BAYERISCHE AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN
Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission
Band 24

in Kooperation mit
POLSKA AKADEMIA NAUK

Traditio Iohannis Hollandrini

herausgegeben von

MICHAEL BERNHARD

und

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

Band VI

Die Traktate XXII - XXVI, Ladislaus de Zalka und Szydlovita
Appendices: Ptolomaeus, der Verstraktat „Palmam cum digitis“ und der Tonarius Vratislaviensis

The Treatises XXII - XXVI, Ladislaus de Zalka, and Szydlovita
Appendices: Ptolomaeus, the verse treatise „Palmam cum digitis“ and Tonarius Vratislaviensis

MÜNCHEN 2015
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 978-3-7696-6016-6
© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 2015
Satz: Michael Bernhard in Microsoft® Word® 2010
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 XVII

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis add. 31388
(TRAD. Holl. XXII) 1

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Eichstetensis st 685
(TRAD. Holl. XXIII) 29

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Casselani 2° ms. math. 31 et Erlangensis 496
(TRAD. Holl. XXIV) 111

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Doneschingensis 880
(TRAD. Holl. XXV) 241

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Moguntiacensis II 375
(TRAD. Holl. XXVI) 273

MICHAEL BERNHARD
Tractatus ex traditione Hollandrini a Ladislao de Zalka exscriptus
(LAD. ZALK.) 301

WOLFGANG HIRSCHMANN
Musica magistri Szydlovite
(SZYDLOV.) 417

* * *

APPENDICES

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA
Versus de musica „Palmam cum digitis“
(VERS. Palmam) 559

KONSTANTIN VOIGT
Ptolomei liber artis musice
(PTOLOM.) 593

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA
Tonarius Vratislaviensis
(TON. Vratisl.) 667

Handschriften- und Textsiglen – Sigla of Manuscripts and Texts 709
Quellenverzeichnis – Inventory of Sources 711
Literaturverzeichnis – Bibliography 716

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

EINLEITUNG – INTRODUCTION

Mit dem vorliegenden Band wird der Editionsteil des Johannes Hollandrinus-Projekts abgeschlossen. Seit Erscheinen des ersten Bandes im Jahre 2010 hat sich die Zahl der Quellen noch einmal erhöht. TH XXVI, der letzte in der Reihe dieser Traktate, erweitert den Raum der Verbreitung der Hollandrinus-Texte geographisch nach Westen bis an den Rhein: Die Handschrift Mainz II 375, die diesen Text enthält, stammt aus dem Benediktinerkloster St. Jakob in Mainz.

Im Anhang zu dem nun 28 Traktate umfassenden Corpus werden drei Texte zum ersten Mal veröffentlicht, die eine wichtige Rolle in der Hollandrinus-Tradition spielen. Zwei von ihnen, das Lehrgedicht mit dem Incipit „Palmam cum digitis" und der einem unbekannten Ptolomaeus zugeschriebene „Liber artis musicae" werden in der Hollandrinus-Tradition extensiv benutzt. Der dritte, ein Tonar aus Wrocław, zeigt eine enge Verwandtschaft zu den Tonaren der *Traditio Hollandrini*.

Drei Texte dieses Bandes überliefern den Namen Johannes Hollandrinus (TH XXII, Sz und LZ), zwei davon, die Traktate von Szydlovita (Sz) und László Szalkai (LZ) sind seit langem bekannt. Sie markieren den Beginn der Hollandrinus-Forschung und werden hier im Lichte der inzwischen gewonnenen Forschungsergebnisse neu ediert. Es erscheint aber auch ein weiterer Name, der uns aus der Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie vertraut ist: Der Holländer Johannes Boen wird als Autor eines Traktats namentlich genannt, aus dem TH XXVI exzerpiert wurde.

Neben den beiden zentralen Texten Sz und LZ begegnen uns in diesem Band aber auch zwei Kompilationen (TH XXIII und TH XXV), deren Texte uns im Wesentlichen bereits aus anderen Hollandrinus-Traktaten bekannt sind, die aber durch die Verknüpfung unterschiedlicher Traditionszweige und besondere Lesarten Aufmerksamkeit verdienen.

Unterschiedlich ist auch das Erscheinungsbild der hier veröffentlichten Traktate. Die ungeordnete Sammlung von Exzerpten in TH XXII auf der einen Seite und der repräsentativ als Textbuch des Quadriviums ausgestattete Kasseler Codex von TH XXIV auf der anderen spiegeln augenfällig die Vielfältigkeit der *Traditio Iohannis Hollandrini* wider.

Der Name „Iohannes Hallis“ erscheint in dem um 1495 in Augsburg geschriebenen Codex London add. 31388. Diese Person ist kein anderer als Johannes Hollandrinus, wie sich aus der zitierten Lehrmeinung zweifelsfrei ergibt. Möglicherweise ist die ungewöhnliche Namensform aus einer falsch aufgelösten Abkürzung entstanden. Der Traktat TH XXII, in dem diese Erwähnung zu finden ist, ist nur eine Sammlung von Exzerpten, die keinen Versuch unternimmt, den Lehrstoff in eine geordnete Form zu bringen. Mehrere dieser Notizen stammen aus der Hollandrinus-Tradition, sind aber auch mit Auszügen aus anderen Quellen verbunden. Dazu gehört die Beschreibung der Intervall-Notation des Hermannus Contractus, welche den süddeutschen Ursprung bestätigt, im 15. Jh. aber keinerlei praktische Bedeutung mehr hat. Die Themen Kirchentonarten und Choral fehlen vollständig.

In dem höchstwahrscheinlich aus Böhmen stammenden Traktat TH XXIII aus der Mitte des 15. Jhs. und dem nicht lokaliserbaren, nur in einem Einzelfaszikel von zehn Blättern überlieferten TH XXV begegnen uns zwei Texte, die fast vollständig aus Teilen anderer Traktate der Hollandrinus-Tradition zusammengesetzt sind: TH XXIII ist in zwei *distinctiones* eingeteilt, von denen die erste fast vollständig mit Teilen von TH XV, die zweite mit zwei Kapiteln aus TH XXI übereinstimmt. Nur zum umfangreichen Tonar ist keine Parallele bekannt.

Auch TH XXV ist zum großen Teil in TH XV wiederzufinden, eingeschoben sind zwei Abschnitte, die uns aus TH VII und TH XIII bekannt sind. Eine direkte Herleitung aus den erhaltenen Handschriften ist bei beiden Traktaten nicht möglich. Als unabhängige Textzeugen können sie daher sowohl zur Erstellung der Textgestalt wie auch zum besseren Verständnis der Textgeschichte beitragen.

TH XXIV ist einer von sechs Traktaten der Hollandrinus-Tradition, von denen mehr als ein Textzeuge erhalten ist. Die aufwendig hergestellte Kopie aus dem 15. Jh., die in eine Kasseler Handschrift eingebunden wurde und vielleicht aus dem Kanonikerstift Fritzlar stammt, gibt keine Hinweise für eine genauere Datierung. Der zweite aus dem Kloster Heilsbronn stammende Textzeuge in Erlangen ist dagegen mit mehreren Datierungen versehen, die eine Entstehung zwischen 1453 und 1467 belegen. Obwohl es sich in beiden Handschriften zweifellos um denselben Traktat handelt, unterscheiden sie sich doch in ihrem Inhalt: Die Kasseler Abschrift enthält

einen umfangreichen Tonar, der in Erlangen fehlt, wogegen diese Kopie mit zahlreichen Ergänzungen versehen ist.

TH XXIV gehört zur Gruppe der Texte mit dem Incipit „Expedit et consonum ...". Er ist durch viele eindeutige Merkmale mit der *Traditio Hollandrini* verbunden. Die Schlußkapitel, die den Kirchentonarten gewidmet sind, sowie der Tonar, zeigen auffällige Verbindungen mit zentralen Texten der Hollandrinus-Tradition TH II, TH V, TH IX and LZ. TH XXIV macht großen Gebauch von den Verstraktaten *Palmam cum digitis* (VERS. Palmam II) und den *Flores musicae* des Hugo Spechtshart. Dieses Material ist auch zum großen Teil in TH XIX zu finden.

Viele wörtliche Übereinstimmungen mit TH XXIV zeigt TH XXVI, eine Sammlung von Exzerpten "ex musica Johannis Boen Rij<nsburgensis>" im Mainzer Codex II 375. Die Handschrift ist neben dem Venezianischen Codex lat. VIII.24 (=3434) einer der wenigen Zeugen für die Wirkung der Lehre des Johannes Boen, auf den sie in mehreren Glossen verweist. Die Zuschreibung des Traktats TH XXVI ist allerdings anzuzweifeln, da zwischen den echten Werken Boens und der in TH XXVI deutlich sichtbaren eigentümlichen Terminologie und den charakteristischen Formulierungen der Hollandrinus-Tradition keine Verbindung herzustellen ist.

Der seit langem mit dem Namen László Szalkai (Ladislaus de Zalka) verbundene Traktat ist nach seinem eigenen Zeugnis nur eine Abschrift eines älteren Traktats, die Szalkai, der spätere Erzbischof von Gran (Esztergom), in seiner Studienzeit im Jahre 1490 verfertigte. Vielleicht hat er selbst die zahlreichen Randglossen hinzugefügt. Zusammen mit TH II hat der Text als Quelle für TH V gedient, dessen älteste erhaltene Handschrift bereits aus dem Jahr 1463 stammt.

LZ gehört mit TH II und TH V zu den zentralen Quellen der Überlieferungsgruppe des *Hollandrinus novus*. Mehrfach zitiert dieser Traktat den Namen des Johannes Hollandrinus und liefert damit wichtiges Material zur Bestimmung der Lehrtradition.

LZ teilt wie mehrere andere Texte der *Hollandrinus novus*-Gruppe den Lehrstoff in vier Teile: Tonbuchstaben und Solmisationssilben - Mutation - Hexachorde, Einteilung des Tonsystems, Intervalle und *coniunctae* - Tonarten und Tonar. Ausführliche Übungsbeispiele für die Anwendung der Schlüssel lassen ein ausgeprägtes pädagogisches Interesse erkennen. Die Melodiebeispiele des Tonars zeigen schlesische oder böhmische Varianten. Eine ungarische Herkunft ist dagegen auszuschließen.

Obwohl die *Musica magistri Szydlovite* nicht vor 1475 geschrieben wurde, dem Jahr, in dem Johannes Szydlovita den Magistergrad der Universität Krakau erlangte, gehört sie doch zu den Hauptzeugen der älteren Hollandrinus-Gruppe. Eine große Zahl von Zitaten, die dem „Iohannes Olendrinus" zugeschrieben werden, ist bereits in den ältesten Texten der *Traditio Hollandrini* vorhanden. Aber Szydlovitas *Musica* enthält auch gemeinsame Elemente mit Laszlo Szalkai.

In den Jahren 1478-1482 war Szydlovita Rektor der Domschule in Krakau und Abt des Benediktinerklosters von Łysa Góra. Wahrscheinlich schrieb er sein Musiklehrbuch für seine Krakauer Schüler. Seinen Einfluß kann man noch in den Traktaten TH XII und TH XVIII spüren, von denen der erste wahrscheinlich, der zweite sicher mit der Domschule in Krakau verbunden ist.

Die *Traditio Iohannis Hollandrini* benutzt mehrere Quellen extensiv. Dazu gehören Johannes Cotto, Lambertus und Hugo Spechtshart, aber auch zwei Texte, die bisher unveröffentlicht sind und deshalb in diesem Band als Appendices ediert werden.

Besonders bemerkenswert ist die in vielen Texten der Hollandrinus-Tradition anzutreffende Zitierung von Versen aus einem Lehrgedicht des 13. Jhs. mit dem Incipit „Palmam cum digitis" (VERS. Palmam I), das nur in einer einzigen Handschrift aus der Palatina in Heidelberg bekannt ist, die heute in der Vatikanischen Bibliothek aufbewahrt wird. Der Text muß aber weiter verbreitet gewesen sein, da in den Texten der Hollandrinus-Tradition Versfolgen und Einzelverse zitiert werden, für die sicher nicht der Heidelberger Codex herangezogen wurde. Das bezeugt auch ein Verstraktat (VERS. Palmam II) in einer Berliner Handschrift des 15. Jhs., der etwa die Hälfte von VERS. Palmam I enthält. Aber auch andere Teile dieser Verssammlung finden sich in der Hollandrinus-Tradition wieder, besonders eine ausführliche Darstellung der Mutationsmöglichkeiten für jede einzelne Tonstufe.

Ein Autor namens Ptolomaeus (Ptholomeus, Tolomeus) wird in den Traktaten TH I, TH VI und TH VIII zitiert, die alle zur älteren Hollandrinus-Textgruppe gehören. Die Zitate stammen nach den Forschungen von Konstantin Voigt aus einem *Liber artis musice,* einem Traktat, der nach dem Modell des *Micrologus* Guidos von Arezzo angelegt wurde. Er ist in der Handschrift Ashburnham 1051 der Biblioteca Medicea in Florenz aus der

zweiten Hälfte des 14. Jhs. ohne Autorennamen überliefert. Die Zuschreibung an "Ptholomeus de Parisius" stammt aus einer Abschrift des 20. Kapitels des Traktats in der Handschrift 264/4 aus dem Benediktinerstift St. Paul. Die ausgiebige Benutzung dieses Textes in der ältesten Überlieferungsgruppe der Hollandrinus-Tradition läßt darauf schließen, daß die *Musica Ptolomei* bereits 1402, dem Jahr der Fertigstellung von TH VIII, in Prag bekannt war. Übernahmen aus zweiter Hand sind noch in anderen Traktaten der Hollandrinus-Tradition festzustellen.

Der hier zum ersten Mal publizierte Breslauer Tonar (TON. Vratisl.), der eng mit der Hollandrinus-Tradition verknüpft ist, bildet den Schluß dieses Bandes. Der Tonar ist als selbständige Einheit in die Breslauer Handschrift IV Q 81 in unmittelbarer Nähe zum *Opusculum monocordale* (TH I), das dem Iohannes Valendrinus zugeschrieben ist, eingetragen worden. Textliche Übereinstimmungen und besondere Merkmelodien verbinden ihn mit zentralen Texten der Hollandrinus-Tradition. Die vollständige Zitierung der Choralmelodien und die präzise Textunterlegung zeichnen den Breslauer Tonar vor vielen anderen aus.

Ruth Konstanciak hat durch die akribische Durchsicht des gesamten Bandes und zahlreiche Korrekturen einen wesentlichen Beitrag zur wissenschaftlichen Qualität dieser Publikation geleistet, wofür ihr ganz herzlich gedankt sei.

***

With the present volume the series of editions within the Johannes Hollandrinus-Project comes to an end. Since the appearance of the first volume in the year 2010 the number of sources has significantly increased. TH XXVI, the final item in the series of these treatises, expands the geographical area covered by Hollandrinus texts westward as far as the Rhine; for the manuscript containing this treatise, Mainz II 375, originated in the Benedictine cloister of St. Jakob in Mainz.

Three additional texts which play an important role in the Hollandrinus-Tradition appear in print for the first time as an appendix to the complete corpus of 28 texts. Two of these texts – the pedagogical poem that begins "Palmam cum digitis" and the "Liber artis musicae" attributed to an unknown Ptolomaeus – are cited extensively in the Hollandrinus-

Tradition. The third text – a tonary from Wrocław – reveals a close relationship to the tonaries within the *Traditio Hollandrini*.

Three texts within this volume pass down the name of Johannes Hollandrinus (TH XXII, Sz, and LZ), and two of these – the treatises of Szydlovita (Sz) and László Szalkai (LZ) – have been known to musicologists for a number of years; indeed they mark the beginning of research concerning Hollandrinus, and they are newly edited for this volume in light of the comprehensive research concerning the tradition now at hand. Yet one additional name familiar to students of medieval theory also appears in this volume: the Dutchman Johannes Boen is expressly named as author of a treatise from which TH XXVI was excerpted.

We also encounter two compilations (TH XXIII and TH XXV) in this volume, the texts of which are already familiar to us through other treatises in the tradition, but which are worthy of consideration because of their nexus with various branches of the tradition and their particular wordings.

Treatises with contrasting appearances also emerge within this volume: the haphazardly assembled excerpts of TH XXII are here edited along with a treatise from the carefully executed codex from Kassel (TH XXIV) containing a typical textbook of the quadrivium disciplines. The striking manifold character of the *Traditio Iohannis Hollandrini* becomes evident in these treatises.

The name "Johannes Hallis" appears in the Codex London add. 31388, a manuscript written around 1495 in Augsburg. This person is none other than Johannes Hollandrinus, as the cited theoretical doctrines demonstrate beyond all doubt. Perhaps this exceptional form of the name stems from an abbreviation that was erroneously interpreted. The treatise TH XXII – which contains this citation – represents merely a collection of excerpts that makes no attempt at any regular organization of the basic teachings. Most of the extracts are taken from the Hollandrinus-Tradition, yet they are brought together with excerpts from other sources. A description of Hermannus Contractus' intervallic notation forms a part of these excerpts, a theory of south-German origins that nevertheless had no practical meaning at all in the fifteenth century. The topic of modes and chant are totally ignored in the treatise.

In TH XXIII – which was compiled around the middle of the 15th century, in all likelihood in Bohemia – and TH XXV – transmitted in a single

fascicle of ten folios – two texts are encountered that consists almost entirely of excerpted sections of other treatises within the Hollandrinus-Tradition: TH XXIII is divided into two *distinctiones,* the first of which corresponds with parts of TH XV and the second of which follows two chapters of TH XXI. Yet no parallel can be cited for the extensive tonary offered in TH XXIII.

TH XXV is likewise based in large part on TH XV, with two passages inserted that are known through TH VII and TH XIII. A direct derivation out of extant manuscripts is not possible in the case of these two treatises. Thus these treatises serve as independent witnesses of the textual tradition that inform us concerning the creation of a textual whole as well as lead us to a better understanding of textual history.

TH XXIV represents one of six treatises in the Hollandrinus-Tradition that is contained in more than a single source. The manuscript from Kassel offers a lavishly decorated copy from the 15th century that perhaps originated in the canons' foundation of Fritzlar; yet this source offers no indication for a more exact dating. The manuscript from Erlangen, on the other hand, originated in monastery of Heilsbronn and offers evidence that places the copying of the source between 1453 and 1467. Although both of these manuscripts doubtlessly copy the same treatise, they nevertheless reveal different contents: the exemplar from Kassel contains an extensive tonary that is missing from the Erlangen copy, whereas the Erlangen copy is provided with numerous addenda.

TH XXIV, which belongs to that group of texts with the incipit "Expedit et consonum ...," is related through many unambiguous features of the *Traditio Hollandrini.* The final chapter of this text, devoted to the modes, along with its tonary, reveal striking relations with the central texts of the Hollandrinus-Tradition – TH II, TH V, TH IX and LZ. This treatise makes notable use of the verse-treatise *Palmam cum digitis* (VERS. Palmam II) and Hugo Spechtshart's *Flores musicae* – material which in large part is also found in TH XIX.

TH XXVI, a collection of excerpts „ex musica Johannis Boen Rij<nsburgensis>" in Mainz Codex II 375, reveals numerous quite literal concordances with TH XXIV. This manuscript, along with the codex from Venice, lat. VIII.24 (=3434), represents one of the few witnesses for the influence of the teaching of Johannes Boen. In the Mainz manuscript this influence is evident in numerous glosses. Nevertheless the attribution of

the treatise TH XXVI to Boen remains at best dubious, since no clear connection can be established between the authentic works of Boen and the idiosyncratic terminology and characteristic formulations of the Hollandrinus-Tradition so evident in TH XXVI.

The treatise long associated with the name László Szalkai (Ladislaus de Zalka) is, according to the witness of Szalkai himself, nothing more than a copy of an older treatise which Szalkai, the later archbishop of Gran (i.e., Esztergom), had produced in 1490 when he was a student. Perhaps Szalkai himself added the numerous marginal glosses. Together with TH II this text served as the source for TH V, and the oldest extant manuscript for TH V was copied in the year 1463.

LZ together with TH II and TH V belong to the group of treatises that form the central sources defining *Hollandrinus novus*. This treatise repeatedly cites the name of Johannes Hollandrinus, and thereby offers crucial material for the definition of the teaching tradition.

LZ, like many other texts of the *Hollandrinus novus*-sources, divides the basic material of theory into four parts: the tonal alphabet along with solmization; mutation; hexachord theory along with subdivision of the tonal system, intervallic theory and the *coniunctae*; modal theory, and a tonary. The extensive exemplary exercises for practice with clefs serve as evidence for a distinctive pedagogical interest within this treatise. The melodies used as examples in the tonary reveal variants peculiar to Silesia or Bohemia, and thus a Hungarian origin of the treatise is excluded.

While the *Musica magistri Szydlovite* was not written before 1475 – before the year in which Johannes Szydlovita attained his master's degree at the University of Cracow, this treatise nevertheless belongs among the principal witnesses for the older Hollandrinus treatises. An extensive number of citations – all ascribed to "Johannes Olendrinus" – is already present in the oldest texts of the *Traditio Hollandrini*. But the *Musica* of Szydlovita also shares many common elements with Laszlo Szalkai.

Szydlovita was rector of the cathedral school in Cracow and abbot of the Benedictine abbey of Łysa Góra during the years 1478-1482. He probably wrote his musical textbook for his students in Cracow. Traces of his influence can still be identified in the treatises TH XII and TH XVIII; the first of these two probably had connections with the cathedral school of Cracow, and the second was without question associated with that school.

The *Traditio Iohannis Hollandrini* uses extensively a plurality of sources. Johannes Cotto, Lambertus, and Hugo Spechtshart clearly belong among these, but two additional texts that served as sources have never been published, and thus appear as appendices in this volume.

The thirteenth-century pedagogical poem with the incipit "Palmam cum digitis" (VERS. Palmam I) – known through a single manuscript from the Palatina in Heidelberg that is presently housed in the Vatican library – represents a particularly remarkable source for verses quoted in many texts of the Hollandrinus-Tradition. The original text of this poem, however, must have been more widely dispersed, for many sequences of verses and single verses are quoted in the Hollandrinus-Tradition for which the Heidelberg codex was clearly not the source. A treatise composed in verse (VERS. Palmam II) found in a fifteenth-century manuscript from Berlin documents the dispersion of "Palmam cum digitis", for it contains approximately half of the earlier iteration. Yet other parts of this collection of verses are found again in the Hollandrinus-Tradition, especially an extensive presentation of the possibilities for mutation on every single pitch.

An author named Ptolomaeus (Ptholomeus, Tolomeus) is cited in the treatises TH I, TH VI and TH VIII, all of which belong to the oldest group of Hollandrinus texts. According to the research of Konstantin Voigt we can identify this source as a *Liber artis musice* composed following the model of Guido's *Micrologus*. The treatise is preserved in a fourteenth-century manuscript of the Biblioteca Medicea in Florence, Ashburnham 1051, where it is found with no citation of author. The attribution to "Ptholomeus de Parisius" originates in a copy of chapter 20 of the treatise in manuscript 264/4 of the Benedictine abbey Sankt Paul. The extensive use of *Liber artis musice* in the earliest textual tradition of Hollandrinus treatises leads to the conclusion that the *Musica Ptolomei* was known in Prague as early as 1402, that is, in the year when TH VIII was written. While TH I, TH VI and TH VIII seem to have had first-hand knowledge of the *Musica Ptolomei,* other treatises drew indirectly from this same source.

The Wroclaw Tonary (TON. Vratisl.), a text intimately connected with the Hollandrinus-Tradition, appears in this publication for the first time and forms the final text of this volume. The tonary was copied into the Wroclaw manuscript IV Q 81 as an independent entity immediately next to *Opusculum monocordale* (TH I), that is, the treatise attributed to Johannes

Valendrinus. Moreover textual concordances and distinctive mnemonic melodies associate it with central texts of the Hollandrinus-Tradition. The complete citation and precise textual underlay of chant melodies give the Wroclaw tonary a distinctive character.

Through her meticulous critical reading of this entire volume Ruth Konstanciak has made invaluable contributions to the scholarly quality of this publication, for which we thank her most sincerely.

(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:

w 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 halbhohe Punkte eingeschlossen:

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

Das *b quadratum* wird gemäß der überwiegenden Schreibweise einer Handschrift einheitlich durch *♮* oder *♮* wiedergegeben, außer wenn der Buchstabe *h* 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:

add.	addidit	*gl.*	glossa
cancell.	cancellavit	*illeg.*	illegibile
cf.	confer	*marg.*	in margine
corr.	correxit	*om.*	omisit
dub.	dubio	*rel.*	reliqua
eras.	erasit	*scr.*	scripsit
fort.	fortasse	*suprascr.*	suprascripsit

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, Intoitus 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., *hunoiconem* 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 ♭(♮) c d e f g aa bb ♭♭ (♮♮) 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 *♭* or *♮*, 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 ware and tare 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:

add.	addidit	*gl.*	glossa
cancell.	cancellavit	*illeg.*	illegibile
cf.	confer	*marg.*	in margine
corr.	correxit	*om.*	omisit
dub.	dubio	*rel.*	reliqua
eras.	erasit	*scr.*	scripsit
fort.	fortasse	*suprascr.*	suprascripsit

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)

MICHAEL BERNHARD - ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI COD. LONDONIENIS ADD. 31388

(TRAD. Holl. XXII)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Die Handschrift London, BL add. 31388 ist eine Sammelhandschrift, die von mehreren Händen geschrieben wurde. Die ersten acht Blätter sind zwei Prophetien gewidmet: nach einem Brieftraktat „De ortu et revelacione anticristi" des Bartholomaeus Frisch (Friso) aus dem Jahre 1486[1] ist ein Gedicht über eine Prophezeiung der Sibylle[2] notiert. Fol. 9 enthält zwei Briefabschriften und Listen der Tonstufen mit Solmisationssilben innerhalb einer Oktave, beginnend bei *Γ-ut* und fortgeführt bis *f-faut*.

Auf fol. 10r befindet sich die Niederschrift des Ordensgelübdes eines Frater Petrus Berckenmare (?)[3] de Augusta für das Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra, ausgestellt am Fest des hl. Wolfgang im Jahre 1497. Der Genannte ist sicher identisch mit dem Mönch Petrus Perckmayr (Berckmayr, Perkemair), der als Besitzer einiger Bücher nachgewiesen werden kann, die 1496 an das Kloster St. Ulrich und Afra in Augsburg gingen.[4] Die Heimat des Codex und die Zeit seiner Entstehung kann daher sicher bestimmt werden.

Der Hauptteil ist der Musiktheorie gewidmet. Nach kurzen Exzerpten „Ex musica Guidonis" (fol. 11rv) folgt ein Traktat „Secundum capitulum est de modis cantandi" (fol. 12r-16r), in dem auch ein Diagramm der Intervalle zu finden ist, das in mehreren Hollandrinus-Traktaten erscheint.[5] Auf fol. 17r-24r steht schließlich TH XXII, gefolgt von einem weiteren Musiktraktat mit dem Titel „Musice artis opusculum" (fol. 24v-39r). Den Abschluß bildet eine Anleitung zur Herstellung einer Sonnenuhr.

---

[1] Der Brief ist auch überliefert in Augsburg, SStB, 4° Cod. 10, 64r-70v und in einer deutschen Fassung in Gotha, Forschungsbibliothek Chart. B 180, fol. 2r-9r. Näheres zu dieser Handschrift und weitere Literatur bei Falk Eisermann: Katalog der deutschsprachigen mittelalterlichen Handschriften der Forschungsbibliothek Gotha. Vorläufige Beschreibung online unter www.manuscripta-mediaevalia.de

[2] Gedruckt bei James Henthorn Todd (ed.): The Last Age of the Church. By John Wyclyffe. Dublin 1840, S. LXXXIX ff.

[3] So die Transkription in RISM III 4, S. 51. Die Lesung ist unsicher.

[4] Siehe Sigrid Krämer: Scriptores possessoresque codicum medii aevi. Datenbank von Schreibern und Besitzern mittelalterlicher Handschriften. Augsburg 2003-2007

[5] TH II 3, 139-147; TH III 5, 122; TH V 3, 175-182; TH XIV 9, 53-61u.a.

2. TEXT

TH XXII ist eine lose Sammlung von Exzerpten, die offensichtlich zum privaten Gebrauch aus verschiedenen Quellen abgeschrieben wurden. Eine thematisch planvolle Anordnung des Materials ist nicht zu erkennen. Es handelt sich wohl um Lesefrüchte, die nacheinander, z. T. mit großen Leerräumen zwischen den einzelnen Eintragungen, kopiert wurden. Die räumliche Gliederung spiegelt mehrfach die verwendeten Vorlagen wider: Kapitel 4 ist aus drei Zitaten aus COMM. Guid. zusammengestellt, Kapitel 12 und 13 aus zwei Abschnitten einer Mutationslehre, die in ANON. Claudifor. und ANON. Gemnic. vollständig überliefert ist. Die Abschrift ist nachlässig; des öfteren sind Wörter gestrichen und unmittelbar danach durch Korrekturen ersetzt worden.

3. INHALT

1 Tafel: Tonsystem und Hexachorde

2, 1 Klassifikation der Musik: *musica choralis seu plana – musica mensuralis*
2, 5 Unterteilung des Tonsystems *(clausula sive scala)*: *vox – clavis*
2, 8 Regeln zur Mutation

3, 1 Definition der Musik
3, 4 Vermögen und Nutzen der Musik
3, 10 Pythagoras als Erfinder der Musik

4, 1 Definition der Musik
4, 2 Bestandteile der Musik: *melodia (modulatio, harmonia, cantus) – consonantia (symphonia)*
4, 4 Einteilung der *melodia: protus - deuterus – tritus – tetrardus (authentus* oder *plagalis)*
4, 5 Einteilung der *symphoniae: unisonus etc.*
4, 8 Gegenstand und Nutzen der Musik
4, 9 Unterordnung der Musik unter die *philosophia naturalis* (Astronomie, Arithmetik, Geometrie, Musik)

5, 1 Tafel: Oktav- und Tetrachordgliederung des Tonsystems
5, 2 Begründung für einzelne Benennungen in der Oktav- und Tetrachordgliederung
5, 5 *ee-la* als Hinzufügung

6, 1 Definition von *modus* als Intervall
6, 4 Definition von *intervallum*
6, 6 Notwendigkeit der Kenntnis der Intervalle
6, 8 Liste der zehn gebräuchlichen und vier ungebräuchlichen Intervalle
6, 9 Beschreibung der Intervalle: *unisonus*
6, 19 *semitonium*
6, 24 *tonus*
6, 30 *semiditonus*

6, 36 *ditonus*
6, 40 *diatessaron*
6, 46 *diapente*
6, 51 *semitonium cum diapente*
6, 56 *tonus cum diapente*
6, 60 *diapason*
6, 65 Ungebräuchliche Intervalle
6, 66 *tritonus*
6, 69 *semidiapente*
6, 71 *semiditonus cum diapente*
6, 75 *ditonus cum diapente*

7, 1 Die Intervallbuchstaben des Hermannus Contractus
7, 6 Ganz- und Halbton als wichtigste Intervalle
7, 7 Einübung von Ganz- und Halbtönen durch die Solmisationssilben
7, 8 Beschreibung des Ganz- und Halbtons
7, 13 große und kleine Terz und ihre Bezeichungen in der Hermann'schen Intervallschrift

8, 1 Oktaveinteilung des Tonsstems: *graves/capitales – acutae/minutae*
8, 5 *♭ quadratum* und *♭ rotundum*

9, 1 Verse zu den Finales der Kirchentonarten
9, 6 Verse zu den Finales und Tenores der Kirchentonarten

10, 1 *linea* und *spatium*

11, 1 Verse zum Ambitus der authentischen und plagalen Kirchentonarten
11, 3 Regeln zum Ambitus der authentischen und plagalen Kirchentonarten

12, 1 *♭-fa* und *♮-mi*
12, 6 keine Mutation bei *♭-fa ♮-mi*
12, 11 zwei Tonstufen *(claves)* auf *♭-fa ♮-mi*

13, 1 Mutation auf der höchsten Tonstufe *dd-lasol* ist nur absteigend möglich
13, 11 Durch Einführung des *ee-la* durch Johannes Hollandrinus wird eine Mutation aufwärts möglich und der dritte *cantus ♮ duralis* komplettiert

14, 1 Regeln zur Solmisation

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Die Verbindung zur Hollandrinus-Tradition ergibt sich zunächst aus der Erwähnung seines Namens in der Form „Iohannes Hallis" (13, 12) im Zusammenhang mit der Legalisierung des *ee-la* im Tonsystem. Die Lokalisierung des *ee-la* „sub vertice medii digiti" findet sich bei LZ 2, 120; TH V 2, 29 und Sz 5, 113. Deutlich zu erkennen ist die Abstammung der Intervallbeschreibungen (cap. 6) aus der *Hollandrinus novus*-Tradition. Die Definition von *modus* als Intervall (6, 3) ist dabei ein charakteristisches Merk-

mal.[6] Die Verse 3, 8-9 über die Bildung des Klerikers verbinden TH XXII mit TH XIII pr. 169-170 und TH XIX 7-8. Die kurze Besprechung von *linea* und *spatium* (cap. 10) stammt ebenfalls aus der *Hollandrinus novus*-Tradition (TH II 1, 16; TH V 1, 70; LZ 1, 55).

5. ANDERE QUELLEN

Einzelne Kapitel von TH XXII sind offensichtlich aus anderen Quellen exzerpiert worden. Die Verbindung zu ANON. Claudifor. und ANON. Gemnic. ist auch in anderen Hollandrinus-Texten präsent.[7] TH XXII hat in cap. 12 und 13 zwei größere Abschnitte der Mutationslehre übernommen. Die Parallelen zum *Lilium musice plane* des Michael Keinspeck bei der Klassifikation der Musik in TH XXII 2, 1-3 und der Definition der *clavis* (2, 7) spricht für eine möglicherweise weitere Verbreitung dieser Lehrsätze in der Musiktheorie des 15. Jahrhunderts.

Ungewöhnlich sind die Zitate in cap. 4 aus dem anonymen Guido-Kommentar (COMM. Guid.) des 11. Jhs., der ja nur in einer Wiener Handschrift des 12. Jhs. (Wien cpv 2502) und einer Handschrift der Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze, Bibl. Med. Laur. Acq. e doni 33, s.XII) überliefert ist.[8]

Ebenso ungewöhnlich ist die Beschreibung der Intervallnotation des Hermannus Contractus im siebten Kapitel. Diese Notationsmethode ist hauptsächlich in einer ganzen Reihe von süddeutschen Handschriften des 11. und 12. Jhs. belegt.[9] Aus einer dieser Handschriften stammt womöglich die Kenntnis des Kompilators von TH XXII. Verwunderlich ist allerdings das Interesse an dieser Notation, die im späten 15. Jh. sicherlich keinerlei praktische Bedeutung mehr hatte.

6. EDITION

Die Einteilung der Kapitel in unserer Edition wurde nach der Gliederung der Handschrift und inhaltlichen Zusammenhängen vorgenommen. Änderungen im Text sind im kritischen Apparat vermerkt. Bei den Tonbuchstaben wird in der Handschrift das *Γ* durchgehend als *L* geschrieben,

---

[6] *Locus Hollandrinus* 4c. Siehe: Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 65 und 210

[7] Siehe Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 128 ff. und 274 ff.

[8] Ein weiterer Textzeuge in der Münchener Handschrift clm 14663 enthält die zitierten Sätze nicht.

[9] Siehe Bernhard, Hermannus S. 105-111

h quadratum als stilisiertes, eckiges *h*. Diese Schreibweisen wurden gemäß den allgemeinen Editionsrichtlinien normalisiert.

EDITION

Ld = London, British Library, add. 31388, fol. 17r-24r

1

17r

e dd cc bb aa g f e d c b a G F E D C B A Γ	la sol fa mi re ut primus cantus ♭ duralis	la sol fa mi re ut primus naturalis	la sol fa mi re ut primus b mollis	la sol fa ♭ mi re ut 2us ♭ duralis	la sol fa mi re ut 2us naturalis	la sol fa mi re ut 2us b mollis	la sol fa ♭ mi re ut 3us ♭ duralis

2 *17v*

[1] Item musica dividitur in musicam choralem seu planam et mensuralem. [2] Choralis vel plana est, que uno accentu prolacioneque consistit. ▸ *p.27*
[3] Mensuralis vero est, que vario modo variaque vocum armonia modulatur.

[4] De musica plana tractatur in hoc opusculo.

[5] Clausula sive scala dividitur in vocem et clavem. [6] Vox est aer spiritu verberatus. [7] Clavis est signum, quo mediante addiscimus et exprimimus quemlibet cantum. ▸ *p.27*

[8] Item si aliquis secundum modum istum mutare non potest de una voce in aliam, saltus fiat, ut si contingat nos saltum facere ab ·E·lami in ·b·fa·♮·mi et econverso et ita in aliis similiter. ▸ *p.27*

[9] Item quocienscumque mutatur aliqua vox, tociens talis vox in omni loco mutacionis debet relinqui, ut eadem vox ibidem inveniatur post reversionem, que ibidem fuit derelicta.

1-3 MICH. KEINSP. 2, 2-4
7 MICH. KEINSP. 3, 59-60
8-9 HUGO SPECHTSH. comm. p. 42

---

8 mutari *Ld*

18r *3*

▸ *p.27* [1] Item queritur, quid sit musica. [2] Respondetur, quod musica est meta tonalium vocum in arsim et thesim, id est elevacionem et depressionem. [3] Vel sic: est ars liberalis docens debitum modum cantandi artificialiter et perfecte.

[4] Item queritur, ad quid valeat musica et que sit eius utilitas. [5] Respondetur, quod valor et utilitas musice est, ut faciat nos laudare Deum et faciat nobis Deum placatum, quem iuxta dictum prophete laudare debemus per dulcem musice cantum et per diversa instrumenta musicalia. [6] Unde ait: „Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in cordis et organo“, etc.

[7] Item secundum Augustinum quatuor sunt, que pertinent ad bonum sacerdotem:

Versus: [8] Clericus ecclesie quatuor sciat esse tenenda:
[9] Grammatica, neuma, ius canonis atque kalende.

[10] Item principalis et precipuus inventor musice est Pitagoras.

---

6 Ps. 150, 4

4

[1] Musica eciam sic diffinitur: est sciencia docens motus vocum per intensionem vel deposicionem. [2] Huic sunt due species, scilicet melodia, que modulacio vel armonia vel cantus dicitur, et consonancia, que simphonia dicitur. [3] *Sin* enim grece, id est *con*, *phonos*, id est *sonans*, id est *consonans*.

[4] Melodia alia prothus, alia deuterus, alia tritus, alia tetrardus, quorum singuli per autentum et plagalem subdividuntur. [5] Simphonia alia unisonus, alia et cetera.

[6] Intencio huius autoris est in hoc libro tractare de VII discriminibus vocum ostendendo, quomodo ipse voces musice per figuras musicarum notarum represententur. [7] Materia vero sunt ipsa VII discrimina vocum, id est septem voces discrete. [8] Utilitas huius artis est scire cantus novos componere et compositos facillime addiscere.

[9] Supponitur autem hic liber philosophie naturali, quia ex natura proporcionum numerorum naturaliter est inventa musica, et immediate mathematice, que quatuor artes liberales sub se continet, scilicet astronomiam, arismetricam, geometriam, musicam.

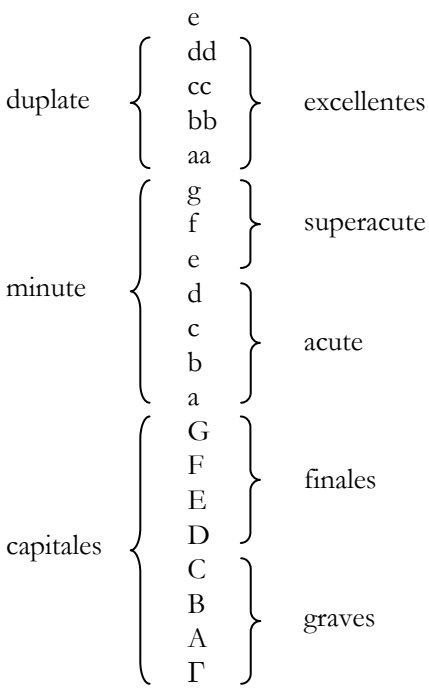
1-4 COMM. Guid. 85-91 p. 107-108
6-7 COMM. Guid. 2-3 p. 99
8-9 COMM. Guid. 5-6 p. 99

---

4 quorum] quarum *Ld*

18v *5*

1



2 Item ultime claves tocius manus dicuntur primo excellentes, quia perficiunt vocem excellentem, aut quia omnes claves suis vocibus excedunt. 3 Possunt eciam dici superacute, quia plus quam acutum sonum faciunt. 4 Secundo dicuntur duplicate et hoc dupliciter: primo, quia per eas sonus duplicatur, id est duplex diapason efficitur, et hoc computando quo ad graves, quia a gravi usque ad ·aa·lamire duplicatum est duplex diapason; 2o ideo, quia littere sunt duplicate. 5 Et additur hiis ·ee·la extra manum.

2 manus] *add. et expunxit* primo *Ld*

6 *19r*

[1] Modus proprie sumptus est intervallum inter vocem et vocem. [2] Vel modus sive forma cantus, ut hic sumitur, est distancia unius vocis ab alia.

[3] Modus est modulata intensio vel remissio vocum.

[4] Intervallum est soni acuti gravisque distancia. [5] Vel est distancia unius vocis ab alia. [6] Et modorum noticia multum nobis valet. [7] Nam sicut octo partibus oracionis continetur, quicquid dicitur, ita novem vel duodecim modis modulatur omne, quod canitur.

[8] Modi cantandi sunt duplices scilicet

- usitati et sunt decem
  - Unisonus 1
  - Semitonium 2
  - Tonus 3
  - Semiditonus 4
  - Ditonus 5
  - Diatesseron 6
  - Diapente 7
  - Semitonium cum diapente 8
  - Tonus cum diapente 9
  - Diapason 10
- inusitati sunt quatuor
  - Tritonus 1
  - Semidiapente 2 ▸ *p.27*
  - Semiditonus cum diapente 3
  - Ditonus cum diapente 4

[9] Primus itaque duodecim modorum est unisonus et est unius et eiusdem vocis iteracio. [10] Et habet fieri ex uno sono plurium notarum in eadem linea vel in eodem spacio resumptarum. [11] Et dicitur unisonus ab unus et sonus quasi unius vocis sonus consistens in proporcione equalitatis. [12] Et iste modus est quasi caput omnium aliorum modorum, quia se habet sicut principium inter alios modos eo, quod omnes alii ab eo habent originem. [13] Sed tamen improprie | dicitur modus, quia nec intenditur nec remittitur, *19v* id est nec elevatur nec deprimitur. [14] Recte enim sicut positivus gradus improprie dicitur gradus, quia aliorum fundamentum ponit graduum,

4 BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 6

et nominativus dicitur casus eo, quod alii casus cadunt ab eo, sic unisonus dicitur modus, quia est omnium aliorum modorum fundamentum. [15] Et fit sex modis secundum sex voces, scilicet *ut re mi fa sol la.* [16] Quelibet enim illarum vocum in linea vel in spacio aliquociens desumpta dicitur unisonus.

Unde: [17] Unisonus clave solet in una resonare.
[18] Unisonus clavem tantummodo postulat unam.

[19] Secundus modus est semitonium, et est progressio de *mi* in *fa* et econverso de *fa* in *mi.* [20] Vel est unius vocis in proximam et immediatam modica et debilis intensio et remissio, id est elevacio vel depressio. [21] Et dicitur a *semis*, quod est *imperfectum*, et *tonus*, quasi imperfectus tonus, quia imperfecte sonat respectu toni. [22] Et tantum fit duobus modis, scilicet *mi fa, fa mi.*

Versus: [23] *fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.

[24] Tercius modus dicitur tonus, et est transitus in vocem proximam preter *mi fa* et econverso. [25] Vel est saltus unius vocis in proximam et inmediatam potenter et fortiter sonans. [26] Vel sic secundum Guidonem: est adherencia duarum vocum plenum sonitum emittencium sine aliquo intervallo, id est distancia. [27] Et dicitur a tonando, id est potenter et fortiter sonando, quia potentem et fortem habet sonum sive vocem respectu semitonii. [28] Et fit quatuor modis, scilicet *ut re, re mi, fa sol, sol la* et econverso.

Versus: [29] Dant *fa sol, sol la, ut re, re mi* tonum tibi plenum.

[30] Quartus modus est semiditonus, et habet fieri, quando aliquis ascen-
20r sus fit ex duabus vocibus semitonio incluso, ut dicendo | *re fa*, *fa re*, *mi sol*, *sol mi.* [31] Et describitur sic: est unius vocis in terciam debilis intensio vel remissio. [32] Et dicitur a semitonio et tono; vel dicitur a *semis*, id est *imperfectus*, et *ditonus,* quia dirigit saltum suum ad 3^{am} ut ipse ditonus. [33] Et differt a ditono in hoc, quia ditonus numquam in suo ambitu vel termino semitonium includit, semiditonus vero semper. [34] Et habet fieri duobus modis, scilicet *re fa*, *mi sol* et econverso.

---

17 VERS. Palmam I 76
23 VERS. Palmam I 77
29 VERS. Palmam I 78

---

25 sonans] vel sonantem *add. Ld*

Versus: [35] *Sol mi* et *fa re* vult semiditonus esse.

[36] Quintus modus est ditonus, et habet fieri, cum ad terciam clavem fit transitus duobus tonis inclusis, ut dicendo *ut mi*, *mi ut, fa la*, *la fa*. [37] Et describitur sic: est saltus unius vocis in terciam plene et viriliter sonans. [38] Et dicitur a *dia*, quod est *duo*, et *tonus*, quasi duos tonos continens. [39] Et habet fieri duobus modis, scilicet *ut mi*, *fa la*, et econverso.

[40] Sextus modus est diatesseron, et habet fieri, quando fit ascensus vel descensus de aliqua voce ad quartam. [41] Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *tesseron*, *quatuor*, quasi saltus de una voce in quartam. [42] Et describitur sic: est saltus ab una voce in quartam proporcionabiliter sonans. [43] Et constat ex duobus tonis et uno semitonio. [44] Et habet fieri tribus modis, scilicet *ut fa*, *re sol*, *mi la* et econverso.

Versus: [45] *Sol re* cum *mi la* diatesseron est, simul *ut fa*.

[46] Septimus <modus> est diapente, et est saltus ab una voce in quintam dulciter et iocunde sonans. [47] Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pentha*, *quinque*, quasi de 5ta, ad quintam. [48] Et constat ex tribus tonis et uno semitonio et fit |quatuor modis, scilicet *ut sol*, *re la*, *mi mi*, *fa fa*. *20v*

Versus: [49] *Ut sol, re la, mi mi, fa fa* dabit diapenthe.
[50] Bis binas species in eo sic querere debes.

[51] Octavus modus dicitur semitonium cum diapente, et est saltus unius vocis in sextam ascendendo et descendendo imperfecte sonans. [52] Et ille ▸ *p.27*
modus alibi non potest fieri nisi, ubi semitonium in sexta voce reperitur; quia, si alibi fieret, tunc statim duo modi essent unus modus, quod est falsum. [53] Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo de una voce in sextam, et in fine sexte semitonium includendo, ut ab ·E·lami in ·c·solfaut et in aliis pluribus locis. ▸ *p.27*

Versus: [54] ·E·la quoque ·c·solfa dant cum semi diapente.

[55] Et constat ex tribus tonis et duobus semitoniis ita, quod in semitonio incipiatur et in semitonio finiatur.

---

50 Bis] Has *Ld*

[56] Nonus modus est tonus cum diapente, et est saltus unius vocis in sextam potenter et viriliter sonans. [57] Et dicitur a tono et diapente, quia ex tono et diapente est compositus. [58] Constat enim ex quatuor tonis et uno semitonio, et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo, ut de ·C· gravi in ·a· acutum et econverso et de ·F· gravi in ·d· acutum et econverso
▸ *p.27* et similiter in aliis locis, prout patet in figura.

Versus: [59] Cum diapente tonum facit ·F·faut et ·d·lasolre.

[60] Decimus modus est diapason, et est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans. [61] Et constat ex quinque tonis et duobus semitoniis. [62] Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pan*, quod est *omne*, et *sonus*, quasi de om-
21r nibus sonis. [63] Includit enim in se omnes modos | et semper causatur in
▸ *p.28* litteras proximas eiusdem vocis, quarum una est octava ad aliam, puta inter ·C· grave et ·c· acutum, inter ·D· finale et ·d· acutum.

▸ *p.28* Versus: [64] Quando per octavam mensis tunc fit diapason.

[65] Alii modi inusitati adduntur predictis ut tritonus, semidiapente, semiditonus cum diapente et ditonus cum diapente.

[66] Tritonus est saltus ab una voce in quartam <dure> et viriliter sonans. [67] Et dicitur a *tris*, quod est *tres*, et *tonus*, quasi constans ex tribus tonis nullo incluso semitonio. [68] Et tantum habet fieri uno modo, scilicet de *fa* in *mi* durum, id est de ·F·faut in ·b·fa·♮·mi, et econverso.

[69] Sed semidiapente est saltus unius vocis in quintam imperfecte sonans ita, quod a semitonio incipiatur, ultima vox et in semitonio finiatur, ut est de ·B· gravi in ·F· grave, id est de ·B·mi in ·F·faut, vel de ·E·lami in ·b· rotundum. [70] Et constat ex duobus tonis et duobus semitoniis.

[71] Semiditonus cum diapente est ascensus vel descensus ab una voce in septimam debiliter sonans. [72] Et constat ex quatuor tonis et duobus semitoniis. [73] Est enim addicio semiditoni ultra diapente. [74] Et causatur in multis locis, qui patebunt in figura sequenti.

---

62 quasi] quasi quasi *Ld*
66 <dure>] dulciter *Ld cf. TH IV 90, LZ 3, 119*
69 grave] gravi *Ld*
73 semiditoni] semitonii *Ld*

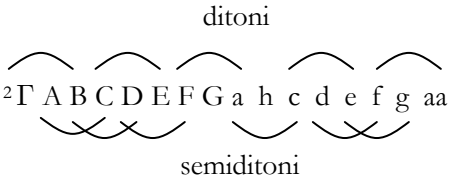
[75] Ditonus cum diapente est addicio ditoni ultra diapente unum semitonium cum quinque tonis includens. [76] Vel est ascensus vel descensus ab una voce in septimam viriliter sonans. [77] Et causatur inter ·C· grave in spacio positum et ·♮· acutum in spacio positum et in pluribus aliis locis.

77 *marg. inf. alia manu:* Tritonus ponitur tribus vicibus in manu: primo ab ·F·faut in ·b·fa·♮·mi, 2o a ·b·fa·♮·mi in ·e·lami, 3o ab ·f·faut littera *(lectio incerta Ld)* minuta ad ·bb·fa·♮·mi.

21v *7*

. . . . . t t ttt
e e e tt et t ssss t t ttt

▸ *p.28* [1] Unisonus tonus tonus et semitonium ditonus ditonus



▸ *p.28* [3] Ubi nota, quod *e* unisonum significat, id est eiusdem vocis repeticionem, *t* vero, quia prima littera huius dictionis est, que est *tonus*, tonum significat, *s* vero semitonium representat. [4] At ubicumque punctus in capite littere ponitur, ascensum indicat. [5] Eius vero absencia descensum significat preter solum *e*, quod unisonum representat.

[6] In primis qui de uberiori canendi pericia scire affectat, duas notet species musicales, que sibi pro efferendis quibuscumque saltibus lex erunt, si rite eis utatur. [7] Eas vero, qui nosse desiderat, sex illas voces, scilicet *ut re mi fa sol la* sedulus modulari assuescat atque hinc perfacile semitonii a tono et econtrario differenciam pernoscet eo tamen pacto, quod inter singulas duas voces, sic est *ut re, re mi, fa sol, sol la* et econtrario tonum esse sciat, preter dumtaxat *mi fa*, inter quas semitonium est. [8] Est autem tonus coherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine aliquo intervallo. [9] Perfecte enim tonat, id est sonat, respectu semitonii. [10] Semitonium vero a *semis*, id est *imperfectus*, et *tonus*, quoniam imperfectum sonum habet respectu toni. [11] Igitur semitonium est distancia vocum duarum, acucioris scilicet et gravioris, secundum sub et supra.

▸ *p.28* [12] Pro quibus efferendis precedens cantilena, si memoriter teneatur, cuicumque elevandi et deprimendi vocem iuxta earum naturas inductio erat.

---

7 IOH. COTT. mus. 1, 9

---

6 affectat] affectant *Ld*
8 plenum] pronum *Ld*

13 Notandum, quod tercia est duplex. 14 Quedam est perfecta, que ex duobus tonis constat, que proprie ditonus dicitur quasi duorum tonorum saltus. 15 Et habet sic signari $\frac{f}{l}$. 16 Alia est tercia imperfecta ex tono et semitonio constituta, que semiditonus dicitur quasi imperfectus ditonus, cuius signum est $\frac{s}{l}$.

22r *8*

[1] Item prime littere a Gamma usque ad ·G· capitale inclusive dicuntur graves, quia cantus, qui in eis vagatur, gravem sonum habet. [2] Dicuntur quoque capitales, quia maiorem figuram habent quam alie sequentes. [3] Item alie septem littere, que sunt ab ·a· minuto usque ad ·g· minutum, acute dicuntur propter soni gracilitatem. [4] Dicuntur eciam minute, quia minoribus litteris scribuntur quam priores.

[5] Item ·b·♭· minutum duplicem figuram habet, quia vel quadratam vel rotundam. [6] Dicitur enim ·♮· quadratum, quia quadrangularis figure est. [7] Et significat semper tonum infra se, scilicet *mi* cum *re*, quod ponitur in ·a· minuto. [8] Aliud vero ·b· rotundum dicitur, quod semper semitonium designat, et in cantu nostro solum habet poni in uno loco.

[9] Item due regule notentur.

[10] Prima regula: Inter ·a· minutum et ·♮· quadratum debet cantari tonus, nisi ponatur b rotundum ibi, quod semitonium significat.

[11] Secunda regula: Numquam in libris debet poni ♮ quadratum, nisi b rotundum precesserit.

9

[1] Item nota hos versus:

[2] Sunt in ·D· vel in ·a· primus tonus atque secundus.
[3] Tercius et quartus in ·E· vel in ·♮· relinquantur.
[4] Quintus in ·F· vel ·c· nec sextus ab hoc removetur.
[5] Septimus et octavus in sola ·G· requiescant.

Item: [6] Pri- *re la*, se- *re fa*, ter- *mi fa*, quart- quoque *mi la*. ▸ *p.28*
[7] Quint- *fa fa*, sext- *fa la*, sept- *ut sol*, oct- tenet *ut fa*.

6-7 GOSCALC. 1, 7 p. 82, 3-6; IAC. TWING. p. 146, 15-16; ANON. Gemnic. append. 19-20; GUIL. MON. 9 p. 58; FLOR. FAX. 1, 14, 5-6; CONR. ZAB. tract. AX 8; CONR. ZAB. tract. p. 236

10

1 ·Γ·ut ponitur in linea et non in spacio, quia linea est dignior spacio, quia omne spacium fit respectu linearum. 2 Nam si linee non essent, spacium non esset, quia deficiente causa deficit et effectus. 3 Hoc autem patet ex divisione spacii. 4 Nam spacium est intersticium spaciale duabus lineis distinctum. 5 Sed linea est protractio habens duo spacia collateralia.

11 *22v*

[1] Sex paritas scandit, bassatur quatuor ymis.
[2] Imparitas octo scandit, bassatur ad unam.

[3] Pro intellectu horum versuum notandum, quod plagalis, qui par dicitur, potest descendere ad quartam et ascendere ad quintam vel eciam ad sextam. [4] Autentus vero sive regalis, qui tonus impar dicitur, potest ascendere ad octavam vel nonam, descendere vero ad unam notam sic, quod hec norma servetur, quod plagalis plus descendat quam ascendat, autentus vero plus elevetur quam deprimatur. [5] Item contingit sepenumero cantum ad diatesseron sive quartam deprimi et ad octavam ascendere, et tunc, cuius toni fore, iudicetur. [6] Videndum est, an descensum sepius capiat quam ascensum. [7] Si descensum sepius, plagalis censebitur, si crebrius ascensum petat, regalis iudicabitur.

▸ *p.28*

1-2 PS.-PHIL. lib. mus. p. 36a; ANON. Gemnic. append. 2-3; VERS. Imparitas p. 152 (p. 467b); BONAV. BRIX. 15, 16

7 regalis] regularis *Ld*

23r *12*

[1] Item ·b·fa·♮·mi habet duas voces, scilicet *fa* et *mi*: *fa* per primum b mollem et *mi* per 2[m] ♮ duralem. [2] Vocatur autem b molle, quia mollem tenet sonum, vel dicitur b rotundum, quia figuram habet rotundam vel circularem, que ex facili mobilis est et ideo mollis. [3] Et illi b rotundo deservit illa vox *fa*. [4] Vocatur autem ♮ durum, quia durum habet sonum vox, cui deservit, scilicet *mi*. [5] Vel dicitur ♮ durum vel quadratum, quia habet figuram quadrangularem, que non est de facili mobilis.

[6] Item ·b·fa·♮·mi habet duas voces et nullam mutacionem. [7] Quod probatur primo sic, quia si ·b·fa·♮·mi haberet mutaciones, sequeretur, quod duo semitonia se invicem immediate subsequerentur in duabus clavibus iuxta se positis, quod est inconveniens. [8] Nam nullus cantus verus et regularis hoc admittit. [9] 2[o], si haberet mutaciones, hoc esset contra racionem regularis mutacionis vocum. [10] Nam ad regularem mutacionem tria requiruntur: primum, quod una vox detur pro alia, 2[um], quod hoc fiat in eadem clave, 3[um], quod hoc fiat in eodem sono seu in unisono.

[11] Modo ·b·fa·♮·mi, ut quidam dicant et bene, non est una clavis, sed due, scilicet ·b·fa· et ·♮·mi, que tamen ambe ponende sunt in uno seu eodem membro, scilicet in capite auricularis. [12] Eciam, quod ·b·fa·♮·mi sint due claves et non una: [13] Racio est, quia in omni clavi musicali ponitur littera ante vocem vel voces, ut patet consideranti totam manum. [14] Sed hic ponuntur due littere, videlicet ante utramque vocem una littera, ut ·b·fa·♮·mi. [15] Item utraque vox cum sua littera est una clavis et non due, quare hec clavis specialiter pre omnibus aliis contra regularem formacionem clavium habet duas litteras, unam ante voces et aliam inter voces. [16] Ideo requiritur, quod nullam habeant mutacionem. [17] Similiter ille voces *fa* et *mi* non sunt eiusdem soni; *fa* enim dulci sono promitur, *mi* autem sono grosso profertur. [18] Quare in ·b·fa·♮·mi non sunt mutaciones, ut patet ex 3[a] condicione. [19] Eciam ideo nullam habet mutacionem, quia sic *mi* per *fa* deprimeretur et *fa* per *mi* elevaretur. [20] Et similiter dicendum est de ·bb·fa·♮♮·mi.

1-16 = ANON. Claudifor. 2, 9, 1-10; ANON. Gemnic. 2, 1, 55-64

---

10 2[um]] 2[o] *Ld* | 3[um]] 3[o] *Ld*
20 ·bb·fa·♮♮·mi] bfa ♮mi *Ld*

13

[1] Item in ·dd·lasol: [2] In hac clave una vox mutatur in aliam solum descendendo. [3] Cuius racio est, quia non est ulterior ascensus in manu. [4] Nam quidam ponunt adhuc unam clavem in manu, scilicet ·ee·la, licet minus bene et sine motivo. [5] Et hoc repugnat | dictio omnium autenticorum *23v* musicorum. [6] Omnes enim musici dicunt, quod tercius cantus ♭ duralis careat ultima voce, scilicet *la*, quam tamen haberet, si ·ee·la poneretur. [7] Eciam non est assignabilis articulus in manu, ubi locari deberet, cum omnes articuli sinistre manus sint occupati per decem novem claves communiter positas. [8] Quare relinquitur, quod *la* mutatur in *sol* et econverso solum descendendo. [9] Alia racio est, quia aliqui cantus in descensu exigunt b molle, alii vero ♮ durum. [10] Exigentes b molle descendunt per ditonum et mutatur *sol* in *la*, sed exigentes ♮ durum descendunt per semiditonum et mutatur *la* in *sol*. [11] Sed ponendo ·ee·la *la* mutatur in *sol* ascendendo de secundo b molli in 3^{m} ♮ duralem et tunc saltus fit per tonum.

[12] Item ·ee·la pro ultima voce monocordi Gwidonis secundum Iohannem Hallis est addenda, qui eam locavit sub vertice medii digiti. [13] Cuius racio est, ut tercius cantus ♭ duralis compleretur. [14] Eciam si secus fieret, tunc in ·dd·lasol ultima vox, scilicet *sol*, frustra poneretur, quia non fieret ulterior ascensus. [15] Et pari racione deberent alie voces omitti pro ultimo cantu ♭ durali, ut patet debite intuenti. [16] Quare necessario est ponenda, et per consequens racio prius dicta, quod non haberet locum articuli in manu, non videtur esse sufficiens.

1-10 = ANON. Claudifor. 2, 18, 7-14; ANON. Gemnic. 2, 1, 183-188

---

7 deberet] debeat *Ld*
8 relonquitur *Ld*
10 semiditonum] semitonium *Ld*
11 tonum] totum *Ld*

24r *14*

p.28 [1] Item si contingat fieri descensum ultra ·Γ·ut, tunc muta, ac si esset ·G·solreut et similiter suo modo in aliis clavibus unam vocem habentibus.

[2] Item volens solmisare cantum videat, in qua clave incipiat cantus, et si cantus in clave habente plures voces <incipiat> et ascendit, tunc debet recipere inferiorem vocem, per quam fiunt ascendendo pauciores mutaciones vocum. [3] Si autem cantus descendit, tunc solmisans debet recipere superiorem vocem, per quam descendendo fiunt pauciores mutaciones vocum.

[4] Hoc addito, quod in ·F·faut numquam cantatur *ut*, nisi in tali cantu ponatur ·b· rotundum. [5] Et quod non canatur aliqua vox in aliquo clave, quam vocem illa clavis in se non contineat excepta musica ficta.

[6] Item numquam debet fieri mutacio in cantu, nisi necessitas urgeat.

Versus: [7] Tu non mutabis, nisi sit mutare necesse.

[8] Item ubicumque ponitur *ut*, ibi incipit cantus species. [9] Et cantus continet sex voces, et sic, ut cum omnibus suis vocibus ascendentibus est idem cantus, quam littera preposita demonstrat.

[10] Correlarium primum: [11] In clave habente solum unam vocem solum unus est cantus. [12] Et in clave habente duas voces duo sunt cantus. [13] Et in clave habente tres voces tres sunt cantus.

[14] Correlarium secundum: [15] Si aliquis istorum cantuum incipit in linea, talis finitur in spacio, et econverso, qui incipit in spacio, finitur in linea.

---

7 HUGO SPECHTSH. 76; VERS. Palmam II 77; ANON. Couss. I p. 440b; CONR. ZAB. tract. KK 9

KOMMENTAR

2, 2 uno accentu prolacioneque] Der Ausdruck wird hier anscheinend im Sinne von ‚einheitliche Tondauer' gebraucht. Der Choral wird im Gegensatz zur Mensuralmusik („vario modo") in gleichen Notenwerten vorgetragen. Zu *prolatio* als ‚musikalischer Vortrag, musikalische Ausführung' vgl. LmL s. v. prolatio I.

2, 5 Clausula] Die Verwendung von *clausula* als ‚Tonbereich' ist ungewöhnlich, aber auch bei FR. GAFUR. extr. 4, 9, 1 belegt. Vgl. LmL Band I, col. 519, 7 ff.

2, 8-9: Beim Sprung *E – bb* ist keine Mutation möglich, da nur von *E-la* nach *E-mi* mutiert werden kann, wodurch aber *b-fa-b-mi* nicht erreicht wird.

3, 2: Die Definition von *musica* ist einzigartig. ‚Meta tonalium vocum' steht anscheinend für die Ambitusgrenzen der Kirchentonarten. Vgl. TH XIII 4, 147: „Item meta ipsius cantus nichil aliud est in proposito nisi cursus eiusdem in ordine ad descensum et ascensum." Siehe auch LmL s. v. meta.

6, 8 Semidiapente] Die verminderte Quinte wird in der Hollandrinus-Tradition von TH II (3, 131) und TH V (3, 161) unter den ungebräuchlichen Intervallen aufgeführt.

6, 52: Vgl. TH II 3, 108 und den Kommentar dazu in *Traditio Iohannis Hollandrini* Band II, S. 287

6, 53 et in aliis pluribus locis] Wenn das letzte Intervall der kleinen Sexte ein Halbton sein soll, kommen nur die Intervalle *E-c* und *D-b* in Betracht.

6, 58 prout patet in figura] Das entsprechende Diagramm fehlt. Möglicherweise ist die Auflistung von Notenbeispielen fur die einzelnen Positionen der Intervalle im Diagramm 6, 8 nicht kopiert worden. Ein Beispiel dafür ist z. B. in TH II 3, 139 zu finden.

6, 63 in litteras proximas eiusdem vocis] Gemeint ist der jeweils nächste gleiche Tonbuchstabe. Cf. IAC. LEOD. spec. 5, 24, 5: „diapason constituitur, ut est inter litteras proximas consimiles".

6, 64 mensis] Möglicherweise als 2. Pers. Sing. eines nicht belegten Verbs ‚menso' oder ‚mensio' zu verstehen.

7, 1: Das Beispiel scheint eine Melodie anzudeuten, die zu den Intervallnamen gesungen wird. Dafür spricht die Bemerkung „precedens cantilena" in 7, 12. Allerdings fehlen am Schluß bei den *ditoni* die Punkte, die auf- oder absteigende Intervalle kennzeichnen.

7, 3-5: Es handelt sich um das System der Intervallnotation von Hermannus Contractus (HERMANN. expl.). Der Gebrauch der Punkte ist bei Hermannus umgekehrt.

7, 12 precedens cantilena] Es handelt sich vielleicht um die obenstehende Folge von Intervallen. In Betracht zu ziehen ist aber auch die in fast allen Hollandrinus-Traktaten vorhandene Merkmelodie *Ter terni sunt modi*, die hier fehlt.

9, 6-7: Die weit verbreiteten Verse geben die Finales der Kirchentonarten und die Tenores der entsprechenden Psalmodie an.

11, 4 und **7** regalis] Die Bezeichnung ‚regalis' für die authentischen Tonarten ist ungewöhnlich, aber in zwei weiteren Quellen des 15. Jhs. belegt:

COMPOS. Cum igitur 1, 34: Decimo et ultimo consideret, quemadmodum in tractatu de tonis, ne componens cum tenore nimis alte vel basse procedat inspiciendo bene, an sit tonus regalis, et secundum hoc fortiter ascendat et mediocriter descendat, vel sit tonus plagalis, et secundum hoc fortiter descendat et mediocriter ascendat.
ADAM FULD. 2, 14: melodiam veram regalium et subiugalium

14, 1: Diese Regel ist auch bei Seb. Felstinensis [1517] p. 32, 14-19 zu finden.

MICHAEL BERNHARD - ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI COD. EICHSTETENSIS ST 685

(TRAD. Holl. XXIII)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

TH XXIII ist der letzte Text in einer Sammlung philosophischer Schriften des Codex st 685 der Universitätsbibliothek Eichstätt (fol. 362r-377v).[1] Die Papierhandschrift im Format von 21, 5 x 15 cm umfaßt IV + 382 Blätter. Sie stammt aus dem Dominikanerkloster in Eichstätt und wurde von acht Händen in den Jahren 1456-1458 geschrieben. Die Choralnotation weist auf einen böhmischen Schreiber hin, der wahrscheinlich als Georgius de Cadena zu identifizieren ist, Schreiber des letzten Teils des ebenfalls aus dem Dominikanerkloster stammenden Codex st. 683 (fol. 158r-230v). Georgius de Cadena (Kadaň/Kaaden bei Chomutov/Komotau) war nach dem im Jahre 1452 eingetragenen Kolophon des Codex st 683 zu der Zeit *scolaris* in Most (Brüx) in Böhmen. Im selben Jahr trat er als Achtzehnjähriger in den Orden der Dominikaner ein.[2]

2. TEXT

Der Eichstätter Codex ist die einzige bekannte Quelle für TH XXIII, die aber sicher eine Kopie eines früheren Textes ist, der höchstwahrscheinlich in Böhmen zusammengestellt wurde. Obwohl die Abschrift offensichtlich von einem geübten Schreiber ausgeführt wurde, enthält sie eine beträchtliche Anzahl an Fehlern. Der Traktat ist in zwei Teile (*distinctiones*) eingeteilt, die auf TH VIII und TH XV (*distinctio prima*) sowie auf TH XXI und TH XI (*distinctio secunda*) basieren. Der Accessus enthält aber auch Material, das in keinem anderen Text der Hollandrinus-Tradition zu finden ist. Bemerkenswerterweise ist der Einleitungssatz „Quoniam circa artem musicalis sciencie multi hodiernis temporibus delirant ..." aus einem anonymen Mensural-Traktat in der Warschauer Handschrift BOZ 61 (MENS.

---

[1] Detaillierte Beschreibung in: Karl Heinz Keller: Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt: aus Cod. st 471 - Cod. st 699. Wiesbaden 2004, S. 397-403.

[2] Cod. st 683, f. 230 v: « Et est finitum per me Georgium de Cadena anno domini M^{0}CCCCLII, dum eram scolaris in provincia Bohemie in civitate dicta Brüx. Et eodem anno intravi ordinem predicatorum terminante me in anno 18." Cf. Keller, Eichstätt, S. 387-393.

Circa artem) und aus der Breslauer Handschrift IV Q 16 (ANON. Vratisl.) bekannt. Ungewöhnlich ist die Klassifikation der Wissenschaften, welche die *musica* als *scientia media* einordnet. Der ausführliche Tonar am Schluß des Traktats zeigt deutliche Einflüsse einer lokalen Choraltradition und eine gewisse Unabhängigkeit von den üblichen Charakteristika der Hollandrinus-Tradition.

3. INHALT

Accessus

acc. 1	Zweck der Abhandlung
acc. 5	Inhalt des Traktats
acc. 8	Einteilung der Wissenschaft: *scientia speculativa extremalis: mathematica, metaphysica, philosophia naturalis* *scientia speculativa media: astronomia, perspectiva, musica*
acc. 12	Gegenstand der *astronomia: magnitudo mobilis*
acc. 15	Gegenstand der *perspectiva: linea visualis*
acc. 18	Gegenstand der *musica: numerus sonorum*
acc. 22	Definition der Musik
acc. 24	Zweiteilung der Musik: *theorica sive speculativa* *practica*
acc. 27	Etymologie von *musica*

Distinctio prima

cap. 1	**Definitionen**
1, 1, 1	Definition der *manus musica*
1, 1, 3	Definition von *clavis*
1, 1, 5	Definition von *proprietas* (= Hexachord)
cap. 2	**Tonsystem**
1, 2, 1	21 Tonstufen
1, 2, 3	Tonbuchstaben: *Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd*
1, 2, 13	Verbindung der Buchstaben mit Solmisationssilben
1, 2, 14	Darstellung an der *manus musica*
1, 2, 18	Erweiterung des Tonsystems durch das *ee-la* ist überflüssig
1, 2, 19	*spatium – linea*
1, 2, 20	Oktavteilung des Tonsystems: *capitales, graves – minutae, acutae – geminatae, superacutae*
1, 2, 35	Einteilung in Tetrachorde: *Γ A B C* *graves* *D E F G* *finales* *a b ♭ c* *acutae, affinales* *d e f g* *superacutae* *aa bb cc dd* *excellentes*
1, 2, 52	Lokalisierung der Tonstufen durch Linien und Spatien
1, 2, 55	Identität der Intervalle in den verschiedenen Oktavbereichen

cap. 3 **Intervalle**

1, 3, 1 Einklang *(unisonus)*
1, 3, 3 Ganzton *(tonus)*
1, 3, 5 Halbton *(semitonium)*
1, 3, 13 große Terz *(ditonus)*
1, 3, 14 kleine Terz *(semiditonus)*
1, 3, 15 Tritonus *(tritonus)*
1, 3, 17 Quarte *(diatessaron)*
1, 3, 19 Quinte *(diapente)*
1, 3, 21 Oktave *(diapason)*
1, 3, 24 Zusammengesetzte Intervalle *(consonantiae compositae):*
diatessaron cum diapason, ditonus cum diapason, tonus cum diapason, disdispason etc.
1, 3, 25 Etymologie von *diapason*
1, 3, 26 Tabelle der Intervalle mit Charakterisierungen:
Einklang: *unisonus*
Sekunde: *tonus, semitonium*
Terz: *ditonus, semiditonus*
Quarte: *diatessaron, tritonus*
Quinte: *diapente, semidiapente*
Sexte: *tonus dum diapente, semitonium cum diapente*
Septime: *ditonus cum diapente, semiditonus cum diapente*
Oktave
1, 3, 27 Merkmelodie: *Ter terni sunt modi*

cap. 4 **Mutation**

1, 4, 2 Definition der Mutation und Beschreibung der Vorgehensweise
1, 4, 7 Keine Mutation auf Tonstufen mit einer Solmisationssilbe und auf *b-fa ♮-mi*
1, 4, 35 Zwei Mutationsmöglichkeiten auf Tonstufen mit zwei Solmisationssilben
1, 4, 36 Sechs Mutationsmöglichkeiten auf Tonstufen mit drei Solmisationssilben

cap. 5 **Hexachorde**

1, 5, 2 Definition von *cantus*
1, 5, 3 3 Hexachordgenera *(cantus): durus (asper), naturalis (planus), mollis (dulcis)*
1, 5, 4 *cantus ♮ duralis* mit vorgezeichnetem ♮
1, 5, 7 *cantus b mollis* mit vorgezeichnetem b
1, 5, 10 *cantus naturalis* ohne Vorzeichen
1, 5, 13 3 Hexachordgenera:
3 Species des *cantus ♮ duralis*, beginnend auf *Γ*
(mit einem Tonraum von weit mehr als einer Doppeloktave)
2 Species des *cantus naturalis*
(mit einem Tonraum von etwas mehr als einer Doppeloktave)
2 Species des *cantus b mollis*
(mit einem Tonraum von etwas weniger als einer Doppeloktave)
1, 5, 20 7 Hexachorde
1, 5, 21 7 Halbtöne
1, 5, 22 Anleitung zur Zuordnung eines Hexachords zu einer Solmisationssilbe

Distinctio secunda

cap. 1	**Tonarten**		
2, 1, 2	Definition von *tonus:* 1. Intervall *(proprie)* 2. Tonart *(improprie)*		
2, 1, 8	Einteilung der Kirchentonarten in *authenti* und *plagales*		
2, 1, 19	Die Finales (oder *maneriae)*:		1. und 2. Ton: *D*
			3. und 4. Ton: *E*
			5. und 6. Ton: *F*
			7. und 8. Ton: *G*
2, 1, 26	*tropus* als korrekte Bezeichnung für die Tonarten		
2, 1, 28	*affinales* als alternative Finales		
cap. 2	**Tenores**		
2, 2, 2	Definition von *tenor*		
2, 2, 4	Die Tenores der Tonarten: *F:* 2. *a:* 1. 4. 6. *c:* 3. 5. 8. *d:* 7.		
2, 2, 12	Verse zu Finales und Tenores		
2, 2, 19	Eigenschaften der Tenores		
cap. 3	**Ambitus der Tonarten**		
2, 3, 2	Ambitus der authentischen Tonarten		
2, 3, 4	Ambitus der plagalen Tonarten		
2, 3, 9	Bestimmung der Tonart bei Gesängen mit eingeschränktem Ambitus		
2, 3, 13	Gesänge mit übermäßigem Ambitus		
2, 3, 28	Beschreibung der Ambitus-Kreisdiagramme *(Diagramme fehlen)*		
cap. 4	**Saeculorum amen-Formeln und Differenzen**		
2, 4, 1	*neumae: tonus capitalis – toni differentiales* (=Differenzen)		
2, 4, 4	geeignete und notwendige Differenzen		
2, 4, 5	ungeeignete und unnötige Differenzen *(toni peregrini)*		
cap. 5	**1. Ton**		
2, 5, 1	*capitalis neuma*	*D*	*Iesus autem clamabat*
			Transeunte Domino
			Si Dominus Deus meus
			Hoc est testimonium
			Levate capita vestra
			Ierusalem
2, 5, 5		*F*	*Ave Maria*
			Tecum principium
			Simile est <enim> regnum
2, 5, 8	1. Differenz	*D*	*Pax aeterna*
			Ecce veniet
			Ego sum panis
		C	*Mulieres*
			Gaudeamus
			Rorate caeli
			(Iocundus homo)
			(Rogamus te Domine)
			(Erunt prava omnia apta)

			(Posuerunt super caput eius)
2, 5, 13	2. Differenz	*C*	*Usque modo non petistis quicquam*
			Egressus Iesus secessit
			Iter faciente Iesu
			Cum venerit filius hominis
			(Ecce ego mitto vos)
			(Virgo Dei genitrix)
			(Simulabo eum viro sapienti)
			(Domus mea domus orationis vocabitur)
			(Postulavi patrem meum)
2, 5, 16	3. Differenz	*F*	*Diffusa est*
			Pulchra es et decora
			Exsurge Domine
			Apertis thesauris
		a	*Ite dicite Iohanni*
			Exi cito in plateas
			Erit mihi Dominus
2, 5, 18	4. Differenz	*F*	*Nisi tu Domine*
			Inclinavit Dominus aurem
			(Vade retro Satanas)
2, 5, 20	5. Differenz	*F*	*Reges Tharsis*
			Benedictus es
			Volo pater
		a	*Civitas Ierusalem noli flere*
2, 5, 23	*Magnificat*		
	Benedictus		
	Dixit Dominus		
2, 5, 30	Responsorien	*D*	*Ora pro populo interveni pro clero*
		a	*Ave Maria gratia*
2, 5, 31	Introitus	*C*	*(Gaudeamus)*
			(Rorate caeli desuper)
			(Suscepimus Deus)
		D	*(Exsurge quare obdormis)*
			(Gaudete in Domino)
2, 5, 33		*F*	*Misereris*
2, 5, 35		*a*	*(Sapientiam sanctorum)*
			(Lex Domini)
			(Salus autem)
			(Scio cui credidi)
2, 5, 42	Die häufigsten Initien des 1. Tons:		
		C	*(Gaudeamus)*
		D	*(Statuit)*
		F	*(Tecum principium)*
			(In lege Domini)
		A	*(Fidelis sermo)*
2, 5, 44	Seltene Initien	*E*	*R. Veniens a Libano*

2, 5, 45		*G*	*R. Audivi vocem de caelo*
			R. Vidi Ierusalem
2, 5, 46		*b*	*R <O regem caeli>*
cap. 6	**2. Ton**		
2, 6, 2		*Γ*	*R. Educ de carcere*
2, 6, 4		*A*	*R. Laetentur caeli*
2, 6, 5		*C*	*A. Ait Petrus*
2, 6, 6		*D*	*O rex gloriae*
			Cottidie apud vos eram
			(Laus et perennis gloria)
			(A. O sapientia)
			(A. Collegerunt pontifices)
2, 6, 8		*F*	*A. Ecce Maria genuit nobis*
			A. Consolamini
			A. A saeculo non est auditum
2, 6, 11	Responsorien	*C*	*Ave Maria gratia plena*
		D	*Loquebantur variis linguis*
2, 6, 13	Introitus	*C*	*(I. Salve sancta parens) V. Sentiant omnes*
cap. 7	**3. Ton**		
2, 7, 2	Initien: *D E F G*		
2, 7, 3	seltene Initien	*c*	*Vivo ego*
			Opus feci
		b	*Plaudat laetitia*
2, 7, 6	reguläre Initien	*D*	*O pastor*
2, 7, 8		*E*	*Pudore bono re<pletus>*
2, 7, 10			*Haec est quae nescivit*
			Dum complerentur dies
			Qui de terra <est>
			O gloriosum
			Traditur ergo a patre
			Quando natus est
			Gloria laudis
2, 7, 12	1. Differenz	*G*	*Omnia quaecumque*
			Quoniam in aeternum
			Domine probasti me
2, 7, 14			*Quasi uno de paradisi*
			Arridebat parvulus
			Quidam homo
2, 7, 15	2. Differenz	*G*	*Tu Bethlehem*
			Te semper idem esse
			Hic est discipulus ille
			Sic eum volo manere
			Orietur in diebus Domini
			Accipiens Simeon
			Ecce Dominus

2, 7, 19	zur 1. Differenz:		*Cognoscimus Domine*
2, 7, 20	3. Differenz	*G*	*Accipiens Simeon*
			Vado parare vobis
2, 7, 22	Psalmen und Cantica		
2, 7, 24	Responsorien	*c*	*Ave Maria gratia plena*
2, 7, 26	Introitus	*G*	*Vocem iocunditatis*
2, 7, 27	1. Differenz	*E*	*Ego autem*
			Confessio
2, 7, 28	2. Differenz		*Dum sanctificatus fuero*
cap. 8	**4. Ton**		
2, 8, 2	Initien auf *C D E F G a*		
2, 8, 4		*C*	*Cum videris nudum*
			Iste cognovit
			Bethlehem non es
			(Angelus Domini)
			(Tulit ergo)
			(Domine suscipe me)
2, 8, 6		*D*	*Innuebant patri eius*
			Simon Bariona
			Media vita
			(Rubum quem viderat)
			(Ante thorum)
2, 8, 8		*E*	*Te Deum*
			O florens rosa
			Emissiones tuae paradisus
2, 8, 9		*F*	*Adest namque*
			Turba multa
			Laudabo Deum meum in vita
2, 8, 10		*G*	*Sub tuam protectionem*
			Nos scientes
			Nisi diligenter
2, 8, 11		*a*	*Exivi a patre*
2, 8, 13		*E*	*(O florens rosa)*
			(Emissiones tuae)
			(Te Deum Patrem)
2, 8, 14		*F*	*Iste homo*
			Vidimus stellam eius
2, 8, 18	1. Differenz	*C*	*Dum videris nudum*
			Angelus
			Frange esurienti
			Quod autem cecidit
			O Gregori
			(Iste cognovit)
			(Hymnum cantate nobis)
			(Domine suscipe me)
2, 8, 21	2. Differenz		*(Media vita)*

			(Innuebant patri eius)
			(Simon Bariona)
			(Rubum quem viderat)
		D	*In prole mater*
2, 8, 24	3. Differenz	*G*	*Benedicta tu*
			Ante thorum huius virginis
			Stetit angelus
		a	*Rorate caeli*
2, 8, 30	4. Differenz	*E*	*Fidelia omnia*
2, 8, 32	[5. Differenz]	*E*	*Qui venturus*
		F	*Te invocamus*
			(Exit qui seminat)
2, 8, 37	[6. Differenz]	*G*	*Exivi a patre*
			Nos scientes sanctum nomen
2, 8, 41	Responsorien	*a*	
2, 8, 42	Introitus		*Resurrexi*
			Omnis terra
			Salus
			Nos autem
cap. 9	**5. Ton**		
2, 9, 2	Initien auf *F G a c*		
2, 9, 3	*Tonus principalis*	*G(F)*	*Vox clamantis*
2, 9, 7		*a*	*Fons ortorum*
			Montes et omnes colles
			Obsecro Domine
2, 9, 8	1. Differenz	*F*	*Castus mente corpore*
			Alma redemptoris mater
			Omnis vallis implebitur
			Voce cordis
2, 9, 10	*Tonus capitalis*	*c*	*Elevamini*
			In sole
			Ponent Domino gloriam
			(Ecce Dominus veniet)
2, 9, 12	*Diff. peregrina*	*c*	*Magnum nomen Domini*
2, 9, 17	Responsorien	*c*	
2, 9, 21	Introitus	*c*	*Deus in loco*
2, 9, 23	1. Differenz	*F*	*Circumdederunt <me>*
			Loquebar
cap. 10	**6. Ton**		
2, 10, 1	*Tonus capitalis*	*F*	*Estote parati*
			Ipse invocavit me
			Gaudeamus omnes fideles
			Puer Iesus
			Sancta et immaculata viginitas
			O admirabile commercium

			Exivi a patre meo
			Veni dilecta mea
			Gloriosi principes
2, 10, 3			R *Christe fili Dei vivi*
			R *Specie tua*
			R *Christe fili Dei vivi*
2, 10, 4		*E*	*Virgo hodie fidelis*
2, 10, 5	Transposition		*Qui venturus est*
			Venite ad me omnes
2, 10, 7	1. Differenz	*F*	*Benedictus Dominus*
2, 10, 9	generelle Regeln zur Bestimmung des 6. Tons in Antiphonen, Responsorien und Introitus		
2, 10, 11	Introitus:	*F*	*(Dicit Dominus)*
			(Os iusti meditabitur)
			(Exsultate)
			(Esto mihi)
			(Quasi modo geniti)
cap. 11	**7. Ton**		
2, 11, 1	*tonus principalis*	*G*	*Caritas Pater est*
			In civitate Domini
			Maria stabat
			Absterget Deus
2, 11, 3			*Hic accipiet*
2, 11, 4	1. Differenz	*G*	*Veni in hortum meum*
			Puer natus est nobis
2, 11, 7	Introitus		*(Angelus ad pastores)*
			(Scimus quoniam diligentibus)
			(Michael praepositus paradisi)
2, 11, 8		*G*	*A. Tulerunt*
2, 11, 10	2. Differenz	*b*	*Constitues eos principes*
			Redemptionem misit Dominus
			Mirificavit Dominus
2, 11, 13	3. Differenz	*c*	*Stella ista*
			Confortatus est
			Omnis spiritus laudat
2, 11, 14	4. Differenz	*d*	*Induit me Dominus*
			Tu es Petrus
			Sit nomen Domini
			Homo natus est
			Dignum sibi Dominus
2, 11, 17	zur 2. Diff.	*a*	*Ipse praeibit ante illum*
2, 11, 18	generelle Regeln zur Bestimmung des 7. Tons bei Antiphonen, Responsorien und Introitus		
2, 11, 23	Introitus		*(Puer natus est nobis)*
			(Adorate Deum)
			(Deus in adiutorium)

			(Aqua sapientiae)
			(Venite benedicti)
			(Populus Sion)
cap. 12	**8. Ton**		
2, 12, 1	*tonus principalis*	*C*	*Alleluia*
		D	*Angeli Domini*
		G	*Gaude et laetare*
		a	*In loco pascuae*
2, 12, 2		*G*	*In illa die*
			Iocundare
			Spiritus Sanctus
			Ne timeas
			Ecce virgo concipiet
			Ierusalem
			Super solium
			Ecce mitto angelum meum
			Elevare elevare
2, 12, 5	1. Differenz	*F*	*Magi videntes stellam*
			Ave spes nostra
			Gloria in excelsis Deo
		E	*Hora est iam non <de> somno*
			Parvulus filius
		F	*Zachaee festinans*
		E	*Ecce nunc*
2, 12, 8		*D*	*Ierusalem*
			Videns Dominus
2, 12, 9	2. Differenz	*c*	*Hoc est praeceptum meum*
			Quomodo fiet istud
			Hodie scietis
			Deo nostro
			Rex omnis terrae
			In aeternum et in saeculum saeculi
2, 12, 11	3. Differenz	*c*	*Zelus domus tuae com<edit>*
			Veniet fortior
			Euntes ibant
			Reges videbunt
2, 12, 13	4. Differenz *(tonus peregrinus)*		
		D	*Nos qui vivimus*
		C	*Sapientia*
		D	*Angeli Domini*
			Dixit Dominus mulieri
			Aput Dominum
2, 12, 16	Generelle Regeln zu Antiphonen und Responsorien		
2, 12, 19	Introitus		*In excelso throno*
			Iubilate
			Dilexisti

Lux fulgebit
Domine ne longe
Ad te levavi
Ad te levavi

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

TH XXIII zeichnet sich durch vielfältige Beziehungen zur Hollandrinus-Tradition aus. Die Verbindung zu TH VIII und den davon abhängigen Texten wurde bereits behandelt.[3] Große Teile der *distinctio prima* (cap. 1, 2, 4 und 5), die TH XXIII mit TH XV (cap. 3, 5, 8 und 9) gemeinsam hat, deuten auf ein unbekanntes Kompendium als gemeinsame Quelle hin, das auf TH VIII basiert, da TH XXIII auch Passagen aus TH VIII zitiert, die nicht in TH XV enthalten sind: Definitionen des Begriffs *musica* (auch in TH X A 2-3), die Einteilung der *musica* in *speculativa* und *practica*, sowie die Etymologie des Wortes *musica* (acc. 22-29, cf. TH VIII 1, 2-5; 2, 2-3), einige Definitionen zu den Intervallen (z. B. TH VIII 13, 59; 13, 64 und 13, 70) und Erläuterungen zur Mutation (TH VIII 19, 10-13).

Die Kapitel 1-3 der *Distinctio secunda* sind in großen Teilen mit TH XXI, 7-8, teilweise auch mit TH XI 4 identisch. Das Verhältnis dieser Texte zueinander wurde bereits in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. V, S. 429 diskutiert. Die Einführung in die Kirchentonarten in Kapitel 4 besteht im Wesentlichen aus einigen ebenfalls in TH XXI vorhandenen Sätzen zum Begriff *tonus* und einem Zitat aus Johannes Cotto. Der anschließende Tonar ist eine selbständige Zusammenstellung. Die für die Hollandrinus-Tradition typischen Mustermelodien für die einzelnen Tonarten, Introitus und Responsorien fehlen. Böhmische Merkmale sind an mehreren Stellen festzustellen:

2, 5, 10 *Ego sum panis* (böhmische Melodiefassung)
2, 9, 9 *Castus mente corpore* (aus dem Wenceslaus-Offizium)
2, 12, 3 *Ecce mitto angelum meum* (böhmische Melodiefassung)

Zwei der zitierten Incipits, die nicht in liturgischen Quellen nachzuweisen sind, verbinden TH XXIII mit TH XI und TH XXIV:

2, 5, 10: *Pax aeterna* in TH XI 7, 9 und TH XXIV 17, 50
2, 7, 27: *Ego autem* in TH XI 7, 80 und TH XXIV 17, 102

---

[3] cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 325-327 und Bd. V, S. 10-12.

5. EDITION

Die Kapitelzählung der Edition stammt von den Herausgebern. Die Orthographie der Handschrift wurde mit wenigen Ausnahmen beibehalten. Stillschweigend geändert wurde die mehrfach vorkommende Schreibweise *exe-* anstelle von *exce-* (z. B. 2, 2, 19) und *heror* (1, 3, 1) oder *herror* (1, 4, 30) anstelle von *error*.

Tonbuchstaben

Die in der Handschrift nicht konsequent notierten Tonbuchstaben wurden gemäß den generellen Editionsrichtlinien normalisiert.

Notation

Die Notenbeispiele sind in böhmischer Choralnotation in einem Vierliniensystem notiert. Gelegentlich wird auch ein Fünfliniensystem verwendet (fol. 369rv). Als Schlüssel werden nur F und c verwendet.

Eichstätt, Universitätsbibliothek Cod. st 685, fol. 369v

EDITION

Ei = Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685, fol. 362r-377v

Accessus

362r [1] Quoniam circa artem musicalis sciencie multi hodiernis temporibus delirant, id est deviant, ut ergo ignorancie <morbus> expellatur, de arte musicali compendiosa dictamina promulgentur. [2] Omnes igitur cupientes dogmata artis musice humanum pene ingenium transcendencia contingere non inmerito iniungitur, ut non pigritentur, non erubescant, non eciam refutant eiusdem artis musice rudimenta puerilia degustare. [3] Qui enim frugi uti tirunkulus consequitur, si derelictis rudimentis puerilibus cuiuspiam sciencie ad alciora eiusdem vel alterius quomodolibet declinaret. [4] Expedit itaque, ut gradatim scilicet in scienciis ascendamus, ne forte, ut asse-
▸ *p.103* rent, humanas vires excedentibus, more cancrorum retrograde gradencium cachinose, ad infima nos oportet descendere.

[5] Quoniam autem principalis intencio erit hic de thono inproprie dicto, qui et tropus magis proprie dicitur, ecclesia Dei notabiliter subservienti contractare, tunc ad maiorem intelligenciam eiusdem thoni necessarium aliquid utilis de manu musicali pueriliter conscribere et docere, qua cognita facilius thonorum materia quemlibet studiosum poterit delinire. [6] Presens igitur materia non inconvenienter duabus distinccionibus perficitur et completur, quarum prima materiam manus musice declaracioni prosequitur et tunc 2ª ad thonorum materiam principalissime intentam, ecclesie Dei modernis temporibus nimis congruentem properabit. [7] Sed antequam materia principalis determinetur, aliqua generalia ad presentem artem spectanda non sunt pretermittenda.

▸ *p.103* [8] Pro quo sciendum, quod sciencia speculativa est duplex, scilicet extremalis, cuius subiectum habet se secundum simplicem racionem sic, quod sibi solum convenit una racio formalis, racione cuius non est complexum ex pluribus subiectis aliarum scienciarum. [9] Et tales sunt 3ˢ, scilicet mathematica, metaphysica et naturalis philosophia. [10] Alia est speculativa media, cuius subiectum est complexum ex subiectis diversarum scienciarum, cui tamen non convenit una racio formalis. [11] Et tales sunt astronomia, perspectiva et musica. [12] Nam subiectum astronomie est magnitudo mobilis.

---

1 <morbus>] melos *Ei cf. Anon. Vratisl. p. 331: „nubes expellantur"; Mens. Circa artem p. 511: „morbum expellamus"*

2 contingere] contingemus *Ei*

6 duabus] duabis *Ei* | prima] primam *Ei* | ecclesie] ecclesiam *Ei*

9 metaphysica] meteᶜᵃ *Ei*

13 Modo magnitudo est terminus spectans ad mathematicam eo, quod importat quantitatem. 14 Sed mobilis spectat ad scienciam naturalem eo, quod talis est de ente mobili. 15 Sed subiectum perspective est linea visualis. 16 Modo hoc iterum est complexum ex subiectis diversarum, nam linea importat quantitatem et sic iterum pertinet ad mathematicam. 17 Sed visuale | sive visus spectat ad naturalem philosophiam. 18 Sic similiter presens *362v* sciencia, scilicet musica, habet pro subiecto hoc complexum, numerum sonorum. 19 Modo numerus est terminus spectans ad mathematicam eo, quod importat quantitatem. 20 Sed sonus spectat ad scienciam naturalem eo, quod importat obiectum auditus. 21 Et sic patet, quod musica est sciencia speculativa non extremalis, sed media.

22 Que sic diffinitur: est sciencia consonanci<ar>um et proporcionum speculativa. 23 Vel musica secundum Ysidorum libro 3o capitulo decimo quarto est periciaa modulacionis sono cantuque consistens. 24 Ex quibus duabus diffinicionibus patet, quod duplex est musica, scilicet theoretica sive speculativa, que consistit in numero sonorum et proporcionum speculacione. 25 Alia est practica, cuius tota vis in praxi consistit, scilicet in arsi et thesi, hoc est in vocum et sonorum elevacione et deposicione. 26Unde diffinicio prima competit musice teorice, reliqua vero practice, de qua practica principaliter hic erit prosequendum.

27 Et dicitur musica a *mois*, quod est *aqua*, quia teste Ysidero, ubi tractat de vocibus vel proporcionibus vocum, tunc sine humoris beneficio nullum carmen vel vocis modulacio stat vel subsistit leta. 28 Vel dicitur ab aqua, quia usus musice primo tractus est ab aquaticis instrumentis. 29 Unde quando aque asscendunt vel descendunt, tunc causant quendam sonum secundum elevacionem et depressionem, ad cuius similitudinem voces humane musicales sunt excogitate. 30 Et tantum de illis communibus.

---

23 a id est subtilitas

---

23 ISID. etym. 3, 15, 1
27 Hugucio, Derivationes M 126
28 cf. PS.-THOMAS AQU. I 3

---

15 perspective] prospective *Ei*
18 numerus *Ei*
21 extremalis] exenialis *Ei*
23 modulacionis] mudulacionis *Ei*
25 thesi] tersi *Ei*
26 competit] compedit *Ei*
29 aque] aqua *(?) Ei* | humanes *Ei*

Distinctio prima

1

[1] Quantum autem ad specialia, est sciendum, quod manus musica sic notificatur: est vocum musicalium clavigera demonstratrix ad cantum regulariter discendum flexuris articulorum adornata. [2] Et dicitur manus ad similitudinem quandam manus corporalis. [3] Clavis igitur musica dicitur similitudinarie ad clavem materialem, quia est reseracio cantus vel est signum sive index cantuum atque vocum. [4] Unde recte, sicut per clavem materialem ostium clauditur et aperitur, sic per clavem musicalem proprietates cantuum notificantur. [5] Proprietas vero manualis in cantu musico est vocum musicalium distinccio, que in triplici differencia consistit, quia alia per h quadrum durum et acutum, alia per naturale, 3a per b rotundum et mollem perficitur et docetur. [6] Quid autem sit spacium vel linea et quot sunt sillabe musice, adeo notum est, ut non indigeat rudimento.

---

4 hostium *Ei*

2

[1] Istis breviter premissis ad litteras iniciales vocum | musicalium in ma- *363r*
nu contentarum declarandas est accedendum. [2] Intra manum igitur decem et novem sunt iuncture cacuminibus digitorum eo assumptis, littere vero sive notule musice sunt XXI propter ·b· molle in duobus locis adiunctum, ut patebit in suo loco. [3] Que quidem littere sunt vocum musicalium inciales. [4] In primis igitur, scilicet in vertice pollicis ponitur g grecum ad instar medii thau, quod sic figuratur: ·Γ·. [5] Deinde seriatim secuntur 7 alphabeti littere graves et ideo maioribus sive versalibus litteris sunt figurande. [6] Post has eedem littere septem repetuntur, sed acute nominantur et propter hoc eciam minoribus litteris figurantur. [7] Inter quas b geminatur: una ponitur, que rotunda vocatur, alia, que quadra vocatur; ita quod ·b· rotundum discrepet a ·♮· quadrato. [8] Post quas 7 litteras alie quatuor secuntur, sed variis caracteribus ad differenciam premissarum describuntur. [9] Et superacute sive geminate vocantur. [10] Inter quas similiter b geminatur, una acuta et alia mollis appelantur. [11] Et seriatim sic figurantur: ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·c·d·e· ·f·g·aa·bb·cc·dd·. [12] Que quidem littere sunt iniciales vocum sive sillabarum musicalium in manu musica contentarum. [13] Et sic scolastice exprimuntur: ·Γ·ut, ·A·re, ·B·mi et cetera. [14] Quarum prima in cacumine policis, ultima vero in 3ª iunctura digiti mediocris reponi ymaginantur cum aliis hinc inde collocatis, prout clarius patet manum musicam intuenti. [15] Et quoniam cuiuslibet cantus modulacio sive gravis sive acuta sive superacuta hiis litteris potest depromi, [16] nec amplius vox humana queat ultra has viginti unum litteras, ut saltem vox clara apareat, sublevari, [17] ideo non fuit necesse plures reperisse nec in infinitum in eisdem sic licuerat processisse. [18] Et sic nec ·ee·la extra manum ad perfeccionem 3ii ♮ duralis, ut quidam asserunt, adiungere est necessarium.

[19] Et harum litterarum quelibet a qualibet notabiliter, tam quo ad naturam vocis quam ad figuracionem, spacium ac lineam, quantum ad arsim et thesim, idest elevacionem et depressionem cantus, discrepat atque distat, ut patet singulas silbas in manu musica positas trutinanti, idest perscru-<tan>ti. [20] Racio, quare post septem litteras iterum fit repeticio earundem,

---

1 contentorum *Ei*
7 b geminatur] bb geminatur *Ei*
14 intuentis *Ei*
18 ad perfeccionem] a perfeccione *Ei* | beduralis *Ei*

breviter ponitur talis [racio], quia octava littera quantum ad vocem concordat cum prima, quod est de natura dyapason, et similiter prima cum quindecima, ubi constituitur bisdiapason. [21] Et sicut dicitur de una, ita de reliquis est dicendum. [22] Ex quibus predictis patet, quod prime octo littere per ordinem – a ·Γ· greco est incipiendum – capitales sive versalia dicuntur,
363v quia in bassa ponuntur, propter quod graves appelantur | eo, quod gravem, durum et optusum reddunt cantum. [23] Agravant enim cantantem per arteriarum restriccionem. [24] Octo vero alie littere sequentes dicuntur minute, quia minoribus caracteribus figurantur. [25] Dicuntur eciam acute, quia cantum in se discurrentem magis acutum reddunt, quantum ad sonum, magis enim apertis arteriis per eas cantus decantatur. [26] Sed quinque littere residue dicuntur geminate eo, quod in caracteribus geminantur, sicut patet in ordine prescripto. [27] Et dicuntur eciam superacute, nam cantus per eas discurrens acucius ac subtilius sonat quam sonaret in acutis. [28] Et pro sentencia premissorum melius memoranda dantur hec vel similia metra:

[29] Octo graves voces describuntur capitales,
[30] Septem minute, quoniam dicuntur acu<te>,
[31] Cum duplici ventre dicuntur superacute.

[32] In quibus metris fit mencio tantum de septem litteris minutis et de quatuor geminatis, quamvis prius dictum est, quod octo sunt minute et quinque geminate. [33] Unde in metris non perpenditur differencia ·b· rotundi et ·♮· quadri quo ad vocem, et ideo non fit mencio in metris de dua<bu>s; sed quia propter variam figuracionem, similiter et variam significacionem, ponitur duplex b inter litteras octo prius enumeratas. [34] Possunt tamen ad<h>uc predicte littere alia differencia, scilicet ista, discrepare. [35] Nam prime quatuor, scilicet ·Γ·A·B·C· dicuntur graves, quia cantus in eis discurrens gravem reddit sonum. [36] Alie quatuor ·D·E·F·G· dicuntur finales eo, quod in eis quilibet cantus regularis quantum ad thonum sive tropum debet terminari. [37] Sed alie littere quatuor subsequentes, scilicet ·a·b·♮·c·, dicuntur acute, quia acutum reddunt sonum. [38] Dicuntur eciam affinales, quia in eis cantus transpositi et transformati habent terminari.

30 cf. VERS. Palmam I 38
31 cf. VERS. Palmam I 41
35-40 IOH. COTT. mus. 5, 16-18

33 ·b· rotundi] B rotundi *Ei* | duplex b] duplex bb *Ei*

[39] Sed alie quatuor assequentes, scilicet ·d·e·f·g·, superacute nominantur, quia acutas sue vocis acumine superant et excellunt. [40] Postreme vero quinque ·aa·bb·♮♮·cc·dd· excellentes dicuntur, quia vocis sue gracillitate habent acutas et superacutas penitus superare. [41] Et pro ista sentencia eciam dantur hec vel similia metra:

[42] Gama graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas.
[43] ·D· super has acuit, excellit ·aa· quoque dupla.
[44] Sed ·b· dividitur, ·b· molle fitque durum ·♮·.
[45] Sed ·♮· quadrata formatur, sic ·b· rotunda.
[46] ·♮· durum *mi* cantat, ·b· molle *fa* dulce frequentat.

[47] Et hec differencia istarum litterarum ad invicem premittitur quo ad sonum sive quo ad vocem. [48] Discrepant eciam ab invicem quo ad disposicionem figurarum, quoniam ·Γ· grecum aliter figuratur quam ·G· grave et ·g· minutum et econverso. [49] Similiter ·B· versale [quadrum] aliter figuratur quam ·b· minutum rotundum vel ·♮· minutum quadratum vel ·bb· rotundum geminum vel ·♮♮· quadrum geminum vel econverso. [50] Et suo modo de aliis est dicendum. [51] Item sequitur figura suprascripta. ▸ *p.103*

[52] Item nota, quod voces iam tacte discrepant suarum sedium varietate, quoniam una earum in spacio, alia in linea collocatur, verbi gratia ·Γ· grecum in linea, ·G· grave in spacio, ·gg· minutum in linea collocatur. [53] Et sic de aliis est dicendum. [54] Et quamvis ita, ut dictum est, differunt ab invicem, concordant tamen isto modo. [55] Sicut enim in prima serie earum sunt quedam consonancie, sic et in ordine 2^{o} et in ordine 3^{o}, quamvis ibi viriles, hic pueriles voces concorditer canunt. [56] Et similiter in 3^{a} serie, ubi acutissime et gracilissime voces uniformiter concinunt et concordant, et eciam earum intervalla sive distancie | in eisdem. [57] Verbi gracia: sicut in *364r* prima serie a ·Γ· greco ad ·A· grave est thonus et ad ·B· grave similiter est

---

42 SUMM. GUID. 43
46 VERS. Palmam I 44
52 cf. IOH. COTT. mus. 5, 12
57 cf. PTOLOM. 5, 6

---

39 voces *Ei*
43 super as *Ei*
48 ·Γ·] g *Ei*
49 ·B· versale] ♮♮ versale *Ei*
52 sedium] serierum ~~sua~~ *Ei cf. TH VIII 9, 7* | ·Γ·] g *Ei* | spacio] space *(?) Ei*
56 intervalle *Ei*

thonus et ad ·C· semitonium, et ita diatesseron a ·Γ· greco ad ·C· grave et ad ·D· dyapente [et ad ·b· diapente] et ad ·G· grave diapason, sic precise est in 2ª serie litterarum. [58] Nam a ·G· gravi ad ·a· minutum est thonus, ad ·♮· quadrum similiter thonus, ad ·c· minutum semithonium, et ita diatesseron ab <·G· gravi> ad ·c· minutum et dyapente ad ·d· minutum et diapason ad ·g· minutum. [59] Et per consequens bis dyapason. [60] Et suo modo dicendum est de 3ª serie litterarum. [61] Et ex dictis sequitur, quod cantantes in prima quemcumque cantum concordabunt cum cantantibus in 2ª serie et cum cantantibus in 3ª serie litterarum. [62] Sed ibi gravis, ibi acutus et alibi redditur cantus superacutus, ut patet, si 3ˢ concinant eundem quemcumque cantum in dictis seriebus litterarum, dummodo distabunt a se vocetenus per diapason. [63] Et hec omnia clare patent instrumenta musicalia, scilicet monocordium sive clavecordium, inspicienti.

60 cf. PTOLOM. 5, 7-10

57 diatesserunt *Ei*
58 <·G· gravi>] a minuto *Ei*
63 musicalia] musicalium *Ei*

3

[1] Et quoniam mencio facta est de thono, semithonio et sic de aliis consonanciis, ne ergo in huiusmodi vocabulis fiet error, tunc pro declaracione eorundem est sciendum incipiendo ab unisono. [2] Qui sic describitur: est unius vocis bina vel crebrior replicacio vel repeticio in eadem linea vel in spacio.

[3] Sed thonus proprie captus hic habet locum, et est distancia constans ex duabus vocibus continuis et sibi vicinis penes elevacionem vel depressionem, ubi tamen non est semithonium, verbi gracia *ut re, re mi* et cetera. [4] Et dicitur a *thono, -as, -are*, id est perfecte sonare.

[5] Sed semithonium est distancia duarum vocum continuarum sive sibi vicinarum ascendencium vel descendencium, ubi tamen non est thonus. [6] Et fit tantummodo per *mi* et *fa* et econverso. [7] Et dicitur semithonium quasi imperfectus thonus, *semis* enim idem est quod *imperfectus*. [8] Et ideo dicitur vas semiplenum, idest non perfecte plenum. [9] Non autem dicitur a *semis*, quod est *medium*, quia semithonium non est medietas thoni, ut quidam dicunt, sed minus medietate, ut patet in instrumentis. [10] Et est semithonium dulcedo et condimentum tocius cantus. [11] Et quia semithonium fit tantummodo per ascensum de *mi* ad *fa* et econverso, *fa* autem in manu 7 contingit invenire, 7tem ergo sunt semithonia et non plura.

[12] A thono autem et semithonio alie varie consonancie generantur, ut est dithonus, semi<di>thonus, trithonus et cetera. [13] Pro quibus est sciendum, quod dithonus est distancia duorum thonorum coniunctorum vel disiunctorum, verbi gracia dicendo *ut mi* vel *ut re mi*, et ita de aliis.

[14] Sed semi<di>thonus est distancia thoni et semithonii coniuncti vel disiuncti, verbi gracia *mi sol* vel *mi fa sol*.

[15] Sed tritonus est spacium constans ex 3^{bus} thonis, ut ab ·F· gravi ad ·♮· minutum quadrum et a ·b· rotundo minuto ad ·e· acutum minutum et ab ·f· minuto acuto ad ·♮♮· quadrum geminatum vel superacutum. [16] Et raro vel numquam tritonus in cantu reperitur.

---

4 cf. IOH. COTT. mus. 8, 6
9 cf. IOH. COTT. mus. 8, 8
10 TRAD. Garl. plan. IV 104

---

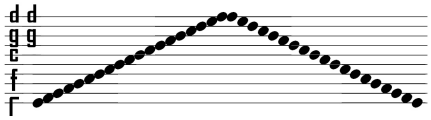
1 error] heror *Ei*
14 semithonii] semidithus *corr. ex* semithonus *Ei*

[17] Sed diatesseron est distancia sive consonancia musica duos in se thonos cum uno semitonio continens, sive thonus precedat sive sequitur semitonio posito in medio sive in quocumque alio loco. [18] Et dicitur a *dia*,
364v quod est *de*, et *tesseron*, | *quatuor*, quia fit ab una voce ad quartam, ut a ·Γ· greco ad ·C· grave, verbi gracia *ut fa* et econtra *fa ut*.

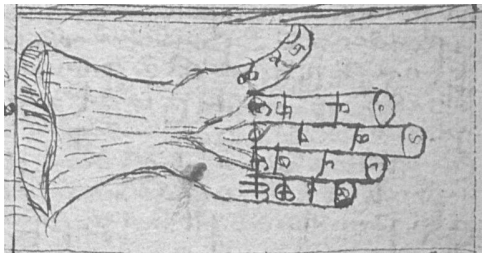
[19] Sed diapente est consonancia sive distancia trium tonorum et unius semithonii, in quocumque loco ponitur. [20] Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *penta*, *quinque*, quia facit saltum ab una voce ad quintam, ut a ·Γ· greco ad ·D· grave.

[21] Sed dyapason est distancia sive consonancia omnium predictarum consonanciarum et distanciarum sonos per octo voces continens, ut a ·Γ· greco ad ·G· grave. [22] Et dicitur diapason a *dia*, quod est *de*, et *pan*, id est *totum*, et *son*, idest *sonus*, quia continet in se omnium consonanciarum et distanciarum sonos. [23] Continet etenim thonum, semithonium, dithonum, semidithonum, diatesseron, diapente et alias plures simplices consonancias.

[24] Consonancie autem, que excellunt diapason, dicuntur consonancie composite et non simplices, ut est diatesseron cum diapason vel dithonus cum diapason vel thonus cum diapason vel disdiapason et cetera. [25] Et dicitur eciam diapason a *dia*, quod est *de*, et *pason, octo,* quasi de octo vocibus eo, quod ab una voce facit saltum ad octavam, cum qua consonat et concordat.



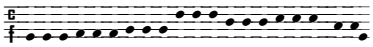
Omnis cantus aut fit in una etc.

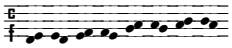


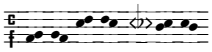
20 IOH. COTT. mus. 8, 13

18 ·C·] F *Ei*
20 ·D·] b *Ei*
22 et *pan*] et et pan *Ei*

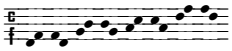
365r

[26] In una resonancia — unisonus

Exemplum primi modi

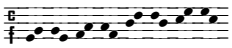
In 2[a] hoc dupliciter
- potenter[a] sic est thonus

Exemplum 2[i] modi

- debiliter sic est semithonium

Exemplum 3[ii] modi

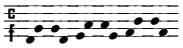
In 3[a] hoc dupliciter
- potenter sic est dithonus



Exemplum quarti modi

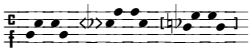
- molliter sic est semi-<di>tonus

Exemplum quinti modi

In 4[ta]
- debilis sonans diatesseron



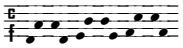
Exemplum sexti modi

- potenter ac viriliter trithonus

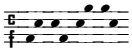


Iste additur sexto

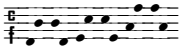
In quinta
- potenter viriliter et iocunde diapente sonat



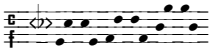
Exemplum 7[mi] modi

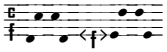
- debiliter et molliter semidiapente

Iste additur 7[mo]

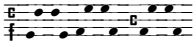
In 6[ta]
- potenter tonus cum diapente

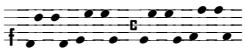


Exemplum octavi modi

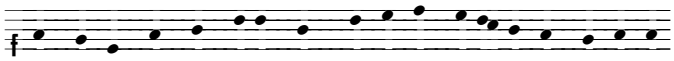
- debiliter semitonium cum diapente

Exemplum noni modi

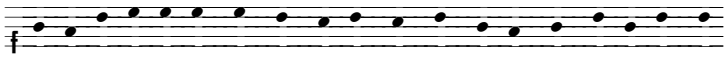
In 7[ma]
- potenter dithonus cum diapente

Componitur ex 3[a] et quinta

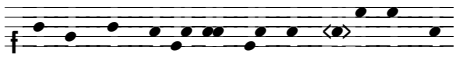
- debiliter semiditonus cum diapente

Componitur ex 3[a] imperfecta et 5[ta]

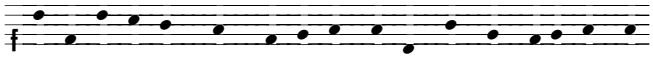
Octava hiis additur

Est eadem cum sua prima

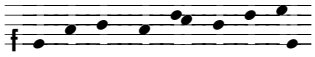
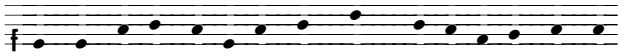
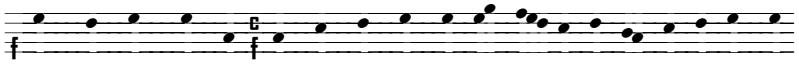
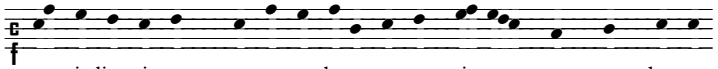
26 [a] viriliter *Ei*

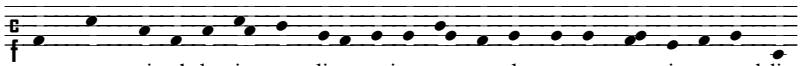
365v

[27] Ter ter-ni sunt mo-di qui-bus om-nis can-ti-le-na con-te-xi-tur



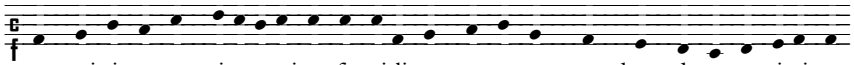
sci- li-cet u- ni-so-nus se- mi-tho-ni-um to-nus se- mi-di-to-nus

di-to-nus di-a- tes - se-ron di-a- pen-te



se-mi-to- ni-um cum di- a- pen-te to-nus cum di-a-pen- te

ad-uc mo-dus di - a- pa-son

Si quem di-lec-tant e- ius hunc mo-dum es-se co-gno-scat

Cum-que tam pau-cis mo-dis 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 quem-vis ab hu-ius stu-di-o qui-es-ce- re do-nec vo-cum in-ter-val-lis



co-gni-tis ar-mo-ni-e to-ci-us fa- ci-li-me que-at com-pre-hen- de-re no-ti-ci-am

---

27 HERMANN. mod.

---

27 *Ei* | alte] saltem *Ei*
tonus cum diapente

4

[1] Istis habitis breviter ad<h>uc de mutacione musica est sciendum. *364v*
[2] Est enim mutacio cantuum variacio intensa vel remissa. [3] Vel est transitus unius vocis causa intencionis vel remissionis sub eadem clave musica contentarum, ut a ·C· gravi ad ·d· acutum minutum. [4] Ascendendo per ·a· acutum, tunc in ·a· acuto fit mutacio *la* in *re* ascendendo et econtra *re* in *la* descendendo. [5] Et sic mutare unam vocem in aliam nihil aliud <est> nisi cantum de una clausula transire in aliam, ut mutacio in ·C· gravi ostendit ▸ *p.103*
transitum primi ♭ duralis in primum naturalem, etc. [6] Correlarie ergo sequitur, quod ad mutacionem minime due voces concurrunt. [7] Correlarium secundum, quod in monosilbis non fit mutacio, ut ·Γ·ut, ·A·re, ·B·mi, cum nihil in se mutari potest. [8] Ad mutacionem namque duo minime requiruntur, scilicet mutabile et illud, in quod fit mutacio. [9] Similiter et in ·b·fa·♮·mi nulla fit mutacio, quamvis ibi sunt due voces, quoniam ·b· rotundum habens *fa* non mutat ipsum in ·♮· quadrum, quod habet *mi*, gemine etenim ibi sunt claves, scilicet ·b· rotundum et ·♮· quadrum, quamvis racionabiliter eadem reputetur. [10] Et ergo recte, sicut *fa*, quod est <in> ·F·faut, non mutatur in *sol*, quod est in ·D·solre, sic eciam in predictis. [11] Si enim *fa* in *mi* mutari potuisset, non ·b·fa·♮·mi, sed ·b·fami dicetur, sicut non dicitur ·C·fa·C·ut, sed ·C·faut. [12] Sonus igitur dulcis et mollis, qui canitur per *fa*, non mutatur in sonum durum acutum et asperum, qui canitur per *mi*. [13] Patet ergo, quod non possunt in se mutari, sicut ergo in voce, ita et in figuris habent dissonare. [14] Quamvis in una sede morentur, tamen diversum habent sonum, | scilicet acutum et asperum, quantum ad ·♮· quadrum, et *366r*
mollem sive dulcem, quantum ad ·b· rotundum. [15] Discordant ergo propter asperitatem *mi* et lenitatem *fa*. [16] Ut tamen omnis ambiguitas tollatur, pro faciliori erudicione expediens est et licitum, ut, quod natura nequit, supleat artis industria, scilicet quod ·b·fa·♮·mi non in uno loco, sed in gemino collocetur, ·b·fa sub vertice digiti auricularis et ·♮·mi in vertice eiusdem cum ▸ *p.103*
protraxione linee in medio pro distinccione talium vocum. [17] Proficientes itaque minus perfecti, visis duabus vocibus monasilbis segregatis, a mutacione unius in alteram se continebunt. [18] Sicut ergo ·♮·<mi> alcius quam

5 mutare] mutari *Ei*
9 gemine] gemin *Ei*
15 lenitatem] leditatem *Ei*
16 auriculari *Ei*

·b·fa collocatur, ut evidenter patet in instrumentis musicalibus, sic eciam *mi* alcius canit quam *fa*. [19] Super potest talis racio asignari: ascendendo etenim in ·a· acuto ad ·♮· quadrum minutum facimus thonum, scilicet de *re* in *mi*. [20] Sed ascendendo ab eodem ·a· acuto ad ·b· rotundum, scilicet de *mi* in *fa*, facimus semithonium. [21] Sed quia alcius ascendit tonus, qui est de *re* in *mi*, quam semitonium, quod est de *mi* in *fa*, ergo alcius canitur *mi* quam *fa*, quoniam maior est distancia toni, qui est de *re* in *mi*, quam semitonii, quod est de *mi* in *fa*. [22] Et ex hac racione potest colligi huic similis racio, que est talis. [23] Si quis etenim ascendit ab ·F· gravi ad ·♮· quadrum minutum sive acutum, tritonum constituit, sed ascendens ab eodem ·F· gravi ad ·b· rotundum minutum, scilicet ad *fa*, semitritonum sive ditonum cum semitonio sive diatesseron, quod idem est. [24] Sed quia tritonus, qui ascendit ad *mi*, alcius canit quam semitritonus vel diatesseron, qui ascendit ad *fa*, ergo *mi* alcius canit quam *fa* in ·b·fa·♮·mi. [25] Et ex hac racione iterum colligitur, quod in ·b·fa·♮·mi non fit mutacio *fa* in *mi* et econverso. [26] Nam si ibi fieret mutacio, duo semitonia inter duos thonos canere oportent, quod tamen in musica, que in nostris partibus tenetur, non contingit. [27] Quod probatur sic: ascendendo de *mi*, quod est in ·a· acuto, ad *fa*, quod est ·b· rotundum, fit semithonium. [28] Et amplius ascendendo ab eodem ·b· rotundo ad ·c· acutum mutando *fa* in *mi*, 2^{m} semitonium eveniret. [29] Quare ibi non fit mutacio. [30] Et ex eadem racione contingit alius error eque notabilis, scilicet
▸ *p.103* quod dyapason componeretur ex <quatuor> tonis et 3^{us} semitoniis, quod est contra prius dicta. [31] Et hoc patet sic: cum ab ·F· gravi ad ·f· minutum fit diapason et †perversarum† in loco predicto fieret mutacio *fa* in *mi*, et sic fierent duo semitonia et 3^{m} ab ·e· minuto ad ·f· minutum. [32] Quare scitur propositum, scilicet quod diapason componeretur ex quatuor tonis et 3^{bus} semitoniis. [33] Ex hiis igitur et similibus pluribus racionibus patet, quod in ·b·fa·♮·mi non fit mutacio et quomodo ibidem *mi* alcius canit quam *fa*. [34] Ex premissis eciam colligitur, quomodo in bissillabis tantummodo vel trissillabis vocibus musicalibus et non monasilbis fit mutacio. [35] Nam in bissillabis fiunt due mutaciones, scilicet ascendendo et descendendo. [36] In trissillabis vero sunt 6 mutaciones, 3^{s} ascendentes et tres descendendo, ut patet sufficienter intuenti manum musicalem.

---

27 b rotundam *Ei*

30 ex eadem] ex adem *Ei* | herror *Ei* | ex <quatuor>] ex octo *Ei*

31 ab ·F· gravi ad ·f· minutum] ab F gravi ad diminutum *Ei* | in loco predicto] in loco predicto in loco predicto *Ei* | semitonia] semitonium *Ei*

33 quod] quomodo *Ei*

5

[1] Quoniam igitur vocum musicalium mutacio subservit cantui, ideo, dico, paucula, sed utilia sunt reseranda. [2] Est igitur cantus modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coarctata. [3] Et est 3^{x}, scilicet durus sive asper, naturalis | sive planus, et mollis sive dulcis. [4] Primus *366v* signatur per ♮ quadrum sive durum. [5] Et dicitur ♮ duralis et scribitur per ♮ quadrum ideo, quoniam asperum, durum et severum reddit sonum respectu aliorum cantuum. [6] Et figuratur merito per ♮ quadrum, quoniam sicut in ♮ quadro est quedam resistencia angulorum ex acucie laterum in angulum, sic in tali cantu per nimiam depressionem fit arteriarum restriccio et collisio. [7] Cantus autem dicitur mollis propter suavem et dulcem melodiam, quam in suis limitibus exercet. [8] Et ergo per b rotundum merito figuratur, quia illud, quod est rotundum sine difficultate est volubile. [9] Sic eciam talis cantus dulciter et suavi gravamine decantatur. [10] Cantus autem naturalis ideo dicitur, quia mediocriter inter durum <et mollem> descensum et asscensum possidet. [11] Et ergo in medio inter ♮ duralem et b mollem collocatur. [12] Et propter hoc, quia <non> excedit metas naturales, sed plane et mediocriter se habet, ergo non oportuit eum aliqua littera sicut ♮ duralem vel b mollem per modum cognominis consignare.

[13] Quoniam igitur omnis modulacio musica vel est dura vel naturalis vel b mollis, ideo non oportuit plures cantus invenire. [14] Et quoniam ♮ duralis, qui incipitur in ·Γ· greco, supra se bene plus potest perficere quam <dis>diapason, et ergo in 3^{s} species tripartitur, scilicet in primum, 2^{m} et 3^{m}. [15] Quorum primus dicitur proprie ♮ duralis. [16] Secundus vero et 3^{us} quadam similitudine dicuntur ♮ durales, eo <quod> sicut primus in gravibus, sic secundus in acutis et 3^{us} in superacutis eisdem vocibus habet cursum. [17] Et eadem racio in cantu naturali et b molli asignatur. [18] Naturalis autem cantus dicitur, quia supra se vix perficitur disdiapason, mollis vero, qui non potest perficere supra se disdiapason, et ergo uterque duabus speciebus contentatur. [19] Naturalis enim dividitur in primum et 2^{m} naturalem et sic eciam b mollis in primum b mollem et 2^{m} dividitur. [20] Ex

5 beduralis *Ei* | respectu] respectum *Ei*
9 suavi] suave *Ei*
12 per modum cognominis] per modo cognicionis *Ei*
14 tripartitur] bipartitur *Ei, cf. TH XV 9, 14*
16 secundus] secundis *Ei*

quibus dictis patet, quomodo dicti 3^{s} cantus in septem cantus dividuntur, quorum cantuum quilibet in se unum semitonium includit. [21] Et ita eciam sunt 7tem semitonia et non plura. [22] Per quem autem cantum unaqueque silba vel vox musica cantetur, manifeste est ita, quod non indiget declaracioni. [23] Hoc tamen non est pretermitendum, scilicet si quis voluerit unamquamque silbam musicam, per quem cantum canitur scire, videat locum eius in manu et cum eo descendat ad *ut*, tunc ubi *ut* finitur, ibi cantus, per quem dicta silba regulatur, facilime invenitur. [24] Verbi gracia: si volo scire, per quem cantum canitur *la*, quod est in ·E· gravi, descendam sic: *la sol fa mi re ut*, et finitur in ·Γ· greco, ubi est locus primi ♭ duralis, et ergo per primum ♭ duralem regulantur. [25] Et eodem modo de aliis est dicendum. [26] Et tantum sit dictum de manu musica. [27] Que omnia iam dicta
▸ *p.103* eciam patent in figura precedenti.

Distinctio secunda

1

[1] <E>xpedita autem prima distinccione, que materiam manus musice continebat, restat nunc execucio 2e distinccionis et principaliter hic intente, materiam tonorum ecclesie Dei subserviencium continentis, prius quam ▸ *p.103* igitur de discrecione ac differenciis thonorum dicetur.

[2] Et quoniam erroris mater est equivocacio semper, ne ergo in *367r* equivocacione huius vocabuli *tonus* esset laborandum, tunc notandum est, quod *tonus* dupliciter capitur, scilicet proprie et improprie sive abusive. [3] Thonus, ut proprie capitur, est distancia sive spacium in cantu constans ex duabus vocibus continuis et sibi vicinis penes elevacionem vel deposicionem, dummodo non fit ibi semitonium, ut satis late dictum est in prima distinccione cum aliis pluribus ad hanc materiam spectanti<bu>s. [4] Thonus autem improprie vel abusive captus, qui eciam et tropus dicitur, sic notificatur: est regula, que de omni cantu in fine diiudicat <et> discernit. [5] Vel est finalium vocum deposicio. [6] Vel est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat et discernit. [7] Et ista est complecior diffinicio quam premisse.

[8] Thonorum autem sive troporum alius autentus sive autoralis vel principalis, alius plagalis sive collateralis vel subiugalis. [9] Autorales sive principales sunt quatuor, et sunt impares, scilicet primus, 3us, quintus et 7mus. [10] Plagales similiter quatuor et sunt scilicet 2us, quartus, 6tus et octavus. [11] Autorales antiquitus grecis vocabulis nominabantur protos, id est primus, deuterus, id est 2us, tritus, id est 3us, tetrardus, id est quartus. [12] Sed quoniam quilibet istorum modernis temporibus in duos distinguebatur, tunc adiuncti plagales eorum nuncupabantur, ut plaga proti dicitur thonus 2us, et plaga deuteri tonus quartus, plaga triti tonus 6tus, plaga enim tetrardi tonus 8vus. [13] Et ita constat, quomodo dicti quatuor, scilicet autorales, aput modernos impares, plage eorum pares nuncupabantur.

[14] Thoni autem impares, ut puta primus, 3us, quintus et 7mus dicuntur autorales vel principales sive principes vel eciam domini, quia cantus

---

6 PS.-ODO dial. p. 257b

---

12 duos] duas *Ei* | adiuncte *Ei*

<eorum> versatur vel maxime est versabilis in acutis et aliquando in superacutis. [15] Thoni autem sive tropi pares scilicet 2us, quartus, 6tus et octavus dicuntur plagales, collaterales, servi vel eciam subiugales, quia cantus eorum versatur vel maxime versabilis est in gravibus. [16] Sicut ergo dominorum sive principum est esse supra et servorum infra, sic cantus autentorum, qui sunt impares, discurrit vel maxime discurrere potest in acutis. [17] Cantus vero plagalium, qui sunt pares, discurrit in gravibus vel in bassa.

[18] Sic ergo patet, quod licet in temporibus longe retractis tantum quatuor fuere toni, nunc quilibet eorum in duos divisus, octo constituunt et in latino ydiomate vocabulis numerabilibus exprimuntur, scilicet primus, 2us, 3us, 4tus, quintus, 6tus, 7us, 8us. [19] Quamvis ergo octo sint, tamen litteras finales, in quibus cantus eorum residere debet et finiri, tantummodo 4or habent, ut scilicet quilibet autentus sive thonus impar secum in eadem littera finali plagalem sive parem permittat commorari. [20] Et dicte quatuor littere per ordinem in manu situantur a ·D· gravi, ubi est ·De·solre,
▸ *p.104* incipiendo usque ad ·G· grave, ubi est ·G·solreut, utraque inclusa.

[21] Primus itaque tonus cum suo plagali, scilicet thono secundo, cantum
367v suum | finit in ·D·solre, 3us et 4us in ·E·lami, 5us et 6tus in ·F·faut, 7us et octavus in ·G·solreut. [22] Octo igitur isti thoni iam dicti in quatuor litteris iam dictis resident quasi quidam principes habentes hinc inde alias voces velud quasdam famulas sibi subsequentes. [23] Et iste littere quatuor dicte sunt finales sive manerie, nam proprie et regulariter omnem cantum finire desiderant et omnium modulacionum musicorum regere diversitates. [24] Dicu<n>tur eciam manerie, quia in eis quantum ad finem omnis cantus debet remanere. [25] Ubicumque etenim cantus incipitur et quomodocumque varietur, semper eidem tropo adiudicandus est, in cuius fine sive maneria cessat.

[26] Eciam proprie tropi dicuntur. [27] *Tropus* enim grece, *conversio* dicitur latine, quoniam omnis cantus quantumcumque ascendat vel descendat,

---

14 maxime] mie *abbr. Ei*
15 maxime] mie *abbr. Ei*
16 maxime] mia *(?) abbr. Ei*
18 octo] octa *Ei* | latino] ltneo *abbr. Ei*
20 utraque] *lectio incerta Ei*
21 suo] sua *Ei*
22 principes] principorum *(?) Ei*
25 eidem tropo] in ad *(?)* tropum *Ei* | maneria] manerie *Ei*
27 grece] greco *Ei*

convertitur ad finales. [28] Et dicitur notanter *proprie* sive *regulariter*, quia alias finales interdum cantus sibi usurpat, quod afinales nuncupamus, scilicet ·a· acutum minutum, quod est in ·a·lamire in linea, et ·♮· quadratum, quod inmediate sequitur, scilicet in ·b·fa·♮·mi, et ·c· acutum, quod eciam sequitur, scilicet in ·c·solfaut. [29] Sunt nempe nonnulli cantus, qui alienas sibi usurpant sedes minus <proprie> sive illegaliter. [30] Hec autem <il>legalitas, in quibus<dam> cantibus venialiter, in quibusdam vero inexcusabiliter solet evenire, quod interdum fit ex vicio cantorum.

[31] Et sicut dictum est exemplariter de finali et afinali toni primi et 2^{i}, consimiliter dicendum est de aliis thonis et de finalibus et afinalibus eorundem. [32] Sic quod breviter dicendum est, quod cantus proti et autenti et eius plagalis, id est thoni primi et 2^{i} habet terminari in ·D· finali, et si necesse fuerit, in ·a· acuto afinali. [33] Sed cantus deuteri et eius plagalis, id est toni 3^{ii} et quarti, debet terminari in ·E· gravi, vel si necesse fuerit, in ·♮· quadrata, id est in ·b·fa·♮·mi. [34] Cantus autem triti, id est toni quinti et 6^{ti}, in ·F· gravi, id est in ·F·faut, vel in ·c· acuto, scilicet in ·c·solfaut, si necesse fuerit. [35] Cantus vero tetrardi et eius plagalis, id est toni 7^{mi} et 8^{vi}, cum nullam habeat afinalem, semper habet in ·G· gravi, id est in ·G·solreut, in spacio terminari. [36] Et si alibi terminatur, vicio non carebit, et non verus, sed falsus cantus reputatur. [37] Sic igitur cantus aliquis extra istas septem litteras, idest quatuor finales, quantum ad cantus regulares, et 3^{s} afinales quantum ad cantus irregulares, terminabitur, non verus, sed falsus cantus et ineptus est censendus.

---

28 IOH. COTT. mus. 11, 11
30 IOH. COTT. mus. 14, 2-3

---

33 ·E·] c *Ei*

2

[1] <N>otandum insuper est, quod, sicut octo sunt thoni sive tropi, ut dictum est, sic similiter octo sunt tenores. [2] Tenor autem in musica vocatur inicium prime silbe, scilicet de *seculorum amen,* et figurantur tenores tonorum comuniter hiis litteris, scilicet *e u o u a e*, que sunt recepte de hiis duabus diccionibus *seculorum amen*, unde depositis omnibus consonantibus a dictis duabus diccionibus vocales tantum remanent iam nominate. [3] Et dicuntur tenores quasi quedam claves cantum retinentes, ne excurrat extra sedes finalium vel affinalium sibi assignatas; ad cantum quoque, cuius thoni sit, nobis aditum preparant et ostendunt.

[4] Hoc quoque nichilominus est memorie commendandum, quod sicut [sicut] octo thonorum quatuor sunt principales littere terminales, sic
368r similiter | octo tenoribus quatuor sunt littere iniciales assignate, sed vario modo. [5] Semper etenim duorum tonorum ad unam litteram sive notam finalem est respectus, ut dictum est, in tenoribus vero non ita est. [6] Nam nunc quidem unus in una, nunc vero 3^{s} in una exordium <sumunt>. [7] Est autem in ·F· gravi, id est in ·F·faut in linea, inicium tenoris thoni 2^{i}, in ·a· acuto, idest in ·a·lamire in linea, est inicium tenoris primi thoni, 4^{ti} et 6^{ti}, in ·c· acuto, id est in ·c·solfaut, est inicium tenoris toni 3^{ii}, quinti et 8^{vi}, in ·d· vero acuto, id est in ·d·lasolre, est inicium tenoris toni 7^{mi}. [8] Nec incongrue inicium tenoris toni 2^{i} et 7^{mi} loca sibi singularia vendicarunt, quoniam thonus 2^{us} pre omnibus maxime descendit, septimus vero pre omnibus maxime ascendit.

[9] Ulterius sciendum, quod primus thonus, ut sepe dictum est, desinit in ·D· gravi et eius tenor in ·a· acuto. [10] Sed eius plagalis in ·D· gravi quantum ad totum desinit et eius tenor in ·F· gravi et cetera. [11] Et hoc totum patet in hiis metris:

[12] Est primusque thonus *re la*, *re fa*que 2^{us}.
[13] Tercius est *mi fa*, sed 4^{tus} sit tibi *mi la*.
[14] Est quintusque tonus *fa fa, fa la* quoque 6^{tus}.
[15] Septimus est *ut sol,* 8^{vus} dicitur *ut fa.*

4-8 IOH. COTT. mus. 11, 5-9

---

6 <sumunt>] *cf. TH XXI 7, 45*
7 id est in] in in *Ei*
8 singularia] fin ria *Ei cf. TH VIII 25, 14*

[16] Vel sic possunt formari metra:

[17] Pri- *re la,* se- *re fa,* ter- *mi fa,* quart- quoque *mi la*
[Versus:] [18] quin- *fa fa,* sex- *fa la,* sept- *ut sol,* oc- dicitur *ut fa.*

[19] Ulterius sciendum, quod omnis autentus tenor excedit tenorem sui plagalis in duabus clavibus excepto 7mo thono, cuius tenor tenorem sui plagalis in una dumtaxat excedit clave. [20] Et de hoc sunt talia metra:

[21] Clavibus in binis autenti collaterales
[22] transcendunt sedem, superat sed 7mus una.

[23] Hoc eciam est notandum, quod omnis tenor aut incipit supra quartam sui finalis aut in quarta vel infra. [24] Si supra quartam, tunc est tenor autenti. [25] Si vero manet in quarta vel infra quartam, tunc est tenor plagalis et hoc patet eciam faciliter practicanti. [26] Hoc eciam habendum est pro regula, quod omnis tenor, saltem capitalis, aut in fine sui cantus tangit finalem sui thoni aut non. [27] Si non, sic dicitur tenor autenti, si sic, tunc est tenor plagalis. [28] Hoc quam faciliter patet practicanti.

---

21 collateralis *Ei*
23 quod] quomodo *Ei*
26 tenor] teneor *Ei*

3

[1] Expeditis premissis de ascensu vel descensu thonorum libet paucula pertingere, de quo breviter est sciendum, quod cantus tonorum autentorum, id est imparium vel principalium, a suis finalibus vel, si necesse fuerit, a suis afinalibus scilicet possunt ascendere ad octavam, id est ad litteram sibi similem in voce vel in scripto, et raro ad nonam, rarissime autem ad decimam. [2] Possunt tamen eciam descendere sub finali vel affinali per unum thonum exepto dumtaxat tono quinto, qui ob carencia thoni sub suo finali sic non descendit. [3] Loco cuius carencie potest descendere per semiditonum, ut patet in hac antiphona quinti thoni *Alma redemtoris mater* in illa diccione *genitorem* in illa silba *-to-*, similiter in hac diccione *miserere* in hac silba *-re-* penultima. [4] Thoni autem subiugales vel pares nequeunt in tantum ascendere sicut impares, sed tantum ascendere possunt ad quintam supra suam finalem, raro autem et ex sola licencia ad 6^{tam}, et rarissime ad septimam. [5] Descendere autem eis licet sub suo finali ad diatesseron, id est ad locum quartum, et hoc regulariter, licencialiter autem ad quintam per diapente et non amplius. [6] Unde constat, quod toni pares illud, quod perdunt in acutis, recuperarent in gravibus. [7] Nequeunt etenim supra suas finales complere, dyapason complent tamen adiutorio litterarum, ad quas
368v descendunt | sub suis finalibus. [8] Verbi gratia thonus 2^{us} perficit suum diapason ab ·A·re ad ·a·lamire et sic de aliis suo modo est dicendum.

▸ *p.104* [9] Et dicitur notanter de utrisque, quod possunt descendere tantum vel tantum, quoniam non semper cantus tonorum autentorum ascendunt ad dyapason, ut patet precipue in cantibus feriatis et secundum quibusdam festivis, sicut contingit in istis vel similibus antiphonis: *Ecce ego mitto vos, Ecce tu pulcra*, item: *Angelus Domini nunciavit Marie.* [10] Hee antiphone et consimiles a suo finali tantum ad diapente ascendunt. [11] In quibus tamen et consimilibus anthiphonis caute respiciendum est: Si enim sepius reverberant dyapente, tunc sunt de thono autento, si vero non, sed inferius sepe morantur, tunc sunt de thono plagali. [12] Et quia premisse antiphone sepius tangunt dyapente, isti sunt de tono authento et non de thono plagali.
[13] Hoc eciam est sciendum, quod autentici aliquando possunt ingredi in loca suorum plagalium, scilicet descendendo sub suo finali per diatesseron,

---

6 Unde] *lectio incerta Ei*
13 quod autentici] quomodo autentici *Ei*

quod tamen raro contingit, ut patet in illa antiphona *Ecce tu pulcra es amica mea.* [14] Similiter: *Cum venerit filius hominis in maiestate sua,* que canitur post *Benedictus* feria 2ª post dominicam *Invocabit* et sic in aliis pluribus. [15] Cuius racio talis potest assignari, quia sicut domini possunt licite dominari vel principes in bonis suorum subditorum, sic autenti suorum subiugalium possunt loca ocupare et non econtra.

[16] Ulterius est sciendum, quod plagalium mora semper debet esse in inferioribus iuxta suos finales. [17] Et raro debet pertingere quintam et rarius sextam et rarissime 7mam, ut dictum est. Autenticis vero licitum est sepius versari in acutis, descendendo autem ad inferiora iterum regredi ad acutas.

[18] Istas regulas iam dictas de thonis quidam cantus transgrediuntur, dum ascendunt ut autenti et descendunt ut plagales et ita duos tonos videntur ocupare, sicut patet de illa antiphona, que canitur de sancta Maria Magdalena, videlicet *Fidelis sermo.* [19] Ad quos cantus iterum caute respiciendum est. [20] Nam si superius plus morentur quam inferius, autentici sunt. [21] Si vero plus inferius quam superius, plagales iudicantur. [22] Si vero tantum in acutis morentur quantum in gravibus, dicuntur esse de thonis communibus vel indifferentibus. [23] In introitibus vero et responsoriis in ceterisque cantibus versus habentibus non est difficultas, quia si versus eorum incipiunt autentice, hoc est elevate, sunt de thonis autenticis, si vero plagaliter, id est depresse, sunt de tonis plagalibus. [24] Quidam tamen ignorantes artem musicam et inexpertes in edicione suorum cantuum aliquando nimis elevantur, ut videantur in tonis autenticis laborare, aliquando nimis descendunt, ut videantur tonos plagales ocupare. [25] Quid autem eos ad sic faciendum compellat? Nihil aliud arbitrandum est quam ignorancia musice artis, quod quilibet potest experiri in cantibus modernis. [26] De antiquis non est mirandum, cum solummodo thonos quatuor, ut dictum est, possidebant. [27] Et ergo licebat eis in superioribus, mediocribus et in infimis iuxta sue voluntatis arbitrium comorari.

[28] Que | autem littere appropriantur thonis autenticis et que appropri- *369r*
antur thonis plagalibus, que vero littere sunt indifferentes quantum ad thonum autentum et eius subiugalem, hiis quatuor figuris, que secuntur, potest clarius declarari. [29] In quarum prima ·A·B·C·, 3s prime littere, sunt proprie thoni 2i, quia in eis licet appropriate thono 2o comorari, sed

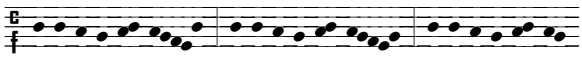
14 *Invocabit*] in vocat *Ei*
24 autenticiis *Ei* | ocupari *Ei*
25 experirii *Ei*
26 possidebam *Ei*

ultime quatuor, scilicet ·b·♮·c·d· thono primo appropriantur, quia in eis cantus primi thoni et non 2i regulariter potest demorari. 30 Quinque mediocres littere, scilicet ·D·E·F·G·a·, dicuntur indifferentes vel communes, quia indifferenter cantus primi thoni vel 2i potest discurrere per easdem. 31 Et sicut dictum est de prima figura, eodem modo est dicendum de aliis.

(desunt figurae)

4

[1] Dicto breviter, quid sit tonus proprie captus, prout significat quemdam distanciam, a qua tamen distancia consonancie musice, ut dictum est supra, generantur; dicto eciam, quid sit thonus improprie sive abusive captus et quot sunt huiuscemodi thoni et quot eorum tenores et quantum cuilibet thono tam autento quam plagali elevari licet vel deprimi, restat nunc principalissime intentum contractare, scilicet neumas cuiuslibet toni improprie <capti>. [2] Secundum quemlibet talis aut est capitalis aut differencialis. [3] Et notatur principalis tonus capitalis, a quo tamquam a fonte toni differenciales originantur ab eo realiter non differentes, sed tantum per mutacionem notarum vel per addicionem vel eciam per diminucionem ab eo discrepantes, ut patebit in exemplis.

[4] Sciendum tamen imprimis, quod differenciarum alie sunt competentes et necessarie, ut sunt ille, quos usus cantorum vel cantuum ecclesie Dei subservencium habet et admittit ab antiquis maxime modulatoribus institutas. [5] Alie vero differencie tonorum sunt competentes, sed non necessarie, ut sunt ille, que non necessitatis causa sed causa solius curialitatis a quibusdam et presertim religiosis assumuntur. [6] De quibus hic dicere non est cura, cum nostro usu minime adaptentur, ut exempla hec vel similes primi thoni differencie reperiuntur non neccessarie nec aput clericos seculares usitate, ut sunt, que secuntur:

E u o u a e E u o u a e E u o u a e

[7] Suo modo eciam alie differencie tonorum nec sunt competentes nec necessarie. [8] Et sunt ille, que extra tenores thonorum sunt reperte, quas eciam quidam tonos appellant peregrinos, qui non arti sed pocius pruritui aurium adaptantur, sub quibus tenoribus maxime cantantur isti psalmi *In*

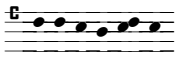
4-5 IOH. COTT. mus. 22, 56-57

---

1 significat] fat *Ei* | cuilibet] cuiuslibet *Ei* | contractare] constractare *Ei*
3 diminucionem] divisionem *Ei cf. TH XXI 10, 3* | discrepentes *Ei*
5 competentes] competententes *Ei*
6 similes] similis *Ei*
8 peregrinos] peregnos *Ei* | aurium] arium *Ei*

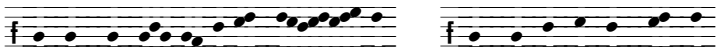
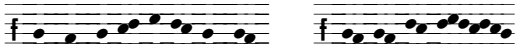
exitu Israel de Egipto, Benedicite omnia opera Domini Domino, De profundis clamavi ad te Domine, ut patebit circa tonum octavum. [9] Et similiter *Nunc dimittis servum tuum Domine,* ut patebit in capitulo de thono quinto.

5

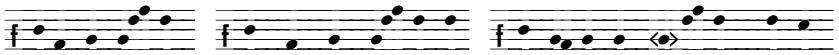
[1] Hiis premissis ad materiam toni primi est declinandum. [2] Primus | igitur tonus alius capitalis sive principalis, alius differencialis. [3] Primi toni capitalis neuma vel melodia hec est: *369v*

E u o u a e

[4] Cui tono subserviunt antiphone, gradualia, responsoria vel quicumque alii cantus ecclesiastici incipientes a ·D· gravi, dummodo subito non consurgunt ad diapente, sed dum gradatim ascendunt ad ·F· grave vel dum elevantur per semiditonum ad ·F· grave, eciam si unisonus intercidat, vel dum ascendunt sub ·D· gravi ad ·F· grave vel quocumque alio simili modo, ut patet in hiis vel similibus exemplis:

Ie-sus au-tem cla-ma- bat Trans-e-un-te Do-mi-no

▸ *p.104*

Si Do-mi-nus De-us me - us Hoc est te-sti-mo-ni-um

Le-va-te ca-pi-ta ve-stra Ie-ru-sa-lem

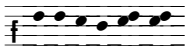
[5] Item eidem tono atribuuntur antiphone et responsoria et quicumque alii cantus incipientes in ·F· gravi et descendentes per dyatesseron vel per semiditonum et tonum et subito a ·D· gravi ascendentes per diapente ad ·c· acutum vel ad ·b· rotundum, eciam si unisonus intercidat, ut patet in hiis exemplis vel similibus:



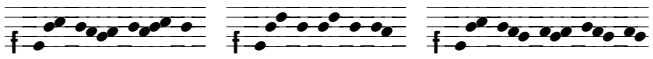
A-ve Ma-ri - a Te-cum prin-ci - pi-um Si- mi-le est <e - nim> re-gnum

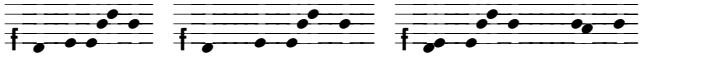
▸ *p.104*

3] *Ei*

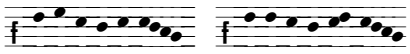
[6] Huic tono quidam plures, quidam pauciores atribuunt differencias. [7] Sed quas habet usus et que sunt magis competentes et neccessarie, ab antiquis artis musice magistris institute sunt tantummodo quinque. [8] Quarum prima sequitur, et est talis:

E u o u a e

[9] Hec differencia recipit antiphonas vel alias quascumque neumas incipientes a ·D· gravi et subito consurgentes per diapente ad ·a· acutum sive minutum et deinde ad ·c· acutum vel eciam ad ·b· rotundum minutum. [10] Item huic differencie subserviunt antiphone vel alii cantus incipientes in ·C· gravi, deinde facto tono in ·D· gravi excurrunt per diapente ad ·a· acutum, ut prius, eciam si unisonus intercidat, ut patet in hiis exemplis:

p.104 *p.104*

Pax e - ter - na Ec-ce ve-ni-et E - go sum pa-nis

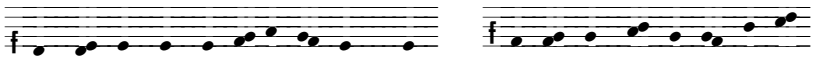
370r

Mu-li-e- res Gau- de- a - mus Ro- ra - te ce-<li desuper>

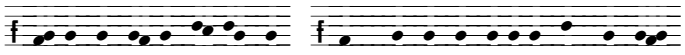
[11] Similiter *Iocundus homo, Rogamus te Domine, Erunt prava omnia apta in adventu iudicis* et ceteris quampluribus, ut *Posuerunt super caput eius*:



E u o u a e E u o u a e

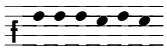
[12] Prima <differencia> incipit antiphonas vel alias neumas incipientes in ·C· gravi, per tonum ·D· grave tangentes, deinde paulatim ad ·F· grave vel amplius excurrentes.

[13] 2ª vero incipit antiphonas eodem modo incipientes, sed [eodem modo sed] a ·D· gravi per semiditonum ad ·F· grave excurrentes vel alio quocumque modo, dummodo per diapente subito non consurgunt, eciam si unisonus intercidat, ut patet in istis vel similibus exemplis:

Us-que mo-do non pe-ti-stis quic-quam E-gres-sus Ihe-sus se- ces-sit

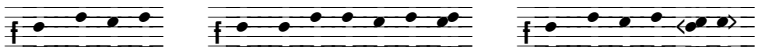
10 alii] alie *Ei* | *ex.:* Rorate] *cf. Grad. Patav. f. 34r*

I-ter fa-ci- en-te Ihe-su Cum ve- ne-rit fi-li-us ho-mi- nis

▸ *p.104*

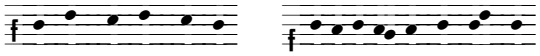
[14] Similiter *Ecce ego mitto vos*, *Virgo Dei genitrix*, *Simulabo eum viro sapienti qui edificat*, *Domus mea domus oracionis vocabitur*. [15] Similiter de nocturno resurexionis Christi *Postulavi patrem meum*, quam quidam tamen ignari vel similem ad tonum quartum, sed false canunt.

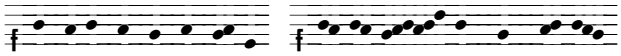
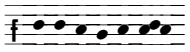
▸ *p.105*

E u o u a e

[16] Et hec recipit antiphonas ab ·F· gravi consurgentes per ditonum et iterum dimissas per ditonum vel tonum et iterum ascendentes per ditonum vel tonum, eciam si unisonus intercidat. [17] Item recipit antiphonas vel quascumque neumas incipientes in ·a· acuto, dimissas per tonum et iterum per tonum consurgentes et per tonum descendentes vel quocumque alio modo, ut patet in hiis vel similibus exemplis:



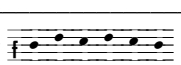
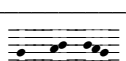
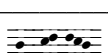
Dif- fu-sa est Pul-cra es et de-co-ra Ex-ur-ge Do-mi-ne



A-per-tis the-sau-ris I-te di-ci-te Io-han-ni

Ex-i ci- to in pla-te-as E-rit mi - chi Do- mi-nus

Quarta differencia primi toni

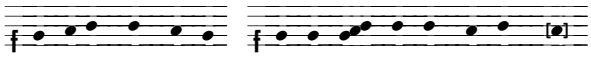
[18] Et recipit anthiphonas vel quascumque neumas ab ·F· gravi incipientes et gradatim ad ·a· acutum ascendentes bis, ter vel quater illud reverberantes, eciam si unisonus intercidet, ut patet in hiis vel similibus exemplis:

---

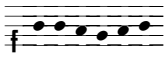
17  *Ei cf. MMMA V 1026* | ] *Ei*

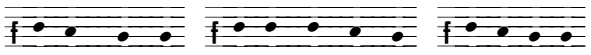
Exurge domine Do-mi-nus Dominus

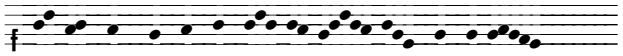
370v



Ni-si tu Do-mi-ne In-cli-na - vit Do-mi-nus aurem

▸ *p.105* [19] Similiter eciam *Vade retro Satanas* et sic de aliis.

5ª differencia

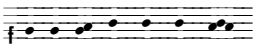
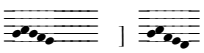
[20] Et recipit antiphonas vel ceteras neumas incipientes in ·F· gravi gradatim per semitonium ad <·D·> grave descendentes et sic finalem reverberantes, eciam si unisonus intercidat, ut patet in hiis exemplis:

Re-ges Thar-sis Be-ne- di-ctus es Vo-lo pa-ter

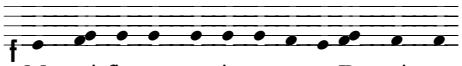
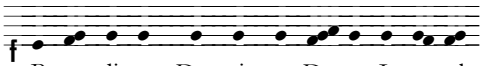
[21] Recipit eciam hec differencia neumas in ·a· acuto incipientes, ad ·c· acutum vel amplius saltum facientes et illud aliquociens reverberantes, ut patet in hoc responsorio:

Ci-vi- tas Ihe-ru-sa-lem no-li fle - re

[22] Hoc quoque de antiphonis primi thoni observandum est, quod omnes antiphone vel quecumque alie neume, que desinunt in ·D· gravi et earum tenor incipit in ·a· acuto, sunt de tono primo.

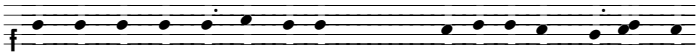
[23] Sed de intonacione psalmorum <et> canticorum super *Magnificat* et *Benedictus Dominus Deus* non est difficultas, cum sit ita. [24] Nota eciam, quod non indigeat rudimento; nam cantica [incipiunt] incipiuntur in ·F· finali, ut patet in hiis exemplis:

---

18 *Ei cf. Praha, Knihovna Národního muzea XV A 10, f. 86r*
Inclinavit Dominus aurem
21 reverbeantes *Ei*

21 ] *Ei cf. Praha, Knihovna Národního muzea XV A 10, f. 17v*
fle - re flere
23 spalmorum *Ei*

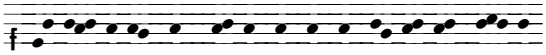
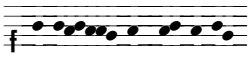


[25] Psalmi autem incipiuntur in ·a· acuto, ut hic:



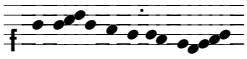
[26] De aliis tonis per se manifestum est. [27] Et ita est, quod quinque sunt claves pro huiuscemodi inchoacione canticorum, ut patet recolligendo singula iam premissa. [28] Hic eciam non est cura notare de finalibus ferialibus tonorum, cum sint satis note et non observantur nisi tantum circa religiosos et in ecclesiis collegiatis. [29] Et ergo eciam in tonariis puerorum <non> requirentur.

[30] Eciam sciendum est, quod versus responsoriorum primi toni secundum antiquos incipiunt in ·D· gravi vel in ·F· gravi vel in ·a· acuto et modulantur sic:

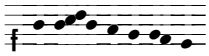
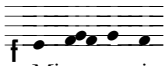
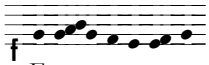


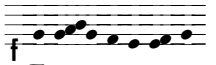
▸ *p.105*

[31] De introitibus autem hec datur regula: omnis introitus primi toni vel incipit in ·C· gravi ut *Gaudeamus, Rorate celi desuper*, similiter *Suscepimus Deus*, tunc hec est differencia:



29 tonareys *Ei*

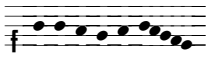
[32] vel incipit in ·D· gravi, ut iste introitus *Exurge quare obdormis*, similiter *Gaudete in Domino* etc., tunc eius differencia est hec:

371r [33] vel incipit in ·F· gravi, ut iste introitus:

[34] tunc eiusdem differencia erit ista:

[35] vel incipit in ·a· acuto, ut *Sapienciam sanctorum, Lex Domini, Salus autem*, similiter *Scio cui credidi*, tunc quantum ad istas duas incepciones isti introitus habent hanc differenciam:

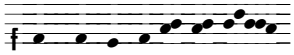
▸ *p.105*

[36] Istorum introituum neume et similium in gradualibus requirantur, quia nimis longum foret singula exemplariter pertractare. [37] Hoc modo habeas pro regula: [38] sicut dictum est de tonis antiphonarum, introituum vel responsoriorum, eodem modo dicendum est de tonis gradualium, alleluia, prosarum, offertoriorum, communionum, *Sanctus*, *Kyrie eleison* et aliorum quorumcumque cantuum, quocumque eciam vocabulo nuncupantur, dummodo regulariter et artificiose fuerint decantati.

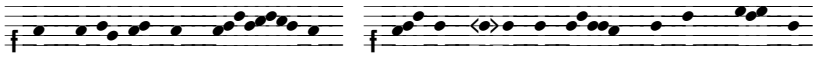
[39] Et ista sunt dicta breviter de tono primo et eius differenciis. [40] Sunt et alie eius plures differencie, quas tamen usus ecclesie abhorret in nostris partibus et maxime aput eos, qui dicuntur clerici seculares. [41] Nam aput religiosos aduc plures differencie nobis inusitate reperiuntur, de quibus ad presens non est dicere cura.

---

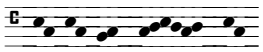
33 incipit] incipiunt *Ei* | *ex.:* Miserere *Ei*
34 eiudem *Ei*
38 nuncupantur] incipiuntur *Ei cf. 2, 7, 29* | decantati] *lectio incerta Ei*

42 Eciam ex iam dictis patet, quot sunt inicia thoni primi magis usitata: ut colligi potest ex premissis, sunt 4or, scilicet in ·C· gravi, ut *Gaudeamus*, in ·D· gravi, ut *Statuit*, in ·F· gravi, ut *Tecum principium*; similiter ista antiphona de uno martire *In lege Domini* sicut et alia primi toni minus usitata. 43 Reperitur etenim inicium primi toni in ·A· grave, idest in ·A·re, ut est prima antiphona de Sancta Maria Magdalena, scilicet *Fidelis sermo*, cui antiphone et sibi simili adtribuitur hec differencia primi thoni:

<E u o u a e>

44 Item inicium primi toni invenitur in ·E· gravi quamvis raro, ut patet de illo responsorio, quod canitur infra octavam pasce:

Ve-ni-ens a Li-ba-no

45 Item reperitur inicium primi toni in ·G· gravi, ut patet in hiis responsoriis, que similiter canuntur infra octavam Pasce:

Au-di-vi vo-cem de celo Vi - di Ie-ru-sa- lem de-scen-den-tem

46 Item inicium primi toni, quamvis raro et inusitate, reperitur in ·b· rotundo, quod est in ·b·fa·♮·mi in spacio, et in hoc responsorio, quod canitur infra octavam Nativitatis:



< O re- gem ce - li>

47 Hec responsoria et similia reducuntur ad <tonum> primum capitalem, et quod sunt de tono primo, patet per finalem primi toni. 48 Sinuunt nempe in ·D· gravi et eorum versus canitur elevate ad similitudinem aliorum responsoriorum, que sunt de tono primo. 49 Et tantum dictum sit de tono primo autento et sequitur de 2o thono, eius plagali.

---

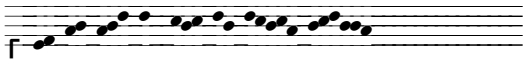
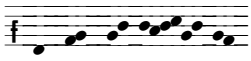
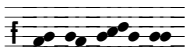
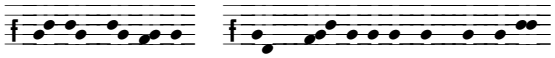
42 sicut] *lectio incerta Ei*

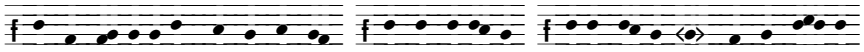
46 *ex.:* <O regem celi>] *cf. TH XI 7, 23*

47 <tonum>] capitulum *Ei cf. TH XI 7, 25* | quod] quot *Ei*

6

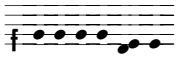
371v 1 <H>abito de tono sive tropo primo brevius restat dicere de tono sive tropo 2o, qui est plagalis primi toni.

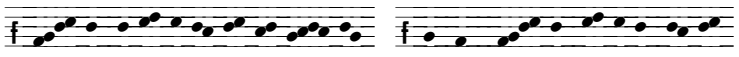
▸ *p.105* 2 <Cuius> quidem toni cantus, quocumque eciam vocabulo censeatur, 3 vel incipitur in ·G· greco, scilicet in ·Gama·ut, scilicet in hoc responsorio:

4 vel in ·A· gravi, ut iste introitus *Salve sancta parens,* similiter hoc responsorium *Letentur celi*:

5 vel incipit in ·C· gravi, ut hec antiphona vel consimilis:

6 vel eciam incipiuntur a ·D· gravi, ut sunt iste:

7 Similiter *Laus et perhennis gloria* et similiter omnes hee antiphone, quarum prima est *O sapiencia*, similiter *Collegerunt pontifices.*

8 Vel eciam incipit cantus secundi thoni in ·F· gravi, ut iste vel consimiles antiphone:

---

2 <Cuius> quidem toni cantus] Quod quidem tonus cantus *Ei cf. 2, 7, 2*

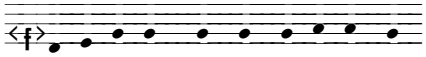
8 *Ei*
auditum

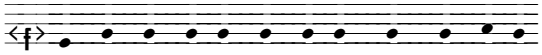
[9] Hii igitur cantus et similes sunt de tono 2o, cuius neuma sive melodia est hec:

[10] Et hic tonus nullam habet differenciam sicut alii toni habent, sed seipso contentus est.

[11] De versibus quoque responsoriorum istius toni secundum cursum et modum antiquorum hoc brevissimum datur documentum, quod omnium responsoriorum toni 2i in ·D· gravi desinencium versus antiqui vel incipiuntur in ·C· gravi et hoc propter paucitatem silbarum in versu contentarum vel in ·D· gravi propter habundanciam silbarum. [12] Exemplum utriusque sequitur, et est tale:

A - ve Ma-ri-a gra-ci-a ple - na Lo-que-ban-tur va-ri-is lin-guis

▸ *p.105*

[13] De introitibus quoque hoc breve datur rudimentum, quod versus introituum 2i toni desinencium in ·D· gravi, incipiunt humili modo, idest in ·C· gravi et tendunt ad ·F· grave quemadmodum iste versus de introitu *Salve sancta parens*:

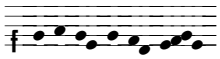


Sen-ci-ant om-nes tu-um iu-va-men

qui-cum-que ce-le-brant tu-am<san-ctam fe-sti-vitatem>

▸ *p.105*

[14] Et ex illa bassa [et] incepcione versuum toni 2i possunt cognosci varii introitus cantum suum in ·D· gravi terminantes de tono 2o. [15] Nam versus introituum primi toni non sic basse, ut prius dictum est, | incipiunt, sed in *372r*
·F· gravi per diapente consurgentes ad ·c· acutum, ut patet de versu huius introitus *Gaudeamus* et similiter huius *Suscepimus* etc. [16] Finalis autem sive tenor introituum toni 2i communiter est iste, ut sequitur:

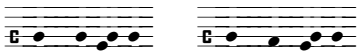
---

9 Hii] Hiis *Ei* | est] sunt est *Ei* |] *Ei*
12 *ex.:* loquebant tur *Ei*

E u o u a e

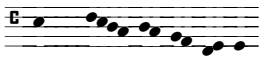
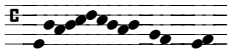
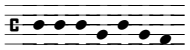
17 De intonacione psalmorum et canticorum non est difficultas, quia talis sufficienter ex usu ipsius cantus patet. 18 Et tantum de tono secundo et ceteris.

7

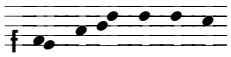
1 <R>estat de tono 3o et autento disserendum. 2 Cuius quidem toni cantus, quocumque vocabulo nuncupentur, quatuor habent litteras graves inceptivas, que et finales tonorum dicuntur, ut dictum est, scilicet ·D·E·F· et ·G·. 3 Eciam quandoque cantus huius toni incipit in ·c· acuto, ut hic:



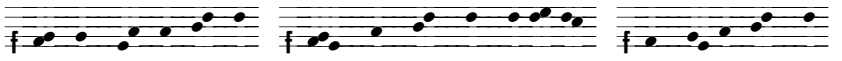
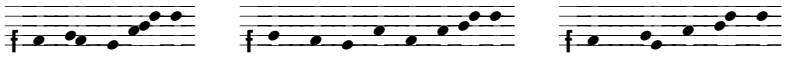
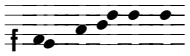
▸ *p.105*

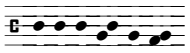
4 Isti tono atribuitur iste imnus *Plaudat leticia,* qui incipit in ·♮· quadrata acuta, scilicet in ·b·fa·♮·mi in spacio, quamvis quidam ignorantes vel ignari ipsum tono quarto ascribunt, sed hoc videtur esse falsum, cum autentice procedat et non plagaliter, ut patet practicanti. 5 Et modulatur sic:

6 Quod eciam cantus 3ii toni incipiat in ·D· gravi, hoc potest manifestum fieri in hoc responsorio, quod canitur de sancto Gregorio:

7 De aliis autem infra patebit; et tonus principalis 3ii toni, scilicet *seculorum amen* sive tenor sic modulatur:

8 Et regit antiphonas sive quoscumque cantus incipientes in ·E· gravi et per tonum cadentes et tunc per diatesseron et tonum et semiditonum seriatim ascendentes:

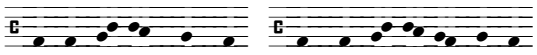
---

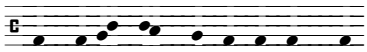
3 toni] tonus *Ei*
4 tono] tonum *Ei*
8 ascendentes] conscendentes *Ei*

Pu-do-re bo-no re-<pletus>

▸ *p.105* [9] Inveniantur eciam antiphone in eodem tono ab ·E· gravi per semitonium ascendentes et semiditonum descendentes et tunc per supradictum modum, id est per diatesseron et tonum et semiditonum consurgentes,
▸ *p.106* eciam si unisonus intercidat, nisi mordens occurat. [10] Tunc sine descensu per semiditonum modo priori consurgitur, aliquando per semiditonum disiunctum descendit et modo priori consurgit in ·E· gravi vel eciam in ·F· gravi inchoando, et aliquando per semiditonum descendendo et per diatesseron ascendendo et iterum per semiditonum descendendo et modo priori tunc consurgendo, ut patet in hiis vel similibus exemplis:

372v

Hec est que ne-sci-vit Dum com-ple-ren-tur di-es Qui de ter-ra <est>

O glo-ri- o- sum Tra-di-tur er-go a pa-tre Quan-do na-tus est

Glo-ri-a lau-dis

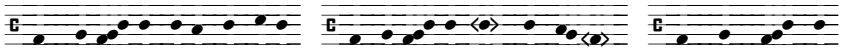
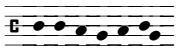
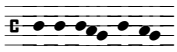
et ceteris modo simili vel modico dispari dispositis et notatis [11] Et tonus iste 3^{s} habet differencias. [12] Prima est hec:

[13] Recipit autem antiphonas in ·G· incipientes tono ascendentes et iterum a tono per semiditonum consurgentes, scilicet in ·c· acutum, et tunc per semitonium et tonum descendentes, ut patet in hiis exemplis vel similibus:

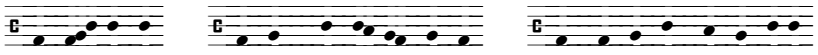
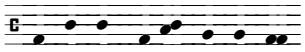
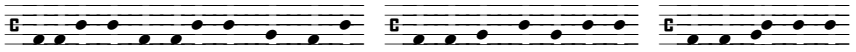


O-mni-a que-cum-que Quo-ni-am in e- ter-num

Do-mi-ne pro- ba- sti me et <co-gnovisti>

---

10 descendendo et per] descendo et per *Ei* | *ex.:* Hec] Hic *Ei* |*ex. :* laudis] ludis *Ei*

14 Alii tamen eas atribuunt tono capitali, sed premisse differencie adtribuunt antiphonas in ·G· gravi incipientes et tono repetito ad ·c· acutum per semiditonum consurgentes, ut patet in hiis exemplis:

15 Secunda differencia 3ii toni:

16 Tunc quidam solent sic formare et cetera:

17 Et continet sub se antiphonas in ·G· gravi inchoantes, quarum quedam tono et semiditono consurgentes semitonio et tono descendunt et iterum consurgunt. 18 Quedam eciam per diatesseron consurgunt et per diatesseron descendunt vel alio modo modico differente, ut patet in hiis vel similibus exemplis:

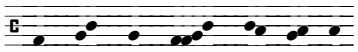


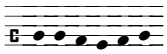
19 Potest eciam inter illas differencias hoc dari medium: quoniam prima recipit antiphonas tono et semiditono ascendentes et tunc iterum cadentes de semiditono et tono et tunc iterum consurgentes, ut patet in hoc exemplo:

---

14 *ex.:*] *Ei* | Arredebat *Ei*

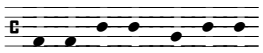
18] *Ei*
Sic e-um vo-lo ma-ne-re Sic eum volo manere

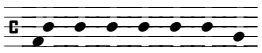
19 dare *Ei*

Co-gno- sci - mus Do-mi-ne

[20] 3[a] autem differencia toni 3[ii] est hec:

<e u o u a e>

373r [21] Et recipit antiphonas in ·G· gravi incipientes, per diatesseron ascendentes, sed nec ad ·G· grave ita cadentes, ut premisse; verbi gracia in istis vel similibus exemplis:

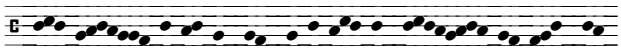
▸ *p.106*
▸ *p.106*

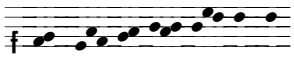


Ac-ci-pi-ens Si-me-on

Va-do pa-ra- re vo-bis

[22] Intonacio autem psalmorum et canticorum de hoc tono satis nota est, quemadmodum aliorum tonorum, ut patet ita, quod non indigeat rudimento. [23] Finaliter tamen pro regula huius toni observandum est in cantu, quocumque eciam vocabulo censeatur, quod talis cantus quantum ad tonum debet terminari in ·G· gravi, sed quantum ad tenorem debet incipere in ·c· acuto, scilicet in ·c·solfaut in linea.

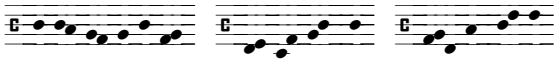
[24] De versibus quoque responsoriorum hoc tenendum est, quod versus secundum antiquum cursum responsoriorum 3[ii] toni incipiunt in ·c· acuto et ita alcius quam versus quarti toni, qui incipiunt in ·a· acuto, ut patebit. [25] Et versus toni tercii sic modulantur:

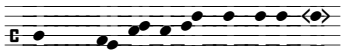
▸ *p.106*

A - ve Ma-ri-a gra-ci-a ple-na Do - mi-nus te<cum>

[26] De introitibus eciam huius toni hoc pro regula est tenendum, quod omnis introitus, qui finitur in ·G· gravi et eius versus incipit in ·G· gravi et tendit ad ·c· acutum, est 3[ii] toni, ut invenitur in hoc vel consimili introitu:

Vo-cem io-cun-di- ta- tis

---

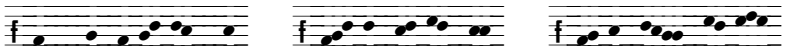
21 *ex.:* Sineon *Ei*

[27] Sed tamen ibi est differencia, quia si introitus incipit in ·E· gravi, tunc finis erit hec differencia, ut patet in hiis exemplis: ▸ *p.106*

E u o u a e E- go au-tem Con-fes-si-o ▸ *p.106*

[28] Si autem fuerit alterius incepcionis cuiuscumque, tunc erit differencia alia, ut patet in hoc vel simili exemplo, ut *Dum sanctifica<tu*s>:

Dum san-cti-fi-ca-tus fu-e- ro

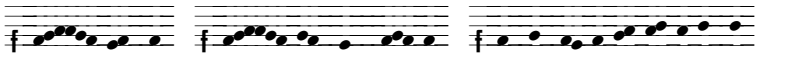
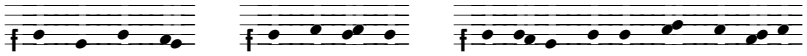
[29] Et quicquid est dictum de tono 3o de antiphonis, introitibus, gradualibus et eorum versibus, hoc idem est de alleluia, prosis, offertoriis et communionibus, *Sanctus, Agnus* et quibuscumque cantibus quocumque vocabulo nuncupatis saltem simili forma modicum discrepante retenta. [30] Sequitur de tono quarto subtus incipiens.

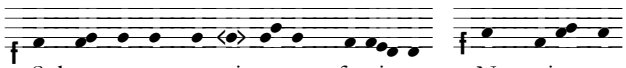
8

1 <R>estat nunc dicere de tono quarto, qui est plagalis 3ii toni [breviter disserendum]. 2 Qui quidem tonus 6 habet litteras iniciales, scilicet ·C·D·E· ·F·G· graves et ·a· acutum minutum. 3 †Exemplum omnium premissorum†. 4 Cantus enim huius toni quidam incipit in ·C· gravi, ut iste antiphone:

373v 5 Similiter *Angelus Domini, Tulit ergo, Domine suscipe me.*

6 Item incipit in ·D· gravi:

7 Similiter: *Rubum quem viderat Moyses, Ante thorum.*

8 Item in ·E· gravi ut hic:

9 Item cantus ipsius eciam incipit in ·F· gravi; verbi gracia:

10 Item quartus tonus aliquando in cantu incipit in ·G· gravi, ut in illo exemplo:

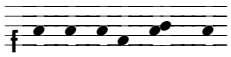


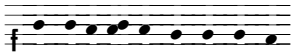
---

2 et] in *Ei*

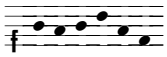
4 *ex.:* es] est *Ei*

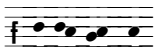
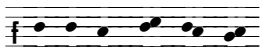
9 *Ei*

in vi

Ni-si di-li- gen-ter

[11] Item incipit in ·a· acuto, ut patet in hoc exemplo:

Ex-i-vi a pa-tre et ve-ni

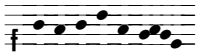
▸ *p.106*

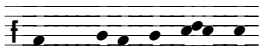
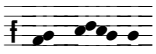
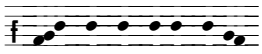
[12] Cuius quidem toni hec est notula capitalis:

E u o u a e

[13] Et recipit antiphonas vel alios quoscumque cantus in ·E· gravi incipientes, quocumque modo se variantes, ut sunt premisse antiphone *O florens rosa*, *Emissiones tue*, *Te Deum Patrem* et similes. [14] Recipit eciam antiphonas in ·F· gravi incipientes, ut hic:

I-ste ho-mo

Vi-di-mus stel-lam e-ius

▸ *p.107*

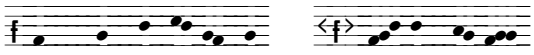
[15] Et similiter in premissis exemplis, scilicet *Adest namque*. [16] Similiter recipit antiphonas in ·G· gravi incipientes, ut patet in exemplis notatis, scilicet *Nos scientes*, *Nisi diligenter*. [17] Et ita patet, quomodo quartus tonus capitalis 3^{s} habet litteras iniciales, scilicet ·E·F· et ·G· graves. [18] Hic autem tonus capitalis 4^{or} habet differencias, quarum prima est hec:

▸ *p.107*

E u o u a e

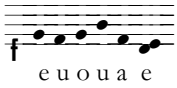
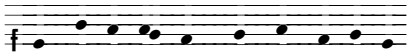
[19] Et recipit antiphonas vel alios quoscumque cantus in ·C· gravi incipientes, duplici tono surgentes et semitonio ·F· tangentes vel tono et semiditono ascendentes vel alio quocumque modo, dummodo circa finalem sepius conversantur, ut patet in hiis vel similibus exemplis *Dum videris nudum*:

Dum vi-de-ris nu-dum

An-ge- lus

Fran-ge e-su-ri-en-ti

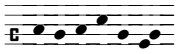
---

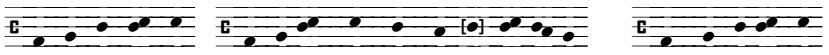
10 *ex.:* diligenter] diligeretis *Ei cf. MMMA V 4229*
16 *diligenter*] diligeretis me *Ei*

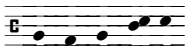


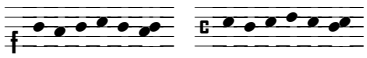
[20] Similiter: *Iste cognovit*, *Ympnum cantate nobis*, similiter: *Domine suscipe me ut cum fratribus meis sim*.

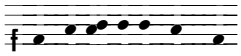
374r [21] Secunda differencia toni 4[ti] | capitalis est hec:

[22] Et recipit antiphonas tono et semitonio et iterum tono [que] consurgentes, ut patet in istis exemplis prius notatis: *Media vita, Inuebant patri eius, Simon Bariona, Rubum quem viderat.* [23] Recipit eciam antiphonas, quamvis tamen valde raro, in ·D· gravi incipientes et per diapente ad ·a· acutum consurgentes, ut patet in hoc exemplo:

▸ *p.107* [24] Tercia differencia toni quarti capitalis:

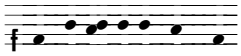


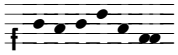
[25] Et recipit antiphonas maxime in ·G· gravi incipientes, deinde tono et semiditono consurgentes. [26] Et affinalis quarti toni incipit in ·a· acuto et tenor suus in ·d· acuto, scilicet in ·d·lasolre. [27] Et quantum ad premissam differenciam quarti toni, recipit antiphonas in ·G· gravi incipientes, tono et
▸ *p.107* semiditono et iterum tono consurgentes, circa finalem tono sub sua iniciali descendentes, ut in istis exemplis:

21 differencia] dr̄ycia *Ei*
27*ex.:* virginis huius *Ei*

[28] Et sic de pluribus in ultima dominica adventus Domini repositis. [29] Huiusmodi tamen antiphone ob habundanciam silbarum incipiunt in ·a· acuto, scilicet in ·a·lamire, et tunc iterum afinaliter adtribuntur tono quarto non differenciali, sed capitali, ut patet in hoc exemplo:

Ro-ra-te ce-li

[30] Quarta differencia toni quarti est hec, et potest dividi in finalem et affinalem, ut in istis exemplis:

E u o u a e E u o u a e

[31] Prima, scilicet que finaliter dirigitur, recipit antiphonas in ·E· gravi incipientes et per semiditonum et tonum ad ·a· acutum consurgentes, ut hic:

Fi-de-li-a o-mni-a

[32] Quamvis quidam in cantu huius antiphone *Fidelia* ad diatesseron consurgunt, in quo non est vis, cum modica differencia non sit differencia, quia, quod modicum distat, nihil distare videtur. [33] Sive ergo ab ·E· gravi consurgit per semiditonum vel per diatesseron, semper per hanc differenciam decantamus, unde ipsi sic ascendunt:

Fi-de-li-a o-mni-a

[34] Quidam eciam addunt hanc differenciam quarti toni et sic:

E u o u a e

▸ *p.107*

---

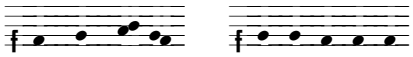
28 repositus *Ei*

29 habundancia *Ei*

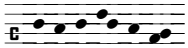
31 *Ei*
omnia

adtribuentes sibi antiphonas quasdam ab ·E· gravi incipentes, ad 3am vocem gradatim ascendentes, quasdam ab ·F· gravi incipientes, semitonio vel semiditono cadentes, quasdam eciam in ·G· gravi incipientes, ut patet in istis exemplis, ut per sequentes:

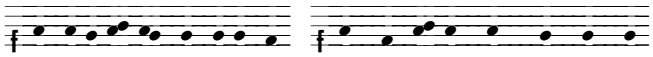
374v
▸ *p.107*

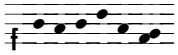


Qui ven-tu-rus Te in-vo-ca-mus

35 Similiter *Exit qui seminat,* sed certe differencia hec modicum differt a tono capitali, ut patet. 36 Et ergo ei pocius ascribantur premissi et similes cantus. 37 Solummodo quod una curialius descendit, scilicet differencia, quam alia, scilicet capitalis, et ex hac differencia iam dicta quidam nituntur ponere aliam, scilicet illam:

E u o u a e

adtribuentes ei antiphonas in ·G· gravi incipientes, tono vel semiditono cadentes, eciam si unisonus intercidat, ut hic:

▸ *p.107*

Ex- i-vi a pa-tre et ve-ni Nos sci-en-tes san-ctum no-men

38 Et sic iterum non oportet ex premissa racione, quoniam modicum discrepat ab hac differencia iam sequenti:

E u o u a e

39 Item finaliter pro regula quarti toni est tenendum, quod omnis cantus, qui finitur in ·E· gravi et eius tenor incipit in ·a· acuto, est de quarto
▸ *p.107* tono. 40 Et quamvis 3us tonus eciam finitur in ·E· gravi, tamen finis, tenor sive *seculorum amen* alcius incipit, quia in ·c· acuto, ut prius dictum est.

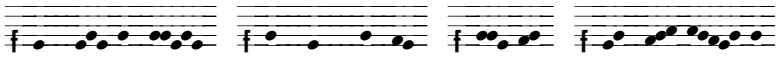
---

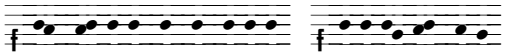
34 sequentas *Ei* | venturus *Ei cf. A-Gu 29, fol. 7r*

35 certe] *lectio incerta Ei*

40 alcius] alicius *Ei*

41 Notandum eciam, quod versus responsoriorum quarti toni secundum antiquitatem semper incipit in ·a· acuto, quorum modulacio satis nota est.

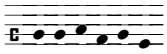
42 Introitus autem 4ti toni semper sic se habent, quod versus eorum semper incipiunt in ·a· acuto et tendunt ad ·♭· quadrum acutum, ut patet in hiis introitibus:

▸ *p.108*

43 Et secundum iudicium aliquorum tenor sive *seculorum amen* toni 4ti quantum ad introitus secundum artem debet terminare in ·E· gravi hoc modo:

44 Et constat, quod ille tenor sive *seculorum amen* magis debetur tono sexto quam quarto. 45 Sed quoniam usui prevalere non possumus et ergo artem discamus, usum vero teneamus. 46 Et tantum de tono quarto. 47 Sequitur de 5to.

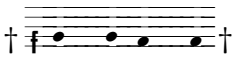
---

43 debet] debent *Ei*

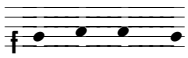
9

[1] Modo restat dicendum de tono quinto et autento. [2] Cuius quatuor sunt littere iniciales, scilicet ·F·G· graves et ·a·c· acutas, quarum principalis tonus 3^{s} dirigit. [3] Qui est iste:

E u o u a e

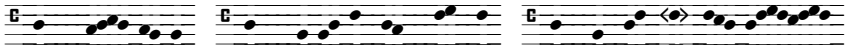
[4] Regit enim antiphonas incipientes in ·G· gravi, ut ibi *Vox clamantis*:

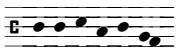
▸ *p.108*

Vox cla-man-tis

[5] quamvis quidam et non inconsone ipsam et sibi similem incipiunt in ·F· gravi et hoc modo:

375r

Vox cla-man-tis

[6] Et ita non oportebit tonum quintum incipere in ·G· gravi et per consequens tantum 3^{s} habebit iniciales. [7] Prima igitur quinti toni capitalis inicialis littera est in ·a· acuto, ut patet in istis exemplis:

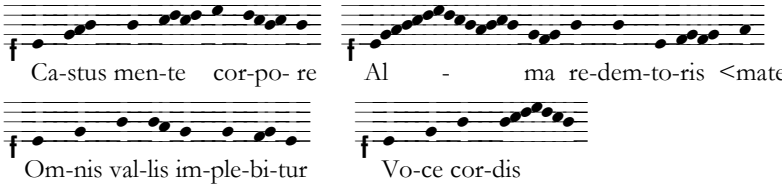
▸ *p.108*

Fons or - to-rum Mon-tes et o-mnes col-les Ob- se-cro Do-mi- ne

[8] Differencia autem quinti toni †minime est hec est† est solum una:

E u o u a e

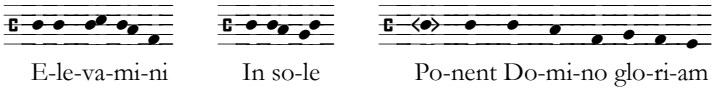
3] *Ei*

8] *Ei*

[9] Et hec incipit antiphonas vel alios cantus ab ·F· gravi incipientes, ditono et semitonio consurgentes, vel eciam ditono et semiditono conscendentes, ut patet:

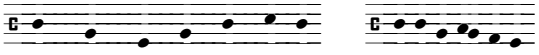


▸ *p.108*

[10] Capitalis tonus quintus, ut premissum est, eciam incipit in ·c· acuto, ut patet in istis exemplis:

▸ *p.108*

[11] Et similiter *Ecce Dominus veniet*.

[12] Et hic tonus adhuc habet quamdam differenciam scilicet peregrinam, id est aliqualiter extraneam tono capitali et differenciali. [13] Et observatur solummodo in magnis festivitatibus causa curialitatis. [14] Et dirigit antiphonas in ·c· acuto per ditonum et semiditonum descendentes, eodem modo consurgentes aliqualiter ad oppositum antiphonarum vel aliorum cantuum ab ·F· gravi incipiencium et per ditonum ac semiditonum, ut prius dictum, consurgencium. [15] Que differencia peregrina cum suo exemplo est hec:



▸ *p.108*

[16] Toni quinti generalis regula est hec: omnes antiphone vel quicumque alii cantus finientes in ·F·, quarum tenor incipit vel incipere potest in ·c· acuto, sunt quinti toni. [17] Item alia regula pro responsoriis quinti et similiter sexti tonorum: quamvis responsoria quinti et sexti tonorum definiunt in ·F· gravi, tamen versus eorum habens dispariter inchoare. [18] Nam versus quinti toni incipit in ·c· acuto et versus sexti toni in ·F· gravi. [19] Et ita patet,

---

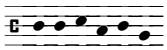
10] *Ei* | *ex.:* Elevamini] Elevatum *Ei*

10] *Ei*
In so-le Po-nent Do-mi-no glo-ri-am Insule ponent domino gloriam

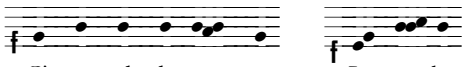
quomodo versus quinti toni, cum sit autentus, alcius incipit quam sexti toni, cum sit suus plagalis. [20] Quomodo autem tales versus modulantur, satis patet et presertim practicantibus in responsoriis eorundem.

[21] De introitibus eciam toni quinti hec datur regula: omnis introitus, qui
375v finit in ·F· gravi | et versus eorum incipit ibidem et tangit ·d· acutum, ut invenitur in introitu *Circumdederunt me* <est> quinti toni. [22] Et si introitus incipit in ·c· acuto, ut patet hic:

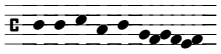
De-us in lo - co

tunc est hec differencia capitalis:

Eu o u a e

[23] Si vero incipit in ·F· gravi, ut hic:



Cir-cum-de-de-runt <me> Lo-que-bar

tunc hec differencia est:

<E u o u a e>

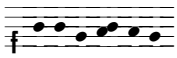
[24] Sequitur sextus.

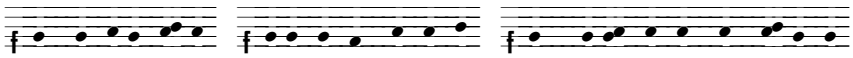
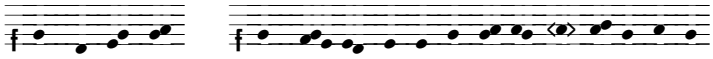
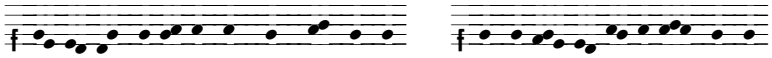
---

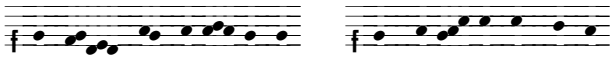
19 versus] virtus *Ei*

23] *(?) Ei*

10

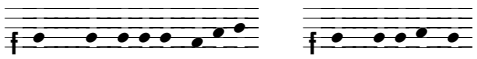
1 <R>estat dicendum de tono sexto, cuius notula capitalis est hec:

Eu o u a e

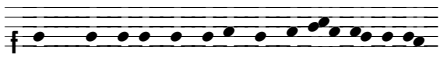
2 Que recipit antiphonas maxime in ·F· gravi incipientes, vario modo secundum thesim at arsim discurrentes, dummodo non nimis elevate nec nimis depresse diapente concucientes ad finalem convertuntur, ut patet in hiis exemplis vel similibus:

Es- to-te pa-ra-ti I-pse in-vo-ca-vit me Gau- de-a-mus o-mnes fi-de-les

Pu- er Ihe-sus San-cta et im-ma-cu-la- ta vir-gi-ni-tas

O ad-mi-ra-bi-le com-mer-ci-um Ex-i-vi a pa-tre me-o

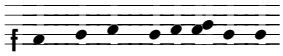


Ve-ni di- le-cta me-a Glo-ri-o - si prin-ci-pes

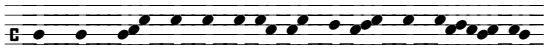
▸ *p.108*

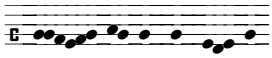
3 Et omnia responsoria minorum horarum tam festivalia quam ferialia, ut sunt ista et similia:

Chri-ste fi-li De-i vi-vi Spe-ci-e tu- a

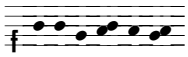
▸ *p.108*
▸ *p.109*

Chri-ste fi-li De- i vi-vi mi<serere>

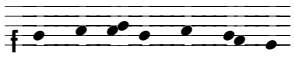
4 Aliquando eciam tonus sextus incipitur in ·E· gravi, quamvis raro, ut hoc modo:

Vir-go ho- di-e fi- de-lis

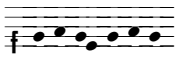
3 *ex.:* filii *Ei*

[5] Et aliquando cantus toni sexti, ymmo sepe, propter defectum tonorum et semitonorum vel transposicionum eorundem in inferioribus a sua finali transponitur ad affinalem, ut patet in hoc exemplo:

Qui ven-tu - rus est ve-ni-et et non tar-da - bit

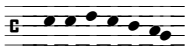
▸ *p.109*

Ve - ni-te ad me o-mnes

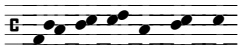
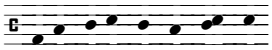
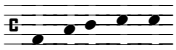
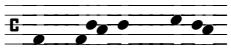
[6] Et in pluribus aliis responsoriis et offertoriis hoc solet evenire. [7] Et huius toni tantum una est differencia, scilicet ista:

E u o u a e

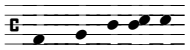
[8] Que recipit antiphonas ab ·F· gravi incipientes et gradatim tono duplici consurgentes unisono in ·G· gravi interveniente et tunc ditono descendentes, ut hic:

Be-ne-di-ctus Do-mi-nus

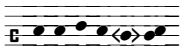
376r [9] Huius toni hec est regula | generalis: omnis antiphona vel quicumque alius cantus, qui finit in ·F· gravi, et tenor incipit in ·a· acuto, est 6^{ti} toni. [10] De versibus vero responsoriorum 6^{ti} toni est una regula, sicut de responsoriis 5^{ti} toni, ut supra patuit. [11] De introitibus autem sexti toni hec datur regula generalis: omnis introitus, qui finit in ·F· gravi et econverso, incipit ibidem et tangit ·c· acutum, est 6^{ti} toni, ut invenitur in introitu *Dicit Dominus, Os iusti meditabitur, Exultate, Esto mihi, Quasi modo geniti.* [12] Quorum introituum et similium tenor communiter ponitur talis:

E u o u a e

11

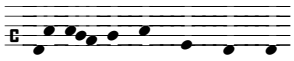
1 <R>estat dicendum de tono 7mo, qui est ultimus inter tonos autentos, cuius notula capitalis sive principalis est ista:

<E u o u a e>

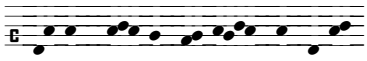
2 Et recipit antiphonas vel alios quoscumque cantus in ·G· gravi incipientes et per diatesseron vel minime per ditonum consurgentes, ut patet in istis exemplis:

Ca - ri-tas Pa-ter est

In ci-vi-ta-te Do-mi- ni

Ma-ri-a sta-bat

Ab-ster-get De-us

3 Potest eciam a ·G· incipiendo per tonum et semiditonum consurgere, ut patet in hoc exemplo:

Hic ac- ci-pi-et

4 Et tonus iste habet quatuor differencias, quarum prima est hec:

E u o u a e

5 Et recipit antiphonas incipientes in ·G· gravi et mox per dyapente ad ·d· acutum consurgentes, 6 eciam si unisonus principalis intercidat, ut hic:



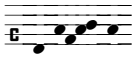
Ve-ni in or-tum me-um

Pu-er na-tus est no - bis et fi-<lius>

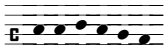
---

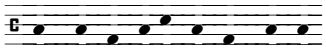
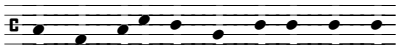
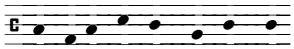
1 *Ei*

2 alios] alius *Ei*

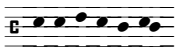
6 principalis] *lectio incerta Ei*

[7] Et est introitus de eodem tono similiter: *Angelus ad pastores, Scimus quoniam diligentibus, Michael prepositus paradisi* et ceteris. [8] Huic differencie quidam addunt antiphonas similiter in ·G· gravi incipientes et per dyapente consurgentes, ut patet in hoc exemplo:

Tu-le- runt

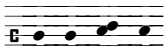
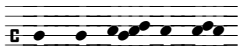
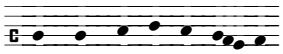
[9] Hanc tamen antiphonam et similem multi adtribuunt tono principali.
[10] Secunda differencia toni septimi principalis est hec:

E u o u a e

[11] Et recipit antiphonas vel alios quoscumque cantus in ·♮· quadrato acuto ditono se inclinantes et per eandem et amplius consurgentes, ut patet in hiis exemplis:

Con-sti-tu- es e-os prin-ci-pes

Re-dem-ci-o-nem mi-sit Do-mi-nus

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

[12] 3ª differentia est hec:

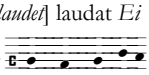


E u o u a e

[13] Et recipit antiphonas vel alios quoscumque cantus in ·c· acuto incipientes, eciam si unisonus intercidat, per tonum et ditonum consurgentes vel alio quocumque modo paululum discrepante, ut patet in istis exemplis:

Stel-la i - sta

Con-for-ta - tus est

Om-nis spi- ri-tus lau-det

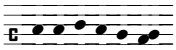
---

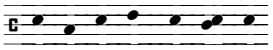
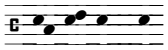
13 *Stella ista*] Stella stab̄t *Ei* | *laudet*] laudat *Ei*

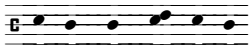
13] *corr. ex*  *Ei*

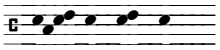
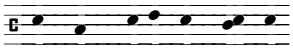
Om-nis spi-ri-tus

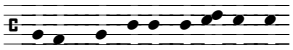
Omnis spiritus

[14] Quarta differencia toni septimi est ista, scilicet: *376v*

E u o u a e

[15] Et recipit antiphonas a ·d· acuto incipientes et per semiditonum cadentes et econtra consurgentes per semiditonum et tonum, eciam si unisonus intercidat et aliquando a principio solo tono descendentes et reascendentes, ut patet in istis exemplis

In-du- it me Do-mi-nus

Tu es Pe-trus



Sit no-men Do-mi-ni

Ho-mo na-tus est

Di-gnum si-bi Do-mi-nus

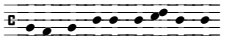
[16] Ex dictis patet, quod septimus tonus habet quatuor litteras inceptivas, scilicet ·G· grave, ·♮· quadrum, ·c· acutum et ·d· acutum. [17] Dicunt eciam: aliquando, sed raro incipit in ·a· acuto et atribuitur 2e differencie 7mi toni, ut patet in hoc exemplo

I-pse pre-i-bit an-te il-lum

▸ *p.109*

[18] Huius toni hec est regula generalis: [19] Omnes antiphone et omnes neume, que finiunt in ·G· gravi, et tenor incipit in ·d· acuto, sunt 7mi toni.

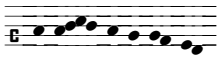
[20] De responsoriis vero et de eorum versibus toni 7mi, similiter octavi, hec datur regula: [21] Responsoria septimi et octavi tonorum finiuntur in ·G· gravi, sed differunt, quia versus 7mi toni tamquam toni autentici incipiunt alcius quam octavi, scilicet in ·d· acuto. [22] Versus vero toni octavi tamquam plagalis incipiunt depressius, scilicet in ·c· acuto et aliquando in ·G· gravi.

---

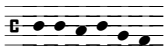
17  *Ei, cf. Praha Knihovna Národního muzea XII A 21, f. 9v*

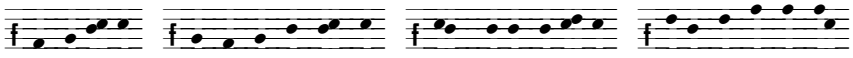
Ipse preibit ante illum

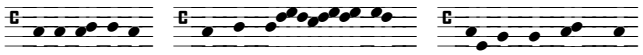
20 de eorum] deorum *Ei*

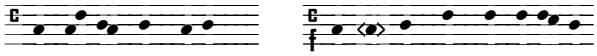
[23] De introitibus autem 7mi toni talis datur regula: [24] Omnis introitus, qui finit in ·G· gravi et eius versus incipit ibidem et tangit ·f· acutum, est 7mi toni, ut patet in hiis introitibus: *Puer natus est nobis, Adorate Deum, Deus in adiutorium, Aqua sapiencie, Venite benedicti, Populus Syon,* et eius notula est hec:

E u o u a e

12

[1] Sequitur de tono 8o, qui est plagalis septimi inter tonos, cuius notula principalis et capitalis est hec:

E u o u a e

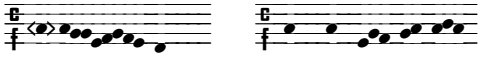
[2] Et recipit antiphonas sive alios cantus a quatuor litteris incipientes, scilicet a ·C·D· et ·G· gravibus et ab ·a· acuto, ut patet in hiis vel similibus exemplis:

Al-le-lu-ya An-ge-li Do-mi- ni Gau-de et le-ta-re In lo-co pa-scu-e

[3] Et antiphone in ·G· incipientes possunt variari quantum ad ascensum et descensum, ut patet in hiis exemplis subsequentibus:

In il-la di-e Io-cun-da - re Spi-ri-tus San-ctus

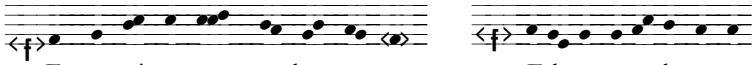


Ne ti-me- as <a fa-cie> Ec-ce vir- go con-ci-pi-et

▸ *p.109*



Ie-ru - sa-lem Su-per so - li- um

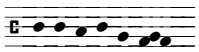


Ec- ce mit-to an - ge- lum me-um E-le-va-re e- le- va-re

377r

▸ *p.110*

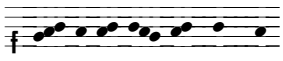
[4] Et antiphone 8vi toni incipientes in ·C· vel in ·D· gravibus aliquando tono peregrino atribuuntur, ut postea patebit.

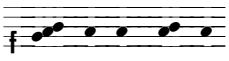
[5] Et hic tonus 3s habet differencias. [6] Prima est ita:

E u o u a e

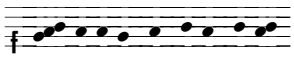
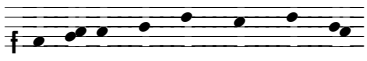
---

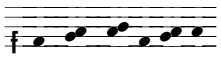
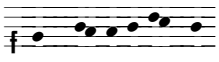
3 *ex.* Iocundare] *in fine ex. tres notas del. Ei*

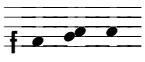
4 attribuntur *Ei*

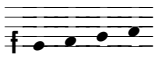
7 Et recipit antiphonas in ·F· gravi incipientes vel in ·C· gravi paulatim consurgentes, scilicet tono vel semitonio vel eciam ditono, ut patet in istis exemplis:

Ma-gi vi-den-tes stel-lam

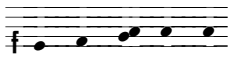

A - ve spes no-stra


Glo-ri-a in ex-el-sis De-o

Ho-ra est iam non <de> so-mno

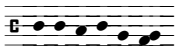

Par-vu-lus fi- li-us

Za-che-e fe-sti-nans

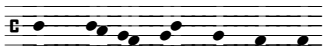
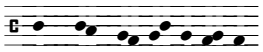
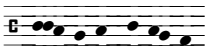
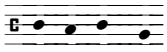
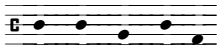

Ec-ce nunc

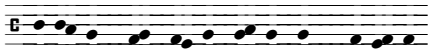
8 Quidam addunt huic tono differenciali antiphonas a ·D· gravi incipientes:

Ie-ru-sa-lem


Vi-dens Do-mi-nus

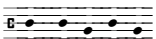
que magis convenienter eius principalem tonum respiciunt vel minime differenciam peregrinam.

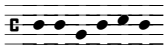
9 2ª differencia est:

E u o u a e

que continet in se antiphonas vel alios cantus in ·c· acuto incipientes et per semiditonum et tonum descendentes, aliquando eciam semitonio descendentes vel alio simili modo, 10 eciam si unisonus intercidat, ut patet in istis exemplis:

Hoc est pre-cep-tum me-um

Quo-mo-do fi-et i-stud

Ho- di-e sci-e-tis

De-o no-stro

Rex om-nis ter-re

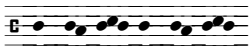
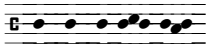
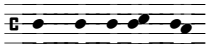

In e- ter-num et in se-cu-lum se-cu-li

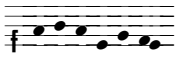
---

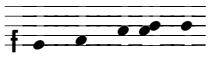
10  *Ei* | *ex.* eternum] eternuum *Ei*
Rex omnis terre

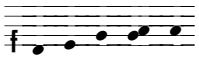
11 3ª differencia est hec:

Eu o u a e

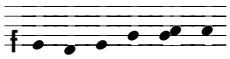
et recipit antiphonas in ·c· acuto incipientes, per semitonium descendentes et per eundem redeuntes et tunc tono se circumflectentes vel precise contrario modo, 12 eciam si unisonus intercidat, ut patet in istis exemplis:

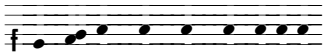
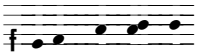
Ze-lus do-mus tu - e com<edit>

Ve-ni- et for-ci - or

E-un-tes i - bant

Re-ges vi-de-bunt

13 Quarta differencia, que communiter appellatur tonus peregrinus, quoniam longe a natura sui toni capitalis peregrinatur et vagatur extra ipsius metas, et recipit aliqualiter cursum primi toni et est talis:

E u o u a e

14 Talis autem differencia atribuitur antiphonis a ·G· vel a ·D· gravibus incipientes et sic gradatim tonaliter vel semitonaliter ascendendo ad suum finalem. 15 Quales sunt tales antiphone:

Nos qui vi-vi-mus



Sa- pi-en- ci - a

An-ge-li Do-mi-ni

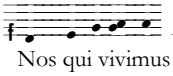
377v

Di-xit Do-mi-nus mu-li-e-ri

A-put Do-mi-num

---

11 redeuntes] redentes *Ei*

12 *Ei*

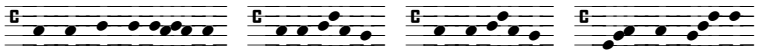
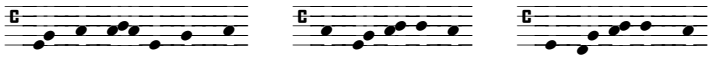
Veniet Fuerunt

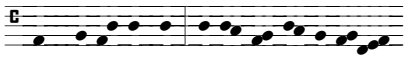
15  *Ei* | *Ei* | Aput Dominum] Aput deum *Ei*

Nos qui vivimus Dixit Dominus mulieri

[16] Pro isto tono sicut pro alio datur hec regula generalis: [17] Omnis antiphona vel quodlibet aliud neuma, quod finit in ·G· gravi, et tenor incipit in ·c· acuto, est toni 8vi. [18] Sed de responsoriis et de versibus 8vi toni dictum est circa tonum 7mum.

[19] De introitibus autem et de eorum versibus hec datur regula: [20] Omnis introitus, qui finit in ·G· gravi, et eius versus incipit in eodem et tangit ·c· acutum, est toni 8vi, ut patet in hiis introitibus:

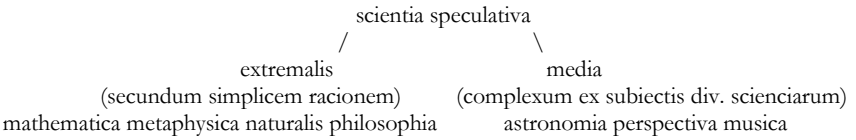


[21] Quod scilicet *Ad te levavi* aliqui sic decantant sicut ultimo est notatum. [22] Et versus talium introituum habent hanc finalem, ut patet hic:

[23] Et sic est finis de tonis.

KOMMENTAR

acc. 4 excedentibus] Das Partizip soll sich wohl auf „scienciis“ beziehen.

acc. 8-21: Der Begriff *scientia extremalis* bezieht sich auf die „reinen“ Wissenschaften. *Musica* gehört dagegen zu den *scientiae mediae*, die an mehreren Wissenschaften Anteil haben.



Die Musik gehört teilweise zur *mathematica* und teilweise zur *naturalis philosophia*. Diese beiden sind die *scientiae extremales* in Bezug auf die *musica* als *scientia media.*

1, 2, 51: Der Text verweist offensichtlich auf ein Diagramm, das (möglicherweise aus Platzgründen) weiter oben notiert wurde. In der Handschrift *Ei* ist es allerdings nicht enthalten. Übernommen ist der Satz möglicherwise von TH XV 6, 34. Dort heißt es allerdings „figura subscripta“, und es folgt die *Scala decemlinealis*. Insofern könnte sich TH XXIII auf die weiter unten folgende *manus Guidonis* beziehen.

1, 4, 5 transire] Das Verb wird in mehreren gleichlautenden Texten (TH VIII 19, 6; TH X B 72 u. a.) transitiv wie „transferre“ verwendet.

1, 4, 16 cum protraxione linee in medio pro distinccione talium vocum] Vgl. den Kommentar zu TH VIII 19, 20-24 in: *Traditio Iohannis Hollandrini* III, S. 481.

1, 4, 30 <quatuor>] Die Verwechslung, die durch Satz 32 bestätigt wird, rührt möglicherweise aus einer Verlesung der arabischen Ziffer 4 her.

1, 5, 27: Das entsprechende Diagramm fehlt in TH XXIII.

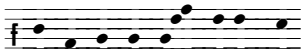
2, 1, 1 prius quam igitur de discrecione ...] Gemeint ist anscheinend, daß die zweite *distinctio* wiederum zweigeteilt ist: 1. allgemeine Aussagen über die Tonarten, 2. Tonar

2, 1, 20 utraque inclusa] Die Abkürzung für „utraque" ist nicht eindeutig, der Sinn des Ausdrucks nicht offensichtlich. Möglicherweise soll nur ausgesagt werden, daß *D* und *G* in die Reihe der Finales eingeschlossen sind.

2, 3, 9: Zu verstehen ist wohl: Wenn die authentischen Modi nicht bis zur Oktave gehen, aber unterschiedlich absteigen, dann entscheidet die Berührung der Quinte ob es sich um einen authentischen oder plagalen Modus handelt.

2, 5, 4 *Iesus autem clamabat*] Die Antiphon hat normalerweise den Text *Iesus haec dicens clamabat* mit derselben Melodie.

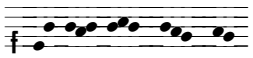
2, 5, 5 *Simile est <enim> regnum*] Der Beginn der Antiphon zeigt eine Variante zur gewöhnlichen Form:



Si- mi-le est e- nim re-gnum

Diese Variante entspricht aber der Beschreibung „per semiditonum et tonum".

2, 5, 10 *Pax eterna*] Nach Auskunft von Zsuzsa Czagány kommt diese „verzierte" Variante der Antiphon MMMA V 1579 in liturgischen Handschriften nicht vor. Auffallend ist, daß diese Variante auch in TH XI 7, 9 und TH XXIV 17, 50 belegt ist.

2, 5, 10 *Ego sum panis*] Nach Auskunft von Zsuzsa Czagány handelt es sich um eine nicht sehr verbreitete Form der Benedictus-Antiphon im Fronleichnamsoffizium, die aber für böhmische Quellen bezeichnend zu sein scheint. Vgl. das Antiphonar Hradec Králové, Muzeum Východních Čech II A 3, f. 11v:

E - go sum pa - nis

2, 5, 13 *Cum venerit filius hominis*] Der gewöhnliche Text lautet *Cum venerit Paraclitus*. Cf. MMMA V 1440

2, 5, 15 quam quidam tamen ignari vel similem ad tonum quartum, sed false canunt] Zu verstehen ist wohl: „quam (antiphonam) vel similem quidam tamen ignari ... false canunt".

2, 5, 19 *Vade retro Satanas*] Eine Antiphon mit diesem Text konnte nicht gefunden werden. Die Melodie der Antiphon *Vade Satanas* entspricht der Beschreibung eines Anstiegs von *F* nach *a*, hat aber keine Tonwiederholungen auf *a*. Möglicherweise handelt es sich um eine Variante zu dieser Antiphon, die auf dem Textwort *retro* das *a* repetiert.

2, 5, 30 *Ave Maria gracia*] Nach Auffassung von Zsuzsa Czagány wird der Text *Ave Maria* zur Demonstrierung von Modellmelodien der Responsorienverse in den einzelnen Modi verwendet, unabhängig davon, ob es im liturgischen Repertoire tatsächlich einen solchen Vers gibt oder nicht. Vgl. Sz 13, 81

2, 5, 35: Die Differenz ist mit der vorhergehenden identisch. Der Ausdruck „quantum ad istas duas incepciones isti introitus habent hanc differenciam" meint anscheinend, daß dieselbe Differenz für Introitus auf *F* und auf *a* verwendet wird.

2, 6, 2 quocumque eciam vocabulo censeatur] Der Ausdruck bedeutet hier „welchem Genre der Gesang auch zugeordnet werden mag".

2, 6, 12 *Ave Maria gracia plena*] Vgl. TH XXI 10, 27 und den Kommentar dazu; Sz 13, 105, TH XI 7, 55.

2, 6, 13 *festivitatem*] Die Melodie setzt mit der entsprechenden, unten angegebenen Introitus-Differenz fort.

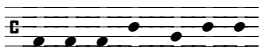
2, 7, 3 *Opus feci*] Diese Antiphon konnte nicht ermittelt werden. Ein ähnlicher Textbeginn ist bei der Antiphon *Unum opus feci* zu finden, allerdings unterscheidet sich die Melodie dieser Antiphon erheblich von der hier überlieferten Melodie.

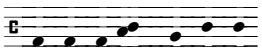
2, 7, 9-10: Beschrieben werden drei Möglichkeiten für den Beginn der Antiphonen:
1. aufsteigender Halbton und absteigende kleine Terz: *Hec est, Dum complerentur, Qui de, Quando natus.*

2. keine absteigende kleine Terz: *Gloria laudis.*
3. schrittweise *(disiunctum)* absteigende kleine Terz: *O gloriosum, Traditur.*

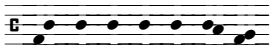
2, 7, 9 nisi mordens occurat] Der Ausdruck „mordens" ist unklar. Er könnte eine Ausführungspraxis andeuten oder nur als Metapher für etwas Störendes verstanden werden.

2, 7, 21 *Accipiens Simeon*] Vgl. oben 2, 7, 18 mit leichter Melodievariante der zweiten Differenz zugewiesen. In den liturgischen Handschriften konnten nur zwei verschiedene Melodievarianten gefunden werden:

ANT. PATAV. f. 102r:

Ac-ci-pi-ens Si-me-on

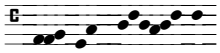
Ch-E 611 fol. 173r:

Ac-ci-pi-ens Si-me-on

Möglicherweise wurde die Melodie vom Verfasser des Tonars verändert, um Beispiele für die verschiedenen Antiphonenanfänge zur Verfügung zu haben.

2, 7, 21 *Vado parare vobis*] Die Melodiefassung konnte nicht ermittelt werden. ANT. PATAV. hat folgende Fassung:

Va-do pa-ra- re vo-bis

2, 7, 25 *Ave Maria*] Siehe den Kommentar zu 2, 6, 12.

2, 7, 27 finis erit hec differencia] Der Ausdruck ist merkwürdig, weil sich die Differenz auf das Ende des Versus bezieht, nicht aber auf den Introitus.

2, 7, 27 *Ego autem*] Die Melodie des Introitus *Ego autem sicut oliva* ist eine vereinfachte Fassung der üblichen Melodie. Cf. GRAD. PATAV. 141v:

E - go au - tem

Dieselbe Fassung erscheint auch in TH XI 7, 80 und TH XXIV 17, 102.

2, 8, 11 *Exivi a patre*] Die Antiphon wird ausdrücklich mit dem Beginn auf *a* angekündigt. Gewöhnlich erscheint sie aber mit dem Beginn auf G. Vgl.

A-Gu 30, f. 20v; CH-E 611, f. 99r; DK-Kk 3449 8° VI, f. 126r, PL-Klk 1, f. 102r und TH XXIII 2, 8, 37.

2, 8, 14 *Vidimus stellam*] Die Antiphon konnte mit dieser Melodie nicht ausfindig gemacht werden.

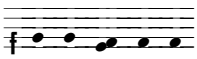
2, 8, 16 *Nisi diligenter*] Der Verweis bezieht sich sicher auf die vorher in 2, 8, 10 zitierte Antiphon („in exemplis notatis"). Eine Antiphon *Nisi diligeretis me* existiert nicht, wohl aber eine Antiphon *Si diligeretis me*, die aber im 1. Modus steht.

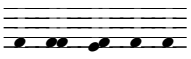
2, 8, 24: Zu den transponierten Gesängen dieser Differenz vgl. den Kommentar zu TH XV 10, 74 (*Traditio Iohannis Hollandrini* V, S. 82).

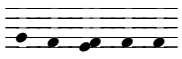
2, 8, 27 circa finalem tono sub sua iniciali descendentes] CH-E 611 fol. 170v enthält die Antiphonen *Benedicta tu* und *Ante torum* in transponierter Form mit Beginn auf *G*. *Benedicta tu* fällt beim Textwort „fructus", *Ante torum* beim Textwort „dulcia" bis zum *F*. Für beide Antiphonen wird in dieser Handschrift dieselbe transponierte Differenz wie in TH XXIII angegeben.

2, 8, 34: Diese Differenz ist identisch mit der *differentia capitalis*, außer der Verdoppelung des Schlußtons. Es ist nicht zu entscheiden, ob hier ein Fehler vorliegt, oder zwei Noten auf eine Silbe fallen.

2, 8, 34 *Te invocamus*] Die hier notierte Form der Melodie ist unbekannt. Die verglichenen Choralhandschriften zeigen unterschiedliche Varianten:

Klosterneuburg-1012, f. 122v

DK-Kk 3449 8o VII, f. 54r



A-Gu 30, f. 43v

2, 8, 37 *Exivi a patre*] Siehe den Kommentar zu 2, 8, 11.

2, 8, 40 finis] „finis" steht für die melodische Schlußformel, gleichbedeutend mit „tenor" und „seculorum amen".

2, 8, 42 *Omnis terra*] Die Melodie gehört zur Antiphon *Omnis terra* (cf. ANT. PATAV. fol. 23r). Der Introitus hat nur die ersten drei Noten *F D F* mit der Antiphon gemeinsam. Wahrscheinlich hat der Schreiber die beiden Gesänge verwechselt.

2, 9, 4: Das Melodiebeispiel konnte nicht ermittelt werden. Merkwürdig ist, daß der Verfasser den Beginn auf *G* beschreibt, das Beispiel aber auf *F* beginnt. Allerdings scheint der Schlüssel durchgestrichen zu sein.

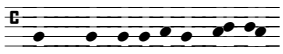
2, 9, 7 *Obsecro Domine*] Nach Auskunft von Zsuzsa Czagány handelt es sich nicht um eine Antiphon, sondern um ein Responsorium aus dem Adventsoffizium.

2, 9, 9 *Castus mente corpore*] Das Responsorium aus dem Offizium des hl. Wenceslaus (cf. CANTUS-Database: PL-Kkar 1; PL-Klk 1) belegt die böhmische Herkunft des Tonars.

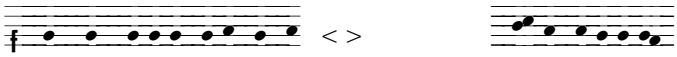
2, 9, 10 *In sole. Ponent Domino gloriam*] Die Identifikation dieser zwei Antiphonen verdanken wir Zsuzsa Czagány.

2, 9, 15 *Magnum nomen Domini*] Vgl. Walther Lipphardt, „Magnum nomen Domini Emanuel". Zur Frühgeschichte der Cantio „Resonet in laudibus". In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 17, 1972, S. 194-204.

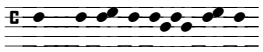
2, 10, 2 *Veni dilecta mea*] Die gewöhnliche Textfassung lautet *Veni electa mea.*

2, 10, 3 *Christe fili Dei vivi*] Eine identische Melodiefassung des ersten Beispiels konnte in anderen Quellen nicht gefunden werden. CH-Fco 2 fol. 7v zeigt folgende Form:

Chri-ste fi-li De-i vi-vi

Die zweite Melodie konnte ebenfalls nicht eruiert werden. Nach Auskunft von Zsuzsa Czagány könnte es sich um eine korrumpierte Kombination der Versusmelodie mit Teilen des *Gloria Patri* handeln. Die letzten Noten des Beispiels sind allerdings nicht zu erklären:

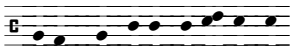


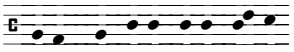
Chri-ste fi-li De-i vi- vi mi-<serere … Gloria Pa-tri et …>

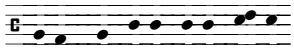
2, 10, 3 *Specie tua*] Die vorliegende Melodieform konnte nicht eruiert werden. Möglicherweise handelt es sich um eine auf die Gerüsttöne reduzierte Melodievariante. In A-Gu 29 fol. 548r lautet die Melodie:

Spe- ci-e tu- a

2, 10, 5 *Venite ad me omnes*] Vgl. Praha, Knihovna Národního muzea XV A 10, fol. 97v und 292r

2, 11, 17 *Ipse preibit*] Die Antiphon ist mit mehreren Varianten überliefert:

Clm 4305, f. 69v:

I-pse pre-i-bit an-te il-lum

A-Gu 30, f. 143v

I-pse pre-i-bit an-te il-lum

Zsuzsa Czagány macht uns auf eine weitere Variante in der Handschrift Kolín, Praha Knihovna Národního muzea XII A 21, f. 9v aufmerksam:

I-pse pre-i-bit an-te il-lum

Für die Edition wählten wir die Version von Clm 4305, da die Handschrift *Ei* den Pes unmißverständlich auf „-te“ hat. Die letzten beiden Noten sind wohl irrtümlich eine Sekunde zu tief notiert.

2, 12, 3 *Ecce virgo concipiet*] Das Beispiel in *Ei* ist nahezu identisch mit dem Beginn des Responsoriums *Ecce concipiet* (vgl. CH-E 611, fol 2v; A-Gu 29, 5r). Unerklärlich ist allerdings das Zitat an dieser Stelle, da dieses Responsorium zum 3. Modus gehört und hier als Beispiel für eine Antiphon des 8. Modus angeführt wird. Die Antiphon mit demselben Text gehört zum 7. Modus und hat eine gänzlich unterschiedliche Melodie.

2, 12, 3 *Ecce mitto angelum meum*] Zsuzsa Czagány teilte uns mit, daß es sich hier um die böhmische Variante dieser Antiphon handelt. Die Zuordnung der einzelnen Silben wurde nach der Handschrift Praha, Knihovna Národního muzea XV A 10, fol. 21v vorgenommen.

MICHAEL BERNHARD - ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI COD. CASSELANI 2° MS. MATH. 31 ET ERLANGENSIS 496

(TRAD. Holl. XXIV)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFTEN

Kassel, Landes- und Murhardsche Bibliothek 2° ms. math. 31

Der Codex (27,5 x 20 cm) ist aus mehreren Libelli wahrscheinlich noch im 15. Jh. zusammengebunden worden, wobei durch Randbeschnitt teilweise Textverlust eingetreten ist. Der größte Teil der Handschrift stammt sicher aus dem 15. Jh., einige Teile aus dem 14. Jh.

Der erste Libellus umfaßt die Lagen 1-3 und zwei Einzelblätter (fol. 44-45) der vierten Lage. Die in zwei Kolumnen beschriebenen Blätter sind mit einer alten Foliierung von 104 (= fol. 3) bis 113 (=fol. 12) versehen. Offensichtlich handelt es sich nur um einen Teil einer vormals umfangreicheren Handschrift. Allerdings bildet der in Kassel 2° ms. math. 31 erhaltene Teil eine geschlossene Einheit, die das Quadrivium behandelt. Auffällig ist, daß die Musik an erster Stelle steht.

Die vorgebundenen Folia enthalten die Zeichnung einer Laute mit Tafeln zur Notation von Lautentabulaturen (fol. Iv-1v).[1]

Mit Folio 2 beginnt eine Sammlung von Texten zum Quadrivium. Jeweils den einzelnen Artes vorangestellt sind ganzseitige, farbig ausgeführte Zeichnungen, welche die Artes als Frauengestalten zusammen mit ihren Fachvertretern zeigen: Musica mit Boethius, Arismetrica mit Algus[2] (fol. 13v), Geometria mit Euclides (fol. 30r) und Astronomia wahrscheinlich mit Ptolomaeus[3] (fol. 44v).

Die Teile Arithmetik, Geometrie und Astronomie werden jeweils durch einen einleitenden Abschnitt „Arismetrice descripcio“ (fol. 14r), „Geometrie descripcio“ (fol. 30v) und „Astronomie descripcio“ (fol. 45r) ein-

---

[1] Cf. Martin Kirnbauer: Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulatur: der Kasseler Lautenkragen (D-Kl, 2º Ms. Math. 31). In: Martin Kirnbauer / Crawford Young (Hrsg.), Frühe Lautentabulaturen im Faksimile / Early Lute Tablatures in Facsimile. Pratica Musicale 6, Wintherthur 2003, S. 171-204

[2] Die lateinische Namensform des frühmittelalterlichen islamischen Mathematikers *al-Khwarizmi* war *Algorismi.* Diese Form wurde später als Zusammensetzung aus *Algus* und *arithmos* (=Zahl) angesehen. Der Mathematiker Muhammad al-Khwarizmi galt als Erfinder des *Algorismus* (= Rechenkunst). Vgl. J. Sesiano in: Lexikon des Mittelalters Bd. 5, col. 241

[3] Der Name ist wegen des Beschnitts des Codex nicht mehr lesbar.

geleitet. Eine vergleichbare Einleitung zur Musica fehlt. Mit fol. 45r endet dieser Teil des Codex, der von einer einzigen Hand geschrieben ist, abrupt. Fol. 45v ist leer.

Musica:
3r-11v „Expedit et consonum ..." (TH XXIV)
12rv leer

Arismetrica:
14ra Arismetrice descripcio
14rb Ars de modo computandi teutunice pulcherrima et facilis
16 leer
17r „Species algorismi cum denariis proiectilibus"
20v-24r leer
24v „Tractatus de proporcionibus de quo in secundo libro arismetrice iohannis de muris"
25v „Textus arismetrice magistri iohannis de muris"
29v „Explicit textus arismetrice magistri iohannis de muris"

Geometria:
30v „Geometrie descripcio"
31r „Tractatus geometrie de composicione quadrantis cum canonibus et utilitatibus eiusdem"
33v „Sequitur tractatus de mensuracionibus secundum longitudinem altitudinem et profunditatem."
35r „In composicione chilindri quod et horologium vocatur ..."
36ra „Ad faciendum verificatorium ..."
36rb „Ad faciendum horalogium in pariete ..."
37r „Ars phiserandi seu vasandi id est mensurandi vasa ..."
37v „Formacio et composicio virge phiserorie *(?)*"
38v Tabelle von Hohlmaßen in verschiedenen Städten:
Erffordie
plaustrum continet XII
Eymer XVIII
Stopas IIII
Quartus vertel II ...
Babenberge ...
Constancie ....
Fridslarie ...
39r-44r leer

Astronomia:
45ra „Astronomie descripcio."
45rb endet genau am Schluß der Seite „... Quid spera secundum euclidem et quid secundum theodosum. Quot sint spere celestes"
45v leer

Auffällig ist die Erwähnung von Fritzlar in der Tabelle der Hohlmaße (fol. 38v). Da viele Handschriften aus dem Kanonikerstift in Fritzlar in die Murhardsche Bibliothek nach Kassel gelangten, ist es durchaus möglich, daß Fritzlar die Bibliotheksheimat zumindest dieses ersten Teils der Handschrift war. Nach Meinung von Brigitte Pfeil, Leiterin der Handschriftenabteilung der Murhardschen Bibliothek, könnte die Handschrift durchaus für einen dortigen wohlhabenden Kanoniker angefertigt worden sein.

Bemerkenswert ist, daß in diesem repräsentativen Kompendium zum Quadrivium die Musik an erster Stelle steht. Daß diese *Ars* durch einen Text der Hollandrinus-Tradition vertreten wird, spricht für die Wertschätzung, die diesen Texten als Einführungsschriften entgegengebracht wurde. Die Zuweisung „Musica Guidonis" im Titel an eine Autorität des Faches unterstreicht den Anspruch des Traktats.

Fol. 46-345 des Codex enthalten hauptsächlich Kalendare und komputistische Tabellen sowie astronomische Schriften.

Zur Abschrift von TH XXIV ist zu bemerken, daß nach der Abschrift des Textes ein Rubrikator sowohl Initialbuchstaben mit roter Tinte ausgezeichnet, Paragraphenzeichen und Stichwörter am Seitenrand hinzugefügt, Verse unterstrichen, aber auch Korrektur gelesen und Fehler mit roter Tinte gestrichen hat. Von ihm stammt wahrscheinlich auch der Titel „Incipit musica Guidonis".

Erlangen, Universitätsbibliothek cod. 496

Der Inhalt der Erlanger Handschrift 496 ist durch den Katalog von Hans Fischer gut erschlossen.[4] Der Codex besteht aus mehreren Faszikeln, die bald nach der Entstehung zusammengebunden wurden. An mehreren Stellen finden sich Datierungen, die im Wesentlichen eine chronologische Abfolge zeigen:

2r-26v	Commentarius in Parvulum Philosophiae	1453
27r-110r	Quaestiones in Aristotelis librum de anima	1457
114r-128r	TH XXIV	
130r	De modo legendi ewangelia *(nachgetragen)*	1467
130v-135v	De cantu figurativo	
137r-147v	Komputistisches, Cisioianus	
149r-167v	Goswin Kempgyn de Nussia, Computus	1459
168r-191v	Commentarius in algorismum Iohannis de Sacrobosco	1457

[4] Hans Fischer: Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen. 2. Band: Die Lateinischen Papierhandschriften. Erlangen 1936, S. 94-99

194r-214v	Boethii liber de consolatione philosophiae	
216r-239v	medizinische Schriften	
240r-245v	medizinische Schriften	
246r-251r	Anathomia Galieni	1460
252r-263r	medizinische Schriften	1460

Freier Platz wurde oft mit Notizen ausgefüllt, so auch die leeren Blätter der Lage nach TH XXIV, in die Hermannus Semoller von Coburg (auch Pabst oder Roloch) im Jahre 1467 einen Besitzvermerk eintrug. Semoller studierte nach Angaben von Fischer[5] in Erfurt, war dann in Italien und trat 1466 in das Kloster Heilsbronn ein, dem er Bücher überließ. Auf den Vorsatzblättern sind Datierungen von 1467 und 1469 eingetragen, die beweisen, daß der Band schon um 1467 gebunden war. Aus dem Kloster Heilsbronn gelangte der Band in die Erlanger Universitätsbibliothek.

2. TEXT

Eine direkte Abhängigkeit einer der beiden Textzeugen von der anderen kann nicht nachgewiesen werden. *En* ist eine schlechte Kopie mit zahlreichen Fehlern, die wahrscheinlich von einem Schreiber ohne Sachkenntnis geschrieben wurde. *Ks* hingegen ist eine korrigierte Abschrift, die angesichts der repräsentativen Ausstattung wohl für eine Bibliothek geschrieben wurde. Dennoch ist sie nicht frei von Einzelfehlern:

pr. 2: et consonum et consonum *Ks*
1, 18 cantorem] doctorem *Ks cf. Lambertus p. 252b*
7, 22 mutari, tunc] *om. Ks*

Die beiden Textzeugen *Ks* und *En* stammen sicher aus einer gemeinsamen Quelle. Das belegen etliche gemeinsame Fehler:

pr. 5 <infimis>] in summis *KsEn cf. TH VIII 4, 5; TH I I pr. 2*
1, 2 <revolvitur>] resilivit *KsEn cf. Isid. etym. 3, 17, 1*
2, 11 <in partibus>] inprobet *KsEn cf. Hugo Spechtsh. 8*
2, 13 cantus concordis amator] cantus a cordis amatur *KsEn*, *cf. Hugo Spechtsh. 10*
4, 16 <figura>] videatur *KsEn*, *cf. TH VIII 9, 82*; *Mainz, Stadtbibliothek, Hs. II 223 f. 233r*
8, 69 <Linea>]*om. KsEn* <imam>] unam *KsEn*
16, 2 gradibus] gravibus *KsEn*

Ks bietet in den gemeinsamen Textteilen oft die besseren Lesarten, was durch Parallelüberlieferungen bestätigt wird. So sind in *Ks* einige Stellen zu finden, die *En* irrtümlich ausgelassen hat:

---

[5] Fischer, Katalog S. 67

12, 24 Primus et alter ·D· tenet, ·E· tercius quoque quartus] *om. En*
13, 12-13 *Nisi tu Domine.* Exemplum 4^te^ regule] *om. En*
16, 38 *Syon renovaberis* ... - 16, 44 ... item *Ecce Deus.*] *om. En*

Die Textfassung von *Ks* ist wahrscheinlich als Grundtext von TH XXIV anzusehen, zu dem *En* zahlreiche Erweiterungen hinzufügt. So sind die Kapitel 9-11 und 15 nur in *En* überliefert:

– Kapitel 9 enthält die Einteilung in authentische und plagale Tonarten mit Regeln zur Bestimmung der Tonart anhand des Ambitus. Dieser Stoff wird in *Ks* und *En* ausführlich auch in Kapitel 13-14 dargestellt, ist also nur eine Reduplikation.

– Kapitel 10 behandelt die Tenores der Psalmodie und noch einmal die schon in Kapitel 9 aufgeführten Finales der Kirchentonarten. Man kann sich vorstellen, daß dieses Kapitel aus einer anderen Quelle übernommen wurde.

– Kapitel 11 besteht aus einer Beschreibung der *affinales*, einer kurzen Bemerkung über die Zusammensetzung der Tonarten aus verschiedenen Intervallspecies und zwei Diagrammen zu den Intervallen. Der nicht erkennbare Zusammenhang des dargestellten Lehrmaterials läßt vermuten, daß es sich hier um einzelne zusammengetragene Lesefrüchte handelt.

– Kapitel 15 widmet sich wiederum den Kirchentonarten und wiederholt die Zuweisung von *finales* und *affinales* mit weiteren Merkversen.

Im Wesentlichen bestehen diese nur in *En* überlieferten Kapitel also nur aus Reduplikation des Lehrstoffs, weshalb sie wohl als Zusätze zum Grundtext anzusehen sind.

Auch in den gemeinsamen Kapiteln ergänzt *En* gelegentlich den Text:

1, 11: *Ks:* Musicus autem semper per artem recte incedit.
En: Musicus autem semper per artem recte incedit et cantum secundum proporcionatum modum pronunciat.

Die Konkordanzen von *En* mit anderen Texten der Hollandrinus-Tradition lassen ebenfalls darauf schließen, daß *En* weitere Quellen benutzt hat. Womöglich ist diese Zusatzquelle eine Quelle, die auch TH XIX als Vorlage gedient hat[6]:

– Einzigartig ist die Erwähnung eines Nicolaus Muris in TH XIX, 107 und *En* 15, 2: „Nicolaus Muris in sua musica".

---

[6] Zur Verbindung von TH XXIV und TH XIX siehe S. 132

– Eine Erklärung der Termini *cantus ♭ duralis, cantus naturalis*, und *♭ mollis* findet sich in *En* und TH XIX (TH XXIV 5: 36, 42, 48-49 = TH XIX 127, 126, 128-129).

– Die *Scala decemlinealis* wird sowohl in *En* wie auch in TH XIX als „manus secundum Latinos" bezeichnet, die durch eine „manus secundum Grecos" mit den griechischen Saitennamen ergänzt wird. In *Ka* dagegen wird die „manus secundum Grecos" als „monochordum secundum Boethium" bezeichnet, eine Bezeichnung, die Johannes de Muris folgt (IOH. MUR. spec. 2, 96: monochordum ... secundum Boetium).

Der Tonar (cap. 17) fehlt in *En*. Obwohl ein Tonar zum ‚klassischen' Strukturschema der jüngeren Hollandrinus-Traktate gehört, ist er in mehreren Texten nicht vorhanden (TH XIII, TH XIV, TH XXII, TH XXV, TH XXVI). Möglicherweise handelt es sich dabei um die eher theoretisch ausgerichteten Traktate, oder die Tonare wurden weggelassen, weil sie nicht der benötigten liturgischen Praxis entsprachen.

In *Ks* verrät der Schreiber gelegentlich seine Unkenntnis in der liturgischen Praxis. So ist der Introitus *Accipite iocunditatem* (17, 118) in zwei Incipits aufgeteilt. In die Vorlage von *Ks* sind anscheinend manchmal Melodieincipits nachgetragen worden, die in *Ks* an der falschen Stelle eingefügt wurden, wie z. B. 17, 159 *Sapientia clamitat*, das zum *tonus peregrinus* gehört.

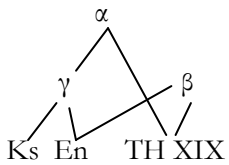
Anhand der überlieferten Textzeugen kann folgendes Stemma rekonstruiert werden:

α Archetypus

β Zusätzliche Quelle von *En* und TH XIX

γ Gemeinsame Vorlage von *Ks* und *En* mit Varianten zu TH XIX:

TH XXIV 5, 38-39 verändert in TH XIX 116-117
TH XIX 122 fehlt in TH XXIV(nach 5, 44)



3. INHALT

pr. 2 **Notwendigkeit der Musik**
pr. 5 Musik im Himmel
pr. 7 Wirkungen der Musik
pr. 16 Aufforderungen zum musikalischen Lob Gottes in der Bibel

1, 1 **Nutzen der Musik**
1, 3 Notwendigkeit der Kenntnis der Musik für den Kleriker
1, 8 Notwendigkeit der Kenntnis der rationalen Erfassung der Musik
1, 10 Unterschied zwischen *musicus* und *cantor*

2, 1 **Definition der Musik**
2, 3 Vorrang der Musik vor den anderen *Artes liberales*
2, 4 Hugo Spechtshart über die Bedeutung der Musik
2, 15 Etymologie des Wortes *musica*
2, 17 Gegenstand der Musik: der erklingende Ton und sein Verhältnis zur Zahl
2, 18 Klassifikation der Musik: *musica humana – musica instrumentalis*

3, 1 **Die ‚Erfinder' der Musik**:
3, 2 Pythagoras
3, 4 Boethius
3, 7 Moses
3, 8 Iubal
3, 13 Linus, Amphion, Orpheus

4, 1 **Solmisationssilben** *(voces)* **und Tonbuchstaben** *(claves)*
4, 3 Sechs *voces: ut re mi fa sol la*
4, 7 Sieben *claves: a b c d e f g,* die in zweieinhalbfacher Abfolge das Tonsystem bilden
4, 9 Das *Γ* als tiefste Tonstufe
4, 10 19 *claves* bilden das Tonsystem
4, 14 20 *claves* „secundum artem" durch Hinzufügung des *ee-la*

5, 2 Verse über die Tonstufen mit ihren Solmisationssilben und ihr Platz auf der Guidonischen Hand
5, 15 *Ks:* Guidonische Hand mit Merkversen zu *clavis* und *vox*, Anfangs- und Endtönen der Hexachorde
5, 21 Die Hexachordarten: *♮ duralis, naturalis, ♭ mollis*
5, 25 Sieben Hexachorde
5, 30 Drei *♮ duralis* Hexachorde*: Γ-E, G-e, gg-dd*
5, 37 Zwei *naturalis* Heaxachorde: *C-a, c-(aa)*
5, 43 Zwei *♭ mollaris* Hexachorde: *F-d, f-(dd)*

6, 1 **Einteilung des Tonsystems**:
6, 2 *8 graves: 4 graves (simpliciter) + 4 graves finales*
7 acutae: 4 acutae (simpliciter) + 3 superactuae
4 excellentes
6, 10 *Ks: Scala decemlinealis*
6, 11 *Monochordum Boethii*

6, 13 *En: Manus secundum Latinos – Manus secundum Graecos*
6, 18 Begründung der späteren Hinzufügung des *Γ-ut* und des *♭ molle*
6, 21 Erklärung der Bezeichnung *clavis* = Schlüssel

7, 1 **Mutation**
7, 2 Definition der Mutation
7,4 Definition von *linea* und *spatium*
7, 6 Regeln zur Mutation:
7, 7 1. Keine Mutation ohne Notwendigkeit
7, 10 2. Keine Mutation bei Tonstufen mit einer Solmisationssilbe
7, 13 Keine Mutation auf *Γ-ut, A-re, B-mi*
7, 17 3. Alle Tonstufen mit zwei Solmisationssilben haben zwei Mutationsmöglichkeiten
Ausnahme: *b-fa-♭-mi*, welche zwei unterschiedliche Tonstufen repräsentieren.
7, 37 4. Alle Tonstufen mit drei Solmisationssilben haben sehs Mutationsmöglichkeiten

7, 41 *C-faut:*
1. *fa* → *ut asc.* (1. *♭ duralis* → 1. *naturalis*)
2. *ut* → *fa desc.* (1. *naturalis* → 1. *♭ duralis*)

7, 51 *D-solre*
1. *sol* → *re asc.* (1. *♭ duralis* → 1. *naturalis*)
2. *re* → *sol desc.* (1. *naturalis* → 1. *♭ duralis*)

7, 61 *E-lami*
1. *la* → *mi asc.* (1. *♭ duralis* → 1. *naturalis*)
2. *mi* → *la desc.* (1. *naturalis* → 1. *♭ duralis*)

7, 70 *F-faut*
1. *fa* → *ut asc.* (1. *naturalis* → 1. *♭ mollis*)
2. *ut* → *fa desc.* (1. *♭ mollis* → 1. *naturalis*)

7, 81 *G-solreut*
1. *sol* → *ut asc.* (1. *naturalis* → 2. *♭ duralis*)
2. *ut* → *sol desc.* (2. *♭ duralis* → 1. *naturalis*)
3. *sol* → *re asc.* (1. *naturalis* → 1. *♭ mollis*)
4. *re* → *sol desc.* (1. *♭ mollis* → 1. *naturalis*)
5. *re* → *ut asc.* (1. *♭ mollis* → 2. *♭ duralis*)
6. *ut* → *re desc.* (2. *♭ duralis* → 1. *♭ mollis*)

7, 100 *a-lamire*
1. *la* → *re asc.* (1. *naturalis* → 2. *♭ duralis*)
2. *re* → *la desc.* (2. *♭ duralis* → 1. *naturalis*)
3. *la* → *mi asc.* (1. *naturalis* → 1. *♭ mollis*)
4. *mi* → *la desc.* (1. *♭ mollis* → 1. *naturalis*)
5. *mi* → *re asc.* (1. *♭ mollis* → 2. *♭ duralis*)
6. *re* → *mi desc.* (2. *♭ duralis* → 1. *♭ mollis*)

7, 119 *b-fa-♭-mi* keine Mutation

7, 122 *c-solfaut*
1. *sol* → *ut asc.* (1. *♭ mollis* → 2. *naturalis*)
2. *ut* → *sol desc.* (2. *naturalis* → 1. *♭ mollis*)
3. *fa* → *ut asc.* (2. *♭ duralis* → 2. *naturalis*)
4. *ut* → *fa desc.* (2. *naturalis* → 2. *♭ duralis*)
5. *sol* → *fa asc.* (1. *♭ mollis* → 2. *♭ duralis*)
6. *fa* → *sol desc.* (2. *♭ duralis* → 1. *♭ mollis*)

7, 140 *d-lasolre*
1. *la* → *re asc.* (1. *♭ mollis* → 2. *naturalis*)
2. *re* → *la desc.* (2. *naturalis* → 1. *♭ mollis*)
3. *sol* → *re asc.* (2. *♭ duralis* → 2. *naturalis*)

		4. *re* → *sol desc.* (2. *naturalis* → 2. *♮ duralis*)
		5. *la* → *sol asc.* (1. *♭ mollis* → 2. *♮ duralis*)
		6. *sol* → *la desc.* (2. *♮ duralis* → 1. *♭ mollis*)
7, 160	*e-lami*	1. *la* → *mi asc.* (2. *♮ duralis* → 2. *naturalis*)
		2. *mi* → *la desc.* (2. *naturalis* → 2. *♮ duralis*)
7, 169	*f-faut*	1. *fa* → *ut asc.* (2. *naturalis* → 2. *♭ mollis*)
		2. *ut* → *fa desc.* (2. *♭ mollis* → 2. *naturalis*)
7, 176	*g-solreut*	1. *sol* → *re asc.* (2. *naturalis* → 2. *♭ mollis*)
		2. *re* → *sol desc.* (2. *♭ mollis* → 2. *naturalis*)
		3. *sol* → *ut asc.* (2. *naturalis* → 3. *♮ duralis*)
		4. *ut* → *sol desc.* (3. *♮ duralis* → 2. *naturalis*)
		5. *re* → *ut asc.* (2. *♭ mollis* → 3. *♮ duralis*)
		6. *ut* → *re desc.* (3. *♮ duralis* → 2. *♭ mollis*)
7, 194	*aa-lamire*	1. *la* → *re asc.* (2. *naturalis* → 3. *♮ duralis*)
		2. *re* → *la desc.* (3. *♮ duralis* → 2. *naturalis*)
		3. *la* → *mi asc.* (2. *naturalis* → 2. *♭ mollis*)
		4. *mi* → *la desc.* (2. *♭ mollis* → 2. *naturalis*)
		5. *mi* → *re asc.* (2. *♭ mollis* → 3. *♮ duralis*)
		6. *re* → *mi desc.* (3. *♮ duralis* → 2. *♭ mollis*)
7, 212	*bb-fa-♭♭-mi*	keine Mutation
7, 215	*cc-solfa*	1. *sol* → *fa asc.* (2. *♭ mollis* → 3. *♮ duralis*)
		2. *fa* → *sol desc.* (3. *♮ duralis* → 2. *♭ mollis*)
7, 222	*dd-lasol*	1. *la* → *sol asc.* (2. *♭ mollis* → 3. *♮ duralis*)
		2. *sol* → *la desc.* (3. *♮ duralis* → 2. *♭ mollis*)

8, 1 **Intervalle**
8, 2 Neun Intervalle
8, 8 Definitionen von *intervallum*
8, 11 Verse über die Intervalle *Ter tria iunctorum sunt intervalla modorum*
8, 24 *unisonus*
8, 31 *semitonium*
8, 35 *tonus*
8, 46 *semiditonus*
8, 54 *ditonus*
8, 61 *diatessaron*
8, 73 *diapente*
8, 83 *semitonium cum diapente*
8, 96 *tonus cum diapente*
8, 109 *diapason*
8, 116 zusätzliche Intervalle: *tritonus*
semidiapente (verminderte Quinte)
semiditonus cum diapente
ditonus cum diapente
8, 121 Diagramm der Intervalle
8, 122 *Ter terni sunt modi*
8, 123 *En:* Ergänzende Bemerkungen zu den Intervallen
8, 127 *En:* Intervallspecies von Quarte und Quinte

En:

9, 1 **Kirchentonarten**:
9, 2 4 Grundtonarten: *protus, deuterus, tritus, tetrardus*
9, 3 Einteilung in authentische und plagale Tonarten
9, 7 Regeln zur Bestimmung der Tonart:

1. Ambitus der authentischen Tonarten: eine Oktave (oder Dezime) über und ein Ganzton (mit Ausnahme des 5. Tons) unter der Finalis
2. Ambitus der plagalen Tonarten: eine Quinte (oder bis zur Septime) über und eine Quarte (oder Quinte) unter der Finalis
3. Jede Tonart darf den regulären Ambitus um zwei Töne nach oben und einen Ton nach unten übersteigen.

En:

10, 1 **Die Tenores**:
10, 2 8 Tonarten, 8 Tenores
10, 3 Definition von *tenor:* Tonstufe des ersten Tons des *saeculorum amen*
10, 4 Die Tenores: 1. 4. 6.: *a*
3. 5. 8.: *c*
2.: *F*
7.: *d*
10, 6 Die Finales: 1. 2.: *D*
3. 4.: *E*
5. 6.: *F*
7. 8.: *G*
10, 13 Die Finales mit griechischen Tonarten- und Tonstufenbezeichnungen

En:

11, 1 **Die Nebenfinales**: 1. 2.: *a*
3. 4.: *b*
11, 5 Melodien können auf verschiedenen Tonstufen mit gleicher Intervallstruktur der umgebenden Töne gesungen werden
11, 8 Die Tonart bleibt dieselbe, wenn Melodien in den *finales* und in den *acutae* gesungen werden
11, 10 Alle Tonarten werden aus den Intervallspecies der Quinte und Quarte gebildet.
11, 12 Diagramme zu den Intervallen

12, 1 **Die Tonarten**:
12, 2 Definition von *tonus*
12, 4 Die verschiedenen Bedeutungen von *tonus:*

1. *accentus*
2. Ganzton
3. Rezitationston der Psalmen
4. Tonart

12, 10 4 authentische und 4 plagale Tonarten
12, 17 Authentisch sind die hochliegenden, plagal die tiefliegenden Gesänge
12, 24 Die Finales: 1. 2.: *D*
3. 4.: *E*
5. 6.: *F*
7. 8.: *G*

12, 26 Die griechischen Namen der Tonarten: *dorius, hypodorius, phrygius, hypophrygius, lydius, hypolydius, mixolydius, hypomixolydius*
12, 27 *tonus* als Ganzton, uneigentlich als Tonart
12, 33 Die Bezeichnung der Tonarten: *protus, deuterus, tritus, tetrardus,* jeweils geteilt in authentisch und plagal

13, 2 **Regeln zu den Tonarten**:
13, 3 1. Alle Gesänge, die bis zur Oktave oberhalb der Finalis ansteigen, gehören zu den authentischen Tonarten.
13, 4 2. Alle Gesänge, die mehr als einen Ton von der Finalis absteigen und nicht bis zur Oktave aufsteigen, gehören zu den plagalen Tonarten
13, 5 3. Alle Gesänge, die bis zur Quinte oberhalb der Finalis ansteigen und nur einen Ton unterhalb der Finalis absteigen, gehören zu den authentischen Tonarten
13, 6 4. Alle Gesänge, die nur bis zur Quarte oberhalb der Finalis ansteigen, gehören zu den plagalen Tonarten
13, 9 Beispiele für die Regeln

14, 2 **Die Ambitus der Tonarten**
14, 3 Alle Tonarten haben einen regulären Ambitus von 8 Tonstufen
14, 4 Irregulär haben die Tonarten einen Ambitus von 11 Tonstufen
14, 5 1. Ton: *D-d*
14, 6 2. Ton: *A-a*
14, 8 Verse über die Ambitus der Tonarten

En:
15, 1 **Regeln zu den Tonarten**
15, 4 Finalis des 1. und 2. Tons: *D* (gelegentlich: *a*)
15, 8 Finalis des 3. und 4. Tons: *E* (gelegentlich: *b*)
15, 11 Finalis des 5. und 6. Tons: *F* (gelegentlich: *c*)
15, 14 Finalis des 7. und 8. Tons: *G*
15, 17 Verse über die Finales der Tonarten

16, 2 **Die Anfangstöne** *(gradus initiales)* **der Gesänge in den verschiedenen Tonarten**
16, 3 insgesamt 10 Anfangstöne
16, 5 Die Anfänge bestimmen die Differenzen
16, 7 1. Ton: 6 *gradus initiales: C D E F G a (+A)*
16, 17 2. Ton: 4 (+1) *gradus initiales: A C D (E) F*
16, 25 3. Ton: 3 *gradus initiales: E G (a) c*
16, 31 4. Ton: 6 *gradus initiales: C D E F G a*
16, 41 5. Ton: 3 *gradus initiales: F a c*
16, 46 6. Ton: 3 *gradus initiales: C D F*
16, 50 7. Ton: 4 *gradus initiales: G a b♭ c (d)*
16, 57 8. Ton: 7 *gradus initiales: C D E F G a c*
16, 65 Die authentischen Tonarten beginnen unten und steigen bis zur Oktave, die plagalen Tonarten beginnen oben und fallen bis zur Quarte (unter der Finalis)
16, 68 Der Unterschied der Tonarten kann durch die *gradus initiales* erkannt werden.
16, 70 Klassifikation von *tonus: tonus vulgaris* (irregulär)

16, 71 *tonus Ambrosianus* (reguläre und irreguläre Finales)
16, 72 *tonus Gregorianus* (regulär in 8 Tonarten)
16, 73 Die Tenores: 1. *a,* 2. *F,* 3. *c,* 4. *a,* 5. *c,* 6. *a,* 7. *d,* 8. *c*
16, 75 Merkmelodie zu den Tenores: *Si quis singulorum*
16, 79 Diagramm zum Ambitus der Tonarten

Ks:
17, 1 **Die Tonarten**
17, 2 Definition von *differentia*
17, 3 Notwendige, angemessene und unnötige Differenzen
17, 6 Verse über die Intonation der Tonarten
17, 11 Merkverse zu den Finales und Tenores der Tonarten
17, 15 Aufbau des Tonars

17, 23 **1. Ton**
Iubilus *Primum quaerite regnum Dei*
17, 24 Psalmen *Primi toni melodia*
17, 27 *Dixit Dominus*
17, 29 *In convertendo Dominus*
17, 30 Cantica *Magnificat*
Benedictus
17, 32 Antiphonen Initium auf *A C D F G a*
17, 44 1. Diff. *D* *Ecce nomen Domini*
Hoc est testimonium
Cum inducerent
Transeunte Domino
Rogabo patrem meum
Inclita sanctae virginis
Ecce in nubibus caeli
17, 46 *D* *Iohannes autem*
Ecce tu puchra es
O pastor aeterne
Si quis mihi ministraverit
17, 47 *F* *Ave Maria*
Canite tuba
Tecum principium
Sanctificavit Dominus
Traditor autem
17, 50 2. Diff. *D* *Ecce veniet*
(Gaudeamus, Posuerunt, Rogamus te, Rorate caeli)
Cum autem esset
Pax aeterna
C *Leva Ierusalem*
Mulieres
D *Hii qui linguis loquuntur novis*
Domine Dominus
Hii novissimi

			Sapientia aedificavit
17, 51	3. Diff.	*C*	*(O beatum pontificem)*
			Postulavi patrem meum
			Ductus est Iesus
			Ecce ego mitto vos
			Ecce ego Iohannes
			Ex quo facta est
17, 53	4. Diff.	*F*	*Estote fortes*
			Apertis thesauris
			Puchra es et decora
		a	*Exi cito in plateis*
			Erunt primi novissimi
			Ite dicite Iohanni
			Iste homo
			Salve
		F	*Exsurge Domine*
			Diffusa est gratia
17, 55	5. Diff.	*F*	*Nisi tu Domine*
			Adiutorium nostrum
			Lazarus
			Venit lumen
			Inclinavit
17, 56	6. Diff.	*F*	*Volo pater*
			Reges Tharsis
			Benedictus es
17, 57	Tabelle der Differenzen		
17, 58	1. Diff. peregr.		*Biduo vivens*
	2. Diff. peregr.		*Christi virgo*
	3. Diff. peregr.		*Salve*
	4. Diff. peregr.		*In omnem terram*
17, 61	Responsorien	*a*	*Primus ut iste sonus*
			(Qui potuit transgredi)
			(Ora pro populo)
17, 63		*D*	*Pascha nostrum immolatus*
			(Cherubim quoque et Seraphim)
17, 65	Introitus		*Caeli enarrant gloriam Dei*
			Prima aetate creati sunt Adam et Eva
			Suscepimus
			(Gaudeamus, Rorate, Posuisti, Iubilate Deo)
			Da pacem
17, 68	1. Diff.	*C*	*(Gaudeamus)*
17, 69	2. Diff.	*D*	*Factus est Dominus*
			(Statuit ei Dominus)
		a	*Sapientiam sanctorum*
			Salus autem
17, 71	3. Diff.	*D*	*Exsurge quare*

			(Gaudete in Domino, Iustus ut palma, Exclamaverunt)
		F	*Etenim sederunt*
			Ego autem
			Misereris omnium Domine
17, 74	**2. Ton**		
17, 75	Iubilus		*Secundum autem simile est huic*
17, 76	Psalmen		*Secundum in fine et in medio sic variabis*
			(Dixit Dominus)
17, 78			*Memento Domine*
			(In convertendo)
			(Domine quid multiplicati sunt)
	Cantica		*Magnificat*
			Benedictus
17, 80	Antiphonen	*A*	*Fidelis sermo*
		C	*Sicut lilium*
			Lapidabant Stephanum
		D	*O sapientia*
			O mundi domina
			O virgo virginum
		F	*Quem vidistis*
			Genuit puerpera regem
		D	*Postquam domi*
			Cottidie
			Ante luciferum
			In omnem terram
		F	*Ecce Maria*
			Consolamini
17, 81	Responsorien		*Secundum testamentum novum*
			(En dulcedo tonum)
17, 82	Introitus		*Secunda aetate natavit archa*
17, 83		*A*	*Salve sancta parens*
		C	*Mihi aut nimis*
		D	*Fac mecum Domine*
		F	*Me exspectaverunt*
17, 84	**3. Ton**		
17, 85	Iubilus		*Tertia dies est*
17, 86	Psalmen		*Tertium suspende in medio*
	Cantica		*Benedictus*
			Magnificat
	Psalmen		*Dixit Dominus*
17, 88	Antiphonen	*E F G c*	
17, 90	1. Diff.	*E*	*Favus distillans*
			O gloriosum
			Apta tandem
			Statuit <illi>

			Adonai Domine Deus
			Haec est quae nescivit
17, 91	2. Diff.	*G*	*Omnia*
			Quidam homo
			(In Bethlehem)
17, 93	3. Diff.	*G*	*Reliquit eum temptator*
			Orietur
			Accipiens Simeon
			(Cognovit, Qui sequitur me)
17, 95			*Salva nos*
			Quasi unus
			In aeternum
17, 97	4. Diff.	*c*	*Vivo ego*
			Ista est speciosa
17, 98	1. Diff.	*F*	*Quando natus est*
			Qui de terra est
17, 99	Responsorien	*c*	*Tres personae sunt in Sancta Trinitate*
			(Tertius hac specie)
17, 101	Introitus		*Temptatus tertia aetate Abraham*
17, 102			*Confessio*
			Dum clamarem
			Si iniquitates
			Ego autem
17, 103			*Deus cum egrederis*
			Intret oratio
17, 104	**4. Ton**		
17, 105	Iubilus	*Quarta vigilia veniunt ad eos*	
17, 106	Psalmen	*Quartus tonus gradatim ascendit*	
17, 107		*Dixit Dominus*	
17, 108	Cantica	*Magnificat*	
		Benedictus	
17, 109	Antiphonen		
	1. Diff.	*G*	*Rectos decet collaudatio*
		F	*Michael Gabriel Raphael*
		E	*Sicut novellae olivarum*
			Tota pulchra es
			Qui venturus est
17, 110	2. Diff.	*D*	*Simon Bariona*
			Media vita
			Consurgat
			Secus decursus aquarum
			Rubum quem viderat
17, 111	3. Diff.	*E*	*Fidelia*
			Ad te Domine
			Ex Aegypto
17, 112	4. Diff.	*D*	*Benedicta tu*

			Stetit angelus
			Sicut myrrha electa
			Post partum virgo
			(Ante thorum)
17, 113	5. Diff.	*F*	*Tu Domine universorum*
			(Frange esurienti panem)
			Angelus autem Domini
			Sion renovaberis
		C	*(Cum esset Iesus annorum duodecim)*
			Tulit ergo lectum suum
17, 115	Responsorien		*Quattuor libris evangelii*
			(Quartus in hunc modum descendens)
			(Deus qui sedet)
17, 118	Introitus		*Quarta aetate Moyses legis tabulas accepit*
			Resurrexi et adhuc
			Nos autem
			Accipite iocunditatem
			Reminiscere miserationum

17, 119 **5. Ton**

17, 120	Iubilus	*Quinque prudentes virgines*
17, 121	Psalmen	*Quinti medietas quarto est similis*
17, 122		*Dixit Dominus*
17, 123	Cantica	*Magnificat*
		Benedictus

17, 124	Antiphonen		
	1. Diff.	*F*	*Alma redemptoris mater*
			Omnis vallis
			Omnes angeli
			Bene omnia fecit
			Vox clamantis
17, 125	2. Diff.	*a*	*(Clausa parentis viscera)*
			Montes et <omnes> colles
			Audiens ergo
			Fons hortorum
			Ex quo omnia
		c	*In sole posuit*
		a	*Exsultabunt omnia ligna*
		c	*Elevamini portae*
			Ecce Dominus veniet
		F	*(O quam gloriosum, Philippe qui videt me)*
		D	*(Si ego)*
17, 128	Responsorien		*Quinque libris mosaicae legis*
			(Hoc canore tibi quintus tonus)
17, 129	Introitus		*Quinta aetate praevaluit David*
17, 130	1. Diff.	*c*	*Ecce Deus*
		a	*Domine ne*

17, 131	2. Diff.	*F*	*Domine refugium*
			Laetare Ierusalem
			Loquebar
			Verba mea auribus
			Circumdederunt me
17, 132	**6. Ton**		
17, 133	Iubilus		*Sexta hora sedit super puteum*
17, 134	Psalmen		*Sextus in se ut primus imponitur*
17, 135			*Dixit Dominus*
17, 136	Cantica		*Magnificat*
			Benedictus
17, 137	Antiphonen		
	1. Diff.	*F*	*O admirabile commercium*
17, 138	2. Diff.	*F*	*Benedictus Dominus*
17, 139	Introitus		*Salvator noster Dominus*
			Omnes gentes
			Quasi modo geniti
			Hodie scietis
17, 140	Responsorien		*Sextam aetatem mundi*
17, 141	**7. Ton**		
17, 142	Melodia		*Septem sunt spiritus*
17, 143	Psalmen		*Septimus quartum in medio respicit*
			Dixit Dominus
17, 145	Cantica		*Magnificat*
			Benedictus
17, 146	Antiphonen		
	1. Diff.	*b♭*	*Mirificavit Dominus*
			Redemptionem misit Dominus
17, 147		*d*	*Constitues eos principes*
		a	*Ipse praeibit ante illum*
			(Thesaurizate vobis)
17, 148		*G*	*In civitate Domini*
			(Egregie Dei)
			In Galilaea
			Erumpet mons
			Ecce mitto
			Descendi
			Anima mea
17, 149	2. Diff.	*G*	*(Baptista contremuit, Veterem hominem, Michael praepositus)*
			Veni in hortum meum
			(Angelus ad pastores, Scimus quoniam)
			Urbs fortitudinis
			Helena
			Orante sancte Clemente
			(Argentum)

			Exortum est
			Hic accipiet
			Accipite Spiritum Sanctum
			(Absterget Deus)
17, 150	3. Diff.	*b♭*	*Misit Dominus*
			Quo progrederis
			Dives ille
		c	*Dixit Dominus*
			Stella ista
			Benedicta <filia> tu<a>
			Clamaverunt
			Confortatus est
17, 151	4. Diff.	*d*	*Homo natus*
			Adiuvabit eam
			Dignum sibi Dominus
			Tu es qui venturus es
			Non est hic aliud
			Tu es Petrus
			Sicut laetantium
			Domine libera
			(Posuit signum)
			Sit nomen Domini
			Liberavit
			Caro mea
			Pater de caelis
17, 152	Responsorien		*Septimus hanc legem*
			A septem daemoniis
17, 153	Introitus		*Septima aetate resurgemus*
			Protexisti
			Populus Sion
			Deus in adiutorium
			Puer natus est
			(Viri Galilaei)
17, 154	**8. Ton**		
17, 155	Iubilus	*Octo sunt beatitudines*	
17, 156	Psalmen	*Octavus secundo correspondens in medio*	
		Dixit Dominus	
17, 157	Cantica	*Magnificat*	
		Benedictus	
17, 158	Antiphonen		
	1. Diff.		
17, 159		*D*	*Valde honorandus est*
			Cum esset desponsata mater
			Istorum est enim
			Beatus vir qui suffert temptationem
			Sapientia

			Spiritus Domini
		a	*Scitote*
			Apertum est
		G	*Ne timeas*
			Gaude et laetare
		C	*Sapientia clamitat*
			Stabunt iusti
			Dixit Dominus mulieri
		G	*Petrus apostolus*
			Ascendente Iesu
			Claudus quidam
			Dum ortus
			(Spiritus Sanctus)
		C	*Ierusalem gaude*
		F	*Magi videntes stellam*
17, 160	2. Diff.	*E*	*Hodie Maria virgo*
			Hora est
			(Potens es Domine)
			Ecce nunc tempus
		F	*Iusti confitebuntur*
			Pater Abraham
			Fili quid fecisti
17, 162	3. Diff.	*c*	*Priusquam te formarem*
			Hoc est praeceptum meum
			Collocet eum Dominus
			In aeternum
			Ite et vos
			Bene fundata est
			De profundis
			Deo nostro
			Salve crux
17, 163	4. Diff.	*c*	*Ego dormivi*
			Euntes ibant
			Factus est repente
			Ego in altissimis
			Beatus es
			Confirma hoc Deus
17, 164	*Tonus peregrinus*	*C*	*Nos qui vivimus*
	Psalmen		*Tali tenore tonus cantabitur peregrinus*
			In exitu Israel
17, 167	Responsorien		*Octavus pronas humiles*
			(Talibus octavum quoque notis)
17, 168	Introitus		*Aetate octava quae carebit finem*
			In excelso throno
			Invocavit me
			Benedicta

Iubilate Deo
Ad te levavi
Lux fulgebit
Dum medium
Domine ne longe
Introduxit nos

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Sieben *loci Hollandrini*[7] bezeugen die eindeutige Zugehörigkeit von TH XXIV zur Hollandrinus-Tradition. Davon gehören nur zwei zum Zweig des *Hollandrinus vetus*: die dreizeilige Fassung der Verse *Pythagoras reperit* (3, 6 und 11-12 = *locus Hollandrinus* 1B) und der Vers *Gamaut, ·A·re, ·B·mi* ... (5, 3 = 3B). Fünf Kernaussagen sind in der ganzen Tradition vertreten: das *ee-la extra manum* zur Komplettierung des dritten Hexachords *♭-durum* (4, 14 = 2C); die Definition der Mutation (7, 2 = 3D) und die Verse *Bestia non cantor* ... (1, 17 = 1A), *·♭· durum mi canit* ... (7, 33 = 2B); *Ter ternis modulis* ... (8, 125 = 4A). Fünf weitere Elemente gehören zu den *loci auxiliares*, zwei davon sind bisher erst seit der Mitte des 15. Jhs. belegt: die Definition von *linea* und *spatium* (7, 4-5 = 2a) und die Ausdrücke *saltus, debiliter, potenter* in der Beschreibung der Intervalle (8 passim = 4a). Die Bezeichnung des *Γ* als *fundamentum* (4, 9 = 2b), die Termini *psalmi maiores* und *psalmi minores* (17, 19 = 5c) und *differentia peregrina* (17, 58 = 5b) werden in der gesamten Tradition verwendet.

Zu einigen Texten der Hollandrinus-Tradtion bestehen bemerkenswerte Textkonkordanzen. Die engste Verbindung hat TH XXIV mit TH XXVI: fast alle Verse in TH XXVI sind auch in TH XXIV zu finden. Darüber hinaus stimmen zwei Kapitel, welche die Tonarten behandeln, vollständig überein.[8]

Der Prolog von TH XXIV ist in mehreren Texten mit unterschiedlichen Varianten überliefert. Die älteste Quelle für diese Einführung ist TH VIII 4, davon abhängig sind TH XV 1 und TH XXV 1. Daneben findet sie sich in TH XIX, Tübingen, Universitätsbibl. Mc 48, fol. 1-9v, München clm 4387 und weiteren bereits genannten Texten.[9] Einige Spuren können auch in TH I pr. 1-2 identifiziert werden.

---

[7] Cf. Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 28 ff.

[8] Siehe die Einleitung zu TH XXVI, S. 282 in diesem Band.

[9] Siehe die Einleitung von *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. V, S. VI.

Die Kapitel 3-7 in TH XXIV stimmen mit TH XIX 38-268 im Wesentlichen überein. Dieser gemeinsame Text enthält Verse über die Mutation aus der Verssammlung *Palmam cum digitis II* in der Berliner Handschrift lat. quart. 238. Sie sind außerdem in Mainz II 223 und München clm 4387 überliefert.[10] In der Handschrift *En* werden die versifizierten Mutationsregeln mit Erklärungen versehen, die ebenfalls in mehreren Texten der Hollandrinus-Tradition stehen: TH IX 1, 2, 11-100; TH XV 9, 35-193; TH XVI 1, 5, 26-123; LZ 2, 27-117; Sz 5, 38-111. Sie beinhalten eine Aufstellung aller möglichen Mutationen innerhalb der *manus Guidonis*. Derartige Listen sind aber auch außerhalb der Hollandrinus-Tradition besonders in böhmischen Handschriften mehrfach überliefert.[11] Man findet sie auch im Kommentar zu den *Flores musicae* des Hugo Spechtshart, wie z. B. in den Handschriften Basel F VIII 16 (1439), fol. 147v-149r (Mutationen von *C-faut* bis *aa-lamire*) and Melk 1099, fol. 27r-35r. Es erscheint möglich, daß der Kompilator der Handschrift *En* diese Erklärungen aus einem Spechtshart-Kommentar übernommen hat, da Spechtshart zu den bevorzugt zitierten Autoren in TH XXIV gehört.

Eine signifikante Verbindung zu zentralen Texten der *Traditio Hollandrini* ist in der eigentümlichen Unterscheidung eines „tonus vulgaris", „tonus ambrosianus" and „tonus gregorianus" (16, 70-72) festzustellen, die nur in TH V 4, 37-50; TH IX 2, 3, 4-11 und LZ 4, 41-53 getroffen wird. Ein alternativer Text zur Merkmelodie *Si quis singulorum* (16, 75-78) erscheint in der Hollandrinus-Tradition nur in TH XV 10, 54.

Im Tonar weisen einige Elemente wie Aufbau, Terminologie und Merkmelodien für die Responsoriumsversus auf eine Verbindung mit LZ, TH II, TH V, TH IX und TON. Vratisl. hin. Diese Verbindung ist auch im Choralrepertoire zu erkennen, wie die Varianten des Introitus *Deus cum egrederis* (17, 103) zeigen. Eine außergewöhnliche Textkonkordanz besteht zu TH V 4, 199 (= TH XXIV 17, 34).

---

[10] Siehe die Einleitung zu *Palmam cum digitis*, S. 565 in diesem Band.

[11] Cf. Martin Horyna (ed., trans.): Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III, Praha 2005, p. xvii-xix; Elżbieta Witkowska-Zaremba: Rules of Mutation in Manuscript I.C.47 Held at the Library of the Polish Academy of Sciences in Kórnik (Second Half of the 15th Century). In: Jan Bat'a / Jiří K. Kroupa / Lenka Mráčková (edd.), Littera Nigro scripta manet. In honorem Jaromír Černý. Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae, Series S II, Praha 2009, S. 71-81

5. EDITION

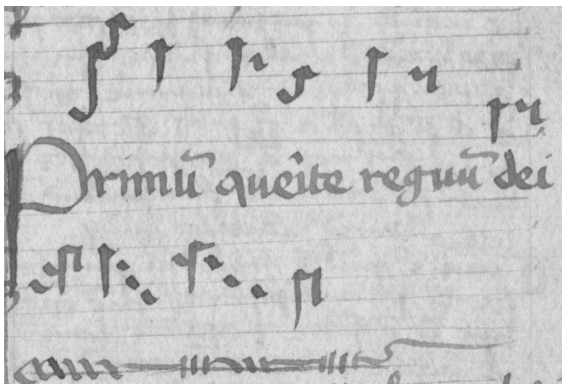
Anhand der Überlieferungslage ist es nicht möglich, die hypothetischen Quellen α und γ zu rekonstruieren. Es scheint daher sinnvoll, eine Edition vorzulegen, welche die Quellenlage möglichst klar zum Ausdruck bringt und eine sinnvolle Textfassung von TH XXIV herstellt. Da *Ks* eine ursprünglichere und auch sorgfältigere Fassung bietet, haben wir uns entschieden, *Ks* als Textbasis für die gemeinsam mit *En* überlieferten Teile zugrunde zu legen. Varianten von *En* werden im Apparat nachgewiesen. Einzelüberlieferungen von *Ks* wie auch von *En* werden im Haupttext abgedruckt und als solche gekennzeichnet, wobei Ergänzungen von *En* in kleinerer Type gedruckt sind. Substantielle Unterschiede in den Textfassungen beider Handschriften werden zweispaltig abgedruckt.

In den gemeinsam in *Ks* und *En* überlieferten Teilen wird die Orthographie von *Ks* abgedruckt. In den nur in einer Handschrift enthaltenen Teilen wird deren Orthographie wiedergegeben. Die folgenden unwesentlichen Varianten sind im kritischen Apparat nicht berücksichtigt:

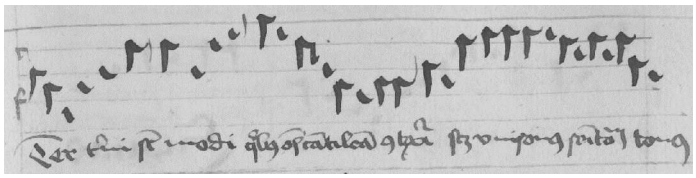
1. Alle orthographischen Abweichungen von *En*.
2. Kleinere Ergänzungen von *En* wie der permanente Gebrauch von „et cetera", oder „vel sic" gegen „vel" in *Ks*; „econverso" gegen „econtra"; „ille" gegen „iste"; „sive" gegen „seu" usw.
3. Typische Vertauschungen von *Ks* und *En* wie *v* für *f* (z.B. „revocillabatur" anstelle von „refocillabatur").
6. Unterschiede in der Bezeichnung der Hexachorde („cantus bidurus, bimollis, bemollaris" in *Ks* für „cantus ♮ durus, b mollis").

Beide Handschriften verwenden das im süddeutschen Raum gebräuchliche System der Verdopplung der Tonbuchstaben ab *e-lami* der zweiten Oktave nur bei Verbindungen von Tonbuchstaben und Solmisationssilben, wenn auch nicht konsequent. Ansonsten wird die normale Schreibweise mit Unterscheidung der Oktavgliederung durch Großbuchstaben, Kleinbuchstaben und doppelte Buchstaben verwendet. Diese unterschiedliche Schreibung wurde in der Edition beibehalten, gegebenenfalls auch entsprechend dem zugrundeliegenden System stillschweigend angeglichen.

Die Musikbeispiele in *Ks* und *En* sind in einer deutschen Hufnagelnotation im Vier- oder Fünfliniensystem notiert. *Ks* gebraucht *F*- und *c*-Schlüssel, *En* zusätzlich *Γ*- und *gg*-Schlüssel.



Kassel, Landes- und Murhardsche Bibliothek 2° ms. math. 31, fol. 8r



Erlangen, Universitätsbibliothek cod. 496, fol. 122r

EDITION

Ks = Kassel, Landes- und Murhardsche Bibliothek 2° ms. math. 31, fol. 3r-11v
En = Erlangen, Universitätsbibliothek cod. 496, fol. 114r-128r

	Ks	*En*
Ks 3ra / *En 114r*	[1] Incipit musica Guidonis	[1] In nomine Domini de musica

KsEn *Prologus*

[2] Expedit et consonum est racioni, ut si quid utilitatis artis musice noticia conferat, brevi perstringatur racione. [3] Tanto nempe in quacumque sciencia quispiam se reddit studiosiorem, quanto huius sciencie utiliora noverit rudimenta. [4] Huius itaque artis musice noticia quam utilis quamque delectabilis exstitit, tam apud veteres quam apud modernos multorum scripta doctorum patefaciunt luculenter.

[5] Hec enim est illa omnium liberalium excellentissima, que ceteris <infimis> derelictis sola volat ante tribunal Dei, ubi canunt sancti canticum novum ante sedem Dei, ut habetur in *Apocalipsi*. [6] Item in civitate Domini, id est in celesti gloria ante tribunal Dei, ibi sonant iugiter carmina sanctorum, ibi angeli et archangeli laudem Dei decantant ante thronum Dei „Alleluia".

[7] Hec insuper est illa nobilissima sciencia, cum qua sancti in devocionibus suis se solent occupare, per quam et peccatores veniam petunt. [8] Qua mediante tristes confortantur, homines leti efficiuntur et qua laboribus fatigati sublevantur, qua convivantes exhilarentur, qua spiritu maligno vexati levius se habent, ut patet de Saul, qui spiritu maligno vexatus cantu concinno liberabatur. [9] Qua pugnantes animosiores efficiuntur, ut patet de

---

3 IOH. COTT. mus. 2, 2
4 PTOLOM. 1, 4
5 Apoc. 14, 3
6 cf. ant. *In civitate Dei* (CAO 3210)
9-11 cf. ISID. etym. 3, 17, 2-3

---

1 Incipit musica Guidonis] *alia manu Ks*
2 et consonum] *rep. Ks* | ut] quia *add. En* | perstringatur] constringatur *En, cf. TH VIII 4, 2*
4 modernos] musicos *add. En*
5 <infimis>] in summis *KsEn*, *cf. TH I pr. 2; TH VIII 4, 5; TH X A 9; TH XV 1, 5; TH XVII 4; TH XXV 1, 4; München BSB Clm 4387 f. 45v; Tübingen, Universitätsbibl. Mc 48, f. 1*
6 in civitate Domini, id est] *om. En*, *cf. Ant. CAO 3210, TH XIX 16* | ibi sonant] sonant *En*
7 Hec insuper est illa] Hec illa insuper est *En* | cum] *om. En*
8 convivantes] qui nantes *En* | ut patet] *del. Ks* | cantu concinno liberabatur] *del. Ks, om. En*
9 animosiores] fiunt ut patet *add. et del. Ks*

clangore tubarum vel aliorum instrumentorum musicalium, quia de quanto clangor tube fit vehemencior, de tanto animus erit ferocior, id est crudelior ad bellandum. [10] Et sic animum mollem confortat et singulorum operum fatigacionem modulacio vocis consolatur. [11] Ipsas quoque bestias, scilicet serpentes, volucres, delphines etc., ad auditum sue modulacionis musica provocat et hortatur. [12] Et sic ipsa musica sciencia ad se allicit mentes audiencium, ut legitur primo *Regum* capitulo 16o, quod, quandocumque spiritus malignus arripuit Saul regem et eum vexabat, tulit David citharam et percuciebat eam et refocillabatur spiritus Saul et melius habebat.

[13] Item dicit Aristoteles in suis *Problematibus* parte nona problemate primo, item 8o *Polliticorum*, quod anima naturaliter delectatur in musica, sic quod in auditu musicalium instrumentorum nichil aliud excogitare potest. [14] Item musica excitat dormientes et dormitare facit vigilantes. [15] Item aves aliquem cantum percipientes incessanter cantant laudantes Dominum, Deum suum. [16] Quemadmodum et nos facere debemus iuxta dictum prophete: „Laudent nomen eius in choro, in tympano et psalterio psallant ei." [17] Item: „Laudate eum in sono tube, laudate eum in psalterio et cithara." [18] Item: „Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in cordis et organo." [19] Item: „Laudate eum in cymbalis bene sonantibus et laudate eum in cymbalis iubilacionis, omnis spiritus | laudet Dominum." [20] Domino igitur *Ks 3rb*

---

13 Musica valet ad deductionem temporis et delectacionem; ideo puerum studere convenit in musica. Aristoteles in 8o *Polliticorum*.
Musica potens est letificare homines. *(cf. comm. ad LZ pr. 64 p. 408)* Idem: Anima naturaliter delectatur in (naturalibus instrumentis *del. Ks*) musicis. *(cf. Aristoteles, Politica VIII, 5 (1340b))* Melodia iratos et aliis passionibus occupatos sepe alleviat ipsos letos faciens. 8o *Polliticorum*. (*cf. Aristoteles, Politica VIII, 5 (1342a)) Ks marg. inf.*

---

12 cf. I. Reg. 16, 14-23
13 cf. Aristoteles, Politica VIII, 5 (1340b); Ps.-Aristoteles, Problemata (917b19)
16 Ps. 148, 3
17-19 Ps. 150, 3-6

---

9 vel aliorum] et aliorum *En* | ferocior] verocior *En* verocior *corr. ex* velrocior *Ks*, *cf. TH XIX 18*: velocior; *TH XV 1, 10*: forcior vel ferocior; *TH VIII 4, 10*: forcior; *cf. Isid. etym. 3, 17, 2, 3*: fortior
11 Ipsas quoque] quoque *rep. Ks* ipsasque *En* | etc.] *om. En*
12 sciencia] *om. En* | ut legitur] *corr. ex* ut patet *Ks*
13 *Problematibus*] Probleumatis *Ks* proplewatibus *En* | problemate] probleumate *Ks* proplewate *En* | item] similiter *En* | *Polliticorum*] topicorum *add. et del. ante* polliticorum *En*
16 in tympano] et tympano *En* | et psalterio] et *om. En*
19 et laudate] et *om. En* | iubilacionis] *om. En*

sic laudato et glorificato hic in terris a nobis, glorificabit et nos pater eius, qui in celis est, ut ayt Dominus in evangelio: „Quicumque honorificabit me, honorificabit et eum Pater meus, qui in celis est.“ [21] Et tantum de recommendacione musicalis sciencie et de eius utilitate.

20 cf. Joh. 12, 26

21 de eius] eius *En*

KsEn *1*

[1] Item ipsa musica videtur utilis, quia sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, quia omnis sciencia tradita est nobis sonis et accentibus, scilicet an illa diccio vel illa oracio taliter vel taliter proferri debeat, ut patet. [2] Ipse eciam mundus armonia sonorum fertur esse compositus et celum sub armonie modulacione <revolvitur>. *En 114v* ▸ *p.230*

[3] Item musica clericis maxime est necessaria, et omnibus eam exercentibus utilis et iocunda, quia finaliter propter honorem et laudem Dei inventa. [4] Quia secundum Augustinum in domo Dei quatuor sunt necessaria, scilicet gramatica, ut ea, que quis legit, intelligat; ius canonicum, ut casus emergentes in confessionibus expediantur; astronomia, ut festa mobilia et huiusmodi, que concurrunt in ecclesia, populo <katholico> debite pronunciantur; musica, ut cantum ad divinum officium a sanctis patribus, ut a Gregorio et aliis institutum, depromat armonia.

Versus: [5] Clerus in ecclesia quatuor sciat esse tenenda:
[6] Grammaticam, neumas, ius canonis atque kalendas[a].

Ks

[7] Modo ex quo, sicut est necessaria, tunc merito quisque operam ei adhibeat, ut talem fructum de ea poterit consequi, quod de cantus qualitate [sciat], an cantus sit urbanus vel vulgaris, verus vel falsus, sciat iudicare, falsum corrigere et novum componere.

En

[7] Modo ex quo musica est ita necessaria, tunc merito adhibenda est ibi diligencia, ut quis talem fructum de ea poterit consequi, quod de cantus qualitate scilicet sciat, an cantus sit urbanus aut vulgaris, verus vel falsus, et quod sciat falsum corrigere et novum componere.

---

6 [a] festa *En*

---

2 ISID. etym. 3, 17, 1
7 cf. IOH. COTT. mus. 2, 6

---

1 illa oracio] oracio *En*
2 armone *En* | <revolvitur>] resilivit *KsEn cf. Isid. etym. 3, 17, 1*
3 Item] quamvis *post* Item *add. et del. Ks, add. En* | iocunda] sit *add. En*
4 Quia] Tamen *En* | quatuor sunt] quatuor *om. Ks* | populo] propulo *Ks* |<katholico>] ecclesiastico *Ks om. En cf. TH V pr. 51; TH VII pr. 10; TH VIII 9, 77; TH XIII pr. 162* | a Gregorio] a *om. Ks* | institutum *om. En*
5 Versus] Unde *Ks*
6 neumas] musica *suprascr.* neumas *En*

▸ *p.230* [8] Non enim sufficit tantum cantilenis delectari, sed eciam, ut, que sit res sive effectus sive modus cantilene, artificio et studio sciamus, quia interdum accidit, ut cantus auribus dulcis appareat, racione tamen inconsonans iudicatur. [9] Et ideo musica videtur esse reperta, ut id, quod aures varie et confuse accipiunt, racione stabili et congrua discernatur.

Ks

[10] Ex quibus videtur esse differencia inter cantorem et musicum, quia cantor est, qui proprie usualis dicitur, quia aliquando cantum solum per usum tenet. [11] Musicus autem semper per artem recte incedit. [12] Cui ergo cantorem melius comparaverim quam ebrio, qui domum quidem repetit, sed quo calle revertatur, penitus ignorat.

En

[10] Ex quibus videtur clarere differencia inter musicum et cantorem, quia cantor est, qui proprie usualis dicitur, quia aliquando cantat solum per usum, ut patet. [11] Musicus autem semper per artem recte incedit et cantum secundum proporcionatum modum pronunciat. [12] Sic ergo cantorem ebrio comparo, qui domum bene repetit, sed qua calle revertatur, penitus ignorat.

[13] Unde Guido in prologo sui libri sic ayt:

[14] Musicorum et cantorum magna est differencia.
[15] Illi dicunt, isti sciunt, que componit musica.
[16] Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

Item: [17] Bestia non cantor, qui non canit arte sed usu.
[18] Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

8-9 PTOLOM. 2, 8; 2, 12-13; QUAT. PRINC. 1, 10
10-11 cf. IOH. COTT. mus. 2, 8-9
12-16 cf. IOH. COTT. mus. 2, 10; 2, 12-13; LAMBERTUS p. 252b
14-16 GUIDO reg. 1, 3
17-18 LAMBERTUS p. 252b

---

8 tantum sufficit *En* | cantilenis] cantalenis *Ks* cantelenis *En* |ut, que sit res] ut res sit *En* |cantilene] cantalene *En*
9 stabili et congrua] congrua et stabili *En*
11 incedit] incidit *En*
12 domum] sonum *En*
13 Unde] Dum *En*
17 non cantor] non *om. En*
18 cantorem] doctorem *Ks*

KsEn *2*

Ks	*En*
[1] Item musica sic describitur:	[1] Notandum, quod musica sic difinitur:

est sciencia liberalis potestatem cantandi subministrans. [2] Vel sic secundum Ysidorum 3o *Ethimologiarum* capitulo 13o: est pericia modulacionis in discreto sono cantuque consistens. [3] Et hec musica inter artes liberales principatum obtinet, quia omnes alie artes in suis vocabulis vocum intencionem et remissionem et tempus longum et breve requirunt, circa que musica specialiter versatur.

[4] Item in *Floribus musice sciencie* musica sic describitur:

[5] Musica per flores subscriptos prestat odores
[6] Dulces et mores aptos confert et honores, *Ks 3va*
[7] Que brevibus scriptis tibi commendatur in istis.
[8] Omnes per partes ceteras si disceres artes,
[9] Concordem cantum tradet tibi musica tantum.
[10] Ergo clericuli studiosi quique novelli
[11] Cantum confusum variis <in partibus> usum
[12] Sint postponentes, artem veram retinentes,
[13] Per quam Salvator, cantus concordis amator,
[14] Digne laudari semper queat et venerari.

---

1 QUAT. PRINC. 1, 5
2 ISID. etym. 3, 15, 1
5-14 HUGO SPECHTSH. 1-5, 7-11

---

2 Ysidorum] Ysiderum *En* | 3o] 4to *KsEn cf. TH XIX 11* | capitulo 13o] CXIIIo *En* | est pericia] musica est pericia *En*
3 obtinet] tenet *En* | intencionem] intensionem *En* | tempus] tempore *Ks* | specialiter] principaliter *En*
4 *musice sciencie*] sciencie musice *En*
7 brevius *En*
8 ceteras] citoras *En* | disceres] disceras *KsEn, cf. Hugo Spechtsh. 4 app. crit.*
9 Concordem] concordet *Ks* concordat *En, cf. Hugo Spechtsh. 5* | tantum] cantum *En*
10 quique] queque *KsEn*
11 <in partibus>] inprobet *KsEn, cf. Hugo Spechtsh. 8*
12 Sint] sunt *Ks*
13 Salvator] salvatur *Ks* solvatur *En, cf. Hugo Spechtsh. 10* | cantus concordis amator] cantus a cordis amatur *KsEn*, *cf. Hugo Spechtsh. 10*
14 laudari ... venerari] laudare ... venerare *KsEn, cf. Hugo Spechtsh. 11*

Ks

15 Et musica dicitur a *moys,* quod est *aqua,* et *ycos, sciencia,* quasi sciencia iuxta aquas inventa. 16 Vel dicitur a musis, <que> quidem secundum fabulas dicuntur memorie: nisi enim memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt.

En 115r

Ks	*En*
17 Subiectum musice est numerus sonorum.	17 Item subiectum musice sciencie est numerus sonorosus vel numerus contractus ad sonum et eius propria passio est consonancia etc.
18 Musica humana est, que in coniunccione corporis et anime consistit. 19 Musica instrumentalis est, que consistit in diversis generibus instrumentorum.	18 Item duplex est musica, scilicet humana et est, <que> in coniunccione corporis et anime consistit, 19 et instrumentalis et est, que consistit in diversis generibus instrumentorum.

16 ISID. etym. 3, 15, 2

16 teneantur] teneatur *Ks*
18 et est] est *del. En*

KsEn *3*

[1] DE INVENCIONE MUSICE

[2] Unde Greci referunt Pitagoram philosophum musice artem in sonis malleorum prius reperisse et excogitasse. [3] Audiens enim <ex malleis> sonorum disparitatem atque melodiam <causari>, conclusit merito <hoc> humana voce peramplius fieri posse; cui alludit Boecius et Macrobius. [4] Unde Boecius hanc artem de greco in latinum transtulit. ▸ *p.230*

Versus: [5] Doctor Pitagoras ex fabrica reperit illas
(scilicet voces cantuales).

Item: [6] Pitagoras reperit, transfertque Boecius ipse.

[7] Alii dicunt Moysen musice inventorem fuisse et aquarum in sonitu armonias primitus perpendisse. [8] Alii Iubal inventorem musice <fuisse> asserunt et quod, cum artem musice invenisset, audiens Adam prophetasse duo futura mundi diluvia, unum aqueum, aliud igneum, in duplici columpna hanc artem per eum inventam conscripsit, scilicet in marmore, ne per diluvium aqueum periret, et in lateribus, ne incendio periret. [9] Quas duas columpnas Iosophat narrat in terra Sirie hucusque permansisse. [10] Cui eciam alludit textus *Genesis* IV°, ubi ipsum Iubal patrem musicorum appellat.

2-3 cf. ADAM FULD. 1, 7

8 cf. Flavii Iosephi Antiquitatum Iudaicarum libri XX ... a Sigismundo Gelenio noviter iam conversi. Lib. I cap. 2. Basileae (Frobenius) 1548, p. 6; ANON. Couss. XII 1, 14; cf. IOH. AEGID. 1, 9; ANON. Hailspr. pr. p. 65; METROL. 6 p. 67; IAC. LEOD. spec. 1, 6, 2

10 Gen. 4, 21

---

1 musice] musice sciencie *En*

2 Unde] Nota quod *En*

3 <causari>] cantari *KsEn* | <hoc>] *cf. TH XIX 44* | fieri posse] posse fieri *En*

6 Pitagoras] Pitagores *En* | transfertque] transfert *En*

7 armonias] Arramias *En*

8 columpna] calumpna *En* | eum] eam *En* | in marmore] in amore *En* | incendio] incendeo *En*

9 Iosophat] *om. En* | hucusque] hunc usque *En*

10 *Genesis* IV°] Genesis V° *Ks om. En* | ubi] quando *En*

Versus: [11] Investigator Guido Tubalque registrat,
[12] Iubal epilogat, normas ponitque Iohannes.

[13] Alii autem dicunt Linum Thebeum, alii Amphionem, alii Orpheum
▸ *p.230* hanc artem reperisse. [14] Quia isti philosophi dicunt armonias a celorum motibus originem accepisse, dicentes, quod ex celorum motibus maxima consurgat melodia racione confricacionis corporum celestium, in quibus maxime creditur <esse> amicicia vel discordia, ut docuit Empedocles.

---

14 cf. ADAM FULD. 1, 7

---

11 registrat] resistrat *En*
12 epilogat] epyolat *KsEn*
13 Linum Thebeum, alii] *om. En*
14 Empedocles] Empedeclas *En*

KsEn *4*

[1] DE VOCIBUS ET CLAVIBUS

[2] Ex quo quilibet cantus vocibus et clavibus registratur, ideo aliqua de ipsis sunt dicenda. [3] Unde sex sunt voces, per quas quilibet cantus modulatur.

Versus: [4] *Ut re mi fa sol la* modulacio musica cantat.
Vel sic: [5] *Ut re mi fa sol la* modulandi sunt tibi signa.

[6] Que ponuntur eciam secundum ordinem in primo versu illius ympni *Ut queant laxis / resonare fibris /mira gestorum / famuli tuorum /solve polluti / labii reatum, sancte Iohannes.*

[7] Item septem sunt claves secundum speciem, que sunt septem littere, *Ks 3vb*
scilicet a b c d e f g. [8] Que littere in manu sunt bis plene posite et tercia vice semiplene. [9] Quibus omnibus pro fundamento preponitur ·Γ·, per quod designatur gamaut, ad innuendum, quod musica a Grecis sit inventa et a Latinis consumata. [10] Et sic secundum numerum erunt 19 claves sive littere secundum usum, quibus litteris sive clavibus registratur tocius mundi cantus.

Versus: [11] In manibus claves novem coniungito deca.
Vel sic: [12] Claves in numero reperimus decaque novem.
Vel sic: [13] Claves in numero sunt bis dene minus una.

[14] Sed secundum artem sunt XX, quia superadditur ·ee·la extra manum propter complere 3[m] cantum ♭ duralem.

---

4 VERS. Palmam I 31
9 cf. LAMBERTUS p. 254b
13 VERS. Palmam I 46

---

1 Sequitur de vocibus et clavibus *En*
4] *om. En*
6 Ut queant laxis resonare fibris etc. *En*
7 sunt claves] sunt *om. Ks* | que] et *En*
8 semiplene] posite *add. En*
9 preponitur] proponitur *Ks* ponitur *En*, *cf. Lambertus p. 254b*
10 Et sic] Et *En*
11 sic] *om. En*

Versus: [15] Bis decas ex arte cantus claves dicas esse.
En 115v [16] Ecce <figura> manus tenet has veluti docet ars nos.

16 <figura>] videatur *KsEn*, *cf. TH VIII 9, 82*; *Mainz, Stadtbibliothek, Hs. II 223 f. 233r* | nos] Sequitur *add. En*

KsEn *5*

[1] NUNC DE NOMINIBUS CLAVIUM SECUNDUM LATINOS IN VERSIBUS ET ECIAM IN MANU SECUNDUM LINEAS ET SPACIA LOCANDIS

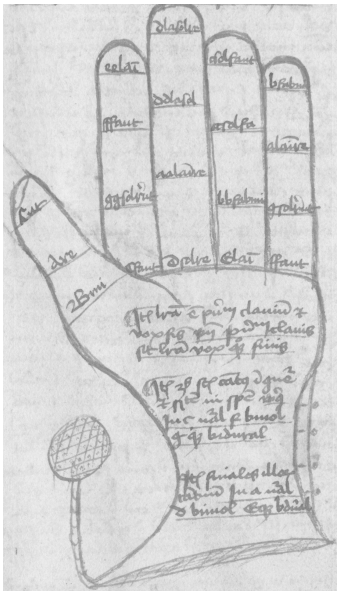
[2] Nunc extende manum, ut possis cernere verum:
[3] Gamaut, ·A·re, ·B·mi pollex semper retinebit,
[4] Index radice ·C·faut mediusque ·D·solre,
[5] Sic ·E·lami medicus, sic et ·F·faut auricularis,
[6] In cuius gremio ·G·solreut esse memento.
[7] In suo more collum tetigit ·a·lamire
[8] Et caput ornari solet eius per ·b·fa·♮·mi.
[9] Pro pilio medici recipis ·c·solfaut apte
[10] Et ·d·lasolre caput medii <tegit, est> quia longus.
[11] Index hinc iterat ·ee·lami, quod vertice portat.
[12] ·ff·faut in digito caditque ·gg·solreut ipso.
[13] Hinc ·aa·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa·♮♮·mi
[14] Et ·cc·solfa <tenet>, medioque ·dd·lasol adheret.

3-14 VERS. Palmam I 17-28

---

1 Nunc de nominibus] Sequitur de nominibus *En*
2 ut] et *En*
4 radice] radici *KsEn*
5 Sic ... sic] Sit ... sit *KsEn*
8 eius] cuius *Ks*
10 <tegit, est>] *om. KsEn*
11 quod] quia *KsEn*
14 <tenet> *om. KsEn*

Ks



	·ee·lami	·d·lasolre	·c·solfaut	·b·fa·♮·mi
·Γ·ut	·ff·faut	·dd·lasol	·cc·solfa	·a·lamire
·A·re	·gg·solreut	·aa·lamire	·bb·fa·♮♮·mi	·G·solreut
·B·mi	·C·faut	·D·solre	·E·lami	·F·faut

[15] Item litera est principium clavium et vox finis. Unde:

[16] Principium clavis sit litera, vox quoque finis.

[17] Item 3[s] sunt cantus in genere et 7[tem] in specie.

Versus: [18] In ·c· natural-, ·f· b mol- ·g·que ♮ dural-.

[19] Item finales illorum cantuum:

[20] In ·a· natural-, ·d· b mol- ·e·que ♮ dural-.

16 VERS. Palmam II 37

KsEn

21 Tres sunt cantus in manu in genere, scilicet ♮ duralis, naturalis et b mollis. *Ks 4ra*

Versus: 22 Tres locat in manibus distinctos musica cantus
23 Nunc armonie, qui condividunt genus omne.
24 In ·c· natural-, ·f· b mol- ·g·que ♮ dural-.

25 Qui tres cantus dividuntur: ♮ duralis in 3s, naturalis in duos, b mollis in duos; et sic erunt 7tem in specie cantus in manu, ut patet in figura sequenti. ▸ *p.230*

Versus: 26 Tres species cantus per septem plurificabis.
27 In tria ·g·, duo ·c·, tot et ·f· diversificabis,
28 Ut ♮ duralis naturalisque, b mollis.
29 Hos partire potes, tres septem clavibus aptes.

30 De ♮ durali secundum suos cantus quo ad principium et ad finem:

31 Est, ut auditur, ♮ duralis in ordine primus.
32 In tres perfecte cantus dividitur iste.
33 Incipitur in ·Γ· primus, finem facit in ·E·
34 Alterius ♮ dur- ·G· caput, ·ee· quoque finis.
35 ·gg· dupla ternus postrema voce privatus.

En

36 Et dicitur ♮ duralis ideo, quia in isto cantu voces cadunt super illam clavem ♮, que est dura, id est, quia faciunt integrum sonum.

---

22 VERS. Palmam II 59
28-29 VERS. Palmam II 60-61
31-35 VERS. Palmam II 62-66

---

21 Tres] Item tres *En* | scilicet] ut *Ks*
24 versus *ante* In *add. En* | natural-, ·f· b mol- ·g·que ♮ dural-] natura F b mol gque ♮ dura *En*
25 cantus ... sequenti] *om. En*
29 potes] potest *En*
post 34 Mox cantat autente natural parte sequente *add. et del. Ks*, *cf. Vers. Palmam II 67*
35 ternus] terne *Ks* tene *En, cf. TH XIX 114*
36 voces cadunt] voce cadent *En*

KsEn

37 De cantu naturali:

38 Mox cantat attente natural- parte sequente.
39 Et cantus iste per binos scinditur a te.
40 In ·C· principiat, finem dat in ·a·lamire.
41 Excellens prima finit, ·c· quidem inchoatur.

En

42 Et dicitur naturalis, quia omnes voces in eo invente, ubicumque ponuntur, servant eundem sonum naturalem.

KsEn

43 De cantu b mollari:

44 B mollis cantus fertur in ordine ternus.
45 Per binas partes iste scinditur, ut alter.
46 ·F·faut principiat, terminat quoque ·d·la,
▸ *p.230* 47 Alter b mollis capit ·f·, terminat quoque finis (scilicet clavium).

En

48 Et dicitur b mollis, quia nota, que cadit in illam clavem b, est mollis, id est semitonium sive dimidia nota, quod idem est. 49 Et tale semitonium solum fit in illo loco, ubi b molle signatur.

49 Cantus b mollis fit cum timore, ♭ duralis cum audacia, naturalis vero medio modo. *add. En post 6, 9, cf. TH II 2, 2-3; TH V 2, 4-5; Sz 4, 28 et 30, 33; TH XX 1, 39-41*

38-41 VERS. Palmam II 67-70
44-47 VERS. Palmam II 71-74

37 Versus de cantu naturali *En*
38 attente] autente *KsEn* | natural-] naturali *En*
40 finem] primam *En*
43 Sequitur de cantu b mollari *En*

KsEn *6*

Ks	*En*
[1] Distinccio clavium habetur in hiis metris:	[1] Sequitur de distinccione clavium.

[2] Claves octo graves, septem dicuntur acute,
[3] Quatuor excellunt, quas inchoat ·aa· duplicatum.

[4] Et dicuntur graves, quia graviter sonant sive remisse. [5] Inter quas prime 4^{or} dicuntur graves simpliciter et alie 4^{or} non solum graves, sed eciam finales, quia fere omnis cantus regularis finitur in ipsis. [6] Et scribuntur magnis litteris capitalibus. [7] Voces dicuntur acute, quia acucius sonant quam priores. [8] Quarum 4^{or} prime vocantur acute simpliciter, ultime 3^{s} superacute. [9] Et superiores 4^{or} dicuntur excellentes, | quia excellunt omnes voces alias a se. *En 116r*

2-3 VERS. Palmam II 38-39

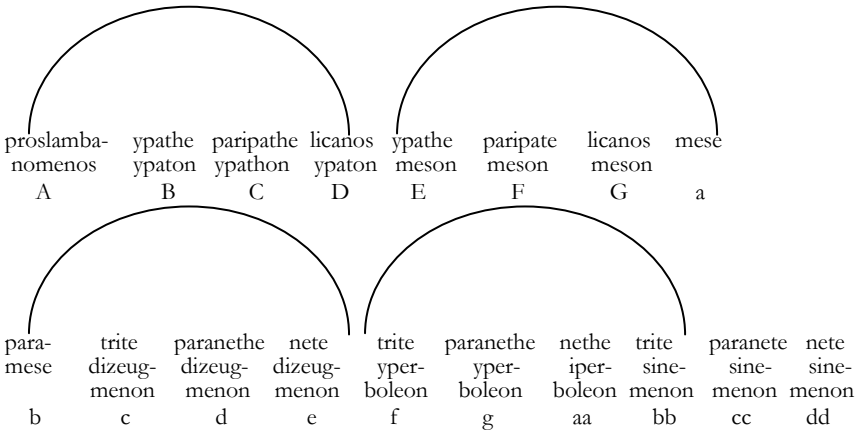
5 Inter] *om. En* | regularis *om. Ks* | finitur in ipsis] fit in ipsis *Ks,* in ipsis finitur *En, cf. TH XIX 134*
7 Voces] Sed voces *En* | quam] *om. En*
8 Quarum] quorum *Ks* | simpliciter] *om. Ks* | et ultime *En*
9 alias voces *En*

Ks

								ee	la	
excellentes	dd						la	sol		
	cc						sol	fa		
	bb♮						fa	mi		
superacute	aa					la	mi	re		
	gg					sol	re	ut	3us ♭ duralis	
	ff					fa	ut		2us b mollis	
acute	ee				la	mi				
	d			la	sol	re				
	c			sol	fa	ut			2us naturalis	
	b♮			fa	mi					
finales	a		la	mi	re					
	G		sol	re	ut				2us ♭ duralis	
	F		fa	ut					primus b mollis	
graves	E	la	mi							
	D	sol	re							
	C	fa	ut						primus naturalis	
	B	mi								
	A	re								
	Γ	ut							primus ♭ duralis	

Ks 4rb

[11] Hoc monacordum Boecii

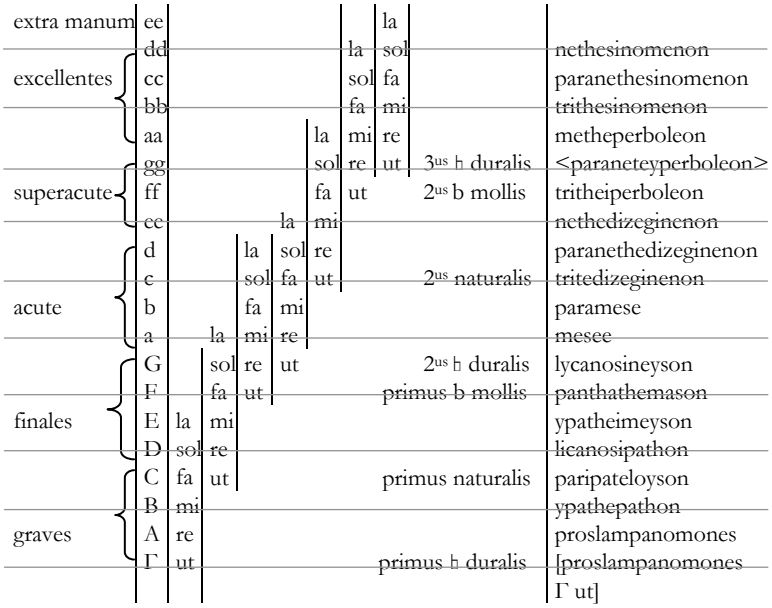


11 dizēgmenon *Ks* | panethe yperboleon *Ks*

En

[12] Sequitur figura de materia iam dicta, scilicet de manu.

[13] Manus secundum Latinos Manus secundum Grecos ▸ *p.230*



[14] Voces 8 graves septem dicuntur acute,
[15] Quatuor excellunt, quas inchoat ·aa· duplicatum.
[16] In ·C· natura, ·F· b mol- ·G·que ♮ dura
[17] In ·a· natura < ... >

13 Ubi ponitur *ut*, ibi incipitur unus cantus, sed tantum sepcies hic ponitur *ut*, ergo < ... > *manu posteriori En*

14-15 cf. VERS. Palmam II 38-39

12 *una cum diagrammate scalae decemlinealis sequitur sententiam 21 in En.*

KsEn

18 Item ·Γ·ut grecum apud veteres non fuit appositum neque ·b·, quod molle dicitur vel rotundum. 19 Sed moderni circa hanc artem subtilius diversa investigantes in cantu viderunt defectum, ut de Gamaut in illa antiphona *O rex glorie* in ascensione Domini, que propter defectum illius note non potuit habere plenum descensum. 20 Et sic eciam de ·b· rotundo, quia illo multociens indigemus.

21 Item ille septem littere ·a·b·c·d·e·f·g· dicuntur claves, quia sicut clavis reserat serata, sic ille littere indicant, manifestant et reservant cantum, scilicet ubi quisque cantus incipiatur et ubi finiatur.

---

18 rotundum] rotulum *En*

19 de Gamaut] *om. En* | note] vocis *En* | habere plenum descensum] haberi plenus descensus *En*

21 claves] littere clavium *En* | ubi] *om. En* | quisque] unusquisque *En*

KsEn *7*

[1] DE MUTACIONIBUS VOCUM IN SOLFISANDO *En 116v*

[2] Unde mutacio sic describitur: est unius vocis in aliam secundum eundem sonum sub diversitate cantus mutacio vel variacio. [3] Vel sic: est unius vocis pro altera vicaria prestacio. [4] Item linea est protensio linealis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. [5] Sed spacium est intersticium duabus lineis distinctum.

[6] De mutacionibus igitur notande sunt alique regule:

[7] Prima est, quod numquam debet fieri mutacio, nisi necessitas ad hoc compellat, ut fit, quando ascenditur ultra *la* de uno cantu in alium.

Unde: [8] Numquam mutabis, nisi sit mutare necesse,
[9] Si veras cupias tibi normas artis adesse.

[10] 2ª regula, quod diccio vel clavis habens tantum unam vocem nullam habet mutacionem, quia altera deficit, in quam deberet fieri mutacio. *Ks 4va*

Versus: [11] Vocem si clavis habet unam, non variabis.
Vel sic: [12] Unica si fuerit, vox invariata manebit.

[13] Quare Gamaut, ·A·re, ·B·mi non habent mutaciones.

Versus: [14] Gamaut *ut* retinet, sed non mutacio fiet.
[15] Continet ·A·reque *re*, sed non licet hanc iterare.
[16] *Mi* retinet ·B·mi, sed non vult hec iterari.

[17] 3ª regula: Diccio vel clavis duas habens voces habet eciam duas mutaciones.

---

3 HUGO SPECHTSH. comm. p. 42
8-9 HUGO SPECHTSH. 76-77
11-12 HUGO SPECHTSH. 78 (cf. app. crit.)
14-16 HUGO SPECHTSH. 78 app. crit.

---

1 De mutacionibus] Sequitur de mutacionibus *En*
5 Sed] *om. En*
6 igitur] *om. En*
7 est] *om. Ks* | fit] *om. En* | Unde] Versus *En*
9 veras] feras *En*
10 quod] *om. En* | habens tantum unam] tantum unam habens *En*
11 Vel sic] sic *om. En*
13 Versus] *om. En*
15 hanc] hec *En*

Versus: [18] Cuius sunt gemine, poteris bis eam variare.
Vel sic: [19] Si fuerit duplex, tunc fit mutacio duplex.

[20] A qua regula excipiuntur ·b·fa·♮·mi et ·bb·fa·♮♮·mi, in quibus non fit mutacio, quia non maneret ibi idem sonus, quia *mi* alciorem sonum habet quam *fa*. [21] Et sic *fa* per *mi* elevaretur, et *mi* per *fa* deprimeretur, quod est inconveniens: in illis enim clavibus *fa* semper cantatur per b mollem cantum et *mi* per cantum ♮ duralem. [22] Et in illis cantibus si fuerit necesse mutari, tunc semper post vel ante illas dicciones fiet mutacio. [23] Et ideo eciam in utraque illarum, scilicet ·b·fa·♮·mi et sua octava, scilicet ·bb·fa·♮♮·mi, semper habentur due claves, scilicet b molle sive rotundum et ♮ quadratum sive ♮ durum. [24] Vel sic: ·b·fa·♮·mi nullam habet mutacionem, quia voces, que mutuo solent mutari, debent esse equales in sono sic, quod una non sit alcior alia vel inferior alia. [25] Modo *fa* et *mi* non sunt sic equales
▸ *p.230* in sono, igitur inter ipsam non est mutacio. [26] In ea enim, quando cantatur
▸ *p.231* *fa* in ·b· molli, tunc est tonus, et quando *mi*, ut in ·♮· duro, tunc est semitonium, ut patet eciam in hiis metris:

[27] ·b·fa·♮·mi binas voces retinet sibi *fa mi*
[28] Non commutandas, nullo modo variandas.
Vel sic: [29] In ·b·fa·♮·mi duas voces volo demi,
[30] Quas non mutabis, quia duplex est ibi clavis.
[31] Cantus ♮ durus per quadratum ·♮· notatur,
[32] Cantus b mollis per ·b· rotundum scribatur.
[33] ·♮· durum *mi* canit, ·b· molle *fa* dulce frequentat.

18-19 HUGO SPECHTSH. 80 (cf. app. crit.)
27-28 VERS. Palmam II 115-116
31-32 VERS. Palmam II append. I 36-37
33 VERS. Palmam I 44; II 50

---

18 variare] mutare *Ks, cf. TH XVII 105; TH XIX 157* | Vel sic] *om. En*
19 tunc fit] fiet *En*
20 excipiuntur] exipiuntur *Ks* | non] nulla *En* | ibi] *om. Ks* | idem sonus] sonus idem *En*
21 b mollem cantum] cantum *om. En*
22 mutari, tunc] *om. Ks* | post vel ante] ante vel post *En* | illas dicciones] *om. Ks*
23 ♮ durum] durum *En*
25 sunt sic] *om. En* | ipsam] ipsa *Ks*
26 ut] *om. En* | eciam] *om. En* | hiis] *om. Ks*
27 sibi] sive *En*
28 Vel sic] *om. En*
30 ibi] sibi *Ks*
33 dulce] dulcem *En*

Item : [34] Et non mutatur ·b·fa·♮·mi nec variatur
[35] Eius et octava, ne fiat mutacio prava,
[36] Nam *fa mi* clare numquam poteris variare.

[37] 4[a] regula, quod diccio vel clavis habens tres voces sex habebit mutaciones.

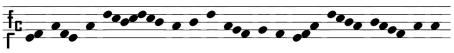
Versus: [38] Sed si sit terna, tunc fit mutacio sena.
Vel sic: [39] Clavis triplata vicibus sex fit variata,
[40] Ex hiis ut varium valeas cognoscere cantum.

En

[41] Item ·C·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*. [42] *Fa* cantatur per primum cantum ♮ duralem, *ut* vero per primum naturalem. [43] Et habet duas mutacciones. [44] Primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo de primo cantu ♮ durali in primum naturalem. [45] 2[o] econverso mutatur *ut* in *fa* descendendo de primo cantu naturali in primum ♮ duralem. Versus: *En 117r*

KsEn

·C·faut: [46] ·C·faut ac binas *ut fa* retinet sibi voces,
[47] Que sic mutatur, quod *ut* de *fa* capiatur,
[48] De cantu primo ♮ duro transiliendo
[49] In primum natur- econverso variatur.

En

[50] ·C·faut sic varia sic solmisandoque muta. ▸ *p.231*

[51] ·D·solre habet duas voces, scilicet *sol* et *re*. [52] *Sol* cantatur per primum cantum ♮ duralem, *re* per primum naturalem. [53] Et habet duas mutaciones, scilicet [54] primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de primo cantu ♮ durali in primum naturalem. [55] 2[o] econverso mutatur *re* in *sol* descendendo de primo cantu naturali in primum ♮ durum. Versus:

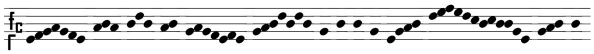
34-36 HUGO SPECHTSH. 81-83
38 VERS. Palmam II 80
39-40 HUGO SPECHTSH. 87-88
46-49 VERS. Palmam II 84-87

---

34 Item] *om. En* | nec variatur] sed variatur *Ks* sed servatur *En cf. Hugo Spechtsh. 81*
35 ne fiat] ne fiet *Ks, cf. TH XIX 173*
38 fit] fiet *En* | Vel sic] *om. En*
39 Clavis triplata vicibus] Clavibus tripla vocibus *KsEn, cf. TH XVII 108*
46 ·C·faut] *om. En*

KsEn

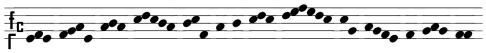
·D·solre: [56] Servat ·D·solre binas voces, puta *sol re*,
[57] Que cum mutatur, tunc *sol* in *re* variatur
[58] Cantu de primo ♭ dural- in naturalem,
[59] Et de *re* fit *sol* pri- nat- in pri- ♭ duralem.

En

[60] Poteris ·D·solre per saltos sic variare etc.

[61] ·E·lami habet duas voces, scilicet *la* et *mi*. [62] *La* cantatur per primum cantum ♭ duralem et *mi* per primum naturalem. [63] Et habet duas mutaciones. [64] Primo mutatur *la* in *mi* ascendendo de primo cantu ♭ durali in primum naturalem. [65] 2o econverso mutatur *mi* in *la* descendendo de primo cantu naturali in primum ♭ duralem. Versus:

KsEn

·E·lami: [66] Ac voces ·E·lami binas retinet sibi *la mi*,
[67] Que si mutatur, tunc *la* de *mi* variatur.
[68] Primo ♭ duro in pri- natur- properando
et econverso.

En

[69] Ecce de ·E·lami has mutaciones inveni.

[70] ·F·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*. [71] *Fa* cantatur per primum naturalem, *ut* per primum b mollem. [72] Et habet duas mutaciones.

Versus: [73] Si fuerit duplex etc.

[74] Primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo de primo naturali in primum b mollem. [75] 2o econverso mutatur *ut* in *fa* descendendo de primo b molli in primum naturalem. Unde:

56-59 VERS. Palmam II 88-91
66-68 VERS. Palmam II 92-94

---

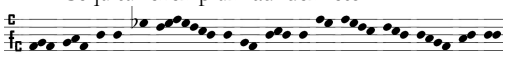
56 ·D·solre] *om. En*
58 dural-] durali *En*
59 pri-] *om. En*
66 ·E·lami] *om. En*

KsEn

·F· faut: [76] ·F·faut atque notas *ut* cum *fa* retinet ambas,
[77] Que sic mutatur, quod *ut* de *fa* capiatur,
[78] De primo natur- in pri- b mol- variatur.
Et 2ª mutacio fit econverso.

En

[79] Sequitur exemplum ad idem etc.:



En 117v

[80] Ecce qualiter ·F·faut mirabile habet caput. ▸ *p.231*

[81] ·G·solreut habet tres voces, scilicet *sol re ut*. [82] *Sol* cantatur per primum cantum naturalem, *re* per primum b mollem, *ut* per 2ᵐ ♮ duralem, et ·G· est littera clavis. [83] Et habet sex mutaciones.

[84] Versus: Si fuerit trina, tunc fit mutacio sena.

[85] Primo mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo cantu naturali in 2ᵐ ♮ duralem. [86] 2º econverso mutatur *ut* in *sol* descendendo de 2º ♮ durali in primum naturalem. [87] 3º mutatur *sol* in *re* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. [88] 4º mutatur *re* in *sol* descendendo de primo cantu b molli in primum naturalem. [89] 5º mutatur *re* in *ut* ascendendo de primo b molli in 2ᵐ ♮ duralem. [90] 6º econverso mutatur *ut* in *re* descendendo de 2º cantu ♮ durali in primum b mollem. Versus:

KsEn

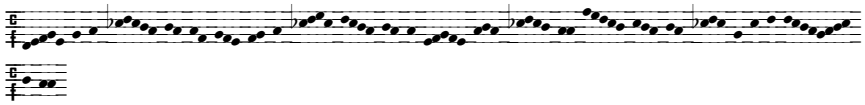
·G·solreut: [91] Sed ternas voces ·G·solreut ammodo cantes. *Ks 5ra*
[92] *Sol re* cantantur simul *ut*, que sic modulantur:
[93] Prima *sol* in *ut*, *ut* in *sol* sitque 2ª
[94] De primo natur- in se- ♮ dur- saliendo (et econtra);
[95] Tercia *sol* in *re,* conversio sit tibi quarta
[96] De natur- primo in pri- b mol iterando (et econtra);

76-78 VERS. Palmam II 95-98
84 VERS. Palmam II 80
91-98 VERS. Palmam II 99-106

---

76 ·F· faut *om. En* | retinet] retinebit *En*
78 natur-] natural *En* | 2ª mutacio fit] *om. En*
91 ·G·solreut] *om. En*
92 cantatur *En*
96 in pri- b mol] in b mol *En*

97 Quinta *re* de *ut*, *ut* in *re* sit tibi sexta,
98 b mol- de primo in se- ♮ dur- iteratur.

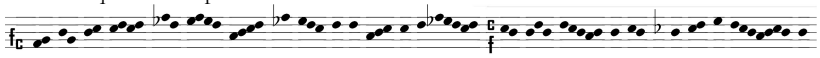
En

99 Sicut in notula presenti demonstratur, ·G·solreut subtiliter satis variatur etc.

100 ·a·lamire habet tres voces, scilicet *la mi re*, ·a· autem est littera clavis. 101 Et *la* cantatur per primum naturalem, *mi* per primum b mollem, *re* per 2m ♮ duralem. 102 Et habet sex mutaciones, 103 scilicet primo mutatur *la* in *re* ascendendo de primo cantu naturali in 2m ♮ duralem. 104 2o mutatur econverso *re* in *la* <descendendo> de 2o cantu ♮ durali in primum naturalem. 105 3o mutatur *la* in *mi* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. 106 4o econverso mutatur *mi* in *la* descendendo de primo cantu b molli in primum naturalem. 107 5o mutatur *mi* in *re* ascendendo de primo cantu b molli in 2m ♮ duralem. 108 6o mutatur econverso *re* in *mi* descendendo de 2o ♮ durali in primum b mollem.

KsEn

·a·lamire: 109 Tres voces pariter ·a·lamire vociferuntur,
110 Cum *la* quoque *mi re* sic mutando variantur:
111 Prima *la* de *re*, *re* de *la* sitque secunda
112 Natur- de primo ♮ dur- in se- veniendo.
113 Tercia *la* de *mi*, *mi* de *la* sit tibi 4ta,
114 Primo de natur- in pri- b mol variatur.
115 Quinta dat *mi re*, *re mi* tenet quoque sexta
116 b mol- de primo ♮ <dur-> in se- iterando.

En

117 Sequitur exemplum ad idem:

118r 118 In ·a·lamire notas decantando voces has require taliter variando.

109-116 VERS. Palmam II 107-114

---

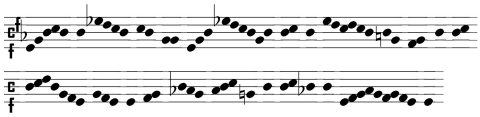
97 de *ut*] in ut *En*
107 in *re* ascendendo] in re descendendo *En*
109 ·a·lamire] *om. En*
110 variatur *En*
112 veniendo] vniendo *En*
118 notes *En*

119 ·b·fa·♮·mi habet duas voces, scilicet *fa* et *mi* et utrumque ·b· est littera clavis. 120 *Fa* cantatur per primum b mollem, *mi* per 2m ♮ duralem. 121 Et nullam habet mutacionem propter raciones prius tactas etc.

122 ·c·solfaut habet tres voces, scilicet *sol*, *fa* et *ut*, ·c· vero est littera clavis. 123 *Sol* cantatur per primum b mollem, *fa* per 2m ♮ duralem, *ut* per 2m naturalem. 124 Et habet 6 mutaciones. 125 Primo mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo cantu b molli in 2um naturalem. 126 2o econverso mutatur *ut* in *sol* descendendo de 2o naturali in primum b mollem. 127 3o mutatur *fa* in *ut* de 2o cantu ♮ durali in 2m naturalem ascendendo. 128 4o econverso mutatur *ut* in *fa* descendendo de 2o naturali in 2m ♮ duralem. 129 5o mutatur *sol* in *fa* ascendendo de primo cantu b molli in 2m ♮ duralem. 130 6o econverso mutatur *fa* in *sol* descendendo de 2o ♮ durali in primum b mollem.

KsEn

·c·solfaut: 131 Et ternas voces querit ·c·solfaut equas.
132 Sunt *sol fa* quoque *ut*, que mutando alterantur:
133 Prima *sol* in *ut*, *ut* in *sol* sitque 2a
134 b mol- de primo in se- natur- saliendo.
135 Tercia *fa* de *ut*, *ut* de *fa* sit quoque 4a,
136 Secun- de ♮ dur- in se- natur- iteratur.
137 Quinta *sol* in *fa*, conversio sit tibi sexta
138 B mol- de primo in se- ♮ dur- veniendo.

En

▸ *p.231*

139 Tu qui ·c·solfaut volueris cantare, poteris *sol*, *fa* et *ut* per saltus hos variare etc.

140 ·d·lasolre habet tres voces, scilicet *la*, *sol* et *re*, ·d· autem est littera clavis. 141 *La* cantatur per primum cantum b mollem, quia ibi finitur. 142 *Sol* vero cantatur per 2m ♮ duralem, quia ibi ponitur eius *sol*, 143 *re* vero per 2m naturalem. 144 Et habet 6 mutaciones. 145 Primo mutatur *la* in *re* ascendendo de primo cantu b molli in 2m cantum naturalem. 146 2o econverso mutatur <*re*> in *la* descendendo de 2o naturali in primum b mollem. 147 3o

En 118v

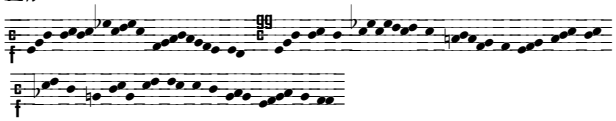
131-132 VERS. Palmam II append. I 38-39
133-138 VERS. Palmam II 120-125

130 b mollem] ♮ mollem *En*
131 ·c·solfaut] *om. En*
134 b mol-] ♮ mol *En* | saliendo] et econtra *add. En*
135 *fa* de *ut*, *ut* de *fa*] fa in ut ut in fa *En*

mutatur *sol* in *re* ascendendo de 2o cantu ♮ durali in 2m naturalem. [148] 4o econverso mutatur *re* in *sol* descendendo de 2o cantu naturali in 2m ♮ duralem. [149] 5o mutatur *la* in *sol* ascendendo de primo cantu b molli in 2m ♮ duralem. [150] 6o econverso mutatur *sol* in *la* descendendo de 2o ♮ durali in primum b mollem. Versus:

KsEn

·d·lasolre: [151] Et ·d·lasolre ternas voces tibi prebet,
▸ *p.231* [152] Que sunt *la sol re*, dicunturque sic modulare:
[153] *La re* mutatur, de pri- b mol- variatur,
[154] In se natural- econverso iteratur;
[155] *Sol* quoque fit de *re* de se- ♮ dur- saliendo
[156] Natur<al>- in se-, *re sol* mutes viceversa.
[157] De pri- b molli in secundum ♮ duralem
[158] *La sol* mutabis, *sol la* quoque iterabis.

En

▸ *p.231* [159] Qualiter ·d·lasolre cantatur, in presenti notula clarius habetur.

[160] ·ee·lami habet duas voces, scilicet *la* et *mi*. [161] *La* cantatur per 2m cantum ♮ duralem, *mi* cantatur per 2m naturalem, ·ee· autem est littera clavis. [162] Et habet duas mutaciones. [163] Primo mutatur *la* in *mi* ascendendo de 2o ♮ durali in 2m naturalem. [164] 2o econverso mutatur *mi* in *la* descendendo de 2o naturali in 2m ♮ duralem. Versus:

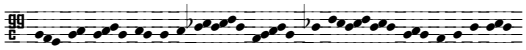
KsEn

·ee·lami: [165] Has voces ·ee·lami retinet summum quoque *la mi*:
[166] *La* in *mi* mutatur et *mi* de *la* variatur
[167] Se- de ♮ duro in secundum naturalem.

151-158 VERS. Palmam II 126-133
165-167 VERS. Palmam II append. I 54-56

---

151 ·d·lasolre] *om. En*
157 ♮ duralem] naturalem *KsEn*
159 *En* | cantatur] cantando *En*
165 ·ee·lami:] *om. En* | summum *om. En*
166 in] *om. En*

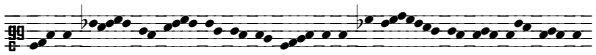
En

▸ *p.231*

168 *La mi* cantato in ·ee· superacuto.

169 ·ff·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*, ·ff· autem est littera clavis. 170 *Fa* cantatur per 2m naturalem, *ut* vero per 2m b mollem, quia ibi incipitur. 171 Et habet duas mutaciones, scilicet primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo de 2o cantu naturali in 2m cantum b mollem; 2o econverso mutatur *ut* in *fa* descendendo de 2o cantu b molli in 2m naturalem. Versus:

KsEn

·ff·faut: 172 ·ff·faut ac summum has voces retinet *ut fa*,
173 Que sic mutatur, quod *fa* in *ut* variatur,
174 Secun- de natur- in se- b mol- iteratur.

En

En 119r

175 Sic superacutum ascendit ·ff· in altum.

176 ·gg·solreut habet tres voces, scilicet *sol* et *re ut*, ·gg· autem est litera clavis. 177 *Sol* cantatur per 2m naturalem, *re* per 2m b mollem, *ut* vero per 2m ♮ duralem. 178 Et habet 6 mutaciones. 179 Primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de 2o cantu naturali in 2m cantum b mollem. 180 2o econverso mutatur *re* in *sol* descendendo de 2o cantu b molli in 2m naturalem. 181 3o mutatur *sol* in *ut* ascendendo de 2o naturali in 3m cantum ♮ duralem. 182 4o econverso mutatur *ut* in *sol* descendendo de 3o ♮ durali in 2m naturalem. 183 5o mutatur *re* in *ut* ascendendo de 2o cantu b molli in 3m ♮ duralem. 184 6o econverso mutatur *ut* in *re* descendendo de 3o ♮ durali in 2m b mollem. Versus:

KsEn

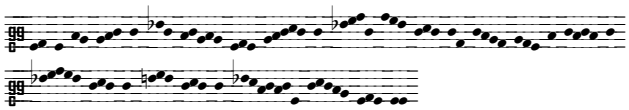
·gg·solreut: 185 Et ternas voces ·gg·solreut retinebit.
186 Sunt *sol re* quoque *ut* pariterque sic modulantur:
187 *Sol* in *ut*, *ut* in *sol*, que primo capiantur.

172-174 VERS. Palmam II append. I 57-59
185-192 VERS. Palmam II append. I 60-67

---

172 ·ff·faut] *om. En*
174 b mol-] b molli *En*
175 *En*
184 ·gg·solreut] *om. En*
186 modulantur] modulatur *En*
187 *Sol* in *ut*, *ut* in *sol*] Sol in re re in sol *En*

188 Alterius natur- in <ter-> ♮ dur- alteratur.
189 *Sol re* sit tercia, *re sol* quoque sit tibi quarta
190 Natural- secun- in secundum b mollarem.
191 Quinta sit *re ut*, *ut re* quoque sit tibi sexta,
192 Altero b molli in ternum fit ♮ duralem.

En

193 Ego superacutum ·gg· bene notavi, ascendens sic in altum ipsum solmizavi.

194 ·aa·lamire habet tres voces, scilicet *la mi re*, ·aa· vero est litera clavis. 195 *La* cantatur per 2m cantum naturalem, quia ibi finitur. 196 *Mi* cantatur per 2m b mollem, *re* vero per 3um ♮ duralem. 197 Et habet 6 mutaciones, quia primo mutatur *la* in *re* ascendendo de 2o cantu naturali in 3um ♮ duralem. 198 2o econverso mutatur *re* in *la* descendendo de 3o cantu ♮ durali in 2m naturalem. 199 3o mutatur *la* in *mi* ascendendo de 2o secundo naturali in 2m b mollem. 200 4o econverso mutatur *mi* in *la* descendendo de 2o cantu b molli in 2m naturalem. 201 5o mutatur *mi* in *re* ascendendo de 2o cantu b molli in 3um ♮ duralem. 202 6o econverso mutatur *re* in *mi* descendendo de 3o cantu ♮ durali in 2m b mollem. Versus:

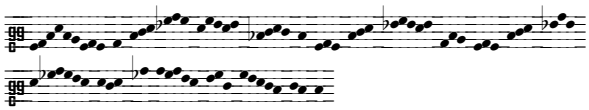
KsEn

·aa·lamire: 203 Et terne voces in ·aa·lamire notantur,
204 Cum *la mi* quoque *re* mutando sic variare:
205 Prima *la* in *re* de <se-> natur- resonare
206 Ter- in ♮ durum, secunda fit viceversa.
207 Tercia *la* in *mi* bino cantu naturali
208 B mol- in secun- 4ta vult sic iterare.
209 Quinta *mi* in *re*, *re* in *mi* sit quoque sexta
210 B mol- de bino in ternum fit ♮ duralem.

203-210 VERS. Palmam II append. I 68-75

---

188 <ter->] se *KsEn*
189 *Sol ut* sit 3a *ut sol* sit quoque 4a *En*
190 secundum b mollarem] 3um ♮ duralem *En*
192 ternum] 3um *En*
198 de 3o cantu] de 2o cantu *En*
201 mutatur] econverso mutatur *En*
203 ·aa·lamire] *om. En* | notantur] notatur *En*
208 vult] volt *Ks*
209 *re* in *mi*] re *om. En*
210 de bino] in binum *KsEn* | ternum] 3um *En* | fit] sit *KsEn*

En

En 119v
▸ *p.232*

211 Cantas excellens ·aa·lamire poteris ascendens has voces invenire.

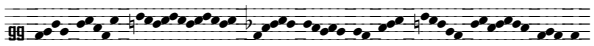
212 ·bb·fa·♭♭·mi habet duas voces, scilicet *fa* et *mi* et utraque b est litera clavis. 213 Et *fa* cantatur per 2m b mollem, *mi* vero per 3um ♮ duralem. 214 Et nullam habet mutacionem etc.

215 ·cc·solfa habet duas voces, scilicet *sol* et *fa*, ·cc· vero est littera clavis. 216 Et habet duas mutaciones, ut alie claves duarum vocum. 217 Primo mutatur *sol* in *fa* ascendendo de 2o cantu b molli in 3um ♮ duralem. 218 2o econverso mutatur *fa* in *sol* descendendo de 3o cantu ♮ durali in 2m b mollem. Versus:

KsEn

·cc·solfa: 219 Et ·cc·solfa tenet duas voces sibi *sol fa*, *Ks 5rb*
220 Se- b mol- in ter- ♮ dur- *sol fa* iterabis.

En



221 Sic ·cc·solfa cantans et solfiza.

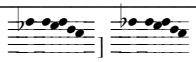
222 ·dd·lasol habet duas voces, scilicet *la* et *sol*, ·dd· vero est littera clavis. 223 Et habet duas mutaciones: primo mutatur *la* in *sol* ascendendo de 2o cantu b molli in 3um ♮ duralem. 224 2o econverso mutatur *sol* in *la* descendendo de 3o ♮ durali in 2m b mollem. Versus:

KsEn

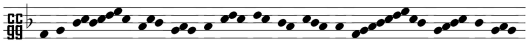
·dd·lasol: 225 Ac ·dd·lasol tenet has voces, puta *la sol*,
226 Variat[que] *la* in *sol* et *sol* in *la* viceversa
227 Altero b molli tibi ternum in ♮ duralem.

219-220 VERS. Palmam II append. I 78-79
225-227 VERS. Palmam II append. I 80-82

---

211 *En* |  *En*
212 est litera] est est litera *En*
216 ut alie] ut alii *En*
219 ·cc·solfa] *om. En* | Et] *om. En*
220 Se- b mol-] Sed b molli *En* | ♮ dur-] bidu *Ks*
223 ascendendo] descendendo *En*
225 ·dd·lasol] *om. En*

En

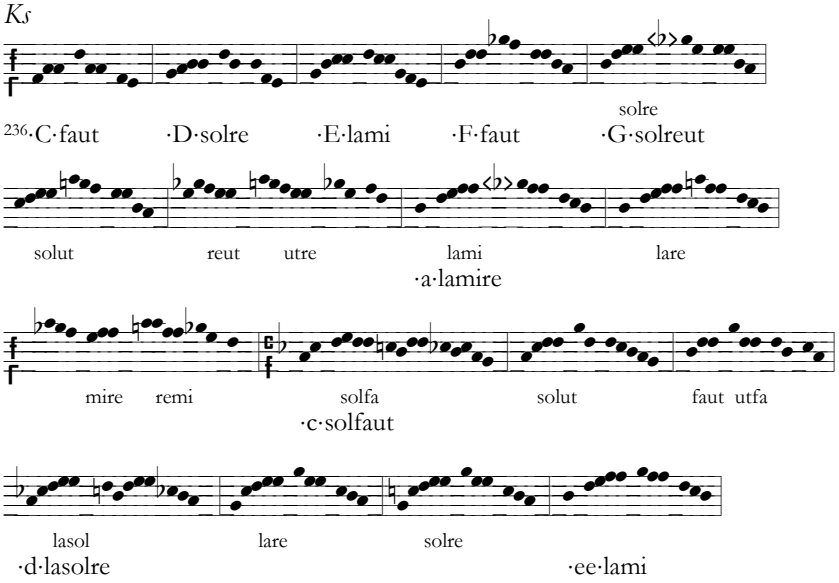
228 Iuxta quod nota, quod aliqui ponunt unam regulam dicentes, quod quando nota plus habet supra se quam infra se, tunc mutetur solum ascendendo; a contrario, quando nota plus habet infra se quam supra se, tunc solum mutetur descendendo. 229 Et hoc modo hic solum fit mutacio descendendo. 230 Verum tamen est † imp... †. 231 Ego istam regulam non
▸ *p.232* curavi, nam sepe patitur instanciam. 232 Si autem quis vellet procedere secundum istam regulam, hoc modo posset secundum placitum sui ipsius, quia modus communis est aput musicos etc.

233 ·dd· lasol ego his mutacionibus rego.
234 ·ee·la non ponitur, quia non reperitur in tono.

KsEn

235 ·ee·la complens [binum] ♮ dur- trinum superaddes.

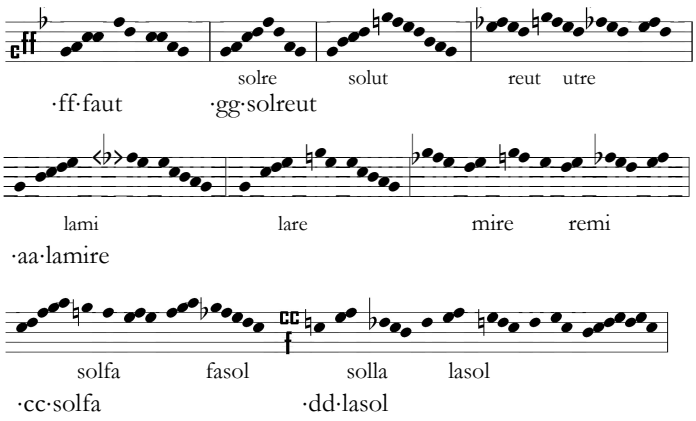
Ks

Ks 4vb



235 VERS. Palmam II append. I 83

231 sepe] sepitur *En*
232 modus] modo *En* | *ex. : clavem cc inter quartam et quintam lineam ponit En*
235 complens] complures *En* | ♮ dur] b durum *En*
236 *notae in systema sex linearum inscriptae Ks*


solre solut reut utre
·ff·faut ·gg·solreut
lami lare mire remi
·aa·lamire
solfa fasol solla lasol
·cc·solfa ·dd·lasol

Ks 5ra

KsEn *8*

Ks 5rb [1] DE MODIS MELODIARUM

En 120r [2] Inter cetera scire convenit, quod novem omnino sunt modi, quibus omnis melodia contexitur, scilicet unisonus etc.

En

[3] Qualitercumque formentur, ymmo ipsum verbum, quod ore dicitur, sine istis modis vel elabi non potest, quia sicut textrix fila filis texando pannum integrum peperat, sic omnis ▸ *p.232* cantus per hos modos ad perfectum sensum producitur. [4] Et sunt isti: †unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, dytonus, dyatesseron, dyapenthe et dyapason. [5] Antiqui autem aliqui musici posuerunt duodecim addentes tonum cum dyapenthe, semitonium cum dyapenthe. [6]Et isti tres modi a modernioribus non admittuntur, quia raro occurrunt in musica.†

KsEn

[7] Qui novem dicuntur intervalla modorum. [8] Est autem intervallum secundum musicos distancia unius vocis ab altera gravitate vel acumine sive intensione vel remissione. [9] Vel sic: intervallum est soni acuti gravisque distancia. [10] De quibus modis tales dantur versus:

[11] Ter tria iunctorum sunt intervalla modorum,
[12] In quorum formis cantus contexitur omnis.
[13] Unisonus primus semitoniumque secundus,
[14] Tercius inde modus tonus est de iure locatus.
[15] Est semiditonus 4^{tus}, ditonus quoque quintus.
[16] Estque modus sextus dyatesseron hiis sociatus.
[17] Septimus inde modus tibi sit dyapente vocatus.
[18] Hinc semitonium dyapente consociatum,
[19] Inde tonum iunge sociatum cum dyapente.
[20] Sicque modi iuncti consueti sunt numerati,
[21] Formatur cantus hiis ter ternis speciebus.

---

9 HUGO SPECHTSH. comm. p. 83
11-20 HUGO SPECHTSH. 280-281, 283-290 (11 HERMANN. vers. p. 149)

---

1 *om. En*
2 scilicet unisonus etc.] *om. En*
3 peperat] *lectio incerta En*
8 intervallum] modorum *add. (et del.?) En* | distancia] *om. En*
9 intervallum] *om. En*

En

[22] Amplectens octo superadditur dyapason.
[23] Sic et non aliter debes <con>iungere voces etc.

KsEn

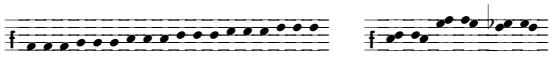
[24] Unisonus est unius et eiusdem vocis repeticio in eadem linea vel spacio. [25] Et habet fieri sex modis secundum quod sex sunt voces.

Versus: [26] Unisonus voce solet in sola resonare.

[27] Exemplum *ut ut ut, re re re* etc.

[28] Unisonus voces similes sociat sibi plures
[29] Connectens *re re* et *mi mi* voces similesque.

En

[30] Et dicitur unisonus quasi unius vocis in eadem clave sonus etc.

Unisonus Semitonium

KsEn

[31] Semitonium est unius vocis in proximam immediata, modica et debilis depressio vel elevacio, ascensus vel descensus, et fit tantummodo per *mi fa* et econverso. [32] Et dicitur semitonium a *semis*, quod est *dimidium*, et *tonus,* quasi dimidius sive imperfectus tonus.

Versus: [33] *Fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.

[34] Et est semitonium dulcedo et condimentum tocius cantus.

22-23 VERS. Palmam I 86-87
26 VERS. Palmam I 76
28-29 HUGO SPECHTSH. 297-298
33 VERS. Palmam I 77
34 TRAD. Garl. plan. IV 104

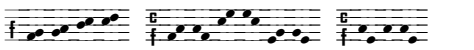
---

22 octo] vero *En*
24 repeticio ... spacio] in eadem linea vel spacio repeticio *En*
26 sola] sol la *En*
27 *om. En*
28-29 *marg. Ks*
29 et] *om. En* | voces] *om. En*
31 immediata] immediate *En*

35 Tonus est saltus unius vocis in proximam potenter sonans. 36 Vel est perfectum spacium duarum vocum plene sonancium penes elevacionem vel depressionem, scilicet ubi non est semitonium, ut si iungas *ut re, re ut*. 37 Et sic de aliis vocibus *fa* et *mi* exceptis, que cum aliis vocibus sursum vel
En 120v infra iuncte totum tonum constituunt, ut cantatur *re mi, mi re* | *fa sol* et econtra. 38 Et dicitur tonus a tonando, id est fortiter sonando, quia habet fortem sonum respectu semitonii.

Versus: 39 Dant *fa sol la* tonos vel *ut re mi* tibi plenos.

Item: 40 Si preter voces *fa mi* facias tibi binas,
41 Esse tonum dicas. Semiditonus tibi ternas
42 Includit voces *fa mi*que tono sociatas.
43 Exemplum primum *re fa mi sol*que 2m:
44 Linea si primam capiat terna simul apta,
45 Primam si spacio, ternam sibi consociabo.

En

Tonus Semiditonus Dyatesseron

KsEn

46 Semiditonus est unius vocis in terciam debilis ascensio vel descensio. 47 Vel sic: est spacium continens semitonium et tonum. 48 Vel est associacio semitonii et toni. 49 Et fit duobus modis, scilicet de *re* ad *fa* vel de *mi* ad *sol* ascendendo vel descendendo semper ad terciam vocem. 50 Et si una illarum

39 VERS.Palmam I 78
40 HUGO SPECHTSH. 305
41 HUGO SPECHTSH. 306 et 312 app. crit.
42 HUGO SPECHTSH. 313 app. crit.
43 HUGO SPECHTSH. 314
44-45 cf. HUGO SPECHTSH. 318-319

37 *fa* et *mi* exceptis] exceptis fa mi *En* | iuncte] coniuncte *En* | totum] *om. Ks* | ut cantatur] et cantatur *En* | econtra] econverso *En*
39 Dant] Dat *KsEn* | plenos] planos *KsEn cf. Vers. Palmam I 78*
44 Linea] lineam *KsEn*
45 Primam] prima *En*
49 vel] et *En*

ponitur in linea, et alia; si in spacio, et alia ponatur in spacio. | [51] Et componitur semiditonus a semitonio et tono et dicitur a *semi*, quod est *imperfectus*, et *ditonus*, quasi imperfectus dytonus. [52] Et differt a dytono, quia dytonus numquam in suo ambitu semitonium includit, semiditonus vero semper. *Ks 5va*

Versus: [53] Semique ditonus est, cum *sol mi* vel *fa re* iungis.

[54] Ditonus est saltus unius diccionis in terciam potenter sonans intense vel remisse, sic tamen, quod non includitur in eo semitonium. [55] Et dicitur a *dya*, quod est *duo*, et *tonus*, quasi duos continens in se tonos. [56] Et fit duobus modis, scilicet ascendendo de *ut* in *mi* vel de *fa* in *la* vel econtra descendendo.

Versus: [57] Ditonus est, *ut mi* vel *fa la* cum sibi iungis.

Vel sic: [58] Ad ternam vocem dytonus prebet tibi saltum
[59] Includitque tonos binos infra vel altum
[60] *Ut mi* cantando vel *fa la* consociando.

[61] Dyatesseron est saltus unius diccionis in quartam proporcionabiliter sonans. [62] Vel dicitur spacium continens duos tonos cum semitonio, † sive tonus sequatur sive precedat semitonium in medio posito non est curandum †. [63] Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *tetra* vel *tesseron*, quod est *4or*, quasi ex 4uor vocibus compositus, quia fit, quando itur de una voce in 4am semper semitonio intermixto. [64] Et fit tribus modis, scilicet *ut fa*, *re sol*, *mi la*. ▸ *p.232*

Versus: [65] *La mi, sol re, fa ut* dyatesseron esse probatur.

---

53 VERS. Palmam I 79
57 VERS. Palmam I 80
58-60 HUGO SPECHTSH. 320-322
65 VERS. Palmam I 81

---

53 Semique] Semi quoque *En* | vel] *om. En*
54 includatur *En*
55 duos] tonus *En*
56 scilicet] *om. En* | *fa* in *la*] la in fa *En*
57 *mi*] imi *En*
61 diccionis] vocis *En*
63 *tetra* vel] *om. En*

Vel sic: [66] Quatuor ac voces dyatesseron associatas
[67] Claudit in exemplis, ut plane noscis in istis:
[68] *Ut fa* vel *sol re*, *mi la* si vis sociare,
[69] <Linea> si primam recipit, spacium capit <imam>.
[70] In spacio prima viceversa distat ab yma.

[71] Id est: si prima vox ponitur in linea, 4ª locabitur in spacio et econtra.

En

[72] Sequitur dyapenthe.

KsEn

En 121r [73] Dyapenthe est saltus ab una voce in quintam dulciter et iocunde sonans et constat ex quinque vocibus, scilicet ex tribus tonis et semitonio intermixto. [74] Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pentha*, quod est *quinque* eo, quod fit ex quinque vocibus.

[75] Et habet fieri 4^{or} modis. [76] Et si prima ponitur in linea, et ultima; si in spacio, et ultima.

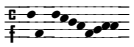
Versus: [77] *Fa fa, mi mi, la re, sol ut* sic formatur dyapente.

Vel sic: [78] Dat voces quinque tibi contextas dyapente,
[79] Infra si saltum fieri cupias vel in altum
[80] Cantando *re la, sol ut, mi mi* quoque *fa fa.*
[81] Cum *mi mi* poterit tibi ter reperiri,
[82] *Ut sol* cum *re la* dic sepius esse reperta.

66-68 HUGO SPECHTSH. 327, 329-330
69-70 HUGO SPECHTSH. 330 app. crit.
77 VERS. Palmam I 82
78-80 HUGO SPECHTSH. 345, 348-349

---

66 ac] hac *Ks* hec *En cf. Hugo Spechtsh. 327* | associatas] associatos *En*
67 *om. En*
69 <imam>]unam *KsEn*
70 distat] *om. En*
73 et] id est *KsEn*
76 si in spacio, et ultima] et ultima *om. En*
77 format *En*
78 *om. En* | contextas] contextus Ks, *cf. Hugo Spechtsh. 345*
79 saltum] sol tamen *En* | fieri] *om. En*

En

Semitonium cum dyapente

Dyapason

KsEn

83 Semitonium cum dyapente est saltus unius vocis in sextam debiliter sonans. 84 Et componitur ex semitonio et dyapente. 85 Constat enim ex tribus tonis et duobus semitoniis, ut a ·c·solfaut in ·E·lami.

Versus: 86 Semitonium sepe sibi coniungit dyapente.

87 Et fit duobus modis, scilicet de *mi* ad *fa* et hoc tribus modis. 88 Et eciam de *re* ad *fa* et hoc 4^{or} modis. ▸ *p.232*

Item: 89 Dat semitonium dyapenteque sociatum
90 Sex voces, due quibus semper *fa mi* sociabis.
91 Si scandas supra vel declinaveris infra,
92 Iste modus *mi fa* vel *re fa* tibi ter sociata
93 Ter poterit *fa mi,* sed *re fa* quater haberi.
94 Linea si primam recipit, spacium capit ymam.
95 In spacio prima viceversa distat ab yma.

96 Tonus cum dyapente est saltus unius vocis in sextam potenter sonans et dicitur a tono et | dyapente. 97 Constat enim ex quatuor tonis et uno semitonio in fine includens tonum. *Ks 6ra*

Versus: 98 Cum dyapente tonus aliquando fit sociatus.
Item: 99 Sex vocesque dato dyapente tono sociato

---

86 VERS. Palmam I, 83
89-95 cf. HUGO SPECHTSH. 356-359, 362-363
98 VERS. Palmam I, 84
99-106 HUGO SPECHTSH. 364-366 , 367 app.crit., 368 app.crit., 369 app.crit., 370-371

---

85 duobus] duabus *Ks* | a ·c·solfaut] ac sol fa ut *En*
86 sepe] *illeg. Ks* | coniungit] iunge *En*
88 Et eciam] Et econtra *En* | Item] Versus *En*
89 Dat] Det *Ks, cf. Hugo Spechtsh. 356*
94 Linea] Lineam *KsEn*
99 dato] datos *KsEn, cf. Hugo Spechtsh. 364*

[100] Per saltum solum, quibus est *mi* consociatum,
[101] Sicut in exemplis *ut la, mi re*que videbis.
[102] Sepe vides *ut la*, sed *mi re* ter sociata:
[103] A ·♭· des *mi re*, si tu descenderis ad ·D·.
[104] Hinc ·ee·lami *mi re* dat ad ·G·solreut apte.
[105] Linea si primam capit, spacium capit ymam.
[106] In spacio prima viceversa distat ab yma.

[107] Inter illos modos septem primi multociens reperiuntur in cantu, sed alii raro.

En

[108] Sequitur dyapason etc.

KsEn

En 121v [109] Additur ad illos modus, qui dicitur dyapason; qui proprie nec modus nec tonus, sed constancia sive equacio nominatur, quia equat summas voces ad imas. [110] Et dyapason est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans. [111] Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pan*, *totum*, et *son*, quod est *vox*, quia fit ex omnibus modis. [112] Constat enim ex quinque tonis et duobus semitoniis. [113] Dyapason enim a qualibet voce ad octavam consimilis vocis elevatur, ut a Gamaut ad ·G·solreut, ab ·A·re ad ·a·lamire.

▸ *p.232* Versus: [114] Amplectens novem superadditur hiis dyapason.
[115] Sic et non aliter debes coniungere voces.

[116] Et secundum aliquos superadditur hiis modis tritonus. [117] Et est quarta potenter proporcionata vel acute, ut ab ·ef·faut in ·b·fa·♮·mi, prout ibi canitur *mi*.

114-115 VERS. Palmam I, 86-87

---

103 des] das *Ks*
105 Lineam *KsEn*
109 Additur ad illos modus, qui dicitur dyapason] Dyapason additur ad illos modos *En* | nec modus] nec est modus *En* | tonus] nominatur *add. Ks* | equacio] equacia *En* | equat] equas *Ks*
110 dyapason] *om. En*
111 et son quod est vox *suprascr. Ks* vel sonus *add. En*
113 ·a·lamire] elamire *En*
115 coniungere] iungere *En*
117 canitur *mi*] canitur fa *KsEn, cf. TH V 3, 164*

118 Item semidyapente: et est quinta debiliter sonans, ut ab ·E·lami in ·b·fa·♮·mi, prout ibi canitur *fa*.

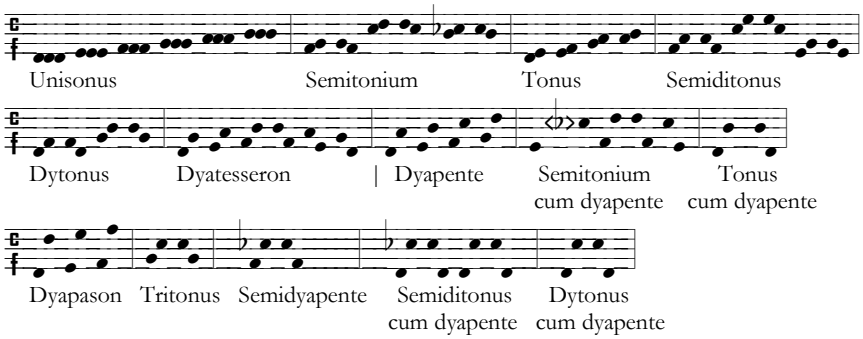
119 Item semiditonus cum dyapente: et est septima debiliter sonans, ut a ·C·faut in ·b·fa·♮·mi, prout ibi canitur *fa*.

120 Item ditonus cum dyapente: et est septima potenter sonans, ut a <·C·faut in ·b·fa·♮·mi, prout ibi canitur *mi*>.

121 Item cantus fit in pluribus notis multipliciter

- in una et eadem resonancia sic est unisonus
- in 2ª et est duplex
  - remissa sic est semitonium
  - intensa sic est tonus
- in 3ª
  - depressa sic dicitur semiditonus
  - elevata sic dicitur ditonus
- in 4ª
  - proporcionata et sic dicitur diatesseron
  - discordiali sic dicitur tritonus
- in 5ª sic dicitur dyapente
- in 6ª
  - debiliter sic dicitur semitonium cum dyapente
  - potenter sic dicitur tonus cum diapente
- in 7ª
  - debiliter sic dicitur semiditonus cum dyapente
  - potenter sic dicitur ditonus cum dyapente
- in 8ᵛᵃ et sic dicitur dyapason

Ks



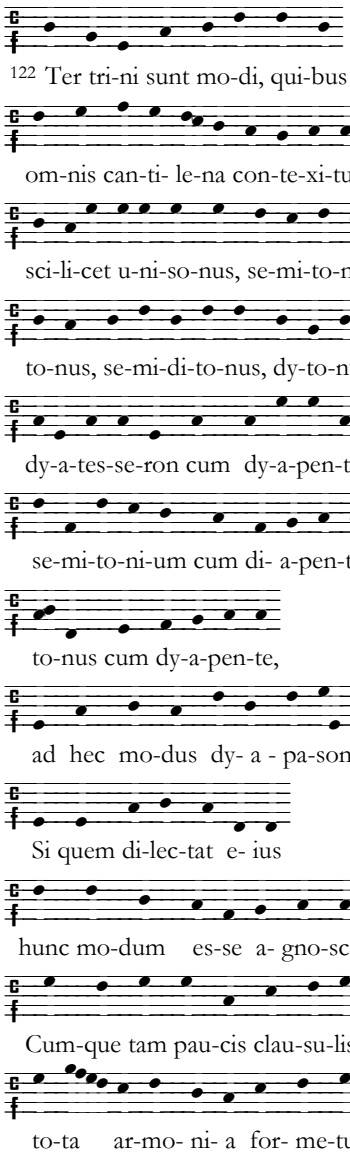
Ks 6rb

---

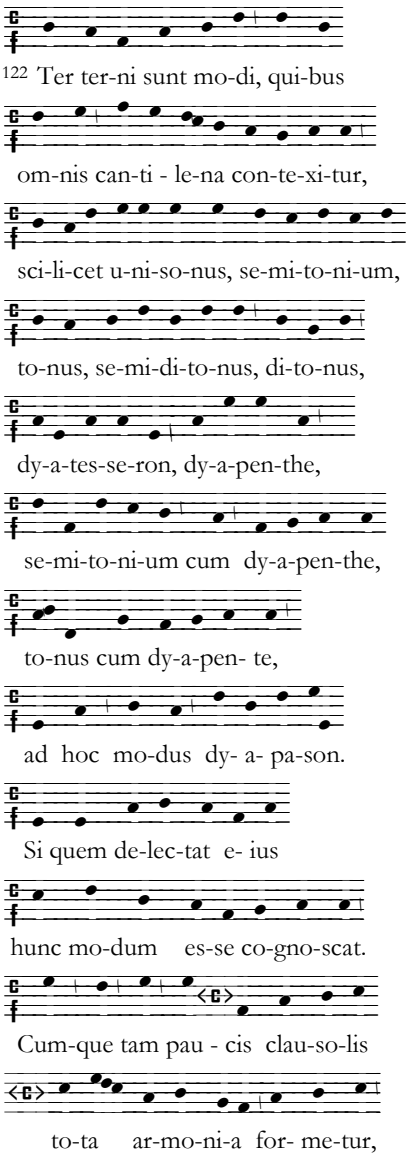
118 et est quinta debiliter sonans] est saltus ab una voce in 5ªm debiliter sonans *En*
119 et] *om. En*
120 et] *om. En* | <·C·faut in ·b·fa·♮·mi, prout ibi canitur *mi*>] ut a dsolre in csolfaut *KsEn*
121 Sufficiencia 9 modorum est illa: omnis cantus fit in pluribus vocibus multipliciter *En* | in 2ª est duplex *En* | remissam sic est semitonium intensiva sic est tonus *Ks* | proporcionata sic *En* | in 3ª ... in 7ª ... sic dicitur] in 3ª ... in 7ª ... sic est *En* | tritonus] dytonus *En* | in 6ª debiliter dicitur *En* | in 7ª debiliter est semiditonus *En* | in 8ᵛᵃ sic est dyapason *En* |
Tonus cum dyapente *Ks* | Tritonus *Ks* | Dytonus cum dyapente *Ks*

Ks 5vb
En 122r

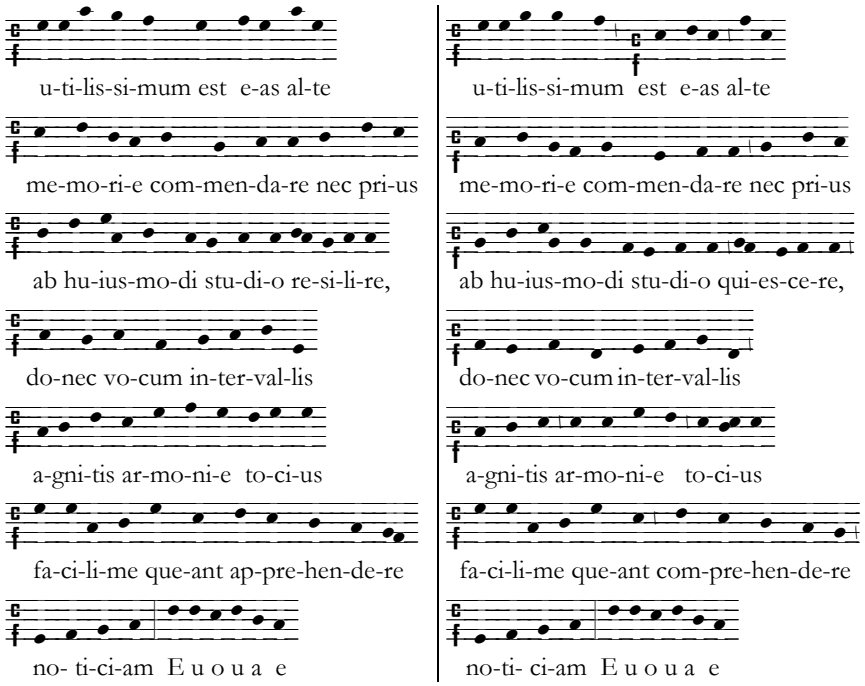
Ks



En



122 HERMANN. mod.



En 122v

En

[123] Notandum, quod novem sunt modi, quibus omnis melodia cantatur, scilicet unisonus, <semitonium,> tonus, semiditonus, dytonus, dyatesseron, dyapenthe, <semitonium cum dyapente,> tonus cum dyapenthe <et dyapason>. [124] Ex hiis septem sunt consonancie, scilicet tonus, semitonium, semiditonus, dytonus, dyatesseron, dyapenthe, dyapason. *En 123r* ▸ *p.233*

Versus: [125] Ter ternis modulis cantus contexitur omnis.

[126] Item 6 sunt voces, inter quas { 4 toni dicuntur, scilicet *ut re sol la*; 2 semitonia dicuntur, scilicet *mi fa* } ▸ *p.233*

122 nec] nc *En*

▸ *p.233* 127

Nota, quod

- unisonus est ut dicendo *re re*, *mi mi*, vel *fa fa*
- Tonus est *ut re* vel *la sol*
- Semiditonus est *mi sol*, *fa la*
- Dytonus est *ut mi ut*
- Dyatesseron est *ut fa ut* et habet 4^uor^ species, scilicet:

species	finitur in
1	A B C D
2	B C D E
3	C D E F
4	D E F G

  - In gravibus
    - A
    - B — incipitur — prima
    - C — incipitur — 2^a^
    - D — incipitur — 3^a^
    - incipitur — 4^a^

  species originaliter

  Dyatesseron in greco est ascensus in 4^am^ in latino. Et habentur iste 4 species eciam in 7 acutis formare secundum eandem formam.

- Dyapenthe est *re la re* vel *ut sol ut* et habet 4 species, scilicet:

incipitur	finis
1 D E F G	a
2 E F G	a b
3 F G	a b c
4 G	a b c d

  Dyapenthe in greco est ascensus in 5^am^ in latino.
  Item semper ubi una species finitur dyatesseron, in eadem voce incipitur eadem eciam ad numerum dyapente, id est, ubi finitur prima species dyatesseron, ibi prima dyapente incipitur et sic de aliis omnibus.

- Semitonium cum dyapente est *mi fa*
- Tonus cum dyapente est *ut la*
- Dyapason in greco est ascensus in 8^vam^ in latino. Et habet septem species, secundum quod septem sunt principia in manu scilicet *ut*, quia *ut* dicitur principium in manu et ideo sepcies ponitur in manu et ideo semper ascensus ab uno principio, scilicet *ut*, in eius 8^vam^ est dyapason.

127 ideo semper] ideo *lectio incerta En* | *dextra pars tabulae alia manu conscripta En*

En *9*

[1] DE TONIS *En 123v*

[2] Item olim tantum 4 erant toni, scilicet qui modo distinguuntur in 8, ut patet infra.

- prothus a *prothus*, quod est *primum*
- deuterus
- tritus a *tris*, quod est *tres*
- tetrardus a *tetra*, quod est *4*

[3] Distinccio tonorum:

[4] Quilibet predictorum de 4 dividitur in autentum et plagalem

autentus	}	prothi D
plagalis		
autentus	}	deuteri E
plagalis		
autentus	}	triti F
plagalis		
autentus	}	tetrardi G
plagalis		

[5] Regule universales:

[6] Tonorum quidam dicuntur

autenti scilicet	primus 3^{us} 5^{us}	}	ut omnes toni de numero impari
	septimus		
plagales scilicet	2^{us} 4^{us}	}	omnes toni de numero pari plagales dicuntur
	6^{us} 8^{vus}		

[7] Prima regula est hec: omnis cantus autentus habet ascendere ad octavam regulariter a suo finali, insuper ad nonam et ad decimam licenter, et remittitur a suo finali solo tono etc. [8] Et ab ista regula excipitur autentus tritus, cui infra suum finale nulla attributa est descensio. [9] Nota alia de causa, ut probatur, quod imperfeccio semitonii competenter ei fieri descensum non permittit.

[10] 2^{a} regula: Omnis plagalis ad quintam a suo finali ascendit regulariter et ad 6^{am} licenter et ad 7^{am}, sed raro, et numquam ad 8^{vam}, [11] et remittitur a suo finali infra 4^{am} regulariter, licenter ad 5^{tam}.

[12] 3^{a} regula: Omni tono tam autento quam plagali inferius conceditur una nota per licenciam et superius due, ut primo tono inferius ·C·faut et superius ·ff·faut. ▸ *p.233*

---

9 probatur] *lectio incerta En*
12 ·ff·faut] e f *et add.* Ffaut

En *10*

[1] DE TENORIBUS

[2] Item sicut 8 sunt toni, ita et octo sunt tenores. [3] Unde tenor in musica dicitur ista vox, ubi prima silba *seculorum amen* cuiuslibet toni incipit.

▸ *p.233*

[4] Tenor
- primi, 4i, 6i — in ·a· acuta
- 3ii, 5i, 8i — in ·c· acuta

[5] Tenor 2i in ·F· finali, septimi in ·d· superiori, nec incongrue tenor 2i et 7i singularia sibi vendicarunt loca, quia 2us modus permaxime descendit et septimus pre ceteris ascendit.

En 124r

[6] Sunt autem tonorum proprie 4 finalia, scilicet: [7] Et semper duo toni sorciuntur unum finale.
- D — primus 2us
- E — 3us 4us
- F — 5us 6us
- G — 7us 8vus

Versus:
[8] Finem cunctorum cantor dinosce tonorum.
[9] Nam finem primi ·D· continet atque secundi.
[10] 3us ·E· regitur, quam 4ti finis habetur.
[11] 5us in ·F· finem, sextus quoque finit ibidem.
[12] Septimus, octavus finale ·G· paciuntur.

[13]

1	dorius	finit in lycanos ipaton	D
2	ypodorius		
3	frigius	finit in yppate meson	E
4	ypofrigius		
5	lydius	finit in paripate meson	F
6	yppolidius		
7	mixiolidius	finit in lycanos meson	G
8	yppomixolidius		

Ibi habentur 8 toni secundum Grecos

---

2 IOH. COTT. mus. 11, 1
3 IOH. COTT. mus. 11, 3
5 IOH. COTT. mus. 11, 9
8-12 GUIL. MON. 9 p. 57; CART. PLAN. 12

En *11*

[1] DE AFFINITATE TONORUM

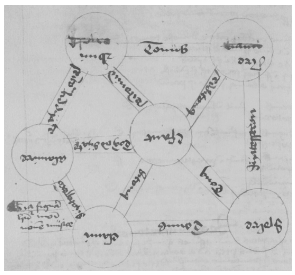
[2] Nota, quod iste voces dicuntur affines, que in deposicione et elevacione concordant. Exemplum: ·D· finalis prothi cum ·a· acuta concordat. [3] Ambo enim tono <de>ponuntur et tono et semitonio elevantur. [4] Item ·E· finalis deuteri cum ·♭· quadrato affinitatem habet, cum similiter deponatur et elevatur et sic de aliis secundum ordinem.

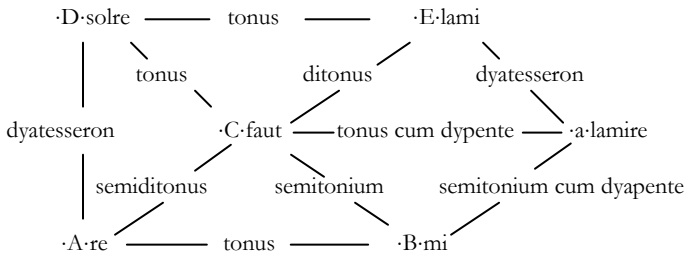
[5] Notandum, quod voces, que sunt similes, in quantum sunt similes, recipit altera alterius cantum et non plus. [6] Nam in ·D· et ·a· possumus sepe idem cantare, eciam<si> non semper, quia perfeccio non est nisi in dyapason. [7] Nam ubi est diversa posicio tonorum et semitoniorum, fiat necesse etc.

[8] Item ubi cantus finitur in acutis, item ibi eodem modo debet iudicari de tono, cuius toni scilicet fuerit penes ascensum et descensum a suo finali, sicut iudicatur tonus in gravibus penes ascensum et descensum. [9] Exemplum: Si aliquis cantus finiretur in ·a·lamire, tunc esset prothus, si in ·b·fa·♭·mi, esset deuterus, si in ·c·solfaut, esset tritus etc.

[10] Notandum, quod omnis tonus constituitur ex istis duabus speciebus, scilicet dyatesseron et dyapenthe. [11] Ubi nota, quod autentus prothi, id est primus tonus, in specie constituitur ex prima specie dyapente, quia ibi incipitur prima species dyapente, et ista ascendit in 8^{vam} et descendit ad ·C·faut ad unam notam tantum et sic constituitur primus tonus ex 4 finalibus et 4 acutis.

[12] *En 124v*



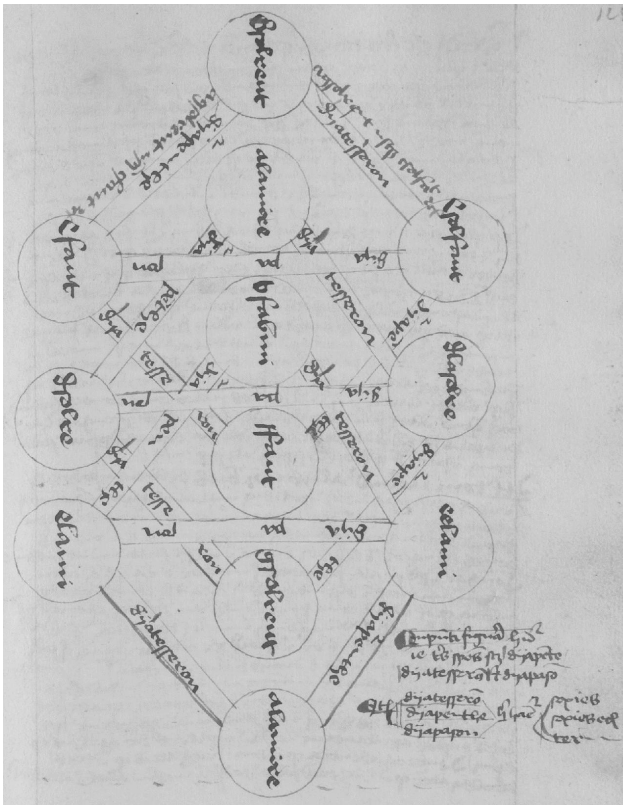


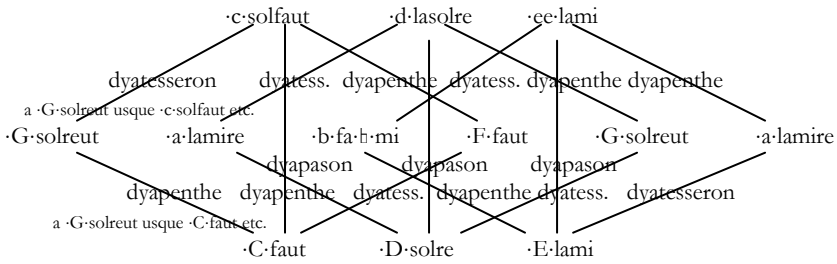
2-4 IOH. COTT. mus. 14, 6-8
5-7 COMM. Guid. 72-73, 75 p. 130

8 item] 7tem *En*
11 4 acutis] ver 4 acutis *En*

13

En 125r





14 In presenti figura habentur iste tres species, scilicet dyapente, dyatesseron et dyapason:

Item { dyatesseron, dyapenthe, dyapason } hic habetur { sexies, sexies eciam, ter }

KsEn *12*

Ks	*En*	
[1] NUNC DE TONIS DICENDUM [2] Tonus sic describitur: est institucionis armoniace differencia et quantitas, que in vocis accentu sive gravitate consistit.	[1] DE TONIS [2] Notandum est circa tonos quod tonus sic dicitur: est institucionis armoniace differencia et quantitas, que in vocis accentu sive gravitate consistit. [3] Vel sic: est materiam sive debitum cursum cantus regularis determinans.	*Ks 6rb* *En 125v*

[4] Unde sciendum, quod hoc nomen tonus dicitur multipliciter: [5] Primo idem est quod accentus, et sic non sumitur hic. [6] 2o tonus dicitur nota tendens a linea in spacium proximum vel econtra, de quo dictum est, et sic est unus modus de illis novem modis. [7] 3o est propria notificacio cantus, secundum quam psalmos accentuamus per *seculorum amen*, ut patebit. [8] 4o est quedam regula de unoquoque cantu maxime in fine diiudicans, et sic sumitur hic. [9] Vel capitur pro tropo alicui: iste cantus est primi toni, id est iste tropus subordinatur se<...>oni primi toni.

[10] Et sic dividitur in autentum et plagalem.

---

2 CASSIOD. inst. 2, 5, 8

3 TON. Cist. 3; IAC. LEOD. spec. 6, 36, 5; HUGO SPECHTSH. comm. p. 109; IOH. AEGID. 12, 1; ANON. Gemnic. 3, 1, 7; CONR. ZAB. tract. AO 2; DIFF. MUS. 36

4-7 SUMM. GUID. comm. 1, 14; ANON. Carthus. nat. 1, 6; GOB. PERS. p. 186a; Henricus Helene ms. Venezia, Bibl. Naz. Marciana, lat. app. cl. VIII.24 (3434) fol. 24v

8 SUMM. GUID. comm. 1, 17; PETR. CRUC. 1, 2; GUIL. MON. 9 p. 54; PS.-PHIL. lib. mus. p. 36a; Henricus Helene ms. Venezia, Bibl. Naz. Marciana, lat. app. cl. VIII.24 (3434) fol. 24v

---

2 armoniace] armeniace *En*

3 cursum] cursus *En* | determinans] *lectio incerta En*

4 hoc] ille *En*

6 nota] prima nota *KsEn*

7 propria] prima *KsEn, cf. TH V 4, 5* | secundum quam psalmos accentuamus *marg. Ks* | ut patebit] *om. En*

8 diiudicans] diiudificans *KsEn*

9 Vel capitur pro tro... tono regular... nato et sic de... subordinatur se *in marg. partim absciso Ks* | se<...>oni primi toni] se ōi primi toni *En cf. TH V 4, 7*

10 sic] *om. En*

Ks	*En*
[11] Autenti sunt 4^{or} et dicuntur illi, qui sunt de numero impari, ut 1^{us}, 3^{us}, 5^{us}, 7^{us}. [12] Plagales eciam sunt quatuor et dicuntur illi, qui sunt de numero pari, scilicet 2^{us}, 4^{us}, 6^{us} et 8^{vus}. [13] Item secundum antiquos erant tantum 4^{or} thoni.	[11] Autenti sunt de numero impari, ut primus, 3^{us}, 5^{us}, 7^{us}. [12] Plagales eciam sunt 4 et sunt isti, qui sunt de numero pari, scilicet 2^{us}, 4^{us}, 6^{us} et 8^{vus}. [13] Et secundum antiquos tantum 4^{or} toni erant.

Versus: [14] Quatuor esse tonos dixere veteres periti.
[15] Prothus cum deutro, cum trito sitque tetrardus.
p.233 [16] Sic et plagalis quivis nomen capit eius.

[17] Sed propter confusionem tollendam moderni musici videntes cantum aliquando ascensivum, aliquando descensivum diviserunt quemlibet tonum in duos ita, quod ascendens cantus esset autentus sive virilis, descendens autem plagalis sive servilis.

[18] Et cantus autentus sive virilis debet magis habere moram in acutis quam in gravibus, plagalis autem sive servilis magis debet habere moram in gravibus quam in acutis, cuius oppositum si fit, redditur cantus irregularis. [19] Pro cuius signo veritatis habemus tantum 4^{uor} claves finales omnium tonorum regularium.

Versus: [20] Quatuor in locis finitur cantus regularis,
[21] Desinit in aliis, incongruus omnis habetur.

[22] Plagalis sit par, autentus sit tonus impar.
[23] Vult descendere par, sed vult scandere tonus impar.
[24] Primus et alter ·D· tenet, ·E· tercius quoque quartus,
[25] ·F· quintus, sextus, ·G· septimus atque supremus.

---

15 cum deutro] deuterus *En*
16 quivis] quevis *KsEn cf. TH XI 3, 45; TH XIII 4, 59; TH XXVI 57*
17 ascensivum] dessensivum *Ks*
18 magis habere] habere magis *En* | quam in acutis] et eciam in acutis *En*
19 regularium *suprascr. Ks*
20 finitur] finit *Ks*
21 incongruus] id est irregularis *add. Ks*
23 vult scandere *KsEn cf. TH XXVI 61*
24 *om. En*
25 ·G·] *om. En*

[26] Item toni nominantur aliis nominibus, scilicet dorius, ypodorius, frigius, ypofrigius, lidius, ypolidius, mixolidius, ypomixolidius, ut patet in figura. [27] Item: tonus uno modo capitur proprie et sic est distancia seu spacium in cantu constans ex duabus vocibus continuis et sibi vicinis penes elevacionem et depressionem, dummodo ibi non sit semitonium, ut prius tactum est. ▸ *p.233*

[28] Tonus autem improprie sive abusive captus, qui modus dicitur, est regula, que de omni cantu in fine diiudicat et discernit, quare finis cantus et finis tonorum valde necessarius, quia omnis cantus et tonus per finem regulatur, an debeat elevari vel deprimi vel remitti. [29] Unde a quibusdam musicis tonus sic dicitur: tonus est regula materiam et formam sive debitum cursum cantus regularis determinans. [30] Dicitur regularis propter cantum irregularem, qui solet in diversis principiis inchoari et in variis finalibus terminari. [31] Tonorum autem improprie dictorum alius dicitur autentus sive virilis sive principalis, quorum sunt 4^{or}, et dicuntur illi, qui sunt impares et utuntur grecis vocabulis, quia a Grecis primo et principaliter erant adinventi, qui et eis talia nomina imposuerunt. [32] Hos eciam et digniores apellaverunt. *Ks 6va*

[33] Unde prothus dicitur a *prothus*, quod est *primum*, deuterus a *deutra*, quod est *2^{um}*, tritus a *tris*, quod est *tres*, tetrardus a *tetra*, quod est *4^{or}*. Et sic erant solum 4^{or} toni, sed moderni alios 4^{or} addiderunt. | [34] Unde toni autenti et plagales differunt, primo, quia autenti dicuntur impares, plagales autem pares; [35] 2^{o}, quia autenti primo erant inventi et ab antiquis, plagales autem postmodum, scilicet a modernis; [36] 3^{o}, quia autenti dicuntur viriles et principales, quare digniores tamquam domini, plagales vero dicuntur collaterales, serviles vel subiugales, quare indigniores, scilicet tamquam servi *En 126r*

28 PS.-ODO dial. 257b
29 cf. 12, 3
34-37 cf. HUGO SPECHTSH. comm. p. 111

26 toni] *om. Ks* | mixolidius] mixoliodus *En* | ypomixolidius] ypomixoliodus *En* | patet in figura] patebit in figura sequenti *En*
27 tactum] dictum *En*
28 in fine] in *En* | vel remitti] aut remitti *En*
29 tonus est] est *En* | sive ... determinans] *om. et add.* ut prius *En*
31 virilis] naturalis *KsEn cf. 12, 38*
34 pares] ut dictum est *add. En*
36 viriles] naturales *KsEn cf. 12, 38* | collaterales] collate reales *En* | vel subiugales] et subiugales *En*

et discipuli; [37] 4o, quia autenti suo cursu tendunt sursum, plagales autem tendunt deorsum, quia communiter discurrunt in gravibus, alii autem in acutis.

	[38] Viriles toni ascensivi autenti et dicuntur toni de numero impari.			[39] Plagales matronales descensivi de numero pari.	
D	Prothus autentus, dorius, primus tonus	primus	a	Plagalis prothi, ypodorius, 2us tonus	2us
E	Deuterus autentus, frigius, 3us tonus	tercius	♭	plagalis deuteri, ypofrigius, 4us tonus	4us
F	Tritus autentus, lidius, 5us tonus	5tus	c	Plagalis triti, ypolidius, 6us tonus	6us
G	Tetrardus autentus, mixolidius, 7us tonus	7us	d	Plagalis tetrardi, ypomixolidius, octavus tonus	8us

37 autenti] ab autenti *En* | cursu] curso *En*

39 a ♭ c d] *om. Ks* | ypodorius] ypodorilis *En* | ypomixolidius] ypomixiolidius *En*

KsEn *13*

[1] SEQUUNTUR REGULE TONORUM

[2] Notande sunt alique regule generales ad discernendum differencias tonorum quo ad cognicionem cantus regularis vel irregularis et hoc quo ad ascensum et descensum eiusdem.

[3] Prima regula: omnis cantus a finali ascendens ad octavam vel ultra, quantumcumque descendit, autentus est, id est primus, 3us, 5us vel 7us secundum exigenciam domicilii. ▸ *p.233*

[4] 2a regula: omnis cantus a finali plus una voce descendens, si octavam in ascendendo non compleverit, plagalis est, id est 2i, 4ti, 6ti vel 8i toni secundum exigenciam principii excepto quinto tono, qui propter imperfeccionem semitonii aliquando descendit ad 3am.

[5] 3a regula: omnis cantus a finali ad quintam vel ultra ascendens, non tamen ad octavam, si una voce descendit | vel non ita, quod non descendit *Ks 6vb* ad quartam, autentus est.

[6] 4a regula: omnis cantus a finali tantum ad quartam ascendens, sive descendit sive non, plagalis est. [7] Exemplum: *Laudate Dominum omnes gentes*. [8] Sed si aliquis cantus more plagalis semel descenderet, nec tamen ascendit in octavam, si quintam trinies vel sepius attingeret, est autentus.

[9] Exemplum prime regule: *Fidelis sermo et omni accepcione.*

[10] Exemplum 2e regule: *O rex glorie.* [11] Exemplum excepcionis eiusdem regule: *Voce cordis et oris*, que eciam transponitur ad quintam.

[12] Exemplum 3e regule: *Nisi tu Domine.*

[13] Exemplum 4te regule: *Laudate Dominum omnes gentes*. [14] Exemplum excepcionis eiusdem regule: *Ecce tu pulchra es.*

---

1 *om. Ks*
2 hoc] *om. En* | eiusdem] eisdem *En*
4 tono] *om. En*
6 descendit] descendat *Ks*
8 semel] *om. En* | autentus est *En*
9 *accepcione*] *om. Ks*
12-13 *Nisi tu Domine.* Exemplum 4te regule] *om. En*
14 *pulchra es*] amica, etc. *add. En*

KsEn *14*

En 126v [1] DE AMBITIBUS TONORUM

[2] Cum autem toni secundum proprios et speciales ambitus quam plurimum cognosci habeant et discerni, sciendum est, quod ambitus tonorum est distancia sive proprium spacium, quod regula unicuique tonorum in scala musicali indulget. [3] Iste autem ambitus omnibus tonis est equalis, quia ambitus uniuscuiusque toni, saltem in cantu regulari, sunt octo note.

[4] In cantu autem irregulari sunt XI ita, <quod> per licenciam super ambitum cuiuslibet toni adduntur due note superius et una inferius excepto quinto tono, qui tantum utitur semitonio sub suo finali.

[5] Ita, quod ambitus primi toni spaciatur inter ·D· grave et ·d· acutum inclusive loquendo. [6] Sed 2^{us} spaciatur inter ·A· grave et ·a· acutum. [7] Que
▸ *p.234* patent secundum ordinem in illis rotundis figuris de omnibus octo tonis.

Versus: [8] Autentus primus inter ·D·d· spaciatur.
[9] Primus ab ·A· plagalis in ·a· firmat sua castra.
▸ *p.234* [10] Ac sua tendit de ·E· tentoria 3^{us} in ·e·.
[11] Alterius ·B·b· cursum distinguit utrumque.
[12] Ex ·F· in ·f· <magni> distingue pallacia triti.
▸ *p.234* [13] Extendit de ·C· tentoria 3^{us} in ·c·.
[14] Ex ·G·g· summi disponitur aula tetrardi.
[15] Nam ·D·d· quartum certo sub limite claudunt.

8-15 QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96-97

---

1 *om. Ks*
2 proprios] proprias *En* | spacium, quod] spacium que quod *En*
4 <quod>] *cf. TH XXVI 68*
5 et ·d· acutum] ad d acutum *En*
6 inter] inter inter *En* | ·a· acutum] acutum *En*
7 omnibus] *om. En*
9 ·a· firmat] infirmat *En*
10 tentoria] tentorio *En*
12 <magni>] terni *KsEn cf. TH XXVI 74* | distingue] distingi *En*
13 Extendit] extende *KsEn* | tentoria] centorius *En*
15 certo] certum *En*

En *15*

[1] Sequuntur alie regule de tonis, que faciliori modo procedunt quo ad cognicionem omnium tonorum tam autentorum quam plagalium et hoc quo ad finalia vel quo ad principia cantuum. [2] Quas regulas in ordine recitat Nicolaus Muris in sua musica, per quas quivis scolaris ignarus in noticia tonorum facilime sine dubio potest cognoscere determinate ambitum uniuscuiusque toni. [3] Et potest cognoscere ex illo, cuius toni sit aliqua antiphona vel aliquod responsorium in principio vel in fine cantuum etc.

[4] Quarum regularum prima est hec, quod primus et 2^{us} semper finiuntur in ·D· gravi et hoc in cantu regulari.

Versus : [5] In ·D·solre manet primus tonus atque 2^{us}.

[6] Licet enim aliquando primus et 2^{us} toni finiuntur in ·a·lamire per cantum ♭ durum, hoc est tamen valde raro. [7] Eciam ibidem habetur *re* et primus et 2^{us} toni finiuntur in *re* etc.

[8] 2^{a} regula, quod 3^{us} et 4^{us} toni finiuntur in ·E· gravi, id est in ·E·lami.

Versus: [9] Sed locus est ·E·lami finalis ternique quaterni.

[10] Aliquando eciam finiuntur in ·b·fa·♭·mi per cantum ♭ durum, sed hoc est raro.

[11] 3^{a} regula: 5^{us} et 6^{us} toni finiuntur in ·F· gravi, id est in ·F·faut.

Versus: [12] ·F·faut est locus 5^{i} 6^{i}que tonorum.

[13] Aliquando tamen finiuntur in ·c·solfaut, hoc est tamen raro, tunc videlicet, quando talis cantus <in> gravibus apte <versari> non potest.

[14] 4ta regula, quod 7^{us} et 8^{vus} toni finiuntur in ·G· gravi, id est ·G·sol<re>ut.

Versus: [15] 7^{us}, 8^{vus} ·G·solreut, ut docet ars nos etc.

[16] Nota alios versus ad idem:

[17] Quatuor in locis exiit cantus regularis.
[18] Desinit in aliis, incongruus omnis <habetur>.
[19] In *re* finitus sit primus sive secundus,
[20] 3^{us} et 4^{us} in *mi* retinent sibi finem,
[21] ·F·faut esto locus 5^{i} 6^{i}que tonorum.
[22] Septimus <sumit> ·G·solreut atque supremus.

[23] In *re* secun- pri-, sed ter- quart- explicit in *mi,*
[24] In *fa* quin- sex- etc.

---

2 scolaris] scoris *En*
9 quaterni] 4^{ti} *En cf. TH VII 4, 85*
13 apte <versari>] apti vocari *En*
18 <habetur>] aperte *En, cf. TH VII 4, 163; TH XIII 171; TH XV 6, 37*
21 tonorum.] Vel sic *add. En*
22 <sumit>] sunr *En*

KsEn *16*

En 127r

[1] DE DIFFERENCIIS TONORUM SECUNDUM DIVERSITATEM PRINCIPII

[2] Sciendum, ex quo differencie tonorum variantur secundum diversitatem principii, ideo de principalibus vel gradibus inicialibus videndum est, quot principia habet quilibet tonus. [3] Unde sciendum, quod decem sunt claves iniciales communes omnibus tonis. [4] Inter quas quedam sunt proprie quibusdam tonis quantum ad sua principia, quedam vero communes ad suos fines, ut patet in figuris rotundis. [5] Item sciendum: principia tonorum causant differencias eorundem, igitur diverse claves faciunt diversas differencias. [6] Et quandoque una clavis secundum diversum respectum ascensus vel descensus causat diversas differencias, ut ibidem patebit.

[7] Item sciendum: Primus tonus habet sex gradus iniciales, scilicet ·C·faut, ·D·solre etc. [8] Habet enim primo ·C·faut, ut *Ecce ego mitto vos*; [9] ·D·solre, ut *Lauda Syon*, *Inclita sancte virginis*, *Rogo patrem meum, Laudem Deus Domine*; [10] ·E·lami et hoc rarissime, ut *Ego te tuli*; [11] ·F·faut, ut *Lazarus, Si quis mihi ministraverit;* item descendendo, ut *Canite tuba*, *Traditor autem*; |

Ks 7ra

[12] ·G·solreut rarissime, ut *Secundum magnam*; [13] ·a·lamire, ut *Exi cito*.

[14] Sed secundum aliquos superadditur ·A·re et hoc in modulis autentice elevacionis et plagalis deposicionis, qui alio modo <in>divisus autentus dicitur, ut hic: *Fidelis sermo,* Item: *Rogabat Ihesum phariseus*.

---

1 Responsoria possunt incipi qualitercumque. *En*

2 Item gradus iniciales tonorum causant differencias eorundem. Item semper una differencia eorundem uno gradu <...> secundum ordinem hic positum. Pro 1o respice ordinem differenciarum et eciam vocum inicialium. *En*

6 In omnibus gradibus inicialibus debes capere vocem quamcumque, si <...> talis non vadit nimis alte. *En*

8 Item ubi signata est prima differencia primi toni, ibi debes antiphonam [super] hoc modo incipere in *ut*, quia ·C·faut. *En*

---

14 cf. TON. Vatic. 12, 2

---

1 De differenciis] Sequitur de differenciis *En*

2 principalibus] principalius *En* | gradibus] gravibus *KsEn*

4 communes] continens *En*

6 ibidem] idem *Ks*

7 Item sciendum] *om. En*

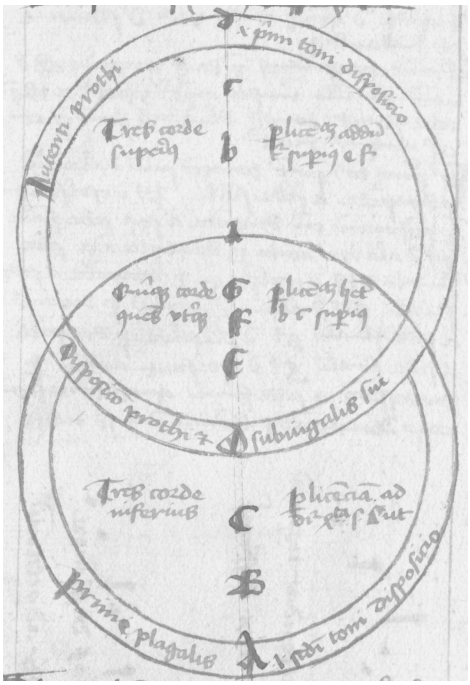
9 *meum, Laudem Deus Domine*] *om. En*

11 *ministraverit*] ministravitur *En*

14 <in>divisus] divisus *KsEn cf. Ton. Vatic. 12, 2 p. 191; TH XXVI 141*

Versus: [15] ·C·D· principia sunt cuius, ·E·F· quoque ·G·a·.

[16]



Autenti prothi, id est primi toni disposicio
Tres corde superius: ·d·c·b·. Per licenciam adduntur superius ·e·f·.
Quinque corde comunes utroque : ·a·G·F·E·D·.
Per licenciam habent ·b·c· superius.
Disposicio prothi et subiugalis sui
Tres corde inferius : ·C·B·A·. Per licenciam additur 4ta, scilicet ·Γ·ut.
Primi plagalis, id est secundi toni disposicio

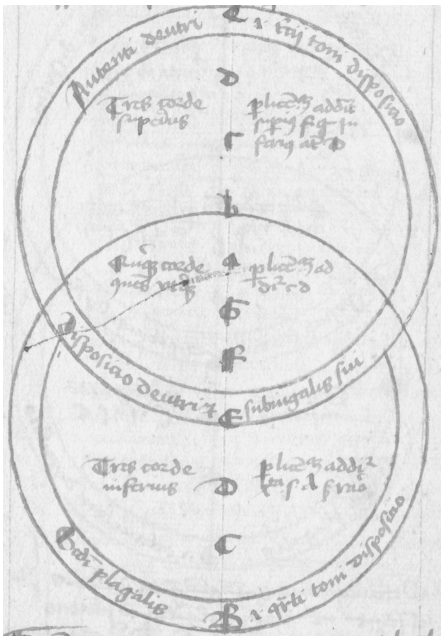
[17] 2us tonus habet 4uor gradus iniciales libere et unum raro. [18] Habet enim primo ·A·re, ut *Miserator Dominus, Natus ante secula* et in responsorio *Letentur celi et exultet terra*; [19] ·C·faut, ut *Ayt Petrus, Constitutus a Deo*, antiphona de sancto Stephano. [20] ·D·solre et hoc frequenter, ut *O rex glorie*; [21] ·E·lami et hoc raro, ut *Laudate Deum*, antiphona dominicalis *Invocavit* vel *Ecce Maria genuit*; [22] ·F·faut, ut *Scuto bone, Auxilium*. [23] Sed in transposicione cantus, scilicet

16 *figura ambitus post 61 in En*
17 gradus iniciales] iniciales gradus *En*
18 Habet] habet habet *En* | *Miserator*] Miser vocatur *En* | *terra*] *om. Ks*

quando 2us tonus transponitur ad quintam, tunc incipitur in ·a·lamire, ut in
▸ *p.234* ista antiphona *Magnum hereditatis* [et] in octava <nativitatis>. [24] Item *Te unum in substancia,* antiphona de <Sancta> Trinitate.

[25] 3us tonus habet tres gradus iniciales. [26] Habet enim primo ·E·lami frequenter, ut *O gloriosum lumen*; item *Qui de terra est*; [27] ·G·solreut, ut *Hec est generacio*; item *Omnia quecumque voluit fecit.* [28] Et aliqui incipiunt in ·a·lamire, sed tamen usus non tenet; [29] ·c·solfaut, ut *Vivo ego.*

30



Autenti deutri, id est tercii toni disposicio
Tres corde superius: ·e·d·c·
Per licenciam additur superius ·f·g·, inferius autem ·D·.
Quinque corde communes utroque : ·b·a·G·F·E·
Per licenciam additur ·c·d·.
Disposicio deutri et subiugalis sui
Tres corde inferius : ·D·C·B·
Per licenciam additur 4ta, scilicet ·A·, sed raro.
Secundi plagalis id est quarti toni disposicio

23 <nativitatis>] circumcisionis *KsEn*
30 *figura ambitus post 61 in En*

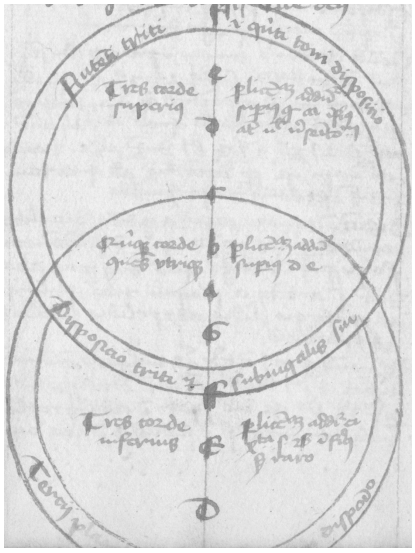
31 4us tonus habet sex gradus iniciales. 32 Habet enim primo ·C·faut, ut *Tu Domine universorum,* item *Angelus Domini*; 33 ·D·solre, ut *Media vita*, item *Rubum quem viderat Moyses*. 34 Et nota quod hec antiphona *Germinavit*, ▸ *p.234* quamvis habeat eandem melodiam sicud ista *Rubum* etc., et sit eadem differencia 4i toni, tamen non debet incipi in ·D·solre, sed in ·a·lamire. 35 Racio est, quia eius melodia in hac diccione *salvatorem* petit | tonum, *Ks 7rb* quem non habet vel qui non est sub ·C·faut, quia ·E·lami est sub ·F·faut, quod est semitonium, et ergo fit transposicio cantus ad quintam, ubi faciliter sine omni vicio cantatur ista antiphona, quia sub ·c·solfaut habet tonum, scilicet ·b·fa·♮·mi. 36 ·E·lami, ut *Qui venturus est veniet,* item *Tota pulchra es amica mea*; 37 ·F·faut, ut *Emissiones tue*, item *Quis scit si convertatur*; 38 ·G·solreut, ut *Syon renovaberis*, item *Sicud mirra electa*. 39 Et sic cantus aliquando transponitur ad terciam. 40 ·a·lamire, ut *Ympnum dicite, Adiutor*, vel fit transposicio ad quartam, ut *Post partum virgo.*

41 Quintus tonus habet tres gradus iniciales. 42 Habet primo ·F·faut communiter, ut *Alma redemptoris mater;* 43 ·a·lamire, ut *O sacrum convivium*, item *Fons ortorum*; 44 ·c·solfaut et hoc raro, ut *Ecce Dominus veniet* et *Ego introibo*, item *Ecce Deus.*

---

34 *Germinavit*] Germinabit *KsEn*
35 vel] et *En* | est semitonium] non est semitonium *KsEn* | sub] *om. En*
36 *amica mea*] *om. En*
38 *Syon renovaberis* ... - 44 ... item *Ecce Deus.*] *om. En*

45



Autenti triti, id est quinti toni disposicio
Tres corde superius: ·f·e·d·
Per licenciam adduntur superius ·g·a·, inferius autem nulla nisi semitonium.
Quinque corde communes utrique: ·c·b·a·G ·F·.
Per licentiam adduntur superius ·d·e·.
Disposicio triti et subiugalis eius
Tres corde inferius: ·E·D·<·C·>
Per licenciam additur ei 4ta, scilicet ·B· inferius, sed raro.
Tercii plagalis, <id est sexti toni> disposicio

Ks 7va
En 127v

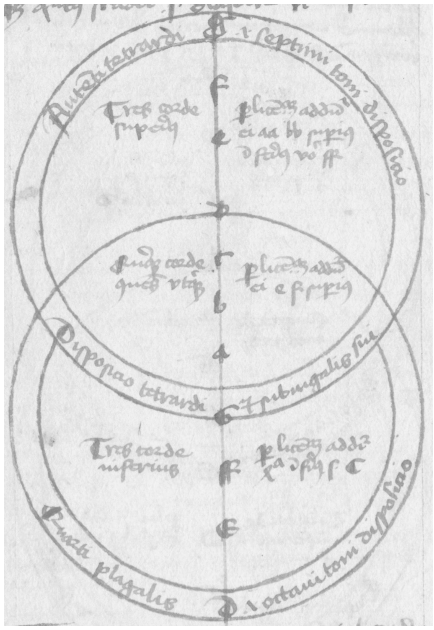
46 Sextus tonus habet tres gradus iniciales. 47 Habet primo ·C·faut et hoc raro, ut *Ne in ira*; 48 ·D·solre et hoc raro, ut *Si ego verus*; 49 ·F·faut communiter, ut *O quam gloriosum est regnum*, item *O quam metuendus est locus iste*.

50 Septimus tonus habet 4or gradus iniciales, 51 scilicet primo ·G·solreut, ut *Considerabam*; 52 ·a·lamire, ut *Ipse preibit*; 53 ·b·fa·♮·mi in cantu ♮ durali, ut *Mirificavit Dominus*, *Quo progrederis sine filio*; 54 ·c·solfaut, ut *Revertentur retrorsum*. 55 Sed quintus superadditur, scilicet ·d·lasolre, ut *Misit Dominus*.

---

45 *figura ambitus post 61 in En*
47 Habet] *om. En*
51 scilicet] *om. En*
52 *preibit*] prebet *KsEn*
53 *Mirificavit*] mirificavi *En* | *Dominus*] eciam in *add. En*

56



Autenti tetrardi, id est septimi toni disposicio
Tres corde superius: ·g·f·e·.
Per licenciam adduntur ei ·aa·bb· superius, inferius vero ·F·.
Quinque corde communes: ·d·c·b·a·G·.
Disposicio tetrardi et subiugalis sui
Tres corde inferius : ·F·E·D·.
Per licenciam additur ei 4ª inferius, scilicet ·C·.
Quarti plagalis, id est octavi toni disposicio

[57] Octavus tonus habet 7[tem] gradus iniciales. [58] Primo ·C·faut, ut *Sapiencia clamitat, In plateis*; [59] ·D·solre, ut *Dixit Dominus mulieri Chananee*; [60] ·E·lami, ut *Dicite invita<tis>, Hodie beata virgo Maria;* [61] ·F·faut, ut *Stetit Ihesus, Magi videntes stellam*; [62] ·G·solreut et hoc communiter, ut *Beatus vir qui suffert temptacionem*; [63] ·a·lamire, ut *Apertum est*; [64] ·c·solfaut, ut *Priusquam te formarem*, *Hoc est preceptum meum*, item *Ego dormivi*.

---

56 *figura ambitus post 61 in En*

58 Primo] modo *add. En*

64 *dormivi*] et somnum cepi etc *add. En. Deinde ponit En rotas ambituum tonorum cum sequenti explanatione*: Semper duo toni habent unam rotam et unum finale. Et nota, quod autentus semper ascendit, plagalis vero descendit. Et nec autentus nec plagalis debet excedere suam rotam.

En 128r [65] Notandum de numero tonorum inparium, quod illi semper debent incipi basse, scilicet primus, 3us, 5us, 7us, quia illi 4or toni tam in responsoriis quam in antiphonis semper ascendunt ad octavam. [66] Quare etc. [67] Alii autem 4or, scilicet 2us, 4us, 6us, 8us, debent alte et audacter incipi, quia semper
▸ *p.234* descendunt ad quartam et talis est bonus et optimus modus.

[68] Distinccio tonorum capitur a gradibus inicialibus eorundem. [69] Pro quibus notandum, quod per distinccionem primo possumus intelligere, quomodo unus tonus ab alio differt, scilicet autentus a plagali et econtra, frigius ab ypofrigio, lidius ab ypolidio, dorius ab ypodorio.

[70] Item notandum, quod tonus est triplex: quidam vulgaris, quem
▸ *p.234* invenit Tubal et illum dicimus non habere correspondencias propter tria: primo, quia non sistit in sedibus regularibus, ut deberet, scilicet in
Ks 7vb finalibus, in quibus omnis | cantus regulariter formatus terminatur; 2o, quia cursum suum intendit vel remittit non curando dyapason, id est 8vam, neque dyapente, id est 5am, neque dyatesseron, id est 4tam, neque ditonum, id est terciam; 3o, quia transcendit acutas vel superacutas sine regula.

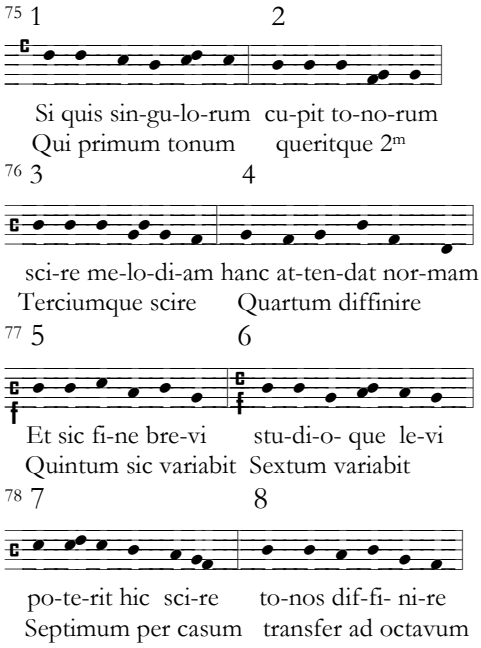
[71] Quidam Ambrosianus, quem adinvenit sanctus Ambrosius, et talis quandoque sistitur in sedibus regularibus et quandoque in contrariis et illo utitur in Slavonia et Lumbardia.

[72] Quidam Gregorianus, quem beatus Gregorius adinvenit, et illo musici communiter utuntur, et talis octo continet tonos, de quibus dictum est et eciam aliqualiter dicetur.

[73] Item primus tonus ponit tenorem suum in ·a·lamire per dyapente a sede finali, 2us in <·F·faut per semiditonum a sede finali, 3us in> ·c·solfaut per semitonium cum dyapente a sua sede finali, 4us in ·a·lamire acuto per dyatesseron a sede finali, 5us in ·c·solfaut per dyapente a sede finali, 6us in ·a·lamire acuto per ditonum a sede finali, 7us in ·d·lasolre per dyapente a sede finali, 8us in ·c·solfaut acuto per diatesseron a sede finali. [74] Quos tonos cum eorum intonacionibus habemus in hiis notis:

---

65 inparium] imparum *KsEn* | basse] id est non alte *add. En*
66-67 Quare etc. Alii autem 4or] Quare alii 4uor *En*
70 Item] *om. En* |Tubal] tuba *En* | non curando] modum curando *En*
72 tonos] tonus *En* | aliqualiter dicetur] aliqualiter forte dicetur inferius etc. *En*
73 in ·a·lamire acuto per ditonum] in a·lamire acutum per ditonum *Ks* | in ·c·solfaut acuto per diatesseron] in csolfaut acutum per diatesseron *Ks*



---

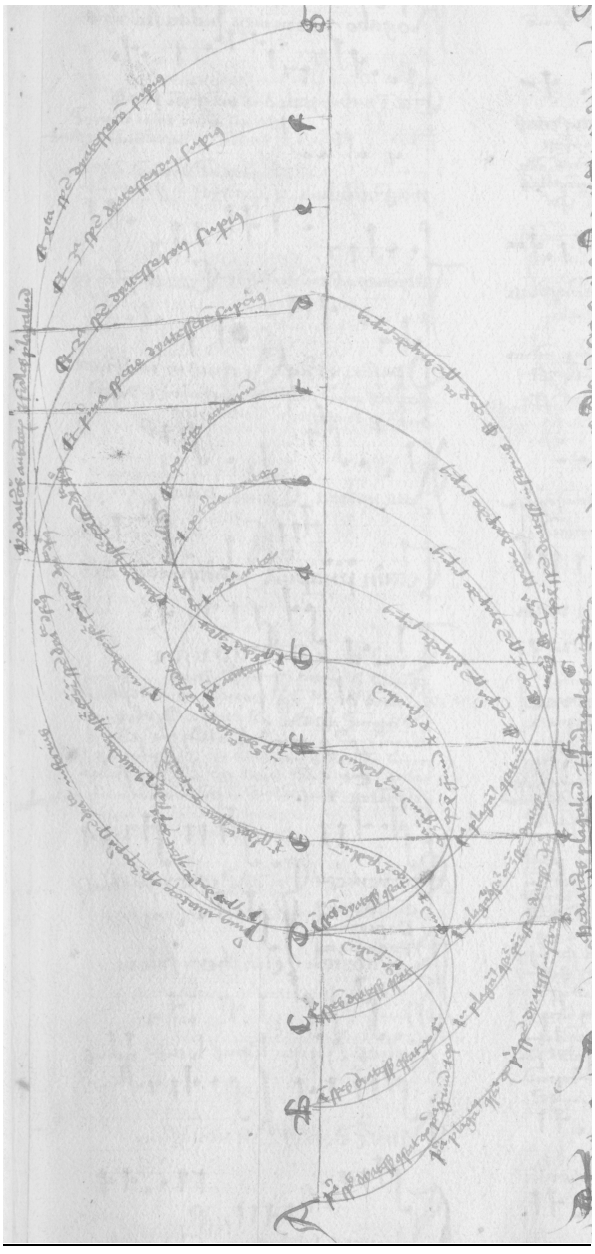
75 Primus

4tus	in *la* acutarum , scilicet ·a·lamire			
6tus				
2us			in ·F·<fa>ut in linea (spacio *En*)	
3us	in *fa*	3us		incipiuntur
5us		5us	in ·c·sol<faut> in linea	
8vus		8us		
7us	in *sol*		in ·d· acutarum, ut ·d·lasolre	*marg. En*

75] *KsEn*
Si Si

77] *Ks En* |] *Ks En*
Et Et Et Stu- Stu- Stu-

Ks 8ra *Ks*
79



▸ *p.234*

a ♮ c d Mediatrices autentorum et finales plagalium

D - d Primus autentorum constituitur ex prima specie dyapente inferius et prima specie dyatesseron superius
D - a Prima species dyapente constat ex prima finalium et prima acutarum
E - e 2us autentorum constituitur ex [3a] 2a specie dyapente inferius et 2a specie dyatesseron superius
E - ♮ 2a species dyapente constat ex 2a finalium et ex 2a acutarum
F - f 3us autentorum constituitur ex 3a specie dyapente inferius et 3a specie dyatesseron superius
F - c 3a species dyapente constat ex 3a finalium et ex tercia acutarum
G - g 4us autentorum constituitur ex 4a specie dyapente inferius et 4ta specie dyatesseron superius
g - d 4a species dyapente constat ex 4ta finalium et ex quarta acutarum

A B C D E F G a ♮ c d e f g

A - a Primus plagalium constituitur ex prima specie dyatesseron inferius et ex prima specie dyapente superius
A - D Prima species dyatesseron constat ex prima gravium et ex prima finalium
B - ♮ 2us plagalium constituitur ex 2a specie dyatesseron inferius et ex 2a specie dyapente superius
B - E 2a species diatesseron constat ex 2a gravium et ex 2a finalium
C - c 3us plagalium constituitur ex 3a specie dyatesseron inferius et ex 3a specie dyapente superius
C - F 3a species dyatesseron constat ex 3a gravium et 3a finalium
D - d 4us plagalium constituitur ex 4a specie dyatesseron inferius et ex 4ta specie dyapente superius
D - G 4a species dyatesseron constat ex 4a gravium et 4ta finalium

D E F G Mediatrices plagalium et principales autentorum

79 D - a] D - G *Ks* | E - ♮] E - a *Ks* | F - c] F - b *Ks* | g - d] g - c *Ks* | Primus plagalium] Prima plagalium *Ks* | 2us plagalium] 2a plagalium *Ks* | 3us plagalium] 3a plagalium *Ks* | 4us plagalium] 4a plagalium *Ks*

17

Ks [1] DE 8 TON<IS>

Ks 8rb [2] Sciendum: differencias in tonis nominamus, quando in *seculorum amen* alique neume racionabiliter ascendendo vel in eodem loco incipiendo quadam concordabili diversitate mutantur, ut patebit. [3] Differenciarum alie sunt competentes et necessarie, et sunt, quas usus musicorum habet ab antiquis modulatoribus constitutas, quas nullo modo odimus. [4] Alie sunt competentes et non necessarie, et sunt, que non necessitatis causa, sed solius curialitatis causa adiunguntur et presertim a religiosis etc. [5] Alie autem neque competentes neque necessarie, et dicuntur, que non in recto tramite vel tenore, sed secundum libitum canencium formantur et aptantur.

[6] Item nota communes versus de intonacionibus:

[7] Est primus tonus *re la re fa*que secundus.
[8] Tercius est *mi fa*, sed 4tus sit tibi *mi la.*
[9] Est quintus tonus *fa fa, fa la* quoque sextus.
[10] Septimus est *ut sol,* octavus dicitur *ut fa.*

[11] Item alia metra communia:

▸ *p.234* [12] Pri- *re la,* se- *re fa,* ter- *mi fa,* quar- quoque *mi la,*
[13] Quin- *fa fa,* sex- *fa la,* sep- *ut sol,* oc- tenet *ut fa.*

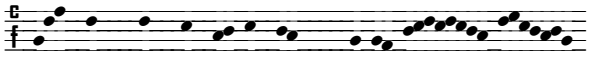
[14] De differenciis ergo, que necessarie et competentes dicuntur, quas in commui usu habemus, secundum ordinem tonorum pertractabo.

[15] Ex quo ergo primus autentus, id est primus tonus, prior est in ordine, quia dignior, ut dictum est. [16] Ideo eciam de eo prior erit speculacio. [17] Et primo videndum est, quis sit iubilus sive melodia ipsius primi toni. [18] 2o, que sint forme intonacionis eiusdem super psalmos tam minores quam maiores. [19] Unde minores psalmi dicuntur *Dixit Dominus* etc. [20] Maiores autem psalmi dicuntur *Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis* etc. [21] 3o, que sint differencie et quot sint ipsius primi toni et quot litteras iniciales unaqueque differenciarum contineat. [22] Et hic ordo servetur in omnibus octo tonis.

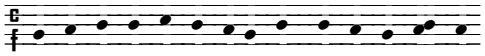
3-4 IOH. COTT. mus. 22, 56-57

12-13 GOSCALC. 1, 7 p. 82, 3-6; IAC. TWING. p. 146, 15-16; ANON. Gemnic. append. 19-20; GUIL. MON. 9 p. 58; FLOR. FAX. 1, 14, 5; CONR. ZAB. tract. AX 8; CONR. ZAB. tract. p. 236

---

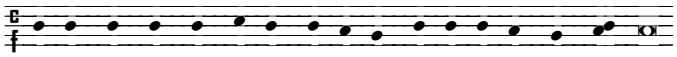
3 constitutos quos *Ks*
5 apptantur *Ks*

Pri-mum que- ri- te re-gnum De-i

[23] Iste est iubilus sive melliflua melodia primi toni, quoniam talis iubilus incipitur in ·D· gravi et ascendit ad ·c· acutum, ut patet.

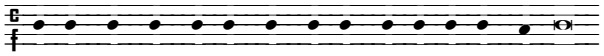
[24] Nunc de intonacione psalmorum et primo minorum. [25] Sciendum est, quod in aliquibus ecclesiis psalmi minores primi toni incipiuntur in ·F·faut semper ascendendo in hunc modum:

Pri-mi to-ni me-lo-di-a psal-lat in di-re-cto

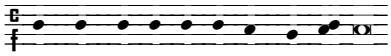
[26] Sed tamen magis regulare est, quod intonacio psalmorum fiat et inchoatur in tenore cuiuslibet toni, sive sit autentus sive plagalis. [27] Et quia primus tonus habet suum tenorem | in ·a·lamire, quare secundum hoc intonacio psalmorum debet ibidem inchoari in hunc modum in psalmis minoribus, et hoc est verum in psalmis, quorum media terminantur in dicciones declinabiles et non monosillabas, ut patet:

▸ *p.234*

Ks 8va

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

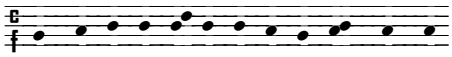
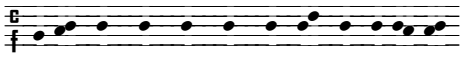
[28] Et sic communiter omnes alii psalmi minores. [29] Si autem media psalmorum terminantur in dicciones indeclinabiles vel in dicciones declinabiles monosillabas, tunc ultima sillaba illius medii debet ascendere isto modo:

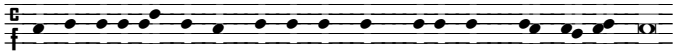


In con-ver-ten-do Do-mi-nus ca- pti- vi-ta-tem Sy-on
Domine quid multiplicati sunt qui tribulant me
Deus iudicium tuum regi da

sa-ncti su-us si-cut con-so-la- ti

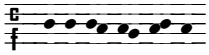
[30] Nunc ponitur forma super psalmos maiores, scilicet super cantica, ut sunt *Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis.* [31] Et intonacio talium debet habere inicium in ·F·faut semper ascendendo in hunc modum:

---

26 *post* Sed] communiter *del. Ks* | *post* tamen] et *del. Ks*

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

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



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

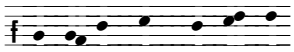
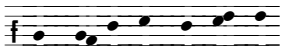
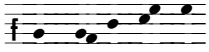


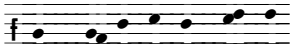
E u o u a e

[32] Item notandum, quod primus tonus habet sex principia, id est sex litteras iniciales, scilicet ·A·re, ·C·faut, ·D·solre, ·F·faut, ·G·solreut et ·a·lamire.

Versus: [33] ·A· retinet ·C·D·F·G·, simul ·a· sibi primus.

▸ *p.234* [34] Et habet solum quinque differencias secundum nos, que competentes et necessarie dicuntur, licet sint octo more claustralium. [35] Alie autem tres reducuntur ad illas quinque.

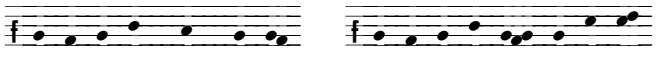
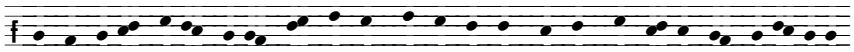
▸ *p.234* [36] Cum igitur principalis melodia primi toni ponitur, scilicet ut patet post antiphonas, tunc cantus debet incipi in ·D·solre et ascendit leviter per tonum. [37] Vel descendit in ·C·, tunc iterum est principalis differencia, ut *Ecce nomen Domini.* [38] Similiter *Rogabo patrem meum.* [39] Similiter *Ecce in nubibus celi.* [40] Item *Inclita sancte virginis.* [41] Vel ascendendo a ·D·solre ad ·F·faut, ut *Si quis mihi ministraverit.* [42] Item *Iohannes autem cum audisset.* [43] Similiter *O pastor eterne.* [44] Vel quando cantus incipitur in ·F·faut et descendit ad quartam vel descendit per dyatesseron in *ut* et econverso ascendit fortiter, ut *Canite tuba, Tecum principium, Sanctificavit Dominus, Traditor autem.*

Ec-ce no-men Do-mi-ni

Hoc est te-sti-mo-ni-um

Cum in-du-ce-rent

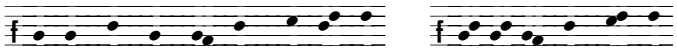
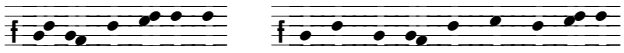
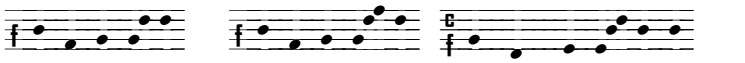
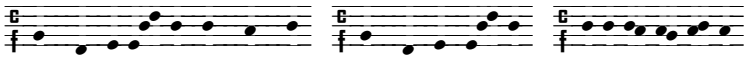


Trans- e- un-te Do-mi-no

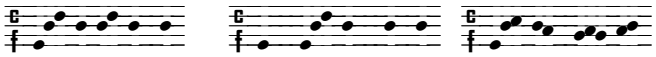
35 Alie] Alii *Ks*

Ks 8vb



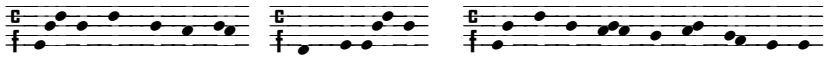
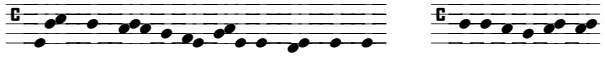
45 Iste antiphone primi toni incipiuntur in ·D·solre et descendunt in ·C·faut. 46 Sequentes autem incipiunt in ·D·solre et ascendunt in ·F·faut ut:

47 Sequentes autem incipiuntur in ·F·faut et descendunt per dyatesseron in *ut,* ut patet:



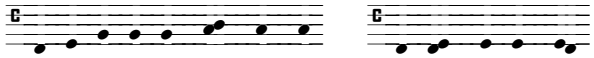
48 Et tantum de prima et principali differencia.

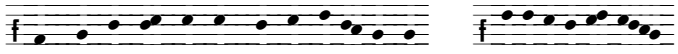
49 Sequitur differencia 2ª, in qua ponuntur omnes antiphone, que incipiunt ascendendo statim a ·D·solre ad ·a·lamire sive ·a· acutum et ulterius tunc ad ·c· acutum vel ad ·b· rotundum et non amplius ascendentes. 50 Et in eadem differencia sunt antiphone in ·C·faut incipientes et ascendunt ascensu aliarum, ut patet primo in ·D·solre:

▸ *p.235*

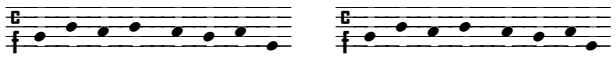
Gaudeamus
Posuerunt
Rogamus te
Rorate celi

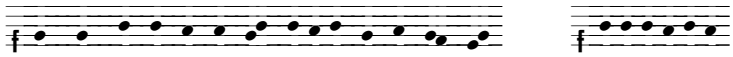
49 ascendendo] ascende ad *Ks*
50 eadem] ea^{z} *Ks*

▸ *p.235*

▸ *p.235*

Ks 9ra [51] Sequitur 3[a] differencia et est, quando aliquis cantus incipitur in ·C·faut ascendens successive vel quocumque modo, ut patet. [52] Item *O beatum pontificem.*

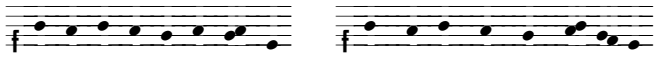


▸ *p.235*

[53] Quarta differencia est, quando aliquis cantus primi toni incipitur in
▸ *p.235*
·F·faut et subito ascendit ad 3[am], scilicet in ·a·lamire, per ·G·solreut et redescendendo de ·a·lamire in ·G·solreut, ut patet:

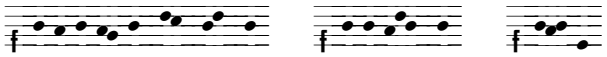


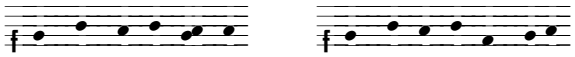


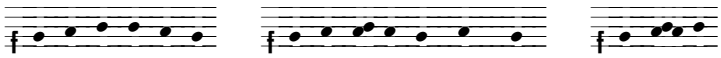
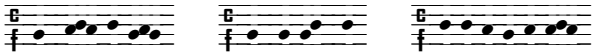
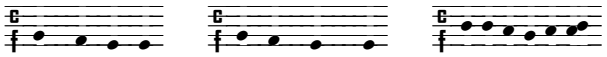
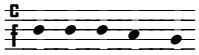
[54] Item de eadem differencia, quando incipitur in ·a·lamire descendendo in ·F·faut:



▸ *p.235*
▸ *p.235*





[55] Quinta differencia et est, quando aliquis cantus primi toni incipitur in ·F·faut successive ascendens per ·G·solreut in ·a·lamire, ut patet:

[56] Sexta differencia, quando cantus incipit in ·F·faut et descendit leviter in ·D·solre, ut patet:



Ks 9rb

[57] Omnis cantus primi toni aut incipit

- in ·D·solre
  - vel fortiter ascendit in ·a·lamire, sic est ista differencia — E u o u a e
  - vel per tonum et fortiter descendit in ·C·faut, ut — E u o u a e
- vel in ·C·faut, sic est ista — E u o u a e
- vel in ·a·lamire, sic est ista — E u o u a e
- ·F·faut
  - vel in ·F·faut cadendo in ·C·faut — E u o u a e
  - vel in ·F·faut immediate ascendens in ·a·lamire — E u o u a e
  - vel in ·F·faut gradatim ascendens sic est ista — E u o u a e
  - vel in ·F·faut descendens in ·D·solre — E u o u a e

▸ *p.236*

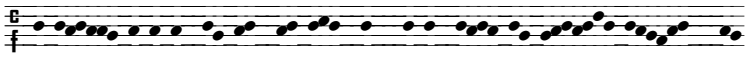
[58] Nunc sequuntur non competentes sive peregrine, que more secularium raro tenentur, licet aliquando in claustris et in ecclesiis cathedralibus serventur:

[59] Differencie primi toni non competentes sive peregrine

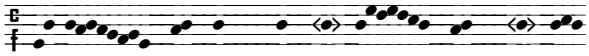
- Prima est — E u o u a e — antiphona — Bi- du-o vi- vens
- 2ª est — E u o u a e — antiphona — Chri-sti vir-go
- 3ª est — E u o u a e — antiphona — Sal-ve
- 4ª est — E u o u a e — antiphona — In om-nem ter-ram

59 non competentes] in competentes *Ks* | *ex.:* vivens] vives *Ks*

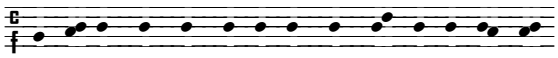
[60] Et hee decem differencie sunt differencie communiores et secundum modum secularium, scilicet ecclesiarum parrochialium congregaciones.

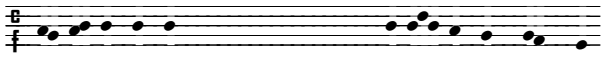
[61] Sequitur cantus sive melodia super versus responsoriorum huius primi toni. [62] Unde notandum, quod omnis versus primi toni secundum formam antiquam incipitur in ·a·lamire illo modo, ut sequitur, et omnis talis finitur in ·F·faut excepto *Ora pro populo,* qui terminatur in ·G·solreut.

Pri-mus ut i-ste so-nus to-nus est ti-bi no - ti - fi - can - dus
Qui potuit transgredi et non est transgressus facere mala et non fecit
Ora pro populo interveni pro clero etc.

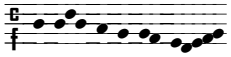
[63] Aliquando autem versus incipitur in ·D·solre, ut isti duo, [64] et tales eciam finiuntur in ·De·solre:



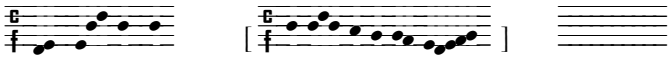
Pa-scha no-strum im- mo-la - tus <est Christus>
Cherubin quoque et Seraphin

[65] Consequenter ostendenda est forma super cantum officiorum, id est introituum. [66] Ubi notandum, quod eodem modo secundum principium variantur introitus sicut in cantu antiphonarum. [67] Ergo sequitur hic versus generalis continens iubilum introituum: ▸ *p.236*

Ce-li e-nar-rant glo- ri-am De - i
Pri-ma e-ta - te cre- a - ti sunt A-dam et E - va



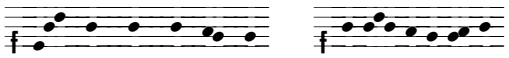
et o- pe-ra manuum eius annun- ci-at fir-ma-men-tum
et po-si -ti sunt in se-de be - a - ta

E u o u a e

66 antiphanarum *Ks*

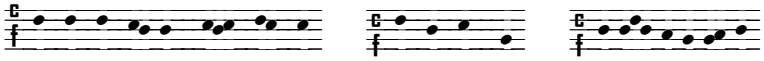
▸ *p.236*

Sus-ce- pi-mus Gaudeamus Rorate Posuisti Iubilate Deo | E u o u a e | Da pacem

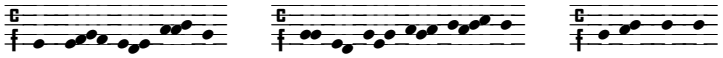
Ks 9va

[68] Prima differencia est introituum primi toni, quando introitus incipitur in ·C·faut et immediate ascendit in ·D·solre etc. ut patuit in *Gaudeamus* etc.

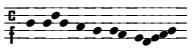
[69] 2ª differencia, quando introitus primi toni incipit in ·D·solre et immediate ascendit per dyapente in ·a·lamire, ut patet in *Statuit*, *Factus est* etc.

Fa- ctus est Do-mi-nus Statuit ei Dominus | E u o u a e

[70] Et eadem differencia est, quando introitus incipit in ·a·lamire et descendit in ·F·faut, ut patet:

▸ *p.236*

Sa-pi-en- ci- am sanc-to-rum | Sa-lus au-tem | E u o u a e

[71] 3ª differencia est habens duas litteras iniciales. [72] Primo quando incipitur in ·D·solre et leviter ascendit, ut in *Exurge*. [73] 2º, quando incipitur in ·F·faut et descendit in ·D·solre, ut in *Etenim sederunt,* vel quando incipitur in ·F·faut et leviter ascendit, ut in *Ego autem*, *Misereris omnium:*

Ex-ur - ge qua-re Gaudete in Domino Iustus ut palma Exclamaverunt | Et- e-nim se - de - runt | E-go au-tem

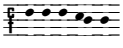
---

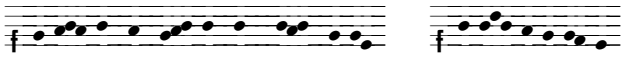
67 ] *corr. ex* ***Ks***

E u o u a e | E u o u a e

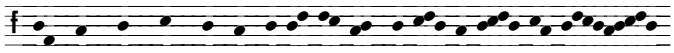
68 introituum] introitum *Ks* | patuit] *lectio incerta Ks*

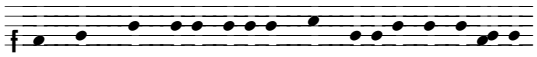
69 *ex. :* Factus est Dominus Euouae] *immediate post* 67 *Da pacem Ks*

70  *Ks*

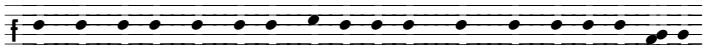
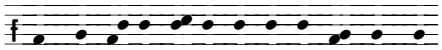
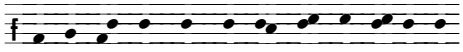
Sapiencia

Mi-se-re- ris om-ni-um Do-mi-ne E u o u a e

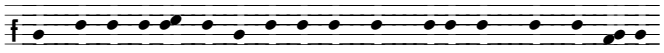
74 SECUNDUS

75 Dicto de primo tono dicendum est de 2o, cuius iubilus sequitur et finitur in ·De·solre, ut primi.

Se-cun-dum au-tem si-mi-le est hu-ic

76 Modo sequitur melodia intonacionis psalmorum minorum, quorum media terminantur in dicciones declinabiles non monosillabas.

Se-cun-dum in fi-ne et in me-di-o sic va-ri-a-bis
Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis et ceteris

77 Et illa nota magis est claustralium et monasteriorum, sed secundum communem cursum ecclesiarum et regularem modum debet sic fieri, quod incipiatur in eadem nota, in qua suum *seculorum amen*. ▸ *p.236*

78 Sequitur alia melodia incepcionis minorum psalmorum, quorum media terminantur in dicciones indeclinabiles vel monosillabas, in quibus debet fieri ascensus in medio, ut patet:

Me-men-to Do-mi- ne Da-vid et o-mnis man-sue- tu-di-nis ei-us
In convertendo Dominus captivitatem Syon
Domine quid multiplicati sunt qui tribulant me

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

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



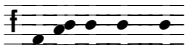
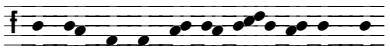
qui- a vi- si-ta- vit et fe-cit re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e

76 *scripsit bis Ks*
78 quorum] cuius *Ks*

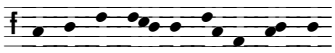
[79] Item qualitercumque 2us tonus incipiatur, solum unam habet differenciam, ut patuit.

[80] Item 2us tonus in 4or locis incipitur

▸ *p.236*

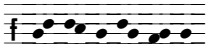
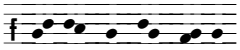
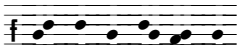
primo in ·A·re

Fi-de-lis ser-mo

et om- ni ac-cep-ci-o - ne di-gnus

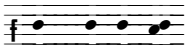
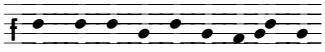
2o in ·C·faut

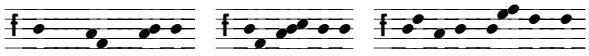


Si-cut li - li- um in-ter spi-nas

La-pi-da-bant Ste-pha-num

3o in ·De·solre

O sa-pi-en-ci- a O mun-di do-mi-na

O vir-go vir-gi-num

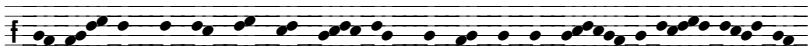
4o in ·F·faut

Quem vi-di- stis

Ge-nu- it pu-er-pe-ra re-gem

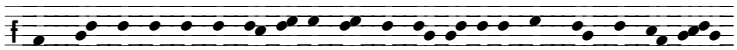
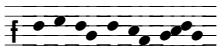
Ks 9vb

Post-quam do-mi Cot-ti- di-e An-te lu-ci - fe-rum

In om-nem ter-ram Ec-ce Ma- ri-a Con-so- la- mi-ni E u o u a e

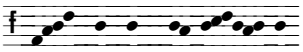
[81] Sequitur nunc melodia super versus responsoriorum 2i toni et semper finitur in ·C·faut:

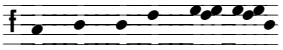
---

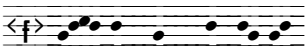
80 *ex.:* Postquam domi] Post quandam *Ks*

Se-cun-dum te-sta-men-tum no-vum pre-ce-dit di-gni - ta-te ve - tus
Vel sic: En dulcedo tonum submurmurat ista 2um

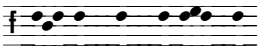
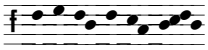
82 Sequitur nunc melodia versuum introituum officiorum 2i toni et qualitercumque incipitur, semper habet unum modum:

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

E u o u a e

83 Item introitus 2i toni aut incipitur

in ·A·re

Sal - ve san-cta pa - rens
Ecce advenit.
Veni.

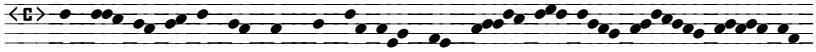
in ·C·faut

Mi- chi au-tem ni-mis

in ·D·solre

Fac me-cum Do-mi-ne

in ·F·faut

Me ex-spec-ta- ve-runt

E u o u a e

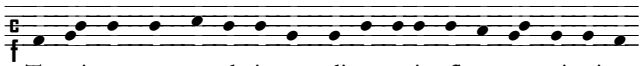
▸ *p.236*

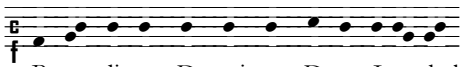
84 TERCIUS

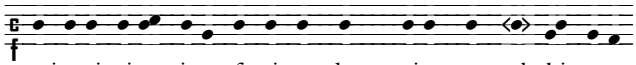
85 Sequitur modo iubilus tercii toni:

Ter-ci - a di-es est que hec fa- cta sunt

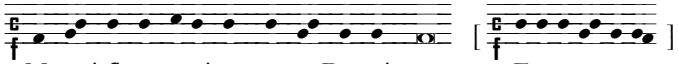
86 Item melodia 3ii toni super psalmos minores debet incipi in ·G·solreut saltem secundum claustrales:

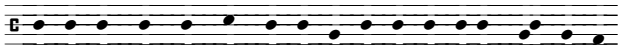
81 En dulcedo ...] ANON. Gemnic. 3, 3, 50; ANON. Claudifor. 4, 3, 9; HUGO SPECHTSH. 555; TON. Vatic. 12, 4 p. 200


Ter-ci-um sus-pen-de in me- di- o et in fi-ne pre-ci- pi-ta


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


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


Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num [E u o u a e]

▸ *p.236*

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

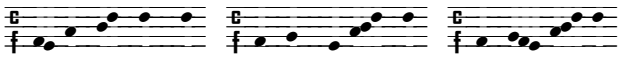
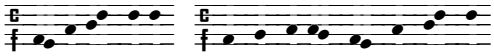
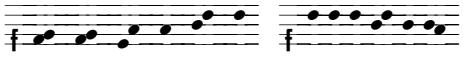
87 Et illa est regularis nota in ecclesiis non katedralibus.

88 Item 3us tonus habet 4or differencias, que variantur secundum 4or litteras iniciales, quas potest habere cantus 3ii toni.

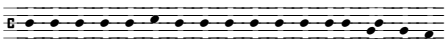
Versus: 89 Bis duo ternus habens ·E· et ·F·G·c· superaddens.

▸ *p.237*

90 Item <quando> principalis tenor tercii toni ponitur, tunc cantus debet incipi in ·E·lami gradatim ascendens ad ·c·solfaut, ut *O gloriosum lumen,* ut patent:

Ks 10ra

Fa-vus di-stil-lans O glo-ri - o-sum Ap- ta tan-dem

Sta-tu-it <il-li> A-do-na-y Do-mi-ne De-us

Hec est que ne- sci-vit E u o u a e

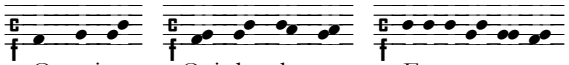
---

86  *Ks*

Dixit dominus domino meo sede a dextris mei

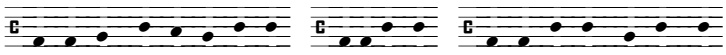
90 ascendens] ascendes *Ks* | *ex.:* Apta tandem] Tandem apta *Ks* | *ex.:* Hec est que nescivit] Hic est qui nescivit *Ks*

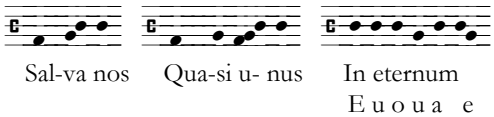
91 Quando ponitur 2ª differencia 3ii toni, tunc cantus debet incipi in ·G·solreut ascendendo sine mora in ·a·lamire et subito sine medio ascendens in ·c·solfaut, ut sequitur:



▸ *p.237*
▸ *p.237*

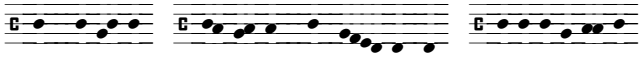
92 Item: *In Betlehem.*

93 Quando ponitur 3ª differencia 3ii toni, tunc cantus debet incipi in ·G·solreut immediate ascendens in ·c·solfaut vel mediante una nota, ut patet:

94 Item: *Cognovit.* 95 Item: *Qui sequitur me.*

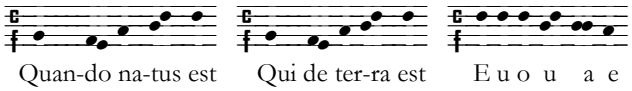


96 Vel ultime due ponantur ad tonum precedentem. ▸ *p.237*

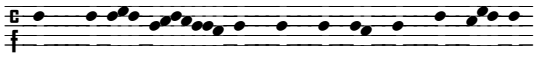
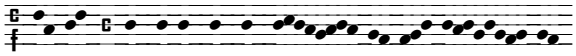
97 Quando ponitur 4ª differencia tercii toni, tunc cantus debet incipi in ·c·solfaut descendens in ·a·lamire, ut sequitur, licet secundum aliquos reputatur idem cum prima, quia solummodo usus eos diversificat.



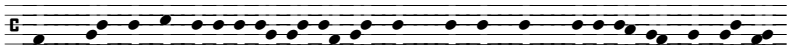
98 Item aliquando 3ii toni cantus incipitur in ·F·faut et tunc habet pro tono primam differenciam, ut patet:



99 Sequitur nunc melodia versuum responsoriorum tercii toni. 100 Et versus responsorii tercii toni debet iniciari in ·c·solfaut:

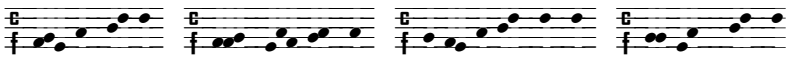
93 *ex.:* Reliquit eum temptator] Reliqui cum temporis *Ks*

Tres per-so-ne sunt in San-cta Tri-ni- ta - te
Tercius hac specie tonus

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

[101] Nunc sequitur melodia versuum officiorum:

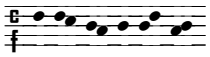
▸ *p.237*

Tem-pta-tus ter-ci-a e-ta-te A-bra-ham di- le-ctum Y-sa-ac im-mo-la-vit
Vel sic: Temptatus Abraham 3ª etate dilectum Ysaac mactare curavit

[102] Et ista melodia erit in istis, que sequuntur, sive incipiatur in ·E·lami sive in ·F·faut:

Ks 10rb
▸ *p.237*

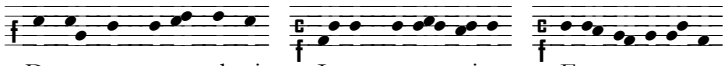


Con-fes-si-o Dum cla-ma-rem Si in- i-qui- ta-tes E- go | au-tem

▸ *p.237*

E u o u a e

[103] In sequentibus autem tonus debet sic formari, ut sequitur, per incepciones introituum, sive introitus descendat de ·G·solreut sive ascendat de ·G·solreut:

▸ *p.237*



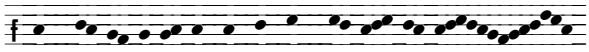
De-us cum e-gre-de-ris In-tret o-ra - ci-o E u o u a e

100 Tercius hac specie ...] TON. Vatic. 12, 5 p. 206; ANON. Gemnic. 3, 3, 78; ANON. Ratisb. 8, 3, 9

103] *Ks*
De-us Deus

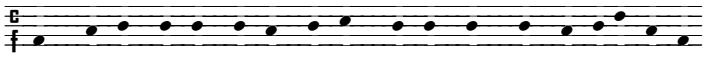
[104] QUARTUS

[105] Sequitur modo iubilus quarti toni et finitur in ·E·lami sicud 3[us]:

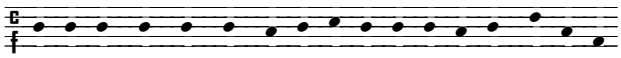


Quar-ta vi-gi- li- a ve- ni-unt ad e - os

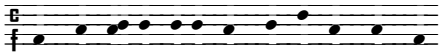
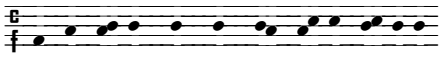
▸ *p.237*

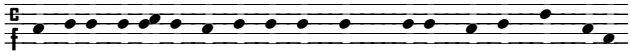
[106] Sequitur modulus minorum psalmorum secundum 4[um] tonum more antiquorum: ▸ *p.238*

Quar-tus to-nus gra-da-tim a-scen-dit sed tan-dem ab al-to ca-dit

[107] Sequitur modulus minorum psalmorum more modernorum:

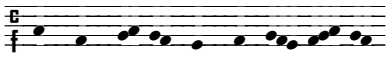
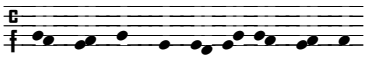
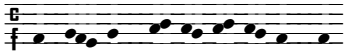


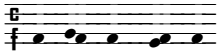
Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is

[108] Sequitur forma maiorum psalmorum et debet incipi in ·a·lamire:

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

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

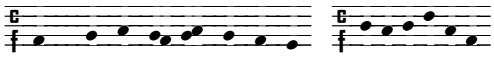


qui-a vi- si-ta-vit et fe-cit re-demp- ci-o-nem ple-bis su-e

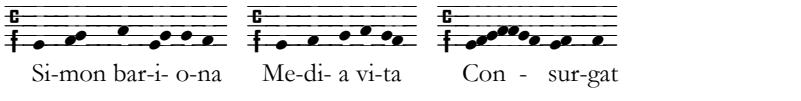
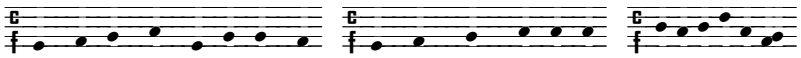
[109] Sequitur prima differencia 4[ti] toni et indifferenter incipitur in ·G·solreut, in ·F·faut vel in ·E·lami, ut patebit in antiphonis:

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

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

Si- cut no-vel- le o - li-va-rum



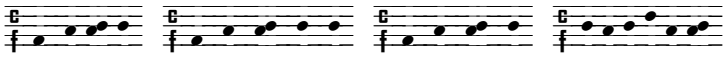
To-ta pul-chra es

106 modulus] modula *Ks*
107 modulus] modula *Ks*

Qui ven-tu-rus est ve-ni- et E u o u a e

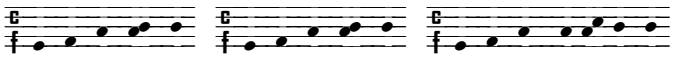
110 Sequitur 2ª differencia 4ⁱ toni et fit, quando cantus incipit in ·D·solre gradatim ascendens in ·E·lami et ·F·faut:

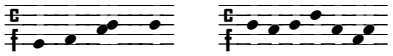
▸ *p.238*

Si-mon bar-i- o-na Me-di- a vi-ta Con - sur-gat

Se-cus de-cur-sus a-qua-rum Ru-bum quem vi- de-rat E u o u a e

111 Sequitur 3ª differencia et fit, quando cantus incipitur in ·E·lami vehementer ascendens in ·G·solreut vel ·a·lamire:

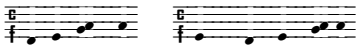
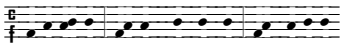

Fi-de- li- a Ad te Do-mi-ne Ex E- gi-pto E u o u a e

112 Sequitur quarta differencia 4ᵗⁱ toni et fit, quando cantus incipitur in ·D·solre ascendens in ·E·lami et ulterius in ·G·solreut:

Ks 10va

Be-ne-di- cta tu Ste-tit an- ge- lus Si-cut mir-ra e- le-cta

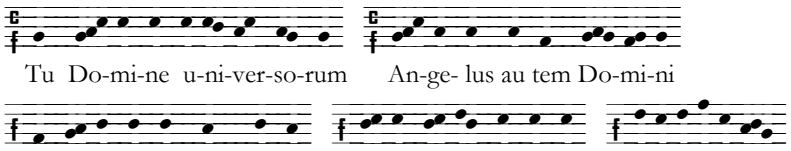

Post partum virgo E u o u a e
An-te tho-rum

---

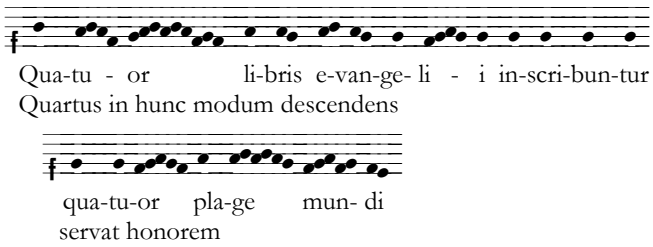
110 *post* R*ubum quem viderat*
Ante thorum Post partum virgo
(Ante tronum *Ks*) *add. et del. Ks*

111  *Ks*
Fidelia Ad te Domine Ex Egipto

112 *ex. :* Post partum virgo] *cf. 17, 110 app. crit.*

[113] Sequitur 5ta differencia, que fit, quando cantus incipitur in ·F·faut, ut *Tu Domine universorum, Frange esurienti panem, Angelus <autem> Domini, Sion renovaberis,* vel quando incipitur in ·C·faut et gradatim ascendit ut hic: *Cum esset Iesus annorum duodecim*. [114] Item: *Tulit ergo lectum suum.*

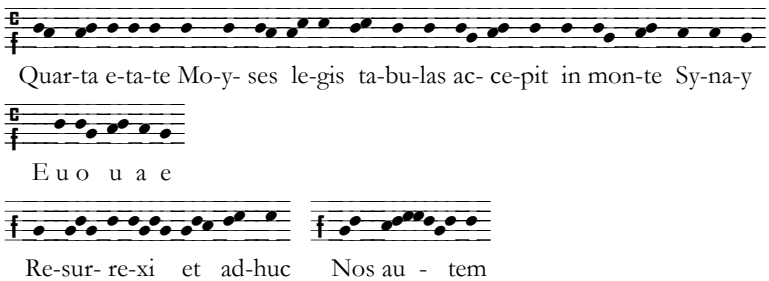


[115] Sequitur melodia versuum responsoriorum quarti toni:

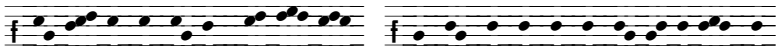


[116] Item finis huius melodie semper debet terminari in ·D·solre, nisi repeticio responsorii incipiat in ·C·faut: [117] tunc finis versus reverberari debet in ·F·faut, ut in hoc responsorio *Deus qui sedet*, quia eius repeticio, scilicet *Quia tu solus* incipitur in ·C·faut.

[118] Sequitur melodia versuum introituum 4ti toni:

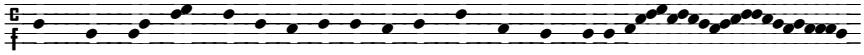


116 ·D·solre] gsolreut *Ks cf. TH V 4, 376*

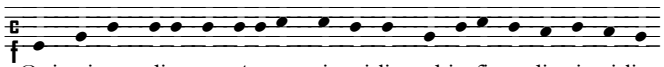


Ac-ci- pi- te io-cun- di- ta- tem Re-mi- ni-sce-re mi-se-ra-ci-o - num

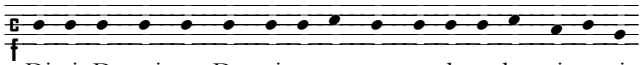
[119] QUINTUS

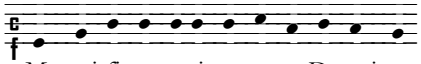
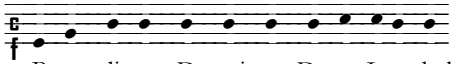
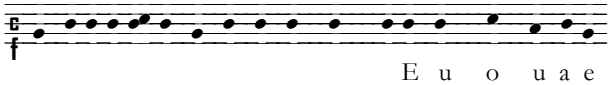
[120] Sequitur modo iubilus quinti toni:

Quin-que pru-den-tes vir-gi-nes in-tra-ve-runt ad nup-ci-as

[121] Sequitur melodia incepcionis minorum psalmorum secundum antiquos incipiendo in ·F·faut ascendendo in ·a·lamire per ·G·solreut. ▸ *p.238*



Quin-ti me- di-e-tas 4o est si- mi-lis sed in fi-ne dis-si-mi-lis

[122] Secundum modernos autem incipitur in ·c·solfaut, ut sequitur:

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

[123] Psalmi maiores debent incipi in ·F·faut, ut sequitur:

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

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

E u o u a e

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

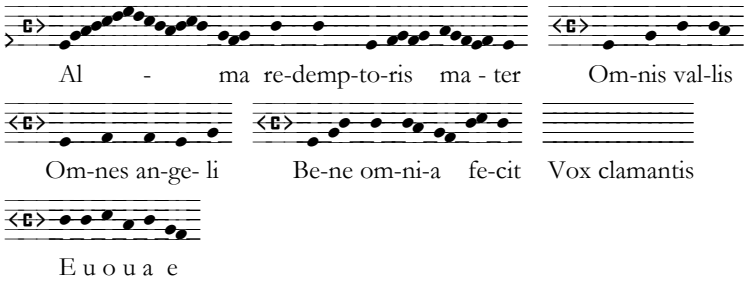
Ks 10vb [124] Quando talis tenor quinti toni ponitur, tunc cantus debet incipi in ·F·faut, ut patet:

---

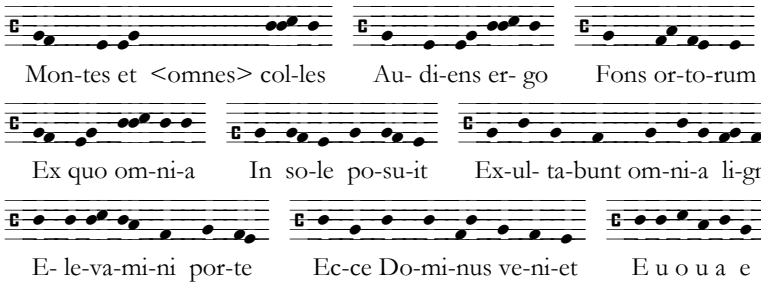
118 *Ks*

Accipite Iocunditatem

121 melodia incepcionis] meliora incepcionis *Ks*

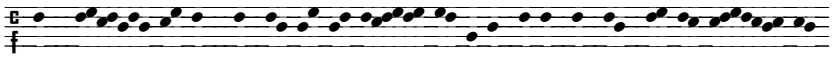
124 talis] *corr. ex* principalis *Ks*

▸ *p.238*

125 Quando alia differencia 5^{i} toni ponitur, tunc cantus debet incipi in ·a·lamire vel in ·c·solfaut, ut sequitur *Clausa parentis viscera.*



▸ *p.238*

126 Item aliquando antiphona quinti toni incipitur in ·F·faut cum descensu, ut *O quam gloriosum est regnum, Philippe qui videt me alleluia* et aliquando in ·D·solre, ut *Si ego.* 127 Et habent primam differenciam 5^{ti} toni.

128 Sequitur melodia versuum responsoriorum quinti toni, et eius incepcio semper erit in ·c·solfaut:

Hoc canore tibi quintus tonus erit retinendus

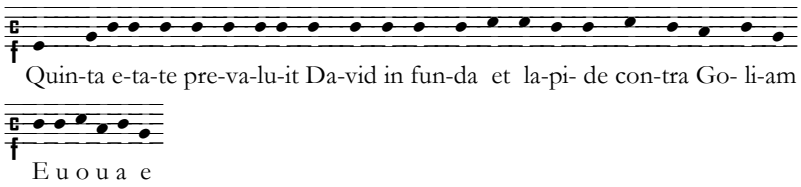
---

124 *Ks*
Bene omnia fecit

125 *ex.:* Audiens ergo] Audies vero *Ks*

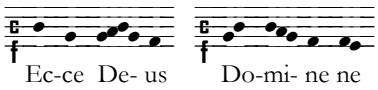
125 *Ks* | *Ks*
In sole posuit Exaltabunt Omnia ligna

129 Melodia versuum introituum:

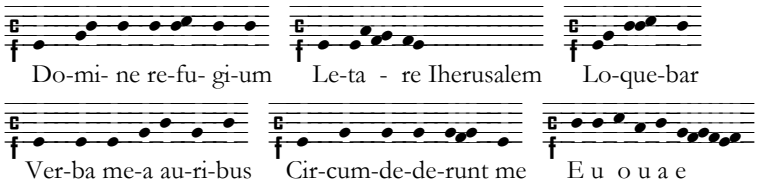


130 Et ille tonus est aptus, quando aliquis introitus incipitur in ·a·lamire vel in ·c·solfaut ascendens vel descendens, ut sequitur:

▸ *p.238*

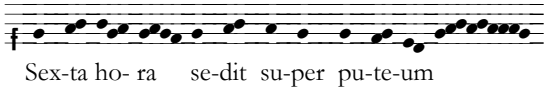


131 Quando autem introitus incipitur in ·F·faut leviter vel vehementer ascendens, tunc fit talis tonus, ut sequitur:

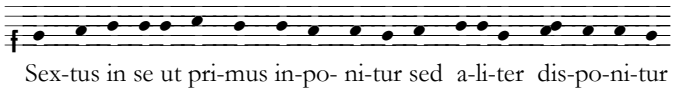


132 SEXTUS

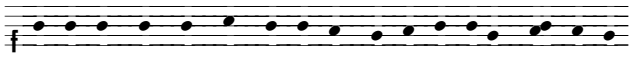
133 Sequitur melodia sexti toni et incipitur in ·F·faut:

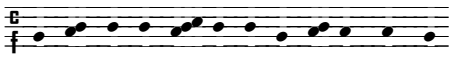
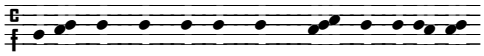


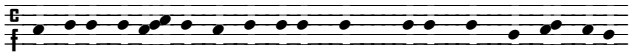
134 Sequitur modus incepcionis minorum psalmorum sexti toni secundum antiquos et debet semper incipi in ·F·faut, ut sequitur:

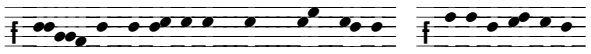


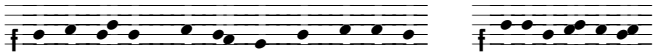
135 More modernorum debet incipi in ·a·lamire, ut sequitur:

130 ·c·solfaut] gsolreut *Ks cf. TH II 4, 266; TH V 4, 408*

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

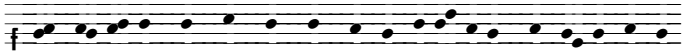
136 Sequitur modo forma maiorum psalmorum:

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

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

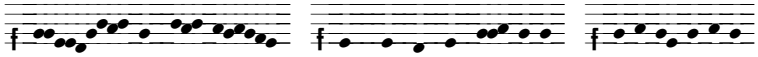
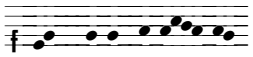
Ks 11ra

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

137 Quando principalis tenor sexti toni ponitur, tunc debet incipi antiphona in ·F·faut descendendo:

O ad-mi-ra-bi-le com-mer-ci-um E u o u a e

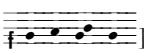
138 Item aliquando incipitur in ·F·faut leviter ascendendo in ·a·lamire, tunc ponitur hec differencia, ut sequitur:

Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us me-us E u o u a e

139 Sequitur melodia versuum introituum sexti toni:

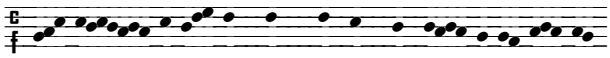
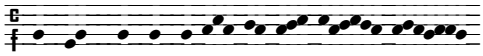


Sal-va-tor no-ster Do-mi-nus De-us e-ta-te na-tus est in se-xta

Om - nes gen-tes Qua- si mo-do ge- ni-ti E u o u a e

Ho- di-e sci-e - tis

---

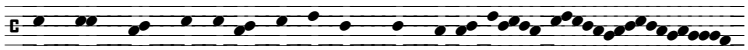
138 ] *lectio incerta Ks*

Be-ne-di-ctus

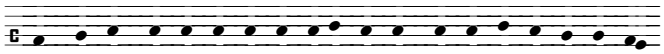
140 Melodia versuum responsoriorum:

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

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

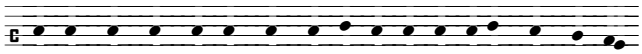
141 SEPTIMUS

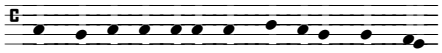
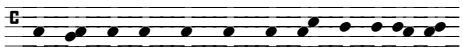
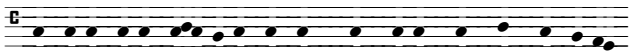
142 Sequitur melodia 7mi toni:



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

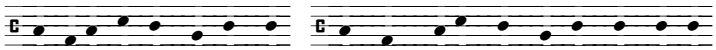
143 Sequitur forma intonacionis minorum psalmorum secundum antiquos et incipitur in ·bb·fa·♭♭·mi:

Sep- ti-mus 4tum in me-di-o re-spi-cit sed in fi- ne de-spi-cit

144 Sed more modernorum debet incipi in ·d·lasolre, ut sequitur:

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

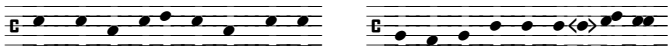
145 Sequitur melodia maiorum psalmorum:

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

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

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

146 Quando ponitur primus et principalis tenor 7mi toni, tunc cantus debet incipi in ·bb·fa·♭♭·mi descendens ad 3am, ut sequitur:

146 primus] prima *Ks*

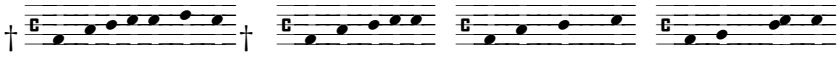


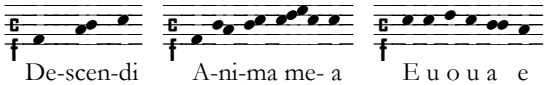
147 vel in ·d·<la>solre vel in ·a·lamire, ut patet:



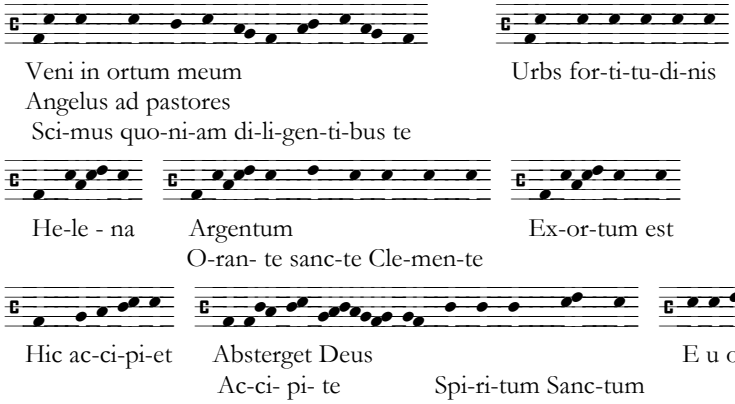
▸ *p.238*

148 Vel quando incipitur in ·G·solreut et ascendit successive in ·c·solfaut et ·d·lasolre, ut sequitur



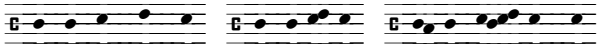
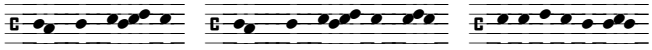
Ks 11rb
▸ *p.239*
▸ *p.239*

149 2ª differencia, quando cantus incipitur in ·G·solreut gradatim ascendens ad quintam, <...> ut *Baptista contremuit, Veterem hominem*, *Michahel prepositus.*

▸ *p.239*

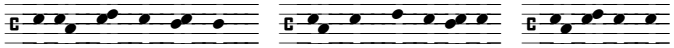


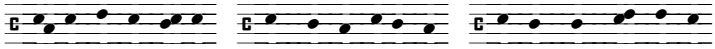
150 Quando ponitur 3ª differencia, tunc cantus debet incipi in ·bb·fa·♭♭·mi vel in ·c·solfaut, ut sequitur:

147 ·d·<la>solre] *corr. ex* Gsolreut *Ks*

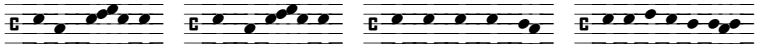
Mi-sit Do-mi-nus Quo pro- gre-de-ris Di-ves il-le

Di-xit Do-mi-nus Stel-la i-sta Be-ne-di - cta <fi-lia tu<a>

Cla-ma-ve-runt Con-for-ta - tus est E u o u a e

[151] Quando 4[a] differencia ponitur, tunc cantus debet incipi in ·d·lasolre:

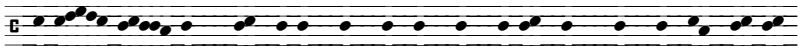
Ho-mo na-tus Ad-iu- va-bit e-am Dig-num si- bi Do-mi-nus

Tu es qui ven-tu-rus es Non est hic a- li-ud Tu es Pe-trus

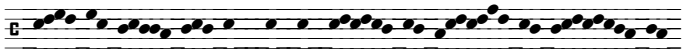


Si-cut le-tan-ci-um Posuit signum Do-mi-ne li-be-ra Sit no-men Do-mi-ni



Li-be- ra - vit Ca- ro me- a Pa-ter de ce-lis E u o u a e

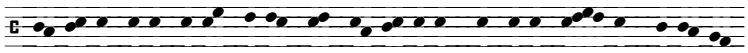
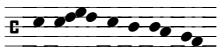
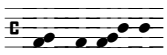
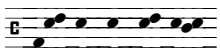
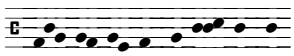
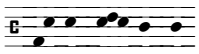
[152] Sequitur forma versuum responsoriorum 7[i] toni:

Septimus hanc le - gem
A sep - tem de - mo-ni-is Ma- ri-am Mag-da-le-nam Do-mi-nus Ie-sus



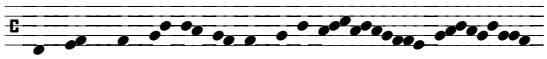
sequitur per vo - cis a - cu - men
Chri-stus sep - ti - for-mi gra-ci - a cu - ra - vit

152 Septimus hanc legem ...] TON. Vatic. 12, 9 p. 223; ANON. Ratisb. 8, 7, 8

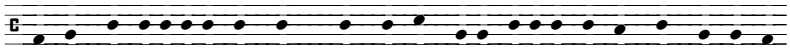
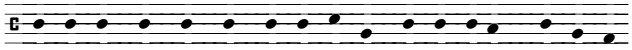
151 *Ks*
Tu es qui venturus es

153 Sequitur melodia versuum introituum 7mi toni:

Sep-ti-ma e-ta-te re-sur-ge-mus ra-ci- o-ni me-ri-to-rum red-di-tu-ri

E u o u a e

Pro-te-xi- sti

Po-pu-lus Sy-on

De- us in ad- iu-to- ri-um

Pu-er na-tus est
Viri Galilei

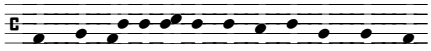
154 OCTAVUS

155 Sequitur modo iubilus sive melodia 8i toni:

O-cto sunt be-a - ti-tu-di-nes

Ks 11va
▸ *p.240*

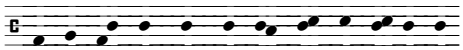
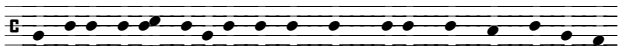
156 Sequitur forma super psalmos minores more antiquorum:

O-cta-vus 2o cor-re-spon-dens in me-di-o ta-li te-no-re con-clu-di-tur

<...>

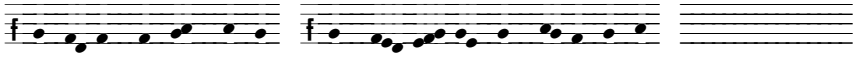
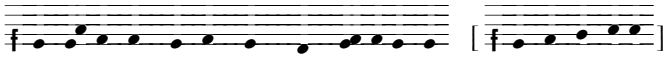
Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is

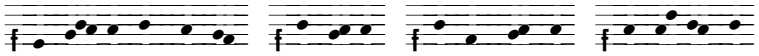
157 Sequitur forma maiorum psalmorum:

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

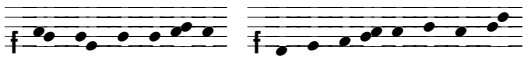
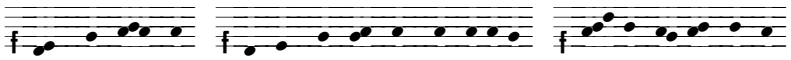
---

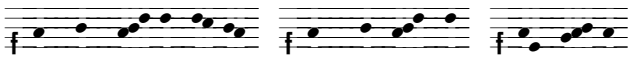
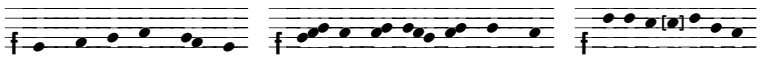
153 *Ks*
Protexisti populus Syon



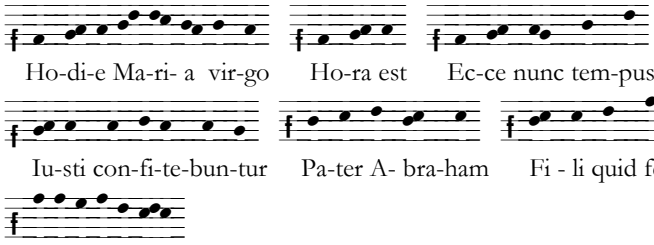
158 Quando prima et principalis differencia 8vi toni ponitur, tunc cantus debet incipi in ·D·solre, aliquando cum descensu, ut *Valde honorandus est*, *Cum esset desponsata,* aliquando cum ascensu, ut *Istorum est enim*, *Beatus vir qui suffert*; 159 aliquando in ·a·lamire cum descensu, ut *Scitote, Apertum est*,
▸ *p.240* aliquando in ·G·solreut ascendendo, ut *Ne timeas*, aliquando in ·G·solreut descendendo, ut *Gaude et letare*, aliquando in ·C·faut, ut patebunt, aliquando in ·F·faut, ut patet:





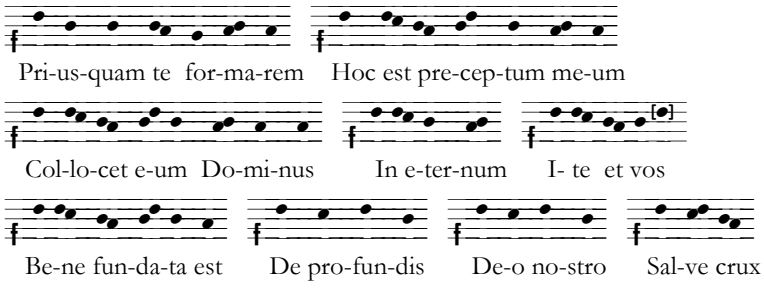
▸ *p.240*



▸ *p.240*

160 Quando 2a differencia ponitur, tunc cantus debet incipi in ·E·lami gradatim ascendens, ut *Hodie Maria virgo, Hora est, Potens es Domin*e.

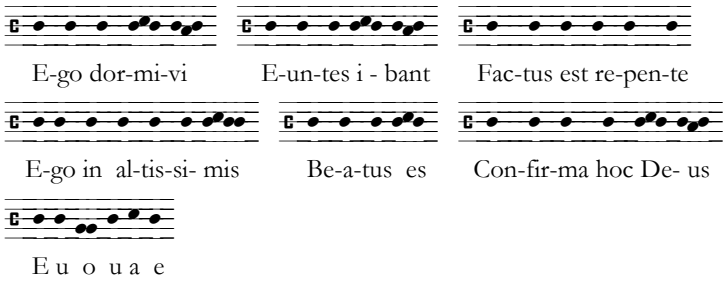
161 Aliquando in ·F·faut, ut *Iusti confitebuntur tibi, Magi videntes stellam, Zacharia festinans.*



162 Quando 3ª differencia ponitur, tunc cantus debet incipi in ·c·solfaut cum descensu, ut patet: *Ks 11vb*



163 Quando 4ª differencia ponitur, tunc cantus debet incipi in ·c·solfaut, ibi moram faciendo vel ascendendo, ut patet:

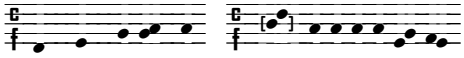
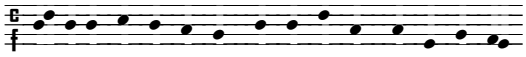
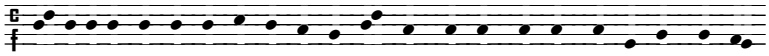


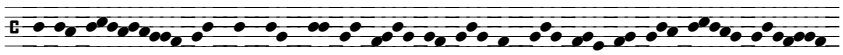
▸ *p.240*

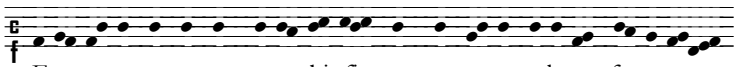
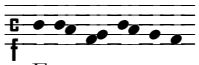
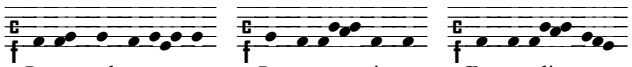
---

161 *Ks* | *ex :* Fili] Filii *Ks*
Iusti confitebuntur

164 Sequitur ultima differencia octavi, que comprehenditur sub octavo tono magis quam sub aliis, quia utitur eius gradu iniciali quantum ad
▸ *p.240*
inicium. 165 Et tonus peregrinus vocatur, quem conventus monachorum tempore paschali instituit. 166 Et quando talis tonus ponitur, tunc cantus debet incipi in ·C·faut gradatim ascendens ad quintam, id est ad ·G·solreut, ut in ista antiphona *Nos qui vivimus, Sapiencia clamitat, Angeli Domini.*



167 Sequitur melodia versuum responsoriorum 8vi toni:

168 Sequitur melodia versuum introituum 8vi toni:

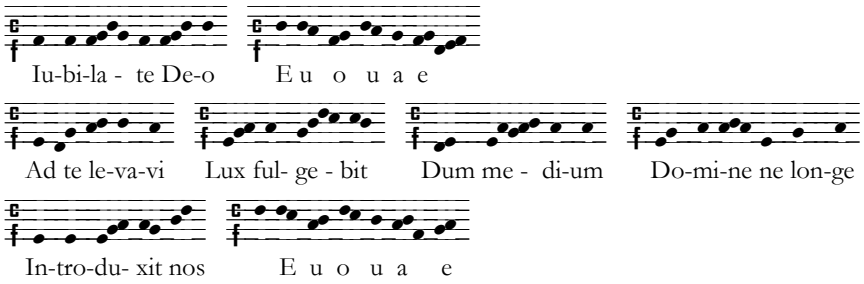


---

167 Talibus octavum ...] HUGO SPECHTSH. 561
Octavus pronas ...] TON. Vatic. 12, 10 p. 228; ANON. Ratisb. 8, 8, 9

---

164 que] *lectio incerta Ks*
165 monachorum] monachus *Ks*
167 pronas] pronos *Ks*
168 *ex.:* In exelso trono *Ks*



169 Et sic est finis huius operis.

168 *ex.:* Lux fulgebant *Ks*

KOMMENTAR

1, 2 <revolvitur>] Die Lesart von *KsEn* „resilivit" findet sich auch in einem Traktat mit demselben Incipit wie TH XXIV in Tübingen, Universitätsbibliothek Mc 48, fol. 1-9v.

1, 8 sed eciam, ut] Eine stark verkürzte Ausdrucksweise. Zu verstehen ist: „sed eciam <necesse est>, ut ... sciamus".

3, 2 prius] ADAM FULD. 1, 7 überliefert „primum", was vorzuziehen wäre. Möglicherweise handelt es sich um eine Verlesung in TH XXIV.

3, 14: Derselbe Satz ist bei ADAM FULD. 1, 7 zu finden, ohne daß dort eine Verknüpfung zu Linus, Amphion und Orpheus hergestellt wird. TH XXIV scheint sie hingegen unter die Philosophen einzureihen. Wahrscheinlich liegt eine gemeinsame Quelle zugrunde, die TH XXIV etwas nachlässig exzerpiert hat:

ADAM FULD. 1, 7: Rursus quidam sunt, qui harmonias a coelorum motibus originem accepisse dicunt, affirmantes, ex coelorum motibus magnam consurgere melodiam ratione confricationis corporum coelestium, in quibus maxima creditur esse concordia, ut Empedocles docuit.

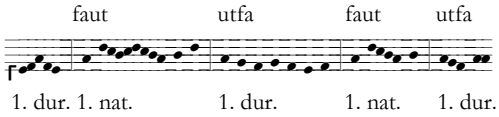
5, 25 ut patet in figura sequenti] Cf. 6, 10 und 13

5, 47 terminat quoque finis] Der Ausdruck bezieht sich auf das *dd-lasol* als höchste Tonstufe des Tonsystems. Das *ee-la* wird nur „secundum artem" in der Lehre von der *musica plana* akzeptiert.

6, 13 manus secundum Grecos] Das Diagramm der *scala decemlinealis* in Verbindung mit der „manus secundum Grecos" geht wahrscheinlich auf eine gemeinsame Quelle von *En* und TH XIX 1 zurück. Allerdings sind alle griechischen Saitenbezeichnungen stark entstellt wiedergegeben. *Ks* hingegen gibt in 6, 11 wesentlich bessere Schreibweisen der griechischen Bezeichnungen.

7, 25 inter ipsam] Der Ausdruck ist merkwürdig. Vorstellbar ist eine Ergänzung von „inter ipsam *fa* et *mi*".

7, 26 quando cantatur *fa* in ·b· molli, tunc est tonus] Die Erklärung bezieht sich auf eine aufsteigende Tonfolge, in der *sol* auf *fa* im Ganztonabstand folgt. *Mi* vor *fa* steht hingegen im Halbtonabstand. Die Tonstufe *c-solfaut* kann z. B. als *sol* oder *fa* angesprochen werden, je nachdem ein *b* oder ein *♭* auf *b-fa-♭-mi* vorausgeht.

7, 50: Das Notenbeispiel verdeutlicht die vorausgehende versifizierte Erklärung der Mutation auf *C-faut:*

Alle folgenden Notenbeispiele gehen in derselben Weise vor.

7, 80: Der Sinn dieses Verses ist unklar.

7, 139: Die Vorzeichen *b* und *♭* haben in diesem Beispiel eine doppelte Funktion (vorausgesetzt, die Eintragung erfolgte mit Absicht). Wenn die Vorzeichen vor der Tonstufe *b-fa-♭-mi* stehen, erfüllen sie ihren üblichen Zweck, wenn *b* aber vor *F-faut* steht, zeigt es die Hexachordstufe *fa* an, *♭* vor *a-lamire* die Hexachordstufe *mi.*

7, 152 modulare] Normalerweise würde man das Deponens „modulari" erwarten, wie es auch in VERS. Palmam II 127 der Fall ist. Sowohl *Ks* wie auch *En* überliefern aber „modulare". Diese Lesart wird durch TH XIX 227, VERS. Palmam II append. I 47 und VERS. Palmam II append. II 40 bestätigt. Die außergewöhnliche Aktiv-Verbform ist in einigen mittelalterlichen Texten belegt (cf. LmL s. v. modulari). In diesem Fall wird sie offensichtlich verwendet, um den Reim zu „*re*" am Ende der ersten Vershälfte zu bilden. Zu übersetzen wäre in etwa: „Und *d-lasolre* gibt dir drei Silben, nämlich *la sol* und *re*, welche so modulieren (sich anpassen) müssen: *la* mutiert zu *re.*"

7, 159: Vgl. den Kommentar zu 7, 139.

7, 168 Das Vorzeichen *b* zeigt die Hexachordstufe *fa* auf *f-faut* an.

7, 211: Das Vorzeichen *b* vor *c-faut* zeigt die Hexachordstufe *fa* und eine Mutation *la-re* auf *a-lamire* an.

7, 231: nam sepe patitur instanciam] Im scholastischen Latein bedeutet der Ausdruck ‚instantia' ‚Widerspruch' (cf. Aristoteles, Analytica priora. Transl. Boethius, recensio Florentina 2, 26 (Bekker 69a), Aristoteles Latinus III.1-4, ed. L. Minio-Paluello, Turnhout 1962, S. 135: „Instantia autem est propositio propositioni contraria ..."). Die Regel (7, 228-229) besagt, daß die Mutation nur abwärts erfolgen kann, wenn im Hexachord mehr Tonstufen unterhalb eines Tons sind als oberhalb. Das ist bei *dd-lasol* der Fall. Der Autor von *En* informiert den Leser, daß er dieser Regel nicht folgt, da ihr oft widersprochen wird. Der Fall wird auch in TH XV 9, 187-193 diskutiert.

8, 4-6: Die Passage scheint verderbt zu sein. Sie könnte hypothetisch wie folgt rekonstruiert werden:

[4] Et sunt isti: unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, dytonus, dyatesseron, dyapenthe, <semitonium cum dyapenthe, tonus cum dyapenthe> et dyapason. [5] Antiqui autem aliqui musici posuerunt duodecim addentes <tritonum>, <semiditonum> cum dyapenthe, <ditonum> cum dyapenthe. [6] Et isti tres modi a modernioribus non admittuntur, quia raro occurrunt in musica.

Die Bedeutung der Bezeichnungen „antiqui" und „moderniores" in diesem Zusammenhang bleibt allerdings unklar.

8, 62: Der Satz ist offensichtlich verderbt. Gemeint sein können die Intervallspecies der Quarte: Ganzton, Ganzton, Halbton, bzw. Halbton, Ganzton, Ganzton, bzw. Ganzton, Halbton, Ganzton. Der Text kann nicht zweifelsfrei wiederhergestellt werden.

8, 87: Vgl. den Kommentar zu TH VII 3, 127-131 *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III S. 310

8, 114: Die Oktave schließt die neun kleineren Intervalle ein, bzw. wird als zehntes Intervall zu den in der Merkmelodie „Ter terni sunt modi" (cf. 8, 122) genannten Intervallen hinzugefügt. Die Quelle für diesen Vers, VERS. Palmam I 86 hat allerdings „Amplectens octo", womit die Anzahl der Tonstufen der Oktave gemeint ist.

8, 124: Die Zusammenstellung von sieben „consonancie“ ist ungewöhnlich. Halbton und Ganzton werden nicht zu den Konsonanzen gezählt. Hier handelt es sich um die z. B. in TH VIII 13, 20-21 nach Ptolomaeus zitierte Reihe von musikalisch zulässigen melodischen Intervallen.

8, 126: Gemeint ist, daß die zwei Solmisationssilben *mi* und *fa* mit dem Halbton verbunden sind, die vier anderen *ut re sol la* dagegen mit dem Ganzton.

8, 127: Die Aufzählung von vier Species der Quarte ist eigentlich nicht korrekt, da die vierte Species *D - G* der ersten *(A - D)* entspricht. Beide haben die Intervallfolge Ganzton - Halbton - Ganzton. Allerdings hat Hermannus Contractus diese Auffassung vertreten. Er bezeichnet die Quartspecies *D - G* „in positione prima, in constitutione et potestate quarta“, da sie „ex quarta gravi et ex quarta finali“ besteht (HERMANN. mus. p. 27). Vgl. auch 16, 79.
Der Vergleich der sieben Oktavspecies mit „septem principia in manu“ bezieht sich auf die sieben Hexachorde im Guidonischen Tonsystem. Dieser Vergleich ist allerdings sinnlos, da die Oktavspecies durch die unterschiedliche Anordnung der Ganz- und Halbtöne definiert werden, die Hexachorde mit identischer Struktur nur durch ihre Position im Tonsystem.

9, 12 tam autento quam plagali] Das ist offensichtlich ein sachlicher Fehler. Diese Regel trifft nur für die authentischen Tonarten zu.

10, 4-5: Cf. 16, 73

12, 16: Gemeint ist: jede plagale Tonart wird wie die authentische benannt, nämlich: *protus*, *deuterus*, *tritus* und *tetrardus*.

12, 26 ut patet in figura] Cf. 12, 38-39

13, 3 secundum exigenciam domicilii] Der Begriff *domicilium* wird für gewöhnlich als Synonym für *finalis* verwendet (cf. LmL s. v.). TH III und TH XX benutzen ihn für *ambitus* (TH III 17, 29: „<E>t sic distinguuntur in octo climata, que et domicilia communi nomine vel ambitus appellantur.“) In TH XXIV steht er wohl für *finalis*, wie die entsprechende Formulierung in 13, 4 „secundum exigenciam principii“ nahelegt.

14, 7 in illis rotundis figuris] Cf. 16, 16 ff.

14, 10 3us] Gemeint ist der *tritus autentus*.

14, 13 3us] Gemeint ist der *tritus plagalis*.

16, 23 in octava <nativitatis>] Der Schreiber hat hier anscheinend die Feste *Octava nativitatis* und *Circumcisio* vermischt.

16, 34 *Germinavit*] Ágnes Papp teilte uns zu dieser Antiphon mit: Die meisten Handschriften lassen sie mit *D* beginnen, gehen nach *Salvatorem* um eine Sekunde tiefer und schließen im 1. Modus (z. B. die ungarischen Franziskaner in MMMA V 4154 untere Zeile). Um im 4. Modus zu bleiben und das „latente" *Es* im erwähnten Abschnitt zu vermeiden, tritt in manchen Handschriften die Melodie in einer Quinttransposition (beginnend mit *a*) auf. Beispiele in der CANTUS-Database: Pl-Wru R 503, f. 29v; DK-Kk 3449 8° [02] II, f. 127v etc.

16, 67 ad quartam] Das bedeutet: „zur Quarte unter der Finalis".

16, 70 correspondencias] Vgl. den Kommentar zu TH IX 2, 3, 6 in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. IV S. 97

16, 79: Siehe den Kommentar zu 8, 127 S. 233

17, 12: Siehe den Kommentar zu TH XXII 9, 6-7

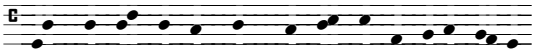
17, 26 fiat] Der Konjunktiv ‚fiat' ist zusammen mit dem Indikativ ‚inchoatur' nicht gerechtfertigt. Cf. TH II 4, 76: „que intonacio psalmorum minorum semper debet fieri seu inchoari in tenore cuiuslibet toni tam autenti quam plagalis"

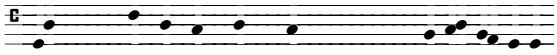
17, 34 quinque differencias] Im folgenden Text werden sechs Differenzen aufgezählt. Die Diskrepanz erklärt sich aus dem in der Formulierung eng verwandten Satz TH V 4, 199: dort wird das „principale euouae" nicht als erste Differenz gezählt, wie es hier in TH XXIV der Fall ist.

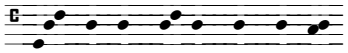
17, 36 principalis melodia] Die Begriffe *melodia, differencia* und *tenor* (17, 90) werden synonym verwendet.

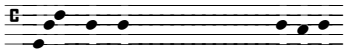
17, 50 *Pax eterna*] Vgl. den Kommentar zu TH XXIII 2, 5, 10.

17, 50 *Hii qui linguis locuntur novis*] Die vorliegene Melodie konnte nicht ermittelt werden. Nach Ansicht von Zsuzsa Czagány besteht die Möglichkeit, daß der Schreiber die Melodie nur ungefähr im Kopf hatte und einzelne Floskeln zusammensetzt:

CH-E 611 fol. 116r:

Hii qui lin-guis lo-quun-tur no-vis ga-ly-le - i sunt

TH XXIV:

17, 50 *Domine Dominus*] Das bei *Hii qui linguis locuntur* angewendete Verfahren trifft auch auf *Domine Dominus* zu:

A-Gu 30, fol. 360v:

Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster

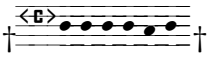
TH XXIV: 

17, 52 *Ex quo facta est vox salutacionis*] Zsuzsa Czagány teilte uns zu dieser Antiphon mit, daß eine solche Fassung nicht existiert. Offensichtlich hat hier der Schreiber die Melodie kontaminiert: der Anfang ist richtig, die Melodie über *vox salutationis* aber nicht. Diese ist eine geläufige Abschlußformel für Antiphonen im 1. Modus, paßt aber nicht hierher.

17, 53 per ·G·solreut] In den angeführten Beispielen wird das *G* nicht berührt. Es ist wohl zu verstehen: „über das *G* hinweg"

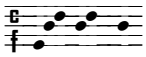
17, 54: Die letzten vier Beispiele dieser Differenz stehen außer der Reihe: *Iste homo* und *Salve* erfüllen nicht die Bedingung, von *a* nach *F* zurückzukehren. *Salve* wird zudem in 17, 59 den *differentiae peregrinae* zugerechnet. *Exsurge Domine* und *Diffusa est gratia* sollten unter die Beispiele *Estote fortes* usw. in 17, 53 eingereiht werden.

17, 54 *Iste homo*] Eine Antiphon mit dieser Melodie im 1. Modus konnte nicht ermittelt werden.

17, 57 † †

E u o u a e

Diese Differenz erscheint nicht unter den vorher erwähnten Differenzen und ist auch in anderen Tonaren nicht zu finden. Nach der Beschreibung „vel in ·F·faut immediate ascendens in ·a·lamire" entspricht sie der 4. Differenz. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um einen Schreibfehler der Handschrift *Ks.*

17, 67 iubilum introituum] Der Begriff *iubilus* wird normalerweise nur für die Kennmelodie einer Kirchentonart („Primum quaerite" etc.) verwendet. Der hier vorliegende spezielle Gebrauch für eine Introitus- Mustermelodie ist ungewöhnlich.

17, 67 *Da pacem*] Cf. GP 113v:

Da pa-cem

17, 70 *Sapienciam sanctorum*] Am Ende der Melodie des Beispiels fehlt ein Melisma. Vgl. GRAD. PATAV. fol. 150v

17, 77 Et illa nota magis est claustralium et monasteriorum] Zu verstehen ist: Diese (Melodie) ist besser bekannt bei Mönchen und in Klöstern.

17, 80 *Lapidabant Stephanum*] Zsuzsa Czagány teilte uns zu dieser Antiphon mit: Es handelt sich wahrscheinlich um die Antiphon *Lapidabant Iudaei Stephanum* (MMMA V 1302), in den meisten Quellen dem 1. Modus zugewiesen, die Zuweisung zum 2. Modus ist aber auch möglich (s. CANTUS). Die Melodie über *Lapidabant* ist in Ordnung, die über *Stephanum* aber nicht: der Schreiber hatte wahrscheinlich eine typische Wendung des 2. Modus im Kopf und notierte sie unabhängig von der konkreten Antiphon.

17, 83 *Veni*] Intr. *Veni et ostende nobis.*

17, 86 *Dixit Dominus*] Die Melodie des Psalms zeigt in *Ks* keinen Terzsprung auf der Mediatio „meo" und würde damit nicht den vorausgehenden Mustermelodien *Tercium suspende* und *Benedictus* entsprechen.

Deshalb haben wir in der Edition eine Änderung vorgenommen, obwohl die Fassung von *Ks* durchaus gebräuchlich ist. Vgl. HUGO SPECHTSH. p. 161.

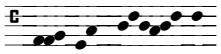
17, 90 principalis tenor] Gemeint ist die *differentia principalis*. Cf. TH V append. III 62

17, 91 *Omnia*] Ant. *Omnia quaecumque voluit.*

17, 91 *Quidam homo*] Für die Melodie der Antiphon *Quidam homo* oder *Homo quidam* konnten keine Parallelquellen ermittelt werden.

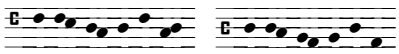
17, 96 tonum] *Tonus* wird hier für *differentia* verwendet.

17, 101 *immolavit*] Dieses Textwort wird nirgendwo in der Hollandrinus-Tradition verwendet. Der übliche Text „mactare curavit" (oder „parabat, paravit, precepit, voluit") wird als Alternative zitiert. Die Melodie wurde der kürzeren Form angepaßt. In der längeren Form wird das *c* einfach repetiert.

17, 102 *Ego autem*] Die Melodie des Introitus *Ego autem sicut oliva* scheint eine vereinfachte Fassung der üblichen Melodie wiederzugeben. Cf. GRAD. PATAV. 141v:

E - go au - tem

Vgl. TH XI 7, 80 und TH XXIII 2, 7, 27.

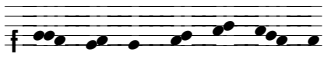
17, 102 und 103 *Euouae*] Die Melodiefassungen mit dem Pes auf „a-" ist in der Hollandrinus-Tradition sonst nicht belegt. Die Differenzen lauten normalerweise:



E u o u a e E u o u a e

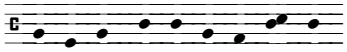
17, 105 *Quarta vigilia*] Textvariante „veniunt" statt „venit". Die Melodie ist dem Text angepaßt

17, 106 modulus] Die in der Handschrift überlieferte Form ‚modula' existiert im lateinischen Wortschatz nicht. Möglicherweise ist die Kürzung für *-us* (9) als *-a* verlesen worden. In Betracht zu ziehen wäre auch die Verlesung einer komplexeren Kürzung von ‚melodia'. Dieses Wort wird gewöhnlich in TH XXIV in diesem Zusammenhang gebraucht.

17, 110 *Consurgat*] Eine passende Antiphon konnte nicht ermittelt werden. Zsuzsa Czagány schlägt dazu vor: Es handelt sich möglicherweise um die Antiphon *Consurgens diluculo quesivit* aus dem Offizium des hl. Bernardus (in Zisterzienser-Quellen wie A-Wn 1799) bzw. des hl. Rudbertus (in einigen salzburgischen Quellen wie Vorau 287 fol. 296r). In den beiden genannten Antiphonaren verläuft die Melodie nicht ganz so, wie es der Traktat beschreibt. Die Fassung in A-Wn 1799 (fol. 157r) ist folgende:

Con-sur-gens di- lu - cu - lo

17, 121 per ·G·solreut] siehe Kommentar zu 17, 53

17, 124 *Vox clamantis*] Zur Melodie siehe TH XXIII 2, 9, 5.

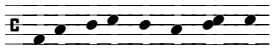
17, 125 *Audiens ergo*] Bei der unter dem Incipit *Audies vero* angegebenen Melodie handelt es sich nach Auskunft von Zsuzsa Czagány um die etwas verdorbene Fassung von *Audiens ergo Lucianus* aus dem Offizium de Inventione Stephani. Diese ist in zahlreichen Quellen belegt. Das folgende Beispiel stammt aus dem Antiphonar Hradec Králové, Muzeum Východních Čech II A 3, f. 69v.

Audi-ens er-go Lu-ci- a - nus

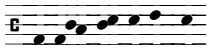
17, 130 *Domine ne*] Ein Introitus mit diesem Incipit konnte nicht ermittelt werden. Möglicherweise handelt es sich um eine verderbte Fassung des Introitus *Miserere mihi Domine*, der in TH II 4, 267 and TH V 4, 409 unmittelbar auf den Introitus *Ecce Deus* folgt.

17, 147 *Constitues eos principes*] Nach Auskunft von Zsuzsa Czagány ist der Beginn der Antiphon auf *d* in liturgischen Quellen unbekannt. Der Beginn

auf *G*, der eigentlich im Einleitungssatz angekündigt war und dann zu *d-solre* korrigiert wurde, würde zur angegebenen Differenz passen und ist bei den Benediktinern, Zisterziensern und Franziskanern belegt. MMMA V 7247 beginnt auf *c*, TH XVII und TH XXIII 2, 11, 11 auf *h*. Vgl. den Kommentar zu TH XVII 385 (*Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. V S. 245).

17, 148 *In civitate Domini*] Die Melodie ist nach Auskunft von Zsuzsa Czagány aus den beiden angegebenen Textincipits kontaminiert. „In civitate" stammt aus *In civitate Domini*, die letzten Noten aus *Egregie Dei*:

CH-E 611 239v:

In ci-vi-ta-te Do-mi-ni

CH-E 611 163v:

E-gre- gi- e De-i

17, 148 *Erumpet mons*] Die gewöhnliche Textfassung ist *Erumpent montes* mit einer Tonrepetition auf *d*.

17, 149: Teile der Beschreibung der zweiten Differenz fehlen offensichtlich in *Ks*. Die Beispiele *Scimus quoniam diligentibus te, Urbs fortitudinis, Helena, Orante sancte Clemente* und *Exortum est* passen nicht zu der gegebenen Beschreibung „gradatim ascendens". TH V beschreibt diese Antiphonengruppe als zum *principale euouae* und zur *differentia prima* gehörig:

TH V 4, 452 *principale euouae*: „Vel continet antiphonas a ·G·solreut in dyapente, videlicet in ·d·lasolre, saltantes sic, quod unus punctus inferior unam sillabam sibi usurpat".

Diese Beschreibung bezieht sich auf die Antiphonen *Helena, Orante sancte Clemente* und *Exortum est*.

TH V 4, 455 *differentia prima*: „Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut per dyapente surgentes in ·d·lasolre sub signo musice, quod vocatur podathus".

Darunter fallen die Antiphonen *Scimus quoniam diligentibus te* und *Urbs fortitudinis*.
Die Beschreibung in TH XXIV 17, 149 „gradatim ascendens" trifft nur auf die folgende Antiphon *Hic accipiet* zu. Die Antiphon *Accipite spiritum sanctum* gehört zu den Antiphonen, die in 17, 148 angeführt sind. Die darauffolgende Differenz ist hingegen nicht mit den Differenzen in TH V identisch.

17, 155 *beatitudines*] Die Melodie zu den Textsilben ‚-titudines' stimmt nicht mit der übrigen Überlieferung dieser Merkmelodie überein. Es ist allerdings nicht zu entscheiden, ob es sich um eine Variante oder um eine fehlerhafte Abschrift handelt.

17, 159 aliquando in ·G·solreut ascendendo] Zu verstehen ist hier und im Folgenden : „aliquando debet incipi in ·G·solreut".

17, 159 *Sapiencia clamitat*] Diese Antiphon gehört zum *tonus peregrinus*. Cf. 17, 166

17, 159 *Spiritus Sanctus*] cf. *Spiritus Sanctus in te* A-Gu 29 fol. 6r

17, 163 *Ego in altissimis*] Die Melodie stimmt nicht mit der gebräuchlichen Form überein. Möglicherweise handelt es sich um eine nachlässige Adaption der vorausgehenden Antiphonen.

17, 165: Es handelt sich um eine stark verkürzte Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte des *tonus peregrinus*, wie sie in TH V 4, 502-504 und LZ 4, 309-310 beschrieben wird.

MICHAEL BERNHARD - ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI COD. DONESCHINGENSIS 880

(TRAD. Holl. XXV)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Die Handschrift Donaueschingen 880 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart *(Do)* stammt aus der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek. Sie besteht aus 10 Blättern, die einen Musiktraktat enthalten, der am Ende unvollständig ist. Zur Herkunft der Handschrift gibt es keinerlei Anhaltspunkte, die Datierung in das 15. Jh. kann nur der Schrift nach bestimmt werden. Es handelt sich um eine Handschrift, die einen gewissen Repräsentationsanspruch erfüllen soll, wie die Überschrift in Textualis mit freigelassenem Platz für eine Initiale und die sorgfältig ausgeführte Textschrift zeigen.

2. TEXT

TH XXV ist eine unvollständige Kompilation, von der einige Kapitel auch in TH VII und TH XIII, einige in TH XV überliefert sind. In TH XXV sind die einzelnen Kapitel weder numeriert noch mit Überschriften versehen mit Ausnahme von Kapitel 8, das denselben Titel wie in TH XV trägt. Es ist dabei nicht zu entscheiden, ob diese Kompilation eine Kopie einer unbekannten Vorlage ist oder in dieser Handschrift neu zusammengestellt wurde. Es erscheint unwahrscheinlich, daß alle Kapitel aus einer einzigen systematisch angelegten Quelle stammen:

Die Themen des *Accessus* werden in vier Kapiteln behandelt, von denen die ersten drei in TH XV 1-2 und in Ergänzungen zu 10 überliefert sind. Kapitel 4 enthält ähnliche Lehrgegenstände aus einer anderen Überlieferung, die uns aus TH VII und TH XIII bekannt sind. Die folgenden Kapitel behandeln Hexachorde, Tonsystem, Solmisationssilben und die Mutation ohne kohärente Ordnung des Stoffes. Sie sind ebenfalls teils aus TH VII und TH XIII, teils aus TH XV bekannt. Auch substanzielle Auslassungen sind zu beobachten: Eine wichtige Passage, die TH XV zur Erklärung des *b-fa-b-mi*-Problems überliefert, sowie Verse zur Mutation fehlen in TH XXV (cf. TH XXV 8, 5-6 und TH XV 8, 6-13). Mitten in einem Satz, der in TH XV 5, 42 vollständig überliefert ist, bricht der Text ab.

Obwohl TH VII/TH XIII und TH XV keine gemeinsame Quelle haben, zeigt TH XXV eine spezielle Verbindung zu beiden Texten. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die Tatsache, daß TH VII und

TH XV nebeneinander in der Handschrift Wrocław IV Q 37 überliefert sind.

3. INHALT

cap. 1	Bedeutung und Vorteile der Musik
1, 2	das Urteil antiker und moderner Autoren zur Bedeutung der Musik
1, 5	Beispiel aus der *Apokalypse*
1, 7	David und Saul
1, 8	Musik im Krieg
1, 10	Musik bei der Arbeit
1, 11	Einfluß der Musik auf Tiere
1, 12	moralische Macht der Musik
1, 14	Musik als Vergnügen
1, 17	Musik als Element der Natur
1, 18	Musik als Teil der Ausbildung des Klerikers
1, 21	Harmonie der Sphären
1, 22	die emotionale Macht der Musik
1, 23	die Rolle der musikalischen Bildung
cap. 2	‚Erfinder' der Musik
2, 3	Pythagoras, Boethius, Guido, Tubal, Iohannes de Muris, Iubal
2, 12	Verse über die ‚Erfinder' der Musik
cap. 3	Klassifikation der Musik
3, 5	*Musica artificialis*
3, 2	*Musica instrumentalis*
3, 6	*Musica vocalis: usualis - regulata*
3, 9	*Musica regulata: mensuralis - choralis*
cap. 4	Weiteres zur Einführung
4, 2	Definition der Musik
4, 7	Klassifikation der Musik: *musica mundana - humana - instrumentalis*
4, 11	Nutzen der Musik in der Liturgie
4, 14	Unterschied zwischen *musicus* und *cantor*
4, 21	Etymologie des Wortes *musica*
4, 22	*Instrumenta naturalia artificialia*
4, 28	*Sonus discretus - indiscretus*
cap. 5	Hexachorde und Tonsystem
5, 1	Die Hexachorde *naturalis, ♮ duralis and b mollis*
5, 6	Anfangstöne der Hexachorde
5, 7	Kennzeichen für die Hexachorde
5, 10	Unterschied zwischen *b molle* and *♮ durum* im *b-fa-♮-mi*
5, 11	*b molle* und *♮ durum* auf anderen Tonstufen:
5, 17	*fletum* bei *F-faut*
5, 19	*fletum* bei *E-lami*
5, 21	Weitere Unterschiede zwischen *♮ durum* und *b molle*

5, 23 19 *claves secundum usum*
5, 24 Oktavteilung der *claves*: *graves, acutae, excellentes*
5, 25 *Γ fundamentale*
5, 26 21 *claves* nach Guido
5, 27 Tetrachordteilung der *claves*: *graves, finales, acutae, superacutae, excellentes*
5, 28 *Claves signatae - non signatae*
5, 33 *Scala decemlinealis*

cap. 6 Sechs Solmisationssilben:
6, 2 *ut re mi fa sol la* übernommen aus dem Hymnus *Ut queant laxis*
6, 3 Gegenhypothese zum Ursprung der sechs Silben
6, 5 unterschiedliche Bezeichnung bei den italienischen Musikern
6, 6 die sechs Silben als Werkzeug zur Erklärung der Musik

cap. 7 Die Guidonische Hand:
7, 1 Analogie zwischen der ‚musikalischen' und der anatomischen Hand
7, 4 Definition der *manus musica*
7, 5 Definition der *clavis musica*
7, 8 der Begriff der *proprietas manualis* (=*hexachordum durum, molle, naturale*)
7, 9 der Begriff der *congeries vocum musicalium*
7, 11 Linie und Zwischenraum
7, 13 die *manus musica* als Bild eines Notensystems mit zehn Linien
7, 14 Diagramm der *manus musica*
7, 15 Verse über die Hexachordgenera

cap. 8 Die Mutation
8, 2 Beschreibung der Mutation
8, 5 keine Mutation auf Tonstufen mit einer Solmisationssilbe
8, 6 keine Mutation auf *b-fa-♭-mi*
8, 11 Darstellungsmöglichkeit des *b-fa-♭-mi* in der *manus musica*
8, 14 Beweis, daß auf *b-fa-♭-mi mi* über dem *fa* liegt
8, 18 die Mutation aufsteigend und absteigend
8, 21 Beispiele der Mutation in den sieben Hexachorden

cap. 9 Anordnung und Zahl der Tonstufen
9, 1 15 Tonstufen bei den antiken Autoren
9, 3 die Einführung des *Γ graecum* und *b molle*
9, 5 Gründe für die Einführung des *Γ graecum*:
die Responsorien *Sancta et immaculata, Dixerunt discipuli* und die Antiphon *O rex gloriae* benötigen die erste Tonstufe des ersten *cantus ♭ duralis*
9, 13 das *ee-la extra manum* als letzte Tonstufe des *cantus ♭ duralis*
9, 21 die Ergänzung des *tetrachordum excellentium* und die Entstehung des 21 Tonstufen umfassenden Tonsystems
9, 24 Die Anordnung von 21 Tonstufen in der *manus musica*
9, 26 die Einteilung der Tonbuchstaben in *capitales seu graves, minutae seu acutae* und *geminatae*
9, 38 der Begriff der *littera inicialis vocum musicalium*

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

TH XXV verbindet zwei Texte, die verschiedenen Überlieferungszweigen zuzuordnen sind, TH XV der Gruppe des *Hollandrinus vetus,* TH VII/XIII der des *Hollandrinus novus*. Insofern ist der Text ein Zeuge für den gleichzeitigen Gebrauch beider Traditionsgruppen. Zudem liefert TH XXV neue Erkenntnisse zu den überlieferten Texten: der Traktat bestätigt die Existenz einer gemeinsamen Quelle von TH VII und TH XIII und erlaubt eine nähere Bestimmung der Beziehungen von TH VIII, TH XV und TH XXIII zueinander. Die Position von TH XXV in dieser Gruppe wurde bereits behandelt.[1] Der Text von TH XXV liefert aber auch Varianten und Textfehler, welche die enge Verwandtschaft zwischen *Do* und *Ww2* bezeugen:

TH XXV (*Do*)	TH XV (*Ww2*)
1, 3 luculencius et clarius	1, 4 luculencius: *marg.* id est clare
1, 10 reliquos ... liberos	1, 11 reliquos ... libros *(cf. Kommentar)*
6, 5 pulcris	4, 6 plures *(cf. app. crit)*
7, 3 noticiam *(cf. app. crit.)*	3, 3 noticiam *(cf. app. crit.)*

Bezeichnend ist auch die in beiden Texten verwendete graphische Gestalt des Tonbuchstaben *Γ,* das als *T* oder *t* geschrieben wird.[2]

Einige Lesarten von TH XXV schließen aus, daß *Ww2* die Quelle von *Do* ist:

TH XXV	TH XV
3, 5 Artificialis: est debita modulandi sciencia tonos sonorum considerans propter melodiam constituendam. Et illa est duplex, scilicet ...	10, 111+115 Artificialis et est debita modulandi sciencia numerum sonorum considerans propter melodiam constituendam ... Vocalis <est duplex>:
8, 2 <P>ostquam dictum est de manu, nunc dicendum est de mutacione ipsius manus: est enim mutacio cantuum variacio intensa vel remissa.	8, 2 Est enim mutacio cantuum variacio intensa vel remissa.
9, 28-31 Post has heedem septem littere repetuntur, sed acute nominantur. In quibus litteris acutis tantum inter ·a· et ·h· quadrum sive acutum aliam ·b·, quam facimus rotundam, interserimus, aliam vero quadramus, ut ita rotunda discrepat a quadra. Et	5, 30-33 Post has heedem 7tem repetuntur, sed acute nominantur. Et propter hoc eciam minoribus litteris figurantur. In quibus litteris acutis tantum inter ·a· et ·h· quadrum sive acutum aliam ·b·, quam facimus rotundam, interserimus, aliam vero quadra-

[1] Cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. V, S. 9-15

[2] Siehe den Kommentar zu TH XV 5, 28, *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. V, S. 77-78

propter hoc predicte littere minoribus litteris figurantur, ut sic: ·a·b·c·d·e·f·g·.	mus, ut ita rotunda discrepat a quadra. Et seriatim hee littere acute sic figurantur: ·a·b·c·d·e·f·g·.

Die Kapitel 4 und 5 und ein Teil von Kapitel 8 sind nahezu wortwörtlich in TH VII und TH XIII zu finden. TH XXV steht der Abschrift von TH VII in der Handschrift Wrocław IV Q 37 sehr nahe, wie etliche gemeinsame Fehler beweisen (z. B. TH XXV 5, 17-19). Der Text ist aber doch wohl keine Kopie aus dieser Handschrift, da das Material teilweise unterschiedlich angeordnet ist. Eine offensichtlich fehlerhaft überlieferte Stelle in TH VII 2, 32 fehlt in TH XXV (5, 14).

TH XXV ist näher am Text von TH VII als von TH XIII, doch die Sätze 4, 18 und 5, 21-22 sind nur in TH XIII überliefert. Es ist daher anzunehmen, daß TH XXV diese beiden Kapitel aus einer gemeinsamen Quelle von TH VII und TH XIII übernommen hat.

Die folgende Tabelle zeigt die Übereinstimmungen zwischen den Texten:

TH XXV	**TH XV**	**TH VII**	**TH XIII**
1, 1 - 30	1, 2 - 31		
2, 1 - 12	2, 2 - 14		
3, 1	10, 110		
3, 2 - 4	10, 112 - 114		
3, 5	10, 111 + [115]		
3, 6 - 13	10, 116 - 123		
3, 14			
4, 1-2		pr. 2-3	
4, 3		pr. 4	pr. 41
4, 4-5		pr. 5-6	pr. 77
4, 6		pr. [7]	pr. [159]
4, 7-10		pr. 11-13	
4, 11-12		pr. 9-10	pr. 161-162
4, 14-18		pr. 25-26	pr. 171-173
4, 19-20		pr. 27-28	
5, 1		2, 5	1, 50
5, 2		2, 15	1, 69, 75-76
5, 3		2, 16	1, 102
5, 4		2, 19	1, 105
5, 5		2, 21	1, 107
5, 6		2, 23-24	1, 109
5, 7-15		2, 26-33	
5, 16-18		2, 35-[37]	
TH XXV	**TH XV**	**TH VII**	**TH XIII**

5, 19-20		2, 38-[39]	
5, 21-22			1, 126-127
5, 23-24		2, 40-41	1, 135-136
5, 25-27		2, 44-46	1, 139, 148-151
5, 28-31		2, 49-52	1, 177-179
5, 32		2, 54	1, 188
5, 33		2, 55	1, 200
6, 1 - 6	4, 2 - 7		
7, 1	3, 2		
7, 2 - 3	3, 3		
7, 4 -12	3, 4 -12		
7, 13	3, [14 -15]		
7, 14	3, 16		
7, 15	3, 24		
7, 16			
7, 17	3, 25		
8, 1-5	8, 1-5		
8, 6	8, 14		
8, 7	8, 11		
8, 8-11	8, 15-18		
8, 12	8, [19]		
8, 13 -17	8, 20 - 24		
8, 18-20		3, 24-26	
8, 21-27			
8, 28			2, 67
9, 1 - 8	5, 2 - 9		
9, 9	5, 11		
9, 10 - 29	5, 12 - 30		
9, 30	5, 32		
9, 31 - 40	5, 31 - 42		

4. EDITION

In cap. 5, das mit TH VII übereinstimmt, wird das *Γ* durchgehend als *g* geschrieben, *b* und *h* werden nicht unterschieden. Dort wurde in der Edition *Γ* gebraucht. In cap. 9 hingegen wird wie in TH XV *t T* (oder *Γ*) verwendet und auch in dieser Form in die Edition übernommen.

In den Notenbeispielen wird der *Γ*-Schlüssel durch ein großes *G* angegeben. In der Edition wird der *Γ*-Schlüssel gebraucht.

v wird des öfteren durch f ersetzt und umgekehrt: 2, 3 *infestigacione*; 2, 4 *infestigator*; 7, 15 *solvabis* anstelle von *solfabis*. Diese Änderungen sind nicht im kritischen Apparat berücksichtigt.

EDITION

Do = Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Don. 880, fol. 1r-10v

1

1r [1] <E>xpedit et consonum est racioni, quod, si quid utilitatis artis musice noticia confert, breviter perstringatur. [2] Tanto nempe in quacumque sciencia quispiam se reddit studiosiorem, quanto huiuscemodi sciencie utiliora noverit rudimenta. [3] Huius itaque artis musice noticia quam utilis quamque delectabilis existat, tam apud veteres quam apud modernos multorum scripta doctorum patefaciunt luculencius et clarius.

[4] Hec est enim illa omnium liberalium excellentissima ars, que ceteris artibus eciam liberalibus in infimis derelictis sola volat ante tribunal Dei. [5]Nam cantabant sancti quasi canticum novum ante sedem Dei, ut habetur in *Apokalipsi*. [6] Hec insuper est illa nobilissima ars, cum qua sancti in devocionibus suis se solent occupare, per quam et peccatores veniam petunt, qua mediante tristes refocillati solidantur et leti et alacres efficiuntur, qua laboribus fatigati sublevantur, qua convivantes exhylarentur, et qua spiritu maligno vexati levius habent. [7] Sicud patet de Saul, qui spiritu maligno vexatus canore citare Davidice liberatur. [8] Qua eciam pugnantes animosiores efficiuntur, ut patet de clangore tubarum vel de strepitu aliorum musicalium instrumentorum. [9] Quanto enim fuerit vehemencior tube clangor, tanto magis animus fit ferocior et certamen forcius.
▸ *p.270* [10] Nam et reliquos musice cantus ad tollerandos liberos roborat et confortat, animum mulcet, et singulorum operum fatigacionem modulacio vocis consolidat. [11] Ipsas quoque bestias necnon serpentes, volucres et delphines ad auditum sue modulacionis musica provocat et hortatur. [12] Hac siquidem modulante mentes audiencium delectantur, ad virtutis excitantur amorem et per sonos exteriores spirituales dulcedines animantur. [13] Nam

---

1-2 IOH. COTT. mus. 2, 1-2
3 PTOLOM. 1, 4
5 Apoc. 14, 3
7 cf. I Reg. 16, 14-23
7-11 ISID. etym. 3, 17, 2-3
12-14 PTOLOM. 2, 2-4

---

2 in quacumque] et quacumque *D0* | quanto] quantum *D0*
7 Davidici *D0*
9 animus] animos *D0*
10 ad tollerandos] attollerandos *D0* | consolidatur *D0*
12 delectantur] delectat *D0* | virtutis] veritatis *D0 cf. TH XV 1, 13*; virtutis *cf. TH VI 5, 2, TH VIII 4, 13, TH X A 16* | excitantur] excitat *D0*

tanta est vis artis musice, ut ad leticiam intrinsecam et extrinsecam animos deflectat audiencium. [14] Itaque per cuncta studia et etates diffunditur, [ut] itaque infantes, iuvenes et senes, viri ac mulieres dulcis cantilene delectacione modo | congaudent naturali. [15] Si eciam vox et ars homini desit, ut suaviter canere non posset, tamen <ad> se oblectandum sibi aliquid canit *1v* secundum quandam musicalem dulcedinem.

[16] Quocirca quis dubitat magnam huius artis esse potenciam, que tot et tantis modis vires suas extendit. [17] Circumquaque nec dubitandum est ex dictis nobis musicam naturaliter esse coniunctam, nec eciam sine ea esse nequeamus. [18] Omnis igitur et presertim <clericus> huic sciencie operam det. [19] Nam teste Ysidero libro *Ethymoloyarum* 3o sic dicente: non est minus dedecus nescire cantare quam litteras ignorare. [20] Et subdit: „itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta. [21] Nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus et ipsum celum sub armonie modulacione revolvitur. [22] Eciam musica movet affectus, promovet in diversum habitum sensus cadere".

[23] Et ideo summo opere sciencie musice est a nobis intendendum, ut eam scienciam, quam natura habemus, sciencia quoque et arte magis expertam habere valeamus. [24] Non enim sufficit tantum cantilenis delectari nisi eciam, que sit vis cantilene cuiuslibet, artificio et studio degustare valeamus. [25] Nam interdum accidit, ut cantus dulcis appareat auribus et tamen a racione inconsonantis iudicatur horribilis. [26] Ob hoc igitur musica reperta videtur, ut id, quod aures varie et confuse accipiunt, racione stabili et congrua decernatur. [27] Ecce quanta utilitas artis musice est. [28] Ergo ei merito intendendum est et presertim ei, que est utilis in ecclesia Dei. [29] Est enim usus eius utilis et iocundus, nam sui sectatorem novi cantus efficit indagatorem, falsi correctorem et veri iudicem. [30] Et hec tria in omni facultate dicuntur efficienciam demonstrare.

20-22 ISID. etym. 3, 17, 1
23 BOETH. mus. 1, 1 p. 187, 10-12
24-26 PTOLOM. 2, 8; 2, 12-13

---

13 deflectat] deflectitur *Do*
14 diffunditur] defunditur *Do, cf. TH XV 1, 15*
15 oblectandum] obnectandum *Do*
18 Omnis ... det] Omnis igitur ars et presertim hec sciencia operam dat *Do cf. TH VIII 4, 19*
19 dedecus] dedicus *Do*
23 summo] sine *Do* | valeamus] valemus *Do*
30 facultate] facultati *Do* | dicuntur] ducuntur *Do*

2

[1] Item modica sollicitudo esse debet de inventoribus huius artis, cum
2r cognicio horum modicam vel nullam confert | utilitatem. [2] Sed dum effectus bonus est, non curandum est, quis dicat, sed quid, testante Seneca: „non quis, sed quid dicatur, attende“. [3] Ad mitigandum tamen mentes horum, qui nimium causarum efficiencium nominibus gaudent, illis potest in asspectum ipsorum obici causa primordialis mediata vel secundaria: Pitagoras enim, vir sapiencia clarissimus, facundia intuentissimus, ingenio acutissimus musicam in subtili investigacione fertur reperisse et greco ydeomate conscripsisse.

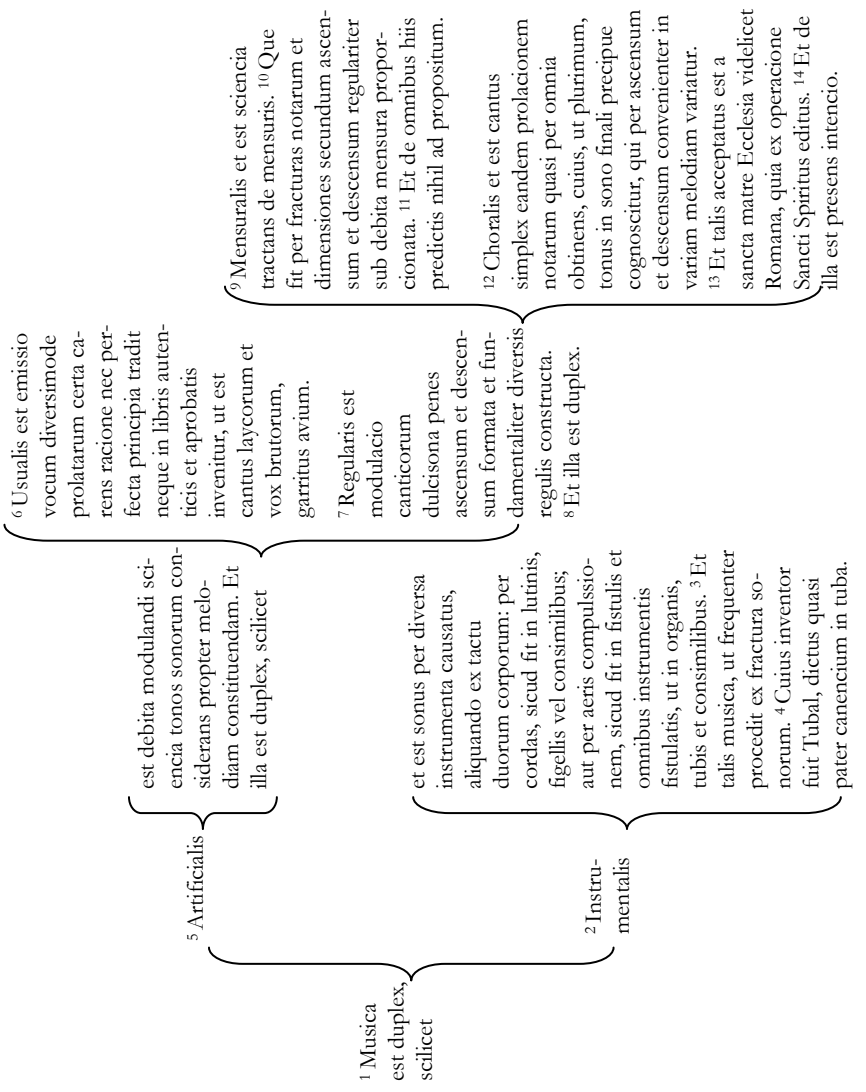
[4] Cuius translator in latinum dicitur Bohecius, genere et sciencia spectabilissimus et eiusdem artis secundum numerorum proporcionem investigator profundissimus. [5] Guido quoque monachus extitit vocum et tonorum indagator sollertissimus. [6] Tubal, qui fuit de stirpe Cayn, teste Moyse ante diluvium instrumentorum registrator laudabilissimus. [7] Iohannes de Muris tocius simplicis musice regulator acutissimus. [8] Iubal proporcionum modalium epilogator subtilissimus, a quo quidam cantus iubilus nuncupatur. [9] Post quos paulatim dilatata est diversis et variis modis distincta.

Versus: [10] Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse,
[11] Investigator Guido, Tubalque ministrat,
[12] Iubal epilogat, normas ponitque Iohannes.

2 Seneca, epist. I, 2, 11: „Quod verum est, meum est; perseverabo Epicurum tibi ingerere, ut isti qui in verba iurant nec quid dicatur aestimant, sed a quo, sciant quae optima sunt esse communia.“
3-4 cf. IOH. COTT. mus. 3, 15-19

3 causarum efficiencium nominibus] causam efficientem de nominibus sciencie *D0* | sapiencia] sapiencie *D0*
5 quoque] qui et *D0 cf. TH XV 2, 6*
6 diluvium] dilivium *D0*

3



2v

▸ *p.270*

6 certa] certo *Do* | racione] r'n
9 mensuris] mansuris *Do*
12 per ascensum] *lectio incerta Do*

4

3r [1] <C>um ergo ipsum quid nominis principium sit omnis sciencie et
▸ *p.271* doctrine in 2o *Posteriorum* summo philosophorum principe precinente, ideo discripcio musice primo videatur. [2] Est enim musica liberalis sciencia potestatem cantandi subministrans vel est veraciter canendi sciencia cito docens hominem ad perfeccionem pervenire. [3] Non est autem ista infima inter artes reputanda, presertim cum clericis sit maxime necessaria et quibuslibet eam exercentibus utilis et iocunda. [4] Unde quidam recommendans eam dixit: [5] Musica est ars arcium et sciencia continens principia 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, resopiens vigilantes, evigilare faciens dormientes, inducens amorem, honorans possessorem, si finem bonum fuerit consecutus, in laudem Dei finaliter constituta. [6] Et interpretatur sillabicaliter *musica* quasi *mu*lierum *si*tibilis *ca*ntus.

[7] Cuius tres sunt species, scilicet mundana, humana et instrumentalis. [8] Musica mundana est, que in complexionali affectu elementorum atque superiorum corporum [in]coniugabiliter efficitur. [9] Humana est, que in coniunccione corporis et anime consistit. [10] Instrumentalis est, que in diversis instrumentorum generibus consistit.

3v [11] Quereret sibi aliquis, quare musica est | inventa. [12] Respondetur: ob
▸ *p.271* Dei honorem finaliter est inventa, quia secundum beatum Augustinum 4or in domo Dei sunt necessaria: scilicet grammatica, ius canonicum, astronomia et musica. [13] Grammatica ideo, ut ea, que quis legit, et intelligat; ius canonicum ideo, ut casus emergentes expediat; astronomiam ideo,

---

1 Aristoteles, Anal. post. 2, 1 (89b)

2 QUAT. PRINC. 1, 5; PS.-ODO dial. p. 252a; IOH. COTT. mus. 4, 9

3 IOH. COTT. mus. 2, 5

5 IOH. MUR. comp. 6, 2

8 LAMBERTUS (Siena, Biblioteca comunale L.V.30, fol. 14v): Mundana vero est illa quae in complexionabili affectu elementorum et operum atque superiorum corporum iugabiliter efficitur; AUGUST. MIN. 13

---

3 reputanda] refutanda *D0*

5 invidos] infidos *D0* | languidos, resopiens] langwidus resopians *D0*

8 [in]coniugabiliter] inconiugabilis *D0*

ut festa mobilia et huiusmodi, que occurrunt in ecclesia, populo christiano pronuncientur; musicam ideo, ut cantum ad divinum officium a sanctis patribus institutum debite depromat mediante armonia.

[14] Item differencia est inter cantorem et musicum. [15] Nam cantor est ille, qui proprie usualis dicitur, musicus autem a musica denominacione appellatur et per artem recte incedit; cantor vero rectam aliquociens viam solummodo per usum tenet teste Guidone in libro suo sic dicente:

[16] Musicorum et cantorum magna est distancia,
[17] Illi sciunt, isti dicunt, que componit musica;
[18] Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur esse bestia.

Versus: [19] Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu.
[20] Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

[21] Et musica dicitur a *moys* grece, quod est *aqua* latine et *yca, sciencia*, quasi sciencia iuxta aquas inventa.

[22] Item sciendum, quod omnium sonorum duo sunt instrumenta, scilicet artificiale et naturale. [23] Artificiale est, quod non per naturam, sed per artificium ad redendum sonum aptatur. [24] Sed naturale est, quod naturaliter ex industria naturali ad sonum percipiendum coaptatur. [25] Unde naturalium instrumentorum aliud mundanum, aliud humanum. [26] Mundanum secundum phylosophos dicitur armonia celestis | revolucionis, humanum vero dicuntur <cavitates gutturis>, quas philosophi naturales vocant artereas. [27] Ipse enim naturaliter apte nate sunt aerem recipere ipsamque ad formacionem vocis emittere, ut ipsis mediantibus per instrumenta naturalia vocum diversitas figuretur. *4r*

[28] Item sonorum artificialis instrumenti ac naturalis humani alium dicimus esse discretum, alium vero indiscretum. [29] Discretus est, qui quasdam habet concordancias, quas solummodo musicus recipit, quia musica est

---

14-15 IOH. COTT. mus. 2, 9
16-18 GUIDO reg. 1-3
19-20 LAMBERTUS p. 252b
22-30 IOH. COTT. mus. 4, 1-2; 4, 4-5; 4, 9

---

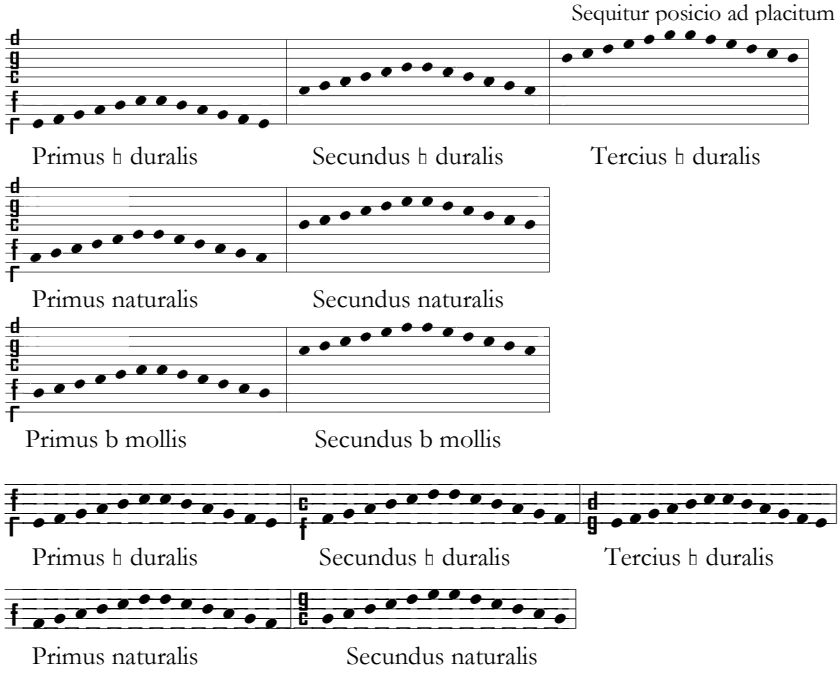
13 pronunccientur *Do*
26 <cavitates gutturis>] gravitates corpis *Do* | naturales] naturaliter *Do*
27 aerem] artem *Do*
28 ac] hac *Do*
29 quas] quam *Do*

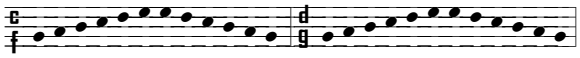
congrua soni mocio, que metis ac debitis finibus est contenta. [30] Sed indiscretus est, qui nullas in se habet concordancias sive concordias, ut est infirmorum gemitus, canum latratus, leonum rugitus etc.

5

[1] Ultimo sciendum, quod tantum tres sunt cantus, scilicet naturalis, ♮ duralis et b mollis. [2] Et illi tres ulterius dividuntur in 7, scilicet ♮ duralis in tres, naturalis in duos et b mollis in duos, quorum quilibet habet suas voces sex consequenter ascendentes et descendentes preter 3^{m} ♮ duralem, qui caret ultima voce, scilicet *la* secundum usum, secundum vero artem non, ut postea patebit. [3] Et primus et 2^{us} ♮ duralis finiuntur in ·e·lami, sed 3^{us} carens una voce secundum usum finitur in ·dd·lasol. [4] Et primus et 2^{us} naturalis finiuntur in ·a·lamire. [5] Sed primus et 2^{us} b mollis finiuntur in ·d·lasolre.

[6] Registrantur itaque claves per voces et cantus per claves, quia ubicumque ponitur ·g·, ibi incipitur cantus ♮ duralis, ubi autem ponitur ·c·, ibi incipitur cantus naturalis; ubi vero ponitur | ·f·, ibi incipitur cantus b *4v*
mollis.



6 claves per voces et cantus per claves] claves per voces et per cantus et per voces cantus *Do cf. TH XIII 1, 109*

Primus b mollis Secundus b mollis

7 <S>ignum naturalis cantus potest esse h rubeum, quia a naturalibus instrumentis solum h littera formatur; que tamen non est littera, sed aspiracionis nota vocatur. 8 Signum autem ♮ duralis est ♮ quadratum sive ♮
5r quadrate figure. 9 Sed signum b mollis est b rotundum. 10 Item ♮ duralis | et b mollis differunt et conveniunt. 11 Conveniunt enim in b littera, quia amborum voces, scilicet tam *fa* quam *mi*, [que] ipsas ambas b distinguunt et comprehendunt in una clave, scilicet in ·b·fa·♮·mi. 12 Nam prima b est rotunda, 2ª vero quadrata. 13 Differunt autem penes proprietatem, quia vox unius ·♮· est acuta, idcirco dura vocatur, scilicet *mi,* et ♮ duralis vocatur et scribitur textualiter, nunc autem communiter per h signatur sive per ♮ quadrum, quod accutum est, quia angulos habet accutos; et dicitur durum eciam, quia est quadrate figure. 14 Vox vero alterius remissa gravis ·b·fa est, scilicet *fa*, et mollis est; ideo ·b· mollis vocatur ·b· rotunda. 15 Et ambo cantus ponuntur in eadem linea vel spacio.

16 Unde ex hoc sumuntur signa in aliis clavibus, in quibus hee voces non cadunt, nec *fa* nec *mi*, tamen aliquando propter necessitatem: 17 Ut si
▸ *p.271* quis vellet concordiam diapentalem facere super aliquem cantum existentem in ·b·fa·♮·mi, quod est in spacio, tenentem vocem ♮ duralem per *mi* – scilicet cum ·E·lami, quod fit in 4ta – scilicet cum ipso ·g·solreut in linea semitonium habens <cum> diapente: necessario oportet ·F·faut distare ab ·E·lami per unum tonum, quia ibi nec est *mi* nec *re* nec aliud distans per tonum. 18 Et ideo necessario fit aliter, quoniam extra naturam <·F·faut> fieri potest, propter quod fletum vocatur.

19 Similiter si quis <cantat> in ·b·fa·♮·mi in spacio in voce b mollis, scilicet *fa*, et alius voluerit secum concordare inferius dyapentisando in ·E·lami in spacio, que distat minus quam distancia diapente, scilicet uno semitonio: oportet cadere ab ·F·faut usque ad ·E·lami ad distanciam unius toni <sicut> de ·c·faut usque ad ·b·fa·♮·mi in cantu b molli. 20 Quod est
5v contra naturam ipsius | ·E·lami, et ideo fletum vocatur, et eciam per b rotundum signatur.

---

13 accutos] accutus *Do*
14 bemollis *Do*
17 per *mi*] primi *Do* | distans per tonum] distans per totum cantum *Do cf. TH VII 2, 36*
18 quoniam] quam *Do* | <·F·faut>] 2us clamor *Do fortasse ex errore pro* ·E·lami; *cf. TH VII 2, 37*
19 <sicut>] scilicet *Do cf. TH VII 2, 38*

[21] Item differencia est inter ♮ durum et b molle. [22] Differunt enim in voce et in scripto: in voce, quia durum ♮ canit <*mi*> et molle b canit <*fa*>; in scripto, quia durum scribitur textualiter, sed molle per b rotundum et ponuntur simul in uno spacio vel in eadem linea.

[23] Claves itaque secundum communem usum sunt decem et novem in numero ·b·fa·♮·mi pro una clave numerando. [24] Ex quibus habetur talis divisio, quod prime octo dicuntur graves, sequentes septem acute nunccupantur, ultime vero 4^{or} excellentes dicuntur.

[25] Prima autem clavis ·Γ· grecum vel fundamentale dicitur.

[26] Unde Guido, quem post Bohecium philosophi in hac arte peritum reputaverunt, viginti unum ponit in musica sua claves ·b·fa·♮·mi pro duabus clavibus numerando. [27] Ex quibus 2^{a} divisio est, quod prime 4^{or} claves graves dicuntur propter gravem, quem reddunt, sonum, sequentes 4^{or} finales dicuntur, quia omnium tonorum fines in eis terminantur, postea item 4^{or} ·b· bis numerando acute dicuntur, sequentes item 4^{or} superacute dicuntur, quia plus quam accutum sonum habent, ultime vero quinque iterum ·b· bis numerando excellentes nuncupantur, quia superacutas acumine vocis excellunt.

[28] <Tercia> divisio predictarum clavium est, quod ex eis quedam dicuntur signate, quedam non signate. [29] Signate sunt, que in libris et in lineis signantur; et tales sunt quinque, scilicet ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, | ·g· superacutum et ·dd· excellens. [30] Alie vero preter illas *6r* claves non signate dicuntur, quia in libris non signantur. [31] Signatarum vero clavium quedam communiter signantur, ut ·F· finale et ·c· acutum, ·Γ· vero grecum raro signatur, et ·g· superacutum rarius signatur, sed ·dd· excellens rarissime signatur.

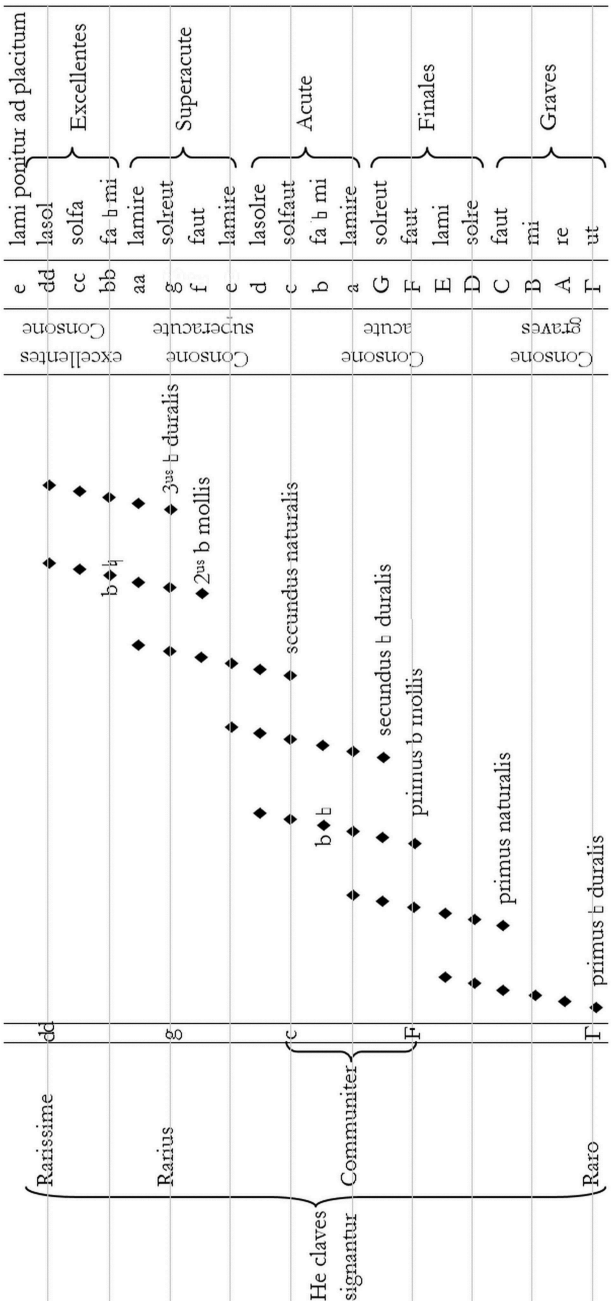
[32] Item nota: triplex est differencia cantus, scilicet ♮ durum, b molle et natura. ♮ durum, quia canitur dura voce sicud est ♮ quadratum, b molle, quia canitur per b rotundum molli voce, natura, quia simpliciter canitur sine aliquo b, et ista enim omnia in figura sequenti continentur.

[33] Sequitur figura:

---

22 <*mi*>] b *D₀* |<*fa*>] f *D₀ cf. TH XIII 1, 126*
25 fundamentalis *D₀*
27 superacutas] superacutatas *D₀*
28 <Tercia>] Secunda *D₀*

6v


lami ponitur ad placitum
lasol
solfa
fa ♭ mi
lamire
solreut
faut
lamire
lasolre
solfaut
fa ♭ mi
lamire
solreut
faut
lami
solre
faut
mi
re
ut
Excellentes
Superacute
Acute
Finales
Graves
e dd cc bb aa g f e d c b a G F E D C B A Γ
Consone excellentes
Consone superacute
Consone acute
Consone graves
dd g c F Γ
Rarissime
Rarius
Communiter
Raro
He claves signantur
3us ♭ duralis
2us ♭ mollis
secundus naturalis
b ♦ ♭
secundus ♭ duralis
primus ♭ mollis
primus naturalis
primus ♭ duralis

6

[1] <S>ex igitur tam a vetustis quam a modernis sillabe musice traduntur, *6r*
que ad voluntatem primorum instituencium et communem assensum omnium subsequencium hiis pocius quam aliis vocabulis <nominantur>, scilicet *ut re mi fa sol la*. [2] Que quidem sillabe a quibusdam opinantur fuisse recepte ex ymno sancti Iohannis secundum senariam primi versus particulacionem, a qualibet scilicet versus particula primam sillabam auferendo, verbi gracia ab *ut queant laxis* sumendo *ut*, a *resonare fibris* sumendo *re*, a *mira gestorum* sumendo *mi*, a *famuli tuorum* sumendo *fa*, a *solve polluti* sumendo *sol*, a *labii reatum* sumendo *la*.

[3] Vel fortasse, quod magis consonat veritati, autor sive editor huius ympni videns has sex sillabas sufficere ad omnem cantum secundum arsim et thesim, id est secundum elevacionem et | depressionem, peragendum, *6v*
penes earum mutuam in se conversionem autorizando et ecclesie sufficere approbando primo versui dicti ympni ipsas subtilissime applicavit eo precise modo, sicud dictum est. [4] Numquam est dubitandum, quin hee sillabe huius ympni editorem longe precesserunt. [5] Italici musici et cantores, ut quidam fantur, aliis eas solent appellare nominibus pulcris, de quibus non est cura. [6] Per has nimirum sillabas iam dictas tocius cantus dulcis et aspera modulacio permutatim secundum elevacionem et depressionem, | quantum ad varietatem consonanciarum et parcium earum, iuxta *7r*
troporum vel modorum oportunitatem sufficientissime explicatur.

1-2 cf. IOH. COTT. mus. 1, 2; 1, 4-7
5 IOH. COTT. mus. 1, 3; cf. PS.-MUR. summa 580

1 modernis] mordernis *D0* | assensum] assensus *D0*
2 quidem] quidam *D0* | sumendo *mi*] sup^do^ *mi*
4 editorem] edicionem *D0, cf. TH XV 4, 5*
5 cantores] cantoris *D0* | eas] ea *D0*
6 aspera] asper *D0* | varietatem] veritatem *D0 cf. TH XV 4, 7*

7

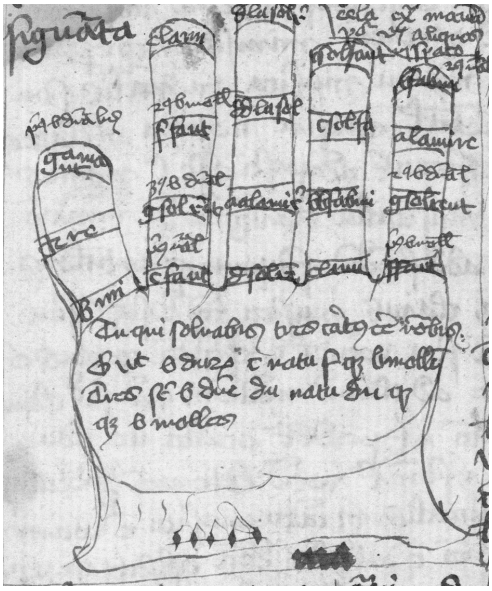
[1] Manus igitur musica dicitur quadam similitudine ad modum manus corporis. [2] Nam sicud manus corporis est organum organorum in administrando eo, quod singulis membris sua solet beneficia ministrare, scilicet cibaria ori et potagia porrigere corpori indumenta et omnibus membris necessaria oportuna prebere, [3] et sicud absque manu corporali homo redditur defectuosus et per omnia impotens et inabilis ad execucionem ministerii corporalis, ita per omnia sine manu musica tam naturalis seu vocalis vel instrumentalis musice noticiam nullatenus poterit quispiam efficaciter adipisci. [4] Est igitur manus musica vocum musicalium clavigera demonstratrix ad cantum regulariter addiscendum flexuris articulorum adornata. [5] Sed clavis musica est signum seu index cantuum atque vocum; vel est reseracio cantus. [6] Et dicitur methaforice ad clavem materialem. [7] Nam sicud clave ferrea fit reseracio, ut pandentur oculta, ita clave musica cuncte reserantur vocum latentes proprietates. [8] Proprietas vero manualis in cantu musico est vocum musicalium distinccio, que in triplici differencia consistit, quia una per ·♮· quadrum durum et acutum et alia per naturale, sed 3ª per ·b· rotundum et molle perficitur et ducetur. [9] Congeries autem vocum musicalium tam spacialium quam linealium cum
▸ *p.272* suis clavibus dicitur amictus seu amictalum ipsius cantus musicalis. [10] Et
7v non immerito, quia amiciunt |et adornant se mutuo ad cantum regulariter dirigendum. [11] Spacium vero vocum musicalium est duarum linearum sibi proximarum intersticium immediatum. [12] Sed linea est protraxio linealis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. [13] Que duo, scilicet linea et spacium, ymaginantur fore in manu in ipsius articulis et flexuris. [14] In qua quidem manu novem spacia et decem linee inveniuntur, ut patet in hac manu figurata:

---

8 cf. LAMBERTUS p. 255b

---

2 solet] solent *Do* | ori] ore *Do*
3 noticiam] noticia *Do*
4 regulariter] realiter *Do* | flexuris] fluxuris *Do*
5 atque vocum] seu vocum *Do*
11 intersticium] instersticium *Do*



		·ee·la extra manum ponitur, secundum aliquos in spacio		
			2us naturalis	
	·e·lami	·d·lasolre	·c·solfaut	·b·fa ·♮·mi
primus ♮ duralis	2us b mollis			
Gamaut	·ff·aut	·dd·lasol	·cc·solfa	·a·lamire
	3us ♮ duralis			2us ♮ duralis
·A·re	·g·solreut	·aa·lamire	·bb·fa ·♮♮·mi	·G·solreut
	primus naturalis			primus b mollis
·B·mi	·C·faut	·D·solre	·E·lami	·F·faut

15 Tu qui solfabis, tres cantus esse notabis:
16 ·G· *ut* ♮ durum, ·c· natu- ·f·que b mollem.
17 Tres sunt ♮ dure, du- natu- du-que b molles.

17 du-que] du que que *D0*

8

[1] De mutacione vocum artis musice

[2]<P>ostquam dictum est de manu, nunc dicendum est de mutacione ipsius manus: est enim mutacio cantuum variacio intensa vel remissa. [3] Vel est transitus unius vocis in aliam causa intensionis vel remissionis sub eadem clave musica contentarum, ut a ·C· gravi ad ·c· acutum minutum ascendendo per ·a· acutum: tunc in ·a· acuto fit mutacio *la* in *re* ascendendo et econverso, *re* in *la* descendendo. [4] Et sic mutare unam vocem in aliam nihil aliud est nisi cantum de una clausula transire in aliam.

8r [5] Ergo correlarie | sequitur, quod ibi ad minus sint due voces, quare
▸ *p.272* amplius sequitur, quod in monasillabis vocibus, ut in ·T·, id est in Gama ut, ·A·re vel ·B·mi, non fit mutacio, cum nihil in se mutari potest. <...>

[6] Sonus igitur mollis et dulcis, qui canitur per *fa*, non mutatur in sonum durum, acutum et asperum, qui canitur per *mi*, ergo non possunt in se mutari. [7] Quoniam ·b· rotundum habens *fa* non mutat ipsum in ·♮· quadrum, quod habet *mi*, gemine etenim sunt ibi claves. [8] Sicud ergo in voce, ita et in figuris habent discrepare. [9] Et quamvis in una sede locantur, tamen diversum habent sonum, scilicet acutum et asperum, quantum ad ·♮· quadrum, et mollem sive dulcem sonum habent, quantum ad ·b· rotundum. [10] Discordant ergo propter asperitatem *mi* et lenitatem *fa*. [11] Ut tamen omnis ambiguitas tollatur, pro faciliori erudicione hanc artem scire cupiencium expediens et licitum est, ut, quod natura nequeat, suppleat industria artis, sic scilicet, ut prima pars de ·b·fa·♮·mi, scilicet ·b·fa, modicum depressius, scilicet sub vertice digiti auricularis describatur, ·♮·mi vero modicum ereccius, scilicet in cacumine eiusdem digiti collocetur cum linee inter ea protraccione pro disiunccione talium clavium. [12] Omnes itaque in huiusmodi arte minus perfecti seu triti ad oculum videbunt hanc vocem linealiter dipartitam et a mutacione vocis in vocem, scilicet *fa* in *mi* et econverso, prout a sciolis et indoctis consueverunt, <se penitus
8v continebunt>. [13] Videbunt insuper, ecce res mira, in dicta voce, scilicet | in ·b·fa·♮·mi, *mi* esse alcius quam *fa*, quod ipsis in ruborem et verecundiam et illis, a quibus <oppositum> didicerunt, poterit <sic> convinci. [14] Nam sic possunt convinci: ascendendo enim in ·a· acuto ad ·♮· quadrum minutum

---

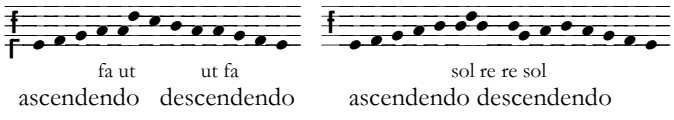
11 linee] ninee *Do*

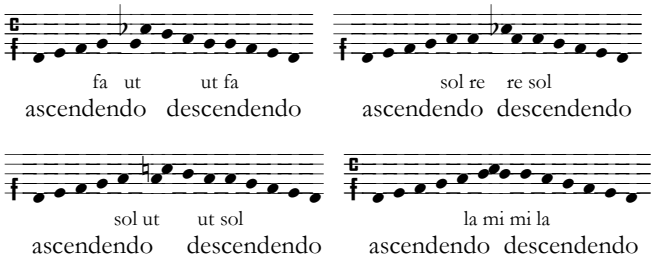
12 a sciolis et indoctis] ascioni id est ignari *Do, cf. TH XV 8, 19* | <se penitus continebunt>] *om. Do, cf. TH XV 8, 19*

13 <oppositum>] *om. Do, cf. TH XV 8, 20*

facimus tonum, scilicet de *re* in *mi*. [15] Sed ascendendo ab eodem ·a· acuto ad ·b· rotundum, scilicet de *mi* in *fa*, facimus semitonium. [16] Sed quia alcius ascendit tonus, qui est de *re* in *mi*, quam semitonium, quod est de *mi* in *fa*, ergo eciam alcius canitur *mi* quam *fa*, quoniam maior est distancia toni, qui est de *re* in *mi*, quam semitonium, quod est de *mi* in *fa*. [17] Ex hiis et pluribus similibus racionibus patet, quomodo in ·b·fa·♮·mi non fit mutacio et quomodo idem *mi* alcius canitur quam *fa*.

[18] Item nota: Mutacio dicitur dupliciter, aut ascensionis aut descensionis, ut patet in ·C· faut. [19] Si enim quis voluerit sumere aliquid, quod posset ascendere usque ad 3^{am} vocem et suo modo descendere, necesse est illum sumere proprie ·C· faut, ut est mutacio de *fa* in *ut* ascendendo, suo modo descendendo *fa* in *ut*. [20] Et sic fit composicio gamaut, quod nihil aliud est nisi composicio signi in monocordi vocibus, ut patet in figura:

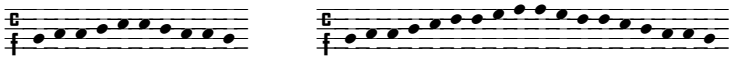
[21] Primus ♮ duralis

[22] Primus naturalis *9r*



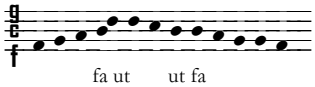
---

20 monocordis *Do*

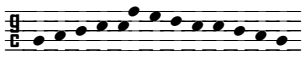
22] *claves cancell. Do*

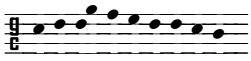
[23] Primus b mollis

ascendendo descendendo <ascendendo descendendo>

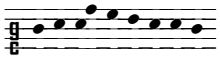
[24] Secundus ♮ duralis

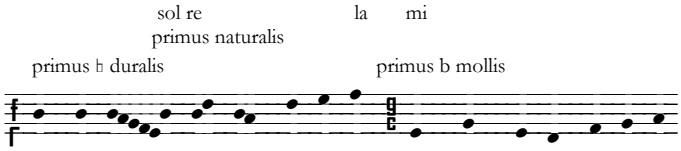


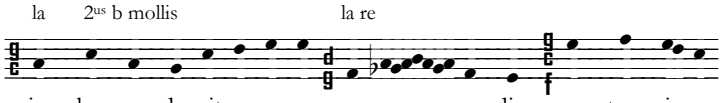
ascendendo descendendo

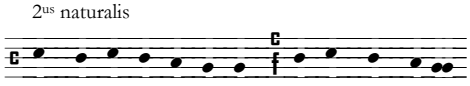
[25] Secundus naturalis

ascendendo descendendo

[26] Secundus b mollis

ascendendo descendendo

[27] Tercius ♮ duralis

ascendendo descendendo



[28] Au- re- a per- so- net li- ra pul-chra se-mi- to- ni- a

sim-plex cor-da sit so-no-ra vo-ce cor- dis con-stan- ci- a



que in- to-na- ri- a nos do-cet mu-si-ca.

---

27 Tercius ♮ duralis] tercius naturalis *Do*

28 *ex.* constancia] tercius b mollis re *(?) add. Do* | nos] re *(?) add. Do*

9

[1] <V>eteres siquidem dumtaxat quindecim litteris seu huiusmodi notulis musicalibus utebantur, ab ·A· scilicet gravi inchoantes capitali et in ·aa· excellenti geminato desinentes. [2] In quibus quidem litteris seu notulis dyapason bis perficientes has ad cantum musicum sufficere asserebant.

[3] Nondum ·t· grecum inventum fuerat nec ·b· molle sive rotundum, quod a quibusdam greco vocabulo *sinemmenon* dicitur, quod latino ydeomate *adiunctum* est, eo, quod post alias litteras inventum est, et inter alias litteras numeratum ob dulcis cantus melodiam fiendam finaliter <adinventum>. [4] Sed ·b· molle sive rotundum | dicitur molle propter molliciem *9v*
soni et dulcedinem cantus. [5] ·t· vero grecum, quod dicitur *gamma* vel *g* latine, similiter a modernis est additum et in vertice pollicis collocatum, et hoc multiplici de causa. [6] Primo ideo, quia moderni videntes, quod premisse littere seu notule ad certas melodias concinendas quo ad deposicionem seu descensum, quod idem est, non sufficerent et presertim videntes cantum prothi plagalis pre litterarum paucitate deficere, aliquociens ·g· vel ·t· grecum adiunxerunt, ut clare patet in responsorio de nativitate Cristi, scilicet *Sancta et immaculata virginitas*. [7] In quo quidem responsorio in extrema sillaba huius diccionis *non poterant* fit descensus sub ·A· gravi ad verticem pollicis, ubi ·t· grecum situatur, ut patet intuenti. [8] Similiter in responsorio sexto de hystoria Sancti Martini, scilicet *Dixerunt discipuli* eciam fit descensus sub ·A· gravi ad *gamma* in fine huius diccionis *enim* et in principio huius diccionis *gregem*, ut patet decantanti. [9] Si igitur ·t· grecum non fuisset adiunctum in cacumine pollicis, conversum ab ·A· capitali gravi sillabe diccionum premissarum descensum non haberent.

[10] Et hac racione ·t· grecum appositum est a modernis. [11] Alia racio potest asignari et talis: [12] Primus namque cantus, scilicet ♮ duralis, fuisset imperfectus eo, quod caruisset prima sillaba seu nota, scilicet *ut*, et ergo ad perfeccionem eius adiunctum est ·t·. [13] Et super ista racione fortassis

---

1 IOH. COTT. mus. 5, 2
3 IOH. COTT. mus. 5, 3
6 cf. IOH. COTT. mus. 5, 4

---

3 ·b· molle] ·b· molli *Do* | *sinemmenon*] sunenontum *Do* | et inter] ut inter *Do* | fiendum *Do* | <adinventum>] terminaret *Do cf. TH XV 5, 4*
6 deposicionem] disposicionem *Do*
8 decantanti] *corr. ex* decantandi *Do*

quidam fundantes se dicunt, quod ad perfeccionem tercii ♮ duralis similiter addi debet extra manum hec clavis, scilicet ·ee·la, geminata ·ee·. [14] Et hoc in opposito tercii articuli sive iuncture digiti medii, ubi situatur ·dd·lasol, quod tamen non oportet. [15] Sed querens, quare greca littera, scilicet ·t·, et
10r quare pocius illa quam alia adiungitur | premissis litteris, respondetur, ut ita a ·G· gravi capitali et ·g· acuto minuto valeat figuraliter discrepare. [16] Item querens, quare pocius ibi ·t· grecum ponitur quam alpha vel betha vel alia littera greca? [17] Racio est: ex quo enim septem <sunt> discrimina vocum per 7 litteras designata, quarum ·A· primum obtinet <locum>, ·G· vero postremum; [18] et quia hee 7 littere aliquociens in manu iterantur, in qua quidem iteracione post ·G· iterum ·a· repetitur, merito ergo ·t· antecessit, ut ·A· sequatur; [19] et eciam ideo, ut cum ·G· latino in loco 8^{o} perficiat dyapason. [20] Hiis igitur duabus litteris, scilicet ·t· greco et ·b· molli seu rotundo, adiunctis ad premissas 15 litteras decem et septem colliguntur. [21] Sed ne in cantu et presertim elevato ullus posset defectus asignari, a venerabili Bohecio et sibi adherentibus adhuc tetracordum litterarum superacutarum vel excellencium superadditur. [22] Hee et presertim ab antiquis superflue dicebantur. [23] Moderni vero malunt habundare plus quam deficere in eisdem. [24] Fiunt itaque omnes simul iuncte viginti una, sic quod cuilibet articulo sive iuncture manus sinistre una dictarum viginti unius litterarum secedat excepto dumtaxat articulo quarto digiti auricularis et articulo 2^{o} digiti annularis, in quibus articulis gemine littere collocantur.

[25] Sunt enim novem et decem articuli intra manum et viginti una littere seu notule musicales dictis articulis distribute. [26] Nam in primis ·t· grecum, scilicet in cacumine pollicis ponimus, quod ad instar medii *tau* incarnatum
10v est | et a modernis adiunctum, ut sic: Τ Γ. [27] Deinde secuntur seriatim septem littere alphabeti graves ideoque [a] maioribus sive versalibus sunt litteris figurande, ut sic: ·A·B·C·D·E·F·G·.

[28] Post has heedem septem littere repetuntur, [29]sed acute nominantur. [30] In quibus litteris acutis tantum inter ·a· et ·♮· quadrum sive acutum aliam

---

15 alia adiungitur] alea addiungitur *Do*
17 <sunt> *om. Do*, *cf. TH XV 5, 19* | <locum> *om. Do*, *cf. TH XV 5, 19*
21 tetracordum] tetracordium *Do*
24 itaque] que *Do*, *cf. TH XV 5, 26*
25 una] na *Do* | notule] notue *Do*
26 medii *tau*] medii tali *Do*
29 *om. Do, cf. TH XV 5, 30*

·b·, quam facimus rotundam, interserimus, aliam vero quadramus, ut ita rotunda discrepat a quadra. [31] Et propter hoc predicte littere minoribus litteris figurantur, ut sic: ·a·b·c·d·e·f·g·. [32] Post quas 7 litteras alie 4^{or} subsequuntur, sed variis caracteribus seu figuris ad differenciam premissarum describuntur. [33] Et superacute seu geminate nunccupantur.

[34] Inter quas ·b· similiter geminamus, unam acutam, aliam mollem appellamus. [35] Et ut iste 4^{or} ultime littere differunt a predictis litteris in suis figuracionibus in litteris minutis, geminantur hoc modo: ·aa·bb·cc·dd·. [36] Et ut dictum est, hee littere simul agregate sunt in numero viginti una sic seriatim situande, scilicet: ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·♮·c·d·e·f·g·aa·bb·♮♮·cc·dd·. [37] Quarum disposicio a veteribus et fortasse eciam a modernis autoribus aut tacite aut nimia obscuritate perplexa iam adest breviter ac lucidissime omnibus explicata. [38] Item notandum: predicte littere sunt littere iniciales vocum seu syllabarum musicalium in manu musica contentarum. [39] Et scolastice exprimuntur: ·Gamma·ut ·A·re ·B·mi etc. [40] Quarum prima in cacumine pollicis, ultima vero in tercia iunctura medii digiti reponi ymaginatur <...>

37 GUIDO micr. 2, 12

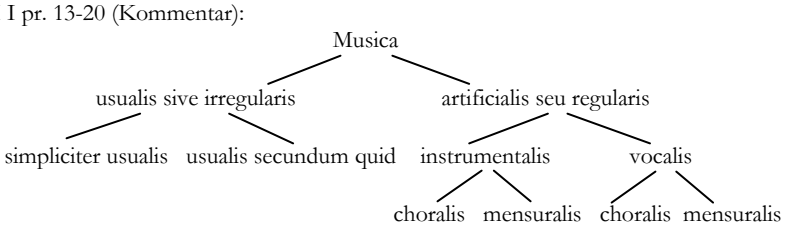
33 geminate] gemite *D0*
36 situande] situate *D0*
37 tacite] tacita *D0*

KOMMENTAR

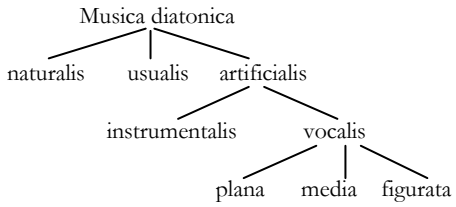
1, 10 Nam et reliquos] Cf. TH XV 1, 11 app. crit. und Kommentar in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. V, p. 76.

3, 1-14: Die Klassifikation der Musik ist offensichtlich nicht stimmig. Die Gegenüberstellung von *musica artificialis* und *musica instrumentalis* (1-5) und das Fehlen der *musica vocalis* resultiert wohl aus einer Kette von Schreibfehlern in der Überlieferungstradition. Einige dieser Fehler sind auch in TH XV 10, 110-123 zu sehen. Wie bereits in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. V S. 12-14 erwähnt, sind enge Beziehungen in der Beschreibung der Klassifikation zwischen TH XV und TH XXV auf der einen Seite und TH I und TH XII auf der anderen Seite festzustellen, besonders durch den Gebrauch des Terminus *musica usualis*, der nur in diesen Texten und bei Adam von Fulda vorkommt (ADAM FULD. 1, 1). Ein Vergleich der Systeme kann daher zum Verständnis des Konzepts, das hinter den Ausführungen von TH XXV und TH XV steht, hilfreich sein.

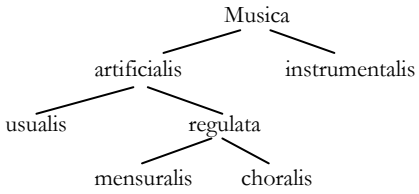
TH I pr. 13-20 (Kommentar):



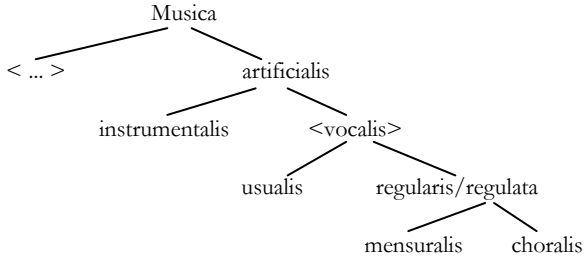
TH XII 1, 19-28:



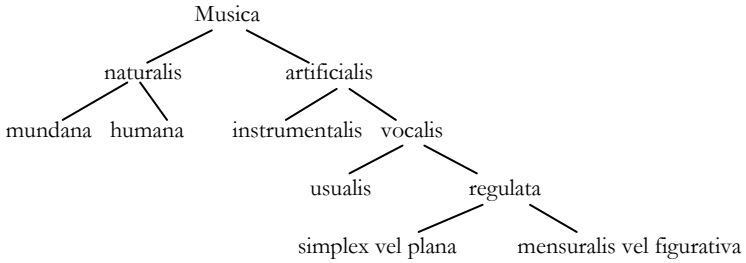
TH XXV 3, 1-14:



TH XXV 3, 1-14 (rekonstruiert) und TH XV 10, 110-123:



ADAM FULD. 1, 1:



4, 1 quid nominis] Der Ausdruck steht für den Namen eines Gegenstandes, ähnlich der ‚quidditas'. Cf. Aristoteles, Anal. post. 2, cap. 1 (89b)

4, 12: Vgl. dazu Wolfgang Hirschmann: „Quatuor sunt quibus indiget ecclesia". Eine anonyme Einleitung in die *musica* im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, S. 9-31, bes. S. 11 f.

5, 17: Vgl. den Kommentar zu TH VII 2, 36 in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 306

7, 9: amictus seu amictalum] Das Bild des *amictus* = Mantel ist gut zu verstehen: Die in TH XV 6, 35 als „Amigdalum cantus musicalis sive Amictus" bezeichnete *Scala decemlinealis* umfaßt das Tonsystem wie ein Mantel. Der Vergleich mit *amygdalum* = Mandel (so auch in TH VIII 6, 23 und TH XV 3, 9) hingegen ist nicht nachzuvollziehen. Hier scheint nur die Ähnlichkeit des Wortes den Anstoß gegeben zu haben. Vielleicht sollte es als Diminutiv von *amictus* verstanden werden.

8, 5: ut in ·T·, id est in Gama ut] Vgl. den Kommentar zu TH XV 5, 29 in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. V, S. 77-78.

MICHAEL BERNHARD - ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI COD. MOGUNTIACENSIS II 375

(TRAD. Holl. XXVI)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Der Text von TH XXVI wurde als eine Sammlung von Exzerpten aus einem unbekannten Musiktraktat, der dem „Johannes Boen Rij<nsburgensis>“ zugeschrieben ist, in die Handschrift II 375 der Stadtbibliothek Mainz *(Mz)* eingetragen. Er wurde mehrfach als Exzerptsammlung aus Johannes Cottos *De musica* betrachtet.[1]

Die Handschrift (73 Blätter im Format 21 x 14,5 cm) wurde von einem Schreiber in den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts geschrieben: *terminus post quem* ist das Entstehungsdatum des *Novellus musicae artis tractatus* des Conrad von Zabern (1460/70)[2], aus dem auf fol. 61r-65v Exzerpte eingetragen wurden. Ein Besitzvermerk des 17. Jhs. auf fol. 1r „Ad Bibliothecam Abbatiae S. Jacobi Ordinis S. Benedicti prope Moguntiam“ weist die Benediktiner-Abtei St. Jakob in Mainz als Provenienz aus.[3] Es ist indessen nicht belegt, wo die Handschrift entstanden ist.[4]

Der Codex enthält eine Auswahl von Texten zur *musica plana*[5]:

f. 1r- 4r	Exzerpte aus Guidos *Micrologus*
f. 4v-12v	Exzerpte aus Johannes Cottos *De musica*
f. 13r-23v	Magister Johannes de Velle, *De musica* (gekürzte Fassung von Henricus Helene, *Summula musice*)
f. 24r-39v	*Summula Guidonis*
f. 39v-41v	Johannes de Velle, *Metra de ambitibus et divisionibus tonorum*

---

[1] Cesarino Ruini: La Summula musice di Henricus Helene: Note sulla tradizione manoscritta e sui rapporti con il contesto culturale del XIV secolo. ANIT 6, Certaldo 1993, S. 363; Wolf Frobenius: Artikel ‚Johannes Boen‘ in MGG, Personenteil 3, 2000, Sp. 212-213; Christoph Hust: Die Musiktheorie-Kompilation Hs. II 375 der Stadtbibliothek Mainz. Zur Rezeption der ‚musica theorica‘ im spätmittelalterlichen Kloster. In: Jörg Rogge (ed.), Tradieren - Vermitteln - Anwenden. Zum Umgang mit Wissensbeständen in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Städten. Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften 6, Berlin 2008, S. 249-277. Eine vorsichtigere Einschätzung bei Eddie Vetter: Summula - Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus. DMA A.VIII a. Buren 1988, S. 17.

[2] cf. Karl-Werner Gümpel (ed.), Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz 1956 (4), Wiesbaden 1956, S. 172 (27)

[3] Vetter, Summula S. 13 zitiert einen weiteren Eintrag „liber musicalis sancti jacobi in maguntia“ auf der Innenseite des hinteren Einbanddeckels (nach fol. 73).

[4] Cf. Hust, Mainz II 375 S. 252-253.

[5] Eine detaillierte Beschreibung der Handschrift geben RISM B III 3, S. 77-82 und Vetter, Summula S. 15-17.

f. 41v-57r	Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium*
f. 57v-60v	Exzerpte aus einer Johannes Boen zugeschriebenen *Musica* (= TH XXVI)
f. 61r-65v	Exzerpte aus Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tractatus*
f. 65v-72r	Bernard de Clairvaux, *Epistola de revisione cantus cisterciensis*
f. 72v	Vier Diagramme zum Ambitus der authentischen und plagalen Tonarten
f. 73r	Diagramm der acht Tonarten (nach IOH. COTT. mus. 19, 17)
f. 73v	Notizen zur Medizin (von anderer Hand)

Hinweise auf die Umstände der Entstehung können aus Marginalglossen gezogen werden, die der Schreiber zu Johannes Cotto, Johannes de Velle und Heinrich Eger eingetragen hat. Besondere Aufmerksamkeit verdient ein Kommentar zu Johannes Cotto (IOH. COTT. mus. 14, 19) über die Einführung des *B* in der tiefen Oktave (fol. 10v): „Nota omnes libri Fuldenses et Erfordienses habent B grecum post A grave et male ut patet hic". Diese Bemerkung – ungeachtet ihres Wahrheitsgehaltes – deutet darauf hin, daß der Verfasser dieser Notiz mit musikalischen oder liturgischen Handschriften in Erfurt und Fulda vertraut war. Eddie Vetter sieht hier einen Zusammenhang mit der Blüte der Abtei St. Jakob nach ihrem Beitritt zur Bursfelder Kongregation, was auch zu einer Belebung der Musik geführt haben könnte.[6] Christopher Hust zieht den Schluß, daß der Schreiber einige Zeit in Erfurt verbracht hat, was ihn zu Vorschlägen zur Identifizierung des Schreibers führt.[7]

Bezüglich der Zuschreibung von TH XXVI an Johannes Boen kommt dem Traktat *De musica*, der einem Magister Johannes de Velle zugeschrieben wird, eine gewisse Bedeutung zu. Von diesem Autor wissen wir nichts. Cesarino Ruini hat bereits bemerkt, daß es sich um eine Kurzfassung der *Summula musice* des Henricus Helene handelt, von der wiederum zwei unterschiedliche Versionen in den Handschriften London, British Library Add. 23220 und Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. lat. VIII.24 (=3434)[8] aus dem 15. Jh. bekannt sind. Erstaunlicherweise sind alle Textzeugen des Traktats von Henricus Helene in Handschriften überliefert, die auch Traktate mit dem Autorennamen Johannes Boen enthalten. Die Mainzer und die venezianische Handschrift verbindet ein Verweis auf die Lehre des Johannes Boen im Text des Henricus Helene bzw. Johannes de Velle. Zwei weitere Verweise auf Johannes Boen sind im Ps.-Odonischen *Dialogus* der venezianischen Handschrift (fol. 2v) und in

[6] Vetter, Summula S. 14
[7] Hust, Mainz II 375, S. 268-270
[8] Ruini, Henricus Helene 362 f.

Marginalglossen des *Cantuagium* des Heinrich Eger der Mainzer Handschrift (fol. 45v) zu finden. Diese Verweise zeigen an, daß beide Handschriften in einer Umgebung zusammengestellt wurden, in der die Lehrmeinungen des Johannes Boen bekannt waren und im Rahmen der Chorallehre eine Rolle spielten.

2. DER TEXT UND SEINE AUTORENZUSCHREIBUNG

Die Exzerpte, aus denen TH XXVI besteht, wurden nach den Angaben des Schreibers aus dem *Prologus* und den Kapiteln 4-8 eines dem Johannes Boen zugeschriebenen Musiktraktats zusammengestellt. Wahrscheinlich sind die Kapitel 5-8 vollständig.[9] Der Text zwischen dem Prologus und Kapitel 4 ist nicht näher zugeordnet. Wir wissen auch nicht, ob der Johannes Boen zugeschriebene Traktat aus nur acht Kapiteln bestanden hat. Es ist somit unmöglich, den vollständigen Umfang und Inhalt des Traktats zu bestimmen.

Einige zusätzliche Hinweise können zwei Marginalglossen der Mainzer Handschrift geben:

Die erste Glosse beschäftigt sich mit dem speziellen Status des *b-fa-♮-mi* bei der Mutation, der von Johannes de Velle erwähnt wird. Der Schreiber des Mainzer Codex kritisiert sowohl Johannes Boen wie auch Johannes de Velle:

Mz f. 14r-v, Johannes de Velle: Sed diligenter notandum est ♭ quadrum unam vocem habet, scilicet mi et b rotundum unam, scilicet fa. Hee due semper ponuntur in uno passu, id est in una iunctura manus, vel linea vel spacio libri, ideo nominantur uno nomine, scilicet bfa♭mi. Et scito quod b ideo dicitur molle quia reddit notam sequentem ad standum mollius quam si b ei <non> preponitur. Et ♭ quadratum ideo dicitur durum quia reddit notam sequentem ad standum durius, videlicet [ad] elevando per semitonium minus et ceteris, de quibus satis habetur in dictis Johannis Boen.[10]

Mz f. 14v, oberer Blattrand: Male dicit Johannes Boen sicut et tu. Dic sic: dicitur b molle, quia continuatum ad a acutam sonat lymma; et ♭ dicitur durum, quia continuatum ad a sonat tonum, qui sonat durius quam duo lim<ata>.

---

[9] Siehe S. 285-286

[10] cf. Henricus Helene, MS Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. lat. VIII.24, fol. 19r: Sed diligenter advertendum est ♭mi unam vocem habet scilicet mi et b rotundum eciam unam scilicet fa et quia hee due semper ponuntur in uno propasso id est in una iunctura manus vel linea vel spacio libri ideo nominantur uno nomine scilicet bfa♭mi. Et scito quod b (*ms.:* ♭ durum) ideo dicitur [quadratum vel] molle quia reddit notam sequentem ad standum tamen mollius quam si ei b non proponeretur. Et ♭mi ideo dicitur durum quia reddit notam sequentem ad standum durius videlicet elevando per semitonium minus et cetera de quibus satis habetur in dictis Iohannis Boen.

Die zweite Glosse betrifft die Intervalle. Johannes Boen wird hier unter den Autoren zitiert, die nur neun Intervalle im Choral gelten lassen:

Mz̃ f. 45v: Ubi vidisti tritonum in toto graduale, quod composuerunt sancti Ambrosius et Gelasius et papa Gregorius? Nusquam. Neque semiditonum cum diapente neque ditonum cum dyapente. ... Sic non cecinit Hermanus Contractus, ubi dicit ‚Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum' etc. Et Wilhelmus abbas ... Nec Guido nec Iohannes post eum plus ponunt quam IX. Ymmo Guido tantum sex ponit postea addens semitonium cum diapente. Nec Johannes Boen ponit ultra IX, Johannes de Velle ponit X ...

Keine der beiden Glossen enthält ein wörtliches Zitat aus den uns bekannten Traktaten von Johannes Boen. Das Problem des *b-fa-♭-mi* wird aber sehr wohl in seiner *Musica* ausführlich behandelt.[11] Es gehört auch zu den *loci communes* in den Traktaten der Hollandrinus-Tradition. In TH XXVI wird es allerdings nur flüchtig in zwei Versen des Abschnitts „De mutacionibus" angesprochen (TH XXVI 48-49). Die Zahl der zulässigen Intervalle wiederum wird in keinem der beiden bekannten Traktate des Johannes Boen erwähnt, findet aber in TH XXVI 142-174 Ausdruck. Es stellt sich daher die Frage, ob sich der Verfasser der beiden oben zitierten Glossen auf einen einzigen Traktat, nämlich die Vorlage von TH XXVI bezieht. Allerdings müßte dann diese Vorlage eine ausführliche Darstellung des *b-fa-♭-mi*-Problems enthalten haben, die wegen der kritischen Haltung des Kompilators zur Lehrmeinung Johannes Boens weggelassen wurde. Man kann aber auch nicht ausschließen, daß der Verfasser der Glosse sich nur auf Johannes de Velle bezieht, der wiederum die Ansichten des Johannes Boen zitiert.

Die Überschrift zu TH XXVI „Ex musica Iohannis Boen Rij<nsburgensis>" ist neben der „Musica magistri Szydlovite" die einzige Zuschreibung eines Traktats der Hollandrinus-Tradition an eine Person, deren Name und Tätigkeit auf dem Gebiet der Musiktheorie wohlbekannt ist. Die Akzeptierung der Zuschreibung würde bedeuten, Johannes Boen als den unbekannten Theoretiker Johannes Hollandrinus zu identifizieren

[11] cf. IOH. BOEN mus. 3, 1-42. Ein ähnlicher Verweise erscheint im Text des PS.-ODO dial. der Venezianischen Handschrift fol. 2v: Sed prima nona b et secunda nona # faciunt semitonium maius et nullibi invenitur in manu quam ibi. Sed aliud semitonium quod habetur de elami in ffaut et ubique ubi ascensus fit vel descensus de fa in mi vel econtra vocatur minus semitonium, quia prima nona b distat a csolfaut per integrum tonum et secunda nona # distat per semitonium minus a csolfaut. Modo omnis tonus consociatur ex semitonio maiori et semitonio minori. sequitur ergo abstracto maiore a csolfaut remanet minus a nona secunda # ad nonam primam B, ut clarius exponit Jo. bo͂n in dictis suis.

und ihm einen Choraltraktat zuzuschreiben, dessen Exzerpte hier als TH XXVI bezeichnet werden. Daraus würde folgen, daß der originale Traktat früher als 1367 geschrieben wurde und den Ausgangspunkt für die gesamte Tradition darstellt.

Die biographischen Daten sprechen durchaus für eine solche Identifizierung als Johannes Hollandrinus. Boen selbst weist in seiner *Musica* (4, 163) auf seine holländische Herkunft hin: „... dum scolas Oxonienses in Anglia colui, quam regionem a Comitatu Hollandie, loco mee nativitatis, solum mare discriminat ...".

Der Hauptgrund, diese Zuschreibung mit großer Skepsis zu betrachten, liegt in der Tatsache, daß es unmöglich ist, irgendeine Verbindung zwischen TH XXVI und anderen Texten der Hollandrinus-Tradition auf der einen und den gesicherten Schriften von Johannes Boen auf der anderen Seite im Bereich der Lehrmeinungen, der Terminologie und Darstellungsweise zu finden. Johannes Boen gehört in dieser Beziehung zu den originellsten Theoretikern des späten Mittelalters. Es kann zwar anhand der Quellenlage nicht bewiesen werden, daß er nicht der Autor des TH XXVI zugrundeliegenden Traktats ist, doch sprechen gegen die Zuschreibung einige Indizien:

1. Die Terminologie des Johannes Boen weist einige Besonderheiten auf:

Außergewöhnlich ist die Bezeichnung der *claves* als „claves manuales" (IOH. BOEN mus. 1, 21; 1, 63 et al., IOH. BOEN ars 2, 19, 2; 2, 20, 1; 2, 23, 4 et al.) und die Ausdrucksweise „littera b fa" (IOH. BOEN mus. 3, 23-24; 3, 93 et al.) und „littera ♮ mi" (IOH. BOEN mus. 3, 17; 3, 41 et al.), die nur bei Boen belegt ist.

Bemerkenswert ist auch, daß sich Boen gegen die Bezeichnung *b rotundum* und *♭ qudratum* ausspricht. Er sagt:

> IOH. BOEN mus. 3, 6: Vocant tamen alii ·b·fa litteram ·b· rotundum et ·♮·mi, ·♭· quadratum dantes eis nomina secundum formas figurarum ruditer speculantes in hac arte. Alii subtilius ·b·fa litteram ·b· molle vocant et ·♮·mi ·♭· durum.

In TH XXVI kommt nur ein einziges Mal *♭ durum* vor, aber in der gesamten Hollandrinus-Tradition werden beide Bezeichnungen nebeneinander gebraucht.

In der Intervallterminologie ist bei Boen eine merkwürdige Mischung aus antiken und frühmittelalterlichen Konventionen und den seit dem 14.

Jh. mehr und mehr verbreiteten, aus den Ordinalzahlen gebildeten Bezeichnungen zu beobachten. Er bevorzugt für die Quarte, Quinte und Oktave die alten griechischen Termini *diatessaron, diapente* und *diapason*, verwendet manchmal aber auch die lateinischen Bezeichnungen *quarta, quinta* und *octava*. Umgekehrt ist es bei den Terzen und Sexten: *ditonus* erscheint sehr viel seltener als *tertia*, *semiditonus, tonus cum diapente* und *semitonium cum diapente* kommen in beiden Traktaten überhaupt nicht vor.[12] Zur Unterscheidung der Terzen gebraucht Boen die Bezeichnungen *tertia ditonalis* (IOH. BOEN mus. 4, 30 und 4, 40) und *tertia semiditonalis* (IOH. BOEN mus. 4, 28; 4, 37 et al.). Die Sexten werden durch die Begriffe *sexta perfecta* und *sexta imperfecta* unterschieden (IOH. BOEN mus. 1, 82-83). Diese terminologischen Besonderheiten tauchen in der Hollandrinus-Tradition nirgendwo auf. Bei einer Zuschreibung an Johannes Boen müßte man davon ausgehen, daß der Autor für die Abfassung eines Elementartraktats eine sehr viel traditioneller geprägte Terminologie adaptierte.

2. Eine Datierung von TH XXVI in die Lebenszeit des Johannes Boen, d. h. vor 1367, ist problematisch, da die Exzerpte einige Elemente (wie z. B. die Intervallbeschreibungen[13]) enthalten, die nur aus Texten bekannt sind, die nicht früher als um die Mitte des 15. Jhs. entstanden sind.

3. Ein wichtiges pädagogisches Mittel der *Traditio Hollandrini* ist die Verwendung von Versen. Mehrfach werden ja gerade Verse dem Johannes Hollandrinus namentlich zugeschrieben. Bei Johannes Boen fehlen Verse vollständig.

4. Unter den Quellen der Hollandrinus-Traktate spielt Lambertus eine große Rolle. In den beiden Traktaten des Johannes Boen gibt es keinen Hinweis darauf, daß dieser den Traktat des Lambertus gekannt hat. Die von Frobenius ausgewiesenen Zitate zur Etymologie der griechischen Intervallbezeichnungen sind höchstwahrscheinlich auf ein lexikalisches Werk zurückzuführen. Sie sind jedenfalls schon im 13. Jh. bekannt.

5. In beiden Traktaten wird der Autor als Johannes Boen bezeichnet. Boen ist offensichtlich der Familienname. Frobenius weist auf andere Mitglieder dieser Familie hin. Zudem sind mehrere Urkunden erhalten, die Johannes Boen unterzeichnet hat. Wenn man Frobenius Glauben

---

[12] Vgl. das terminologische Register für IOH. BOEN mus. in Frobenius, Boen S. 86-105. Die Beobachtungen treffen auch für IOH. BOEN ars zu.

[13] Siehe S. 286

schenken will, hat der Autor den Namen ‚Bo<o>n' sogar in anderthalb Hexametern verschlüsselt in seinem Traktat signiert.[14] Wenn Johannes Boen mit Johannes Hollandrinus gleichzusetzen wäre, wäre es verwunderlich, wenn sein Name in der gesamten Überlieferung – mit Ausnahme von TH XXVI – ohne seinen Familiennamen erscheint.

6. Angesichts der Hypothese, daß TH XXIV und TH XIX auf eine gemeinsame Quelle mit TH XXVI zurückgehen, stellt sich die Frage, warum TH XXIV und TH XIX keinen Verfassernamen überliefern.

Einen gemeinsamen Bereich zwischen Boens *Musica* und der Lehre der Hollandrinus-Tradition kann man allerdings in der Behandlung der Position des *b-fa-♮-mi* im Tonsystem und den Mutationsregeln ausmachen. Dieser Bereich nimmt einen wichtigen Platz in Boens Lehre ein und wird auch in den Traktaten der *Traditio Hollandrini* ausführlich diskutiert. Zwar können keinerlei textliche Übereinstimmungen festgestellt werden, doch sollten die folgenden Ähnlichkeiten nicht übersehen werden:

1. TH I versucht in seinen Argumenten gegen die Mutation auf *b-fa-♮-mi* zu zeigen, daß eine solche Mutation die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei Halbtönen zur Folge hätte, was gegen das *genus diatonicum* verstoßen würde. Der Ausdruck „cromatizare" und der Terminus *genus chromaticum* erscheinen in diesem Kontext:

TH I 1, 7, 16-17: Et duo semitonia minora contra genus dyatonicum iuxta se *fa* in *mi* mutata cromatizarentur. Et genus cromaticum, quod ubilibet in orbe terrarum ab usu excidit, in aliquo orbe terrarum aput nos in usu cum duobus contradictoriis servaretur.

Eine Erklärung dieser Argumentation findet man in TH VIII. Der Autor spricht von einem „neuen Intervall" („novus modus"), das durch die Mutation auf *b-fa-♮-mi* entstehen würde (TH VIII 19, 36). Als Beispiel führt er die kleine Terz *a acutum* – *c acutum* an, die durch die Mutation aufsteigend zu zwei kleinen Halbtönen *mi-fami-fa* reduziert würde.

TH VIII 19, 38-40: Item alia adhuc racione deduci potest quod in ·b·fa·♮·mi non fit mutacio, sicut in aliis vocibus. Cum enim ab ·a· acuto ad ·c· acutum sit semidytonus, ut patet ascendendo sic: *mi fa sol*, scilicet a *mi*, quod est in ·a·lamire, per *fa*, quod est in ·b·fa·♮·mi, ad *sol*, quod est in ·c·solfaut, sed si fieret mutacio sic ascendendo: *mi fa mi fa*, non esset semidytonus, sed duo semitonia. Et ita in aliquo cantu duo semitonia per ordinem concinerentur, quod tamen in nostris partibus, ubi tantum dyatonica musica utimur, non contingit ...

[14] Frobenius, Boen S. 6

Johannes Boen führt genau diese problematische Mutation auf *b-fa-♮-mi* an, wenn er Perspektiven für ‚neue' nicht-diatonische Intervalle aufzeigt (IOH. BOEN mus. 3, 22-30). In diesem Zusammenhang konstruiert und notiert er ein Tetrachord im *genus chromaticum* (IOH. BOEN mus. 3, 31- 35) und zeigt, wie die kleine Terz zu zwei Halbtönen wird (IOH. BOEN mus. 3, 51-56). Die von ihm notierte, auf *c-solfaut* beginnende absteigende Tonfolge kann als *fa-mifa-mi* ausgedrückt werden.

2. Wie bereits erwähnt, enthält TH XXVI keine Abhandlung des *b-fa-♮-mi*, aber der nahe verwandte Traktat TH XXIV enthält das folgende Argument:

TH XXIV 7, 20-21 (cf. TH XIX 159-160; TH XXII 12, 19): A qua regula excipiuntur ·b·fa·♮·mi et ·bb·fa·♮♮·mi, in quibus non fit mutacio, quia non maneret ibi idem sonus, quia *mi* alciorem sonum habet quam *fa*. Et sic *fa* per *mi* elevaretur, et *mi* per *fa* deprimeretur, quod est inconveniens.

Eine ähnliche Formulierung mit dem Gegensatzpaar *elevare* - *deprimere* und einem Verweis auf Johannes Boen ist im Choraltraktat des Henricus Helene bzw. Johannes Velle zu finden:

Johannes Velle, Ms. Mainz II 375, fol. 14v (cf. Henricus Helene, Ms. Venedig lat. VIII.24, fol. 20r): Item habemus quod bfa♮mi nullam habet mutacionem, quia ibi sunt diversa signa, scilicet b et ♮, ita quod voces sub eis contente pertinent ad diversa, puta fa ad b et mi ad ♮. Preterea si bfa♮mi haberet mutacionem, ipsa fieret deprimendo et elevando, quia ibi mi alcius est quam fa ad distanciam semitonii maioris, quod nullibi in manu habetur quam ibi scilicet in bfa♮mi, de quo satis dicit Johannes boen.

Die dargestellten Verwandtschaften können keinen Beweis für die Identität des Johannes Boen mit Johannes Hollandrinus, aber ein Argument zur Rechtfertigung der Zuschreibung „Ex musica Johannis Boen" liefern.

3. INHALT

Aus dem Prolog

2 *Musicus* und *cantor*
15 Die Erfinder der Musik
22 Definition und Gegenstand der Musik
26 *Voces* und *claves*
27 Verse zu den sechs *voces*
31 Anzahl der *claves secundum speciem, secundum usum* und *secundum artem*
38 Einteilung der *claves* in *graves, finales, acutae* und *excellentes*
48 Verse über die Mutation auf *b-fa ♮-mi*
50 Einteilung des Monochords nach Guido

Aus Kapitel 4
55 Verse über die Kirchentonarten

Kapitel 5
65 Ambitus der Tonarten
70 Verse über den Ambitus der Tonarten

Kapitel 6
88 Regeln zur Unterscheidung von authentischen und plagalen Tonarten
101 Diagramme zum Ambitus der Tonarten
105 Notenbeispiele zum Ambitus der Tonarten

Kapitel 7
130 Anfangstöne der Tonarten

Kapitel 8
143 Die neun Intervalle:
145 *unisonus*
148 *tonus*
150 *semitonium*
154 *semiditonus*
158 *ditonus*
160 *diatessaron*
162 *diapente*
164 *semitonium cum diapente*
167 *tonus cum diapente*
170 zusätzlich: *diapason*

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Nahezu der gesamte Text von TH XXVI findet sich auch in TH XXIV, sodaß man zunächst meinen könnte, TH XXIV sei die Vorlage, aus der TH XXVI exzerpiert hat. Es finden sich jedoch einige Partien, die nicht in TH XXIV stehen. Außerdem zeigt TH XXVI eine andere Anordnung des Stoffes:

TH XXVI[15]	**TH XXIV**	**andere**
prologus		
2-7		IOH. COTT. mus. 2, 7-12
8-10	1, 14-16	GUIDO reg. 1-3
11-12		GUIDO reg. 4-5
13-14	*1, 17-18*	

[15] Verse sind durch kursive Zahlen angezeigt.

TH XXVI	TH XXIV	andere
inventores		
16-18	*3, 6+11-12*	
19	3, 13	
20	*3, 5*	
21		
diffinitio		
23-24		SUMM. GUID. comm. 1, 6-7
26-27	4, 2-3	
28-29	*4, 4-5*	
30		
31-33	4, 7+10	
34	*4, 13*	
35	4, 14	
36	*4, 15*	
37	6, 1	
38-39	*6, 2-3*	
40-44	~6, 4-9	
45		
46	*5, 16*	
mutatio		
48-49	*7, 29-30*	
50-53		cf. TH VIII 9, 2-11; IOH. COTT. mus. 5, 8-13
ex cap. 4		
55-57	12, 14-16	
58-63	12, 20-25	62-63 ANON. Michaelb. I p. 44
cap. 5		
65-69	14, 2-7	
70-77	14, 8-15	
78-86		Henricus Helene; TH XVII 256-258
cap. 6		
88-100	13, 2-13	
101-104	16, 16+30+45+56	
105-128		TH XVII 302
cap. 7		
130	16, 3-4	
131-139		SUMM. GUID. comm. 4, 42-54
140-141	16, 14	TON. Vatic. 12, 2 p. 191
cap. 8		
143	8, 2	
144	8, 21	
145-146	8, 24-25	
147	*8, 26*	
148	8, 35	
149		
150-152	~8, 31-32	

TH XXVI	TH XXIV	andere
153		
154	8, 46	
155-156	8, 51-52	
157		
158-159	8,54-55	
160-161	8, 61+63	
162-163	8, 73-74	
164-166	8, 83-85	
167-169	8, 96-97	
170-172	8, 109-112	
173-174	*8, 114-115*	

2-14: Musicus und cantor

Der Abschnitt enthält nach einem wörtlichen Zitat aus IOH. COTT. mus. 2, 7-12 und Guidos bekannten Versen „Musicorum et cantorum ...“ Lambertus' Verse „Bestia non cantor ...“, die zu den verbreitetsten *loci Hollandrini* gehören.[16] Diese Abfolge ist ähnlich auch in TH II pr. 3-10; TH V pr. 56-65; TH VIII 9, 118-125 und TH XXI 1, 11-19 zu finden, das Zitat aus IOH. COTT. mus. ist aber in TH XXVI umfangreicher als in den anderen Traktaten. Die anschließenden Verse (11-12) aus GUIDO reg. 4-5 werden auch von TH VIII 9, 126-127 zitiert.

16-21: Die Erfinder der Musik

Auffällig ist die dreizeilige Fassung der Verse „Pitagoras reperit ...“, die der *Hollandrinus vetus*-Gruppe zuzuordnen ist und von TH VIII, TH X, TH IX, TH XV, TH XVII, TH XIX und TH XXIV zitiert wird.[17] Ein weiterer Vers über Pythagoras (21) taucht nur ein einziges Mal in der Hollandrinus-Überlieferung bei Szydlovita (Sz 1, 12) auf.

23-25 Definition der Musik

Obwohl die *Summula Guidonis* eine Quelle für viele Traktate der Hollandrinus-Tradition darstellt[18], sind die beiden Definitionen der Musik (SUMM. GUID. comm. 1, 6-7) nur in TH XXVI und teilweise in TH XVII 32 zitiert.

---

[16] Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 29

[17] Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 30

[18] Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 113-114

26-46 Voces und claves

Die Mehrzahl der Verse dieses Abschnitts sind Allgemeingut der *Traditio Hollandrini*. Darunter sind auch Verse aus dem Lehrgedicht „Palmam cum digitis". Auffällig ist, daß der Vers „Claves in numero sunt bis dene minus una" (TH XXVI 34 = VERS. Palmam I 46) durch den Vers „Bis decas ex arte ..." (36), der 20 *claves* „secundum artem" propagiert, ergänzt wird. Die kontrovers diskutierte Tonstufe *ee-la*[19], die damit eingeführt wird, erscheint allerdings nicht in den Exzerpten von TH XXVI. Der Schreiber fügte zu diesem Vers die Glosse hinzu: „male dicit". Möglicherweise war die Tonstufe *ee-la* in seiner Vorlage vorhanden und wurde bewußt weggelassen. In TH XXIV 4, 14 wird das *ee-la* „secundum artem" jedenfalls erwähnt. Die Position des Glossators wird durch eine Glosse zu Heinrich Eger in der Mainzer Handschrift bestätigt:

Henricus Eger de Calcar, Mainz II 375 f. 43v: Postremum autem *e la*, quod debet poni in manu puerorum exterius post unguem maioris digiti, ut eciam musica certum finem haberet in ultima sillaba cantuali immutabiliter, qualis est *la* in *e la*.

Dazu die Glosse:

Non est verum. Sic non cecinere viri Guido, Johannes post eum et Johannes de Velle, imo beatus Bernardus reprobat. Nec Hermanus Contractus nec Odo vel Berno hoc dicunt.'

Eine Besonderheit von TH XXVI ist die Terminologie der Tetrachorde: die Oktave der *graves* wird in die Tetrachorde *simpliciter graves* und *finales* unterteilt (40). Diese Bezeichnung ist nur aus den Hollandrinus-Traktaten TH XIX 1, TH XXIV 6, 6-8, TH XII 4, 11 und VERS. Palmam II 40 bekannt.

48-53 De mutacionibus

Entgegen dem Titel betreffen nur die überall in der Hollandrinus-Tradition verbreiteten Verse 48-49 die Mutation. Die folgenden Sätze behandeln die Guidonische Buchstabennotation nach IOH. COTT. mus. 5, 8-13. Möglicherweise wurden sie aus einem der vorausgehenden Kapitel der Vorlage exzerpiert. Bemerkenswert ist aber, daß diese Sätze auch in TH VIII 9, 2-11 zitiert werden.

55-98 Ex capitulo 4 – Capitulum 5 – Capitulum 6

Die drei Abschnitte sind vollständig in TH XXIV überliefert. Da die Kapitel 5 und 6 auch in TH XXIV ganze Kapitel bilden, ist zu vermuten, daß TH XXVI den kompletten Text dieser Kapitel aus seiner Vorlage

[19] *Locus Hollandrinus* 2C, cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 32-35

übernommen hat und die Unterscheidung „Ex capitulo 4“ gegenüber „Capitulum 5“ ihre Berechtigung hat.

Einige der Verse sind auch aus TH III, TH VII und TH XIII bekannt. Die Verse 62-63 sind bereits im ANON. Michaelb. I p. 44 aus dem 14. Jh. zu finden. Bemerkenswert ist die Versgruppe 78-86, von denen nur die ersten drei in der Hollandrinus-Tradition vertreten sind (TH XVII 256-258). Die ganze Versfolge ist aber in Vat. Palat. 1346 f. 24r und im Musiktraktat des Henricus Helene überliefert.

TH XVII ist auch die einzige Parallele zu den Notenbeispielen, welche die Ambitus der Tonarten angeben (TH XVII 302 *Sa*).

130-142 Capitulum septimum

Nach dem Eingangssatz dieses Kapitels, der mit TH XXIV übereinstimmt, zitiert TH XXVI einen längeren Abschnitt aus dem Kommentar der *Summula Guidonis* (SUMM. GUID. comm. 42-54). Wie bei den vorangegangenen Kapiteln ist anzunehmen, daß TH XXVI auch hier ein vollständiges Kapitel seiner Vorlage kopiert, das aber in TH XXIV keine Parallele hat.

143-174 Capitulum octavum

Ebenso vollständig scheint das 8. Kapitel über die Intervalle zu sein. Im Gegensatz zu TH XXVI fügt TH XXIV der Neunzahl zuzüglich der Oktave „secundum aliquos“ vier weitere Intervalle hinzu. Die Formulierungen der Definitionen sind hingegen sehr ähnlich. Die Ausdrücke „saltus“, „potenter“ – „debiliter“ (*locus auxiliaris novus* 4a), die in den Beschreibungen erscheinen, werden in den Texten der *Hollandrinus novus*-Gruppe systematisch verwendet. Die Beschränkung auf neun Intervalle ist in den Texten der Hollandrinus-Gruppe nur in TH I (1, 9, 30), TH IX (2, 6-53) und TH XIX (554-597) zu finden.

Daß TH XXVI nicht direkt von TH XXIV abhängt, wird auch durch zwei sehr selten in der Hollandrinus-Tradition zitierte Texte bestätigt, die *Quaestiones de musica* (QUAEST. MUS.) und der *Tonarius Vaticanus* (TON. Vatic.).[20] In beiden Fällen bieten TH XXIV und TH XXVI unterschiedliche Lesarten:

[20] Verse aus den *Quaestiones de musica* erscheinen in TH III (7, 36-43), eine Definition der Musik, die im *Tonarius Vaticanus* (TON. Vatic. 12, 1 p. 189) belegt ist, wird von TH V pr. 123 angeführt.

TH XXIV 14, 12: Ex ·F· in ·f· **terni** distingue pallacia triti.
TH XXVI 74: Ex ·F· in ·f· **magni** distingue palacia triti. (cf. QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96)

TH XXIV 16, 14: Sed secundum aliquos superadditur ·A·re et hoc in modulis autentice elevacionis et plagalis deposicionis, qui alio modo **divisus autentus** dicitur ...
TH XXVI 140: Sed secundum aliquos primo tono superadditur ·A·re et hoc in modulis autentice elevacionis et plagalis deposicionis. [141] Alio nomine **indivisus autentus** dicitur ... (cf. TON. Vatic. 12, 2)

Man kann aus der Quellenlage schließen, daß TH XIX und TH XXIV mit TH XXVI zu einem gemeinsamen Überlieferungszweig gehören. Möglicherweise hat auch TH XVII Verbindungen zu dieser Gruppe.

4. EDITION

Die originale Anordnung der Exzerpte wurde beibehalten, ohne daß ein Versuch unternommen wurde, die Kapitel 1-3 zu rekonstruieren.

Die Notierung der Tonbuchstaben ist in der Beschreibung der Tetrachorde ungewöhnlich: die *superacutae* werden mit Doppelbuchstaben notiert (eelami, fffaut, ggsolreut), die *excellentes* mit übereinandergestellten Doppelbuchstaben (a̲lamire, b̲fa b̲mi, c̲solfa, d̲lasol).

EDITION

Mz = Mainz, Stadtbibliothek Hs II 375, fol. 57v-60v

57v [1] EX MUSICA IOHANNIS BOEN RIJ<NSBURGENSIS> ET PRIMO EX PROLOGO IPSIUS IN MUSICAM.

[2] Non est igitur parva laus nec modica utilitas, non vilipendendus labor musice sciencie, que sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem, novi inventorem. [3] Nec pretereundum videtur, quod musicus et cantor non parum a se invicem discrepant. [4] Nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor vero aliquotiens viam solummodo per usum tenet. [5] Cui ergo cantorem melius comparaverim quam ebrio, qui domum quidem repetit, sed quo calle revertatur, penitus ignorat. [6] Sic molaris rota discretum aliquando reddit stridorem, ipsa tamen, quid agat nesciens, quippe quia res est inanimata. [7] Unde Guido pulchre in *Micrologo* suo sic ait:

[8] Musicorum et cantorum magna est distancia.
[9] Illi dicunt, isti sciunt, que componit musica.
[10] Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
[11] Ceterum tonantis <vocis> si laudant acumina,
[12] superabit philomena vel vocalis asina etc.

Versus: [13] Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu.
[14] Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

[15] ITEM NOTA: INVENTORES MUSICE PATENT IN HIS METRIS:

[16] Pythagoras reperit, transfert Boecius ipse,
[17] Investigator Guido Tubalque registrat,
[18] Iubal epylogat, notas ponitque Iohannes.

[19] Alii dicunt Linum Thebeum, alii Amphionem, alii Orpheum artem hanc reperisse, alii Pythagoram.

Versus: [20] Doctor Pythagoras ex fabrica reperit illas
([21] septem voces cantuales, scilicet ·A·B·C·D·E·F·G· etc.)

2-10 IOH. COTT. mus. 2, 7-13
8-12 GUIDO reg. 1-5
13-14 LAMBERTUS p. 252b
19 IOH. COTT. mus. 3, 13
20 Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 25v; cf. Sz 1, 9-12

---

19 Amphionem] Phionem *Mz*

[22] ITEM MUSICA SIC DIFFINITUR: [23] Musica est ars vocum distantias symphoniasque proporcionabiliter diiudicans. [24] Vel sic: Musica est tonorum sciencia. [25] Cuius subiectum est proporcio vocum vel tonorum.

[26] Ex quo quilibet cantus vocibus et clavibus registratur, ideo aliqua dicenda sunt de vocibus et clavibus. [27] Pro quo sciendum, quod sex sunt voces, per quas quilibet cantus modulatur, ut sunt *ut re mi fa sol la.*

Versus: [28] *Ut re mi fa sol la* modulacio <musica> cantat.

Vel sic: [29] *Ut re mi fa sol la* modulandi sunt tibi signa.
[30] Hasque manus leve digitis solet ipsa locare.

[31] Item notandum: septem sunt claves secundum speciem, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·. [32] In numero vero sunt 19 secundum usum. [33] Unde versus:

[34] Claves in numero sunt bis dene minus una.

[35] Sed secundum artem sunt XX.

Versus: [36] Bis decas ex arte cantus claves dicas esse etc.

[37] Item distinccio clavium habetur in his metris:

[38] Claves octo graves, septem dicuntur acute,
[39] Quatuor excellunt, quas inchoat ·aa· duplicata.

[40] Unde graves sunt duplices, scilicet simpliciter graves et finales. Simpliciter graves sunt quatuor, scilicet ·Γ·ut, ·A·re, ·B·mi, | ·C·faut. [41] Finales *58r*
sunt quatuor, scilicet ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut, in quibus omnes toni finiuntur, ut patebit. [42] Quatuor sunt acute, scilicet ·a·lamire, ·b·fa·♮·mi, ·c·solfaut et ·d·lasolre. [43] Superacute sunt tres, scilicet ·ee·lami, ·ff·faut, ·gg·solreut. [44] Excellentes sunt quatuor: ·aa·lamire, ·bb·fa·♮♮·mi, ·cc·solfa, ·dd·lasol.

---

36 male dicit *marg.*

23-24 SUMM. GUID. comm. 1, 6-7
28 VERS. Palmam I 31
30 VERS. Palmam I 32
34 VERS. Palmam I 46
38-39 VERS. Palmam II 38-39
39 cf. SUMM. GUID. 44
40 cf. VERS. Palmam II 40

---

37 distinccio] distancia *Mz, cf. TH XXIV 6, 1*

[45] Item littera est principium et vox finalis.

Versus: [46] Principium clavis sit littera, vox quoque finis.

[47] DE MUTACIONIBUS.

Versus: [48] In ·b·fa·♮·mi duas voces volo demi,
[49] Quas non mutabis, quia dupla <est> tibi clavis etc.

[50] Nota: Guido 21 in monochordo ponit notas, que omnes in figura sunt dispares, verbi gracia ·Γ· in figura differt a ·G· capitali, ·A· capitale ab ·a· minuto, ·B· a ·♮· etc. [51] Item ·a· minutum ab ·aa· duplicato differt etc. [52] Variantur eciam per spacia et lineas, quia, cum ·Γ· ponitur in linea, ·G· ponitur in spacio. [53] Et cum ·A· ponitur in spacio, ·a·lamire ponitur in linea etc.

[54] EX CAPITULO 4.

Versus: [55] Quatuor esse sonos veteres dicere periti:
[56] Prothus cum deutro, cum trito sitque tetrardus.
[57] Sic et plagalis quivis nomen capit eius.
[58] Quatuor in locis finit cantus regularis.
[59] Desinit in aliis, incongruus omnis habetur.
[60] Plagalis sit par, autentus sit tonus impar.
[61] Vult descendere par, sed scandere vult tonus impar.
[62] Primus et alter ·D· tenet, ·E· tercius quoque quartus,
[63] ·F· quintus, sextus, ·G· septimus atque supremus etc.

[64] CAPITULUM 5. [65] Cum autem toni secundum proprios et speciales ambitus quamplurimum cognosci habeant et discerni, [66] sciendum ergo, quod ambitus tonorum est distancia sive proprium spacium, quod regula unicuique tono in scala musicali indulget. [67] Iste autem ambitus <omnibus> tonis est equalis, quia ambitus uniuscuiusque toni sunt octo note saltem in cantu regulari. ([68] Sed in cantu irregulari sunt undecim ita,

---

46 VERS. Palmam II 37
48-49 IOH. OLOM. p. 22; ANON. Gemnic. 1, 3, 30-31
50-53 cf. GUIDO micr. 2, 10 (p. 94); cf. IOH. COTT. mus. 5, 8-13
65-67 SUMM. Guid. comm. 2, 2-4

---

61 tercius] ternus *Mz*, cf. TH XXIV 12, 24
67 <omnibus> tonis] cf. TH XXIV 14, 3

quod per licenciam supra ambitum cuiuslibet toni adduntur due note superius et una inferius excepto quinto tono, qui tantum utitur semitonio sub suo finali.) [69] Ita, quod ambitus primi toni spaciatur inter ·D· grave et ·d· acutum inclusive loquendo, sed secundus spaciatur inter ·A· grave et ·a· acutum, ut patet in figura.

Versus:
[70] Autentus primus inter ·D·d· spaciatur.
[71] Primus ab ·A· plagalis in ·a· firmat sua castra.
[72] Ac sua tendit in ·e· tentoria deuterus ex ·E·.
[73] Alterius ·B·♭· cursum distinguit utrumque.
[74] Ex ·F· in ·f· magni distingue palacia triti. ▸ *p.300*
[75] Extendit de ·C· tentoria tercius in ·c·.
[76] Ex ·G· <in> ·g· summi disponitur aula tetrardi.
[77] Nam ·D·d· quartum certo sub limite claudunt. *58v*

Vel sic:
[78] Regula certa tono claves dat cuilibet octo.
[79] Infra se solam, binas dat gracia supra.
[80] Regula quas tribuit, audacter quisque frequentat.
[81] Gracia quas prestat, decet uti rarius istis.
[82] Undenas ergo cuivis attingere fas est.
[83] Non tamen, undenas quod tangat quisque, necesse est.
[84] Undenas igitur excedere non licet ulli.
[85] Transgressus fines istos, nisi sit racione
[86] Fultus, despicitur, canor ac enormis habetur.

[87] CAPITULUM 6. [88] Nota aliquas regulas ad discernendum differencias tonorum quo ad cognicionem cantus regularis vel irregularis, et hoc quo ad ascensum et descensum eiusdem:

---

69 cf. SUMM. Guid. comm. 2, 5
70-77 QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96
74 IAC. LEOD. spec. 6, 56, 2
78-86 Roma, Vat. Palat. 1346 f. 24r-v
78-82 Henricus Helene ms. Venezia, Bibl. Naz. Marciana, lat. app. cl. VIII/24 (coll. 3434) fol. 28v

---

73 cursum] sursum *Mẓ*
76 aula] auli *Mẓ*
86 habetur] ha/habetur *Mẓ*

89 Prima: Omnis cantus a finali ascendens ad octavam vel ultra, quantumcumque descendit, autentus est, id est primus, 3us, 5us vel 7us
▸ *p.300* secundum exigenciam domicilii.

90 Secunda: Omnis cantus a finali plus una nota descendens, si octavam in ascendendo non compleverit, plagalis est, id est secundi, 4ti, 6ti vel 8vi secundum exigenciam principii excepto quinto tono, qui propter imperfeccionem semitonii descendit ad terciam etc.

91 Tercia regula: Omnis cantus a finali ad quintam vel ultra ascendens, non tamen ad octavam, si una voce descendit, vel non ita, quod non descendit ad quartam, autentus est.

92 Quarta regula: Omnis cantus a finali tantum ad quartam ascendens, sive descendit sive non, plagalis est. 93 Sed si cantus aliquis more plagalis semel descenditur nec tamen ascendit in octavam, si <quintam> trinies vel sepius attigerit, autentus est.

94 Exemplum prime regule: *Fidelis sermo et omni accepcione dignus*.

95 Exemplum secunde regule: *O rex glorie*. 96 Exemplum exceptionis eiusdem regulae, ut *Voce cordis et oris,* que eciam transponitur ad quartam.

97 Exemplum tercie regule: *Nisi tu Domine servabis*.

98 Exemplum quarte regule: *Laudate Dominum omnes gentes*. 99 Que sunt
▸ *p.300* antiphone feriales. 100 Exemplum excepcionis eiusdem: *Ecce tu pulchra es amica mea.*

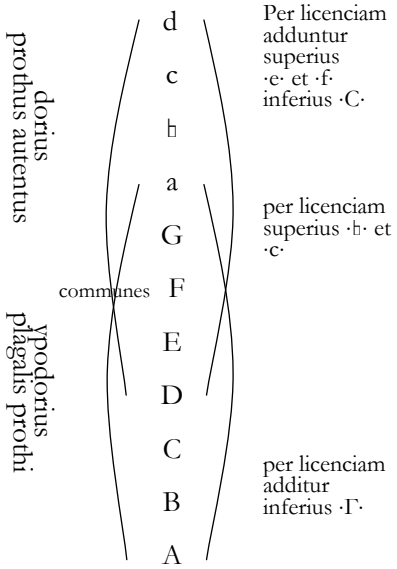
---

90 compleverit] complenaverit *sive* complevaverit *Mz*

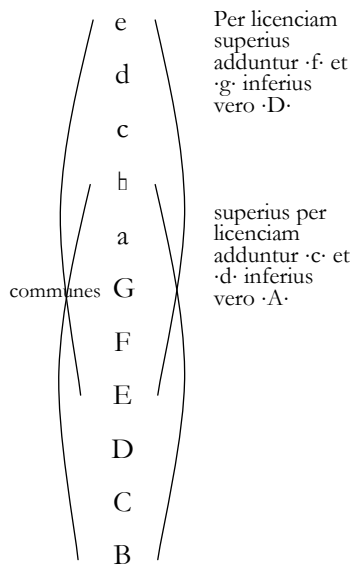
93 <quintam>] quartam *Mz*, cf. TH XXIV 13, 8

59r

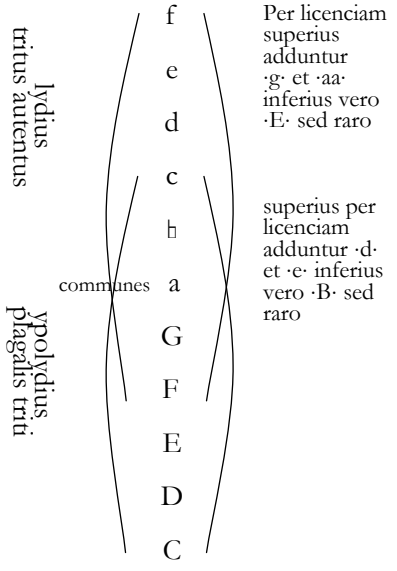
101



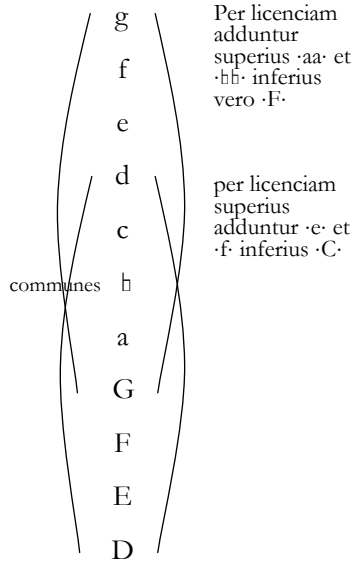
102

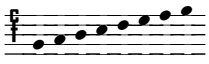
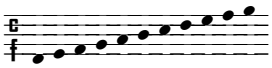
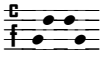
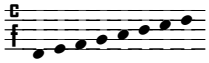
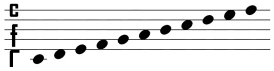
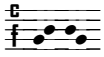
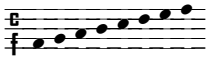


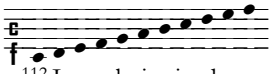
103

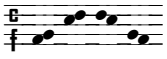
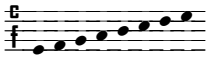
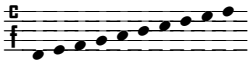
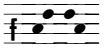
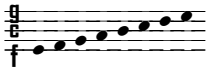
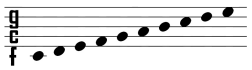
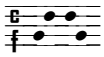
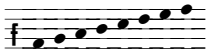
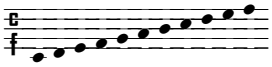
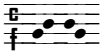
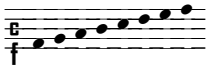
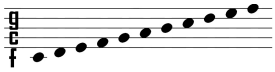
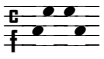
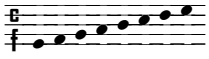
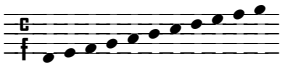
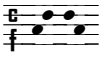


104



59v

105 Ambitus regularis primi toni

106 Ambitus eiusdem irregularis

107 note principales

108 Ambitus regularis secundi toni

109 Ambitus secundi irregularis

110 note principales

111 Tercii toni ambitus regularis



112 Irregularis eiusdem

113 note principales

114 Quarti toni ambitus regularis

115 Irregularis eiusdem

116 note principales

117 Quinti toni ambitus regularis

118 Irregularis eiusdem

119 note principales

120 Sexti toni ambitus regularis

121 Eiusdem ambitus irregularis

122 note principales

123 Septimi toni ambitus regularis

124 Eiusdem ambitus irregularis

125 <note principales>

126 Octavi toni ambitus regularis

127 Eiusdem ambitus irregularis

128 note principales

[129] CAPITULUM SEPTIMUM. [130] Sciendum, quod X sunt claves iniciales *60r*
communes omnibus tonis, inter quas quedam sunt proprie quibusdam tonis quantum ad sua principia, quedam vero sunt communes. [131] Proprie sunt, ut ·A·re, que debetur solum secundo tono. [132] Similiter ·♮· acutum vel ·♮· durum canens *mi* et ·D·lasolre debentur solum septimo. [133] Communium autem clavium alia est communis tribus tonis, ut ·E·lami tercio, quarto et octavo. [134] Alia est communis quatuor tonis, ut ·C·solfaut tercio, quinto, septimo et octavo. [135] Alia est communis quinque tonis, ut ·C·faut, similiter ·D·solre, que communes sunt primo, 2o, quarto, sexto et octavo. [136] Similiter ·a·lamire communis est quinque tonis, scilicet primo, quarto, quinto, septimo et octavo. [137] Alia communis est sex, ut ·F· finalis, que communis est primo, 2o, 4o, 5o, 6o et octavo. [138] Et nulla clavis magis communis est quam ad sex tonos quantum ad sua principia. [139] Et nota, quod sicut nullus tonus ultra quintam a suo finali habet tenorem nisi solus tercius, ita eciam nullus tonus ultra quintam a suo finali habet principium nisi solus tercius eo, quod est maxime ascensivus etc. [140] Sed secundum aliquos primo tono superadditur ·A·re et hoc in modulis autentice elevacionis et plagalis deposicionis. [141] Alio nomine indivisus autentus dicitur, ut ▸ *p.300*
hic: *Fidelis sermo* etc., similiter *Rogabat Iesum quidam pharyzeus* etc.

[142] CAPITULUM OCTAVUM. [143] Inter cetera hoc quoque scire convenit, quod novem tantummodo sunt modi, quibus melodya contexitur, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semidytonus, dytonus, diatesseron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente et diapason. Unde versus:

[144] Formatur cantus his ter ternis speciebus.
(id est his novem modis)

[145] Unisonus est unius et eiusdem vocis repeticio. [146] Et habet fieri sex modis secundum quod sex sunt voces.

Versus: [147] Unisonus voce solet in sola resonare.

130-139 SUMM. GUID. comm. 4, 42-54
141 TON. Vatic. 12, 2 p. 191
144 VERS. Palmam I 85
147 VERS. Palmam I 76

137] *add. in marg. Mz*
139 ultra quintam ... nullus tonus] *add. in marg. Mz*
147 resonare] reserari *Mz*

148 Sed tonus est saltus unius vocis in proximam potenter sonans. 149 Et habet fieri quatuor modis, verbi gracia *ut re, re mi, fa sol, sol la* et econverso etc.

150 Sed semitonium est unius vocis in proximam immediata modica et debilis elevacio vel depressio, id est ascensus vel descensus. 151 Et dicitur a *semis*, quod est *dimidium*, et *tonus*, quasi dimidius tonus. 152 Vel dicitur a *semus*, quod est *imperfectus*, et *tonus*, quasi imperfectus tonus. 153 Et habet fieri solum uno modo, scilicet ascendendo de *mi* in *fa* vel econverso.

154 Sed semidytonus est unius vocis in terciam debilis ascensio et descensio. 155 Et dicitur a *semus,* quod est *imperfectus,* et *dytonus*, quasi imperfectus dytonus. 156 Et differt a dytono, quia dytonus numquam in suo ambitu semitonium includit, semidytonus vero semper. 157 Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo de *re* in *fa* et econverso, descendendo de *fa* in *re*, et de *mi* in *sol* ascendendo et econverso descendendo de *sol* in *mi*.

158 Quintus modus dicitur dytonus et est saltus unius vocis in terciam potenter sonans. 159 Et dicitur a *dya*, quod est *duo*, et *tonus*, quasi duos tonos continens.

60v 160 Sextus modus dicitur diatesseron et est saltus unius vocis in quartam proporcionaliter sonans. 161 Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *tesseron*, *quatuor*, quasi ex quatuor vocibus compositus.

162 Septimus modus dicitur diapente et est saltus ab una voce in quintam dulciter et iocunde sonans. 163 Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *penta*, quod est *quinque* eo, quod fit ex quinque vocibus.

164 Octavus modus dicitur semitonium cum diapente et est saltus unius vocis in sextam debiliter sonans. 165 Et est modus compositus ex semitonio et diapente. 166 Constat enim ex tribus tonis et duobus semitoniis, ut ab ·E·lami in ·C·solfaut et econtrario.

167 Nonus modus dicitur tonus cum diapente et est saltus unius vocis in sextam potenter sonans. 168 Et dicitur a tono et diapente. 169 Constat enim ex quatuor tonis et uno semitonio etc.

170 Additur eciam predictis decimus modus, qui dicitur diapason et est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans. 171 Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pason*, *totum*, quia fit ex omnibus modis. 172 Constat enim ex quinque tonis et duobus semitoniis.

Versus [173] Amplectens novem superadditur his diapason.
[174] Sic et non aliter debes coniungere voces.

[175] Hec Iohannes Boen.

173-174 VERS. Palmam I 86-87

KOMMENTAR

74: Der Ausdruck „magni ... triti“ bereitete schon den mittelalterlichen Kopisten offensichtlich Verständnisschwierigkeiten. Die Darmstädter Handschrift der *Quaestiones in musica* weicht erheblich von den übrigen Quellen ab. Sie hat „F f autenti disponit itinera triti.“ TH XXIV 14, 12 überliefert „terni ... triti“, TH III 7, 40 hingegen „magis ... triti“. Eine Analogie bietet Vers 76 mit „summi ... tetrardi“, doch kann man hier das Adjektiv „summi“ mit der Position des *tetrardus* im Tonsystem als höchste Tonart verstehen.

89 secundum exigenciam domicilii] Siehe den Kommentar zu TH XXIV 13, 3, S. 233 in diesem Band.

99: Von den in Satz 94-100 aufgezählten Antiphonen sind nur *Nisi tu Domine servabis* und *Laudate omnes gentes* Ferialantiphonen.

141: Die Bezeichnung „indivisus autentus“ betrifft Melodien, die den Ambitus der authentischen und plagalen Tonarten umfassen. Die beiden Antiphonen *Fidelis sermo* und *Rogabat Iesum* haben den Ambitus *A-re* bis *d-lasolre* und schließen somit den Ambitus des ersten und zweiten Modus ein. Die Bezeichnung „indivisus autentus“ ist nur im *Tonarius Vaticanus* belegt.

MICHAEL BERNHARD

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI A LADISLAO DE ZALKA EXSCRIPTUS

(LAD. ZALK.)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Der Text des Musiktraktats der Handschrift Esztergom Főszékesegyházi Könyvtár II 395 wurde nach dem Explicit auf fol. 63v im Jahre 1490 von László Szalkai (Ladislaus de Zalka) in der Stadtschule von Sárospatak aus einer Vorlage abgeschrieben. Die Person des László Szalkai ist wohlbekannt und gut dokumentiert: Nach seinen Studien in Sárospatak erlangte er bald eine Stelle in der königlichen Kanzlei, wurde 1513 Bischof von Vác, 1522 Bischof von Eger und schließlich 1524 Erzbischof von Gran (Esztergom) und Fürstprimas von Ungarn. Zwei Jahre später ist er in der Schlacht gegen die Türken bei Mohács gefallen.[1] Der Codex, den sich Szalkai zu Studienzwecken anlegte und dessen Anfang heute fehlt, enthält außer dem Musiktraktat eine Sammlung verschiedener Schriften:

1r-18v	kommentierte Verse und Tabellen zum Kalender[2]
19r	Inhaltsverzeichnis von späterer Hand
20r-23v	„Pro intellectu huius kalendarii ...“
24r-27v	Epistola Aristotelis ad Alexandrum de regimine hominis
28r-29v	leer
30r-63v	„Pro themate presentis operis ...“ (Musiktraktat)
	(63v: „Et sic est finis per Ladislaum de Zalka, quia exemplar non habuit ultra. In Pathak sub Iohannis baccalaurei practica 1490“)
64rv	leer
65r-79r	„Circa lecturam arboris ...“ (= Johannes Andreae: Super arboribus consanguinitatis, affinitatis et cognationis spiritualis et legalis)
	(78v: „... per me laslonem de Zalka in pathak. Rectore Iohanne Baccalaureo de Kyswarda. pro tunc existente prima post Iohannis *(?)* ante portam. Anno Salutis 1490“)
79v	leer

[1] Zur Biographie des László Szalkai und zur Handschrift siehe: István Mészáros: A Szalkai-kódex és a XV. század végi sárospataki iskola [Die Szalkai-Handschrift und die Schule von Sárospatak am Ende des 15. Jahrhunderts]. Budapest 1972. Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). Musicologia Hungarica I, Budapest 1934.

[2] Vgl. Bernhard Bischoff, Ostertagtexte und Intervalltafeln. In: Mittelalterliche Studien II S. 213, Anm. 87 und S. 215 (zum Vers: *Elephas a terra festinat bubalus extra* auf der ersten Seite der Esztergomer Handschrift)

80r-167r Ecloga Theoduli mit Kommentar
(167r: „Finis est impositus huic libello in Saruspatak per me ladislaum de Mathezalca. In festo exaltacionis sancte crucis hora quasi nona post prandium in crepusculo noctis. Anno domini millesimo 4mo Octoagesimo Nono")
168r-258r Rhetorica de dictis Tybini oratoris (=Nicolaus de Dybin)[3]
(258r: „Finit presens tractatus dictatorius excerptus de Tybini oratoris dictis utilis legentibus per me L (Ladislaum) de Z (Zalka) in festivitatibus Nerei et Achillei martirum sub Johanne Baccalaureo de Kyswarda protunc rectore scole pathak existente anno curente. Anno domini 1490")

Die Texte gehören zur allgemeinen Schullektüre (*Epistola Aristotelis, Ecloga Theoduli*), zum Themenkreis der Artes liberales (Kalender, Rhetorik, Musik) und zum kanonischen Recht (Johannes Andreae). Die reiche Glossierung verrät die intensive Beschäftigung mit den Texten.

Der Codex ist durch einen Wasserschaden in der oberen äußeren Ecke geschädigt, der allerdings unterschiedlich groß in der Ausdehnung und Intensität ist, was darauf hindeutet, daß er vor der Bindung entstanden ist. Auch die Glosse auf fol. 47r am oberen Rand zeigt keine Spuren des Wasserschadens. Sie ist also wohl erst nach der Beschädigung eingetragen worden.

2. TEXT

Der Text der gesamten Handschrift wurde laut Eintrag auf fol. 63v von László Szalkai selbst geschrieben, obwohl sich der Schriftcharakter ab fol. 44 verändert. Wenn man der Angabe Szalkais Glauben schenken darf, muß man mit einer längeren Schreibpause rechnen. Daß der Musiktraktat aus einer Vorlage kopiert wurde, bekundet Szalkai im Explicit. Insgesamt sind relativ wenige Verschreibungen und typische Kopistenfehler zu erkennen. Die Glossen zu diesem Traktat stammen teilweise aus derselben Tradition wie der Haupttext, wie die Parallelen zu TH V zeigen, teilweise aber wohl aus anderen Quellen. Ob Szalkai die Glossen aus seiner Vorlage übernommen hat, oder ob es sich um eigene Nachträge handelt, ist nicht nachzuweisen.

[3] Es handelt sich bei diesem Text nicht um die eigentliche *Rhetorica* des Nicolaus de Dybin (Tibinus), sondern um einen Text, der vielleicht identisch ist mit einer Rhetorik, die im Anschluß an die Rhetorik des Nicolaus in der Handschrift Wien, ÖNB 5218, fol. 38r-55r überliefert ist. Siehe: Hans Szklenar: Magister Nicolaus de Dybin. Vorstudien zu einer Edition seiner Schriften. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 65, München 1981, S. 187

3. INHALT

EINLEITUNG

pr. 1 Schönheit und Nützlichkeit der Musik
pr. 13 Begründung der Wissenschaft:
pr. 17 *causa efficiens:* Erfinder der Musik: Tubal
Pythagoras
Boethius
Guido
Iubal
Iohannes de Muris
Gregorius und Ambrosius
pr. 43 *causa finalis:* Nützlichkeit für den Gottesdienst
Die erste der *Artes liberales*
Sie hilft Tieren und Menschen
Sie ist wichtig für die Cantoren
pr. 87 *causa materialis:* Teile der Musik: *musica chromatica*
musica enarmonica
musica diatonica
pr. 102 *causa formalis:* Reihenfolge der Darstellung

1. TEIL

1, 1 Die Einteilung des folgenden Traktats:
1. *signa, voces, manus*
2. *mutationes, species*
3. *divisiones cantuum, proprietates clavium cum figuris*
4. *discursus, ambitus tonorum, principia, media, fines*
1, 6 Tonbuchstaben *(claves)*
1, 14 Solmisationssilben *(voces)*
1, 19 Hexachorde *(cantus)*
1, 23 Guidonische Hand

2. TEIL

2, 3 Mutation: Definition
2, 7 Anzahl der Mutationen
2, 27 *Γ-ut, A-re, B-mi:* keine Mutation
2, 30 *C-faut:* fa → ut asc. (1. ♮ duralis → 1. naturalis)
ut → fa desc. (1. naturalis → 1. ♮ duralis)
2, 34 *D-solre* sol → re asc. (1. ♮ duralis → 1. naturalis)
re → sol desc. (1. naturalis → 1. ♮ duralis)
2, 39 *E-lami* la → mi asc. (1. ♮ duralis → 1. naturalis)
mi → la desc. (1. naturalis → 1. ♮ duralis)
2, 44 *F-faut* fa → ut asc. (1. naturalis → 1. b mollis)
ut → fa desc. (1. b mollis → 1. naturalis)

2, 48	*G-solreut*	sol → re asc. (1. naturalis → 1. b mollis) re → sol desc. (1. b mollis → 1. naturalis) sol → ut asc. (1. naturalis → 2. ♮ duralis) ut → sol desc. (2. ♮ duralis → 1. naturalis) re → ut asc. (1. b mollis → 2. ♮ duralis) ut → re desc. (2. ♮ duralis → 1. b mollis)
2, 57	*a-lamire*	la → mi asc. (1. naturalis → 1. b mollis) mi → la desc. (1. b mollis → 1. naturalis) la → re asc. (1. naturalis → 2. ♮ duralis) re → la desc. (2. ♮ duralis → 1. naturalis) mi → re asc. (1. b mollis → 2. ♮ duralis) re → mi desc. (2. ♮ duralis → 1. b mollis)
2, 65	*b-fa-♮ -mi*	keine Mutation
2, 67	*c-solfaut*	sol → fa asc. (1. b mollis → 2. ♮ duralis) fa → sol desc. (2. ♮ duralis → 1. b mollis) sol → ut asc. (1. b mollis → 2. naturalis) ut → sol desc. (2. naturalis → 1. b mollis) fa → ut asc. (2. ♮ duralis → 2. naturalis) ut → fa desc. (2. naturalis → 2. ♮ duralis)
2, 75	*d-lasolre*	la → sol asc. (1. b mollis → 2. ♮ duralis) sol → la desc. (2. ♮ duralis → 1. b mollis) la → re asc. (1. b mollis → 2. naturalis) re → la desc. (2. naturalis → 1. b mollis) sol → re asc. (2. ♮ duralis → 2. naturalis) re → sol desc. (2. naturalis → 2. ♮ duralis)
2, 83	*e-lami*	la → mi asc. (2. ♮ duralis → 2. naturalis) mi → la desc. (2. naturalis → 2. ♮ duralis)
2, 87	*f-faut*	fa → ut asc. (2. naturalis → 2. b mollis) ut → fa desc. (2. b mollis → 2. naturalis)
2, 91	*g-solreut*	sol → re asc. (2. naturalis → 2. b mollis) re → sol desc. (2. b mollis → 2. naturalis) sol → ut asc. (2. naturalis → 3. ♮ duralis) ut → sol desc. (3. ♮ duralis → 2. naturalis) re → ut asc. (2. b mollis → 3. ♮ duralis) ut → re asc. (3. ♮ duralis → 2. b mollis)
2, 99	*aa-lamire*	la → mi asc. (2. naturalis → 2. b mollis) mi → la desc. (2. b mollis → 2. naturalis) la → re asc. (2. naturalis → 3. ♮ duralis) re → la desc. (3. ♮ duralis → 2. naturalis) mi → re asc. (2. b mollis → 3. ♮ duralis) re → mi asc. (3. ♮ duralis → 2. b mollis)
2, 107	*cc-solfa*	sol → fa desc. (2. b mollis → 3. ♮ duralis) fa → sol desc. (3. ♮ duralis → 2. b mollis)
2, 112	*dd-lasol*	la → sol desc. (2. b mollis → 3. ♮ duralis) sol → la desc. (3. ♮ duralis → 2. b mollis)
2, 117	*ee-la*	keine Mutation

3. TEIL

3, 1 Hexachordgenera *(cantus)*: *♮ duralis (=enarmonica)*
naturalis (=diatonica)
♭ mollis (=chromatica)

3, 13 Hexachorde:
1. *♮ duralis Γ-ut - E-lami*
1. *naturalis C-faut - a-lamire*
1. *♭ mollis F-faut - d-lasolre*
2. *♮ duralis G-solreut - e-lami*
2. *naturalis c-solfaut - aa-lamire*
2. *♭ mollis f-faut - dd-lasol*
3. *♮ duralis g-solreut - ee-la*

3, 22 Tonsystem *(claves)*: 1. Einteilung: *graves: Γ A B C D E F G*
acutae: a b c d e f g aa
excellentes: bb cc dd ee

3, 31 2. Einteilung *graves: Γ A B C*
finales: D E F G
affinales: a ♮ c d
acutae: e f g aa
excellentes: ♯♯ cc dd ee

3, 41 3. Einteilung: *signatae: Γ F c g dd*
non signatae: alle übrigen

3, 47 Beispiele, Tafeln und Merkverse zu den *claves*

3, 70 Intervalle *(modi)*:

3, 75	1. *unisonus (improprie)*	*ut-ut re-re mi-mi fa-fa sol-sol la-la*	
3, 84	2. *semitonium*	*mi-fa fa-mi*	*modica et debilis*
3, 90	3. *tonus*	*ut-re re-mi fa-sol sol-la*	*potenter et viriliter*
3, 100	4. *semiditonus*	*re-fa mi-sol*	*debilis*
3, 106	5. *ditonus*	*fa-la ut-mi*	*plene et viriliter*
3, 111	6. *diatessaron*	*ut-fa re-sol mi-la*	*proportionabiliter*
3, 118	*tritonus (secundum modernos)*	*fa-mi*	*dure et viriliter*
3, 123	7. *diapente*	*ut-sol re-la mi-mi fa-fa*	*dulciter et iocunde*
3, 128	8. *semitonium cum diapente*		*imperfecte*
3, 136	9. *tonus cum diapente*	*ut-la*	*potenter et viriliter*
3, 141	*diapason*		*dulcissime*
3, 148	*modi inusitati:* *tritonus*		
3, 151	*semiditonus cum diapente*		*debiliter et imperfecte*
3, 154	*ditonus cum diapente*		*potenter et viriliter*

3, 157 Arten der *modi:*
consonanter
simul
successive in eodem transversali *diversae claves (b ♮)*
non diversae claves
in diversi transversali *proportionaliter consonanter*
(diatessaron, diapente, diapason)
proportionaliter dissonanter
dissonanter

3, 191 *Ter trini sunt modi*

3, 192 Merkmelodie zu den Intervallen

3, 193 Die *coniunctae*:
3, 194 Definition
3, 201 1. *A-B* *signatur per* *b molle in B*
3, 206 2. *D-E* *b molle in E*
3, 211 3. *G-F* *♮ quadrum in F*
3, 214 4. *G-a* *b molle in a*
3, 219 5. *c-d* *♮ quadrum in c*
3, 222 6. *d-e* *b molle in e*
3, 224 7. *f-g* *♮ quadrum in f*
3, 227 8. *g-aa* *b molle in aa*
3, 230 Zeichen für die *coniunctae*
3, 234 Übersicht über die *coniunctae*

4. TEIL

4, 1 Tonarten:
4, 2 Definition von *tonus*:
1. Ganzton
2. a) *euouae* = Differenz = *tenor*
b) *tropus*
4, 9 *cantus regularis - cantus vulgaris (irregularis)*
4, 21 4 Tonarten, in authentische und plagale geteilt
4, 28 Erkennung des *cantus regularis*: a) *principium*
b) *finis*
c) *punctus*
d) *arsis* und *thesis*
4, 41 *tonus vulgaris*
tonus Ambrosianus
tonus Gregorianus
4, 54 Die authentischen und plagalen Tonarten:
4, 57 Finales: 1. und 2.: *D*
3. und 4.: *E*
5. und 6.: *F*
7. und 8.: *G*
4, 59 Ambitus: authentisch: *intensio*: Oktave (None, Dezime)
remissio: Sekunde (Quarte)
plagal: *intensio*: Quinte (Sexte)
remissio: Quarte (Quinte)
4, 68 Tenores: 1. *a*
2. *F*
3. *c*
4. *a*
5. *c*
6. *a*
7. *d*
8. *c*

	Tonar:		
4, 80	**1. Ton**		
4, 86	*Iubilus*		*Primum quaerite regnum Dei*
4, 87	*Psalmi minores*		*Primi toni melodia psallens in directo*
			Dixit Dominus
4, 93	*Psalmi maiores*		*Magnificat*
			Benedictus
4, 98	*euouae principale*	*D*	*A. Iohannes autem cum audisset*
		D	*A. Ecce tu pulchra es*
		D	*A. Ecce nomen Domini*
		D	*A. Ecce in nubibus caeli*
		F	*A. Ave Maria gratia plena*
		F	*A. Canite tuba*
		F	*(A. Tecum principium)*
		F	*(A. Sanctificavit)*
4, 104	1. diff.	*A*	*A. Fidelis sermo et omni acceptione*
		C	*A. Ecce ego mitto vos*
		C	*A. In plateis*
4, 106	2. diff.	*D*	*A. Leva Ierusalem*
		D	*A. Hii qui linguis loquuntur novis*
		G	*A. Mei autem de die in diem quaerunt*
4, 110	3. diff.	*F*	*A. Volo pater*
		F	*A. Reges Tharsis*
4, 112	4. diff.	*F*	*A. Nisi tu Domine*
		F	*A. Adiutorium nostrum*
4, 114	5. diff.	*F*	*A. Apertis thesauris suis*
		F	*A. Pulchra es et decora*
		F	*A. Exi cito in plateas*
		F	*A. Erunt primi novissimi*
4, 117	diff. peregrinae		*A. Biduo vivens*
			A. Speciosus forma
			A. Christi virgo
			A. Rex omnis terrae
4, 128	Responsoria		*Primus et novissimus Deus est principium et clausula rerum*
		D	*RV. Cherubim quoque et seraphin*
		D	*RV. Qui potuit transgredi*
			RV. Ora pro populo
4, 135	Introitus		*Prima aetate*
		D	*Exsurge*
		D	*Da pacem Domine*
		F	*Dominus secus mare*
		F	*Etenim sederunt*
4, 142	1. diff.	*C*	*Gaudeamus*
		C	*Rorate*
		C	*Suscepimus*

4, 144	2. diff.	*F*	*Ego autem*
		F	*Misereris omnium*
		a	*Sapientiam sanctorum*
		a	*Salus autem*
4, 149	**2. Ton**		
4, 151	*Psalmi minores*		*Secundum autem in fine*
			Dixit Dominus
4, 153	*Psalmi maiores*	*C*	*Magnificat*
		C	*Benedictus*
	Antiphonen	*A*	*A. Laudate Dominum*
		A	*A. Fidelis sermo*
		C	*A. Sicut lilium inter spinas*
		D	*A. O sapientia*
		D	*(A. O virgo virginum)*
		F	*A. Quem vidistis pastores*
		F	*A. Genuit puerpera regem*
4, 160	Introitus		*Secunda aetate*
		D	*I. Dominus dixit ad me*
		D	*(I. Fac mecum)*
		C	*I. Mihi autem*
		F	*I. Me exspectaverunt*
		A	*(I. Ecce advenit)*
		A	*I. Salve sancta parens*
4, 168	Responsoria	*DC*	*Secundum testamentum novum*
			RV. Cumque evigilasset Iacob
4, 172	**3. Ton**		
4, 174	*Psalmi minores*		*Tertium suspende in medio*
			Dixit Dominus
4, 178	*Psalmi maiores*		*Magnificat*
			Benedictus
4, 182	*euouae principale*	*F*	*A. Quando nata est*
		F	*A. Qui de terra est*
		F	*A. O gloriosum*
4, 185	1. diff.	*E*	*A. Favus distillans*
		E	*A. O gloriosum*
4, 189	2. diff.	*G*	*A. Quasi unus*
		G	*A. Quoniam in aeternum*
		G	*A. Omnia*
4, 192	3. diff.	*G*	*A. Tollite portas*
		G	*A. Salva nos Domine*
4, 193	4. diff.	*G*	*A. Orietur in diebus*
		G	*A. Reliquit eum tentator*
		G	*A. Cives mei vermes sunt*
		c	*A. Ista est speciosa*
		c	*A. Vivo ego*

4, 196	Responsoria	*c*	*Tres personae sunt in sancta Trinitate*
4, 198	Introitus	*G*	*Tentatus Abraham tertia aetate*
		G	*I. Intret oratio*
		G	*I. Dispersit, dedit*
		G	*I. Deus dum egrederis*
4, 203	1. diff.	*F*	*I. Si iniquitates*
		F	*I. Ego clamavi*
		E	*I. Dum clamarem*
		E	*I. Confessio et pulchritudo*
4, 206	**4. Ton**		
	Psalmi minores	*E*	*Quartus imprimis gradatim ascendit*
			Dixit Dominus
4, 209	*Psalmi maiores*		*Magnificat*
			Benedictus
4, 210	*euouae capitale*	*F*	*A. Michael Gabriel*
		E	*A. Quaerite Dominum*
		G	*A. Rectos decet collaudatio*
4, 213	1. diff.	*D*	*A. Rubum quem viderat*
		D	*A. Secus decursus aquarum*
4,215	2. diff.	*C*	*A. Sancte Nicolae confessor Domini*
4, 217	3. diff.	*G*	*A. O mors ero mors tua*
		G	*A. Sion renovaberis*
			(A. Fidelia omnia mandata eius)
4, 221	4. diff.	*D*	*A. Benedicta tu*
		D	*A. Stetit angelus*
4, 223	Responsoria	*a*	*Quatuor libris evangelii instruuntur*
			RV. <Tibi enim derelictus est ...> adiutor
4, 226	Introitus	*a*	*Quarta aetate*
4, 232	**5. Ton**		
4, 233	*Psalmi minores*	*F*	*Quinti medietas quarto est similis*
		c	*Dixit Dominus*
4, 235	*Psalmi maiores*		*Magnificat*
			Benedictus
4, 236	*euouae principale*	*a*	*A. Montes et colles*
		c	*A. Alleluia. Resurrexit Dominus*
4, 239	1. diff.	*F*	*A. Alma redemptoris mater*
		F	*A. Ecce concipies et paries filium*
4, 241	Responsoria	*c*	*Quinque libri mosaycae legis erudiebantur Iudei*
4, 242	Introitus	*f*	*Quinta aetate*
		a	*I. Miserere mihi Domine*
		c	*I. Ecce Deus*
4, 245	1. diff.	*F*	*I. Laetare Ierusalem*
		F	*I. Loquebar de testimoniis tuis*

4, 249	**6. Ton**		
4, 250	*Psalmi minores*	*F*	*Sextus autem ut primus imponitur*
			Dixit Dominus
4, 253	*Psalmi maiores*	*F*	*Magnificat*
		F	*Benedictus*
4, 254	*euouae principale*	*F*	*A. O admirabile commercium*
		F	*A. Conspicit in caelis*
4, 257	1. diff.	*F*	*A. Benedictus*
4, 260	Introitus		*Salvator noster Dominus Iesus natus est in aetate sexta*
			(I. Omnes gentes plaudite)
			(I. In medio ecclesiae)
4, 262	1. diff.	*C*	*I. Quasi modo geniti*
4, 265	Responsoria	*F*	*Sextam aetatem Dominus mundi visitans*
4, 267	**7. Ton**		
4, 268	*Psalmi minores*	*♮*	*Septimus quartum in medio respicit*
		d	*Dixit Dominus*
4, 271	*Psalmi maiores*	*♮ d*	*Magnificat*
		d	*Benedictus*
4, 274	*euouae principale*	*G*	*A. Maria stabat*
		G	*A. Vidit Iacob scalam*
		G	*A. Exortum est in tenebris*
		G	*A. Argentum et aurum*
		a	*A. Ipse praeibit ante eum*
4, 278	1. diff.	*G*	*A. Veterem hominem*
		G	*A. Gabriel angelus*
		G	*A. Baptista contremuit*
4, 280	2. diff.	*c*	*A. Dixit Dominus*
		♮	*A. Stella ista*
4, 282	3. diff.	*d*	*A. Angeli archangeli*
		d	*A. Tu es Petrus*
		d	*A. Sit nomen*
4, 284	4. diff.	*♮*	*A. Mirificavit Dominus*
		♮	*A. Redemptionem misit Dominus*
4, 286	Responsoria	*d*	*A septem daemoniis*
4, 287	Introitus	*c*	*Septima aetate*
			(I. Puer natus est nobis)
			(I. Populus Sion)
			(I. Deus in adiutorium)
4, 289	**8. Ton**		
4, 290	*Psalmi minores*	*G*	*Octavus secundo respondens in medio*
		c	*Dixit Dominus*
4, 293	*Psalmi maiores*		*Magnificat*
			Benedictus

4, 294	*euouae principale*	*D*	*A. Ierusalem gaude*
		G	*A. Beatus vir qui suffert*
		a	*A. Completi sunt*
4, 298	1. diff.	*E*	*A. Ecce nunc tempus acceptabile*
		F	*A. Iusti confitebuntur*
		F	*A. Zachee festinans descende*
4, 301	2. diff.	*c*	*(A. In aeternum)*
		c	*A. Deo nostro iocunda sit laudatio*
4, 303	3. diff.	*c*	*(A. Zelus domus tuae)*
		c	*A. Factus est repente*
		c	*A. Veniet fortior me post me*
4, 306	4. diff. *ton. peregrinus*	*C*	*A. Nos qui vivimus*
		D	*A. Angeli Domini*
			Tali tenore tonus cantabitur hic peregrinus
4, 311	Responsoria		*Octavus dies resurrectionis Salvatoris*
4, 312	Introitus		*Octava aetate*
4, 314	1. diff.	*D*	*I. Lux fulgebit*
		D	*I. Spiritus Domini*
		G	*I. Ad te levavi*
4, 317	*euouae capitale*	*G*	*I. In excelso throno*
			I. Invocavit me
		G	*I. Deus in adiutorium*

4, 319 *Cursus tonorum:*
4, 320 Finales und Nebenfinales
4, 332 Tenores
4, 344 Ausführungshinweise für das (verkürzte) Ansingen einer Antiphon vor dem Psalm

Der vierteilige Aufbau der zentralen Texte der *Traditio Hollandrini* ist in LZ deutlich ausgeprägt: Teil 1 macht mit dem musikalischen Handwerkszeug bekannt: Tonbuchstaben, Solmisationssilben, die Benennung der Hexachorde und die Beschreibung der Guidonischen Hand. Teil 2 beschäftigt sich ausführlich mit der Mutation, Teil 3 ist dem Aufbau des Tonsystems und der letzte Teil den Tonarten gewidmet.

Die Darstellung zeichnet sich durch Klarheit und pädagogisches Geschick aus: Oft werden einzelne Fachbegriffe und Theoreme durch Synonyme oder Beispiele erläutert. Besonders das Verständnis der verschiedenen Schlüssel scheint dem Autor am Herzen zu liegen. In 3, 57-61 folgt auf die generelle Anweisung, wie man die Tonstufe einer Note nach einem Schlüsselwechsel bestimmt, eine ausführliche Anleitung anhand eines konkreten Beispiels (3, 62-63). Einzigartig in der musiktheoretischen Literatur ist die Notation von Beispielgesängen auf einer einzigen, auf zwei, auf drei und schließlich auf vier Linien mit ständigem Schlüsselwechsel.

Eine Besonderheit des Textes ist auch die am Ende des Traktats (4, 344-373) geführte Diskussion über die offensichtlich gängige Praxis, die Antiphon vor dem Psalm nur anzustimmen und erst nach dem Psalm vollständig zu singen. Das Problem wird mit erheblichem Aufwand an theologischer Argumentation abgehandelt. Möglicherweise ist dieser Teil nachträglich angefügt worden, da er nicht recht zu den elementaren Themen der Chorallehre paßt und sich – mit Ausnahme von TH V, der von LZ abhängig ist – in keinem anderen Text der Hollandrinus-Tradition wiederfindet.

4. BEZIEHUNGEN ZUR HOLLANDRINUS-TRADITION

Der Traktat ist eng verwandt mit TH II und TH V.[4] Die Parallelen zu TH II lassen darauf schließen, daß für diese beiden Texte eine gemeinsame Vorlage zugrunde liegt. Neben den weitreichenden Gemeinsamkeiten mit wortwörtlicher Entsprechung ganzer Abschnitte findet sich aber auch Material, das nur in einem der Traktate zu finden ist.

TH V ist größtenteils eine Kompilation aus TH II und LZ, was die abwechselnde Übernahme von Abschnitten aus diesen beiden Traktaten beweist. Aufgrund dieser Filiation ist die Entstehung des von Szalkai abgeschriebenen Textes zumindest in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückzuverlegen, da sie vor der Niederschrift des einzigen datierten Textzeugen von TH V, München clm 30056, durch Ulrich Fugger im Jahre 1463 erfolgt sein muß.

Aufgrund der Quellenlage ist die Herkunft des Textes nicht eindeutig. Die Überlieferung von TH V bringt ihn mit dem süddeutschen Raum in Verbindung. Für den Tonar war für TH II eine schlesische Vorlage aufgrund der dort zitierten Antiphon *O decus Trebnicie* in Erwägung gezogen worden. László Dobszai und Janka Szendrei haben anhand des Repertoires und der Notation böhmische und schlesische Einflüsse für LZ geltend gemacht. Eine ungarische Herkunft ist dagegen auszuschließen.[5]

---

[4] Zu den Parallelen und Abhängigkeiten vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 79f. und Bernhard, Hollandrinus II S. 191-193

[5] László Dobszay: Szalkai László jegyzetének zenei példaanyaga [Musikbeispiele in den Aufzeichnungen von László Szalkai]. Zenetudományi Dolgozatok 1980, S. 215-221. Janka Szendrei: A Szalkai kódex kottaírása [Die Notation der Szalkai-Handschrift]. Magyar Zene 25, 1984, S. 185-193

5. EDITION

Die Edition von Dénes von Bartha aus dem Jahre 1934 - eine vorzügliche Leistung - konnte vor allem aufgrund des Vergleichs mit den verwandten Quellen der *Traditio Hollandrini* an vielen Stellen verbessert werden. Bartha hatte zwar die nahe Verwandtschaft zu TH II bemerkt, konnte sich beim Vergleich aber nur auf die unzulängliche Edition Coussemakers in den *Scriptores* stützen.

Die relativ flüchtige Niederschrift des Textes bringt es mit sich, daß gelegentlich Kürzungsstriche vergessen worden sind. In eindeutigen Fällen werden diese Fehler nicht im Apparat vermerkt.

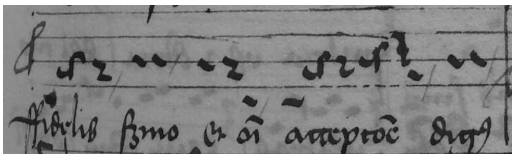
Tonbuchstaben

Groß- und Kleinschreibung der Tonbuchstaben wird nicht konsequent beachtet. In der Edition werden die Tonbuchstaben stillschweigend entsprechend der Oktavlage richtig gestellt. *Γ* wird in der Handschrift fast immer als ein stark verdicktes *L* geschrieben.

Eine eigentümliche Schreibpraxis ist bei *b rotundum* und *b quadratum* zu beobachten: Als Tonbuchstaben werden *b* und ♮ grundsätzlich unterschieden, aber auch die Formen *Bfabmi* und ♮*fabmi* kommen vor. In den Hexachordbenennungen werden *B duralis*, ♮ *duralis (h duralis)* und *b mollis*, ♮ *mollis* nebeneinander gebraucht. Wenn im Text Vorzeichen benannt werden, wird für das *b quadratum* auch *h* verwendet. In der Edition werden generell b für das *b rotundum* und ♮ für das *b quadratum* richtig gestellt.

Notenbeispiele

Die Notenbeispiele sind in einer zentraleuropäischen gotischen Choralschrift des 15. Jhs. geschrieben, die der Zweckbestimmung entsprechend vergleichsweise flüchtig ausgeführt ist.[6]



Esztergom, Föszékesegyházi Könyvtár II 395, fol. 50r

Die Textunterlegung ist in etlichen Fällen nicht eindeutig, oft markieren aber Trennstriche im Notentext die Wortgrenzen. In der Edition wurde

[6] Siehe Szendrei, Szalkai

die Textunterlegung in Zweifelsfällen anhand von anderen Quellen aus derselben Zeit vorgenommen.

Dem Herausgeber bleibt die angenehme Pflicht, Elżbieta Witkowska-Zaremba und Ruth Konstanciak für ihre Hilfe bei Textproblemen und der Kontrolle der Edition, Ágnes Papp und Zsuzsa Czagány für die Identifizierung, Korrektur und Kommentare zu den Choralmelodien ganz herzlich zu danken.

EDITION

Es = Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár II 395, fol. 30r-63v

A1 - B68 = Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490), Musicologia Hungarica 1, Budapest 1934

Prohemium

30r In nomine Domini. Amen. *A1*

▸ *p.408* [1] <P>ro themate presentis operis assumo Cassiodorum in quadam epistola sic inquirentem: [2] „Sciencia absconsione minuitur, communicacione autem augmentatur“. [3] Quod approbat versificacio sic dicens:

[4] Scire tuum nihil est, nisi scire tuum sciat alter.

[5] Quibus alludit commune proverbium, videlicet: „Qui alium docet, seipsum instruit“.

[6] Sed quia musice artis noticia est multum utilis, delectabilis et necessaria[a] tam aput veteres quam apud modernos, sicut multorum doctorum scripta patefaciunt luculenter[b] – [7] nam dicit Philosophus 8vo *Politicorum*, quod musica valet ad delectacionem, [8] et ibidem dicit, quod pueri non solum erudiendi sunt in arte utili et necessaria, ut est litterarum erudicio, ymmo eciam in artibus delectabilibus, ut est musica. [9] Nam ipsa musica est potens letificare homines. [10] Similiter dicit beatus Gregorius, quod „nihil ita proprie celestis habitacionis representat statum sicut alacritas Deum laudancium“, [11] ut ergo plus huic insistant et eam adquirant; – hinc est, quod de materia regularum musicalium, quantum valeo, quamvis nimis modicum, ad memoriam benivolencium offeram colligendo. [12] Nihilominus tamen causa ruditatis mee hoc tamquam necessarium presuppono, unumquem- *A2* *A3* *A4*

---

6 Ipsa namque habentem se perficit, comoda plurima adducit et ad status promovet et dignitatus.

6 [a] quantum ad divinum oficium decantanda [b] ‚Luculentus' dicitur a ‚luce' et ‚lentus', ‚plenus', quasi ‚plenus luce'.

7-8 Aristoteles 3o *Eticorum*: Deus et natura nihil faciunt frustra. *(Aristoteles, De caelo et mundo I, 4 (271a))*

▸ *p.408* 7-8 Aristoteles primo *Ethicorum* et in sua *Poetria*: Homo naturaliter delectatur naturali in simphonia et metro.

10 Unde duo chori alternatim canentes repraesentant iubilum angelorum, ut in prologo Biblie legitur: „Discamus in terris, quarum nobis sciencia perseveret in celis“, quemadmodum scolares addiscunt cantum sub disciplina in scolis, ut cum leticia et debite depromere sciant in choro *(Hieronymus, Epistulae 53, 10; cf. TH V pr. 11-12)*

12 Albertus: Maxima horum, que scimus, sunt minima horum, que ignoramus.

---

7 Aristoteles, Politica VIII, 4

8 Aristoteles, Politica VIII, 2

10 cf. Bernardus Claraevallensis, Sermo 11 super Cantica Canticorum, p. 54, 25

que in karitate Ihesu Christi rogitando, quatinus, ubicumque diminute posuerim vel forte ex ignorancia mea, quam reor in me esse maximam, male scripserim, ipse in presenti materia plus intelligens postposita derogancia, quantum sibi placuerit et melius si potuerit, superaddat.

A5 [13] Sed antequam partem aggrediar executivam, brevissime more solito dicam de causis huius sciencie taliter, qualiter nunc occurrit. [14] Propter quod est sciendum, quod huius materie, sicut uniuscuiusque rei create certe cause precesserunt, sicut scriptum est[a]: „Nihil est ortum sub sole, quin eius causa legittima precessit". [15] Sed quia de causa universali nihil intendo dicere, nisi gloriam et honorem, ideo ad causam particularem breviter declinabo. [16] Et est causa particularis quadruplex, scilicet efficiens, finalis, materialis et formalis.

A6 [17] Causa efficiens est inventor huius artis. [18] Cum autem ipsa musica quo ad omnia sua puncta simul et semel per unum autorem non sit inventa, sed per successum temporis a diversis autoribus sibi invicem succedentibus multipliciter acrevit, propterea secundum diversos respectus diverse dicuntur cause efficientes.

[19] Prima, ut asseritur secundum Moysen, respectu reportacionis Tubal[a],
A7 qui fuit ante diluvium de stirpe Chain, fuit | causa efficiens. [20] Sed philo- *30v*
sophi Grecorum dicunt Pytagoram huius artis primordia invenisse. [21] Nam cum quodam tempore ipse Pitagoras iter ageret, venit ad quandam fabricam, in qua quinque mallei super unam incudem simul feriebantur. [22] A quo idem Pitagoras suavem sonorum concordanciam considerando nimium est miratus. [23] Accepit malleos ipsos transmutando sperans ex va-

---

14 Aristoteles 2o *Physicorum*: Homo hominem generat et sol *(cf. Auctoritates Aristotelis 65: Hamesse, Auctoritates p. 145)*

14 [a] Plato in *Tymeo (cf. TH V pr. 13)*

18 Aristoteles primo *Generacionis*: Motus solis in obliquo circulo est corruptus. *(cf. Aristoteles, De generatione et corruptione II, 10 (336a): Ideo que non prima allatio causa generationis est et corruptionis, sed que circa obliquum circulum.)*

19 [a] Tubal dicitur quasi pater canencium in tubis

---

14 Plato, Timaeus trans. Calcidius p. 20, 21

19-21 LAMBERTUS p. 253b

23-24 LAMBERTUS p. 253b

---

18 invicem] im̄ *Es*

21 malei *Es*

rietate manuum talem modulacionis consonanciam existere. [24] Quo facto prior suavitas est inventa, id est, eadem rediit symphonia sicut prius uno tantum subiecto, qui dissonus erat ceteris. [25] Alios vero divino nutu caucius ponderavit, quorum primus sex[a] uncias, 2[us] octo, 3[cius] novem, quartus vero duodecim continebat. [26] Cognovit itaque in numerorum atque ponderacionum proporcione et collisione artem musicam versari. [27] Et ideo gracia *A8* invencionis proporcionum, consonanciarum et concordanciarum Pitagoras causa efficiens probabiliter potest dici, prout legitur in musica Iohannis de
▸ *p.408* Muris. [28] Istis sic stantibus nullus hominum vocum differencias ac simphonie discrecionem aliqua certa argumentacione poterat colligere, nec certum quid cognoscere, donec divina bonitas suo nutu disponeret. [29] Postea autem Bohecius genere et sciencia preclarissimus miram et *A9* difficilem numerorum proporcionem et concordanciarum una cum translacione de greco in latinum dicitur invenisse. [30] Ideo ipse Bohecius gracia translacionis de greco in latinum causa efficiens merito proclamatur. [31] Dehinc Guido monachus in arte musica subtilissimus propter vocum et tonorum plenam indagacionem causa efficiens enarratur. [32] Iubal vero laudabilis registra<tor> instrumentorum musicalium ac epilogum proporcionum et modulacionum fertur invenisse. [33] Postremo Iohannes de Muris regulas subtiles proporcionum musicalium in unum tractatum collegisse a viris scolasticis studiorum generalium protestatur. [34] Venerabiles quoque et sancti patres Gregorius et Ambrosius ducti Spiritus Sancti gracia primo et principaliter in Dei ecclesia instituisse ac laudabiliter ordinasse nullatenus dubitentur. [35] Qui omnes supradicti respectu *A10*

---

25 Duodecim ad sex in proporcione dupla tenetur ad octo, tria ad duo in p<roporcion>e sexqualtera tenetur ad novem, octo ad sex in proporcione sexquitercia, novem ad octo in proporcione sexquioctava

▸ *p.408* 25 [a] Aristoteles primo *Posteriorum (?)*: Bis tria non sunt sex sed semel sex sunt sex.

26 Racio est, que regit operante in sua operacione.

27 et quia musica Iohannis de Muris agit de musica speculativa, nobis autem est ad propositum de musica practica.

32 Epilogus (epilogum *Es*) dicitur brevis tractatulus.

25-26 LAMBERTUS p. 253b-254a

28-29 LAMBERTUS p. 254a

---

23 consonancium *Es*

24 tantum] tandem *Es*

26 collisione] *cf. Lambertus p. 254a: collatione*

diversorum cause efficientes convenienter possunt dici teste Iohanne Holandrino in sua musica sic dicente: ▸ *p.408*

Versus: [36] Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse.
[37] Investigator Guido fuit ipse tonorum.
[38] Iubal epilogum modulaminis ipse registrat.
[39] Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes.
[40] Ordinat ac suplet Gregorius Ambrosiusque.

[41] Et si plures secundum successum temporis aliquid huic arti addidisse noscuntur, particulares cause merito dici possunt. [42] Que dicta de | causa *31r*
sufficiunt efficiente.

A11 [43] Qua taliter expedita dicendum est de 2ª causa, scilicet finali, que nihil aliud est quam utilitas huius artis musice. [44] Sed quia utilitas huius artis secundum diversorum intenciones diversimode potest considerari, primo et principaliter consideratur, prout cultus divinus per ipsam musicam celebratur. [45] Et sic causa eius finalis poterit dici laus divina, quia nulli sciencie arcium liberalium tam illariter et iocunde conceditur fores ecclesie subintrare sicut musice. [46] Per eam namque mundi plasmatorem laudamus et benedicimus, eique psallere debemus canticum novum, prout sancti patres
A12 et prophete diversimode docuerunt. [47] Nam dicit sanctus Augustinus, quod ▸ *p.408*
ipsis clericis quatuor sunt necessaria in ecclesia Dei: [48] Primum est grammatica, ut ea, que quis legit, intelligat. [49] Secundum est ius canonicum, ut casus occurrentes debite expediat. [50] 3um est ars computandi, ut festa mobilia et huiusmodi, que in ecclesia Dei occurrunt, distinctis temporibus peragat. [51] Quartum est ipsa musica, ut cantum ad divinum officium a sanctis patribus constitutum debita depromat armonia. [52] Et ista 4or habentur in his metris:

Versus: [53] Clerice, gramma, melos, ius canonicum atque calende
[54] In te clarescent, exemplis verba patescent.

A13 [55] Eciam teste Bohecio inter omnes 7m artes liberales musica tenet principatum, quia ipse mundus quadam armonie modulacione delectatur devolvi et revolvi; [56] et sic causa eius finalis potest dici ornatus mundi. [57] Nam

---

46 LAMBERTUS p. 253a
55 LAMBERTUS p. 253a

---

49 casus] cāus *Es* | expediant *Es*
51 a sanctis patribus] et sanctis patribus *Es*

dicit Aristoteles 8vo *Politicorum*, quod anima humana naturaliter delectatur in musicis melodiis. [58] Eciam ipsa musica inter alias artes fertur liberalior, curialior, iocundior, lecior et amabilior. [59] Reddit enim hominem liberalem, curialem, letum, iocundum et amabilem, movens eius affectus ac promovens eius sensus in diversos appetitus. [60] Ut habemus exemplum in preliis, ubi concentus tubarum pugnantes ita accendit, ut quanto clangor tubarum fit acucior, tanto animus certancium ad bellandum fit vehemencior, velocior et audacior. [61] Quid ultra? Musica non solum homines, sed eciam *A14* iumenta ortatur ad quoslibet labores facilius tollerandos, et singulorum operum fatigacionem vocis modulacio consolatur. [62] Exemplum considera in agriculis, qui suis iumentis in agro laborantibus musicam rusticalem sunt ruminantes. [63] Et sic eam considerando eius causa finalis potest dici animi consolacio, quia dicitur *Ecclesiastici* quadragesimo: „Musica letificat cor."
▸ *p.408* [64] Et Philosophus 8vo *Politicorum:* „Musica est potens letificare homines." [65] Eciam ipsa musica exercitatos animos recreat, dolorem capitis mitigat, tristiciam tollit, humores pravos diversosque languores evacuat, spiritus immundos fugat. [66] Exemplum habemus de rege Davide, qui per Saulem
31v multipliciter persecutus fuit. [67] Postea idem | Saul per dictum Davidem regem a spiritu ipsum vexante modulacionis arte liberabatur. [68] Ipsa quoque musica reptilia, necnon aquatica atque volatilia sua dulcedine consolatur. [69] Et quicquid loquitur et venarum pulsibus movetur, armonie virtutibus dicitur sacratum.

[70] Considera ergo nostris temporibus, quantum musica in personis tam *A15* scolasticis quam ecclesiasticis efficit. [71] Ex quo est una de necessariis in ecclesia Dei. [72] Scolasticos enim relevat, pauperes nutrit, ignotos promovet, ignaros perficit. [73] Sine ea tam in scolis quam in ecclesiis qui vult aliis preesse sibi nomen cantoris usurpando, per Iohannem Holandrinum pocius bestie quam cantori assimilatur.

---

57 Aristoteles, Politica VIII, 5 (1340b)
58-61 LAMBERTUS p. 253b
63 Eccl. 40, 20
65 LAMBERTUS p. 253b
67-69 LAMBERTUS p. 253b

---

61 fatigacioni *Es*
65 exerciatos *Es*
73 qui vult] que vult *Es*

Versus: [74] Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.
[75] Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

[76] Et iste utilitates iam dicte patent in his metris:

Versus: [77] Commoda fert plura mortalibus agnita musa:
[78] Serpentes, belue, volucres revocantur ab ira.
[79] Oppressos opere relevat modulacio vocis,
[80] Iram depellit, furiosos reddit amicos.

A16 [81] Et hoc primum testatur Philosophus in loco preallegato dicens: „Melodia iratos et aliis passionibus occupatos sepe alleviat ipsos letos faciendo.“ [82] Ex quibus sic positis sequitur, quod, qui vult esse et non solum dici cantor, non debet solum boare, sed eciam scire musicam, id est armoniam informando componere et cum hoc tonos cognoscere. [83] Unde idem Iohannes: ▸ *p.408*

Versus: [84] Musicus octo tonos ignorans non reputatur.
[85] Ergo scias tantum, <quod arte> tonus inveniatur.

[86] Quibus omnibus bene consideratis faciliter potest sciri, que sit causa finalis huius artis.

A17 [87] Causa vero materialis huius artis musice non est aliud, quam partes musice, ex quibus componitur musica, sicut sunt species, regule et notabilia ipsius musice. [88] Et habet sub se ipsa musica tres species, scilicet musicam cromaticam, enarmonicam et dyatonicam. [89] Musica cromatica ex mollibus tantum vocibus componitur et talis composicio inducit homines ad lasciviam mores laudabiles corrumpendo. [90] Huius repertor dicitur fuisse Millesius, qui suo cantu suavi et dulcissimo iuvenes effeminabat et ita ad actus venereos eos sepe deducebat, propter quod ab Athenis eiectus est et expulsus. [91] Sed musica enarmonica ex duris tantum vocibus complectitur, unde tedium auditui et homini tristicia generatur. [92] Huius autem inventor dicitur fuisse Anthimillesius, sic dictus eo, quod Millesius istam materiam posuit, et de istis duabus musice speciebus nihil ad
A18 propositum enitetur. [93] Dyatonica autem tenens medium inter molle et durum, que alio nomine naturalis dicitur tanquam virtuosa, | [94] in medio *32r* existens elicitur, quia ipsa ex vocibus non nimis mollibus, nec nimis duris, sed mediis constituitur.

74-75 LAMBERTUS p. 252b

---

85 <quod arte>] quibus per te *Es cf. TH V pr. 106*
92 enitentur *Es*

[95] Hinc est, quod monocordum tocius manus totam armoniam artis musice continens ex duris vocibus simul et mollibus complectitur. [96] Hec est enim ista, cui Boecius in prohemio sue musice testimonium prebuit dicens Platonem precepisse homines in musica tantum dyatonica esse informandos. [97] Hinc est, quod solum de ista specie 3[a] hic dicere intendo. [98] Cuius diffinicio secundum diversos autores diversimode ponitur. [99] Sed *A19* quia omnes ad unum finem, scilicet ad bonum delectabile tendunt, prout patuit superius in parte de causa finali, ideo assumo venerabilem Boecium autorem katholicum tanquam profundius et salubrius in arte musica sapientem, qui eam sic diffinit: [100] "Musica est ars armonie regulariter canendi ad honorem Dei adinventa." [101] Ecce quomodo est ars regulata ad cultum divinum, et ergo secundum Boecium finis musice est bonum honorabile, quamvis modernis temporibus propter bonum utile plus addiscitur, sed pluries ignoratur.

[102] Causa autem formalis non est aliud quam ordo, modus et forma pro- *A20* cedendi in presenti tractatu ad regulas artis musice cognoscendas. [103] Cum igitur delectabile, honorabile, utile et necessarium est musicam scire non solum secundum quid, sed eciam similiter, cum sit preceptum sacerdotibus, ut patuit. [104] Non enim hoc novum est, quia tempore regulacionis huius artis ita turpe erat musicam ignorare, sicut nunc literas alphabeti. [105] Ergo cum summa diligencia tenetur eam addiscere etc.

---

96 cf. BOETH. mus. 1, 1 p. 181, 14
100 cf. TRAD. Garl. plan. V 16
104 LAMBERTUS p. 254a

---

99 omnis *Es*
105 tenentur *Es*

1

A21 [1] <P>osito prohemio venio ad principale executivum, quod sub se claudit partes 4^{or}, ex quibus hoc principale executivum complectitur. [2] Prima pars habet sub se signa, voces et figuram manus. [3] Secunda pars habet sub se mutaciones vocum de cantu in cantum et vocum inter se habitudines, cum quibus arsis et thesis, id est elevacionis et depressionis notabilibus sive speciebus. [4] Sed 3^{a} pars tenet sub se divisiones cantuum et proprietates clavium cum figuris ad hoc pertinentibus. [5] Quarta et ultima pars claudit sub se regulares discursus sive ambitus tonorum secundum arsim et thesim quo ad principia et media atque finem.

A22 [6] Quantum ergo ad primam partem huius principalis executivi est sciendum, quod noticia ipsius musice non potest haberi nisi cognitis principiis, quia de prioribus prius est speculandum. [7] Sunt ergo littere quoddam principium in musica, et ergo de eis erit prior speculacio.

[8] Et sunt | octo in numero, scilicet gamma, que sic scribitur ·Γ·, et est g *32v*
grecum, per quam litteram grecam in primo loco positam datur intelligi, quod musica a Grecis primordialiter est inventa. [9] Septem vero littere sequentes ·a·b·c·d·e·f·g· sunt latine, per quod datur intelligi, quod ipsa musica a Latinis est translata et ab eisdem regulariter consummata. [10] Que littere
A23 iam enumerate dicuntur signa sive claves in musica arte. [11] Quare autem predicte littere signa vocantur, ex eo est, quia per eas suum signatum, scilicet debita *solfa*, id est vocum proprietas representata cognoscitur, prout infra patebit in parte 3^{a} divisiones cantuum ostendente.

[12] Claves vero dicuntur ex eo, quia per eas similitudinarie cantuum diversitas clauditur ac tocius musice regulate melodia reseratur. [13] Et sicut clavis ferrea in sera volvitur et revolvitur, ita tocius anni cantus ecclesiasticus in his octo litteris quamvis replicatis declaratur. [14] Deinde est notandum, quod in his octo litteris tantum sex voces continentur, quibus scilicet litteris et vocibus tota musica integratur. [15] Et sunt he sex voces: *ut re mi fa sol la*. [16] Unde Iohannes Holandrinus:

---

9 LAMBERTUS p. 254b
13 LAMBERTUS p. 254a

---

12 clauditur] claudē *Es*

Versus: [17] *Ut re mi* cum *fa sol* iungas his simul et *la*.
[18] Cunctas claudit odas manus et plene docet illas.

[19] Item superius dictum est de triplici voce, scilicet de voce dura, de voce molle et de voce naturali, per quas voces triplex cantus representatur. *A24*
[20] Hinc est, quod non longum est monochordum, sed solum octo litterarum 3^{s} cantus comprehendens, quorum quilibet tantum sex habet voces. [21] Necessario autem quibusdam clavibus plures voces attribuuntur et maxime mediis, scilicet ·C·D·E·F·G·a·, ut eo conveniencius de uno cantu ad alium ascensus et descensus fit, ut infra patebit. [22] Sed quia isti 3^{s} cantus, scilicet ♮ duralis, naturalis et b mollis in septem dividuntur, prout postea videbitur, ideo sex iste voces *ut re mi fa sol la* in monochordo sive in manuchordo septies resumuntur. [23] Loco cuius monochordi ponitur talis figura manus, in qua multa habentur utilia, et tantum de istis:

33r [24]

18 claudis *Es*

pollex	index	medius	fidius	auricularis	
	13	12	11	10	
	·e·lami	·d·lasolre	·c·solfaut	·b·fa·♮·mi	vertices
			2us naturalis		
1	14	19	18	9	
·Γ·ut	·f·faut	·dd·lasol	·cc·solfa	·a·lamire	colla
primus ♮ duralis	2us b mollis				
2	15	16	17	8	
·A·re	·g·solreut	·aa·lamire	·bb·fa·♮♮·mi	·G·solreut	ventres
	3us ♮ duralis			2us ♮ duralis	
3	4	5	6	7	
·♮·mi	·C·faut	·D·solre	·E·lami	·F·faut	radices
	primus naturalis			primus b mollis	

A26 24 Ittem ·e·la extra manum ponitur propter complecionem tercii cantus ♮ duralis. Secundum usum in manu claves sunt decem et novem.

Versus: Claves in numero reperimus decaque novem.
Ecce figura manus tenet ars et quilibet usus.

Sed loquendo secundum artem erunt viginti, quia secundum intencionem Colendrini ultra decem et novem claves usitatos additur ·ee·la extra manum pro complecione 3ii cantus ♮ duralis, quia sicut est in natura, sic debet esse in arte *(cf. Anon. Carthus. nat. 2, 5)*. Sed natura non deficit in necessariis, nec habundat in superfluis, ut vult Philosophus in *De celo et mundo (cf. Aristoteles, De anima III, 9 (432b))*, ergo nec ars, quia ars ymitatur naturam, inquantum potest etc. *Physicorum (cf. Aristoteles, Physica II, 2 (194a)),* et ergo, ut 3us cantus ♮ duralis sit completus et quilibet alter, necessario ex intencione istorum virorum in hac arte expertorum et precipuorum additur ·ee·la extra manum.

Nota: Quelibet clavis in manu posita in membro impari ponitur in linea, ut ·G·ut etc. et quelibet in membro pari in spacio, ut ·A·re et ceteris.

Versus: De facili cernas, que clavis linea sistit:
Linea sit prima clavis, spaciumque 2a.
Ordine multiplicam sic claves posteriores:
Linea ponit eas, quas numerus invenit impar. *(cf. Vers. Palmam I 29)*
Claves in spacio relique mansere meando, etc. *(cf. Vers. Palmam I 30)*

A27 Cantus sunt tres in genere, scilicet cantus ♮ duralis, naturalis et b mollis et sunt septem in specie.

Item digiti in manu talem sumpserunt denominacionem, ut primus vocatur pollex a pollendo in virtute, quia ipse ceteris *(?)* pollet in fortitudine. Secundus index ab indicando, quia per eum indicamus. Tercius medius a loco et situ, quia situatur in medio digitorum. Quartus dicitur fidius ad eum, namque a corde quedam vena procedit et extenditur, in quo fides existit et credulitas. Quintus est auricularis ex eo, quia ipse minor inter alios ad aurem mundandam est aptior et conveniencior.

alia manu: Pro regula: ubicumque in manu ponitur *ut*, semper ibi incipit aliquis cantus in specie, et ubi non ponitur *ut*, ibi nullus incipit cantus.

[25] Disce manum tantum, bene si vis scire cantum, *A25*
[26] absque manu frustra disces per plurima lustra.

[27] Manus est vocum musicalium clavigera demonstratrix <ad cantum regulariter ad>discendum flexuris articulorum ordinata.

Versus: [28] Tu qui solfabis, tres cantus[a] esse notabis,
[29] In ·c·[a] natura[b] ·f· b mol- ·g·que ♮ dura,
[30] ·♮·mi durum canit, ·b· molle *fa* dulce frequentat,
[31] et ergo dissimiles sic ambos scribere debes.

[32] Voces sunt sex: *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*

33v [33] Pro declaracione huius figure notare vel scire debes, quod secundum *A28*
intencionem Iohannis Holandrini superiorem partem uniuscuiusque digiti voco caput vel verticem, inferiorem vero partem voco radicem, locum sub vertice voco collum, et locum sub collo voco ventrem. [34] Unde nota versus super manum:

Versus: [35] ·Γ·ut, ·A·re ·♮·mi semper dic pollice poni.
[36] Indicis radice ·C·faut, mediusque ·D·solre.
[37] Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis.
[38] In cuius ventre ·G·solreut illique pone,
[39] inque suo more collum tenet hinc ·a·lamire,
[40] et caput ornari solet hinc altum ·b·fa·♮·mi.
[41] Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte.
[42] Sed ·d·lasolre medii vertice bene pone.

▸ *p.409* 25 *alia manu:* Quelibet *(?)* clavis habet sex voces
28 [a] *alia manu:* sc. in genere
29 [a] cantus naturalis incipit in ·C·faut [b] naturalis

---

27 cf. IOH. OLOM. 4 p. 11
30-31 VERS. Palmam I 44-45
35-46 cf. VERS. Palmam I 17-28

---

27 <ad cantum regulariter ad>discendum] *cf.* TRAD. Holl. VIII 6, 10
32 la sol fa mi re ut] *repetit alia manus*

[43] Index hinc iterat ·e·lami, cui ·f·faut astat.
[44] Hinc descendendo ·g·solreut esse memento.
[45] Ventre tenet medius ·aa·lamire, fidius ·bb·fa·♮·mi.
[46] Isque ·cc·solfa tenet collo mediusque ·dd·lasol,
[47] cui superest ·ee·la sub vertice; nihil tenet ultra.

A29 [48] Item notandum: Manus sive manucordium, prout hic capitur, diffinitur sic: manus est organum distinctis clavibus et vocibus registratum. [49] In ista diffinicione tanguntur duo, scilicet claves et voces. [50] Claves sunt octo littere ipsius alphabeti, scilicet gamma ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·, et iste septem bis plene repetuntur et tercia vice semiplene. [51] Quibus omnibus pro fundamento ponitur ·Γ· in linea. [52] Sed dicendum, quare ·Γ·ut ponitur in linea et non in spacio. [53] Respondetur, quod ideo, quia omne spacium fit respectu linee vel linearum. [54] Nam si non essent linee, spacium minime esset, quia deficiente causa deficit et effectus. [55] Nam linea dignior est spacio et linea sic diffinitur: est protraccio habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. [56] Sed spacium est intersticium duabus lineis extinctum. [57] Et sic sufficienter declaratum est de prima parte huius principalis executivi, scilicet de signis, vocibus et figura manus, prout superius fuit promissum etc.

54 deficiente causa ...] cf. Thomas Aquinas, Summa theologiae I² q. 49 a. 1 arg. 3; ANON. Emmeram. 1 p. 144, 22; ADAM FULD. 2, 17

45 fidus *Es*
46 ·dd·lasol] delasol *Es*
52 Sed dicendum] S ·d· *Es*

2

[1] Sequitur iam de secundo huius principalis executivi, quod sub se habet *A30*
tria, scilicet vocum mutaciones, quibus mutacionibus mediantibus cognoscitur cantus, id est tropus, prout cadit de cantu in cantum. [2] Habet eciam
▸ *p.409* secunda pars sub se vocum inter se habitudines et habet sub se quedam notabilia cum quibusdam corollariis Iohannis de Muris ad perfectam intelligenciam specierum et habitudinum requisitis.

[3] Quantum ergo ad primum, scilicet ad vocum mutaciones, est sciendum, quod mutacio, prout hic sumitur, sic diffinitur: [4] Mutacio est unius cantus in alium per voces variacio, videlicet est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio. [5] In qua diffinicione tanguntur duo, scilicet consonancia et unisonus. [6] Unde consonancia est vocum debita concordancia, sed unissonus est unus modus, de quo postea dicetur. [7] Pro *A31*
34r huius declaracione est notandum, quod omnis locus in manu per claves | designatus vel unam tantum habet vocem, vel plures. [8] Si unam tantum, sicut ·Γ·ut, ·A·re, ·B·mi et ultimum ·ee·la, tunc nulla fit mutacio.

Versus: [9] Unica si fuerit vox, invariata manebit.

[10] Racio est, quia prime 3^{s} voces ·Γ·ut, ·A·re, ·B·mi sunt proprie voces primi ♮ duralis, cui subordinantur, sed 4ta vox, scilicet ·ee·la, est propria vox ultimi ♮ duralis modo. [11] Ubicumque est tantum una vox, ibi nulla est mutacio, quia nullus alius cantus ibi concurrit.

[12] Si autem locus in manu plures voces representat, hoc est distinguendum, vel talis locus representat duas voces vel tres. [13] Si duas, vel iste voces inter se sunt unissone vel dissone. [14] Si unissone, sicut ·C·faut, ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut in gravibus et ·e·lami, ·f·faut in acutis et ·cc·solfa, ·dd·lasol in superacutis vel excellentibus, tunc ibi fiunt due mutaciones, quia prima in 2^{am} ascendendo et econverso 2^{a} in primam mutatur descendendo.

Versus: [15] Si duplex detur vox, bis decet, ut varietur.

---

9 ANON. Gemnic. 1, 3, 28
15 ANON. Gemnic. 1, 3, 29

---

11 concurrit] *lectio incerta Es cf.* TH V 3, 12
14 excellentibus] concellentibus *Es*
15 variatur *Es cf.* TH II 3, 10; TH V 3, 17

[16] Racio huius est, quia dicte voces duplici cantui subordinantur nec
A32 sunt inter se dissonantes. [17] Si vero due voces posite in eodem loco inter se sunt dissone, scilicet ·b·fa·♮·mi in vertice auricularis et ·bb·fa·♮♮·mi in ventre fidii, tunc nulla fit mutacio, quia sunt inter se dissonantes eo, quod una est alcior alia, propter quod due claves ponuntur, scilicet ·b· rotundum mollem sonum representans et ·♮· quadrum durum sonum representans, quapropter nulla vera potest ibi fieri mutacio.

Versus: [18] In ·b·fa·♮·mi binas voces volo demi,
[19] Quas non mutabis, quia duplex est ibi clavis.

[20] Quod autem ·b· rotundum mollem sonum representat et ·♮· quadrum durum representat sonum, patet in hoc versu Iohannis Holandrini:

[21] Mollem rotundum ·b· dat, ·♮· quadrum tibi durum.

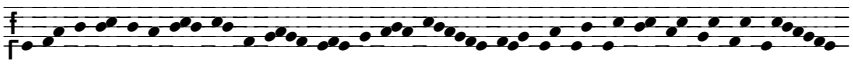
A33 [22] Si autem locus in manu representat 3^{s} voces, sicut ·G·solreut, ·a·lamire, ·c·solfaut et cetere, tunc sextupla fit mutacio, scilicet de prima in 2^{am} et de prima in 3^{am} et de 2^{a} in 3^{am} ascendendo et econverso de secunda in primam, de 3^{a} in primam vel de 3^{a} in 2^{am} descendendo.

Versus: [23] Si vox sit terna, tunc fit mutacio sena.

[24] Et racio huius est, quia voces iam dicte triplici cantui subordinantur.

[25] Nota, quod ascendendo vox superior mutatur in inferiorem, sed descendendo fit per oppositum. [26] Harum omnium mutacionum propter clariorem practicam exemplares ponam declaraciones.

[27] Redeo ergo ad verticem ipsius pollicis, scilicet ·Γ·ut, et consequenter ad 2^{m} membrum, scilicet ·A·re, similiter et ad radicem eiusdem, in qua ponitur ·B·mi. [28] Quarum quelibet clavium unicam habet vocem et ergo nulla mutacio.



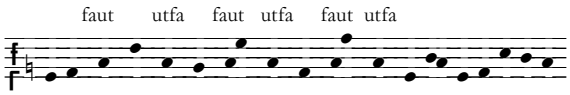
34v

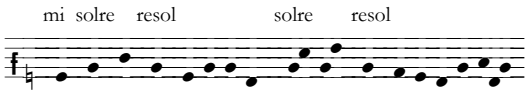
[29] ·Γ·ut ·A·re ·B·mi credo non posse mutari vel variari.

18-19 IOH. OLOM. 6 p. 22; ANON. Gemnic. 1, 3, 30-31
23 VERS. Palmam II 80; ADAM FULD. 2, 5

---

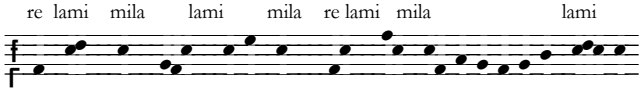
17 vera *lectio incerta Es*
18 ♮fabmi *Es*

[30] Item ·C·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*, et ideo duas habet mutaciones: [31] Primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo de primo cantu ♮ durali in primum naturalem. [32] Secundo mutatur *ut* in *fa* econverso descendendo de primo cantu naturali in primum ♮ duralem: *A34*

[33] Solfas et varias sic ·C·faut et bene mutas.

[34] Ittem ·D·solre. [35] Ibi illa clavis ·D· habet duas voces unissonas sub eadem clave, scilicet *sol* et *re*, et ideo habet duas mutaciones: [36] Primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de primo cantu ♮ durali in primum naturalem. [37] Secundo mutatur *re* in *sol* econverso descendendo de primo cantu naturali in primum ♮ duralem, ut sequitur: *A35*

▸ *p.409*

[38] Debes ·D·solre mutando sic variare.

[39] Item ·E·lami. [40] Ibi ista clavis ·E· habet duas voces unissonas, scilicet *la* et *mi*; ideo habet duas mutaciones: [41] Primo mutatur *la* in *mi* ascendendo de primo cantu ♮ durali in primum naturalem. [42] Secundo mutatur *mi* in *la* econverso descendendo de primo naturali in primum ♮ duralem, ut in exemplo sequitur: *A36*

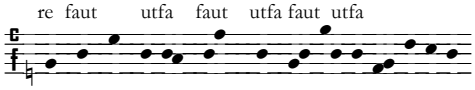


[43] Sic ·E·lami varia solfando sic quoque muta.

[44] Item ·F·faut: Illa clavis ·F· habet duas voces; ideo eciam habet duas mutaciones: [45] Primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo de primo naturali in primum b mollem. [46] Secundo mutatur *ut* in *fa* econverso descendendo de primo b molli in primum naturalem, ut sequitur: *A37*

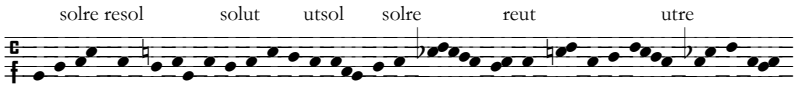
33 ANON. Claudifor. 2, 3, 7; ANON. Gemnic. 2, 1, 17
38 ANON. Claudifor. 2, 4, 5; ANON. Gemnic. 2, 1, 22
43 ANON. Claudifor. 2, 5, 6; ANON. Gemnic. 2, 1, 28

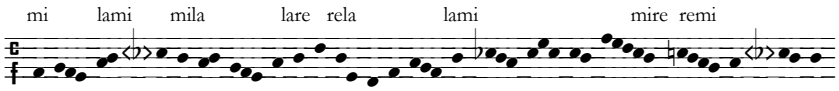
36 maturalem *Es*
38 *primum* resol] utsol *Es*
42 de primo] ♮ *add. Es*



35r

47 Mutans solfabis sic ·F·faut et variabis.

A38 48 Item ·G·solreut. 49 Ibi illa clavis ·G· habet 3s voces unissonas et ideo habet sex mutaciones: 50 Primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. 51 Secundo *re* mutatur in *sol* descendendo de primo b molli in primum naturalem. 52 Tercio mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo naturali in 2m ♮ duralem. 53 Quarto mutatur *ut* in *sol* descendendo de 2o ♮ durali in primum naturalem. 54 Quinto mutatur *re* in *ut* ascendendo de primo b molli in 2m ♮ duralem. 55 Sexto mutatur *ut* in *re* descendendo de secundo ♮ durali in primum b mollem:

56 Sic est mutandum ·G·solreut et variandum.

A39 57 Item ·a·lamire eciam habet 3s voces unissonas sub eadem clave, scilicet ·a·; ideo habet sex mutaciones: 58 Primo enim mutatur *la* in *mi* ascendendo de primo naturali in primum b mollem. 59 Secundo *mi* mutatur in *la* descendendo de primo b molli in primum naturalem. 60 Tercio mutatur *la* in *re* ascendendo de primo naturali in 2m ♮ duralem. 61 Quarto mutatur *re* in *la* econverso descendendo de 2o ♮ durali in primum naturalem. 62 Quinto mutatur *mi* in *re* ascendendo de primo b molli in 2m ♮ duralem. 63 Sexto mutatur *re* in *mi* descendendo econverso de secundo ♮ durali in primum b mollem:

64 Sic ·a·lamire solfans mutando require.

---

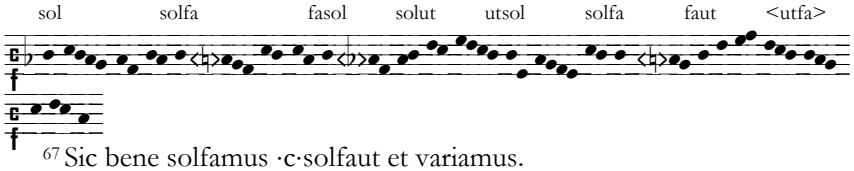
47 ANON. Claudifor. 2, 6, 6; ANON. Gemnic. 2, 1, 32
56 ANON. Claudifor. 2, 7, 15; ANON. Gemnic. 2, 1, 42
64 ANON. Claudifor. 2, 8, 13; ANON. Gemnic. 2, 1, 54

---

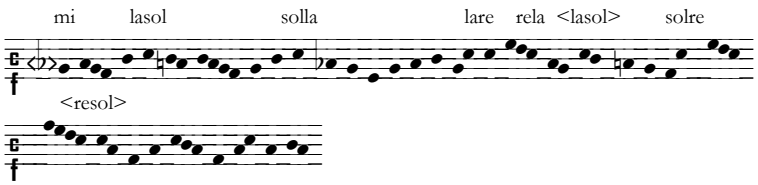
49 clavit *Es*
50 ♮ mollem *Es*
54 ♮ molli *Es*
55 B durali in primum ♮ mollem *Es*
58 ♮ mollem *Es*

[65] Item notandum, ·b·fa·♮·mi, quamvis habeat duas voces, scilicet *fa* et *mi* *A40*
in eodem loco, ut apparet, sed quia sub dissonancia, ideo nullam habet
mutacionem. [66] Et dicitur notanter ‚sub dissonancia', quia in hoc loco *mi*
▸ *p.409* extet *fa* per <diacismum>, hoc est per semitonium et in signum huius
dissonancie unicuique voci est specialis clavis apposita, scilicet ·b· rotun-
dum *fa* et ·♮· quadrum *mi*, quod iam communiter signatur per ♮.

35v



[67] Sic bene solfamus ·c·solfaut et variamus.

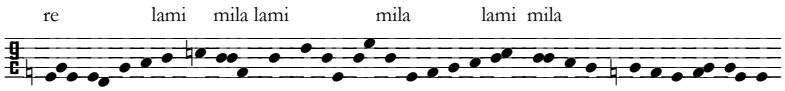
[68] Item ·c·solfaut habet tres voces in eodem loco unisonas; ideo sex *A41*
habet mutaciones: [69] Primo mutatur *sol* in *fa* ascendendo de primo b molli
in 2m ♮ duralem. [70] Secundo mutatur *fa* in *sol* descendendo de secundo ♮
durali in primum b mollem. [71] 3o mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo b
molli in 2m naturalem. [72] Quarto mutatur *ut* in *sol* descendendo de 2o
naturali in primum b mollem. [73] Quinto mutatur *fa* in *ut* ascendendo de
secundo ♮ durali in 2m naturalem. [74] Sexto mutatur *ut* in *fa* descendendo de
secundo naturali in 2m ♮ duralem, ut patet in exemplo suprascripto.

[75] Sic ·d·lasolre solfans mutando requires.

[76] Item ·d·lasolre habet tres voces unissonas; ideo habet sex mutaciones: *A42*
[77] Primo mutatur *la* in *sol* ascendendo de primo cantu b molli in 2m ♮ dura-
lem. [78] Secundo mutatur *sol* in *la* descendendo de 2o ♮ durali in primum b
mollem. [79] 3o mutatur *la* in *re* ascendendo de primo b molli in 2m naturalem.
[80] Quarto mutatur *re* in *la* descendendo de secundo naturali in primum b
mollem. [81] Quinto mutatur *sol* in *re* ascendendo de 2o ♮ durali in secundum
naturalem. [82] Sexto mutatur *re* in *sol* descendendo de 2o naturali in 2m ♮
duralem.

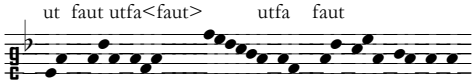
---

67 ANON. Claudifor. 2, 10, 18; ANON. Gemnic. 2, 1, 86

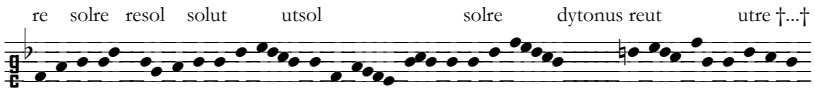
---

65 aparet *Es*
66 <diacismum>] dicrismum *Es* | opposita *Es*

[83] Sic solfans ·e·lami variabis.

A43 [84] ·e·lami habet duas voces unissonas scilicet *la* et *mi*; ideo habet duas mutaciones: [85] Primo mutatur *la* in *mi* ascendendo de 2^{o} ♮ durali in 2^{m} naturalem. [86] Secundo mutatur *mi* in *la* descendendo de 2^{o} naturali in 2^{m} ♮ duralem, ut patet in exemplo.



[87] ·f·faut sic varia solfando sic quoque muta.

A44 [88] ·f·faut habet duas voces et ideo habet duas mutaciones: [89] Primo *36r*
mutatur *fa* in *ut* ascendendo de 2^{o} naturali in 2^{m} b mollem. [90] Secundo mutatur *ut* in *fa* descendendo de 2^{o} b molli in secundum naturalem.

[91] Sic mutandum est ·g·solreut et variandum.

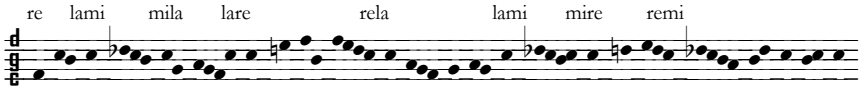
A45 [92] Item ·g·solreut habet tres voces in ventre indicis sicut in ventre auricularis, scilicet *sol re ut* unissonas; ideo habet sex mutaciones: [93] Primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de 2^{o} naturali in 2^{m} b mollem. [94] Secundo mutatur *re* in *sol* descendendo de 2^{o} b molli in 2^{m} naturalem. [95] 3^{o} mutatur *sol* in *ut* ascendendo de 2^{o} naturali in 3^{m} ♮ duralem. [96] Quarto mutatur *ut* in *sol* descendendo de 3^{o} ♮ durali in 2^{m} naturalem. [97] Quinto mutatur *re* in *ut* ascendendo de 2^{o} b molli in 3^{m} ♮ duralem. [98] Sexto mutatur *ut* in *re* iterum ascendendo de 3^{o} ♮ durali in 2^{m} b mollem, ut patet in exemplo precedenti etc.

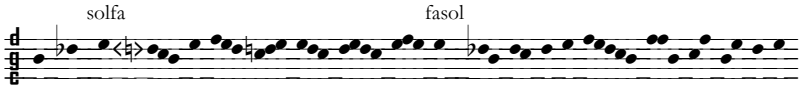
---

91 ANON. Claudifor. 2, 7, 15; ANON. Gemnic. 2, 1, 42

---

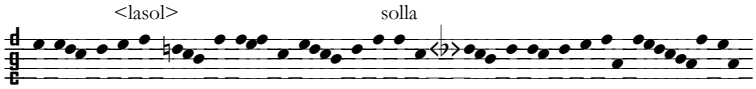
83 *ex.:* *Es*

95 *sol* in *ut*] re in sol *Es* | 3^{m}] 2^{m} *Es*

99 Sic ·a·lamire solfando debes adire.

100 ·aa·lamire in ventre medii habet 3s voces unisonas, sicut in collo auricularis; ideo sex habet mutaciones: 101 Primo mutatur *la* in *mi* ascendendo de 2o naturali in 2m b mollem. 102 Secundo mutatur *mi* in *la* descendendo de 2o b molli in 2m naturalem. 103 3o mutatur *la* in *re* ascendendo de 2o naturali in 3m ♮ duralem. 104 Quarto mutatur *re* in *la* descendendo de 3o ♮ durali in 2m naturalem. 105 Quinto mutatur *mi* in *re* ascendendo de 2o b molli in 3m ♮ duralem. 106 Sexto mutatur *re* in *mi* iterum ascendendo de 3o ♮ durali in 2m b mollem, ut patet supra in exemplo. *A46*

107 Semper sic solfa, muta variaque ·cc·solfa.

108 Item ·cc·solfa habet duas voces. 109 Ideo habet duas mutaciones: 110 Primo mutatur *sol* in *fa* descendendo de 2o b molli in 3cium ♮ duralem. 111 Secundo mutatur *fa* in *sol* iterum descendendo de 3o ♮ durali in secundum b mollem etc. *A47*

36v



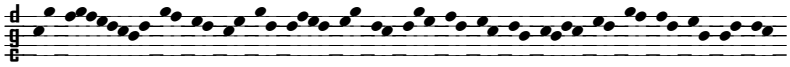
112 Arcem ·dd·lasol inter clavesque tenet altam.

113 Item ·dd·lasol habet duas voces unissonas. 114 Ideo secundum rei veritatem eciam habet duas mutaciones: 115 Primo mutatur *la* in *sol* descendendo de 2o b molli in 3m ♮ duralem. 116 Secundo mutatur *sol* in *la* iterum descendendo de 3o ♮ durali in secundum b mollem.

---

99 ANON. Claudifor. 2, 8, 13

---

110 descendendo] ascendendo *Es*
111 3o] 2o *Es*
116 b mollem] naturalem *Es*

117 ·ee·la non varia, supra manum tibi dat *la*.

A48 118 Item ·ee·la ultima et unica vox sub vertice medii posita est habens nullam mutacionem et quamvis multi asserunt illam non esse ponendam, propter quod dicunt 3m cantum ♮ duralem carere ultima voce. 119 Et racio eorum non videtur esse alia, nisi quod locus certi articuli in manu pro predicta voce non apparet. 120 Sed quia non videtur racio, quod 3cius ♮ duralis maneret incompletus, ideo placuit amplecti viam Iohannis Holandrini, qui posuit ·ee·la pro ultima voce monochordi Guidonis et locavit eam sub vertice medii. 121 Cuius racio fuit, ut idem tercius cantus ♮ duralis completur. 122 Eciam si secus fieret, in ·dd·lasol ultima vox, scilicet *sol*, frustra poneretur, cum in nulla fieret mutacio, quia per adversarium non fieret ultimo ascensus et pari racione deberent alie voces pro ultimo cantu ♮ durali omnino omitti. 123 Et deberet sic ·g·solre, ·aa·lami, ·bb·fa, ·cc·sol, ·dd·la dici, ut patet vigilanter et diligenter intuenti, ergo etc.

---

122 omitti] amitti *(?) Es*

3

[1] <P>ostquam expeditum est de secundo principali, videlicet de vocum *A49*
mutacionibus, restat nunc dicere de 3o principali, scilicet de cantuum divisione et clavium proprietatibus.

[2] Propter quod est sciendum, quod cantus, quantum ad propositum sufficit, est neuma seu tropus debite principiatus et bene terminatus secundum regularum exigenciam arsim et thesim non excedens. [3] In hac diffinicione excluditur cantus irregularis et ergo de tali non est mihi cura, cum artis musice regulis non subiacet, sed solum de regulari, qui habet tres spe-
▸ *p.409* cies, scilicet b duralem, id est enarmonicam, naturalem, id est dyatonicam et b mollem, id est cromaticam.

[4] Et quamvis sunt species distincte, cum prima scilicet b duralis in nostro monochordo ter resumitur, secunda species, scilicet naturalis, bis resumitur, tercia species, scilicet b mollis, eciam bis resumitur. [5] Nihilominus *A50*
tamen iste species in nostro manuchordo mixtim complicantur, prout pa-
37r tere potest ex pluralitate | vocum in uno loco simul positarum, ut ex tali complicacione cantus dyatonicus resultet. [6] Ex illo est, quod communiter dicitur et bene: tres sunt cantus in manu, id est in chorda ipsius manus vel in manuchordo sive in monochordo, quod idem est, id est instrumento unius corde, scilicet ♮ duralis, naturalis et b mollis. [7] Quarum primus datur intelligi per ·G·, id est incipit in loco, ubi ponitur ·G·. [8] Secundus cantus incipit in ·C·, id est in loco, ubi ponitur ·C·, sequente ista voce *ut*. [9] 3cius designatur per ·F· et incipit in loco, ubi ponitur ·F·.

Versus: [10] Cantus triplatus est articulis variatus.
[11] ·C· dat naturam, ·F· b mol- ·G·que ♮ durum.
Vel sic: [12] In ·C· natura, ·F· b mol- ·G·que ♮ dura.

[13] Et sic isti 3s cantus dividuntur in septem, quia ♮ duralis in 3s, naturalis in duos, b mollis in duos, ut patet in exemplis sequentibus de incepcione cantuum etc.

---

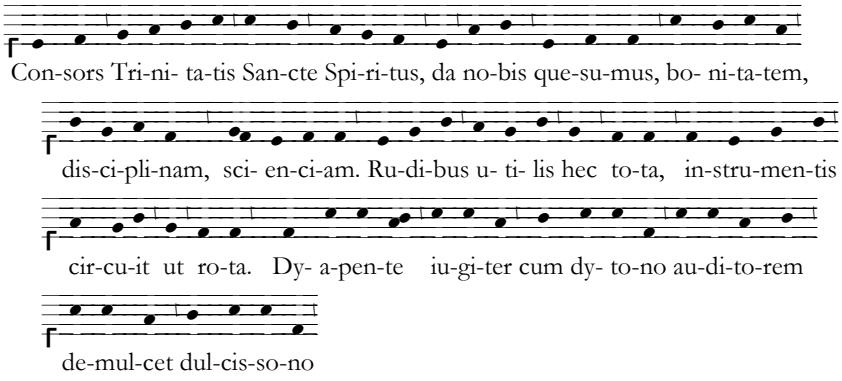
11 IOH. OLOM. 5 p. 15

---

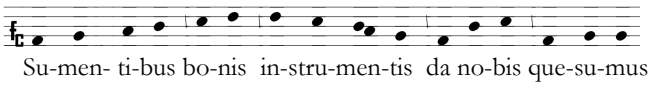
2 principatus *Es*
3 cramaticam *Es*
4 bis resump̄itur *Es* | eciam bis resump̄itur *Es*
6 ipsius manu *Es*
8 sequente] 3cius sequente *Es*

[14] Videas, ut bene scias:

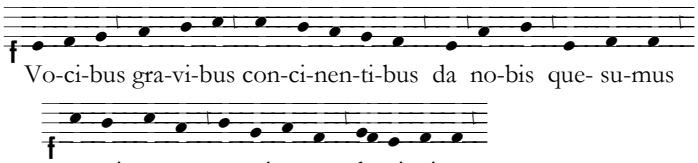
[15] Primus cantus ♮ duralis incipit in ·Γ·ut in linea et finit in ·E·lami in spacio ut in exemplo:

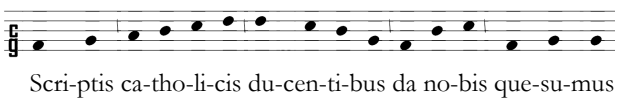
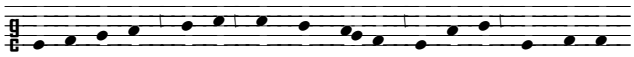


[16] Primus cantus naturalis incipit in ·C·faut in spacio et finit in ·a·lamire in linea, ut in exemplo:

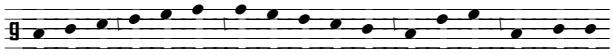


[17] Primus b mollis incipit in ·F·faut in linea et finit in ·d·lasolre in spacio, ut in exemplo:



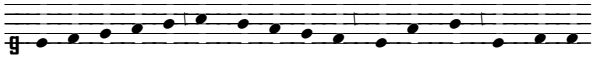
[18] Secundus ♮ duralis incipit in ·G·solreut in spacio et finit in ·e·lami in linea, ut infra patet in exemplo: *37v*

[19] Secundus naturalis incipit in ·c·solfaut in linea et finit in ·aa·lamire in spacio, ut patet infra in exemplo:

In-tel-lec-tum at-que pru-den-ci-am da no-bis que-su-mus

[20] 2us b mollis incipit in ·f·faut in spacio et finit in ·dd·lasol in linea, ut patet infra in exemplo:



Di-vi-nis le- gi-bus iu-bi-lan-ti-bus da no-bis que-su-mus

[21] 3us ♮ duralis incipit in ·g·solreut in linea et finit in ·ee·la extra manum, ut in exemplo subscripto:



Sa-pi-en-ci-am San-cti Spi-ri-tus da no- bis que-su-mus

[22] <S>equitur iam de clavibus et clavium proprietatibus, quapropter est notandum, quod de numero clavium alie dicuntur claves graves, alie acute, alie excellentes. *A51*

[23] Graves secundum aliquos dicuntur prime octo, scilicet ·Γ·A·B·C·D· ·E·F·G·, que articulant monocordum Pitagore, sub quibus clauditur *Salve sancta parens*. [24] Et dicuntur graves, quasi deorsum tendentes, quia inferiorem partem armonie componunt. [25] Eciam dicuntur graves ex eo, quia virtuosiores sunt aliis clavibus, ex quo alie claves ad istas octo sunt reducibiles.

▸ *p.409*
▸ *p.409*

[26] Sequentes vero octo a collo auricularis usque ad ventrem medii dicuntur acute. [27] Et sunt iste, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·aa·, que articulant monochordum Guidonis et sub his et precedentibus simul sumptis clauditur hoc responsorium *Sanctus Iohannes Baptizta, qui venit* et dicuntur acute, id est alciores.

▸ *p.410*

[28] Ultime vero quatuor a ventre fidii usque ad finem monochordi et tocius manus dicuntur excellentes et sunt iste, scilicet ·♯·cc·dd·ee·, que articulant addicionem Boecii, sub qua addicione una cum precedentibus clauditur hec antiphona *Aurea personet lira* etc., ut patebit infra.

---

21 3us] 2us *Es*

22 quod] quod quod *Es*

Versus: [29] Claves octo graves, totidem dicuntur acute,
[30] Ac excellentes dic quatuor esse sequentes.

A52 [31] Sed alia est divisio valencior et auccior dictarum clavium, quam ego pro informacione presentem artem studere volencium plus amplector, et est talis:

[32] Prime 4or claves, scilicet ·Γ·A·B·C·, dicuntur graves ex eo, quia tantum deorsum tendunt et eciam ideo, quia nulla sedes finalis alicuius *euouae*[a], id est *seculorum amen*, in aliqua illarum clavium regulariter potest residere. [33] Et sunt proprie prothi plagalis.

[34] Sequentes 4or, scilicet ·D·E·F·G·, dicuntur finales ex eo, quia principaliter quilibet cantus ut communiter saltem regularis in aliqua illarum habet terminari, quia prothos in ·D·, deutros in ·E·, tritos in ·F· et tetrardos | in ·G·, ut infra patebit. *38r*

[35] Post hoc secuntur 4or, scilicet ·a·♮·c·d·, que dici possunt affinales, quasi adfinales, id est confinales ex eo, quia sicut cantus principaliter terminatur in 4or clavibus precedentibus, sic in his quatuor terminari potest minus principaliter, prout infra patebit.

[36] Deinde 4or claves a vertice indicis usque ad ventrem medii, scilicet ·e·f·g·aa·, dicuntur acute ex eo, quia acutis vocibus seu ultimo loco monochordi duplex dyapason includentis subordinantur.

[37] Sed ultime 4or, scilicet ·♯♯·cc·dd·ee·, dicuntur excellentes, scilicet a ventre fidii usque ad subverticem medii, et dicuntur excellentes ex eo, quia excedunt perfectum monachordum vel quia excellenter perficiunt vocem vel quia omnes claves suis vocibus excedunt. [38] Et secundum hanc divisionem tales ponuntur versus:

[39] ·Γ· graves, ·D· finales, affinales dabit ·a·que.
[40] ·e· super has acuit, excellunt, queque secuntur.

---

32 [a] *Euouae* nihil aliud est, nisi deposicio consonancium a vocalibus in istis duabus diccionibus *seculorum amen.*

---

29 VERS. Palmam II 38

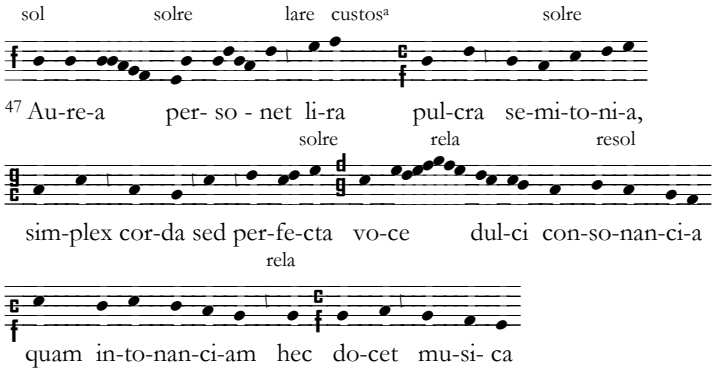
---

31 auccior] acucior *Es cf. TH V 2, 62*

[41] Item tercia divisione clavium quedam dicuntur signate, quedam non *A53*
signate. [42] Signate dicuntur, que in libris in lineis signantur, et sunt quinque,
▸ *p.410* scilicet ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· superacutum, ·dd· excellens. [43] Alie vero omnes preter istas quinque dicuntur non signate, quia non signantur in libris.

[44] De numero vero signatarum quedam communiter signantur, ut ·F· grave, ·c· acutum. [45] ·Γ· vero Grecum raro signatur, ·g· acutum rarius, ·dd· excellens rarissime.

[46] Signatur eciam ·b·fa·♮·mi per duplicem modum, scilicet ·b·fa per b molle et ·♮·mi per ♮ quadrum, et ista patent in figuris sequentibus etc.



47 Unde ista antiphona continet omnes claves et si debet scribi modo exemplari, deberent poni decem linee (line *Es*) et sic ponerentur claves post ordinem.
47 [a] Custos dicitur nota demonstrans, ubi alia nota debet poni.

46 scilicet per b fa et per b molle *Es*

dd rarissime
g rarius
Ista est divisio Iohannis Holandrini
F communiter
F raro
excellentes
acute vel superacute
affinales vel acute
finales
graves
ee dd cc bb♮ ♭
aa g f e d c b♮ a G F E D C B A Γ
excellentes
acute et minute
graves et capitales
la sol fa mi re ut
3cius ♮ duralis
2us b mollis
2us naturalis
2us ♮ duralis
primus b mollis
primus naturalis
primus ♮ duralis

[49] Dicuntur capitales ex eo, quia maioribus litteris scribuntur quam alie sequentes claves.

▸ *p.410* [50] Secundum Theogerum:

[51] ·Γ· graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas;

[52] ·e· super excellunt, quas inchoat ·aa· duplicatum.

[53] Secundum Holandrinum:

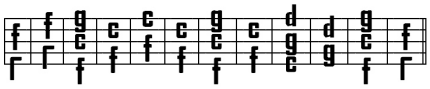
▸ *p.410* [54] Claves octo graves et dicunt<ur> capitales,

[55] Octo minute, quoniam dicuntur acute,

[56] Cum duplici ventre precellunt quatuor inde.

39r [57] Ad habendam veram et plenariam noticiam clavium in cantu diversi- *A55*
mode transpositarum vel locatarum primo requiritur, ut consideretur ultima nota clavis precedentis. [58] Deinde requiritur, ut consideretur, quota sit eadem ultima nota clavis precedentis ab ipsa clave. [59] Deinde oportet, ut consideretur, ubi illa ultima nota sit in manu, id est, in qua iunctura manus sit posita. [60] Post hoc consideretur prima nota clavis sequentis et quota sit a clave sequenti. [61] Tandem, quanta sit distancia in manu illius iuncture, in qua ponitur eadem nota sequentis clavis a iunctura, in qua ponitur ultima nota clavis precedentis, quia eadem erit distancia inter istas duas notas.

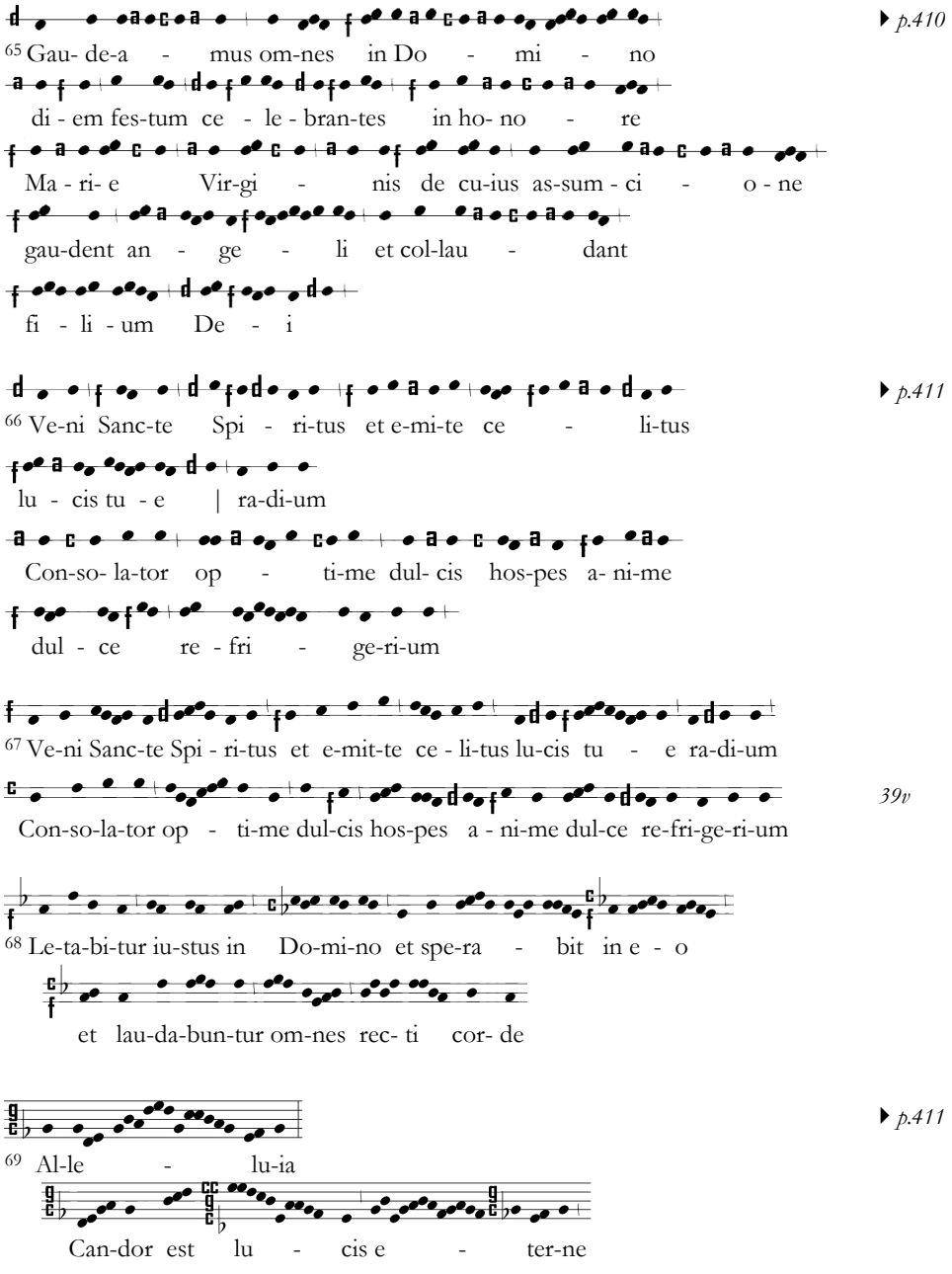
[62] Vel aliter et regularius: si vis scire, quota sit illa nota, que est in ·c· acuto, id est in ·c·solfaut ab illa nota, que est in ·G· gravi, id est in ·G·solreut, tunc vide, ubi ·c· acutum habet locum in manu, et patet, quod in vertice fidii, et ubi ·G· grave, et patet, quod in ventre auricularis. [63] Videatur ergo, quota distancia sit vertex fidii a ventre auricularis et patet, quod in quarta, ergo etc., ut patet hic in figura subscripta.

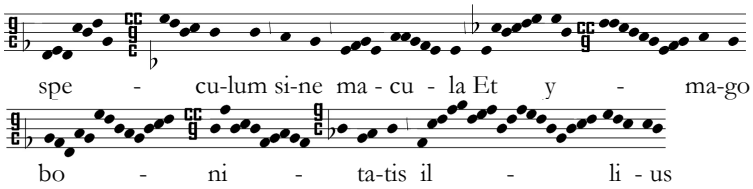


[64] Examen clavium

51-52 SUMM. GUID. 43-44; GOB. PERS. p. 182a; VERS. Palmam II 41-42; ANON. Carthus. nat. 7, 87

55-56 cf. VERS. Palmam I 38 + 41


p.410
65 Gau- de-a - mus om-nes in Do - mi - no
di - em fes-tum ce - le - bran-tes in ho- no - re
Ma - ri- e Vir-gi - nis de cu-ius as-sum - ci - o - ne
gau-dent an - ge - li et col-lau - dant
fi - li - um De - i
p.411
66 Ve-ni Sanc-te Spi - ri-tus et e-mi-te ce - li-tus
lu - cis tu - e | ra-di-um
Con-so- la-tor op - ti-me dul- cis hos-pes a- ni-me
dul - ce re - fri - ge-ri-um
67 Ve-ni Sanc-te Spi - ri-tus et e-mit-te ce - li-tus lu-cis tu - e ra-di-um
39v
Con-so-la-tor op - ti-me dul-cis hos-pes a - ni-me dul-ce re-fri-ge-ri-um
68 Le-ta-bi-tur iu-stus in Do-mi-no et spe-ra - bit in e - o
et lau-da-bun-tur om-nes rec- ti cor- de
p.411
69 Al-le - lu-ia
Can-dor est lu - cis e - ter-ne



70 <R>estat nunc dicere de modis, sive formis musice. 71 Vide breviter *A56*
scilicet de vocum inter se habitudinibus, ut sciatur in monochordo et in ambitu tocius manus et consequenter tocius musice armonia, ubi tonus vel semitonium cantatur.

72 Propter quod sciendum, quod novem sunt modi sive forme musice, ex quibus omnis modulacio sive cantus Gregorianus contexitur et componitur. 73 Et intelligitur sic: novem sunt modi communiter usitati et sunt isti, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, dytonus, dyatesseron, dyapente, semitonium cum dyapente, tonus cum dyapente, quibus omnibus superadditur dyapason. 74 Unde sciendum, quod noticia istorum modorum valet nobis ad hoc, quod sicut octo partibus oracionis continetur quicquid dicitur, ita his novem modis modulatur omne, quod canitur.

40r 75 Primus igitur modus dicitur unisonus et habet | fieri ex uno sono *A57*
plurium notarum in linea vel in spacio sepius repetitorum. 76 Et dicitur unisonus quasi unus sonus, 77 et iste sonus est quasi caput omnium aliorum modorum, quia habet se sicut principium inter alios modos, quia omnes alii modi ab eo habent originem. 78 Et iste modus dicitur improprie modus eo, quod nec intenditur nec remittitur, id est nec elevatur nec deprimitur. 79 Recte enim sicut positivus gradus dicitur gradus, quia ponit fundamentum aliorum graduum, 80 et <nominativus> dicitur <casus>, quia alii casus cadunt ab eo. 81 Sic unisonus dicitur modus, quia est omnium modorum fundamentum.

---

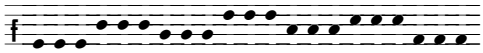
74 IOH. COTT. mus. 10, 2

---

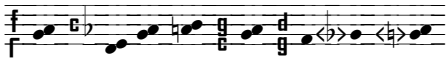
69 *Es*
bo ni tatis illius

72 Ex quibus ex quibus *Es*
80 <nominativus>] minus *Es* | <casus>] gradus *Es cf. TH III 5, 25; TH XI 2, 18; TH XIII 3, 48; TH XV 7, 28; TH XIX 559*

Versus: [82] Unisonus voce in una solet resonare.

[83] Et reperitur in omnibus sex vocibus, scilicet *ut re mi fa sol la*, ut patet in exemplo sequenti:

Exemplum de unisono

A58 [84] Secundus modus est semitonium, a *semis*, id est *dimidium,* et *tonus*, quasi dimidius tonus, vel sic et melius: [85] Semitonium dicitur a *semis*, quod est *imperfectum*, et *tonus*, quasi imperfectus tonus. [86] Et canitur ex *mi* et *fa* et econverso. [87] Et diffinitur sic: Semitonium est unius vocis in proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio, id est elevacio vel depressio. [88] Et habet fieri duobus modis tantum, scilicet in *fa mi* et econverso.

Versus: [89] *Mi fa* semitonium modulacio dat tibi rectum.

Exemplum de semitonio

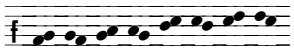
A59 [90] Tercius modus est tonus et habet fieri inter voces regulares duas proximas in ascensu et descensu. [91] Et diffinitur sic: Tonus est saltus unius vocis in proximam et immediatam vocem potenter et viriliter sonans. [92] Et dicitur a tonando, id est potenter et viriliter sonando, quia fortem et potentem habet sonum sive vocem respectu semitonii. [93] Et habet fieri 4^{or} modis, scilicet *ut re, re mi, fa sol, sol la* et econverso.

Versus: [94] Dat *fa sol la* tonos *ut re mi* tibi plenos etc.

---

82 VERS. Palmam I 76
85 LAMBERTUS p. 257b
89 VERS. Palmam I 77
92 IOH. COTT. mus. 8, 6
94 VERS. Palmam I 78

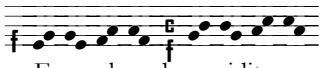
---

87 Semitonium est] semitonium et *Es*
89 *Mi fa* semitonium] In fa bemitonium *Es* | dant *Es* | *ex.:* de semiditono *Es*
94 tonus *Es* | pleros *Es*

Exemplum de tono

95 Notandum: Tonus capitur tripliciter in musica. 96 Primo est idem, quod intonacio sive tropos. 97 Secundo tonus est aliquis cantus super unum tonum ex octo tonis compilatus. 98 Tercio tonus est unus modus de novem modis musice usitatis, et tunc potest diffiniri sic: 99 Tonus est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine aliquo intervallo, id est sine aliqua distancia intermedia, ut iam exemplificatum est supra.

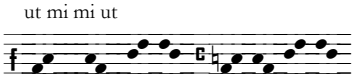
40v 100 Quartus modus est semiditonus et habet fieri, quando aliquis ascensus vel descensus fit ex duabus vocibus semitonio incluso, ut dicendo *re fa, fa re, mi sol, sol mi.* 101 Et dicitur a *semis*, quod est *dimidium*, et *tonus*, quasi modus ex semitonio et tono complexus. 102 Et tunc semiditonus diffinitur sic: est unius vocis in terciam debilis intensio vel remissio et dirigit saltum suum in terciam, ut ipse ditonus. 103 Sed differt in hoc ab eo, quia dytonus numquam in suo ambitu semitonium includit, semiditonus vero semper. 104 Et habet fieri duobus modis, scilicet *re fa, mi sol* et econverso. *A60*

Versus: 105 Semique ditonus est, cum *sol mi* vel *fa re* iungis,

ut patet in hoc exemplo:

Exemplum de semiditono

106 Quintus modus est ditonus, et habet fieri ex duobus tonis per unum saltum, ut dicendo *fa la, la fa, ut mi, mi ut.* 107 Et diffinitur sic: dytonus est saltus unius vocis in 3ciam plene et viriliter sonans. 108 Et dicitur a *dya*, id est *duo*, et *tonus*, quasi duos tonos continens. 109 Et habet fieri duobus modis, scilicet *ut mi, fa la* et econverso. *A61*

Versus: 110 Ditonus *ut mi* cum *fa la* sibi iungit,

ut hic in exemplo:

Exemplum de dytono

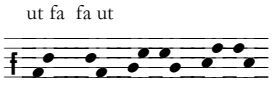
---

99 THOM. BAD. p. 84; CONTR. Volentibus I p. 24a; ANON. Carthus. pract. 15, 14
105 VERS. Palmam I 79
108 LAMBERTUS p. 258a-b
110 VERS. Palmam I 80

111 Sextus modus est dyatesseron et habet fieri, quando fit ascensus vel descensus de aliqua nota ad quartam. 112 Et dicitur a *dya*, id est *de*, et *tasseron, 4or*, quasi de quarta in quartam saltans. 113 Et iste modus est in magna proporcione vocum. 114 Et diffinitur sic: dyatesseron est saltus ab una voce in 4tam proporcionabiliter sonans. 115 Et constat ex duobus tonis et uno semitonio. 116 Et habet fieri tribus modis, scilicet *ut fa, re sol, mi la* et econverso. ▸ *p.411*

Versus: 117 *La mi, sol re, fa ut* dyatesseron esse probabis,

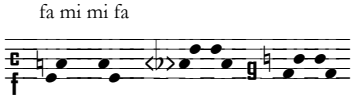
ut patet in exemplo:



Exemplum de diatesseron

A62 118 Item secundum modernos musicos tritonus eciam est unus modus. 119 Et diffinitur sic: Tritonus est saltus ab una voce in quartam dure et viriliter sonans. 120 Et dicitur a *tris*, quod est *tres*, et *tonus*, quasi constans ex tribus tonis nullo semitonio incluso. 121 Et habet fieri tantum uno modo, scilicet de *fa* in *mi* durum, id est de *ut* in ·b·fa·♮·mi et econverso.

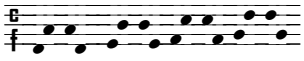
Versus: 122 Tritonus *fa* cum *mi* in duro vel econtra fertur habere,

ut patet hic in figura etc.:

Exemplum de tritono

A63 123 Septimus modus dicitur dyapente et habet fieri, quando fit ascensus vel descensus ab una voce in quintam et est dulcissima concordancia. 124 Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *penta, quinta*, quasi ascensus vel descensus de quinta ad quintam. 125 Et diffinitur sic: est saltus ab una voce ad quintam dulciter et iocunde sonans et constat ex tribus tonis et uno semitonio. 126 Et fit 4or modis, scilicet *ut sol, re la, mi mi, fa fa.* *41r* ▸ *p.411*

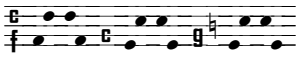
117 VERS. Palmam I 81
124 LAMBERTUS p. 258b

Versus: [127] *Fa fa, mi mi, la re, sol ut* informat dyapente,

sicut hic instruis in exemplo etc.:

Exemplum de diapente

[128] Octavus modus est semitonium cum dyapente et habet fieri, quando *A64*
▸ *p.411* fit ascensus vel descensus de sexta corda ad sextam incluso tamen semitonio. [129] Et dicitur quasi dimidius tonus cum dyapente. [130] Et iste
▸ *p.412* modus alibi <fieri non potest>, nisi ubi semitonium in sexta voce reperitur, quia si alibi fieret, tunc statim modi coinciderent, quod est falsum. [131] Oportet ergo, quod inveniatur in sexta semitonium. [132] Et diffinitur sic: Semitonium cum dyapente est saltus unius vocis in sextam imperfecte sonans. [133] Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo. [134] Et constat ex tribus tonis et duobus semitoniis.

▸ *p.412* Versus: [135] <Sepe semitonium> sibi coniungit dyapente,

ut patet inferius in exemplo etc.:

Exemplum de semitonio cum dyapente

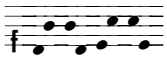
▸ *p.411* [136] Nonus modus est tonus cum dyapente et fit de sexta in sextam tam *A65*
in ascensu, quam in descensu, ut patebit. [137] Et diffinitur sic: est saltus unius vocis in sextam potenter et viriliter sonans. [138] Et dicitur a tono et dyapente. [139] Et constat ex quatuor tonis et uno semitonio et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo, scilicet de *ut* in *la* et econtra.

Versus: [140] Cum dyapente tonus aliter <non sit sociatus>.

---

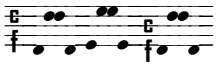
127 VERS. Palmam I 82
135 VERS. Palmam I 83
140 VERS. Palmam I 84

---

130 <fieri non potest>] finiri non habet *Es cf. TH II 3, 108; TH V 3, 135*
135 <Sepe semitonium>] bina semitonia *Es cf. TH V 3, 139*

Exemplum de tono cum dyapente

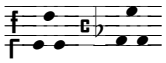
A66 [141] Item ad istos modos additur unus modus, scilicet dyapason. [142] Et hic fit ex concordancia earundem clavium in ascensu vel descensu, ut ascendendo ab ·A· gravi in ·a· acutum, et sic de aliis. [143] Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pason, octo*, quasi de octava in octavam. [144] Et diffinitur sic: ▸ *p.411* Dyapason est saltus ab una voce in octavam vocem dulcissime sonans. [145] Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo et constat ex quinque tonis et duobus semitoniis.

Versus: [146] Amplectens octo superadditur his dyapason.

[147] Et iste modus complectit in se omnes alios modos, quia continet in se | quinque tonos et duo semitonia ut patet in exemplo: *41v*

Dyapason

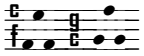
A67 [148] Item ultra istos modos usitatos adhuc restant tres inusitati. [149] Et sunt isti: tritonus, de quo supra diximus, semiditonus cum dyapente et dytonus cum dyapente, qui magis serviunt musice mensurate quam simplici. [150] Ideo rarissime his utimur in cantu corali saltem gregoriano et regulari, sed aliquando in cantu figurativo contingit et hoc eciam in plurimum ascendendo, quia capere talem septimam descendendo est multum difficile.

[151] Semiditonus cum dyapente est secundus modus inusitatus: est ascensus vel descensus ab una voce in septimam debiliter et imperfecte sonans. [152] Et dicitur a semiditono et dyapente. [153] Constat autem ex 4^{or} tonis et duobus semitoniis, ut patet in exemplo sequenti etc.



Exemplum de semiditono cum diapente

146 VERS. Palmam I 86

[154] Ditonus cum diapente est tercius modus inusitatus et est ascensus vel descensus ab una voce in septimam potenter et viriliter sonans. [155] Et dicitur a dytono et dyapente. [156] Constat enim ex quinque tonis et uno semitonio, ut patet in exemplo sequenti et tantum de istis.

Exemplum de dytono cum dyapente

[157] Ittem sciendum: sufficiencia istorum modorum inusitatorum patet *A68*
ex eo, quia omnes voces inter se sive ad invicem considerate considerantur racione soni et hoc dupliciter: vel enim hoc fit consonanter vel dissonanter. [158] Si consonanter, hoc iterum dupliciter: vel enim talis consonancia fit simul vel successive. [159] Si simul, tunc magis respicit musicam compositam, id est mensuralem, quam simplicem. [160] Si autem talis consonancia fit successive, tunc ad propositum, quia voces diverse vel locantur in eodem
▸ *p.412* transversali, sive hoc sit linea sive spacium, vel locantur in diverso transversali. [161] Si locantur in eodem transversali, hoc fit dupliciter: vel tales circa se habent immediate diversas claves vel non. [162] Si habent diversas claves quo ad formam, sed non quo ad speciem, sicut sunt ·b· rotundum et
▸ *p.412* ·♮· quadrum, tunc causant inter se choma, id est dissonanciam proporcionis, sicut *fa* et *mi* in transversali ·b·fa·♮·mi, que inter se dissonant,
42r quia *mi* est alcius quam *fa* | proporcione supradicta, propter quod inter se non mutantur. [163] Quod tamen aliqui antiqui cum quibusdam suis *A69*
ymitatoribus satis erronee arguunt ponentes ·b·fa pro ·b·fa·♮·mi. [164] Nec tales intelligendo advertunt, quia *fa* subiacet molli cantui per ·b· rotundum representato, *mi* vero subiacet duro cantui per ·♮· quadrum representato. [165] Sed quia molle et durum naturaliter inter se sunt dissonancia, ergo in ·b·fa·♮·mi non fit mutacio. [166] Si vero voces diverse in eodem transversali locantur sub una et eadem clave, tunc causant unisonum. [167] Si vero due voces ponuntur in transversali diverse, hoc fit dupliciter: vel talia sunt a se distancia vel mutuo se sequencia, sicut de linea ad spacium vel econverso;

---

156 *ex.:* *Es*

157 quia quia *Es*
160 eadem *Es*
163 errone *Es*

tunc causant tonum sic: *ut re, re ut, re mi, mi re, fa sol, sol fa, sol la, la sol*, excepto *mi* et *fa*, que inter se semper causant semitonium, id est tonum imperfectum.

Versus: 168 Linea cum spacio coniuncta[a] tonos sive semi[b] ▸ *p.412*
<...> [Et *re mi*]
169 *Ut* cum *re* plene[que] tonat<ur>[a] *mi* <quo>que cum *re*
170 Atque *fa sol la* sic cantando tonat infra[a].
171 Dantque semi[a] *mi fa* nec fit[b] plenus[c] tonus infra[d].
172 Nam tonus est semi, non perfectus, quasi *fa mi*.
173 Fitque semitonium *fa mi* sic versum *mi fa*.

A70 174 Si autem due voces ponuntur in diverso transversali et distanti, hoc iterum fit dupliciter: vel proporcionaliter consonanter vel proporcionaliter dissonanter. 175 Si primo modo, id est proporcionaliter consonanter, hoc iterum fit tripliciter: vel componitur ex duplici tono et uno semitonio, sicut *ut fa, re sol, sol re, mi la*, semper de primo ad ultimum saltando vel econverso; et tunc causatur dyatesseron teste Iohanne de Muris per hunc versum:

176 Et semis[a] et duplex tonus[b] in dyatesseron vere[c].

177 Vel composicio talis fit ex tribus tonis perfectis et uno semitonio, sicut est *ut sol, sol ut, re la, la re, mi mi* ascendendo, vel *mi mi* descendendo, similiter *fa fa* ascendendo et descendendo; tunc causatur dyapente.

---

168 [a] id est causant tonum [b] tonium
169 [a] reddunt perfectum tonum
170 [a] descendendo
171 [a] tonium [b] causatur [c] perfectus [d] descendendo
172 de fa in mi est semitonium non est tonus, nec medietas toni
176 [a] id est semitonium [b] s. perfectus [c] s. sunt

---

169 LAMBERTUS p. 254b
171 LAMBERTUS p. 254b; TRAD. Garl. plan. III 142
176 IOH. MUR. spec. 1, 155

---

170 fa *(cancell. Es ?)* fa sol la *Es*
172 Nam] Non *Es cf. TH I 1, 9, 13; TH XI 2, 42*

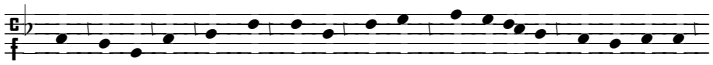
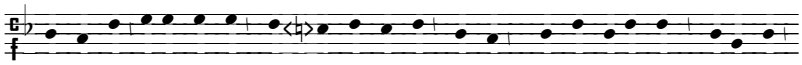
178 Unde idem Iohannes de Muris:

179 Sed dyapente[a] tonos[b] tres et semis[c] cupit retinere.

180 Vel fit composicio ex quinque tonis perfectis et duobus semitoniis, sicut ab eodem ad idem quo ad vocem respectu diversorum cantuum, tunc causatur dyapason. 181 Versus in predicta musica Iohannis de Muris:

182 Bina semitonia cum quinque tonis pasondia[a]
(id est diapason)

183 Et ab his tribus speciebus, scilicet dyatesseron, dyapente et dyapason dependet tota et congrua consonancia musice mensuralis, que dicitur musica composita. 184 Et quicquid est extra illas species, non meritur dici mensura. 185 Si autem composicio fit proporcionaliter, sed tamen dissonanter, *A71*
hoc fit sextupliciter, quarum due species sunt semitonium et tonus. 186 Sed 3[a] species componitur ex tono perfecto et semitonio, exemplum *re fa, fa re, mi sol* ; et tunc causatur semiditonus. 187 Quarta species componitur ex duo-
42v bus tonis perfectis, sicut *ut mi, mi ut, fa la, la fa;* et tunc | causatur dytonus. 188 Quinta species componitur ex tribus tonis et duobus semitoniis, sicut est de *mi* naturali in *fa* durum, id est de ·E·lami spacio in ·c·solfaut lineam vel econverso vel in simili; et tunc causatur semitonium cum dyapente. 189 Sexta species componitur ex quatuor[a] perfectis et uno semitonio, sicut est *ut la, la ut*, similiter ascendendo de *re*[b] naturali in *mi* durum; tunc causatur tonus cum dyapente.

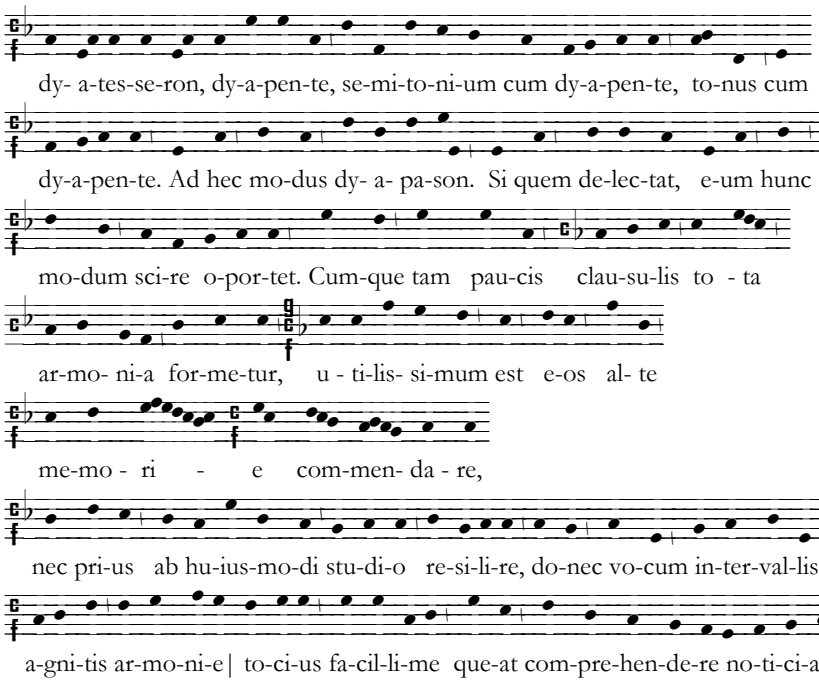
190 Has omnes novem species exemplariter habes ad oculum in hac antiphona *Ter trini sunt* etc.

191 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,

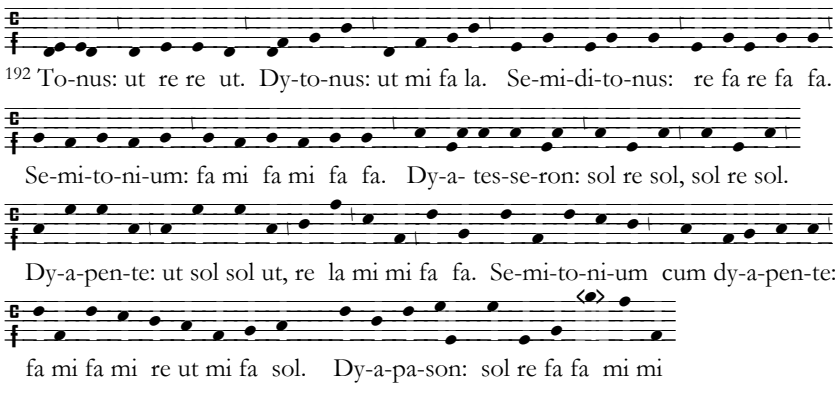
---

179 [a] talis modus musicus [b] s. continet [b] id est unum semitonium
182 [a] transmutatur propter metrum
189 [a] tonis [b] de ·D·solre

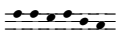
---

179 IOH. MUR. spec. 1, 177
182 IOH. MUR. spec. 1, 181





---

191 Ad hec modos *Es* |  *Es*
Euouae

193 <S>EQUITUR NUNC DE NATURIS CONIUNCTARUM. *A72*

194 Pro quo sciendum: posset quis querere, quid sit coniuncta, cui respondendum est: Coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti[a] est facere de tono semitonium et econverso de semitonio tonum. 195 Nam in eo loco, in quo solebat esse semitonium, per coniunctam sumitur tonus; similiter in loco, in quo solebat esse tonus, per coniunctam habetur semitonium, ut tum dicitur *mi fa*[a], ubi solebat dici *re mi*[b] et sic de similibus. 196 Eciam pro *fa sol, mi fa*[a] hoc modo fit de semitonio tonus et econverso.

197 Et non est intelligendum, quod tonus mutaretur in semitonium vel econverso semitonium in tonum, sed in eodem loco, in quo solebat esse semitonium, per coniunctam fit tonus et econverso. 198 Advertendum *A73* iterum, quod omnis coniuncta per b molle signata dicitur *fa*, sed per ♮ quadrum dicitur *mi*, loco cuius ut frequenter ponitur ♮.

199 Cum ergo noticia talium coniunctarum necessaria sit in cantu plano et eciam in organico, ideo videndum est de eis diligenter et scrutandum[a]. 200 Sunt autem octo coniuncte in numero[a]: 4^{or} superiores et 4^{or} inferiores, 201 de quibus prima accipitur inter ·A· et ·B· graves, id est inter ·A·re et ·B·mi, et signatur in ·B· gravi, id est in ·B·mi, per b molle sic, quod cantatur
43v ibi *fa*, ut in responsorio | isto *Sancta et immaculata virginitas* etc. in isto loco, in quo dicitur *non poterant,* ut patet infra in exemplo:

---

194 Causa autem invencionis coniunctarum est transposicio vel non transposicio cantuum, unde si aliquando aliquis cantus transponeretur, non indigeret huiusmodi coniuncta et econverso, si non transponeretur, indigeret. [a] s. monochordi vel organi vel aliorum instrumentorum musicalium

195 [a] semitonium [b] tonusque *(?)*

196 [a] semitonium

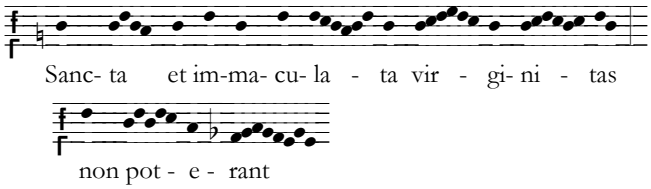
197 Quare autem directe tonus non potest mutari in semitonium vel econverso, patet <ex eo,> quia tonus et semitonium sunt species differate *(?)*, sive modi specie distincti, quare una in alteram transmutari non potest.

199 [a] inquirendum

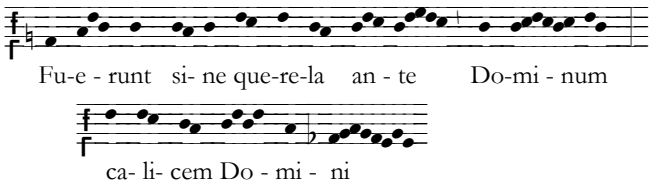
200 [a] s. …tate *(?)*

---

194 cf. LAMBERTUS p. 258a



202 Sic eciam in responsorio, quod canitur de apostolis, scilicet *Fuerunt sine querela* et hoc, si incipitur in ·A· gravi, in loco, quo canitur *calicem Domini*, ut patet hic:



203 Similiter in hoc responsorio *Emendemus in melius* in loco, in quo dicitur *et miserere* et sic plura in pluribus locis cantuum regularium possunt cantari. ▸ *p.412*

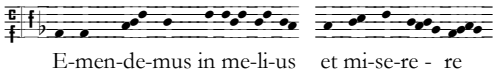
204 Sed tamen sciendum, si quis predictam coniunctam voluerit evitare, tunc hoc responsorium *Sancta et inmaculata* incipiat in ·a· acuto, id est in ·a·lamire. 205 Sed alia duo, scilicet *Fuerunt sine querela* et *Emendemus in melius*, incipiat in ·E· finali, id est in ·E·lami.

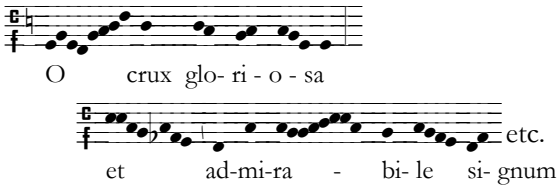
A74 206 Secunda coniuncta accipitur inter ·D· et ·E· finales, id est inter ·D·solre et ·E·lami et signatur in ·E· finali, id est in ·E·lami, per b molle sic, quod erit ibi *fa*, 207 ut patet in antiphona, que canitur de sancto Gregorio, scilicet *Gloriosa sanctissimi* in loco, quo dicitur *et precibus.*

208 Similiter eadem coniuncta habetur in responsorio *Gaude Maria* in loco, quo dicitur *interemisti*; eciam in hac antiphona *O crux gloriosa* in loco, quo dicitur *admirabile signum* et utrumque eorum inicium accipitur in ·D· finali, id est in ·D·solre, ut patet practicanti. 209 Si autem velis predictam coniunctam evitare, incipe predictum, scilicet *Gaude Maria*, in ·E· finali, id est in ·E·lami. 210 Similiter eciam *O crux gloriosa;* et hec coniuncta in pluribus locis canitur, ut patet consideranti:

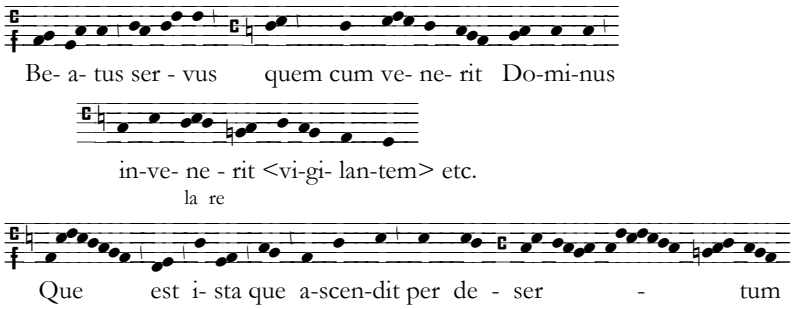
---

203 Similiter in hoc responsorio *Emendemus* in loco *et miserere.*



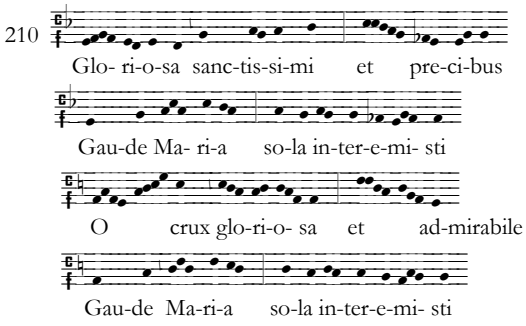


211 Tercia coniuncta accipitur inter ·G· et ·F· finales, id est inter ·G·solreut et ·F·faut et signatur in ·F· finali per ♮ quadrum sic, quod ibi cantatur *mi*, sicut patet in ista communione *Beatus servus* in loco, quo canitur *vigilantem*. 212 Similiter in hoc responsorio *Que est ista* in loco, quo canitur *per desertum*. *A75*

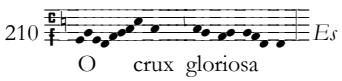
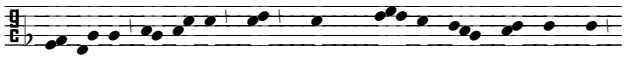
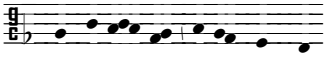
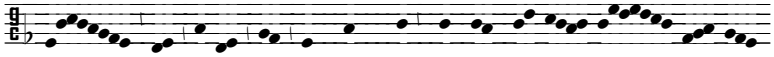


▸ *p.412*

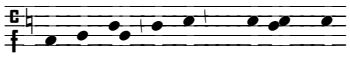
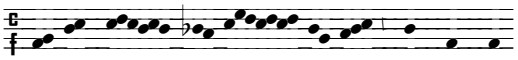
213 Si autem in predictis cantibus volueris evitare coniunctam, tunc utrumque eorum, scilicet tam *Beatus servus* quam eciam *Que est ista* incipe in ·a· acuto, id est | in ·a·lamire per primum cantum b mollem, ut sequitur: *44r*

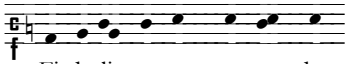
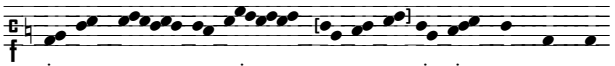


▸ *p.412*

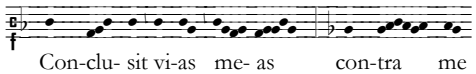


A76 [214] Quarta coniuncta accipitur inter ·G· finale et ·a· acutum, id est inter ·G·solreut et ·a·lamire et signatur in ·a· acuto per b molle sic, quod ibi canitur *fa*, ut patet in hac communione *Fidelis servus* in loco, quo dicitur *in tempore*. [215] Et hoc est verum, si incipitur in ·E· finali, id est in ·E·lami.

[216] Similiter patet in hoc responsorio *Conclusit vias meas* in loco, quo dicitur *contra me,* et in diversis aliis cantibus hec coniuncta committitur, ut hic:

▸ *p.413*

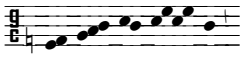
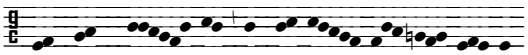
[217] Si autem in ista communione coniunctam vitare volueris, tunc incipe eam in ·G· finali, id est in ·G·solreut per 2^{m} cantum ♮ duralem. [218] Est enim predicta communio septimi toni, ergo ibi debet incipi et eciam terminari, ut hic:



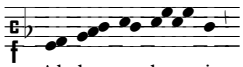
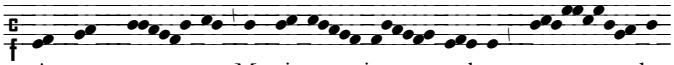
---

216 

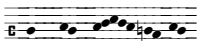
---

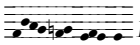
213 *ex.: claves c e g Es* | *descendit*] ascendit *Es*
216 *contra me*] quod *(?)* contra me *Es* | *ex: claves f a c Es*

[219] Quinta coniuncta accipitur inter ·c· et ·d· acuta, id est inter ·c·solfaut *A77*
et ·d·lasolre. [220] Et signatur in ·c· acuto per ♮ quadrum sic, quod ibi erit *mi*, ut in hoc iubilo, videlicet *Alleluia*, quod canitur de asumpcione virginis Marie *Asumpta est Maria in celum* et hoc est verum, si incipitur in ·a· acuto, id est in ·a·lamire, ut hic in exemplo:

[221] Si autem in predicto cantu vel consimili coniunctam vitare volueris, incipe eum in ·F· finali, id est in ·F·faut per primum cantum b mollem, quia ibi eciam debet terminari, cum sit quinti toni, ut patet hic:



[222] Sexta coniuncta accipitur inter ·d· et ·e· acuta, id est inter ·d·lasolre *A78*
44v et | ·e·lami, et signatur in ·e· acuto per b molle sic, quod erit *fa*, sicut patet in hac antiphona *Immutemur habitu* incipiendo in ·G· gravi in loco, quo dicitur *ieiunemus*. [223] Similiter in hoc responsorio *Ite in orbem* in loco, quo dicitur *universum*, ut hic patet, et hoc incipiendo in ·c· acuto:

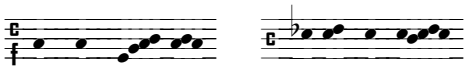
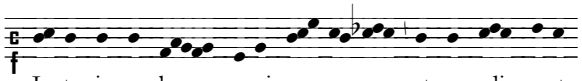
219-220

(cf. TH XII 10, 37)

220

Es

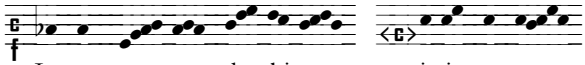
221 velueris *Es* |

]

Es

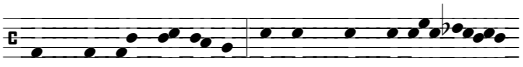
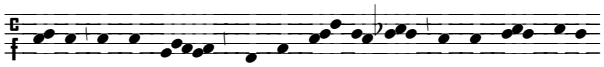


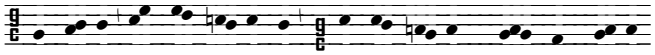
Evitacio coniunctarum:

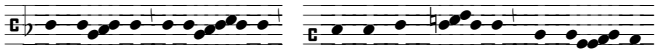


(per ditonum)

▸ *p.413*

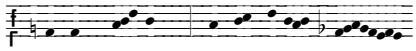
aliud:

▸ *p.413*

A79 [224] Septima coniuncta incipitur in<ter> ·f· et ·g· acuta, id est inter ·f·faut et ·g·solreut, et signatur in ·f· acuto per ♮ quadrum sic, quod ibi erit *mi*, sicut patet in hac antiphona *Hodie Maria virgo* in loco, quo dicitur *Maria.* [225] Similiter in hoc responsorio *Ingressus Pilatus* in loco, quo dicitur *Iudeorum,* et hoc utrumque incipiendo in ·c· acuto, ut hic:





45r

---

223 *post primum* ieiunemus *add.:* Prime coniuncte exemplum:

---

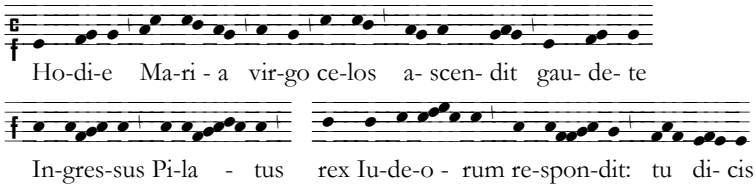
223 *Es* | *Es*

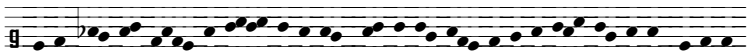
gaudio Ite in orbem universum et predicate

225 *Es*

rex Iudeorum

[226] Si autem in prefata antiphona vel consimili coniunctam vitare volueris, incipe eam in ·E· finali vel in ·F· finali per primum cantum naturalem vel per primum b mollem, ut sequitur in exemplo:



[227] Octava coniuncta accipitur inter ·g· et ·aa· superacutum, id est inter ·g·solreut et ·aa·lamire, et signatur in ·aa· superacuto per b molle sic, quod ibi canitur *fa*. [228] Huic vero coniuncte musici non assignant locum determinatum, sed racioni committunt. [229] Illo tamen non obstante sagax et subtilis cantor sibi ipsi potest invenire modum cantandi de ea sicut et de predictis, ut in exemplo. *A80*

Coniunctam octavam in hoc poteris declarare exemplo

[230] Unde ipsi mensuriste in locis, quibus committuntur coniuncte, solent ponere tale signum ✕. [231] Sed organiste ipsis vocibus solent adiungere quandam virgulam per modum crucis, ut sic +.

[232] Hee autem coniuncte ideo sunt posite et exemplificate, nam tam cantus organicus quam eciam planus sine eis nequaquam cantari potest, ut patet in exemplis predictis. [233] Et tantum de coniunctis.

229 sibi ipsi] sibipsi *Es*

[234] Loca coniunctarum et numerus earundem *45v*

				ee	la	la	s	ee		b inusitata coniuncta
signata cc rarissime	excellentes		tonus	dd	la sol	sol la	1	dd	}	♮ inusitata coniuncta
			semitonium	cc	sol fa	fa sol	s	cc		
			semitonium	bb♮♮	fa mi	mi fa	1	bb♮♮		
signata g rarius	superacute		semitonium	aa	la mi re	re mi la	s	aa	}	b coniuncta octava
			tonus	g	sol re ut	ut re sol	1	g	}	♮ coniuncta septima
			semitonium	f	fa ut	ut fa	s	f		
acute vel minute c communiter	acute vel affinales		tonus	e	la mi	mi la	1	e	}	b coniuncta sexta
			tonus	d	la sol re	re sol la	s	d	}	♮ coniuncta quinta
			semitonium	c	sol fa ut	ut fa sol	1	c		
			semitonium	b♮	fa mi	mi fa	s	b♮		
f communiter	finales		tonus	a	la mi re	re mi la	1	a	}	b coniuncta quarta
			tonus	G	sol re ut	ut sol re	s	G	}	♮ coniuncta 3ª
			semitonium	F	fa ut	ut fa	1	F		
graves et capitales			tonus	E	la mi	mi la	s	E	}	b coniuncta 2ª
			tonus	D	sol re	re sol	1	D	}	♮ coniuncta inusitata
			tonus	C	fa ut	ut fa	s	C	}	
			semitonium	B	mi	mi	1	B	}	b coniuncta prima
signata l raro	graves		tonus	A	re	re	s	A		
			tonus	Γ	ut	ut	1	Γ		

4

46r [1] Expeditis tribus principalibus, videlicet clavium proprietatibus et cantuum diversitatibus et vocum inter se habitudinibus, venio ad 4[tum] principale, scilicet ad ea, que ducunt in tonorum cognicionem, quo ad suum *euouae*. [2] Propter quod est notandum, quod tonus dupliciter accipitur: [3] uno modo tonus est integra[a] elevacio de linea ad proximum spacium vel econverso de spacio ad proximam lineam; et de tali tono superius dictum est in capitulo de habitudine vocum et modorum et ergo nihil est de eo ad propositum presentis capituli. [4] Alio modo tonus capitur aduc dupliciter: [5] primo pro solius *euouae* consideracione, sive *seculorum amen*, quod idem est, secundum quod psalmos accentuamus. [6] Et sic capitur, cum dicimus: ista antiphona habet talem differenciam, vel tale capitale. [7] Et alio nomine vocatur tenor. [8] Secundo capitur tonus pro tropo[a] alicui[b] tono naturaliter[c] subordinato, prout dicimus: iste cantus est primi toni, id est iste tropus *euouae* primo tono subordinatur; et istis duobus modis est presentis propositi. *B1*

[9] Et diffinitur dupliciter, primo sic: Tonus est debita[a] tropi[b] comprehensio ipsius regularis cantus respectu principii, medii et finis, arsis et thesis. *B2*
[10] Dicitur cantus regularis propter cantum vulgarem et irregularem, de quo
▸ *p.413* nihil ad propositum, quia iste non habet debitas dependencias propter tria:
[11] Primum est, quia talis non sistit in sedibus regularibus, sicut deberet, scilicet in finalibus, in quibus omnis cantus tonorum autentorum et plagalium regulariter formatus terminatur. [12] Secundum est, quia intensiones suas sive cursum suum intendit vel remittit non considerando dyapason neque dyatesseron neque dyapente. [13] Tercium est, quia quandoque usque ad excel-
46v lentes intenditur transeundo ad acutas | et superacutas sine regula. [14] Ergo talis cantus irregularis nullo certo tono potest subordinari. [15] Dicitur in *B3*

---

3 [a] perfecta
8 [a] id est cantu [b] certo [c] regulariter
9 [a] certa [b] id est cantus

diffinicione ‚respectu principii et finis', quia tonus tropi, id est cantus, respicitur a fine ipsius cantus, sed differencia tonorum respicitur a principio, ut infra patebit, ubi ‚et ex diversis principiis' etc. [16] Dicitur in definicione ‚arsis et thesis', id est elevacionis et depressionis, unde de elevacione et depressione regularium cantuum dantur alique regule, ut infra patebit. ▸ *p.413*

B4 [17] Secundo tonus est certa lex et regula troporum cantus choralis quo ad modum principiandi et finiendi secundum arsim et thesim debite determinans, per quam[a] de quolibet cantu in fine communiter iudicamus. [18] Et illo ignorato secundum Holandrinum nemo musicus reputatur, ut patet in sua musica per hos versus:

[19] Musicus octo tonos ignorans non reputatur.
[20] Ergo scias cantum, per te tonus inveniatur.

B5 [21] Et sciendum, quamvis aput Grecos tantum 4^{or} fuerunt toni nominati, scilicet prothus, deutrus, tritus et tetrardus, nihilominus tamen ex hiis 4^{or} alii 4^{or} <resultabant>, quia quilibet predictorum in duos dividebatur, videlicet in autentum et in plagalem, id est magistralem et subiugalem vel principalem et collateralem. [22] Illos enim, quos nos impares consideramus, sicut sunt primus, tercius, quintus et septimus, ipsi Greci dixerunt autentos et nos magistrales et principales ex eo, quod communiter suum *euouae* et suum versum alcius assumunt, ut inferius patebit. [23] Quos vero nos pares consideramus, sicut sunt secundus, quartus, sextus et octavus, ipsi Greci dixerunt plagales, subiugales vel collaterales ex eo, quod communiter suum *euouae* et suum versum gravius, id est declinius, assumunt | et eciam suum discursum teste Iohanne Holandrino in sua musica per hos versus: *47r*

[24] Primum cum terno, sic quintum septimum atque
[25] Autentos dic esse simul reliquosque plagales.

---

15 Tonus, differencia, autentus vel plagalis } condiscatur *(?)* { a fine, a principio, a medio

15 Nam dicunt musici, quod per finem tonus cognoscitur, per principium differencia, per medium vero, an autentus vel plagalis sit, iudicatur. Quatenus multi cantus sunt, qui in principio uno, et in fine alio concluduntur tono, quare a fine diiudicatur cantus, ut proclamat vulgus: „in fine laus probatur". Similiter: finis est perfeccio rerum. Omnis itaque cantus a finali voce regulas suscipit.

17 [a] scilicet legem

---

21 deutrus] deitrus *Es* | <resultabant>] reputabant *Es cf. TH V 4, 18*

[26] Quod autentus ascendit et plagalis descendit, patet per hunc versum
▸ *p.413* Theogeri:

[27] Vult descendere par, ascendere vult tonus impar. etc.

[28] Ad cognoscendum vero, pro quo *euouae*, id est sub qua differencia *B6*
quilibet cantus regularis comprehenditur, 4[or] sunt consideranda: [29] primum
est principium, 2[um] est finis, 3[um] est punctus[a], 4[um] est arsis et thesis.
▸ *p.413* [30] Quintum incidentale subiungitur per modum nobilitatis, videlicet quare
antiphone frequenter ante psalmos incipiuntur et post psalmos integraliter
terminantur, que tamen temporibus solennibus utrobique, id est tam ante
psalmos quam post psalmos totaliter perficiuntur.

[31] De primis 4[or] supradictis nota hos versus Iohannis Holandrini:

▸ *p.413* Versus: [32] Principium, punctus[a], finis, thesis, arsis[que]: enarrat
[33] Quilibet[a] et cantum regularem cuiusque toni sit.

[34] Quantum ergo ad primum, scilicet principium, videndum est, an
cantus sive tropus ipsius cantus ponit principium suum, id est inicium sue
▸ *p.413* solphe, sub vel supra; [35] et eciam hoc erit primum indicium, cuius toni sit
cantus, de quo quis practicat. [36] Nam quilibet tonus plura habet principia[a] *B7*
et ex diversis principiis tonorum sive troporum vel cantuum videntur
causari diverse differencie *euouae*, quod patere potest perspicue inspicienti,
[37] quia sicut principium *euouae* pro quolibet tono est unicum, sic finis
troporum sive cantuum pro quolibet[a] eciam est unicus[b], et sicut finalis
differencia pro quolibet tono est diversa, sic principium cantuum pro
quolibet tono est diversum.

---

29 [a] punctus: unde sicut a gramaticis tria genera punctorum in prosa assignantur, scilicet coma, colom et periodus, sic similiter in musica ponuntur tria puncta sive distincciones, sub aliis licet nominibus, scilicet dyastema, scistema et theleusis. Significat autem dyastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia littera, id est clave, pausat. Scistema coniunctum formatum indicat, quociens in finali decens melodie pausacio fit. Theleusis est ornatus regressus cantus ad finem etc. *(cf. Ioh. Cott. mus. 10, 29)*

30 De hoc quinto patebit in capitulo finali etc.

32 [a] id est distinccio

33 [a] scilicet cantor

36 [a] id est litteras iniciales

37 [a] scilicet *euouae* [b] sicut finis cantus primi toni est ·D·solre, similiter et secundi et ceteris

[38] Ex quibus correlative sequi videtur, quod ex diversis principiis *47v*
cantuum causantur diverse differencie *euouae*. [39] Principium enim troporum recipitur a fine *euouae* et finis troporum a principio *euouae*, ut infra videbitur. [40] Hinc est, quod de tonorum principiis et *euouae* differenciis coniunctim et sub uno contextu[a] hic dicetur.

B8 [41] Propter quod est notandum, ex quo presens intencio est de tonis. [42] Tonus est subiectum[a] ipsius musice et est triplex secundum 3[s] causas efficientes ipsius musice. [43] Est enim tonus vulgaris, quem adinvenit quidam magister nomine Tubal. [44] Secundus est tonus Ambrosianus, cuius cause efficientes sunt due, videlicet beatus Moyses cum beato Ambrosio. [45] Tercius est tonus Gregorianus, quem adinvenit sanctus Gregorius, quo moderni et latini musici utuntur.

B9 [46] Primum tonum videlicet vulgarem diximus non habere debitas de- ▸ *p.413*
pendencias propter tria: [47] primum est, quia non consistit in sedibus regularibus, sicut deberet, scilicet in finalibus vel affinalibus, in quibus omnis cantus tonorum autentorum et plagalium regulariter formatus terminatur. [48] 2[um] est, quia intensiones suas sive cursum suum intendit vel remittit non considerando dyapason nec dyapente neque dyatesseron. [49] 3[um] est, quia usque ad excellentes intenditur transeundo ad acutas et superacutas sine
B10 regula. [50] Ambrosianus vero tonus extendit intensiones suas sive cursum suum magis assidue reverberando quintam cordam vel sextam per dyapente et quandoque <quiescit> in sedibus regularibus et quandoque in contrariis. [51] Et tali tono utitur gens sclavonica et lombardica a Lombardia ▸ *p.413*
regione. [52] De tercio | autem tono, scilicet gregoriano, quem beatus Gre- *48r*
gorius adinvenit, est ad propositum. [53] Et licet beatus Gregorius transtulit tonum magistri Tubal et ambrosianum, tamen idem magis regulariter se extendit ad omnes dependencias omnium cordarum, videlicet *ut re mi fa sol la*, quia in hiis sex cordis omnes toni et ditoni et omnes iubili concluduntur.

---

38 Secundum enim alias et alias differencias tonorum cantus aliud et aliud sibi principium assumit.
Quilibet enim tonus unum habet principium pro *euouae,* licet alios et alios fines secundum diversas differencias.
40 [a] id est ordine
42 [a] scilicet parciale

---

50 <quiescit>] sic fit *Es cf. TH V 4, 46*

54 Est autem notandum, quod tonus Gregorianus sive cantus continet *B11* octo tonos, quorum 4or sunt autenti[a] et quatuor plagales[b]. 55 Dicuntur autem autenti ideo, quia sumunt dyapente in quinta corda[a] a sua sede finali[b] et ipsum pluries reverberant cum suo dyapason[c] et tenent octavam cordam. 56 Plagales vero ideo nominantur, quia plagantur[a] a suis autentis eo, quod autenti quandoque decidunt[b] in cursum suorum plagalium, scilicet in cordam gravem, qua canitur ·A·re vel ·♮·mi contra regulam.

57 Hii autem octo toni habent 4or sedes principales, in quibus omnes *B12* iubili et omnia carmina et omnes cantus regulares terminantur. 58 Prothi enim autenti, id est primi toni, et sui plagalis, id est secundi toni, et sedes et finalis corda est ·D·solre, tercii et quarti ·E·lami, quinti et sexti ·F·faut, septimi et octavi ·G·solreut.

59 De hiis autem tonis dantur tales regule: 60 et prima de tono autento, que extendit se ad omnes tonos autentos et est talis: 61 Omnis tonus *B13* autentus a sede sua, id est corda finali, regulariter habet intensionem suam ad dyapason, id est ad octo cordas. 62 Conceditur tamen eidem tono, videlicet autento, de licencia ad nonam vel ad decimam cordam ascendere.

48v 63 Remissionem[a] vero sub finalem | sedem habet ad unam cordam regulariter, de licencia vero ad dyatesseron[b]. 64 Si vero has metas excedit, tunc irregulariter hic[a] formatur. 65 Secunda regula, que extendit se ad omnes tonos plagales, est ista: 66 Omnis tonus plagalis a sua sede finali habet intensionem per dyapente regulariter, id est ad quintam cordam, remissionem vero

---

54 [a] scilicet primus, 3us, 5us et 7mus [b] scilicet 2us, 4us, 6us et 8us

55 vel tonus autentus est, qui plus in acutis versatur, hoc est qui in suo cursu magis tangit acutas claves et precipue (id est prope) citra et ultra medium eius, vel dicuntur autenti ex eo, quia ab autenticis magistris musice fuerint inventi; vel a quadam similitudine, quia sicut aliquis autenticus in statu suo est elevatus supra alios, sic et isti toni ultra omnes alios extolluntur.

55 [a] id est voce ascendendo [b] scilicet dyapente [c] id est octava voce ascendendo

56 vel dicuntur plagales a nomine plaga, quod est regio secundum quosdam, vel dicuntur plagales, qui plus moram faciunt in gravibus, id est, qui in cursu suo plus tangunt voces et claves graves quam acutas. Unde dicuntur plagales a plagas in greco, quod est pars vel latus in latino, quia parciales vel collaterales nuncupati sunt eo, quod in lateribus suorum autentorum demorantur.

56 [a] deponuntur vel deprimuntur [b] descendunt

63 [a] descensum [b] ad quartam

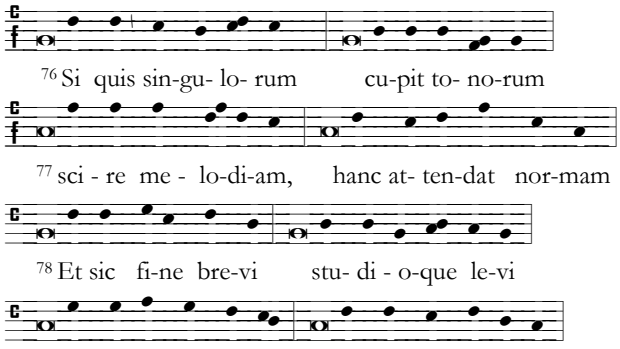
64 [a] scilicet cantus

---

60 prima] primo *Es*

sub sedem finalem ad dyatesseron. [67] Licencialiter tamen assumunt unam cordam tam intensive quam remissive.

B14 [68] Notandum, quod primus tonus ponit tenorem[ab] suum in ·a·lamire per dyapente a sede finali. [69] Secundus vero tonus ponit tenorem suum in ·F·faut finali[a]. [70] 3[us] tonus ponit tenorem suum in ·c·solfaut acuto[a]. [71] Quartus tonus ponit tenorem suum <in> ·a·lamire acuto[a]. [72] 5[tus] tonus ponit tenorem suum in ·c·solfaut per dyapente a sede finali. [73] Sextus tonus ponit tenorem in ·a·lamire per ditonum a sede finali. [74] Septimus tonus ponit tenorem suum in ·d·lasolre per dyapente a sede finali. [75] Sed octavus tonus ponit tenorem suum in ·c·solfaut per dyatesseron a sede finali, ut patet de singulis in hac forma sequenti etc.:



68 [a] id est inicium *euouae* [b] Item tenor est linea vel spacium, in qua vel in quo ipse tonus ponit suum principium, vel in quo vel qua *euouae,* id est *Seculorum amen,* alicuius toni incipit.
69 [a] per semiditonum
70 [a] per semitonium cum dyapente
71 [a] per dyatesseron

B15 75

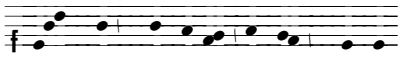
id est primus tonus terminatur in ·D·solre et tenor eius incipit in ·a·lamire Pri- *re la*	id est 2[us] tonus terminatur in ·D·solre et tenor eius incipit in ·F·faut Se- *re fa*	id est 3[us] <tonus> terminatur in ·E·lami et tenor eius incipit in ·c·solfaut Ter- *mi fa*	id est 4[us] tonus terminatur in ·E·.lami et tenor eius incipit in ·a·lamire Quar- *mi la*
id est 5[tus] tonus terminatur in ·F·faut et tenor eius incipit in ·c·solfaut Quin- *fa fa*	id est 6[us] tonus terminatur in ·F·faut et tenor eius incipit in ·a·lamire Sex- *fa la*	id est 7[us] tonus terminatur in ·G·solreut et tenor incipit <in> ·d·solre Sep- *ut sol*	id est octavus tonus terminatur <in> ·G·solreut et tenor eius incipit in ·c·solfaut Oc- tenet *ut fa.*

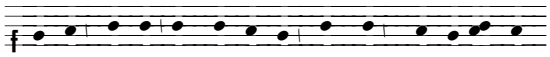
76 SUMM. GUID. ton. 52

<DE PRIMO TONO>

[80] Item notandum, ex quo inter ceteros tonos prothus autentus, id est *B16*
primus tonus tenet principatum, ideo prior de eo erit speculacio. [81] Et primo videndum est, quis sit iubilus sive melodia uniuscuiusque toni autenti | et plagalis. [82] Secundo, que sint forme sive intonaciones super singulos *49r*
psalmos tam maiores quam minores. [83] Minores enim psalmi sunt: *Dixit Dominus Domino meo* etc., *Beatus vir qui non abiit* etc., *Confitebor,* et sic de aliis. [84] Maiores vero sunt: *Magnificat* et *Benedictus Dominus* etc., qui alio nomine vocantur cantica. [85] Tercio, que sunt differencie[a] a primo sive a capitali *seculorum amen*, sive *euouae*, et quot unaqueque differenciarum litteras contineat iniciales[b].

[86] Prothi enim autenti iubilus tali melodia melodiatur, que sequitur etc.:

▸ *p.414*

Pri-mum que-ri-te re-gnum De-i

[87] Deinde sequitur forma sive intonacio super psalmos minores primi *B17*
toni, [88] ubi est sciendum, quod intonacio psalmorum minorum primi toni habetur in duplici differencia. [89] Nam alique ecclesie psalmos minores primi toni solent incipere in ·F·faut per tonum ascendendo, videlicet sub hac forma, que sequitur:

Pri-mi to-ni me- lo-di- a psal-lens in di-rec-to

[90] Alia est intonacio magis regularis et communior secundum modos musicos, [91] videlicet quod semper intonacio psalmorum minorum debet fieri sive inchoari in tenore cuiuslibet toni tam autenti quam plagalis. [92] Sed quia primus tonus tenorem suum habet in ·a·lamire, ideo intonacio psalmorum[a]

---

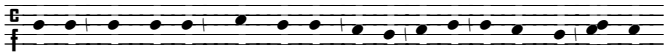
85 [a] scilicet tonorum [b] et quas
92 [a] minorum

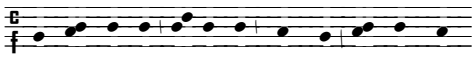
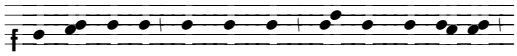
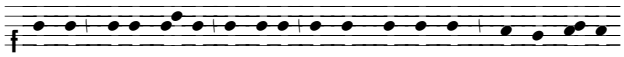
---

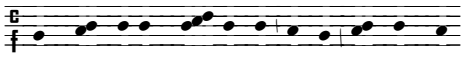
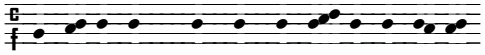
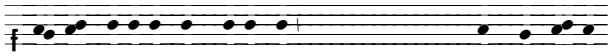
86 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 262a; SUMM. GUID. ton. 2; ANON. Gemnic. 3, 3, 23
89 FRUT. brev. 13 p. 100; THEOG. METT. 31 interp. 1a (p. 192b); TON. Seligenst. p. 108; TON. Vatic. 12, 3 p. 197; ANON. Ratisb. 8, 1, 11; ANON. Claudifor. 4, 2, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 30

---

85 contineas *Es*

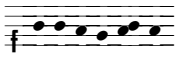
semper debet ibidem inchoari et modulari tali videlicet melodia, que sequitur etc.:

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

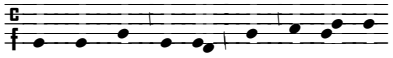
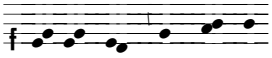
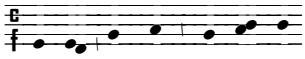
B18 [93] Deinde ponitur forma super psalmos maiores sive cantica, scilicet super *Magnificat* et *Benedictus*. [94] Et intonacio talium psalmorum maiorum sive canticorum[a] debet habere inicium in ·F· finali, id est in ·F·faut ascendendo | per tonum[b], videlicet tali melodia secundum aliquas eccle- *49v*
sias. [95] Et talis intonacio est communior et in pluribus ecclesiis observatur:

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 re-dem-ci-o-nem ple-bis su-e

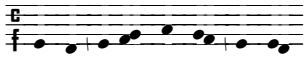
[96] Sed secundum quasdam ecclesias psalmi maiores primi toni melodiantur tali melodia, que tamen non videtur tantum regularis ut precedens, quia quantum ad medium intonacionis non differt ab intonacione sexti toni. [97] Et est melodia talis:

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 redemcionem ple-bis su- e

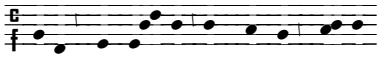
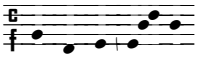
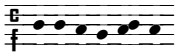
B19 [98] Deinde sequitur primum et principale sive capitale *euouae*, id est *seculorum amen*, primi toni in cantu gregoriano, quod tali forma modulatur:

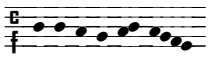
---

94 [a] primi toni [b] per tonum 2[um] *(?)*

Seculorum primum

[99] Istud est primum et principale sive capitale *euouae* primi thoni autenti et habet duas litteras ·D·[a] et ·F·[b] finales. [100] Continet enim antiphonas incipientes in ·D·solre, surgentes vel cadentes per tonum et semitonium[a], sed non per dyapente[b] surgentes sive cadentes a ·D·solre in ·C·faut vel in ·F·faut surgentes, sicut patet in hac antiphona *Iohannes autem cum audisset,* | *50r* similiter *Ecce tu pulchra es,* [101] cadentes, sicut patet in hac antiphona *Ecce nomen Domini.* [102] Continet eciam hoc *euouae* antiphonas in ·F·faut incipientes, remittentes non gradatim[a], sed per dyatesseron[b] in ·C·faut cadentes, ut patet in hac antiphona *Ave Maria gracia plena,* similiter *Canite tuba,* similiter *Tecum principium,* similiter *Sanctificavit* et ceteris. [103] Exemplum igitur de hac littera iniciali, scilicet ·D·, patet in hiis antiphonis, que sequuntur:

Io-han-nes au-tem cum au-dis-set

Ec-ce tu pul-chra es

Ec-ce no-men Do-mi- ni



Ec-ce in nu-bi-bus ce- li

A-ve Ma-ri - a gra- ci- a ple-na

Ca-ni- te tu- ba

e u o u a e

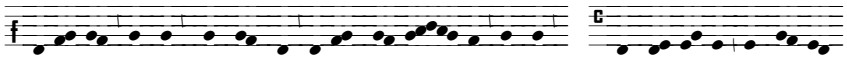
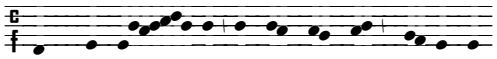
[104] Consequenter est notandum, quod primus tonus habet quinque *B20* differencias more secularium, inter quas prima differencia est ista:

Prima differencia

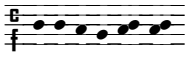
[105] Et hec differencia fit, quando cantus primi toni inchoatur in ·A·re, ut in ista antiphona *Fidelis sermo et omni accepcione* etc. vel in ·C·faut, ut in ista antiphona *Ecce ego mitto vos,* similiter *In plateis* et sic de aliis, ut hic infra:

---

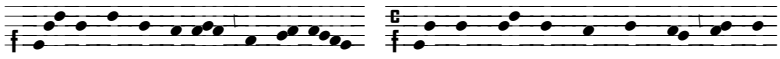
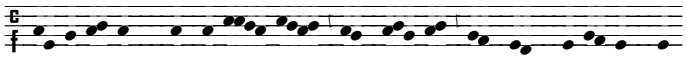
99 [a] solre [b] faut

100 [a] scilicet inclusive [b] id est 5[ta]

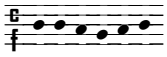
102 [a] successive [b] id est 4[tam]



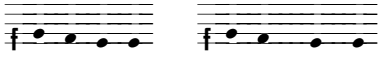
106 Secunda differencia primi toni est ista, que sequitur:

107 Et hec differencia fit, quando cantus primi toni inchoatur in ·D·solre saltando in ·a·lamire, ut in ista antiphona *Leva Iherusalem,* similiter in ista *Hii qui linguis loquuntur novis* et sic de aliis.

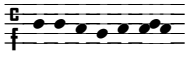
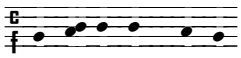
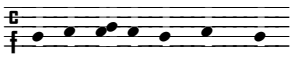
108 Similiter quando cantus primi toni incipit suum tropum | in ·G·solreut, tunc eciam erit eadem differencia. 109 Et hoc raro contingit, ut hec antiphona *Mei autem de die in diem querunt* etc., ut hic: *50v*

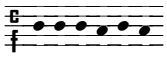


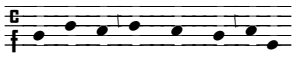
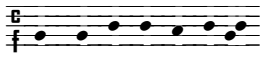
▸ *p.414*

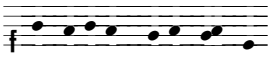
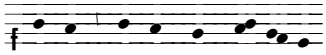
B21 110 Tercia differencia primi toni est ista, que sequitur:

111 Et hec differencia fit, quando cantus primi toni inchoatur in ·F·faut et leniter descendit, ut hec antiphona *Volo pater,* similiter ista *Reges Tharsis,* ut hic:



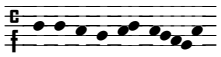
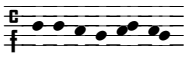
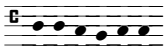
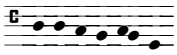
112 Quarta differencia primi toni est ista:

113 Hec differencia fit, quando cantus primi toni inchoatur in ·F·faut et gradatim per tonum ascendit, ut hec antiphona *Nisi tu Domine,* similiter *Adiutorium nostrum.*

Ni-si tu Do-mi-ne

Ad-iu- to-ri-um no-strum

114 Quinta differencia primi toni est ista:

e u o u a e

115 Et hec differencia fit, quando cantus primi toni inchoatur in ·F·faut saltum faciendo ad ·a·lamire. 116 Similiter, quando cantus primi toni inchoatur in ·a·lamire, descendendo per secundas et iterum ascendendo, ut patet in hiis antiphonis sequentibus:

A-per-tis the-sau-ris su-is

Pul-cra es et de-co-ra

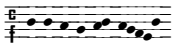
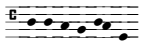

Ex- i ci-to in pla-te-as

E-runt pri-mi no-vis-si-mi

117 Sequuntur differencie primi toni non competentes sive peregrine, *B22*
que more secularium raro tenentur, sed more claustralium et in multis ecclesiis kathedralibus observantur. 118 Et prima differencia non competens est ista, ut patet in hac antiphona *Biduo vivens pendebat* etc. 119 Et hoc est verum, si antiphona descendit gradatim et leniter. 120 Si vero descendit ad quartam, antiphona erit sub *euouae* capitali:

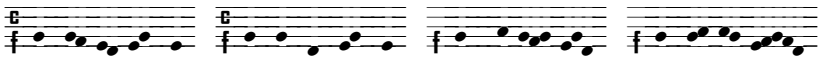
51r

Prima differencia peregrina

Secunda differencia

Tercia differencia

Quarta differencia

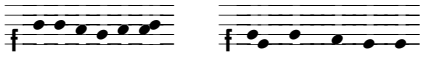
---

120 antiphona] antiphonarum *(?) Es* |


Es cf. TH II 4, 98 | 
*Es cf. MMMA V p. 118**

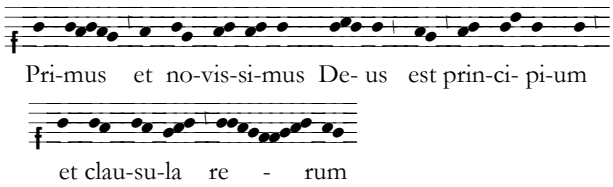
Prima differencia — Quarta differencia

121 Hec ultima differencia peregrina in multis ecclesiis parochialibus servatur, ut patet in hac antiphona *Speciosus forma,* similiter in ista *Cristi virgo nec terrore* etc.

B23 122 Item reperitur eciam taliter differencia peregrina, ut patet in hac antiphona *Rex omnis terre:*



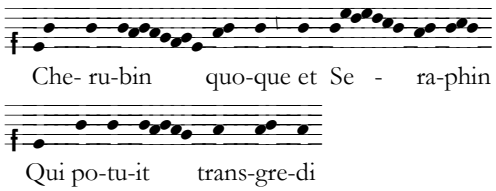
123 Sed illa antiphona convenienter potest contineri sub tercia differencia usitata eo, quod antiphona descendit leniter per semiditonum, tamen in quibusdam ecclesiis illa differencia tenetur. 124 Et aduc cantus pluribus modis variari posset, tamen secundum usum et ecclesias parochiales et secundum morem secularium primus tonus tantum habet quinque differencias regulares. 125 Etsi alique alie in libris inveniuntur, tunc ille reducibiles sunt ad istas. 126 Hoc tamen notandum, quod finales differencie *euouae* cuilibet toni causantur ex primo puncto troporum[a] et eciam principiorum cantuum saltu[b] vel precipitacione[c] et eciam leni ascensionis vel descensionis deduccione. 127 Hec doctrina est Iohannis Holandrini.

B24 128 Deinde sequitur melodia sive forma super versus responsoriorum primi toni, qua omnes versus responsoriorum in cantu gregoriano primi toni formantur. 129 Et est notandum pro regula, quod ubicumque responsorium primi toni incipiat, versus semper in ·a·lamire vel in ·D·solre habet inicium, sicut patet in hac figura seu forma versuum responsoriorum primi toni:



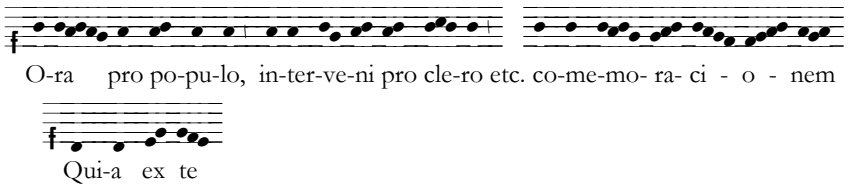
126 [a] id est prima nota cantuum [b] ascensu [c] descensu

51v [130] Sed quod versus responsoriorum primi toni incipiant in ·D·solre, patet in hoc versu et aliis similibus:



[131] Item notandum: versus responsoriorum primi toni quandoque finiuntur in ·F· gravi, ut patet in hoc versu *Primus et novissimus,* similiter in hoc versu *Qui potuit* etc. [132] Quandoque vero finiuntur in ·D· gravi, ut patet in hoc versu *Cherubim* in ista ultima diccione scilicet *dicens*. [133] Et eodem modo exemplificandum est de aliis. [134] Sed notandum, quod versus responsoriorum primi toni secundum quasdam ecclesias eciam terminantur in ·G·solreut et hoc est verum, quando repeticio incipit in ·C·faut, sicut patet in illo responsorio *Felix namque* etc., cuius responsorii repeticio incipit in ·C·faut, ergo finis versus debet in ·G·solreut terminari ad repeticionem in ·C·faut inchoantem, ut patet in hoc versu *Ora pro populo:*

▸ *p.414*



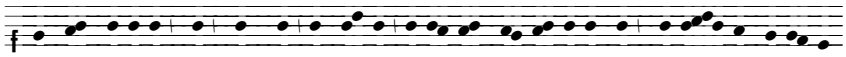
[135] Postquam ostensa est forma cum litteris inicialibus primi toni in *B25*
cantu antiphonarum et responsoriorum, consequenter restat, ut ostendatur forma super cantum officiorum, id est introituum. [136] Notandum autem est, quod in cantu officiorum quasi heedem littere iniciales primi toni sunt, que et in cantu antiphonarum. [137] Unde de illis non sunt multa dicenda, ne lectori pariter et auditori fastidium generaretur.

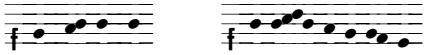
[138] Primo ergo ponitur forma sive melodia super versus seu psalmos officiorum, quia omnes versus officiorum primi toni iubilantur, ut sequitur:

---

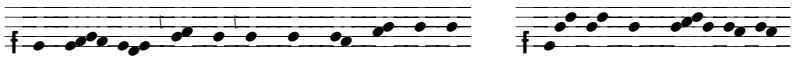
134 ANON. Claudifor. 4, 2, 20; ANON. Gemnic. 3, 3, 18

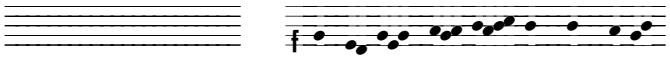
---

134 *ex.:* comeoracionem *Es*

Pri-ma e-ta-te sunt A-dam et E-wa cre-a- ti et po-si-ti sunt in se - de be-a-ta



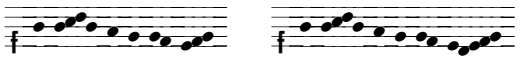
Glo-ri-a Pa-tri etc. Primum principale *euouae* super psalmos primi toni

[139] Et istud *euouae* fit, quando officium primi toni incipit in ·D·solre finali sive leniter | surgens sive vehementer. [140] Leniter surgens, sicut hoc officium *Exurge*, vehementer sicut *Da pacem Domine*, ut infra: *52r*

Ex-ur - ge qua- re ob-dor-mis Do-mi-ne Da pa-cem Do- mi-ne

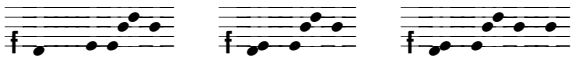
B26 [141] Continet eciam istud *euouae* introitus in ·F·faut inchoantes et dehinc non surgentes, sed cadentes, sicut patet in hoc introitu *Dominus secus mare,* similiter *Ettenim sederunt,* ut patet in exemplo:

Dominus secus mare Ett-e- nim se - de- runt prin-ci-pes

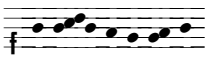
▸ *p.414*

[142] Notandum, quod primus tonus habet duas differencias in cantu officiorum, quarum prima est hec, que sequitur:

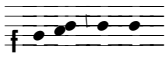
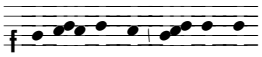


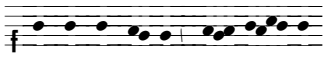
e u o u a e vel e u o u a e

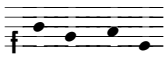
[143] Hec aut differencia primi toni habet tantum unam litteram inicialem, scilicet quando cantus introitus primi toni incipit in ·C·faut et dehinc surgens, sicut patet in hiis introitibus:

Gau-de-a- mus Ro- ra- te Sus-ce- pi-mus

[144] Secunda differencia est ista:

<e u o u a e>

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

145 Et ista differencia fit, quando introitus primi toni incipi<un>t in ·F·faut finali, dehinc non cadentes, sed surgentes, sicut patet in hoc introitu *Ego autem,* similiter *Misereris omnium Deus.* 146 Continet eciam introitus in ·a·lamire inchoantes, sicut patet in hiis *Sapienciam sanctorum,* similiter *Salus autem*, ut patet in exemplis infrascriptis:

E-go au-tem

Mi-se- re-ris om-ni-um


Sa-pi-en- ci-am sanc-to- rum


Sa-lus au-tem

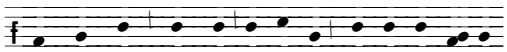
147 Et sic patent littere iniciales primi toni tam super cantum antiphonarum quam officiorum. 148 Et tantum de primo tono.

<DE SECUNDO TONO>

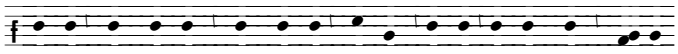
149 <C>um autem dictum est de primo tono, qui prothus autentus dicitur, consequenter dicendum est de primo plagali, qui suus est subiugalis vel collateralis, id est de 2o tono, qui eandem cordam finalem sive sedem continet quam et primus, videlicet ·D·solre. 150 Quantam autem intensionem et remissionem habeant, ista omnia antea prenotata sunt, ideo ad presens omittuntur. 151 Quare breviter videndum | est de melodia seu tropo secundi toni, quia omnes psalmi minores sub 2o tono melodiantur more antiquorum necnon multarum modernarum ecclesiarum; et debet incipi in ·C·faut, a ·C·faut ascendendo in ·D·solre et a ·D·solre in ·F·faut, ut hic patet:

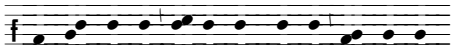
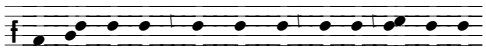
B27

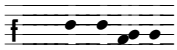
▸ *p.414*
52v


Se-cun-dum au-tem in fi- ne sic va- ri- a - bis

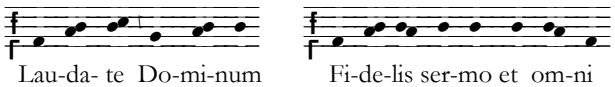
152 Sed forma sive melodia secundi toni secundum consuetudinem modernorum debet habere principium suum in ·F·faut. Nam 2us tonus ibidem ponit tenorem suum, seu incipit suum *euouae* et ergo psalmorum minorum melodia ibidem ponit suum principium regulare tali forma, ut hic sequitur:


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

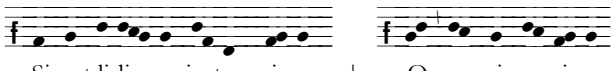
B28 [153] Deinde sequitur melodia super psalmos maiores secundi toni, qui communiter ponunt principium suum in ·C·faut, ut hic sequitur:

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

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

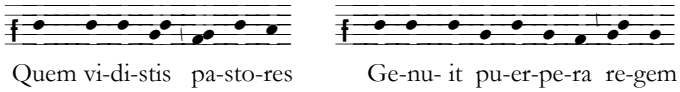
[154] Deinde sequitur principale *euouae* secundi toni et est tale:

e u o u a e

[155] Notandum autem, quod iste tonus nullam penitus habet differenciam tam in cantu antiphonarum quam officiorum. [156] Et est sciendum, quod secundus tonus sub isto uno *euouae* habet quatuor litteras iniciales, videlicet ·A·[a] ·C·[b] graves, ·D·[c] et ·F·[d] finales; id est, 4[or] sunt corde, id est loca notarum, in quibus antiphone 2[i] toni inchoantur, scilicet ·A·re, ut hec antiphona *Laudate Dominum;* similiter hec antiphona *Fidelis sermo* etc., que antiphona secundum aliquos dicitur 2[i] toni, sed secundum aliquos propter intensionem sui cursus primi toni sub prima differencia appellatur, ut supra patuit. [157] Continet eciam antiphonas in ·C·faut inchoantes, sicut *B29* patet in ista antiphona *Sicut lilium inter spinas.* [158] Continet eciam istud *euouae* antiphonas in ·D·solre inchoantes, sicut patet in ista antiphona *O sapiencia;* similiter *O virgo virginum.* [159] Continet eciam antiphonas in ·F·faut inchoantes, sicut patet in ista *Quem vidistis pastores,* similiter *Genuit puerpera regem,* ut patet in exemplis infra notatis:

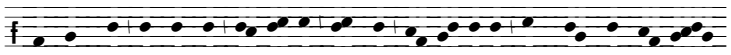
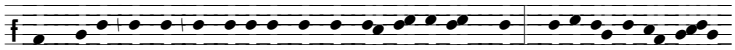
▸ *p.414*

Lau-da- te Do-mi-num Fi-de-lis ser-mo et om-ni

53r

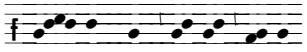


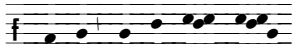
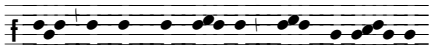
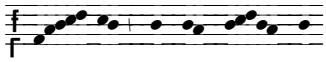
Si-cut li-li- um in-ter spi-nas | O sa- pi- en-ci- a

Quem vi-di-stis pa-sto-res Ge-nu- it pu-er-pe-ra re-gem

156 [a] re [b] faut [c] solla [d] faut

160 Ostensa forma cum litteris inicialibus 2i toni in cantu antiphonarum consequenter videndum de litteris inicialibus in cantu officiorum, id est introituum. 161 Est igitur advertendum, quod heedem littere iniciales sunt in cantu officiorum secundi toni, que et in cantu antiphonarum fuerint. 162 Et eciam notandum, quod, sicut dictum est, [quod] 2us tonus nullam differenciam continet in cantu officiorum, sed solummodo continet principale *euouae.* 163 Unde primo ponitur forma seu melodia super versus seu psalmos introituum officiorum secundi toni, que sic iubilatur: *B30*

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

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

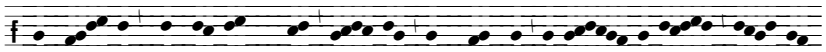
164 Istud autem *euouae* secundi toni in cantu officiorum continet introitus in ·D·solre inchoantes, sicut patet in hoc introitu *Dominus dixit ad me;* similiter in isto *Fac mecum.* 165 Continet eciam introitus in ·C·faut inchoantes, sicut patet in hoc introitu *Michi autem.* 166 Continet eciam introitus in ·F·faut inchoantes, sicut patet in isto introitu *Me expectaverunt.* 167 Continet eciam introitus in ·A·re inchoantes, sicut patet in isto *Ecce advenit;* similiter *Salve sancta parens,* ut patet hic infra: *B31*

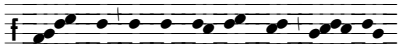


Do- mi-nus di- xit ad me

Mi-chi au-tem ni - mis

Me ex- pe-cta-ve- runt pec- ca-to - res

Sal - ve san-cta pa - rens

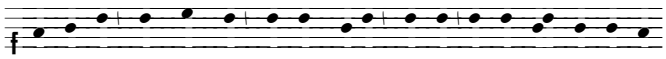
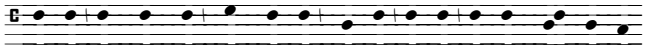
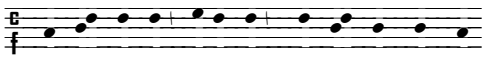
168 Deinde ostenditur forma sive melodia super versus responsoriorum secundi toni. 169 Et nota, quod ubicumque responsorium 2i toni incipit versus, semper aut in ·D·solre finali aut in ·C·faut gravi debet habere inicium et debet terminari in ·C·faut. 170 Exemplum primi ut hic: *B32*

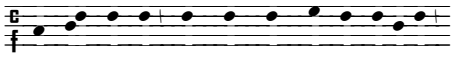
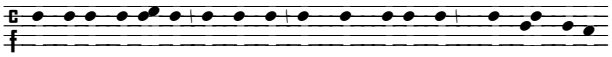
163 SUMM. GUID. ton. 19; ANON. Gemnic. 3, 3, 50

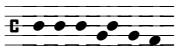
161 littere] litteres *Es*
164 autem] aut *Es* | ·D·solre] d sore *Es*
167 *ex. Salve sancta parens:* *Es*

53v

171 Exemplum secundi:

<DE TERCIO TONO>

B33 172 <I>taque iam duorum tonorum, videlicet primi autenti et sui plagalis, id est secundi toni, patet forma; consequenter videndum est de forma secundi toni autenti, id est 3cii, et sui plagalis, id est quarti toni, quorum sedes finalis in ·E·lami finali habetur. 173 De intensione autem et remissione antea patuit, ideo omittitur ad presens. ▸ *p.414*

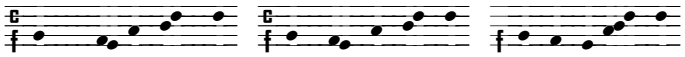
174 Unde breviter videndum est de forma sive melodia, qua omnes psalmi minores 3cii toni modulantur. 175 Et notandum, quod psalmi minores 3cii toni secundum quasdam provincias in ·G·solreut principium intonacionis habent tali melodia, ut sequitur. 176 Sed intencio ista est more antiquorum:

177 Sed regularis intonacio tercii toni psalmorum minorum secundum usum modernorum musicorum debet esse in ·c·solfaut tali melodia, ut sequitur:

B34 178 Deinde sequitur forma sive melodia super psalmos maiores sive cantica, qui psalmi tali melodia intonantur, ut sequitur:

176 FRUT. brev. 13 p. 100; ANON. Ratisb. 8, 3, 9; ANON. Claudifor. 4, 4, 16; ANON. Gemnic. 3, 3, 76

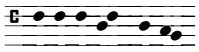
172 patet forma forma *Es*

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

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

54r [179] Deinde sequitur | primum et principale *euouae* in cantu antiphonarum, et est hoc:

e u o u a e

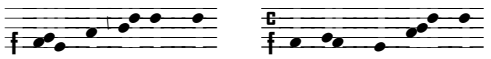
[180] Pro quo notandum, quod tercius tonus habet 4^{or} litteras iniciales, scilicet ·E·F·G·c·, unde versus:

[181] Bis duo ternus habens ·E· et ·F·G·c· superaddes.

[182] Quarum litterarum principale *euouae* habet unam litteram, scilicet ·F·, id est ·F·faut. [183] Continet enim antiphonas in ·F·faut inchoantes, ab ·F·faut gradatim cadentes, ut patet in hiis antiphonis:

Quan-do na- ta est Qui de ter-ra est O glo-ri-o - sum

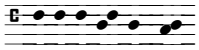
[184] Et notandum, quod tercius tonus habet 4^{or} differencias a primo et *B35* principali *euouae* differentes. [185] Prima differencia est hec:

e u o u a e

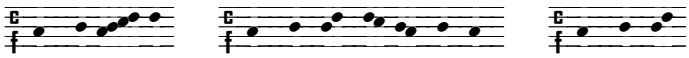
[186] Hec autem differencia fit, quando cantus tercii toni inchoatur in ·E·lami in spacio, ut in ista antiphona *Favus distillans;* similiter *O gloriosum.* [187] Et hoc est verum, si hec antiphona *O gloriosum* inchoaret in ·E·lami. [188] Si vero inchoatur in ·F·faut, ut in quibusdam ecclesiis, ut supra incepta est, tunc erit sub *euouae* capitali:



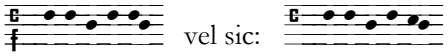
Fa- vus di-stil-lans O glo- ri- o - sum

188 inchoantur *Es*

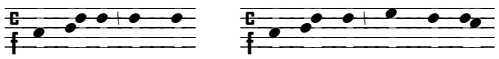
189 Deinde sequitur alia differencia 3cii toni et est hec:

e u o u a e

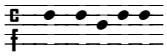
190 Hec autem differencia fit, quando cantus 3cii toni inchoatur in ·G·solreut cum repeticione principii ascendendo, ut in ista antiphona *Quasi unus,* vel a ·G·solreut in ·a·lamire ascendendo per tonum ibique aliquam <moram> faciendo et dehinc per semiditonum in ·c·solfaut ascendendo, sicut sequitur:

Qua-si u - nus Quo-ni-am in e - ter-num Om-ni - a

191 Deinde sequitur alia differencia tercii toni et est talis: *54v*



e u o u a e vel sic: e u o u a e

192 Et hec differencia fit, quando cantus tercii toni inchoatur in ·G·solreut et ascendit in ·a·lamire et sine ulla mora statim ascendit in ·c·solfaut sub figura ligata, ut patet in istis antiphonis:

Tol-li-te por-tas Sal-va nos Do-mi-ne

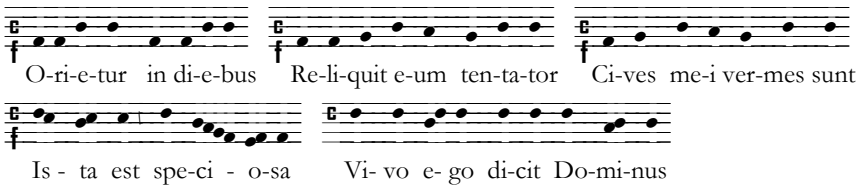
193 Deinde sequitur ultima differencia 3cii toni et est talis, ut sequitur:

e u o u a e

B36 194 Hec differencia habet duas litteras iniciales, primo quando cantus tercii toni inchoatur in ·G·solreut et per dyatesseron ascendit in ·c·solfaut, sicut patet in ista antiphona *Orietur in diebus illis,* vel a ·G·solreut in ·a·lamire punctatim surgit, ab ·a·lamire vero per semiditonum in ·c·solfaut, similiter punctatim et non sub ligatis figuris et signis neumarum, sicut patet in hac

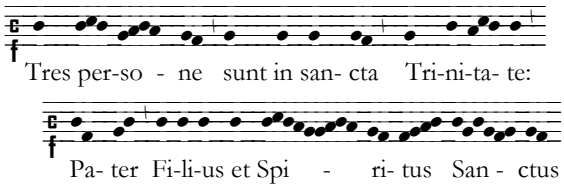
---

192 *Es*
Salva nos domine

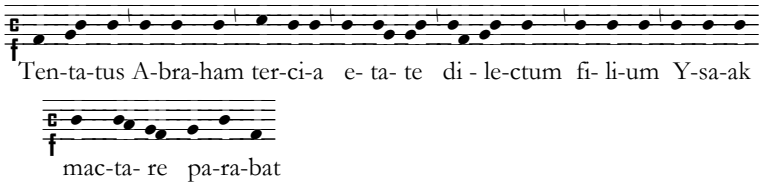
antiphona *Reliquit eum tentator;* similiter *Cives mei vermes sunt.* [195] Secundo fit ista differencia, quando cantus tercii toni inchoatur in ·c·solfaut, sicut patet in ista antiphona *Ista est speciosa;* similiter *Vivo ego.*



55r [196] Sequitur huius toni melodia super versus responsoriorum. [197] Et nota, quod ubicumque responsorium inicium habet, versus eius in cantu sancti Gregorii in ·c·solfaut debet iniciari tali melodia, ut sequitur: *B37*



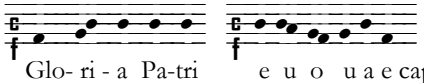
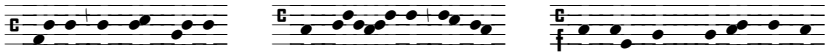
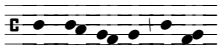
[198] Ostensa igitur forma cum litteris inicialibus super cantum antiphonarum 3cii toni restat nunc dicere de cantu officiorum. [199] Pro quo notandum, quod easdem continet litteras iniciales forma officiorum 3cii toni, quas et forma antiphonarum. [200] Unde primo datur forma sive melodia super psalmos introituum 3cii toni. [201] Et sciendum, quod versus officiorum 3cii toni semper in ·G·solreut debet inchoari tali forma, ut sequitur:

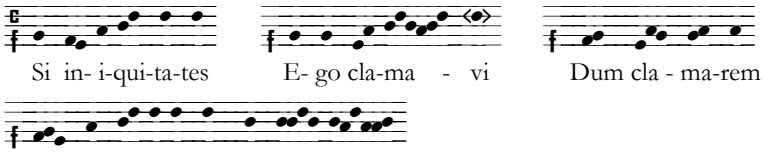


201 SUMM. GUID. ton. 20; ANON. Gemnic. 3, 3, 76

194 tentato *Es*

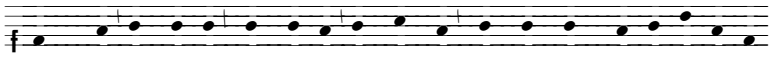
195 *Es* | *Es*
Ista est speciosa Vivo ego dicit Dominus

198 restat] resta *(?) Es*

202 Notandum autem, quod hoc capitale fit, quando introitus 3cii toni inchoatur in ·G·solreut; sive dehinc surgat, sicut patet in cantu in isto introitu *Intret*, similiter *Dispersit*; sive cadat, sicut patet in isto introitu *Deus dum egrederis.*

B38 203 Deinde sequitur differencia 3cii toni in cantu officiorum et est tantummodo unica, videlicet hec:

204 Hec autem differencia primo fit, quando introitus 3cii toni inchoatur in ·F·faut, sicut patet in isto introitu *Si iniquitates,* similiter *Ego clamavi.* 205 Secundo hec differencia | fit, quando introitus 3cii toni inchoatur in *55v* ·E·lami, ut patet hic *Dum clamarem;* similiter *Confessio,* ut hic:

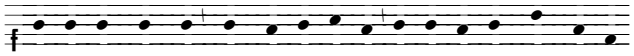


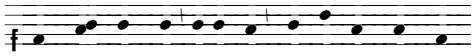
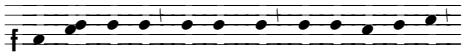
<DE QUARTO TONO>

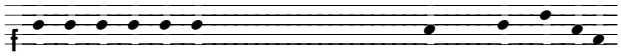
B39 206 <S>equitur forma secundi toni plagalis sive collateralis tercii, videlicet quarti toni, qui eandem litteram finalem continet cum tercio tono, ut prius dictum est; unde primo ponitur forma sive melodia psalmorum, qui more antiquorum habent inicium intonacionum in ·E·lami super tali forma, que sequitur:



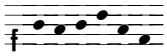
206 FRUT. brev. 13 p. 100; ANON. Gemnic. 3, 3, 104; ANON. Claudifor. 4, 5, 13

207 Sed secundum modernorum morem psalmi minores quarti toni sunt inchoandi in ·a·lamire. 208 Racio, quia quartus tonus ibidem ponit suum tenorem, ut patet in tali modulacione:

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

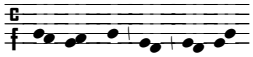
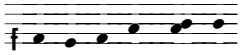
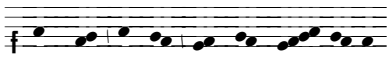
209 Dehinc sequitur forma maiorum psalmorum, quorum incepcio debet fore in ·E·lami per ascensum, ut hic:

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

Be-ne-dic-tus Do-mi-nus De-us Is- ra- el



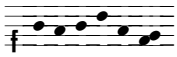
<qui-a vi-si- ta- vit et fecit redempcio-nem> ple-bis su-e

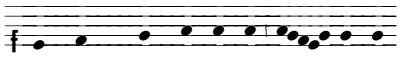
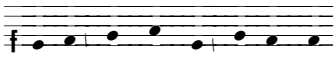
210 Deinde sequitur primum et capitale *euouae* huius toni in cantu antiphonarum et est tale, ut sequitur: *B40*

e u o u a e

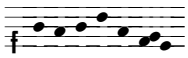
211 Notandum autem, quod 4tus tonus regulariter <habet> quinque litteras iniciales, scilicet ·C·D·E·F·G·, quarum capitale *euouae* continet 3s, videlicet ·E·F· et ·G· finales. 212 Fit enim hoc *euouae*, quando cantus quarti toni inchoatur in ·F·faut, ut patet in ista antiphona *Michael Gabriel,* aut in ·E·lami, sicut patet in ista antiphona *Querite Dominum,* aut in ·G·solreut non surgens, sed cadens, sicut *Rectos decet collaudacio:*

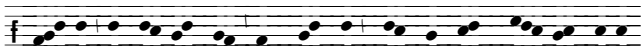
56r

Mi-cha-el Ga- bri-el

Que-ri- te Do-mi-num

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

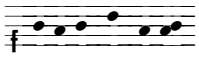
209 per per ascensum *Es*

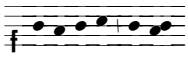
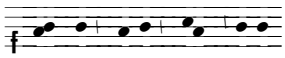
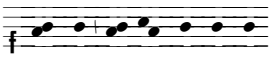
B41 [213] Et notandum, quod iste tonus in cantu antiphonarum habet quatuor differencias, quarum prima est hec:

e u o u a e

[214] Hec differencia fit, quando cantus quarti toni inchoatur in ·D·solre ascendendo gradatim in ·E·lami et dehinc in ·F·faut, sicut patet in istis antiphonis sequentibus:

Ru-bum quem vi-de-rat Mo - y-ses

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

[215] Deinde sequitur alia differencia, que talis est:

e u o u a e

[216] Hec differencia fit, quando cantus 4^{ti} toni inchoatur in ·C·faut, sicut patet in hac antiphona sequenti:

San-cte Ni-co-la - e con- fes-sor Do-mi-ni <pre- ci- o-se>

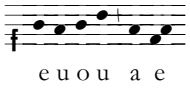
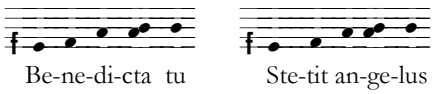
[217] Deinde sequitur alia differencia, que secundum aliquas ecclesias talis est, ut sequitur:

e u o u a e

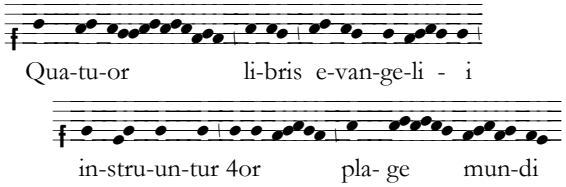
[218] Secundum alias ecclesias sic:

[219] Hec differencia fit, quando cantus quarti toni inchoatur in ·G·solreut et dehinc surgit in ·a·lamire, sicut patet in istis antiphonis sequentibus:

O mors e-ro mors tu-a

Sy-on re-no-va-be-ris

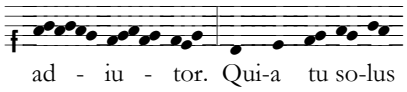
B42 [220] Notandum, quod secundum aliquas ecclesias hec antiphona *Fidelia omnia mandata eius* etc. eciam continetur sub ista differencia prescripta, sed pocius videtur contineri sub *euouae* capitale.

---

220 madata *Es*

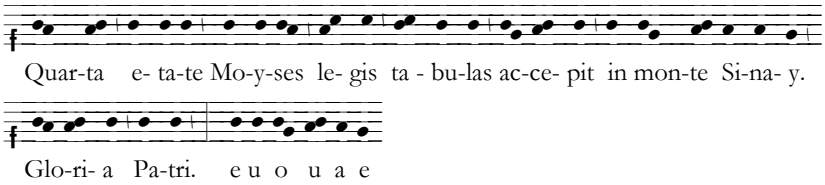
221 Deinde sequitur alia differencia, que talis est:

222 Hec differencia fit regulariter, quando cantus 4ti toni inchoatur in
▸ *p.414* ·D·solre et surgit per tonum in ·E·lami, vel ab ·E·lami per semiditonum in ·G·solreut ut hic:

223 Deinde sequitur forma sive melodia super versus responsoriorum *B43*
quarti toni. 224 Et sciendum, quod ubicumque responsorium incipit, versus
56v semper in ·a·lamire debet inchoari | sub tali <melodia>, ut sequitur in exemplo infrascripto:



225 Ittem notandum, quod finis huius melodie 4ti toni terminari debet in ·D·solre, tamen secundum consuetudines multarum ecclesiarum debitam proporcionem vocum attendencium, quando repeticio responsorii incipit in ·C·faut, tunc versus eiusdem responsorii debet reverberare ·F·faut ibidemque terminari, sicut patet in hoc responsorio *Deus qui sedes,* quod est quarti toni et versus suus debet terminari in ·F·faut eo, quod repeticio ipsius, scilicet *quia tu solus*, incipit in ·C·faut, ut hic patet:

226 Deinde sequitur forma in cantu officiorum, id est introituum huius *B44*
toni. 227 Et sciendum, quod quartus tonus easdem litteras iniciales habet in

224 <melodia>] medio *Es*

cantu officiorum, quas et in cantu antiphonarum. [228] Primo igitur ostenditur forma super psalmos introituum 4ti toni, quorum incepcio debet fieri in ·a·lamire ut hic:



[229] Et notandum, quod ubicumque introitus quarti toni incipiat, semper continetur sub hoc *euouae*. [230] Et quartus tonus non habet aliquam differenciam usitatam in cantu officiorum etc.

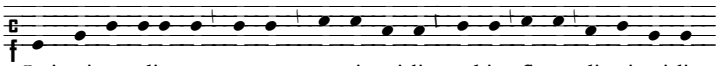
[231] Et tantum de quarto tono.
a-men

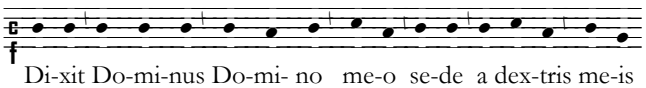
<DE QUINTO TONO>

B45 [232] <E>xpeditis duobus tonis autentis cum suis plagalibus consequenter ostenditur forma 3cii toni autenti, id est quinti toni, cuius finis est in ·F·faut cum suo plagali, id est sexto tono.

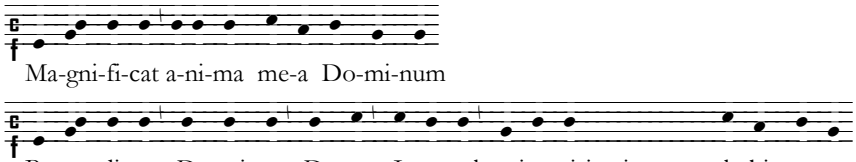
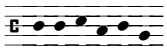
[233] Quare primo ostenditur forma sive melodia psalmorum minorum quinti toni, qui secundum antiquos habent incepcionem suam in ·F·faut, per ascensum in ·c·solfaut tali sub melodia intonacionis, ut sequitur:

57r
▸ *p.415*

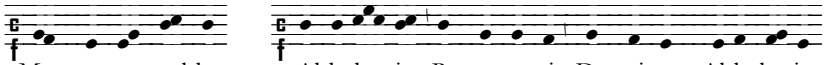


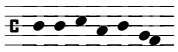
[234] Sed secundum modernos psalmi minores quinti toni in ·c·solfaut sunt incipiendi, quia quintus tonus ibidem ponit tenorem suum sub tali melodia, ut sequitur:

228 SUMM. GUID. ton. 21; ANON. Gemnic. 3, 3, 104
233 ANON. Ratisb. 8, 5, 4

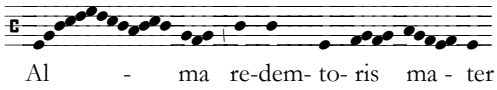
232 cum suis suis *Es*

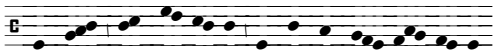
235 Deinde sequitur melodia psalmorum maiorum quinti toni, qui incipiendi sunt in ·F·faut per ascensum in ·c·solfaut tali melodia:

236 Deinde sequitur primum et principale *euouae* quinti toni in cantu antiphonarum et est tale: *B46*

237 Est notandum, quod quintus tonus habet tres litteras iniciales tam in cantu antiphonarum quam officiorum, scilicet ·F· finale, ·a· et ·c· affinales, quarum istud primum *euouae* continet duas, scilicet ·a· et ·c· affinales. 238 Fit enim hoc *euouae*, quando cantus quinti toni inchoatur in ·a·lamire, sicut patet in ista antiphona *Montes et colles,* aut in ·c·solfaut, ut patet in ista antiphona *Alleluia. Resurrexit Dominus:*

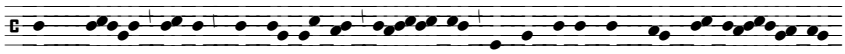
▸ *p.415*

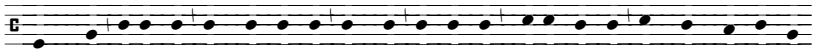
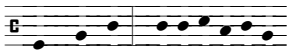


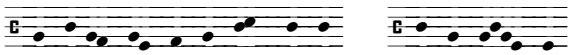
239 Notandum autem, quod quintus tonus in cantu antiphonarum unam habet differenciam tantum, scilicet istam:

240 Hec differencia fit, quando cantus toni quinti incipit in ·F·faut, sicut patet in istis antiphonis sequentibus:

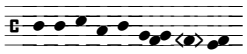


235 maiorum] maorum *Es*

Ec-ce con-ci- pi-es et pa- ri- es fi - li-um

241 Deinde sequitur forma super versus responsoriorum quinti toni, quorum incepcio debet fieri in ·c·solfaut tali melodia:

Quin-que li-bris Mo-sa-y- ce le - gis e- ru-di-e-ban-tur Iu-de - i

B47 242 Deinde sequitur forma super versus introituum, et qui debent incho- *57v*
ari in ·F·faut tali melodia, ut sequitur:

Quin- ta e-ta-te pre-va- lu- it Da-vid in fun-da et la-pi- de con-tra Go-li-am

Glo-ri- a e u o u a e

243 Notandum autem, quod, sicut dictum est, quintus tonus in cantu officiorum habet 3^{s} litteras iniciales, sicut et in cantu antiphonarum, scilicet ·F·a· et ·c·, quarum istud *euouae* habet duas, scilicet ·a· et ·c·. 244 Fit enim, quando introitus quinti toni inchoatur in ·a·lamire, sicut patet in isto introitu *Miserere michi Domine,* aut in ·c·solfaut, sicut patet in isto introitu *Ecce Deus,* ut patet hic infra:

Mi-se-re- re mi-chi Do- mi-ne Ec-ce De - us

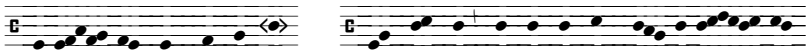
245 Et notandum, quod quintus tonus unam habet differenciam in cantu officiorum, que talis est:

e u o u a e

---

242 SUMM. GUID. ton. 22; ANON. Gemnic. 3, 3, 120

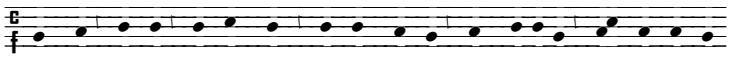
---

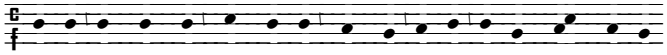
244 ·a·lamire scilicet sicut *Es*
245 *ex.:* euouae] *cf. TH II 4, 268*

246 Et ista differencia fit, quando cantus quinti toni inchoatur in ·F·faut, sicut patet in istis introitibus, qui sequuntur:

247 Et sic patet forma quinti toni tam in cantu antiphonarum, quam officiorum. 248 Et tantum de quinto etc.

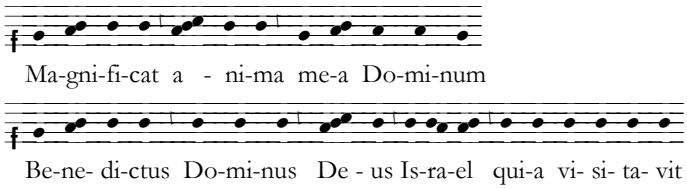
<DE SEXTO TONO>

249 <T>ercii toni plagalis, hoc est sexti toni, dehinc forma presentatur, *B48* qui cum quinto tono eandem retinet sedem finalem, scilicet ·F·faut in linea.

250 Et primo videndum est de melodia psalmorum minorum, qui more antiquorum inchoantur in ·F·faut ascendendo per tonum in ·a·lamire tali forma:

251 Sed more modernorum psalmi minores sexti toni incipiendi sunt in ·a·lamire. 252 Racio huius est, quia sextus tonus ibidem ponit tenorem suum sive *euouae* tali melodia:



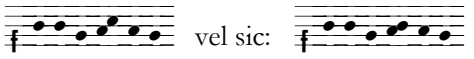
58r 253 Deinde sequitur forma maiorum psalmorum, qui incipiendi sunt in *B49* ·F·faut per tonum ascendendo in ·a·lamire tali melodia:

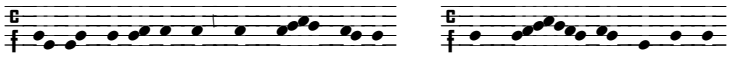
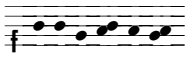
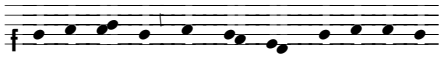
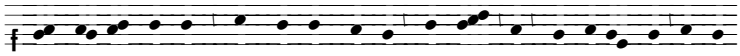
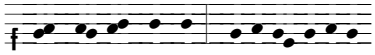


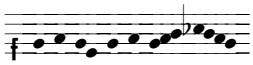
250 FRUT. brev. 13 p. 100; ANON. Claudifor. 4, 7, 11

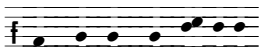
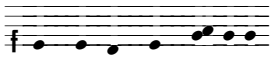
247 toni] tomi tami *Es*
248 Et de tantum de *Es*
250 *ex.:* deponitur] disponitur *Es*

254 Deinde sequitur principale *euouae* sexti toni in cantu antiphonarum, et est tale:

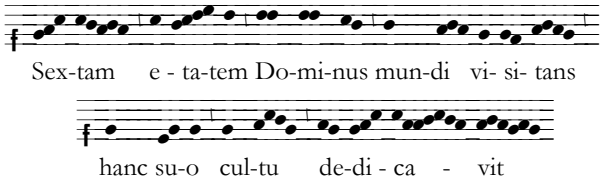


255 Istud autem *euouae* continet antiphonas in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut sive cadentes sive surgentes; cadentes sicut *O admirabile commercium,* surgentes sicut *Conspicit in celis.* 256 Et notandum, quod sextus tonus in cantu antiphonarum rarissime aliam litteram inicialem <habet> nisi ·F·faut, ut infra patet in exemplis:

257 Item notandum, quod sextus tonus in cantu antiphonarum secundum consuetudinem multarum ecclesiarum habet unam differenciam, que talis est:

258 Et hec differencia fit, quando cantus sexti toni inchoatur in ·F·faut gradatim ascendendo in ·G·solreut ibique duos unisonos faciendo, sicut patet in ista antiphona *Benedictus.* 259 Sed ista differencia non est usitata in omnibus ecclesiis, ergo hec antiphona *Benedictus* et similes continentur sub *euouae* capitali, ut infra patet:

B50 260 Deinde sequitur forma sive melodia super psalmos introituum sexti toni, que est talis:

261 Et notandum, quod, ubicumque introitus sexti toni incipit, semper sub isto *euouae* continetur, videlicet in istis introitibus *Omnes gentes plaudite.* Similiter *In medio ecclesie* et ceteris.

262 Et sciendum, quod sextus tonus in cantu officiorum nullam habet differenciam consuetam, sed unam habet inconsuetam, que talis est:

263 Et hec differencia fit, quando introitus sexti toni inchoatur in ·C·faut et a ·C·faut leniter surgit, sicut patet in isto introitu, qui sequitur:

58v

264 Sed ista differencia aput nos non est communis, ergo iste introitus *Quasi modo* continetur sub *euouae* capitali, quia incepcio ipsius quasi in omnibus libris in ·D·solre habetur, ut hic:

265 Deinde sequitur melodia super versus responsoriorum sexti toni. 266 Et sciendum, quod, ubicumque responsorium sexti toni incipit, versus suus semper in ·F·faut debet incipi et eciam terminari tali forma:

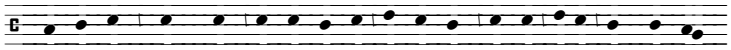
▸ *p.415*



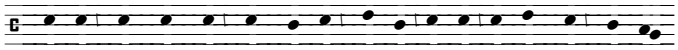
<DE SEPTIMO TONO>

267 <P>ost ostensionem formarum trium tonorum autentorum et totidem plagalium consequenter ostenditur forma quarti toni et ultimi toni autenti, qui septimus tonus nuncupatur, qui cum suo plagali, id est octavo tono, sedem finalem in ·G·solreut retinet. 268 Quocirca ostenditur forma *B51*

267 retinent *Es*

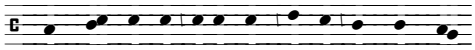
psalmorum minorum septimi toni, qui more antiquorum in ·b·fa·♮·mi sunt inchoandi, per ·♮· durum ascendendo per semitonium tali forma, que sequitur:

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

269 Sed more modernorum regulariter considerando psalmi minores in ·d·lasolre sunt inchoandi. 270 Racio est, quia septimus tonus ibidem ponit tenorem sui *euouae* tali melodia, ut sequitur:



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

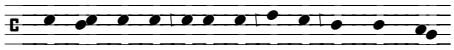
271 Deinde sequitur forma maiorum psalmorum, qui psalmi eciam dupliciter intonantur, videlicet more antiquorum et more modernorum. 272 More antiquorum psalmi maiores incipiendi sunt in ·b·fa·♮·mi per ·♮· durum ascendendo per semiditonum in ·d·lasolre tali melodia:



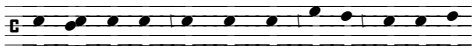
Ma- gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num

273 Sed more modernorum psalmi maiores regulariter intonandi sunt in ·d·lasolre, ut iam ubilibet communis usus tenet, ut sequitur:

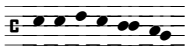
59r



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

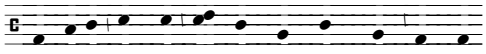
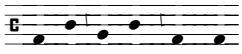


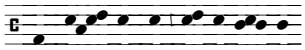
Be- ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is- ra- el

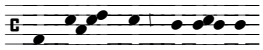
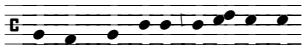
B52 274 Deinde sequitur primum et principale *euouae* septimi toni in cantu antiphonarum, et est tale:

e u o u a e

268 TON. Vatic. 12, 9 p. 223

270 *ex.:* Dixit Dominus] Dominus dixit *Es*

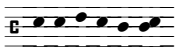
[275] Unde notandum est, quod septimus tonus habet quinque litteras iniciales, scilicet ·G·a·♮·c·d·, quarum hoc primum *euouae* continet duas, scilicet ·G· et ·a·, id est ·G·solreut finale et ·a·lamire. [276] Fit enim hoc, quando cantus septimi toni inchoatur in ·G·solreut et a ·G·solreut surgit per tonum sive per ditonum, sicut patet in hac antiphona *Maria stabat,* sive per dyatesseron, sicut patet in ista antiphona *Vidit Iacob scalam,* sive per dyapente punctatim ascendendo, sic videlicet, quod punctus sive nota inferior unam sillabam usurpet, et reliquus sublimior reliquam, ut patet in istis antiphonis *Exortum est in tenebris;* similiter *Argentum et aurum* etc., ut patet bene intuenti. [277] Fit eciam hoc primum *euouae*, quando antiphona septimi toni inchoatur in ·a·lamire, sicut patet in ista antiphona *Ipse preibit ante eum* et cetera, ut sequitur:

Ma-ri-a sta-bat ad mo-nu-men-tum plo-rans

Vi-dit Ia-cob sca-lam



Ex-or-tum est in te-ne-bris

Ar-gen-tum et au-rum

▸ *p.415*

Ip-se pre-i-bit an-te e-um

[278] Notandum autem, quod septimus tonus in cantu antiphonarum habet 4[or] differencias, quarum prima est talis, ut sequitur: *B53*

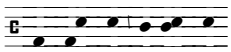


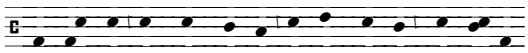
e u o u a e

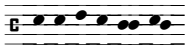
[279] Hec differencia fit, quando cantus septimi toni inchoatur in ·G·solreut et a ·G·solreut surgit per dyapente in ·d·lasolre sub nota ligata et non punctatim, sicut patet in ista antiphona *Veterem hominem,* sive eciam antiphona faciat quandam morulam in ·G·solreut et tandem ascendat sub nota ligata in ·d·lasolre, sicut patet in ista antiphona *Gabriel angelus;* similiter *Baptizta contremuit,* ut patet in exemplis:

59v

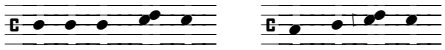
Ve- te-rem ho-mi-nem re-no-vas sal-va-tor



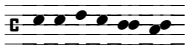
Ga-bri-el an-ge-lus

Bap-ti-zta con-tre-mu-it et non au-det tan-ge-re

280 Deinde sequitur alia differencia, que est talis:

e u o u a e

281 Et hec differencia fit, quando antiphona septimi toni inchoatur in ·c·solfaut, sicut patet in ista antiphona *Dixit Dominus,* vel in ·b·fa·♮·mi, dehinc non cadens, sed surgens tantummodo sive gradatim sive non, sicut patet in ista antiphona *Stella ista,* ut sequitur:

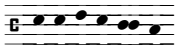


Di-xit Do-mi-nus Stel-la is - ta

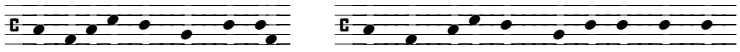
282 Deinde sequitur 3ª differencia 7mi toni in cantu antiphonarum, que talis est:

e u o u a e

283 Hec autem differencia fit, quando cantus septimi toni inchoatur in ·d·lasolre, sicut patet in ista antiphona etc.:

An-ge-li arch-an - ge-li Tu es Pe-trus Sit no-men

284 Deinde sequitur 4ta et ultima differencia huius toni, que talis est:

e u o u a e

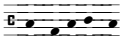
285 Hec autem differencia fit, quando cantus septimi toni inchoatur in ·b·fa·♮·mi et non surgit, sed cadit per ditonum in ·G·solreut, sicut patet in ista antiphona, que sequitur etc.:



Mi-ri-fi-ca-vit Do-mi-nus Re-dem-ci-o-nem mi-sit Do-mi-nus

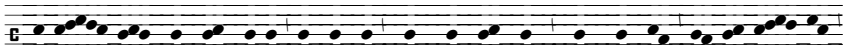
▸ *p.415*

---

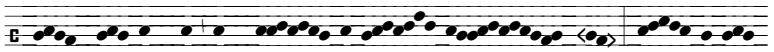
285 *Es* |  *Es cf. TH XV 10, 83; TH XXI 10, 75*

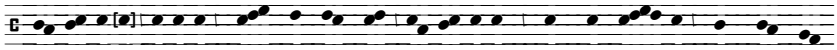
Mirificavit Redemcionem

286 Deinde sequitur forma super versus responsoriorum septimi toni, qui in ·d·lasolre habent incipi tali melodia: *B54*

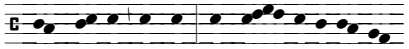


A sep - tem de-mo-ni-is Ma-ri-am Mag-da-le-nam Do-mi-nus Ie-sus Chri-stus

p.415

sep - ti - for-mi gra-ci - a cu - ra - vit Glo - ri-a Patri etc.

287 Deinde sequitur forma super versus introituum septimi toni, quorum incepcio in ·c·solfaut habet fieri tali melodia:

Sep-ti-ma e-ta-te re - sur-ge-mus, ra-ci-o-nem me- ri - to- rum red-den-tes

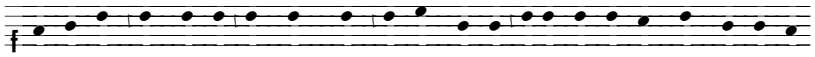
60r



Glo- ri-a Pa-tri e u o u a e

288 Notandum autem, quod septimus tonus nullam habet differenciam in cantu officiorum, unde istud *euouae* septimi toni continet omnes introitus septimi toni, ubicumque inchoentur, ut *Puer natus est nobis,* similiter *Populus Syon,* similiter *Deus in adiutorium meum intende.*

<DE OCTAVO TONO>

289 <D>einde quarti et ultimi plagalis, id est octavi, sequitur forma. *B55*
290 Ubi primo notandum, quod psalmi minores octavi toni secundum usum antiquorum incepcionem sue modulacionis habent in ·G·solreut finali per ascensum in ·c·solfaut tali melodia. 291 Et notandum, quod septimus et octavus tonus in ·G·solreut habent sedem finalem etc. Exemplum:

Oc-ta-vus se-cun-do re-spon-dens in me-di-o ta-li te-no-re con-clu-di-tur

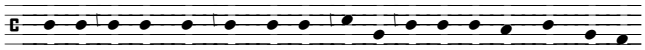
---

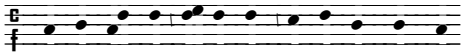
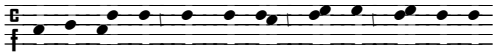
291 ANON. Ratisb. 8, 8, 9; ANON. Claudifor. 4, 9, 20

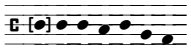
---

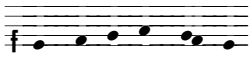
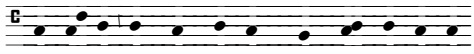
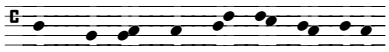
286 *Es*

septiformi gracia curavit Gloria patri etc.

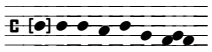
[292] Sed secundum modernos psalmi minores octavi toni sunt incipiendi in ·c·solfaut, quia octavus tonus ibidem ponit tenorem sui *euouae* tali melodia:

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

[293] Deinde ponitur forma maiorum psalmorum, qui tali melodia sunt inchoandi:

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

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

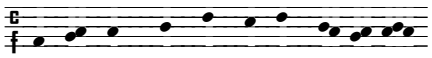
[294] Deinde sequitur primum et principale *euouae* octavi toni in cantu antiphonarum, et est tale:

e u o u a e

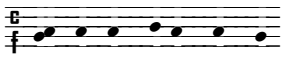
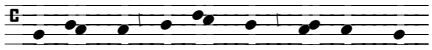
B56 [295] Notandum autem, quod octavus tonus tam in cantu antiphonarum quam in cantu officiorum habet septem <litteras> iniciales, scilicet ·C·D·E·F·G·a·c·. [296] Harum litterarum primum et principale <*euouae*> habet tres, scilicet ·D·G· finales et ·a· acutum. [297] Fit enim hoc primum *euouae*, quando cantus octavi toni inchoatur in ·D·solre, | sicut patet in ista *60v*
antiphona *Iherusalem gaude,* aut in ·G·solre<ut>, ut patet in hac antiphona *Beatus vir qui suffert* etc., aut in ·a·lamire, sicut patet in ista antiphona *Completi sunt,* ut hic habet videri:

Ihe-ru-sa-lem gau-de

Be-a- tus vir qui suf-fert ten- ta - ci- o-nem

Com-ple-ti sunt di - es Ma- ri-e

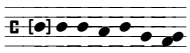
295 <litteras>] differencias *Es*

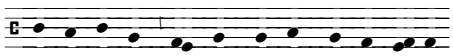
[298] Item notandum, quod octavus tonus in cantu antiphonarum habet quatuor differencias, quarum prima est hec: *B57*

e u o u a e

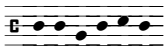
[299] Hec differencia fit, quando cantus octavi toni inchoatur in ·E·lami, sicut patet in ista antiphona *Ecce nunc tempus acceptabile.* [300] Secundo, quando cantus octavi toni inchoatur in ·F·faut, sicut patet in ista antiphona *Iusti confitebuntur,* similiter *Zachee festinans descende* etc.

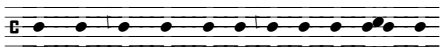


Ec-ce nunc tem-pus ac-cep-ta - bi- le

Ius- ti con- fi-te-bun-tur

Za-che<-e> fes-ti - nans de-scen-de

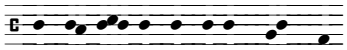
[301] Deinde sequitur alia differencia, que talis est:

e u o u a e

[302] Hec differencia fit, quando cantus octavi toni inchoatur in ·c·solfaut et a ·c·solfaut non surgit, sed cadit leniter, sicut patet in ista antiphona *In eternum*, similiter in ista, que sequitur:

De-o no-stro io-cun- da sit lau-da-ci- o

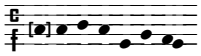
[303] Deinde sequitur 3ª differencia, que est talis:

e u o u a e

[304] Hec differencia fit, quando cantus octavi toni inchoatur in ·c·solfaut per unisonum et a ·c·solfaut surgit per tonum, sicut patet in ista antiphona *Zelus domus tue*; similiter hic, ut sequitur:

Fac-tus est re-pen-te de ce- lo so-nus

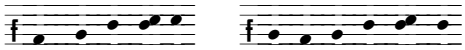
305 Et quidam dicunt istam differenciam a ·c·solfaut continere antiphonas per semitonium remissas, sed mox | ·c·solfaut reverberantes, dehinc *61r*
·d·lasolre tangentes, sicut patet in ista antiphona *Veniet forcior me post me.*



Ve-ni- et for-ci-or me post me

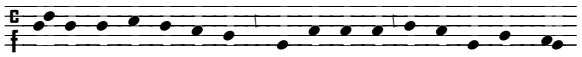
B58 306 Deinde sequitur ultima differencia, que differencia tonus peregrinus nuncupatur. 307 Et canitur ut communiter in festivitatibus paschalibus super illum psalmum *In exitu Israel*, et est talis:

e u o u a e

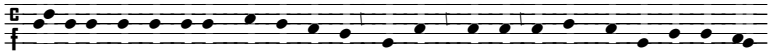
308 Et hec differencia potest committi, quando antiphona octavi toni incipit in ·C· gravi gradatim ascendendo, ut in hac antiphona *Nos qui vivimus,* aut in ·D· finali gradatim descendendo, ut in ista antiphona *Angeli Domini* etc.



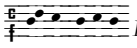
Nos qui vi-vi-mus An-ge-li Do-mi-ni

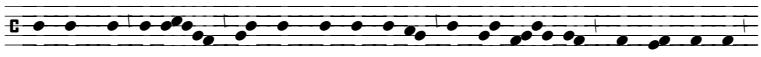
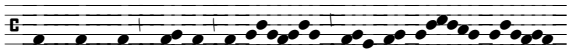
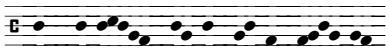
309 Notandum autem, quod de invencione istius toni peregrini fabulose memoratur, quod quidam conventus monachorum agregacione congregatus extitit, cuius cantor tempore paschali prescriptam incepit antiphonam, videlicet *Nos qui vivimus.* 310 Chorus vero ad incipiendum psalmum ex improvidencia obmutuit, abbas vero plus erubescens veri *euouae* immemor, sub forma non in acutis, sed in voce gravi in ·a·lamire incipiens sic tubavit:

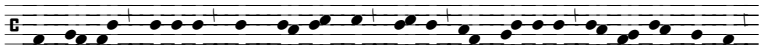


Ta-li te-no-re to-nus can-ta-bi-tur hic pe-re-gri-nus

In ex-i-tu Is-ra-el de E- gi-pto do-mus Ia-cob de po-pu-lo bar-ba-ro

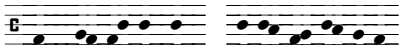
---

305 *exemplum in margine Es*
308 *exempla in margine Es*
309 cantor] cantus *Es cf. TH V 4, 502*
310  *Es*
Tali tenore

311 Deinde sequitur forma sive melodia versuum responsoriorum octavi toni, et est talis: *B59*

Oc-ta-vus di-es re-sur-rec-ci- o-nis sal-va-to - ris per-pe-tu-um

oc - ta-vum di-em si-gnat be - a - to - rum

Glo-ri-a Pa-tri et Fi- li - o et cetera.

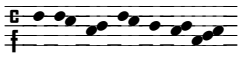
312 Deinde sequitur forma sive melodia super psalmos introituum, que talis est, ut sequitur:

Oc-ta- va e-ta-te, que ca- re-bit fi-ne, per-pe- tu-a pa-ce fru-e-mur

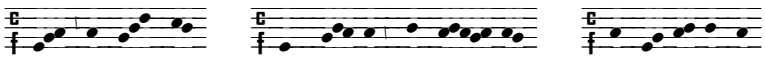
61v



Glo-ri - a Pa-tri e u o u a e

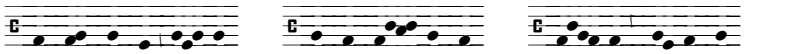
313 Istud est principale *euouae* introituum octavi toni.

314 Et sciendum, quod octavus tonus in cantu introituum habet unam differenciam tantum, que est talis:

e u o u a e

315 Et ista differencia habet duas litteras iniciales, scilicet ·D· et ·G· finales. 316 Fit enim ista differencia, quando introitus octavi toni inchoatur in ·D·solre, sicut patet in isto introitu *Lux fulgebit,* similiter *Spiritus Domini,* aut quando introitus 8vi toni inchoatur in ·G·solreut et dehinc per diatesseron cadit in ·D·solre, sicut patet in isto introitu *Ad te levavi:*

Lux ful- ge - bit Spi- ri - tus Do-mi - ni Ad te le-va-vi

312 SUMM. GUID. ton. 25

312 *ex.:* Ewowawe *Es*

317 Sed introitus octavi toni alibi et aliter inchoantes continentur sub *euouae* capitali. 318 Dicitur notantur ‚aliter inchoantes', quia introitus octavi toni in ·G·solreut inchoantes et non cadentes per dyatesseron in ·D·solre continentur sub *euouae* capitali, ut patet in isto introitu *Deus in adiutorium*. Exemplum de hiis:

B60 319 Ittem de cursu tonorum est sciendum, quod, sicut omnium rerum accio tendit ad finem, a quo denominatur, sic omnium cancionum modulacio aliquam recepit clavem finalem. 320 Sunt autem 4^{or} claves finales proprie omnium tonorum, in quibus omnis cantus regulariter formatus debet terminari, videlicet ·D·E·F· et ·G· finales, de quibus eciam dictum est in precedentibus iuxta tonorum declaracionem. 321 Unde notandum, quod primus tonus et secundus in ·D·solre habent sedem finalem proprie, sed improprie pausant aliquando | in ·a·lamire. *62r*

Versus: 322 In ·D· finitur primus pariterque secundus.
323 Ac ·a·lamire pro *re* decet hiis dare finem.

324 Tercius et quartus proprie pausant in ·E·lami, sed improprie aliquando in ·b·fa·♮·mi.

Versus: 325 Tercius et quartus in ·E· sumserunt sibi finem.
326 Et ·b·fa·♮·mi pro *mi* capiunt aliquando.

327 Item quintus et sextus proprie pausant in ·F·faut, sed improprie pausant aliquando in ·c·solfaut.

Versus: 328 Quintus in ·F· finit sextumque sibi sociabit.
329 Horumque finis ·c·solfaut est aliquando.

330 Item septimus et octavus proprie pausant in ·G·solreut, sed improprie aliquando pausant in ·d·lasolre. ▸ *p.416*

322 LAMBERTUS p. 261a; SUMM. GUID. comm. 1, 58
325 LAMBERTUS p. 261a
328-329 LAMBERTUS p. 261a

318 *Es cf. Grad. Patav. fol. 29v*
Invocavit me

Versus: 331 Septimus in ·G· cadit, octavus iungitur illi.

332 Item de principiis tonorum sive litteris inicialibus cuiuslibet toni in suo loco satis est declaratum, quare de illo supersedeo ad presens causa brevitatis. 333 Quibus sic habitis et positis propter meliorem memorie *B61* impressionem est sciendum, quod primus, 4tus et sextus tonus suum *euouae* incipiunt in ·a·lamire.

Versus: 334 Primus cum quarto, sexto simul inchoat ex ·a·.

335 Tercius autem, quintus et octavus suum *euouae* incipiunt in ·c·solfaut.

Versus: 336 Tercius et quintus, octavus incipit in ·c·.

337 Sed solus secundus tonus incipit suum *euouae* in ·F·faut, et 7mus tonus ponit principium sui *euouae* in ·d·lasolre.

Versus: 338 ·F·que 2us habet, <·d·> septimus alcior istis.

339 Et harum regularum veritas stabit, dummodo isti toni in sedibus principalibus terminantur. 340 Propter quod notandum est pro regula generali, quod quantumcumque principium *euouae* distat a sede principali, tantum distat a sede ministrali, ut patet exemplo.

341 Primus tonus quando terminatur regulariter, tunc terminatur in ·D·solre et sic tunc ponit suum *euouae* in ·a·lamire. 342 Sed primus tonus in sede ministrali terminatur in ·a·lamire et sic tunc ponit suum *euouae* in *62v* dyapente | superior, videlicet in ·e·lami acuto. 343 Et eodem modo de omnibus aliis tonis est videndum etc.

344 Et incidit non frustra de incepcione antiphonarum interserendum, *B62* que ante psalmos incipiuntur et quandoque partim cantantur, sicut in diebus ferialibus et festis simplicibus, quandoque vero incipiendo ante psalmos integraliter terminantur sicut in magnis festivitatibus. 345 Unde sciendum, quod hore canonice sive legantur submissa voce sive canantur voce solenni, antiphona ante psalmos semper debet prius inchoari propter latens Dei misterium. 346 Sed forte diceret aliquis, sicut ignorantes misterium ibi latens dicunt, dum hore canonice submissa voce leguntur, tunc antiphonam preincipi non oportet, quia talis preincepcio antiphone solummodo fit, ut intonancia psalmi facilius habeatur, propter quod dicunt, quod talis preincepcio antiphonarum solummodo locum habet, quando hore canonice cantantur voce solenni in choro.

---

338 2us habet, <·d·> septimus] 2um habet in septimus *Es*
342 superior] *lectio incerta Es*

B63 [347] Quibus est respondendum, quod talis preincepcio antiphonarum non solum fit propter psalmorum intonanciam, quia sic nullum misterium ibi lateret, quod non est verisimile, cum nil sit ordinatum in ecclesia Dei, quin aliquod misterium ibi lateret. [348] Prout patet per Vilhelmum in racionali de divinis officiis, unde si talis preincepcio antiphonarum solummodo fieret propter psalmorum intonanciam, ex tunc duo sequerentur incommo- ▸ *p.416*
B64 da. [349] Primum esset id, quod tunc superflue in magnis solennitatibus antiphone ante psalmos totaliter integrarentur. [350] Ex quo sola preincepcio sufficeret pro psalmorum intonancia, prout <fit in> diebus simplicibus. [351] Secundum autem esset id, quod maturi viri choratores antiphonas ante psalmos in ecclesiis kathedralibus incipientes confusi redderentur, quia posset eis racionabiliter obiciendo sic dici: [352] Vos ydeote in principiis sacerdotalibus ignari non potestis incipiendo psalmum debite intonare, nisi prius per incepcionem antiphone vobis ipse tonus presignetur, quod videtur proculdubio esse absurdum de talibus viris presumendum.

B65 [353] Non ergo venerabiles predecessores nostri sancti patres propter solam intonanciam psalmorum preincepcionem antiphonarum introduxerunt, | sed aliquid misterium sanctitatis ibidem demonstraverunt teste *63r*
Innocencio in summa penitenciali capitulo XXX^mo^ <2^o^>, in qua ponit ea, ▸ *p.416*
que scire sunt necessaria sacerdoti. [354] Eciam si preincepcio antiphone esset causa intonacionis, tunc uniformiter tam diebus solennibus quam simplicibus sufficeret sola antiphonarum incepcio vel econverso sufficeret sola antiphonarum ante psalmos integracio.

B66 [355] Sed quia diebus simplicibus antiphone ante psalmos solum incipiuntur et diebus solennibus totaliter sumuntur, ergo intonacio non est racio sufficiens. [356] Propter quod, prout ex predicta summa Innocencii trahitur, dicendum est, quod antiphonarum preincepcio mistice representat pregustacionem perfecte charitatis future patrie. [357] Psalmus vero representat laborem, quo mediante pervenitur ad eiusdem charitatis perfeccionem. [358] Integralis autem antiphonarum resumcio post psalmos representat plenam future charitatis agnicionem et saturitatem, de qua scriptum est

---

353 *cf.* Thomas de Chobham, Summa confessorum. Articulus quartus, distinctio secunda: Que sacerdos debeat necessario scire. Questio Ia de libris ecclesie.

---

350 <fit in>] sic *Es cf. TH V 4, 173*
351 obiciendo] *lectio incerta Es cf. TH V 4, 174*
352 videtur] vī *Es cf. TH V 4, 175*

psalmo XVI°. „Tunc saciabor, cum apparuerit gloria tua“. [359] Unde versificatores:

[360] Antiphone prius incepte plene recitantur. *B67*
[361] Post psalmum dileccio Christi sancta vocatur.
[362] Incipit in medio, que post plenissime datur.

[363] Sed antiphonarum integracio ante psalmos in magnis festivitatibus maiorem pregustacionem perfecte charitatis future patrie reportat, cum in talibus solennitatibus omnis contemplacio et devocio debet augmentari. [364] Vel ista preincepcio antiphonarum representare potest ea, que in veteri testamento Iudeis promitebantur bona temporalia terre repromissionis, que omnino transitoria fuerunt. [365] Et integralis antiphonarum resumcio post psalmos potest representare vitam eternam patrie nobis promissam in tempore gracie, id est in novo testamento.

Versus: [366] Ut vetus abscisa spopondit premia tantum.
[367] Queque triumphante Christo cum plebe donantur.
[368] Sic prius antiphone scinduntur, post replebuntur.

63v [369] Item sciendum, quod nec est necesse | in preincepccione maioris *B68*
antiphone, ut cantetur ipsa antiphona ad plenam distinccionem, ex quo ipsa preincepcio antiphone representat solam pregustacionem, id est morsellum minimum gaudii celestis, sed quo ad preincepcionem antiphone sufficit una diccio vel due iuxta intonantis voluntatem. [370] Et sciendum, quod cantus representat gaudium future patrie, per oracionem vero illud rogamus.

Versus: [371] Gaudia neuma notat, oracio poscit et illud,
[372] Quod nos incipimus, celestis compleat autor.

[373] Quare sequitur, quod hore canonice sive cantentur sive submissa voce legantur, antiphona semper debet prius incipi et intonari etc.

---

358 Ps. 16, 15
360-362 Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie 248-250
371-372 Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie 251-252

---

365 promissum *Es*
373 debet debet *Es*

374 Et sic est finis per Ladislaum de Zalka, quia exemplar non habuit ultra. In Pathak sub Iohannis baccalaurei practica 1490.

post 374: Cum sol giro lucis paciebatur eclipsim annorum,
cui nomen dono Iovis erat recte Mathias,
dumque Polonos instar acervis terra
fovebat predis, liber iste finit. *add. alia manu Es*

KOMMENTAR

pr. 1-2: Vgl den Kommentar von Christian Meyer zu TH V pr. 2 (*Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III S. 199)

pr. 7-8 glossa: Aristoteles primo *Ethicorum*] Zur Zuschreibung vgl. Klaus-Jürgen Sachs: Zur Funktion der Berufungen auf das achte Buch von Aristoteles' „Politik" in Musiktraktaten des 15. Jahrhunderts. In: F. Hentschel (ed.), Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62, Leiden u.a. 1998, S. 269-290, hier besonders S. 278-280.

pr. 25 glossa: Das Zitat konnte nicht ermittelt werden.

pr. 27: Der Verweis auf Iohannes de Muris bezieht sich wohl nur allgemein auf dessen ausführliche Erwähnungen des Pythagoras (IOH. MUR. spec. 1, 15-47).

pr. 35: Explizite Hinweise auf die Existenz eines Musiktraktats des Johannes Hollandrinus finden sich nur in LZ (auch 4, 23), TH V pr. 36 und 4, 238 und in Sz 1, 29 und 7, 11.

pr. 47-53: Die hier angeführten, für den Kleriker notwendigen Lehrgegenstände, Grammatik, kanonisches Recht, Computus und Musik, sind mit Ausnahme der Grammatik, an deren Stelle die Rhetorik tritt, in Szalkais Codex Esztergom alle vertreten. Möglicherweise war die Forderung des Augustinus Anlaß zur Auswahl der Texte. Zur Zuschreibung an Augustinus vgl. den Kommentar von Christian Meyer zu TH V pr. 48-55 (*Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 199)

pr. 64: Das Zitat stammt nicht von Aristoteles. Siehe J. Hamesse: Les Auctoritates Aristotelis, un florilège médieval. Philosophes médievaux 17 Louvain-Paris 1974, S. 262 Nr. 143. Vgl. Sachs, Aristoteles S. 280.

pr. 81: Vgl. den Kommentar von Christian Meyer zu TH V pr. 85 (*Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 200).

1, 25 glossa: Die Glosse ist unverständlich. „sex voces" bezieht sich sicher auf die Solmisationssilben, die aber nicht zu einer *clavis*, sondern zu einem Hexachord gehören.

2, 2: Die Ankündigung ist nicht ganz korrekt: die „vocum inter se habitudines" werden erst im dritten Teil behandelt (3, 71), ebenso „quedam notabilia cum quibus corollariis Iohannis de Muris" (3, 175).

2, 38: Der Anfang *♭-d-f* ist ungewöhnlich. Vgl. jedoch TH II 3, 35.

2, 66 <diacismum>: Verballhornung von *diaschisma*, das hier fälschlich für den großen Halbton verwendet wird; vgl. TH I 8, 1; siehe auch *LmL* s. v. diaschisma, col. 912, 12 ff.

3, 3: Die ungewöhnliche Zuordnung der Tongeschlechter *diatonicus* – *chromaticus* – *enarmonicus* zu den Hexachordgenera ist in einigen musiktheoretischen Texten seit dem 13. Jh. zu finden. Cf. *LmL* s. v. diatonicus (col. 952, 9 ff.), chromaticus (col. 493, 46 ff.) und enarmonicus (col. 24, 17 ff.).

3, 23 monocordum Pitagore] Diese Bezeichnung geht wahrscheinlich auf die Bemerkung Guidos zurück: „monochordum primus ille Pythagoras composuit" (GUIDO micr. 20, 20). Die Vorstellung, die dahintersteht, bringt der ANON. Ellsworth zum Ausdruck, der als einziger neben LZ den Begriff „monochordum Pythagorae" verwendet:

ANON. Ellsworth 4 p. 212, 1 (s. XIV): „Hiis expletis, transeamus ad monocorda, et primo ad monocordum Pytagore".

Der ANON. Ellsworth versteht darunter die Zahlenfolge 12 9 8 6, welche die Zahlenverhältnisse von Oktave, Quinte, Quarte und Ganzton ausdrücken. Die Einteilung von LZ in ein *monochordum Pythagorae* für die tiefe Oktave, ein *monochordum Guidonis* für die zweite Oktave und eine „addicio Boecii" für die unvollständige dritte Oktave ist historisch völlig unbegründet.

3, 23 *Salve sancta parens*] Der Introitus hat den Ambitus *A - G*.

3, 27 *Sanctus Iohannes Baptizta, qui venit*] Das Responsorium hat in der Handschrift PL-WRu R 503 fol. 187v (188v) den Ambitus *C – d*, was nicht dem beschriebenen Oktavraum entspricht.

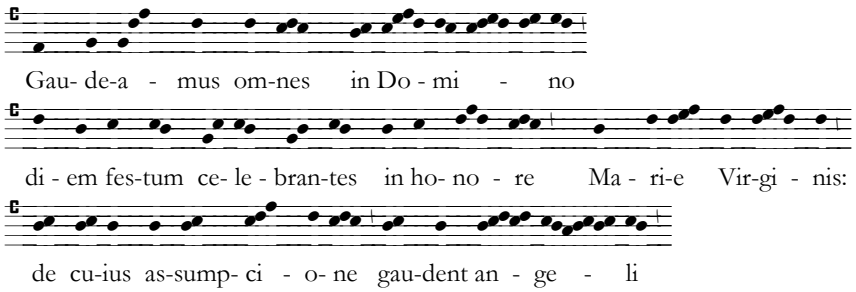
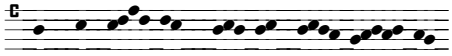
3, 42: Die Zuordnung der Töne entspricht nicht der vorausgehenden Tetrachordeinteilung, sondern der alternativen Benennung in der nachfolgenden *Scala decemlinealis*, die dem Iohannes Hollandrinus zugeschrieben wird:

3, 32-37	3, 42	3, 48
Γ-C graves	*Γ fundamentale*	*Γ-C graves*
D-G finales	*F finale*	*D-G finales*
a-d affinales	*c acutum*	*a-d affinales vel acute*
e-aa acute	*g superacutum*	*e-aa acute vel superacute*
♯♯-ee excellentes	*dd excellens*	*♯♯-ee excellentes*

3, 50-52: Der genannte Theogerus ist offensichtlich nicht Theoger von Metz. Die zitierten Verse sind ohne Autorenangabe auch bei GOB. PERS. p. 182a, SUMM. GUID. 43 und ANON. Carthus. nat. 7, 87 zu finden. Theoger wird bei LZ noch einmal erwähnt (4, 26), bei Sz mehrfach. Vgl. Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 115 f.

3, 54-56: Vgl. Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 38

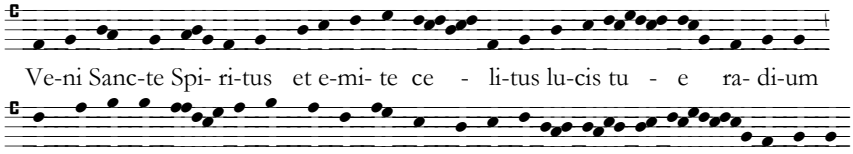
3, 65: Die Notation des Introitus auf einer Linie mit ständigem Schlüsselwechsel ist einzigartig, aber sicher nur als theoretisches Modell ohne praktischen Nutzen zu werten. Die Umsetzung in ein Fünf-Linien-System ergibt folgende Melodiefassung:



et col-lau- dant fi - li - um De - i

3, 66-67: Die Sequenz *Veni Sancte Spiritus* wird sowohl auf einer wie auch auf zwei Linien notiert. Bemerkenswert ist, daß die Melodien voneinander abweichen. Stärkere Melodieunterschiede sind allerdings in den Sequenzen keine Seltenheit. Zu dieser Melodie vgl. GRAD. PATAV. 209r.

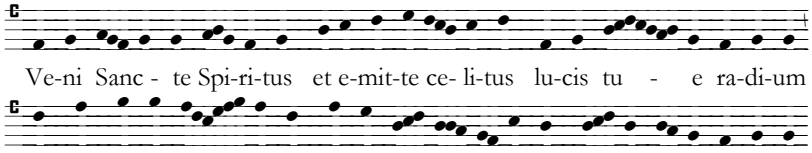
3, 66:



Ve-ni Sanc-te Spi- ri-tus et e-mi- te ce - li-tus lu-cis tu - e ra- di-um

Con-so- la-tor op - ti- me dul-ce hos-pes a- ni-me dul-ce re- fri - ge-ri-um

3, 67:



Ve-ni Sanc - te Spi-ri-tus et e-mit-te ce- li-tus lu-cis tu - e ra-di-um

Con-so-la-tor op - ti-me dul-cis hos-pes a - ni-me dul-ce re-fri-ge-ri-um

3, 69: Der Alleluia-Vers ist im GRAD. STRIG. mit einigen Melodievarianten überliefert (Band II S. 283). Er dient hier als Beispiel für eine Melodie mit sehr großem Ambitus, die durch Schlüsselwechsel notiert werden muß. Außergewöhnlich ist die Verwendung eines cc-Schlüssels.

3, 112+124+128+136+143: Die rätselhafte Ausdrucksweise „de quarta in quartam", „de quinta ad quintam" usw. anstelle der gewöhnlichen Formulierung „de una voce ad quartam" usw. ist vielleicht zu verstehen, daß das Intervall von einem Ausgangspunkt aus beschrieben wird: „vom vierten Ton (zum Ausgangspunkt) oder (vom Ausgangspunkt) zum vierten Ton". Ein Schreiberversehen liegt sicher nicht vor, da diese Ausdrucksweise des öfteren zu finden ist. Vgl. HIER. MOR. 14 p. 60, 33; IAC. LEOD. comp. 2, 3, 6; ANON. Michaelb. I p. 48; ANON. Claudifor. 3, 1, 9; TH II 3, 98.

3, 130-134: Die Beispiele beschränken sich auf die Intervalle *E-c* und *a-f*. Das Intervall *H-G* wird nixht berücksichtigt, da sich diese kleine Sexte aus der Quinte *H-Fis* und dem Halbton *Fis-G* zusammensetzt, die außerhalb des Guidonischen Systems stehen.

3, 135: Der Beginn des Verses ist anscheinend fälschlich aus dem Vers über die Oktave (LZ 3, 182 aus IOH. MUR. spec. 1, 181) übernommen worden.

3, 160 in eodem transversali] Gemeint ist „am selben Ort im Liniensystem".

3, 162: choma = comma, hier für den großen Halbton; vgl. TH I 1, 9, 32.

3, 168-173: Die in LZ überlieferten Verse sind metrisch nicht in Ordnung. Die Versfolge ist auch in TH I 1, 9, 8-13 und TH XI 2, 37-42 überliefert. Der Vergleich zeigt, daß der Text in LZ verderbt ist:

TH I 1, 9, 8-13	*Es* fol. 42r
Linea sic spacio coniuncta tonum sive semi	Linea cum spacio coniuncta tonos Sive semi
Personat atque ibi exit differencia soni,	Et *re mi*
Ut cum *re* plene tonantur, *mi* quoque cum *re*,	*Ut* cum *re* pleneque tonat *Mi*que cum *re*
Atque *fa sol la* sic cantando dabit infra,	atque *fa ~~fa~~ sol la* sic cantando tonat infra
Dantque semi *mi fa* nec fit plenus tonus infra.	Dantque semi *mi fa* nec fit plenus tonus infra
Nam tonus est semi non perfectus quasi *fa mi*,	Non tonus est semi non perfectus quasi *fa mi*

TH XI entspricht im Wesentlichen TH I. In der Edition ist der Text nach diesen Traktaten korrigiert.

3, 203 *Emendemus in melius*] Das Notenbeispiel wurde bei der sechsten *coniuncta* (3, 223) nachgetragen.

3, 210 glossa *O crux gloriosa*] Die am Rand nachgetragene Fassung ist eine um einen Ganzton nach oben transponierte Fassung, in der die *coniuncta Es* vermieden wird. Diese Fassung ist in ungarischen und polnischen Quellen belegt.

3, 212 *Que est ista*] Das Notenbeispiel enthält zwar die *coniuncta Fis*, die Melodie hat aber in allen herangezogenen Quellen an dieser Stelle einen Tritonus-Sprung abwärts, wie es auch in der transponierten Fassung 3, 213 zu sehen ist.

3, 216 *Fidelis servus*] Das Vorzeichen b vor dem *a* zeigt nur an, daß *a* als *fa* betrachtet wird. Die Tonfolge ist also *a Gis*.

3, 223 Evitacio coniunctarum] Die Vermeidung der *coniuncta* wird „per ditonum" bewirkt. Weshalb die Antiphon transponiert wird, ist nicht klar.

3, 223 *Cum iocunditate*] Vgl. TH XII 10, 40 mit Kommentar.

4, 10 dependencias] Vgl. den Kommentar zu TH IX 2, 3, 6 in *Traditio Iohannis Hollandrini* Band IV, S. 97

4, 15 ‚et ex diversis principiis'] Siehe 4, 36

4, 26: siehe Kommentar zu 3, 50-52

4, 30: Vgl. dazu die ausführliche Diskussion 4, 344 ff.

4, 32-33: Die Konstruktion der Verse ist nicht klar. In der vorliegenden Fassung müßte man etwa übersetzen: „Beginn, Abschnitt, Ende, Aufstieg, Abstieg: Jeder (dieser Punkte) zeigt sowohl den regulären Gesang wie auch, zu welcher Tonart er gehört." TH I 2, 6, 2-3 hat *quemlibet*, was die Konstruktion etwas vereinfacht: „Beginn, Abschnitt, Ende, Aufstieg, Abstieg zeigen sowohl jeden regulären Gesang wie auch, zu welcher Tonart er gehört."

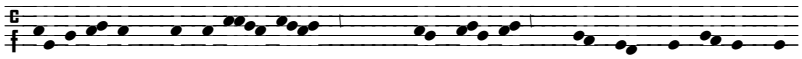
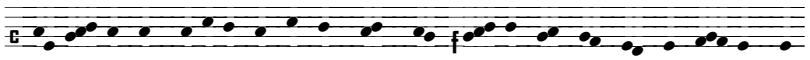
4, 34 solphe] Darunter ist wohl die reguläre Tonfolge nach den Regeln der Solmisation gemeint. Vgl. Sz 13 p. 58: Sciendum ergo, quod antifone huius differencie quarti toni regulariter finiuntur in ·a·lamire. Et hoc fit propter veram solfam et propter evitandum coniunctas.

4, 46 dependencias] Vgl. den Kommentar zu TH IX 2, 3, 6 in *Traditio Iohannis Hollandrini* Band IV, S. 97

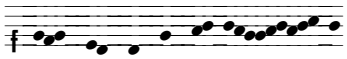
4, 51: Die Charakterisierung des Ambrosianischen Chorals und die Feststellung, daß er von den Slawen gesungen wird, ist erstaunlich. TH V 4, 47 erwähnt die *gens Sclavonica* nicht.

4, 86: Aus der Reihe der Mustermelodien für die einzelnen Kirchentonarten ist in LZ nur der erste Modus zitiert, obwohl sie in 4, 81 für alle Tonarten angekündigt werden. Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 118

4, 109 *Mei autem de die in diem*] Die Antiphon weicht im Text erheblich von der gewöhnlichen Form *Mei etenim* ab, was zu einer Neuverteilung der Textunterlegung führt. Ursprünglich gehört die Antiphon zum 2. Ton, wird hier aber als Beispiel für den 1. Ton mit Beginn auf *G* angeführt.

LZ:

MMMA V 2060:

4, 134 *Ora pro populo*] Der Schluß des Textes ist variabel. Für „commemoracionem“ *(Nativitas Mariae)* kann „assumpcionem“ für das Fest Mariä Himmelfahrt oder „tuam solemnitatem“ für das Formular *Omnium sanctorum* stehen.

4, 141 *Dominus secus mare*] Das fehlende Notenbeispiel kann nach dem GRAD. PATAV. fol. 118r ergänzt werden:



4, 150 antea prenotata sunt] Cf. 4, 59-67

4, 156 ut supra patuit] Cf. 4, 105

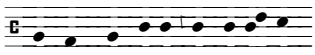
4, 173 Cf. 4, 59-67

4, 222 vel] Entsprechend den Beispielen steht hier „vel“ für „et“.

4, 233 *Quinti medietas quarto est similis*] TH II 4, 249, TH V 4, 390, TH VII 4, 240 und TH XII 8, 60 geben im Gegensatz zu LZ, TH IX 2, 4, 187, TH XVII 375 und Sz 13, 187 an: „septimo est similis". Bemerkenswert ist vor allem der Unterschied zu TH II und TH V, da diese Texte mit LZ nahe verwandt sind. Entsprechend der Beschreibung „quarto est similis" wird die Mittelkadenz in LZ vollkommen ungewöhnlich mit einer Terz *d-b* notiert (im 4. Modus *b-G*), während TH XVII und Sz die gewöhnliche Form *d-c* (im 4. Modus *b-a*) bieten. Das Psalmbeispiel *Dixit Dominus* zeigt in Lz dieselbe Mediatio. Möglicherweise handelt es sich aber doch um Schreibfehler, da das *Benedictus* die Mittelkadenz *d-c* hat.

4, 238 *Montes et colles*] Vgl. den Kommentar von Ágnes Papp zu TH IX 2, 4, 191 in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. 4 S. 109.

4, 266 *Sextam etatem*] Vgl den Kommentar zu TH VII 4, 251 in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. 3 S. 316.

4, 277 *Ipse preibit*] Der Antiphonentext lautet normalerweise *Ipse preibit ante illum*. Da LZ zweimal den Text mit „eum" schreibt, wurde die Variante in der Edition beibehalten. Auch die Melodie unterscheidet sich zu den Vergleichsquellen:

(cf. ANT. PATAV. fol. 157r, A-Gu 30 f. 143v)

Ip-se pre-i-bit an- te il-lum

4, 285 *Redemcionem misit Dominus*] Nach Auskunft von Ágnes Papp und Zsuzsa Czagány kommt diese Fassung der Antiphon nicht in liturgischen Choralquellen vor, sondern wurde verändert, um ein weiteres Beispiel für den Beginn auf *b-fa-♮-mi* zu haben. Vgl. MMMa V 7244.

4, 286 *A septem demoniis*] Der in der Handschrift überlieferte Schluß des Musterverses auf *c* ist in der ganzen Hollandrinus-Überlieferung nicht belegt. Die vorgenommene Verbesserung orientiert sich an TH VII 4, 263 und TH IX 2, 4, 263. Diese Traktate haben auch dieselbe Textvariante „curavit" anstelle von „liberavit" in TH II 4, 328 und TH V 4, 468.

4, 330: Der achte Ton hat keine Nebenfinalis, wird aber hier fälschlich zusammen mit dem siebten Ton genannt. Der entsprechende Vers fehlt allerdings.

4, 348: Die Angabe bezieht sich offensichtlich auf das *Rationale divinorum officiorum* des Guilelmus Durantis. Eine entsprechende Stelle konnte allerdings nicht ermittelt werden.

4, 353 teste Innocencio] Vgl. den Kommentar zu TH II 4, 63 in *Traditio Iohannis Hollandrini* II S. 288.

WOLFGANG HIRSCHMANN

MUSICA MAGISTRI SZYDLOVITE

(SZYDLOV.)

EINLEITUNG

1. DER VERFASSER DES TEXTES UND DAS MITTELALTERLICHE AUTORKONZEPT

Die *Musica magistri Szydlovite* ist neben TH XXVI der einzige Traktat innerhalb der Hollandrinus-Tradition, dessen Entstehung sich mit einer historisch greifbaren Person verbinden läßt. Vor allem dank der Forschungen von Elżbieta Witkowska-Zaremba[1] wissen wir, daß ein Johann de Szydlov ab 1466 an der Universität Kraków studierte, dort 1468 das Bakkalaureat ablegte und 1475 zum Magister artium promoviert wurde. Im Jahr der Promotion ist er als Mönch der Benediktiner-Abtei Heilig Kreuz zu Łysa Góra bei Kielce nachweisbar. Von 1478 bis 1482 hatte er die Stelle eines Rektors der Kathedralschule in der Residenz der polnischen Könige, dem Wawel, in Krakau inne. Danach wirkte er wieder in der Abtei Heilig Kreuz, wo er 1505 zum Abt gewählt wurde. Er starb nach 1516.

Als Musiklehrer und -theoretiker ist Johann de Szydlov zum einen durch den hier edierten Traktat ausgewiesen, zum anderen durch seine kommentierte Abschrift der *Musica speculativa* des Johannes de Muris (D-B Ms. lat. qu. 175, fol. 157-192v), die auf 1474 datiert ist und in seiner Zeit als Bakkalaurus an der Artistenfakultät der Universität Krakau entstand.[2] Da auch die Handschrift, die Szydłowitas Musiklehre überliefert (PL-GNd 200), mit großer Wahrscheinlichkeit in Krakau entstanden ist (siehe unten), dürfte diese Lehre „für den Gebrauch der Kathedralschule auf dem Wawel

---

[1] Die nachfolgende Darstellung folgt dem Artikel „Szydlovita" von E. Witkowska-Zaremba in L. Finscher (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 16, Kassel etc. 2006, Sp. 401. Vgl. auch die dort genannte Literatur.

[2] „Et sic est finis huius musice scripte per me Johannem de Schydlow artium baccalaureum studii generalis Cracoviensis anno domini 1474" (Ms. lat. qu. 175, fol. 192v), zitiert nach E. Witkowska-Zaremba: W sprawie biografii Szydłowity. In: Muzyka 33, 1989, S. 57-62, hier S. 60. Von Szydłowita sind außerdem Abschriften einer „Massa medicine" des Johannes Hispaniensis und von „regule studentum" überliefert (vgl. ebd.). Zur Johannes-De-Muris-Überlieferung im Osten Europas vgl. E. Witkowska-Zaremba: *Musica Muris* i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej. *Musica Muris* and Speculative Trend in the Medieval Musicography. Studia Copernicana 32, Warszawa 1992 sowie dies.: Music between 'Quadrivium' and 'Ars Canendi': 'Musica Speculativa' by Johannes de Muris and Its Reception in Central and East-Central Europe. In: Cantus planus. IMS Study Group. Papers Read at the Fourth Meeting Pécs 1990, Budapest 1992, S. 119-126.

in Krakau geschrieben worden [sein], an der Szydłowita (Johannes de Szydlov) Rektor war."[3]

Ob es vor dem Hintergrund mittelalterlicher Denkformen gerechtfertigt ist, Szydłowita als *Autor* des Traktats zu bezeichnen, verdient eine nähere Betrachtung. Er selbst hätte sich sicherlich niemals als *autor* oder *auctor* (Urheber) des Textes verstanden oder bezeichnet, sondern eher als *compilator*.[4] Darauf weist zunächst eine wichtige Angabe im ersten Accessus hin, der – einzelnen Kriterien eines älteren Accessus-Schemas folgend[5] – nach *utilitas*, *titulus*, *intentio* und *pars philosophiae* des Werkes fragt (pr. 20-37); dort wird als *titulus operis* „tonarius magistri Guidonis artis musice prosaice compilatus" (pr. 35) angegeben (in Prosaform kompilierter Tonar mit der Musiklehre des Magisters Guido). Der zweite modern aristotelisierende Accessus[6] nimmt dann eine prinzipielle Unterscheidung zwischen dem Buch (*liber*) als stofflichem (*res corporea*) und der darin niedergelegten Wissenschaft (*sciencia*) als geistigem Gegenstand (*res incorporea*) vor (pr. 39); als *causa efficiens*, als ‚Bewegungsursache', wird im Bereich des Buches der Schreiber (*scriptor*) angeführt, im Bereich der Wissenschaft wiederum Guido: Obwohl es nicht einen *autor*, sondern viele Urheber dieser Wissenschaft gebe, sei, kurz gesagt, die Bewegungsursache der Mönch Guido gewesen, ein besonders gründlicher Musikgelehrter, der viele Inhalte aus verschiedenen Musiklehren in ein Werk zusammengefaßt habe („quamquam non sit unus autor, sed plures, tamen, breviter dicendo, causa efficiens, mocio, fuit Guido monachus, subtilis musicus, qui multa ex diversis musicorum in unum opus aggregavit", pr. 46). Diese wichtige Bestimmung geht – direkt oder vermittelt – auf den Prolog des *Micrologus* zurück, in dem Guido hervorhebt, er habe aus vielen musikalischen Darstellungen,

[3] Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 125.

[4] Zur hoch- und spätmittelalterlichen Unterscheidung der Tätigkeiten von *scriptor*, *compilator*, *commentator* und *auctor* als vier Arten des *facere librum* vgl. Wolfgang Hirschmann: Der Codex als Musikbuch. Kompilatorische Strukturen in der Handschrift 2502 der Österreichischen Nationalbibliothek. In: B. Lodes (ed.), Wiener Quellen der Älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung. Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte 1, Tutzing 2007, S. 37-60, vor allem S. 37-40; zur kompilatorischen Methode ders.: Kritische Aktualisierung eines Modells. Der Musiktraktat des Johannes als *imitatio* von Guidos *Micrologus*. In: K. Elm (ed.), Florilegien, Kompilationen, Kollektionen. Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 15, Wiesbaden 2000 , S. 209-241, vor allem S. 209-215.

[5] Vgl. zu diesem älteren, seit dem 12. Jahrhundert gebräuchlichen Schema die grundlegende Darstellung von Alastair J. Minnis: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages. Philadelphia 1984, [2]1988, S. 18-25.

[6] Zu diesem Typus vgl. Minnis, Authorship, S. 28 f.

die er über die Jahre hinweg gesammelt habe, einiges so kurz als möglich zusammengefaßt, von dem er glaube, daß es den Sängern von Nutzen sei.[7]

Abgesehen davon, daß sich in den beiden zitierten Accessus-Bestimmungen der *Musica Szydlovite* ein Bewußtsein dafür artikuliert, daß ihre Text- und Lehrtradition in wesentlichen Punkten auf Guido von Arezzo zurückgeht, zeigen sie vor allem, daß sich die Autorkategorie in mittelalterlichen Texten in einem Geflecht von *auctores*-Bezügen auflöst, hinter dem sich derjenige, der einen Text erstellt, als *compilator* (*commentator* oder *scriptor*) absichtsvoll verborgen hält.

Aber auch die Vorstellung, daß Johannes von Szydlov in diesem mittelalterlich eingeschränkten Sinne als ‚Verfasser' des Textes zu gelten habe, ist nicht ganz unproblematisch, weil sie davon ausgeht, der vorliegende Text sei ein in jeder Hinsicht von diesem Theoretiker und Lehrer intendiertes Gefüge. Genauso gut ist es denkbar, daß hier ein Text vorliegt, in dem die Lehre des Szydłowita von einem (oder mehreren) Dritten zusammengefaßt worden ist. Gewisse Inkonsistenzen in der theoretischen Darstellung, auf die noch einzugehen ist (siehe unten zu „Inhalt und Aufbau") und die meines Erachtens mit reinen Kopierfehlern nicht hinlänglich erklärbar sind, deuten in diese Richtung. Der Text könnte also eher eine durch den Namen Szydłowita repräsentierte und verbürgte Lehrtradition an der Kathedralschule des Wawel wiedergeben als daß er von diesem Lehrer in dieser Form und diesen Inhalten bis ins Detail hinein durchstrukturiert worden wäre. So führen nicht nur Erwägungen zum mittelalterlichen Autorkonzept, sondern auch zur Textpragmatik zu einer notwendigen Relativierung der modernen Vorstellung, Johann de Szydlov sei der Autor dieses Traktats.

Die Autoren und Autoritäten (*auctores* und *auctoritates*), auf die der Traktat seine Darstellung zurückführt, sind verschiedene und werden in unterschiedlichen Zusammenhängen und Gewichtungen im Text aufgerufen: Guido von Arezzo erscheint neben den bereits genannten Kernstellen des Prologs im Zusammenhang mit der *musicus*/*cantor*-Dichotomie (1, 35-36), der Bezeichnung der *voces* als *syllabae musicales* (4, 14), dem *monochordum Guidonis* (5, 113) und einer (nicht von ihm stammenden) Definition von *tonus* (7, 38-39). Innerhalb der musikalischen Elementarlehre (Kapitel 1 bis 8) wird Johannes Hollandrinus (abgekürzt als „Io O", „Io Ole", „Io Olen"

[7] GUIDO micr. pr. 41-42: de multis musicis argumentis quae adiutore Deo per varia tempora conquisivi, quaedam quae cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi.

oder „Ionis Ole“, also aufzulösen wohl in der Form „Ioannes Olendrinus“) als zentrale Autorität nicht weniger als elfmal zitiert oder angeführt: zweimal in enger Verknüpfung mit Guidos *musicus/cantor*-Dichotomie zu Beginn der *Regulae rhythmicae* und ihrer erstmals bei Lambertus belegten Paraphrase (1, 29-31 und 36), zweimal bezogen auf die Großschreibung der tiefen Tonstufen (*graves*) im Tonsystem (2, 41-43), einmal als Verfasser der ausführlichen Zusammenfassung der musikalischen Hand in Versform (2, 79 und 80-92), die allerdings aus dem Verstraktat *Palmam cum digitis* (siehe unten) stammt, dann im Zusammenhang mit der Definition von *cantus* (3, 2-3) und mit einem Vers zur Unterscheidung zwischen *♭-mi* und *b-fa* (3, 27-28, ebenfalls aus *Palmam cum digitis*), des Weiteren in Verbindung mit drei Definitionen von *mutatio* (5, 2-5) und dem Ton *ee* als höchster Stufe des *monochordum Guidonis* (5, 113), schließlich mit einem Vers zur Neunzahl der musikalischen Intervalle (7, 11-12 mit Verweis auf einen Traktat des Olendrinus, „sua *Musica*“) und als Autorität für die Definition von *coniuncta* (8, 2-3).

Theogerus (in dieser Schreibung oder als „Teogerus“ auftretend), wie Johannes Hollandrinus ein Theoretiker ohne nachweisbaren eigenen Text, erscheint erstmals im Accessus des Prologs bei der siebenfachen *utilitas* der Musik (pr. 25-34), wird dann aber vor allem als die zentrale Autorität der Tonartenlehre eingesetzt: Das Regelwerk zu den *tenores* (10, 22-34, „Theogerus in sua *Musica*“) und die glossierten Verse zu den Ambituskreisen (11, 10-17) aus der *Summula Guidonis* werden ihm ebenso zugeschrieben wie die aus dem gleichen kommentierten Verstraktat stammenden Beschreibungen des Ethos der Tonarten (explizit beim ersten Ton: 13, 89-91, wieder mit Hinweis auf einen Traktat des Theogerus, „sua *Musica*“, implizit bei den Versen zu den sieben weiteren Tonarten). Auch die Verse zu den *licenciae* (14, 5-9) und zur *mixtio tonorum* (14, 22-26 und 30-34) stammen aus der *Summula* und werden als Verse des Theogerus zitiert; einzig ein Vers zu den authentischen und plagalen Tonarten (13, 18-19 unter Verweis auf einen Tonar des Theogerus) steht nicht in der *Summula Guidonis*. Man könnte den Sachverhalt so interpretieren, daß ‚Theogerus' hier als (im mittelalterlichen Denken stets notwendigerweise personale) Autorität, als personifizierter Platzhalter für ein ansonsten anonym überliefertes Traditionsgut eingesetzt wird.[8]

[8] Vgl. zu dieser Platzhalterfunktion mittalterlicher *auctores* den Artikel „Franco, *Franco von Köln*“ von Max Haas, in: L. Finscher (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 6, Kassel etc. 2001, Sp. 1642-1656, vor allem Sp.

Ein anderer wichtiger Verstraktat, aus dem der Text (offenbar meist paraphrasierend) zitiert, ist *Palmam cum digitis*. Die im Text dem Hollandrinus zugeschriebene Zusammenfassung der musikalischen Hand (2, 81-92, siehe oben) rührt ebenso aus diesem Text her wie einzelne Bestimmungen zur Mutation (5, 20 und 24) und zu den musikalischen Intervallen (7: 15, 31, 43, 55, 66, 75, 100 und 106).

Die sieben an verschiedenen Stellen in den Text eingestreuten Aristoteles-Zitate dienen vor allem der methodischen Rückbindung des Textes in die moderne aristotelisierende Epistemologie; sie haben stets grundsätzlichen oder axiomatischen Charakter und gehören zu einem Reservoir von *auctoritates Aristotelis*, die nicht immer in den angegebenen Vorlagetexten nachweisbar sind. Wichtiger als deren Herkunft ist ihre Funktion im Textganzen: Das obligatorische Aristoteles-Zitat im Prolog eröffnet nach der Kapitelübersicht den Accessus mit einer Bekräftigung der Traditionsbindung der Lehre (pr. 20: „ea, que ab antiquis sunt usitata, dificile sit immutare"); im 3. Kapitel wird die Ausweitung des Tonsystems um einen höchsten Ton „secundum artem" mit dem aristotelischen Hinweis bekräftigt, daß „arti enim nihil repugnat" (3, 14). Gleich an drei Stellen des 5. Kapitels werden Grundsätze der aristotelischen Dialektik zur theoretischen Fundierung der komplizierten Regularien der *mutacio* herangezogen (5, 10: „accidencia non migrant de subiecto in subiectum", um klarzulegen, daß bei der Mutation stets ein und dieselbe Tonstufe umgedeutet wird; 5, 39: „Modo nihil dat, quod non habet" und 5, 41: „idem, inquantum idem, non est aptum facere nisi idem", um die isolierte Stellung des Γ zu begründen). Zwei weitere Aristoteles-Zitate im letzten Kapitel dienen der Betonung der besonderen Rolle der Finalis (14, 12: „a fine omnia iustum est denominare") und des besonderen Gewichts von Verstößen gegen die *ars*, die zugleich gegen die *natura* gingen (14, 14: „ars imitatur naturam, in quantum potest").

Im Ensemble der Autoritäten, auf die sich der Traktat explizit bezieht, tritt auch der zentrale Vorlagetext der gesamten Hollandrinus-Tradition, die Abhandlung des Johannes Cotto (Affligemensis), auf,[9] der im 4. Kapi-

1642 und 1645-1648 und zusammenfassend Sp. 1648 zu Philippe de Vitry und Franco von Köln: „Damit wären Texte bzw. Textkonglomerate als entscheidende Punkte im Spiel um ‚alt' und ‚neu' durch suggerierte oder erfundene Verfasser legitimiert". Eine solche legitimierende Funktion von Verfasserfiktionen sollte auch bei einer umfassenden Betrachtung der *Traditio Hollandrini* in Erwägung gezogen werden.

[9] Vgl. dazu *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. I, S. 97-102.

tel im Zusammenhang mit der Solmisationshymne als „Ioannes Anglicus“ und „Ioannes presbiter“ (4, 15) eingeführt wird; seine Darstellung wird zugleich durch die *historia* zur Entstehung des Hymnus ergänzt, die Guillelmus Duranti (im Text: „Gallus“) im *Rationale divinorum officiorum* mitteilt (4, 20-26). Die Darstellung der *Musica magistri Szydlovite* entlehnt aber insgesamt nur wenig Textmaterial unmittelbar aus Johannes Cotto.

Ein anderer wichtiger Bezugspunkt der Abhandlung ist das etymologische Lexikon des Johannes Januensis, das bei der Ableitung des Wortes *diapente* genannt (7, 92), aber auch an anderer Stelle herangezogen wird (2, 68-73 zur Etymologie der Namen der einzelnen Finger, 6, 10 bei der Herleitung des Wortes *lira*).

Weitere Theoretiker werden punktuell verwendet: Johannes de Muris bei der Definition von *consonancia* (4, 10), Boethius bei einer Ergänzung zum Ethos des sechsten Tons (13, 214-215), die Logik des Petrus Hispanus bei der Definition von *vox* (4, 2-3) und Augustinus bei den vier *necessitates* des Klerikers[10] (1, 14).

Die Erwähnung des Kirchenvaters in diesem Zusammenhang ist ebenso topisch wie die Verbindung des Pythagoras mit der Hammer-Legende (Johannes Cotto paraphrasierend referiert in 1, 8-9 und 12) und die für die Hollandrinus-Tradition typische anachronistische *auctores*-Reihe (Pythagoras, Boethius, Guido, Tubal, Iubal, Johannes de Muris, Gregorius, Ambrosius), die bei den *inventores* der *musica sciencia* (1, 18-26) und in Auswahl nochmals bei der Neunzahl der Intervalle (7, 7: Pythagoras, Boethius, Guido, Tubal und Johannes de Muris) eingesetzt wird.

All diesen *auctores* als Urhebern des Wissens sieht sich die kompilierte Lehre des Szydłowita verpflichtet; spezifisch an dem Traktat ist weniger der Wissensstoff an sich, sondern vor allem seine Ordnung, Disposition und Präsentation, die im Abschnitt zu „Aufbau und Inhalt“ näher erläutert wird.

---

[10] Dazu Wolfgang Hirschmann: „Quatuor sunt quibus indiget ecclesia“. Eine anonyme Einleitung in die ‚musica’ im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, S. 9-31, hier S. 11-13 sowie Christian Meyer in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. III, S. 199.

2. DIE HANDSCHRIFT

Die *Musica magistri Szydlovite* ist in einem Papiercodex im Quartformat (20,5 x 15,5 cm) überliefert, der Abschriften verschiedener theologischer, astronomischer, computistischer und grammatischer Texte enthält; es begegnen bei einzelnen Texten Datierungen, welche die Entstehung des Codex auf die Jahre um 1500 festlegen (genauer zwischen 1497 und 1504). Der Codex ist in Krakau entstanden und wurde im 18. Jahrhundert in der Benediktinerabtei Lubin aufbewahrt; heute liegt er in der Bibliothek der Kathedrale von Gniezno.[11]

Zwei unregelmäßig aufgebaute Faszikel auf fol. 388-417 wurden von einem Schreiber erstellt und überliefern auf fol. 388-412 offenbar singulär die Musiklehre Szydłowitas. Das in gotischer Kursive mit dunkelbrauner bis schwarzer Tinte geschriebene Manuskript wurde vom Schreiber sorgfältig erstellt. Eine nochmalige, offenbar vom gleichen Schreiber vorgenommene Durchsicht des Textes führte zu einigen Korrekturen; an einer Stelle findet sich offenbar eine Ergänzung von anderer, späterer Hand (vgl. Kommentar zu 7, 152).

Die Rubrizierung der Handschrift ist nicht vollständig ausgeführt (ob der Rubrikator mit dem Kopisten identisch ist, läßt sich nicht feststellen). Nur die erste Seite des Manuskripts ist vollständig rubriziert; die Überschrift, die Majuskel „I“ zu Textbeginn und Auszierungen einzelner Buchstaben des Fließtextes sind dort rot ausgeführt. Die für die Majuskeln zur Markierung des Beginns jedes Kapitels frei gelassenen Räume bleiben im Folgenden leer; vereinzelte Rubrizierungen treten nur noch im 13. Kapitel (fol. 407r und fol. 408v) auf.

Der mit Lineal vorgezogene Schriftspiegel wird vom Schreiber in der Regel eingehalten, gelegentlich aber auch überschritten, dies vor allem bei den Notenbeispielen. Diese Notenbeispiele sind in Hufnagelnotation auf meist exakt gezogenen Liniensystemen geschrieben; die Anzahl der Linien wechselt je nach Tonumfang zwischen zwei und fünf Linien, es werden F-, C-, G- und hohe D-Schlüssel verwendet.

Besonderes Augenmerk hat der Schreiber auf die Hervorhebung der Gliederung des Textes im Schriftbild gelegt, indem er strukturierende An-

---

[11] Vgl. Jadwiga Ryl: Katalog rękopisów Biblioteki Katedralnej w Gnieźnie 1, Lublin 1982, S. 118 f.; Elżbieta Witkowska-Zaremba: Źródła rękopiśmienne do teorii muzyki w Polsce w XIII-XVI wieku. In: Musica Medii Aevi 7, Kraków 1986, S. 250-268, hier S. 251; RISM B III^5, S. 23; RISM B III^6, S. 651.

gaben wie „Secundo“, „Tercio“, „Notandum primo“, „Notandum secundo“, „Sciendum primo“, „Sciendum secundo“, „Sufficientia“ etc. größer und fett ausführt. Obwohl die Seiten ausgesprochen dicht beschrieben sind, fällt aufgrund dieser systematisch durchgeführten Hervorhebungen die Orientierung im Text leicht. Diese Eigenart des Manuskripts hängt aber auch damit zusammen, daß der Text selbst durch einen streng systematischen Aufbau gekennzeichnet ist, über den im Folgenden genauer gehandelt werden soll.

3. AUFBAU UND INHALT

Die in einen Prolog und 14 Kapitel gegliederte Abhandlung folgt einem streng durchgeführten Darstellungsschema: Der gesamte Lehrstoff wird auf wenige Begriffe zurückgeführt; diese Begriffe werden zunächst definiert, die Definition wird daran anschließend erklärt. Nach *definitio* und *interpretatio* schließen sich weitere Erläuterungen an, die ausgehend von der Definition Vorschriften und Beispiele, *praecepta* und *exempla*, in einer sprachlich streng formalisierten Anordnung wiedergeben; am Ende der jeweiligen Darstellung können eine ausformulierte Zusammenfassung (*sufficientia*), ein zusammenfassendes Diagramm (*figura*) oder zusammenfassende Merkmelodien etc. stehen. Stets arbeitet der Text mit Formeln wie „Notandum“ oder „Sciendum“, die, mit Ordinalzahlen versehen („primo“, „secundo“, „tercio“ etc.), den einzelnen Kapiteln einen ebenso klaren wie präzise durchorganisierten Aufbau verleihen.

In zweierlei Hinsicht kommt dem hier dargestellten Gliederungsverfahren historische Symptomatik zu: Zum einen scheint hier ein theoretischer Habitus exemplarisch ausgeprägt zu sein, der für die Ideen- und Wissenschaftsgeschichte seit dem 13. Jahrhundert insgesamt von Bedeutung ist. Er läßt sich bestimmen als ein rigoroses Klassifikations- und Systematisierungsinteresse in der Nachfolge einer intensivierten Rezeption der aristotelischen Logik, das sich in streng hierarchisierten und parallelisierten Ordnungssystemen niederschlägt.[12]

---

[12] Vgl. dazu Malcolm B. Parkes: The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book. In: J. J. G. Alexander und M. T. Gibson (edd.), Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt, Oxford 1976, S. 115-141, vor allem S. 119ff. Zum Beispiel des Heilsbronner Choraltraktats vom Ende des 13. Jahrhunderts vgl. Wolfgang Hirschmann: Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die „Commendacio omnium scientiarum et specialiter Musice“ im Heilsbronner Musiktraktat“. In: F. Hentschel (ed.), Musik – und die Geschichte der Philosophie und Natur-

Zum anderen scheint hier eine Wiederannäherung an antike Verfahren des Aufbaus von Lehrbüchern stattgefunden zu haben. Es sei in diesem Zusammenhang auf die Analysen von Manfred Fuhrmann zum systematischen Lehrbuch der Antike hingewiesen.[13] Fuhrmann hat als ein immer wiederkehrendes, zentrales Darstellungsschema antiker Lehrbücher die Abfolge von Einteilung, Begriffsbestimmungen und genaueren Beschreibungen herausgearbeitet. Dieser schablonenhafte Aufbau kann etwa folgendermaßen disponiert sein:

A. Einteilung, enthaltend die Glieder 1, 2, 3 usw.
B. Darstellung: 1. Glied: a) Definition
b) weitere Charakterisierung
2. Glied: a) Definition
b) weitere Charakterisierung usw.[14]

Die Disposition des Wissensstoffes in der *Musica Szydlovite* ist hier deutlich wiederzuerkennen. Durch welche Textmodelle und methodische Neu- oder Rückorientierungen diese Nähe zum antiken Lehrbuch in musiktheoretischen Texten seit dem 13. Jahrhundert zustande kam, ist unklar.

Nach dem Prolog mit seinen zwei Accessus (siehe oben) und der *introductio ad musicam* im 1. Kapitel wird im 2. Kapitel die Definitionsfolge der musiktheoretischen Basistermini mit *manus*, der musikalischen Hand, eröffnet (zwei Definitionen und deren Erklärung: 2, 2-12; sieben Erläuterungen zur *manus*: 2, 13-92, zusammenfassende *figura* der *manus guidonica*: 2, 93).

Im 3. Kapitel steht der Begriff *cantus* im Zentrum (Definition nach Johannes Hollandrinus und deren Erklärung: 3, 2-4; fünf Erläuterungen: 3, 5-31; Zusammenfassung: 3, 32-40), im 4. Kapitel der Terminus *vox* (zwei Definitionen nach Petrus Hispanus: 4, 2-6; vier Erläuterungen: 4, 7-26; Merkmelodien zu den sieben *cantus*: 4, 27-37).

Mit dem Begriff *mutacio* setzt sich das 5. Kapitel in gleicher Anordnung auseinander (drei Definitionen nach Johannes Hollandrinus und detaillierte

---

wissenschaften im Mittelalter. Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62, Leiden etc. 1998, S. 229-267, hier vor allem S. 229-240. Zwei ähnliche Beispiele (Anonymus St. Emmeram, Johannes de Grocheo), die Wolf Frobenius näher erörtert hat, stammen ebenfalls aus der Zeit vor und um 1300 (Methoden und Hilfsmittel mittelalterlicher Musiktheorie und ihr Vokabular. In: O. Weijers (ed.), Méthodes et instruments du travail intellectuel au moyen âge. Études sur le vocabulaire, Turnhout 1990, S. 121-136).

[13] Manfred Fuhrmann: Das systematische Lehrbuch. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike. Göttingen 1960, vor allem S. 7-58.

[14] Fuhrmann, a. a. O., S. 26, 33, 40, 55 u. a.

Erklärung der mittleren und besten Definition: 5, 2-12; fünf Erläuterungen „pro laciori intellectu“: 5, 13-36; Darstellung der Mutationen Stufe für Stufe „per exempla“ unter Verweis auf die Senecas *Epistulae morales* entlehnte Feststellung, daß der Weg über die Vorschriften lang [und beschwerlich], der über die Beispiele kurz und leicht sei: 5, 37-113). Das ergänzende 6. Kapitel bildet einen kurzen Einschub, der ein Verfahren und eine Melodie (*Aurea personet lira* in einer stark melismatischen Version) zur Bestimmung des Abstands zwischen zwei Tonstufen bei wechselnder Schlüsselung vorstellt.

Das 7. Kapitel entfaltet die Intervalllehre ausgehend vom Terminus *modus* (zwei Definitionen und deren Erklärung: 7, 2-4; drei Erläuterungen: 7, 5-126, die dritte davon eine ausführliche *descriptio* der Intervalle im Einzelnen; zusammenfassende *conclusio* und Merkmelodie *Ter trini*: 7, 127-134; Exkurs zu weiteren Intervallen und abschließende Zusammenfassung samt weiterer ergänzter Merkmelodie als *sufficientia omnium modorum*: 7, 135-152).

Die für die Hollandrinus-Tradition so spezifische *coniunctae*-Lehre wird nach dem gleichen Schema im 8. Kapitel dargestellt (Definition nach Johannes Hollandrinus und deren Erklärung: 8, 2-5; zwei Erläuterungen, die zweite eine ausführliche Darstellung und Exemplifizierung der acht *coniunctae*: 8, 6-66). Das 9. Kapitel bildet wie das 6. eine inhaltliche Interpolation, die den Unterschied zwischen dem *cantus directus* und *transpositus* erklärt (9, 2-15) und durch die *figurae* des *psalterium decachordum* (9, 16-18) samt anschließender Erläuterung (9, 19-30) veranschaulicht.

Damit ist der Übergang von der Elementarlehre zur Tonartenlehre vollzogen. Das 10. Kapitel kehrt zum exponierten Schema zurück und widmet sich dem Terminus *tenor* (Definition und Erklärung: 10, 2-7; drei Erläuterungen zu den *tenores* mit einer durch einen *tropus* exemplifizierten *regula generalis* und vier weiteren *regule* nach Theogerus: 10, 8-35).

Im 11. Kapitel folgen Definition (11, 2-3) und Erläuterungen (11, 4-8) zum Begriff *ambitus*, abgeschlossen durch die kommentierten *figurae* der Ambituskreise (11, 9-17). Das 12. Kapitel bietet einen Darstellung der verschiedenen Tonartenbezeichnungen; auch wenn das Kapitel nicht dem dominierenden Schema folgt, so ist es doch ein symptomatisches Beispiel für den systematischen *modus procedendi* des Textes. Die verschiedenen Bestimmungen sind syntaktisch so gleich gebaut, daß sie in der Handschrift als Diagramm geschrieben werden konnten.

Das umfängliche 13. Kapitel als eigentliches Zentrum der Tonartenlehre wird von der Definition des Terminus *tonus* her entfaltet, die eine

ausgedehnte Erklärung erfährt (13, 2-28); als Erläuterung schließen sich vier *regule generales* an (13, 29-35). Die speziellen Ausführungen zu den einzelnen Tonarten (das Tonar des Traktats) sind dann in sich wiederum mit Ordinalzahlen gegliedert und folgen bei jeder Tonart einem weitestgehend strikt eingehaltenen Schema: Hauptdifferenz, Nebendifferenzen, Intonationen der *psalmi minores* und der *psalmi maiores*, Introitusantiphonen und -versus sowie Versus des Responsoriums, Anfangstöne und Ausführungen zur *proprietas* (zu Affekt, Wirkung, Adressatengruppe und liturgischer Verwendung) der jeweiligen Tonart (13, 36-271). Auffällig ist, daß die Darstellung Merkverse (etwa die Verse zur *proprietas* der Tonarten und zu den Anfangstönen) und Merkmelodien (etwa die Melodie *Si quis singulorum* zu den Hauptdifferenzen) in ihre einzelnen Elemente zerlegt und den einzelnen Tonartenbeschreibungen zuweist.

Das 14. Kapitel beginnt mit einer Definition des letzten Basisterminus der Abhandlung, *mixtio* (gr. *anthonomasia*, 14, 2-3), und hängt fünf Erläuterungen (14, 4-36) an, die in ein Diagramm übergehen, das die Differenzen der acht Tonarten in Zusammenhang mit der Unterscheidung zwischen einfacher und zusammengesetzter Tonart (*tonus simplex* und *tonus compositus*) systematisiert und dabei mit bis zu drei Gliederungsebenen arbeitet. Am kompliziertesten gestaltet sich die Systematisierung des ersten Tons: Er wird gemäß der neun zitierten Differenzen auf einer ersten Ebene in kurz/lang (*brevis* und *productus*), auf einer zweiten Ebene in tief/hoch/mittelhoch (*gravis*, *acutus*, *moderatus*) und auf einer dritten Ebene mit begrifflichen Kombinationen aus gebräuchlich/ungebräuchlich (*usitatus*, *inusitatus*), aufsteigend/absteigend/'gebogen' (*elevatus*, *declinis*, *circumflexus*), einzeln/zusammengesetzt (*simplex*, *compositus*) sowie einfach bis dreifach (*simplus*, *duplus*, *triplus*) ausdifferenziert.

Dieses ausgeprägte Systematisierungsinteresse hebt die Musiklehre des Szydlowita von verwandten Traktaten der Hollandrinus-Gruppe ab; wenngleich sich in anderen Texten durchaus vergleichbare Tendenzen zeigen, werden sie doch in keinem Fall mit einer derartigen Konsequenz in der Gliederung und sprachlich-syntaktischen Aufbereitung des Wissensstoffes umgesetzt wie in der *Musica magistri Szydlovite*. Die gesamte Lehre wird axiomatisch letztlich auf zehn Begriffe zurückgeführt: *manus*, *cantus*, *vox*, *mutacio*, *modus*, *coniuncta*, *tenor*, *ambitus*, *tonus*, *mixtio*.

Der auffälligen Stringenz der Darstellung stehen inhaltliche Inkonsistenzen gegenüber, die teilweise so gravierend sind, daß sie sich nicht mit einer nachlässigen Kopistentätigkeit begründen lassen. Zwei Problembereiche seien hier eigens angespochen:

1. Zur Lehre von den *tenores* der Final- und Affinaltonarten (auf *D, E, F, G* bzw. quinttransponiert auf *a, ♭, c, d*) macht der Traktat an zwei Stellen Aussagen, im 9. Kapitel innerhalb der *figurae* zum *cantus directus* und *transpositus* des *psalterium decachordum* (9, 17-18) (a) und im 10. Kapitel bei den Ausführungen zu den *tenores* (10, 8-17) (b). Hier eine Gegenüberstellung der Sachaussagen in beiden Darstellungen:

	cantus directus		*cantus transpositus*	
1. Ton	a: *a acutum*	b: *a acutum*	a: *e acutum*	b: *e acutum*
2. Ton	a: *F gravis*	b: *F gravis*	a: *c acutum*	b: *c acutum*
3. Ton	a: *c acutum*	b: *c acutum*	a: *f acutum*	b: *g acutum*
4. Ton	a: *a acutum*	b: *a acutum*	a: *e acutum*	b: *e acutum*
5. Ton	a: *c acutum*	b: *c acutum*	a: *f acutum*	b: *f acutum*
6. Ton	a: *c acutum*	b: *a acutum*	a: *f acutum*	b: *e acutum*
7. Ton	a: *d acutum*	b: *d acutum*	a: *c acutum*	b: *g acutum*
8. Ton	a: *c acutum*	b: *c acutum*	a: *g acutum*	b: *f acutum*

Die b-Reihe im *cantus directus* gibt die normale Lehre der *Traditio Hollandrini* wieder; die Abweichung in der a-Reihe beim 6. Ton (*c* statt *a*) läßt sich als Schreibfehler erklären. Beim *cantus transpositus* ist eine konsequente Quinttranposition der *tenores* zu erwarten, wie sie etwa TH IX lehrt.[15] Bemerkenswerterweise weicht hier nun aber die b-Reihe (Spalte 5) bei drei Tonarten (5., 7. und 8. Ton) von der Quintversetzung ab und stellt die transponierten *tenores* in einen Quartabstand. Dies ist jedoch kein Versehen, da die im 10. Kapitel mitgeteilte Übersicht zu den „inicia tenorum omnium tonorum tam in cantu directo quam in transposito" (10, 21), also den Prinzipaldifferenzen, die vorgenommene Wahl bestätigt: Die ersten beiden Reihen enthalten (jeweils von links nach rechts zu lesen, siehe S. 501) die Differenzen für die untransponierten Tonarten, die dritte und vierte Reihe deren Transpositionen, die tatsächlich beim 1.-4. und 6. Ton eine Quint, beim 5., 7. und 8. Ton hingegen eine Quart umfassen. Der Grund ist offensichtlich, daß nur unter dieser Voraussetzung die Lage der Ganz- und Halbtöne innerhalb der Differenzen gleich bleibt. Diese Festlegung ist mit Blick auf die im 10. Kapitel entfalteten Regeln zu den *tenores*

[15] Vgl. die Edition von Christian Berktold und Ágnes Papp in: *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. IV, S. 7 und 44 f. (2, 3, 75-104).

nicht unproblematisch: Beim transponierten 5. und 7. Ton liegen die *tenores* auf dem Quartintervall; dies widerspricht der 5. Regel des Theogerus (also der *Summula Guidonis*), daß die *tenores* der authentischen Tonarten stets höher als eine Quarte beginnen würden (10, 32); und auch die Generalregel, daß die Psalmtondifferenzen der Plagaltonarten stets mit der Finalis der Tonart schließen würden (10, 19-20), läßt sich mit dem Beispiel des transponierten 8. Tons in 10, 21 nur dann harmonisieren, wenn man von einem Schreibfehler ausgeht (vgl. dazu die Anmerkung im Kommentar).

Was in unserem Zusammenhang aber vor allem ins Gewicht fällt, ist die Tatsache, daß die a-Reihe aus dem *psalterium decachordum* (siehe oben, Spalte 3) völlig durcheinandergeht; sie weicht in vier Punkten (3. Ton, 6.-8. Ton) von der korrekten b-Reihe ab. Derartig starke Abweichungen lassen sich nicht sinnvoll als Kopistenfehler interpretieren; die Lehre ist hier inkonsistent, und die Annahme liegt nahe, daß diese Inkonsistenz aus einer kompilatorischen Struktur resultiert, die sich am ehesten dadurch erklären läßt, daß die *figura* des *psalterium* eine Ergänzung aus zweiter Hand darstellt und damit zwei (oder mehrere) Bearbeiter an der Textkonstitution beteiligt waren.

2. Unstimmigkeiten zeigen sich auch bei der Lehre von den Psalmtondifferenzen, wie sie im Tonar (13, 36-271 passim) und im abschließenden Diagramm des 14. Kapitels (14, 37-44) entfaltet wird. Versucht man ausgehend vom Diagramm die verschiedenen Psalmtondifferenzen einander zuzuorden, kommt man zu folgendem Ergebnis:

	14. Kapitel		**Tonar**
Primus tonus:	37	brevis	5. diff. usitata (13, 65)
		productus:	
		- gravis, declinis, <inusitatus>	- - -
		- gravis, elevatus, usitatus	2. diff. usitata (13, 55)
		- acutus, circumflexus, inusitatus	ähnlich 2. diff. inusitata (13, 43)
		- acutus, compositus, usitatus	1. diff. usitata (13, 50)
		- acutus, simplex, usitatus	4. diff. usitata (13, 63)
		- moderatus, simplus, usitatus	1. diff. usitata (13, 40)
		- moderatus, duplus, inusitatus	- - -
		- moderatus, triplus, usitatus	3. diff. usitata (13, 59)
Secundus tonus:	38	- simplex, usitatus	diff. principalis (13, 94)
		- compositus, inusitatus	ähnlich diff. unica (13, 96)

	14. Kapitel		Tonar
Tercius tonus:	39	- gravis, principalis	diff. principalis (13, 114)
		- moderatus, simplex, usitatus	1. diff. (13, 116)
		- moderatus, compositus, usitatus	- - -
		- acutus, altus, usitatus	4. diff. (13, 123)
		- acutus, declinis, usitatus	2. diff. (13, 118)
Quartus tonus:	40	- acutus	5. diff. (13, 160)
		- moderatus, parcus	1. diff. (13, 146)
		- moderatus, largus	3. diff. (13, 150)
		- gravis, simplex	diff. principalis (13, 144)
		- gravis, compositus	2. diff. (13, 148)
Quintus tonus:	41	- moderatus	diff. unica (13, 179)
		- acutus, inusitatus	- - -
		- gravis, usitatus	diff. principalis (13, 177)
Sextus tonus:	42	- simplex	diff. principalis (13, 199)
		- compositus	diff. unica (13, 202)
Septimus tonus:	43	- moderatus	ähnlich 3. diff. (13, 225)
		- acutus, simplex	ähnlich 1. diff. (13, 221)
		- acutus, compositus	2. diff. (13, 223)
		- gravis, simplex	4. diff. (13, 228)
		- gravis, compositus	diff. principalis (13, 217)
Octavus tonus:	44	- acutus	ähnlich 3. diff. (13, 251)
		- gravis	4. diff. (13, 253)
		- moderatus, simplus	ähnlich diff. principalis (13, 242)
		- moderatus, duplus	2. diff. (13, 249)
		- moderatus, triplus	1. diff. (13, 247)

Man sieht, daß nur beim 2., 6. und 7. Ton die beiden Darstellungen (einigermaßen) kongruent sind. Bei den anderen Tonarten fehlen wechselseitig einzelne Differenzen oder sind nur bedingt einander zuzuordnen. Auch hier drängt sich der Gedanke auf, daß das abschließende Diagramm des 14. Kapitels eine Ergänzung von anderer Seite darstellt.

Hinsichtlich seines Choralrepertoires und anderer zitierter Melodien teilt der Traktat die meisten Bestandteile mit anderen Texten der *Traditio Hollandrini*; einige Eigenarten sind aber festzustellen: So ist der Text offenbar der einzig überlieferte, der auch bei der achten *coniuncta* ein (allerdings untextiertes) Melodiebeispiel gibt (vgl. 8, 64). Innerhalb des Tonars begegnen zwei Melodien aus dem Offizium des Heiligen Stanislaus (13, 57: *Stanislaus in agmine martyrum*; 13, 95: *Ortus de Polonia Stanislaus*). Der polnische Nationalheilige Stanislaus (um 1030-1079) war von 1072-1079 Bi-

schof von Krakau. Nach seinem Märtyrertod wurden seine Gebeine unter Bischof Lambert III. (1082-1101) in die Wawel-Kathedrale überführt; das genannte Festoffizium bezieht sich auf diesen Vorgang. Es ist in dem 1372 geschriebenen Antiphonar von Kielce (PL-Klk 1) enthalten, dem ältesten erhaltenen Antiphonar aus der Diözese Krakau. Dort stehen die beiden im Tonar des Traktats zitierten Gesänge auf fol. 228v und 226r. Nicht nur deshalb, sondern auch wegen seiner generellen Nähe zu späteren Quellen des Choralgesangs an der Wawel-Kathedrale, kann dieses Antiphonar als wichtige Vergleichs- und Refenzquelle zum Tonar des Szydłowita gelten. Schließlich haben die Untersuchungen von Zsuzsa Czagány, Jakub Kubieniec und Ágnes Papp zu den in den Texten der *Traditio Hollandrini* zitierten Choralgesängen ergeben, daß der Tonar der *Musica magistri Szydlovite* einige Gesänge und Eigenarten aufweist, die auf eine westeuropäische Prägung seines Repertoires hinweisen, am deutlichsten vielleicht in der ansonsten nur in französischen Quellen belegten Antiphon *Venient dies* (zitiert in 13, 159). Diese Zusammenhänge systematisch zu verfolgen und umfassend darzustellen, würde allerdings den Rahmen dieser Edition sprengen.

Die nachfolgende Übersicht orientiert über Inhalt und Aufbau des Traktats im Detail und nennt auch die Textincipits der verschiedenen liturgischen Melodien, die vor allem im Tonar zitiert werden:

Prolog

pr. 3 Einleitungsformel: kompilatorische Methode und Ideal der Kürze *(brevitas)*

pr. 4 Übersicht des Inhalts der 14 Kapitel des Traktats

pr. 20 Bindung an die *antiqui* – Überleitung zum Accessus I
Accessus I: Nutzen *(utilitas)*, Titel *(titulus)*, Absicht *(intentio)* der *scientia* und ihre Zuordnung zu einem Teil der Philosophie *(pars philosophiae)*

pr. 25 Siebenfacher Nutzen *(utilitas)* der *musica*: vermindert die Alltagssorgen, hemmt den göttlichen und menschlichen Zorn, erquickt das Herz, verjagt böse Geister, richtet musikalische Instrumente ein, ergötzt Gottes Ohr, erlangt für die Schuldigen Verzeihung und Vergebung der Sünden.

pr. 35 Titel *(titulus)*: in Prosaform kompilierter Tonar mit der Musiklehre des Magisters Guido.

pr. 36 Absicht *(intentio)*: Unterweisung der in der Musik wenig gebildeten *scolares*.

pr. 37 Zuordnung zu einer *pars philosophiae*: Unterordnung der *musica* unter die *ars metrica* als Lehre von den musikalischen Proportionen.

pr. 38 Accessus II: Frage nach den (aristotelischen) Ursachen *(causae)* des Buches.

pr. 39 Unterscheidung zwischen dem Buch *(liber)* als *res corporea* und der Wissenschaft *(scientia)* als *res incorporea*.

pr. 40 *causae* des Buches:

- *efficiens* (Bewegungsursache): der Schreiber *(scriptor)*.
- *materialis* (Stoffursache): Papier, Einband, Pergament, Buchstabenfolge.
- *formalis* (Formursache): Lagenordnung.
- *finalis* (Endursache): Gott in seiner Herrlichkeit *(deus gloriosus)*.

pr. 43 *causae* der Wissenschaft:
- *efficiens: movens principalis*: Gott; *movens secundaria*: die unwissenden Musikschüler; *mota: Guido monachus* und die anderen *autores* (Urheber).
- *finalis:* Gott; uneigentlich *(improprie)* Kenntnis der Lehre des Buches.
- *materialis:* uneigentlich die Absicht des *autor*.
- *formalis:* der *modus procedendi*, die wissenschaftliche Darstellungs- und Vorgehensweise.

pr. 50 *subiectum scientiae* (wissenschaftlicher Gegenstand): Regeln der Tonarten in knapper Zusammenstellung *(breviter compilate)*, dessen *passio* (Ausrichtung): Einteilung *(divisio)* der Tonabstände oder Intervalle.

1. Kapitel: Einleitung in die *musica*

1, 1 Drei Definitionen der *musica* als *ars liberalis*, *peritia* und *scientia*; Erklärung der zweiten Definition.
1, 6 Etymologie (von *moys*, *aqua*, Wasser).
1, 8 Pythagoras-Legende von der Erfindung der Musik *iuxta aquam*.
1, 13 drei Ziele der Musik: Ehre und Lob Gottes, notwendiges Wissen des Klerikers, ihre *utilitas* (siehe oben).
1, 18 *auctores*-Reihe: Pythagoras, Boethius, Guido, Tubal, Jubal, Johannes (de Muris), Gregorius, Ambrosius.
1, 27 Grund *(causa)* für die Erfindung der Musik: kunstgemäße Fundierung *(fundamentum artificiale)* der Praxis *(usus)*.
1, 32 Unterscheidung zwischen *musicus* und *cantor*.

2. Kapitel: *manus* (musikalische Hand)

2, 2 zwei Definitionen von *manus* und deren Erklärung; ihre Bedeutung als *accessus facilis* zur musikalischen Wissenschaft.
2, 5 Unterscheidung zwischen *voces* und *claves*.
2, 6 Erklärung der *voces* (Solmisationssilben).
2, 7 Erklärung der *claves* (Tonbuchstaben/Tonstufen):
2, 8 - die sieben Tonbuchstaben und das Gamma.
2, 10 - die Tonbuchstaben als *signa* (Zeichen) und *claves* (Tonstufen).
2, 13 sieben Erläuterungen zur *manus:*
2, 13 1. 19 *claves* gemäß dem *usus*, 20 *claves* gemäß der *ars* (+ *ee*).
2, 22 2. Stellung der *claves* im Liniensystem.
2, 26 3. weitere Erläuterungen zu Linie und Zwischenraum.
2, 32 4. geschlüsselte und nicht geschlüsselte Tonstufen (*claves signatae* und *non signatae)*.
2, 38 5. zweifache Einteilung der *claves*:
- *claves triplices*: 8 *graves*: *Γ A B C D E F G*, 7 *acute*: *a b/♮ c d e f g*, 4 *superacute*: *aa bb/♯♯ cc dd*.

- *claves quintuplices*: 4 *graves*: *Γ A B C*, 4 *finales: D E F G*, 4 *affinales: a b/♭ c d*, 3 *acutae: e f g*, 4 (5 oder 6) *excellentes: aa bb/♯♯ cc dd (ee)*.

2, 67 6. Bezeichnungen der Finger und Fingerglieder der Hand

2, 77 7. Zusammensetzung der Hand aus 19 *(secundum usum)* oder 20 *(secundum artem)* *dictiones* (solmisierten Tonstufen).

2, 93 *figura* der *manus guidonica*.

3. Kapitel: *cantus* (Hexachord)

3, 2 Definition von *cantus* und Erklärung der Definition.

3, 5 fünf Erläuterungen zum *cantus*:

3, 5 1. drei *genera* (Arten) des *cantus*: *durus/asper* (mit *♭ quadrum*), *naturalis/planus* (als ideale Mitte zwischen den beiden anderen), *mollis/dulcis* (mit *b rotundum*).

3, 14 2. jeder *cantus* hat sechs Tonstufen, außer dem *tertius duralis* (fünf *secundum usum*, nicht aber *secundum artem*).

3, 15 3. Grenzen der sieben Hexachorde *(cantus)* auf Linien und Zwischenräumen und in der Hand.

3, 24 4. Unterschied zwischen *♭ durum* als *mi* und *b molle* als *fa*.

3, 30 5. Auftreten der beiden Stufen innerhalb der Hexachorde.

3, 32 Zusammenfassung *(sufficientia cantuum)*.

4. Kapitel: *vox* (Stimme/Ton/Solmisationssilbe)

4, 2 zwei Definitionen von *vox;* vier Erläuterungen:

4, 6 1. drei Eigenschaften *(proprietates)* der *vox formata*: das Gemeinte mit Nachdruck allen kundzutun, die Zuhörer zu erfreuen, ins Innere (der Seele) einzudringen.

4, 7 2. Einteilung in *vox discreta* (Ton) und *vox indiscreta* (Geräusch), Definition von *consonantia*.

4, 11 3. weitere Einteilung in *vox simplex* (Tonstufe) und *vox composita* (Intervall).

4, 14 4. die sechs *voces,* ihre Namen: *ut re mi fa sol la*, ihre Ableitung aus dem Hymnus *Ut queant laxis*; dessen Entstehung als Dankgesang des *Paulus historiographus*.

4, 27 drei Definitionen der *genera cantus* nach der Vortragsweise und sieben Merkmelodien:

- *cantus ♭ duralis*: mit Kraft, Heftigkeit und männlicher Stimme vorgetragen *(cum audacia potenti et virili voce)*.
- *cantus naturalis*: mit mittlerer und nicht allzu lauter Stimme vorgetragen *(cum mediocri et non forti voce)*, die Mitte zwischen den beiden anderen haltend.
- *cantus b mollis*: mit weiblicher Zurückhaltung, schmeichelnder und lieblicher Stimme vorgetragen *(cum timore feminea, blanda et dulci voce)*.

5. Kapitel: *mutacio* (Mutation)

5, 2 drei Definitionen von *mutatio*; detaillierte Erklärung der zweiten Definition.

5, 13 fünf Anleitungen *(praecepta)* zum besseren Verständnis *(pro latiori intellectu)*:

5, 13 1. bei drei *voces* in einer *dictio* (solmisierten Tonstufe) gibt es sechs Mutationen (drei aufsteigend und drei absteigend), bei zwei *voces* zwei (auf/absteigend), bei einer *vox* keine.

5, 27 2. es gibt sechs *dictiones* in der ersten, acht in der zweiten, vier in der dritten Kategorie.
5, 29 3. es gibt keine Mutation bei *b-fa* und *♭-mi*.
5, 32 4. Grund für die Erfindung der Mutation: Übergang von einer Oktave in die andere.
5, 34 5. kurze Anleitung zum Auffinden einer Hexachordposition in der *manus* mit Hilfe des *ut*.
5, 37 Darstellungen der Mutationen Stufe für Stufe zusammen mit melismatischen Beispielen:
5, 38 - *Γ-ut, A-re, ♭-mi:* keine Mutation.
5, 49 - *C-faut: fa* in *ut*, *ut* in *fa*.
5, 53 - *D-solre: sol* in *re*, *re* in *sol*.
5, 56 - *E-lami: mi* in *la*, *la* in *mi*.
5, 59 - *F-faut: fa* in *ut*, *ut* in *fa*.
5, 63 - *G-solreut: sol* in *re*, *re* in *sol; sol* in *ut*, *ut* in *sol; re* in *ut*, *ut* in *re*.
5, 71 - *a-lamire: la* in *mi*, *mi* in *la; la* in *re, re* in *la; mi* in *re*, *re* in *mi*.
5, 76 - *b-fa* und *♭-mi:* keine Mutation.
5, 77 - *c-solfaut: sol* in *fa*, *fa* in *sol; sol* in *ut*, *ut* in *sol; fa* in *ut*, *ut* in *fa*.
5, 83 - *d-lasolre: la* in *sol*, *sol* in *la; la* in *re*, *re* in *la; sol* in *re*, *re* in *sol*.
5, 88 - *e-lami: la* in *mi*, *mi* in *la*.
5, 90 - *f-faut: fa* in *ut*, *ut* in *fa*.
5, 93 - *g-solreut: sol* in *re*, *re* in *sol; sol* in *ut*, *ut* in *sol; re* in *ut*, *ut* in *re*.
5, 100 - *aa-lamire: la* in *mi*, *mi* in *la; la* in *re*, *re* in *la; mi* in *re*, *re* in *mi*.
5, 105 - *cc-solfa: sol* in *fa*, *fa* in *sol*.
5, 108 - *dd-lasol: la* in *sol*, *sol* in *la*.
5, 111 - *ee-la:* keine Mutation.

6. Kapitel: *examen clavium* (Über die Schlüssel)

6, 2 Verfahren zu Bestimmung des Abstands zwischen zwei Noten und ihrer Schlüsselung in der Hand.
6, 7 Exemplifizierung verschiedener Schlüsselungen.
6, 9 Melodie *Aurea personet lira* mit verschiedenen Schlüsselungen.

7. Kapitel: *modus* (Intervall)

7, 2 zwei Definitionen von *modus* und Erklärung der zweiten; drei Erläuterungen:
7, 5 1. Nutzen *(utilitas)* einer Kenntnis der neun *modi*; Vergleich mit den acht Redeteilen.
7, 8 2. Problem der Oktave und des Intervallstatus des Einklangs.
7, 13 3. detaillierte Beschreibung *(descriptio in speciali)* der neun Intervalle:
7, 13 - 1. *unisonus*
7, 23 - 2. *semitonium*
7, 36 - 3. *tonus*
7, 48 - 4. *semiditonus*
7, 58 - 5. *ditonus*
7, 69 - 6. *diatessaron*
7, 80 - *tritonus:* kein *modus*

7, 91 - 7. *diapente*
7, 103 - 8. *semitonium cum diapente*
7, 112 - 9. *tonus cum diapente*
7, 119 - *diapason*
7, 127 *Conclusio* (Fazit)
7, 134 die *Ter trini*-Melodie
7, 135 weitere Intervalle:
- *semiditonus cum diapente*
- *ditonus cum diapente*
7, 143 abschließende Zusammenfassung *(sufficientia)*.
7, 152 Melodie *Omnes modos volentes scire*.

8. Kapitel: *coniuncta* (Alterationsstufe)

8, 2 Definition von *coniuncta* und deren Erklärung; zwei Erläuterungen:
8, 6 1. Unterscheidung zwischen *fa-coniuncta (b)* und *mi-coniuncta (♮)*.
8, 7 2. Anzahl der *coniunctae* : acht, vier höhere *(superiores)* und vier tiefere *(inferiores)*.
8, 8 Darstellung, Exemplifizierung und Vermeidung der acht *coniunctae* anhand von Beispielen aus dem Choralrepertoire:
8, 8 - 1. *coniuncta* zwischen *A* und ♭ (= ‚*B*'): Responsorien *Sancta et immaculata* und *Emendemus*.
8, 19 - 2. *coniuncta* zwischen *D* und *E* (= ‚*Es*'): Antiphon *O crux gloriosa*, Responsorium *Gaude Maria*.
8, 25 - 3. *coniuncta* zwischen *F* und *G* (=‚*Fis*'): Communio *Beatus servus*, Responsorium *Que est ista*.
8, 33 - 4. *coniuncta* zwischen *G* und *a* (=‚*as*'): Offertorium *Justitiae Domini*, Introitus *Letare*.
8, 42 - 5. *coniuncta* zwischen *c* und *d* (= ‚*cis*'): Alleluia *Assumpta est Maria*.
8, 48 - 6. *coniuncta* zwischen *d* und *e* (= ‚*es*'): Antiphon *Immutemur habitu*, Responsorium *Ite in orbem*.
8, 55 - 7. *coniuncta* zwischen *f* und *g* (=‚*fis*'): Antiphon *Hodie Maria virgo*.
8, 60 - 8. *coniuncta* zwischen *g* und *aa* (= ‚*as*'): textloses Melisma.

9. Kapitel: *Cantus directus* und *transpositus* (Tonarten und deren Transpositionen)

Drei Erläuterungen:
9, 3 1. Unterschied zwischen *cantus directus* (Finales *D E F G*) und *transpositus* (Finales *a b/♭ c d*).
9, 7 2. finales *D E F G* für je zwei Tonarten im *cantus directus*.
9, 11 3. finales *a ♭ c d* für je zwei Tonarten im *cantus transpositus*.
9, 16 Veranschaulichung der Tonumfänge *(ambitus)* und Finaltöne *(fines)* anhand der *figura* des *psalterium decachordum*: *cantus directus*, *cantus transpositus*.
Erklärung der *figura*:
9, 19 1. die *maior nota* (größer geschriebene Note) zeigt die Finalis an, sie ist in den plagal-authentischen Tonartenpaaren jeweils gleich.
9, 21 2. Regeln zum Ambitus (auch: *diapason*) der einzelnen Tonarten: *toni impares*, *toni pares*.

10. Kapitel: *tenor* (erster Ton der Psalmtondifferenz/gesamte Differenz)

10, 2 Definition von *tenor* und deren Erklärung; Unterscheidung zwischen *psalmi maiores (Magnificat*, *Nunc dimittis*, *Benedictus)* und *psalmi minores* (Psalter); Achtzahl der *tenores*. Drei Erläuterungen:

10, 8 1. *tenores* der verschiedenen Tonarten:
- im *cantus directus:* 1., 4. und 6. Ton *a;* 2. Ton *f;* 3. 5. und 8. Ton *c*; 7. Ton *d.*
- im *cantus transpositus:* 1., 4. und 6. Ton *e;* 2. Ton *c;* 3. und 7. Ton *g;* 5. und 8. Ton *f.*

10, 18 2. *regula generalis* zu den *tenores:* alle plagalen *tenores* (Differenzen) enden auf der Finalis, die authentischen nicht.

10, 21 - Beispielmelodie mit zweimal acht Psalmtondifferenzen (untransponiert 1.-8. Ton, transponiert 1.-8. Ton).

10, 22 3. fünf Regeln zu den *tenores:*

10, 23 - keine Tonart beginnt ihren *tenor* unter der Finalis oder über der Quint (Ausnahme 3. Ton Sext *e*).

10, 26 - jeder authentische *tenor* steht zwei Töne höher als der ihm zugeordnete plagale (Ausnahme 7. und 8. Ton *d* und *e*).

10, 28 - alle plagalen *tenores* enden auf der Finalis (siehe oben).

10, 31 - jeder *tenor*, der auf der Finalis endet, ist ein plagaler;
jeder *tenor*, der nicht auf der Finalis endet, ist ein authentischer (siehe oben).

10, 32 - beginnt der *tenor* über der Quart zur Finalis, ist er authentisch, beginnt er auf der Quart oder darunter, ist er plagal.

11. Kapitel: *ambitus* (Tonumfang)

11, 2 Definition von *ambitus*; zwei Erläuterungen:

11, 4 1. Oktavambitus und *licentia* (jeweils ein Ton über und unter der Oktave).

11, 6 2. genauere Erklärung der *licentia.*

11, 9 Veranschaulichung durch die Ambituskreise *(figurae ad modum circuli)* und (teilweise glossierte) Verse:

11, 10 - 2. und 1. Ton untransponiert

11, 13 - 6. und 5. Ton untransponiert

11, 15 - 2. und 1. Ton transponiert

11, 17 - 6. und 5. Ton transponiert
- 4. und 3. Ton untransponiert
- 8. und 7. untransponiert
- 4. und 3. Ton transponiert
- 8. und 7. Ton transponiert

12. Kapitel: Namen der Tonarten

12, 2 lateinische Bezeichnungen.

12, 4 griechische Bezeichnungen.

12, 8 Bezeichnungen nach den griechischen Volksstämmen *(gentiles).*

13. Kapitel: tonus (Tonart)

13, 2 Definition von *tonus* (2-3) und ausführliche Erklärung der Definition:

13, 5 1. Bedeutung des Anfangs *(initium)*: *tonus principalis* (Beginn meist auf der Finalis), *tonus differentialis* (Beginn oft auf anderer Stufe als der Finalis).
13, 12 2. Bedeutung der Mitte *(medium)*: am Binnenverlauf wird der plagale oder authentische Charakter einer Tonart deutlich.
13, 14 3. Bedeutung des Endes *(finis)*: am Ende erkennt man, ob ein Gesang dem *cantus directus/regularis* oder *transpositus/affinalis* zugehört.
13, 29 vier *regulae generales* zur Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten:
13, 30 1. jeder Gesang, der häufig die Oberquint berührt und nicht unter die Finalis absteigt, ist authentisch.
13, 32 2. jeder Gesang, der häufig zur Quart unter seiner Finalis absteigt, ist plagal.
13, 33 3. jeder Gesang, der nicht die Quint über der Finalis erreicht, ist plagal.
13, 34 4. jeder Gesang, der sowohl die Ober- als die Unterquint erreicht, ist plagal.

Spezialregeln zu den acht Tonarten (Tonar):

Primus tonus

13, 36	1. *principalis differentia*	*Si quis singulorum*
13, 37	*D gradatim*	*Ecce crucem*, *Euge serve*
	D non gradatim	*Maiorem caritatem*, *Ecce nomen Domini*
13, 40	2. *differentiae inusitatae:*	
13, 41	*prima differentia inusitata*	*Euouae*
13, 42	*F ad C saliens*	*Traditor autem*, *Tecum principium*
13, 43	*secunda differentia inusitata*	*Euouae* ("curialis")
13, 44	*F-G-F*	*Speciosus forma*
13, 47	*tertia differentia inusitata*	*Euouae*
13, 48	*C-D-F*	*Virgo Dei genitrix*, *Ecce ego mitto vos*
13, 50	3. *differentiae usitatae:*	
13, 50	*prima differentia usitata*	*Euouae*
13, 51	*D-a-c*	*Da pacem*, *Hii sunt*, *Vos amici mei estis*, *Alma promat ecclesia*, *Vadam ad patrem*
13, 53	*G (raro)*	
13, 55	*secunda differentia usitata*	*Euouae*
13, 56	*C leviter*	*Ecce ego mitto vos*, *Virgo Dei genitrix*
13, 57	*C graviter*	*Gaudeamus*, *Stanislaus*, *Rorate*, *Suscepimus*
13, 58	*A*	*Fidelis sermo*
13, 59	*tertia differentia usitata*	*Euouae*
13, 61	*F-a gradatim*	*Nisi tu Domine*
13, 62	*F-a non gradatim*	*Inclinavit*
13, 63	*quarta differentia usitata*	*Euouae*
13, 64	*F, infra gradatim descendens*	*Volo pater*, *Reges Tharsis*
13, 65	*quinta differentia usitata*	*Euouae*
13, 66	*F-a*	*Estote fortes*, *Apertis thesauris*
13, 67	*a*	*Beati omnes*, *Exi cito*, *Salve*

13, 68 4. *psalmi minores* — *Primi toni melodia psallat indirecte*, *Dixit Dominus*
13, 69 5. *psalmi maiores* — *Magnificat*, *Nunc dimittis*, *Benedictus*; *Quo ad differentialem*
6. *introitus*
13, 70 *C* — *Et in saecula saeculorum amen*
13, 71 — *Gaudeamus*, *Suscepimus*
13, 72 *D* — *Et in saecula saeculorum amen*
13, 73 — *Gaudete in Domino*, *Exurge*, *Da pacem*
13, 75 *F vel a* — *Et in saecula saeculorum amen*
13, 76 *F* — *Exclamaverunt*, *Misereris*
13, 77 *a* — *Lex Domini*
13, 78 *versus* — *Gloria Patri et Filio*, *Eructavit cor meum*
13, 79 7. *versus responsoriorum*
13, 81 *a* — *Ave Maria gratia plena*, *Ora pro populo*
13, 82 *D* — *Cherubim quoque*, *Cernere divinum lumen*
13, 83 8. Autonomie der *quantitas melica.*
13, 84 9. *claves initiales: A C D F g.*
13, 87 10. *proprietas toni primi:* bewegt die Menschen zu Freude, Fröhlichkeit und Frohsinn; ist geschmeidig und beweglich, eignet sich zu allen Affekten.

Secundus tonus

13, 94 1. *principalis differentia* — *Euouae*, *cupit tonorum*
13, 95 *A* — *Salve*
C — *Ait Petrus*
D — *Ortus de Polonia*
E (raro) — *Ecce Maria*
F — *Beati omnes*, *Oblatus est*
13, 96 2. *differentia inusitata* — *Euouae*
13, 97 *Γ* — *Educ de carcere*
13, 98 3. *psalmi minores* — *Secundum in fine et in medio sic variabis*, *Dixit Dominus*
13, 99 4. *psalmi maiores* — *Magnificat*, *Nunc dimittis*, *Benedictus*
5. *introitus*
13, 100 *versus* — *Gloria Patri et Filio*, *Sentiant omnes*, *Beati immaculati*
13, 101 *A* — *Cibavit*, *Salve sancta*
13, 103 *C* — *Mihi autem nimis*
6. *versus responsoriorum*
13, 105 *C* — *Ave Maria gratia plena*
13, 106 *D* — *Loquebantur variis linguis*
13, 107 7. *claves initiales: Γ A C D E F.*
13, 109 8. *proprietas toni secundi:* bringt eine klagende, traurige und tiefe Melodie hervor, eignet sich für traurige und melancholische Menschen, für Eingekerkerte und Gefangene, und wird deshalb bei traurigen Antiphonen eingesetzt, etwa in der Advents- oder Fastenzeit.

Tertius tonus

13, 114 1. *principalis differentia* — *Euouae*, *scire melodia<m>*

13, 115 *E* — *Favus destillans*, *O gloriosum*, *Maria*
2. *differentiae:*
13, 116 *prima differentia* — *Euouae*
13, 117 *F* — *Quando nata est*, *Iesu Christe*, *Traditur ergo*
13, 118 *secunda differentia* — *Euouae*
13, 119 *G-a-c* — *Tu Domine*, *Tollite portas*, *Elizabeth Zacharie*
13, 120 *G-a-G* — *Regina caeli*
13, 121 *tertia differentia* — *Euouae*
13, 122 *G-a-a-c* — *Quoniam*, *Omnia*
13, 123 *quarta differentia* — *Euouae*
13, 124 *G-c* — *Orietur*, *Reliquit eum*
13, 125 *c-G-A-c* — *Vivo ego*
13, 126 *c gradatim ad a* — *Ista est speciosa*
13, 127 3. *psalmi minores* — *Tertium suspende in medio sed in fine praecipita*, *Dixit Dominus*
13, 128 4. *psalmi maiores* — *Magnificat*, *Nunc dimittis*, *Benedictus*
5. *introitus*
13, 129 *E* — *Et in saecula saeculorum amen*
13, 130 — *In nomine*
13, 131 *F vel G* — *Et in saecula saeculorum amen*
13, 132 — *Vocem iocundatis*, *Benedicite*
13, 133 *versus* — *Gloria Patri et Filio*
13, 134 6. *versus responsoriorum* — *Non enim vos estis*
13, 135 7. *claves initiales: E F G c*
13, 138 8. *proprietas toni tertii:* er reizt die Menschen zum Zorn, ist besonders hart und richtet sich an grausame Menschen, die sich im Kriegsgeschrei dieses Tons zu bedienen pflegen; er wird in der Matutin zur Auferstehung des Herrn gesungen, weil ja der kämpfende Christus den Teufel besiegt.

Quartus tonus

13, 144 1. *principalis differentia* — *hanc attendat normam*
13, 145 *E* — *Te Deum*, *Haec est dies*
F — *Michael*, *Iste homo*
G — *Rectos decet collaudatio*
2. *differentiae*
13, 146 *prima differentia* — *Euouae*
13, 147 *D* — *Media vita*, *Simon Bariona*, *Glorificamus te*, *Rubum quem viderat*
13, 148 *secunda differentia* — *Euouae*
13, 149 *C leviter* — *Bethlehem*, *Vigila super nos*, *Sancte Nicolae*
13, 150 *tertia differentia* — *Euouae*
13, 151 *G (C)* — *Exaltata est*, *Stetit angelus*, *Benedicta tu*, *Ante thorum*
13, 152 weitere Regeln zur 3. Differenz
13, 158 *quarta differentia* — *Euouae*
13, 159 *a punctuatim surgens* — *Angeli Domini*, *Venient dies*
13, 160 *quinta differentia* — *Euouae*

13, 161 *G* *Fidelia*
a *Fidelia*
♭ *Factus est*
c *O mors*
13, 162 3. *psalmi minores* *Quartus gradatim ascendit, sed tandem ab alto cadit*, *Dixit Dominus, Quo ad differentialem*
13, 163 4. *psalmi maiores* *Magnificat*
5. *introitus*
13, 164 *versus* *Gloria Patri et Filio*
13, 165 *exempla de inceptione* *Iudica me Deus*, *Resurrexi*
13, 166 6. *versus responsoriorum* *Ave Maria gratia plena*
13, 168 7. *claves initiales: C D E F G c a.*
13, 170 8. *proprietas quarti toni*: seine Gesänge sind etwas zurückhaltend, schwer und liebkosend und passen zu Schmeichlern, die ja häufig Phlegmatiker oder Frauen sind; er ist auch mild, maßvoll und friedfertig und wird deshalb für Mariengesänge verwendet.

Quintus tonus

13, 177 1. *principalis differentia* *et sic fine brevi*
13, 178 *F* *Alma redemptoris mater, Spes nostra*, *Adorna*, *Ecce concipies*
a *Voce cordis*
13, 179 2. *differentia unica* *Euouae*
13, 180 *c* *Ecce Dominus veniet*
Miserere mei Domine
a *Fons ortorum, Vincenti dabo*
3. *introitus*
13, 182 *F* *Et in saecula saeculorum amen, Laetare*, *Loquebar*
13, 184 *c vel a* *Et in saecula saeculorum amen*
13, 185 *c* *Deus in loco, Ecce Deus*
a *Exaudi Deus*
13, 186 *versus* *Gloria Patri et Filio*
13, 187 4. *psalmi minores* *Quinti quarto medietas est similis, sed in fine dissimilis*, *Dixit Dominus*
13, 188 5. *psalmi maiores* *Magnificat*
13, 189 *Quo ad differentialem: anima mea Dominum*
13, 190 6. *versus responsoriorum* *Et ambulabant gentes in lumine tuo*
13, 191 7. *claves initiales: c F a G.*
13, 194 8. *proprietas quinti toni*: er erfüllt die Zuhörer mit Freude und paßt zu traurigen, frommen und demütigen Menschen, weil er die traurigen Herzen froh macht und die Schwachen und Verzweifelten tröstet.

Sextus tonus

13, 199 1. *principalis differentia* *studioque levi*
13, 200 *F* *Regina caeli*, *Gaudent in caelis*, *O admirabile commercium*, *Non turbetur cor vestrum*

13, 201 *C* — *Qui manducat*
13, 202 2. *differentia unica* — *Euouae*
13, 203 *F-G-a-F* — *Benedictus*, *Benedixit*
13, 204 3. *psalmi minores* — *Sextus ut primus incipitur, sed aliter deprimitur*, *Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini*
13, 205 4. *psalmi maiores* — *Magnificat*, *Nunc dimittis*, *Benedictus*
5. *introitus*
13, 206 *F* — *Gloria Patri et Filio*, *Requiem*, *Os iusti*
13, 207 6. *versus responsoriorum* — *In nomine Patris et Filii*, *Euntes in mundum*
13, 208 7. *claves initiales: C F c D a.*
13, 211 8. *proprietas sexti toni:* er ist von klagender und frommer Eigenart und rührt fromme Herzen zu Tränen, ruft Demut und Rührung hervor, wie etwa die Gesänge *O quam metuendus locus iste*, *Regina celi letare* und andere beweisen.

Septimus tonus

13, 217 1. *principalis differentia* — *poterit hoc scire*
13, 218 *G* — *Apparuerunt apostolis*, *Viri Galilei*, *Accipite*
13, 220 *a* — *Electi sunt in Christo*
2. *differentiae*
13, 221 *prima differentia* — *Euouae*
13, 222 *G per dyapente* — *Gabriel*, *Exortum est*, *Helena Constanti<ni>*, *Michael praepositus*
13, 223 *secunda differentia* — *Euouae*
13, 224 *d* — *Dirige, Tu es Petrus*, *Ecce sacerdos*, *Mecum enim*
13, 225 *tertia differentia* — *Euouae*
13, 226 *c* — *Omnis spiritus*, *Clamaverunt*
13, 227 *♭* — *Stella ista*
13, 228 *quarta differentia* — *Euouae*
13, 229 *♭ infra tendentes* — *Redemptionem misit*, *Mirificavit Dominus*, *Ex quo omnia*
13, 230 3. *psalmi minores* — *Septimus in medio quintum respicit, sed in fine despicit*, *Quo ad differentialem*
13, 231 4. *psalmi maiores* — *Magnificat anima mea*, *Quo ad differentialem*: *anima mea*
5. *introitus*
13, 232 *d* — *Miserere mei Deus*, *Asperges me*
13, 233 *c* — *Domine probasti me*, *Puer*, *Protexisti me*
13, 234 6. *versus responsoriorum* — *Loquebantur variis linguis*, *Ave Maria gratia plena*
13, 235 7. *claves initiales: G a ♭ c d.*
13, 237 8. *proprietas septimi toni:* er ist angenehm und ergötzlich, geeignet für Feste und Hochzeiten oder auch den Hochzeitsschmaus. Er paßt zu Heranwachsenden, die, wie man weiß, mehr als andere zur Ausgelassenheit neigen.

Octavus tonus

13, 242 1. *principalis differentia* — *tonos diffinire*
13, 243 *G* — *Orietur, Gaude et laetare*, *Beatus vir*
13, 244 *C* — *Sapientia*
D — *Angeli Domini*, *Venient dies*

	a	*Laurentius*
13, 246	2. *differentiae*	
13, 247	*prima differentia*	*Euouae*
13, 248	*E*	*Hodie natus est*
	F	*Magi, Zachee, Iusti confitebuntur*
13, 249	*secunda differentia*	*Euouae*
13, 250	*c infra tendentes*	*Hoc est praeceptum*, *Dominus in templo*, *Deo nostro*
13, 251	*tertia differentia*	*Euouae*
13, 252	*c*	*Euntes ibant, Zelus domus tuae*, *Constitues eos*, *Benediximus vobis*
13, 253	*quarta differentia (peregrinus)*	*Euouae*
13, 255	*C*	*Nos qui vivimus*, *Alleluia*
13, 256	*D*	*Venient dies*
13, 257	*psalmi minores in a*	*Tali tenore tonus cantabitur peregrinus*, *In exitu Israel*
13, 258	3. *psalmi minores*	*Octavus secundo coincidit in medio, sed aliter concluditur*, *Dixit Dominus*
13, 259	4. *psalmi maiores*	*Magnificat, Benedictus*, *Quo ad differentialem: anima mea*
	5. *introitus*	
13, 260	*D*	*Et in saecula saeculorum amen*, *Spiritus*, *Introduxit vos*
13, 261	*F, G, a, c*	*Et in saecula saeculorum amen*, *Ad te levavi*
13, 262	*versus*	*Gloria Patri et Filio*
13, 263	6. *versus responsoriorum*	*Quem visurus sum*
13, 265	7. *Claves initiales: C D E F G c a.*	
13, 268	8. *proprietas octavi toni*: er ist zurückhaltend, langsam und in seiner Melodik maßvoll und paßt besonders zu älteren Menschen, die behutsam und heiter einherschreiten und deshalb einen behutsamen und heiteren Gesang gerne hören.	

14. Kapitel: *mixtio* (Mischung der Tonarten)

14, 2 Definition von *mixtio*; Erläuterungen:
14, 4 1. Regeln der *licentia* (Oktavüberschreitung um einen Ton oben und unten).
14, 11 2. Problematik der Unterscheidung authentischer und plagaler Tonarten.
14, 16 3. vier Arten *(modi)* der Ambitusüberschreitung über die *licentia* hinaus:
- wegen der Darstellung von Ausruf *(exclamatio)* oder Bewunderung *(admiratio)*; Beispiel Responsorium *O praeclara stella maris.*
- wegen der Darstellung von Macht *(potentia)* oder Kraft *(virtus)*; Beispiel Antiphon *Fidelis sermo* und Prosa *Psallite Deo nostro.*
- wegen der Darstellung von Schmerz *(dolor)* oder Mitleid *(compassio)*; Beispiel Responsorium *Tenebrae factae sunt.*
- wegen der Darstellung von Gottergebenheit *(devotio)*; Beispiel *Et in terra* (Abschnitt *tu solus altissimus*).

14, 27 4. die Ambitusüberschreitungen müssen sich auf den Binnenverlauf eines Gesangs beschränken; am Anfang und Ende sind sie *nulla ratione excusabilis.*
14, 35 Einteilung jedes Tons in *simplex* und *compositus* gemäß nachfolgender Beispiele.
14, 37 Diagramme zu den acht Tonarten (siehe oben).

4. STELLUNG DES TEXTES INNERHALB DER TRADITIO HOLLANDRINI

Nicht nur wegen ihrer Verfasserzuweisung und ihrer methodischen Stringenz hat die *Musica magistri Szydlovite* eine besondere Position innerhalb der Hollandrinus-Tradition inne. Sie ist auch ein Text, der eine besonders breite Palette von Nennungen des Namens Johannes Hollandrinus (siehe oben) und *loci Hollandrini* aufweist: Die textkritische Analyse von Elżbieta Witkoswka-Zaremba und Michael Bernhard stellt den Text in die Gruppe A der *Hollandrinus vetus*-Traktate, weil er sowohl die *loci veteres* (2, 41 und 2, 48; 3, 2-5) als auch die besonderen Formulierungen der *lectio vetus* (1, 23-26; 2, 80-92;[16] 8, 2-3) aufweist; darüber hinaus enthält er aber eine Fülle der sogenannten *loci auxiliares* aus beiden Traditionssträngen (dem *vetus*- wie dem *novus*-Strang) und gehört so zusammen mit TH XII und TH XV zu jenen Texten, „die bei den *loci Hollandrini* charakteristische Züge des *Hollandrinus vetus* zeigen, bei den *loci auxiliares* aber Elemente beider Traditionen vereinigen".[17] Dies hängt sicherlich mit der relativ späten Entstehungszeit der Traktate zusammen: TH XII entstand „wohl nicht vor 1500" höchstwahrscheinlich in Krakau,[18] TH XV wurde „in Schlesien um 1475"[19] geschrieben, die *Musica Szydlovite* wohl um 1480 in Krakau (siehe oben). Es sind Texte, die mit einer gewissen Souveränität auf einer Kenntnis der breiten Überlieferung der Hollandrinus-Tradition beruhen, und speziell der Musiklehre Szydlowitas liegt wohl eine Vertrautheit mit dem „vollständige[n] Textkorpus"[20] zugrunde. Der Text hat nicht nur auf den nahe verwandten TH XII,[21] sondern auch auf TH XVIII[22] ausgestrahlt.[23] Spezielle Verknüpfungen mit älteren Texten der Tradition über die *loci* hinaus bestehen zu TH I[24] und TH VIII.[25]

Man kann zusammenfassend den Traktat als ambitionierten Versuch begreifen, die gesamte Hollandrinus-Tradition in einem stimmigen und

---

[16] Diese Verse stammen allerdings, wie erst kürzlich nachgewiesen werden konnte, aus dem Verstraktat *Palmam cum digitis* (VERS. Palmam).
[17] Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 72.
[18] Ebd., S. 123 und 125.
[19] Ebd., S. 122.
[20] Ebd., S. 122.
[21] Vgl. ebd., S. 91.
[22] Vgl. ebd., S. 91.
[23] Vgl. ebd., S. 125.
[24] Vgl. ebd., S. 82f.
[25] Vgl. ebd., S. 86.

streng durchorganisierten Lehrgebäude zu repräsentieren. Er steht in dieser Hinsicht besonders prägnant am einen Pol kompilatorischer Textkonstitution innerhalb der Hollandrinus-Überlieferung, dem ein Text wie TH VI als „eine Art Stoffsammlung aus Exzerpten in Zentraleuropa geläufiger Vorlagetexte“[26] am anderen Pol gegenübersteht.

5. ZUR EDITION

Die vorgelegte Ausgabe konnte auf der gründlichen, weitgehend fehlerfreien Edition des Textes innerhalb der Dissertation von Wacław Gieburowski aufbauen, einer echten Pionierleistung der Choralforschung des frühen 20. Jahrhunderts.[27]

Die Edition folgt hinsichtlich der quellennahen, sehr behutsam vereinheitlichenden Schreibung den Richtlinien der Traditio-Hollandrini-Ausgabe; eingefügte Absätze verdeutlichen die Gliederung der Abhandlung.

Die Notation der Notenbeispiele birgt einige Probleme, weil die Textierung in der Regel nicht genau zugeordet ist und auch die Neumengruppierung nicht immer als Entscheidungshilfe herangezogen werden kann. Die von dem Schreiber gesetzten Gliederungsstriche sind allerdings in der Regel korrekt und wurden deshalb auch in die Edition übernommen. Die Textunterlegung wie auch Melodiegestalt der verschiedenen Notenbeispiele wurde einerseits mit vorliegenden Vergleichsfällen innerhalb der *Traditio Hollandrini* verglichen, andererseits an der oben erwähnten Referenzquelle PL-Klk 1 verifiziert; über wichtige Abweichungen, Varianten und Zweifelsfälle unterrichtet der Kommentar. Insgesamt erwiesen sich hier die von Zsuzsa Czagány, Jakub Kubieniec und Ágnes Papp erstellten Vergleichstabellen als unerläßliche Hilfe.

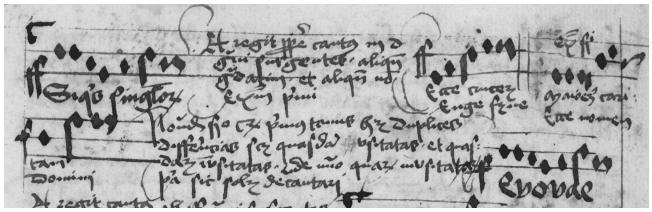
Innerhalb des Tonars ist die Notation der kleinen Doxologie häufig unvollständig (vgl. 13: 78, 133, 186, 206, 262); Wiederholungen von Rezitationstönen wurden vom Schreiber ausgelassen, es fehlen gelegentlich aber auch ganze Text- und Melodieteile. Die Edition unternimmt keine vollständige Rekonstruktion der Rezitationsmodelle, sondern ordnet die aufgezeichneten Text- und Melodieteile einander zu, so weit dies möglich

---

[26] *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. III, S. 222.

[27] Wacław Gieburowski: Die „Musica magistri Szydlovite“, ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrhunderts und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -Praxis des XV. Jahrhunderts in Polen sowie der Nachtridentinischen Choralreform. Inaugural-Dissertation Breslau 1915, Posen 1915, S. 1-72.

ist. Die mit „Quo ad differencialem“ versehenen Psalmdifferenzen sind in zwei Fällen textiert (13: 189 und 259); auch bei den anderen Beispielen (so etwa 13: 69, 162 und 230) wird man von einer entsprechenden Textierung ausgehen müssen, die Edition macht aber auch hier keine Ergänzungen.



Gniezno, Archiwum Katedralne 200 fol. 405v

Abschließend möchte ich dem gesamten Team der Hollandrinus-Edition, vor allem aber Elżbieta Witkowska-Zaremba und Michael Bernhard, für ihre vielfältige Hilfe, unermüdliche Geduld und stetige Ermunterung danken.

EDITION

Gn = Gniezno, Archiwum Katedralne 200, fol. 388r-412r

Wacław Gieburowski: Die ‚Musica magistri Szydlovite'. Posen 1915, p. 9-72

388r [1] MUSICA MAGISTRI SZYDLOVITE SEQUITUR. *p. 9*

[2] In nomine Domini amen.

[3] Principia artis musice ad laudem Dei omnipotentis virginisque Marie serenissime practicaturus, aliqua eiusce succinta et perbrevia divino suffultus presidio in medium precepta ordinarie resolvere institui, diversis verum ex autoribus hausa. [4] Continebit itaque tractatus iste quatuordecim in se capitula, premissis tamen quibusdam in principio librorum indagari consuetis.

[5] In quorum siquidem primo capitulorum quiditas seu diffinicio ipsius musice, scilicet et unde dicatur, et cum hoc, propter quid sit adinventa, brevissime notabitur.

[6] In secundo videbitur, quid sit manus, quid clavis et quot sint claves in numero et sic de aliis.

[7] In tercio diffinicio ipsius cantus ostendetur cum ceteris ad id condependentibus.

[8] In quarto, quid sit vox et quot sint voces seu syllabe musicales et unde habeant originem, et cum hoc antiphona illa *Consors Trinitatis* ibidem annectetur.

[9] In quinto agetur de mutacionibus.

[10] In sexto examen docebitur clavium.

[11] In septimo de modis tractabitur musicalibus.

[12] In octavo de viciis musice, alias de coniunctis.

[13] Nono videbitur, ubi cantus alicuius toni terminatur.

[14] In decimo, quid sit tenor et ubi sit tenor alicuius cantus.

[15] In undecimo ambitus cantuum declarabuntur.

[16] Duodecimo diversa tonorum nomina, videlicet latina, greca et gentilia ostendentur.

[17] In tredecimo videbitur, quid sit tonus in genere, deinde quot sint in numero; item quid sit principalis, quid differencialis; item quot differencias habeat unusquisque tonorum, et sic de aliis, ut ibidem lucidissime apparebit.

[18] In quartodecimo capitulo et ultimo videbitur, quot modis contingunt mixtiones contra dyapason seu ambitum alicuius toni. [19] Item divisio uniuscuiusque toni specialis subnectetur.

---

8 antiphona] alia *Gn*

[20] Cum autem ea, que ab antiquis sunt usitata, dificile sit immutare, ut dicit Philosophus quarto *Ethicorum*, ergo primo videndum est, que sit utilitas istius sciencie, scilicet ipsius musice. [21] Secundo, quis titulus et sic de aliis, que brevissime patent in his versibus: ▸ *p.547*

[22] Si bene vis scire librum, prius ista require:
[23] Utilitas, titulus, intencio, parsque zofie,
[24] Quatuor et causas rem totam perficientes.

[25] Quantum igitur ad primum sciendum est primo: [26] Utilitas sciencie huius libri secundum intencionem Theogeri in sua *Musica* est septuplex. *p. 10*

[27] Prima, quia ipsa musica minuit graves curas rerum temporalium; secunda, quia frangit iras Dei et hominum; tercia, quia recreat cor; quarta, quia fugat demonia; quinta, quia rectificat instrumenta musicalia, scilicet organa, sistra et similia; sexta, quia est delectabilis in aure Dei; septima, quia reis impetrat veniam et remissionem suorum peccatorum. [28] Unde versus eiusdem Theogeri:

[29] Tu curas minuis, iras hominumque deumque
[30] Frangis, cor recreas, demoniumque fugas,
[31] Organa, sistra, tube, cithare, filiole, lire,
[32] Cornu auribus arte tua rectificante sonant,
[33] Dulces in aure Dei celos penetrat pia virtus,
[34] Impetrat et veniam te mediente reus.

[35] Titulus est iste: | Tonarius magistri Guidonis artis musice prosaice compilatus. *388v*

[36] Intencio est scolarium in musica minus perfectorum erudicio.

[37] Subordinatur autem parti philosophie artis metrice, que tractat de proporcione sonorum et consonanciarum, que numeris demonstrantur.

[38] Sciendum secundo, que et quot sunt cause istius libri. [39] Unde liber est res corporea, sciencia vero incorporea, igitur alias et alias habent causas.

[40] Unde causa efficiens libri est scriptor, qui scribit librum, causa materialis libri est papirus, incaustum, pergamentum, similiter et protraccio litterarum et sic de aliis. [41] Sed causa formalis libri est debita disposicio folii post folium, sexterni post sexternum et sic de aliis. [42] Causa autem finalis libri est Deus gloriosus, propter quem omnia. ▸ *p.547*

[43] Sed quia ad istam intencionem non querunt autores de causis librorum, sed de causis sciencie libri, unde proprie loquendo solum sunt due

cause huius sciencie libri, scilicet efficiens et finalis. [44] Causa efficiens est duplex, scilicet movens et mota; movens et illa est duplex, scilicet princi-
▸ *p.547* palis, ut est Deus gloriosus, a quo omnis sciencia emanat (Iacobi secundo). [45] Sed causa movens secundaria fuerunt studentes artis musice ignari. [46] Causa efficiens mota, quamquam non sit unus autor, sed plures, tamen, breviter dicendo, causa efficiens, mocio, fuit Guido monachus, subtilis musicus, qui multa ex diversis musicorum in unum opus aggregavit. [47] Causa vero finalis sciencie huius libri, ut prius dictum est, est ipse Deus gloriosus, vel est cognicio illorum, que traduntur in hoc libro, sed improprie loquendo. [48] Causa materialis sciencie huius libri est illud, circa quod versatur intencio autoris, similiter improprie loquendo. [49] Causa formalis sciencie huius libri est modus procedendi in sciencia.

[50] Ultimo notandum, subiectum sciencie istius libri sunt regule tonorum breviter compilate; propria autem passio istius subiecti est distanciarum vel intervallorum divisio.

[51] Et tantum de parte prohemiali amore brevitatis.

<CAPITULUM PRIMUM>

[1] <M>usica est ars arcium ex septem artibus liberalibus una, potestatem regulariter canendi amministrans, ad laudem Dei finaliter adinventa. [2] Vel sic potest diffiniri: [3] Musica est pericia modulacionis in sono cantuque consistens, et interpretatur sic: [4] Musica, scilicet dyathonica, simpliciter
p. 11 et ab te accepta, est pericia, id est perfeccio, modulacionis, id est cantus, consistens, id est dependens, in sono, id est ex quo et cantu, id est in cantu. [5] Vel sic: musica est sciencia canendi veraciter secundum arsim et thesim, consistens in numero sonorum et proporcione eorundem.

[6] Et dicitur musica a *moys* in greco, quod est *aqua* in latino, et *ica* in greco, quasi *sciencia* in latino. [7] Inde musica dicitur quasi sciencia iuxta aquam adinventa, quia presens sciencia, videlicet musica, per Pitagoram Grecum iuxta aquam est inventa.

[8] Pytagoras enim Grecus fuit, vir sciencia preclarissimus, ingenio acutissimus, facundia eloquentissimus. [9] Qui quidam Pitagoras, cum quodam tempore iter suum arriperet, fabricam quandam preteribat, in eaque diversorum sonorum audivit tactus maleorum. [10] Et cum ipse aliquantulum attendisset, magis ac magis oblectabatur sonoribus, id est melodiis, ubi septem cantuum voces sic sagaciter adinvenit, | que patent in hoc versu: *389r*

[11] *Ut, re, mi, fa, sol, la* modulandi sunt tibi signa.
[12] Pitagoras sagax ex fabrica reperit illas.

[13] Notandum primo, musica finaliter est adinventa ad honorem Dei et ad ipsius laudem per musicam perficiendam, que quedam laus est finis potissimus omnium. [14] Item est inventa propter necessitatem, ut inquit beatus Augustinus in libro *De vita et honestate clericorum*, quia quatuor in ▸ *p.547* domo Dei sunt necessaria, scilicet gramatica, musica, ius canonicum et

1 cf. IOH. COTT. mus. 2, 3; TRAD. Garl. plan. V 16; QUAT. PRINC. 1, 5
3 ISID. etym. 3, 15, 1
5 cf. PS.-ODO dial. p. 252a *et al.*
6-7 cf. IOH. COTT. mus. 3, 9; SUMM. GUID. comm. 1, 8; Hugutio, Derivationes M 126; COMPIL. Erlang. 32
8-10 cf. IOH. COTT. mus. 3, 15-18
14-15 cf. COMPIL. Erlang. 1

9 arriperet] arripereat *Gn*
12 sagax] *dub. Gn*

kalende. [15] Quare gramatica, quare ius canonicum et quare kalende, alibi recuratur. [16] Musicam autem quilibet clericus tenetur scire ad laudes Dei decantandas et devociones in populo excitandas. [17] Est eciam musica inventa propter ipsius utilitatem, de qua supra.

[18] Notandum secundo, quod hec sciencia inventa est per ipsum Pitagoram philosophum in greco. [19] Sed Boecius transtulit eam de greco in latinum. [20] Sed iterum Iubal breviter et compendiose posiciones ipsius Pitagore resumsit et epilogavit. [21] Sed Ioannes de Muris normas composuit, Tubal autem musicalium instrumentorum primus inventor approbatur. [22] Sed venerabiles ac sancti patres, scilicet Gregorius et Ambrosius Spiritu Sancto docti, in ecclesia sancta primi institutores nullatenus esse dubitantur. Unde versus:

[23] Pitagoras repperit, transfert Boecius ipse,
[24] Investigator Guido, Tubalque regestrat,
p.547 [25] Iubal epilogavit, normasque ponit Ioannes,
[26] Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.

[27] Notandum tercio, quod causa invencionis ipsius musice fuit hec, ut scilicet in hac non solum attenderetur usus, sed eciam ut ille usus habeat fundamentum artificiale. [28] Nam aliquis canens usu et non arte, non cantor, sed pocius bestia poterit appellari. [29] Unde Ioannes Olendrinus in sua *Musica* sic inquit:

[30] Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu, *p. 12*
[31] Non vox cantorem facit, sed artis documentum.

[32] Unde notandum, quod differencia est inter musicum et cantorem. [33] Nam cantor proprie usualis dicitur ille, qui solum usu utitur et caret fundamento artis. [34] Musicus autem a musica denominative dicitur, et est ille, qui per artem recte incedit. [35] Unde Guido in sua *Musica* sic dicit: [36] Musicorum et cantorum magna est distancia, quia illi, scilicet cantores, canunt, sed hi, scilicet musici, sciunt, que <com>ponit musica, modo, qui facit et non sapit diffinitur esse bestia, ut patet ex intencione Ioannis Olendrini, ut supra.

30-31 LAMBERTUS p. 252b *et al.*
36 cf. GUIDO reg. 1-3; IOH. COTT. mus. 2, 13

---

21 inventor] inventor inventor *Gn*

[1] CAPITULUM SECUNDUM

[2] <M>anus musica diffinitur sic: est vocum musicalium clavigera demonstratrix perfectissima ad cantum regulariter addiscendum, flexuris articulorum adornata. [3] Vel sic: manus musica est organum distinctis clavibus et vocibus regestratum, et sic similitudinarie ad manum corporalem. [4] Nam sicut manus corporis dicitur organum organorum in administrando, eo quod singulis membris sua solet necessaria ministrare, puta cibaria, similiter potaria ori porrigendo et alia necessaria corpori et opportuna preparando, ita eciam manus musica facilem prebet accessum ad cognicionem sciencie musicalis.

[5] In quibus quidam duobus premissis diffinicionibus ipsius manus musice duo sunt consideranda, scilicet voces et claves.

[6] Unde voces in proposito sunt ille sex syllabe musicales, scilicet *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, de quibus infra dicetur.

[7] Claves vero dicuntur octo | littere, scilicet una greca et septem latine *389v*
specie differentes, quibus dulcissima ars musica diversis ac variis specierum racionibus utitur bis plene positis, tercia vero vice semiplene, id est non plene, et hoc in principio diccionis cuiuslibet in manu musica posite.

[8] Quibus quidem septem literis latinis tamquam pro fundamento proponitur gama, id est ·Γ· grecum, ad designandum quod ipsa musica primo et principaliter inventa sit a Grecis. [9] Et demum post eandam literam grecam iterum immediate litere secuntur latine, videlicet iste ·a·b·c·d·e·f·g·, ad designandum, quod ipsa musica a Latinis est translata et ab eisdem regulariter consumata.

[10] Que quidam litere dicuntur signa seu claves in arte musica. [11] Signa dicuntur ex eo, quia per eas suum signatum, scilicet debita solfisacio, cognoscitur, ut patebit in capitulo de mutacionibus. [12] Sed dicuntur claves secundo, quia per eas similitudinarie clauditur diversitas cantuum et tocius musice regulate melodia reseratur, vel quia sicut clave ferea fit reseracio, ut

---

2 cf. IOH. OLOM. 4 p. 11
9 cf. LAMBERTUS p. 254b
11 cf. LAMBERTUS p. 254b
12 cf. LAMBERTUS p. 254a

---

7 ars] artis *Gn*
12 clauditur] cauditur *Gn*

manifestantur oculta in aliquo reservato reclusa, ita eciam clave musicali cuncte reserantur vocum latentes proprietates.

13 Circa quod sciendum primo, quod claves in tota manu secundum usum sunt decem et novem, et hoc computando ·b·fa, ·♮·mi pro una clave, et sunt hec: ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·c·d·e·f·g·aa·bb·cc·dd·.

Versus: 14 Claves in numero reperimus decaque novem,
15 Ecce figura manus tenet has et quilibet usus.
16 Nunc extende manum, si vis cognoscere cantum,
▸ *p.547* 17 Scandens iuncturas indirecte posituras. *p. 13*
18 Est manus hec facta pueris per pauca metra;
19 Absque manu frustra disces per plurima lustra.
20 ·Γ· caput est grecum, medii digitti dabo finem.

21 Sed loquendo secundum artem, tunc claves in numero sunt viginti, quia extra manum additur ·ee·la propter compleccionem et perfeccionem tercii cantus ·♮· duralis.

22 Sciendum secundo, quod quelibet clavis cum sua diccione in manu posita tangens membrum impar ponitur in linea, et quelibet tangens membrum par ponitur in spacio. Unde versus:

23 Ex facili cernes, que clavis linea sistit;
24 Linea sit prima, clavis spaciumque secunda.
25 Linea ponit eas, quas numerus invenit impar.

26 Pro intellectu laciori sciendum tercio, quod clavis est quedam manifestacio seu restriccio vel reseracio alicuius cantus. 27 Item linea est magnitudo terminata ad unum, id est ad unam dimensionem, scilicet ad longitudinem tantum; vel sic: est protraccio linealis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. 28 Et sunt decem in tota manu, ut patet practicanti. 29 Sed spacium dicitur duarum linearum sibi invicem proximarum intersticium. 30 Et sunt in tota manu novem, et hoc secundum usum com-
▸ *p.547* putando. 31 Sed secundum artem eciam sunt decem, sicut et linee, quia linea, que est extra manum, in spacio ponitur.

---

25 cf. VERS. Palmam I 29

---

12 reservato] reservacio *Gn*
27 tantum] tantam *Gn*

[32] Quarto sciendum, quod de numero clavium quedam dicuntur signate, quedam vero non. [33] Signate sunt, que ad notificandum cantum in libris scribuntur. [34] Et de numero harum quedam communiter signantur, sicut ·F· grave et ·c· accutum, quedam vero signantur raro, ut ·Γ· grecum fundamentale, quedam rarius, ut ·g· accutum, quedam vero rarissime, ut ·dd· geminatum excellens. [35] Signatur eciam ·b·fa *mi* propter differencias vocum, quas designat, scilicet *fa* et *mi*. [36] *Fa* signatur per ·b· rotundum, *mi* vero per ·♮· quadrum, quod hodie ad modum ♮ scribitur. [37] Alie autem omnes non signate dicuntur eo, quod cantus per eas in libris non signatur.

[38] Quinto sciendum, quod duplex est divisio clavium, scilicet prima et secunda.

[39] Unde secundum primam divisionem claves dicuntur triplices, quia quedam graves, quedam accute, quedam superaccute. [40] Unde graves sunt octo in numero, que ponuntur in principio manus, videlicet ·Γ· grecum, ·A·B·C·D·E·F·G·. | [41] Et dicuntur graves, ut inquit Ioannes Olendrinus, *390r* quia cantum reddunt gravem, basum, obtusum et declinem, vel eciam dicuntur graves, quia sunt sub gravioribus ponderibus quam ipse accute. [42] Unde Ioannes Olendrinus:

[43] Octo claves graves, que scribuntur capitales.

[44] Et tales claves graves debent scribi versualiter propter hoc, ut habeant differenciam ab accutis.

[45] Accute vero sunt septem et hoc computando in ·b·fa·♮·mi solum *p. 14* unam clavem. [46] Et sunt hec: ·a·b·c·d·e·f·g·. [47] Sed computando ·b·fa·♮·mi pro duabus clavibus, tunc accute claves eciam sunt octo, scilicet ·a· ·b· molle ·♮· quadrum ·c·d·e·f·g·. [48] Et dicuntur accute secundum eundem Ioannem Olendrinum ideo, quia accutum reddunt sonum, vel ideo, quia alciores sunt gravibus et semper debent scribi minori scriptura, ut habeant differenciam a gravibus.

[49] Superaccute autem claves solum sunt quatuor, et hoc computando ·bb·fa, ·♮♮·mi pro una clave; et sunt ·aa·bb·cc·dd·. [50] Sed computando

45 Septem acute quoniam scribuntur minute.

41 cf. IOH. COTT. mus. 5, 16
43 cf. IOH. OLOM. 3 p. 9
48 cf. IOH. COTT. mus. 5, 17

34 ·g· accutum] g superaccutum *Gn*
35 Signatur] signa *Gn*

·bb·fa, ·♮·mi pro duabus clavibus, tunc erunt quinque, scilicet ·aa· ·bb· molle ·♮· durum ·cc·dd·. [51] Et dicuntur superaccute, quasi super accutas situate. [52] Vel eciam alio modo possunt dici excellentes, quia excellunt alias claves tam in loco quam in situ, scilicet tam graves quam accutas.

[53] Sed considerando secundum secundam divisionem, tunc claves sunt quintuplices, quia quedam sunt graves et sunt prime quatuor a principio manus posite, scilicet ·Γ· grecum, ·A·B·C·. [54] Et dicuntur graves, quasi graviter in talibus aliquis cantus tocius mundi potest terminari. [55] Quedam vero dicuntur finales et sunt quatuor claves sequentes priores, scilicet ·D·E·F·G·. [56] Et dicuntur finales, quia quilibet cantus, ut communiter, saltem regularis et directus, in aliqua illarum habet terminari. [57] Quare cantus prothi, id est primi cum secundo, in ·D· terminantur, cantus deutri, id est tercii cum quarto, in ·E· terminantur, cantus triti, id est quinti et sexti, in ·F· terminantur, cantus tetrardi, id est septimi et octavi, in ·G· terminantur. [58] Quedam vero dicuntur affinales et sunt iterum alie quatuor claves sequentes, scilicet ·a·b·c·d·. [59] Et dicuntur affinales quasi confinales, id est situate circa finales, et ut in eis frequenter quilibet cantus transpositus in eis debet terminari. [60] De quibus cantibus directis et transpositis patebit inferius. [61] Quedam vero claves dicuntur accute et ille sunt solum tres, que post alias sequuntur. [62] Et sunt iste ·e·f·g·, et dicuntur accute propter priorem racionem. [63] Quedam vero dicuntur excellentes, que sunt quatuor ultime, et hoc computando in ·bb·fa·♮·mi solum unam clavem, et sunt iste: ·aa·bb·cc·dd·. [64] Sed computando in ·bb·fa·♮·mi duas claves, tunc erunt quinque, scilicet ·aa· ·bb· molle ·♮· durum ·cc·dd·. [65] Computando autem et ·ee·la extra manum secundum intencionem quorundam, tunc erunt sex, ut patet practicanti. [66] Et dicuntur excellentes, quia alias claves suis vocibus excellunt, vel quia excellenciorem seu superiorem habent locum pre aliis.

[67] Sexto notandum pro declaracione manus, quod nomina digittorum in manu contentorum taliter assignantur. [68] Nam primo et principaliter ponitur pollex, et dicitur a *pollendo -ere*, id est *splendere*, *florere* seu *excellere*, quia pollet inter ceteros virtute et potestate. [69] Secundus digittus est, qui

---

52 Quatuor excellunt quas inchoat ·aa· duplicatum. *(cf. Vers. Palmam II 39)*

51-66 cf. IOH. COTT. mus. 5, 16-18

68 cf. Iohannes Ianuensis, Catholicon, ed. Norinberga 1486, p. [497] s. v. *pollex*: „Pollex a *polleo -les* dicitur, hic *pollex -cis*, grossior digitus, quia inter ceteros polleat virtute et potestate […]." Ibid., s. v. polleo: „*Polleo -les, -lui, -lere*, id est resplendere, florere, valere, excellere."

vocatur index, et dicitur ab *indico -as -<a>re*, a quo eciam venit *index -<i>cis* communis generis, et est ille vel illa, qui vel que indicat. [70] Sed in proposito index est masculini generis et capitur pro digitto, qui est collateralis pollici. Et dicitur index ideo, quia ipso solemus aliquas res indicare. [71] Tercius digittus dicitur medius, quia ipse ponitur in medio, scilicet inter pollicem et indicem ex una, et fidium et | auricularem ex altera partibus. [72] Quartus *390v* vero est fidius, et est digittus immediate positus inter medium et auricularem. [73] Quintus vero vocatur auricularis, qui dicitur ab auribus vel ab auricula, et merito vocatur auricularis, quia eo communiter mundamus
p. 15 aures; inde nomen secundum intencionem eiusdem domini Olendrini. [74] Supprema pars uniuscuiusque digitti vertex vel capud appellatur. Infima vero pars vocatur radix seu primum membrum. [75] Locus vero sub vertice situatus dicitur collum seu tercium membrum. [76] Locus autem, qui est sub collo, vocatur venter.

[77] Septimo notandum, quod tota manus secundum usum componitur ex decem novem diccionibus, que sic scolastice exprimuntur, ut clare patet hac ipsa manu musicali. [78] Sed loquendo secundum artem, tunc sunt XX dicciones, ex quibus integratur manus musica, quia ·ee·la eciam extra manum additur, ut dictum est prius. [79] Unde Ioannes Olendrinus declaret in versibus, ubi et in quo membro unaqueque diccio ex istis debeat locari, dicens:

[80] Voces iam clare per manum articulare:
[81] ·Γ·ut, ·A·re, ·♮·mi semper pollex retinebit,
[82] Index ad radicem ·C·faut mediusque ·D·solre.
[83] Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis.
[84] In cuius ventre ·G·solreut reor esse.

69-70 cf. Iohannes Ianuensis, Catholicon, ed. Norinberga 1486, p. [351] s. v. *index*: „Index ab *indico -cas* dicitur […] et hec *index -cis*, qui indicat, unde hoc *indicium -cii*. Index etiam dicitur penultimus digitus, scilicet collateralis pollici, quia eo indicamus, et tunc est tantum masculini generis“

73 cf. Iohannes Ianuensis, Catholicon, ed. Norinberga 1486, p. [160] s. v. *auricularis*: „Auricularis ab auris vel auricula dicitur, hic auricularis vel hoc auriculare, minimus digitus, quia eo aurem purgamus“

81-92 VERS. Palmam I 17-28

---

71 digittus] digittus digittus *Gn*

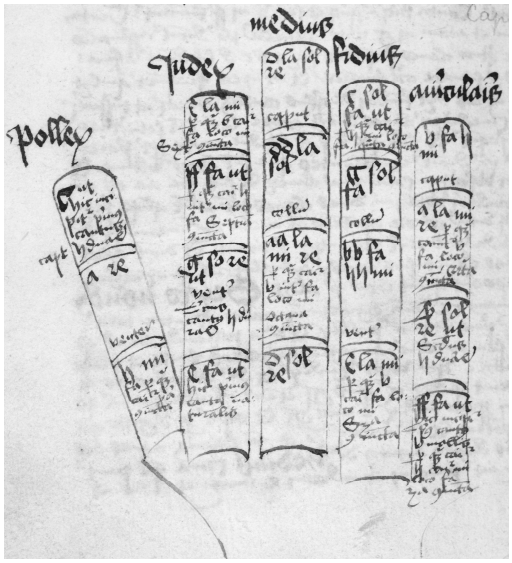
74 *imago manus cum indice marg. Gn*

77 ut] *add. marg. Gn*

85 Inde suo more collum tenet hinc ·a·lamire,
86 Et caput eius ornari solet per ·b·fa·♮·mi.
87 Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte.
88 Sed ·d·lasolre medius sibi vertice portat.
89 Index iterat ·e·lami, ·f·faut huic quoque substat.
90 Hinc descendendo ·g·solreut esse memento.
91 Hinc .aa.lamire donat medius, fidius ·bb·fa, ·♯♯·mi.
92 ·cc·solfa collo tenet, medius ·dd·lasol.

93 Que omnia lucidissime patent in ista figura reali:

86 ornari] ornare *Gn*



Pollex	Index	medius	fidius	auricularis
·Γ·ut	·e·lami	·d·lasolre	·c·solfaut	·b·fa, ·♮·mi
hic incipitur primus cantus ♮ duralis caput	per quem b canitur *fa* loco *mi* sexta coniuncta	caput	per quem canitur ♮ *mi* loco *fa* quinta coniuncta	capput
	·f·faut	·dd·lasol	·cc·solfa	·a·lamire
	per quem canitur ♮ inter *mi* loco fa septima coniuncta	collum	collum	per quem canitur b *fa* loco *mi* quarta coniuncta
·A·re	·g·solreut	·aa·lamire	·bb·fa ·♮♮·mi	·G·solreut
venter	venter tercius cantus ♮ duralis	per quem canitur b inter *fa* loco *mi* octava coniuncta	venter	secundus ♮ duralis
·♮·mi	·C·faut	·D·solre	·E·lami	·F·faut
fa, per quem canitur prima coniuncta	hic primus cantus naturalis		per quem b canitur *fa* loco *mi* secunda coniuncta	hic incipitur primus cantus b mollis, per quem canitur ♮ contra *mi* loco *fa* tercia coniuncta

391r [1] CAPITULUM TERCIUM *p. 16*

[2] <C>antus secundum Ioannem Olendrinum diffinitur sic: [3] Est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. [4] Unde in predicta diffinicione ‚modulacio' ponitur pro genere, alie autem particule ponuntur pro differenciis, ut scilicet ipsum diffinitum differat a quolibet alio diffinito.

[5] Notandum primo, quod tres sunt cantus in genere, scilicet durus sive asper, naturalis sive planus et mollis sive dulcis.

[6] Unde cantus durus signatur per ♮ durum sive quadrum, quod idem est. [7] Et dicitur ♮ duralis, quoniam asperum et durum reddit sonum respectu naturalis et b mollis, et merito signatur per ♮ quadrum, quoniam sicut in aliqua re habente quatuor angulos fit aliqualis resistencia eo, quod latera eius sunt accuta in angulis, sic eciam in tali cantu ♮ durali per nimiam depressionem artarearum fit constriccio et dura collissio.

[8] Sed cantus b mollis ideo dicitur mollis, quia suavem et dulcem efficit melodiam, et signatur per ·b· rotundum et merito, quia ex cantu b molli dulcis ac mollis modulacio generatur.

[9] Cantus autem naturalis dicitur ideo naturalis, quia naturaliter procedit sic, quod non nimis dure nec eciam nimis molliter vel accute, sed mediocriter se habet, quia sapit naturam utriusque et ideo eciam in medio amborum collocatur. Unde versus:

[10] Tu, qui solfabis, tres cantus esse probabis:
[11] Ecce ♮ duralis, naturalis atque b mollis.
p.547 [12] ·G· dat ♮ duros, ·c· naturos, ·f· quoque b molles.

[13] In specie autem cantus sunt septem in numero, scilicet tres ♮ durales, duo naturales et duo b molles.

[14] Notandum secundo, quod quilibet cantus habet sex voces, scilicet sex ascendentes et sex descendentes, excepto tercio ♮ durali, qui secundum usum solum quinque habet voces asscendentes et quinque descendentes, non autem secundum artem; arti enim nihil repugnat, ut patet secundo
p.547 *Physicorum.*

---

12 cf. IOH. OLOM. 5 p. 15

---

12 naturos] *sic Gn*

[15] Tercio notandum secundum Ioannem Olendrinum, quod primus ♮ duralis incipitur in ·Γ· in linea, scilicet in vertice pollicis, et finitur in primo ·E·lami in spacio. [16] Secundus ♮ duralis incipitur in primo ·G·solreut in spacio et finitur in secundo ·e·lami in linea. [17] Tercius autem ♮ duralis incipitur in secundo ·g·solreut in linea et finitur secundum usum in ·dd·lasol, secundum autem artem extra manum in spacio, videlicet in ·ee·la. [18] Unde generalis regula est, quod omnis cantus incipiens suas voces in linea finit eas in spacio et econverso excepto tercio ♮ durali secundum usum, de quo primo dictum est.

[19] Primus autem cantus naturalis incipitur in primo ·C·faut in spacio et finitur in primo ·a·lamire in linea. [20] Secundus vero naturalis incipitur in ·c·solfaut in linea, quod est in capite fidii digitti, et finitur in secundo ·aa·lamire in spacio.

[21] Item primus b mollis incipitur in primo ·F·faut in linea et finitur in ·d·lasolre in spacio. [22] Secundus vero b mollis incipitur in secundo ·f·faut in spacio et finitur in ·dd·lasol in linea.

Versus: [23] ·G· dat ♮ duros etc.

[24] Quarto notandum, quod differencia est inter ·♮· durum et inter ·b· molle. [25] Differunt enim dupliciter, scilicet in voce et in scripto. [26] Primo in
p. 17 voce, quia signato ♮ duro debet decantari *mi*, b vero molli signato decanitur *fa*. [27] Unde Ioannes Olendrinus:

[28] ·♮· durum *mi* canit, ·b· molle *fa* dulce frequentat.

[29] Secundo differunt in scripto, quia ·♮· durum scribitur textualiter sive quadriangulariter, quod nunc generaliter signatur per ♮, ·b· vero molle signatur per b rotundum.

[30] Quinto notandum, quod in omni cantu vel tangitur ·b· vel non; si non, tunc est cantus naturalis, si vero tangitur ·b·, hoc dupliciter, quia vel ·♮· durum vel ·b· molle. [31] Si primum, sic est cantus ♮ duralis, si vero secundum, sic est cantus b mollis.

[32] Sufficientia cantuum:

[33] In omni cantu vel tangitur ·b· vel non. [34] Si tangitur ·b·, hoc est dupliciter, quia vel ·♮· durum vel ·b· molle. [35] Si ·♮· durum, hoc tripliciter, quia vel tale ·♮· tangitur in clavibus gravibus vel in accutis vel in superaccutis. [36] Si primum, sic est primus ♮ duralis, si secundum, sic est secundus, si vero |

28 cf. VERS. Palmam I 50

391v tercium, sic est tercius ♮ duralis. [37] Si autem in tali cantu tangitur ·b· molle, hoc est dupliciter. [38] Aut enim tale ·b· ponitur in clavibus accutis, et sic est primus b mollis, aut in superaccutis, et sic est secundus cantus b mollis. [39] Si vero in tali cantu non tangitur ·b·, hoc eciam est dupliciter, quia vel talis cantus incipitur in ·C· gravi vel in ·c· accuto. [40] Si primum, sic est primus cantus naturalis, si vero secundum, sic est secundus cantus naturalis.

[1] QUARTUM CAPITULUM

[2] Vox secundum Petrum Hispanum in suis tractatibus sic diffinitur: [3] est sonus ab ore animalis prolatus, naturalibus instrumentis formatus. [4] Vel sic: vox non est aliud quam sonus vel aeris ictus auditu sensibilis, ab ore animalis prolatus, naturalibus instrumentis formatus. [5] Que autem et quot sunt instrumenta naturalia ad formacionem vocis requisita, ibidem recuratur. [6] Unde sciendum, quod vocis formate tres sunt proprietates: prima, conceptum verbi omnibus manifestare, secunda, audientes delectare, tercia, ad interiora penetrare. ▸ *p.548*

[7] Sciendum secundo, quod vox prima sui divisione est duplex, scilicet discreta et indiscreta.

[8] Indiscreta est vox, in qua nulla discerni potest consonancia, sicut in risu vel in gemitu hominum, in latratu canum, rugitu leonum et sic de aliis, de qua nihil ad propositum. [9] Sed discreta vox est vox, in qua aliqua consonancia vel dissonancia discerni potest. [10] Unde consonancia secundum Ioannem de Muris est dissimilium inter se vocum invicem reducta simul concordia.

[11] Tercio sciendum, quod adhuc vox est duplex, scilicet simplex et composita. [12] Unde voces simplices, que et syllabe musicales dicuntur, sunt iste, scilicet *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. [13] Composite autem voces sunt, que ad invicem componuntur, ut patet in elevacione toni, semitonii, semiditoni, ditoni et sic de aliis.

[14] Quarto sciendum, quod voces, que et syllabe musicales a Guidone appellantur, sunt sex, que tam ab antiquis, quam a modernis ad voluntatem primorum instituencium et aliorum omnium communem usum subse-
p. 18 quencium his vocabulis pocius quam aliis nominantur, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la*. [15] Que quidem voces seu syllabe musicales a quibusdam opinantur fuisse recepte, et precipue a Ioanne Anglico, qui et alio nomine Ioannes

---

2-3 cf. Petrus Hispanus, Summulae logicales I, 2
6 cf. ADAM FULD. 2, 3
8-9 cf. IOH. COTT. mus. 4, 4-5
10 BOETH. mus. 1, 4 p. 191, 3-4; IOH. MUR. spec. 1, 53
11-13 cf. ADAM FULD. 2, 3
15-20 cf. IOH. COTT. mus. 1, 4-7

---

6 *in marg. Gn*

presbiter nuncupatur, ex imno sancti Ioannis Baptistae secundum sumariam particulacionem primi versus, scilicet illius:

16 Ut queant laxis resonare fibris
17 Mira gestorum famuli tuorum,
18 Solve polluti labii reatum,
19 sancte Ioannes.

20 Nam a qualibet particula istius primi versus aufferendo primam syllabam, habentur iste predicte sex syllabe musicales, ut patet practicanti. 21 Sed ut videtur, iste voces composicionem et edicionem istius imni precesserunt. 22 Dicit enim Gallus in *Rationali divinorum* sub titulo ‚De nativitate beati Ioannis Baptiste', quod Paulus historiografus, Romane ecclesie diaconus, Casinensis monachus, quodam die, dum vellet pascalem cereum consecrare, rauce facte sunt fauces eius, cum prius vocales essent. 23 Ut ergo sibi vox restauraretur, vovit cantum de sancto Ioanne Baptista componere. 24 Nondum enim erat cantus de sancto Ioanne compositus, et demum in honorem sancti Ioannis Baptiste hunc imnum composuit, scilicet *Ut queant laxis*. 25 In cuius principio petivit vocis restauracionem, quam et obtinuit, quemadmodum eciam restituta est vox patri sancti Ioannis Baptiste, scilicet Zacharie. 26 Et ideo eciam in primo versu ponit has sex voces, quibus privatus fuit, ut rehaberet, quod postulavit.

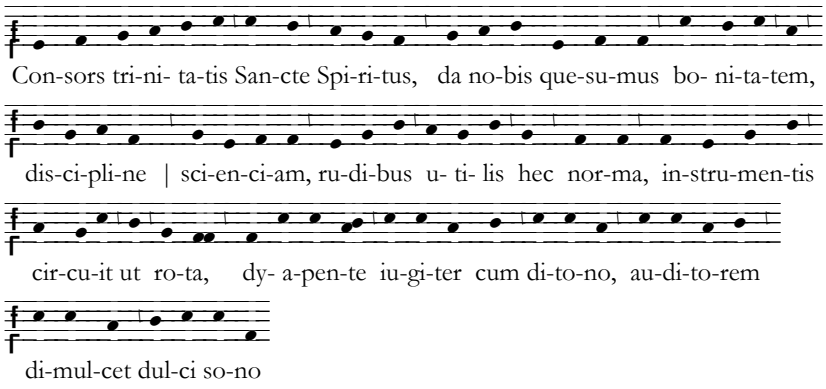
27 Predicta autem capitula duo cum suis notabilibus lucidissime patent in hoc ipso tropo sequenti:

28 Cantus ♮ duralis diffinitur sic: est, qui cum audacia potenti et virili voce profertur. 29 Primus ♮ duralis:

22-26 cf. Guillelmus Duranti, *Rationale divinorum officiorum*, ed. Basilea ante 1476, ‚liber septimus de sanctorum festivitatibus', cap. ‚De sancto Iohanne baptista', fol.188rb: „Paulus historiographus, romane ecclesie diaconus, Cassiensis monachus, quadam die, cum vellet pascalem cereum consecrare, rauce facte sunt fauces eius, cum prius vocales essent. Ut ergo vox sibi restitueretur, composuit in honorem beati Iohannis hymnum *Ut queant laxis*, in cuius principio petit vocis restitucionem, quam obtinuit, sicut et merito sancti Iohannis restaurata est Zacharie."

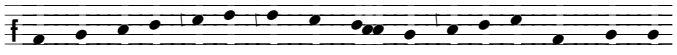
---

18 polluti] polutum *Gn*
21 videtur] videtur quod *Gn*
22 *divinorum*] *add. marg. Gn*
22 Casinensis] *corr. marg. ex* Cisterciensis
28 Cantus ♮ duralis ... duralis] *marg. Gn*



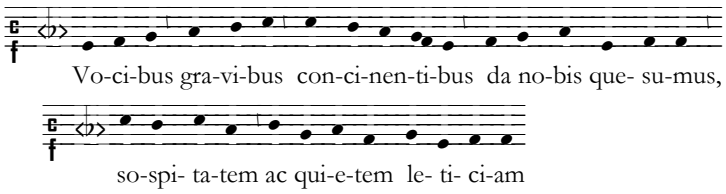
392r

[30] Sequitur primus cantus naturalis et diffinitur sic: [31] est, qui cum mediocri et non forti voce profertur, tenensque medium inter ♮ duralem et b mollem.

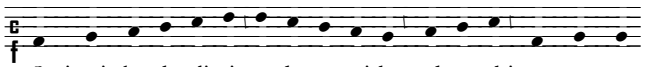


[32] Primus cantus b mollis. [33] Et diffinitur sic: est, qui cum timore feminea, blanda et dulci voce profertur.

p. 19



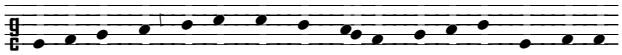
[34] Secundus ♮ duralis:



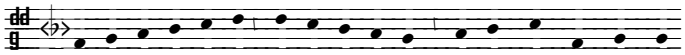
29] *Gn* |] *Gn*
dy-a-pen-te dyapente di-to-no ditono

30-31 et diffinitur ... mollem] *marg. Gn*

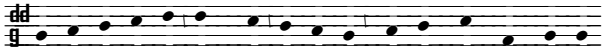
34] *Gn*
Scri- Scri-

[35] Secundus naturalis:

In-tel-lec-tum at-que pru-den-ci-am da no-bis que-su-mus

[36] Secundus b mollis:



Di- vi-nis le- gi-bus iu- bi-lan-ci-um da no-bis que-su-mus

[37] Ultimus tercius cantus ♮ duralis:

Sa-pi-en-ci-am San- cti Spi-ri-tus da no- bis que-su-mus

[1] SEQUITUR CAPITULUM QUINTUM DE MUTACIONIBUS

[2] <M>utacio describitur sic secundum Ioannem Olendrinum: [3] Est unius vocis in aliam sub debita consonancia variacio. [4] Vel sic: Mutacio est duarum vel plurium vocum sub eadem clave contentarum causa intenssionis vel remissionis cantus variacio. [5] Vel sic: Mutacio est unius vocis pro altera in eadam consonancia et unisono posicio.

[6] Inter quas diffinicio media et pocior sic intelligitur: [7] Dicitur primo ‚mutacio', et hoc est diffinitum, quia est terminus, qui diffinitur. [8] Deinde ponitur ‚variacio', id est transitus, et hoc ponitur loco generis. [9] Diffinitur ultimo ‚duarum vel plurium vocum' ad innuendum, quod due voces ad hoc, quod sit mutacio, ad minimum sunt necessarie, et ideo, quia una vox in se ipsam mutari non potest, ut patebit inferius. [10] Dicitur ‚sub eadem clave contentarum' | ad designandum, quod mutacio non potest fieri de *392v*
voce unius clavis in vocem alterius clavis eo, quod accidencia non migrant de subiecto in subiectum, ut vult Aristoteles 7mo *Metaphisice*. [11] Dicitur ultimo ‚causa intenssionis vel remissionis'. [12] Unde per intenssionem hic intelligitur asscenssus seu elevacio, quod grece dicitur arsis; per remissionem vero intelligitur descenssus sive depressio, quod eciam greco vocabulo thesis nucupatur. ▸ *p.548*

[13] Pro laciori intellectu istius capituli sciendum primo, quod si in aliqua diccione in manu posita reperiantur tres voces, tunc de necessitate ibi debent esse sex mutaciones, tres in ascendendo et tres in descendendo. [14] Prima mutacio fit, quando prima vox mutatur in secundam in ascendendo. [15] Secunda fit econverso, <quando> secunda vox mutatur in primam in descendendo. [16] Tertia fit, quando prima vox mutatur in terciam ascendendo. [17] Quarta fit, quando econverso tercia vox mutatur in primam in descendendo. [18] Quinta fit, quando secunda vox mutatur in terciam ascendendo. [19] Sexta et ultima fit, quando econverso tercia vox mutatur in secundam in descendendo. Unde versus:

[20] Si fuerit trina, fiat mutacio sena.

---

3 *vide Traditio Iohannis Hollandrini I, p. 41*
20 VERS. Palmam I 80

[21] Si autem in aliqua diccione reperiantur due voces, ibi necessario de- *p. 20*
bent esse due mutaciones. [22] Prima fit, quando prima vox mutatur in secundam in ascendendo. [23] Secunda fit, quando vox secunda mutatur in primam descendendo. Unde versus:

[24] Si duplex detur, decet hanc, ut bis varietur.

[25] Si autem aliqua diccio habeat tantum unam vocem, tunc nullam habebit mutacionem, et ideo, quia eadam vox in se ipsam mutari non potest. Unde versus:

[26] Unica si fuerit vox, invariata manebit.

▸ *p.548* [27] Sciendum secundo, quod sex sunt dicciones in manu habentes per tres voces et per sex mutaciones, octo autem per duas voces et eciam per duas mutaciones, ut patet practicanti. [28] Et iterum quatuor sunt dicciones habentes per unam vocem et per nullam mutacionem, scilicet ·Γ·ut, ·A·re, ·♮·mi et ·ee·la.

[29] Sciendum tercio, quod licet ·b·fa, ·♮·mi, quod ponitur in capite auricularis, similiter eciam et ·bb·fa, ·♮♮·mi, quod ponitur in ventre fidii digiti, habeant per duas voces, tamen nullam habent mutacionem et ideo, quia ille due voces inter se sunt dissone, quia unaqueque illarum vocum habet specialem clavem, scilicet ·b· molle et ·♮· durum, modo *fa* loco *mi* et econverso *mi* in loco *fa* decantare est quedam dissonancia et contrarium artis musice. Unde versus :

[30] Sub ·b·fa·♮·mi duas voces volo demi,
[31] Quas non mutabis, quia duplex est ibi clavis.

[32] Quarto sciendum, quod mutacio est inventa propter defectum notarum eo, quod cantus transiens de una in octavam non sufficienter potest cantari per sex voces in attingendo eandam octavam sine mutacione vel mutacionibus. [33] Quare mutacio propter hunc supplendum deffectum est adinventa.

---

24 VERS. Palmam I 79; cf. ANON. Gemnic. 1, 3, 29
26 cf. ANON. Gemnic. 1, 3, 28
30 cf. IOH. OLOM. 6 p. 22
30-31 ANON. Gemnic. 1, 3, 30-31

---

21 diccione] diccione due *Gn*
25 eadam] idem *Gn*

[34] Quinto sciendum, quod si aliquis unamquamque syllabam seu vocem musicalem scire desideret, per quem, scilicet cantum, canatur, et cuius sit cantus, ille videat locum eiusdem vocis seu syllabe in manu, de qua querit, quo habito, descendat cum tali voce usque ad diccionem, que finitur in *ut*. [35] Quo facto ibidem consideret, cuius cantus sit *ut*, eiusdem enim erit et illa vox, de qua queritur. [36] Exempla patent in foribus.

[37] His itaque premissis, quia longum iter per precepta, breve autem et efficax per exempla, igitur videndum est exemplariter de unaquaque diccione in manu posita.

[38] Et quia ·Γ·ut in principio manus reponitur musice, unde notandum, quod ·Γ·ut solum habet unam vocem, scilicet *ut*, que canitur per primum cantum ♮ duralem et cum hoc habet ·Γ· grecum pro clave, mutacionem autem nullam habet, quod sic probatur, quia mutare voces nihil aliud est nisi ascendendo vel descendendo per aliquem cantum unam vocem dare et ponere pro alia. [39] Modo nihil dat, quod non habet, ut patet primo *Elencorum*, et sic ·Γ·ut non habens plures voces, quarum una deberet mutari in aliam, nullam habet mutacionem. [40] Secundo sic probatur, quia idem non potest mutari in seipsum. [41] Nam idem, inquantum idem, non est aptum facere nisi idem, ut patet | secundo *De generacione*. [42] Et sic ex convenienti relinquit, quod ·Γ·ut nullam habet mutacionem. [43] Unde gama est diccio greca, valens tantum apud Grecos, quantum ·G· apud Latinos. *393r* ▸ *p.548*

[44] Demum ponitur ·A·re et eciam habet unam vocem, scilicet *re*, que est primi cantus ♮ duralis, et cum hoc habet ·A· pro clave, mutacionem autem nullam habet propter easdem raciones, propter quas et ·Γ·ut.

p. 21 [45] Demum ponitur ·♮·mi, eciam dumtaxat unam vocem habens, scilicet *mi*, que quidem vox est primi ♮ duralis, et cum hoc habet ·♮· quadrum pro clave, nullam autem habet mutacionem propter causas superius dictas.

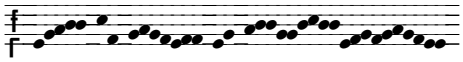
Versus : [46] Unica si fuerit etc.

[47] Unde sequitur exemplum de omnibus istis tribus diccionibus per ordinem, in quibus nulla fit mutacio, quod sic patet:

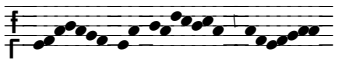
37 cf. Seneca, Epistulae morales I, 6, 5

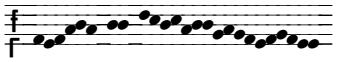
39 cf. Aristoteles, De sophisticis elenchis 22 (Bekker 178a/b passim)

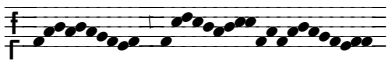
34 seu] sue *Gn*

[48] Primus ♮ duralis:

Gamaut, ·A·re, ·♮·mi credo non posse mutari.

[49] ·C·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*, et ·C· pro clave. [50] Unde *fa* est primi cantus ♮ duralis, *ut* vero primi naturalis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. [51] Unde primo *fa* mutatur in *ut* ascendendo de primo ♮ durali in primum naturalem, secundo mutatur *ut* in *fa* econverso descendendo de primo naturali in eundem primum ♮ duralem, quod sic exemplatur:

[52] Primus naturalis:

·C·faut, *fa* in *ut*, *ut* in *fa*

[53] ·D·solre habet duas voces, scilicet *sol* et *re*, et ·D· pro clave. [54] Unde *sol* est primi ♮ duralis, *re* vero primi naturalis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. [55] Unde primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de primo cantu ♮ durali in primum naturalem, secundo vero mutatur *re* in *sol* econverso descendendo de primo cantu naturali in primum ♮ duralem:

·D·solre, *sol* in *re*, *re* in *sol* econverso

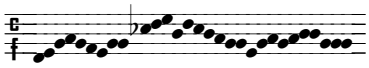
[56] ·E·lami habet duas voces, scilicet *la* et *mi*, et ·E· pro clave sua. [57] Unde *la* est primi ♮ duralis, *mi* vero primi naturalis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. [58] Unde primo mutatur *la* in *mi*, secundo vero *mi* in *la*, que mutaciones patent in exemplo:

·E·lami, <*la* in *mi*,> *mi* in *la* econverso

---

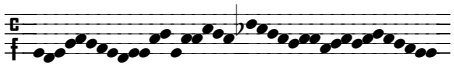
48 Primus ♮ duralis] *marg. Gn*

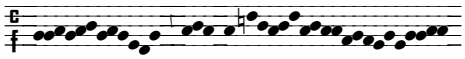
52 Primus naturalis] *marg. Gn*

p. 22 [59] ·F·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*. [60] Unde *fa* est primi cantus naturalis, *ut* vero primi cantus b mollis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. [61] Unde primo mutatur *fa* in *ut*, secundo vero mutatur *ut* in *fa* econverso descendendo, que ambe mutaciones patent in hoc exemplo:

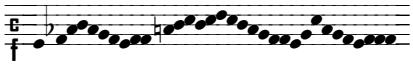
[62] Primus b mollis:

·F·faut, *fa* in *ut*, *ut* in *fa*

[63] ·G·solreut habet tres voces, scilicet *sol*, *re*, *ut*, et ·G· pro clave. [64] Unde *sol* est primi naturalis, *re* vero primi b mollis, *ut* vero secundi ·♮· duralis. [65] Et ita habet sex mutaciones, scilicet <tres> ascendendo et tres descendendo. [66] Unde primo mutatur *sol* in *re*, secundo *re* in *sol*, que patent in exemplo:

[67] Secundus ♮ duralis:

·G·, *sol* in *re*, *re* in *sol*

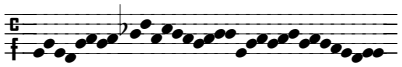
[68] Tercio mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo cantu naturali in secundum ♮ duralem. [69] Quarto mutatur *ut* in *sol* econverso descendendo de secundo ♮ durali in primum naturalem, quod patet in exemplo:

393v

·G·, *sol* in *ut*, *ut* in *sol*

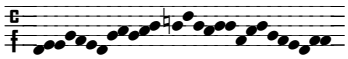
[70] Quinto mutatur *re* in *ut*, sexto et ultimo mutatur *ut* in *re*, que iterum due mutaciones luculentissime patere possunt in hoc ipso exemplo:

·G·, *re* in *ut*, *ut* in *re*

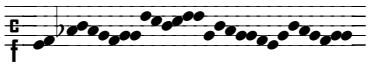
[71] ·a·lamire habet tres voces, scilicet *la*, *mi* et *re*, et ·a· pro clave. [72] Unde *la* est primi cantus naturalis, *mi* vero primi b mollis et *re* secundi cantus ♮ duralis, et ita habet sex mutaciones, scilicet tres ascendentes et tres

62 Primus b mollis] *marg. Gn*
67 Secundus ♮ duralis] *marg. Gn*

descendentes. [73] Unde primo mutatur *la* in *mi*, secundo econverso *mi* in *la*, quod sic patet in exemplo:

·a·lamire, *la* in *mi* et econverso *mi* in *la*

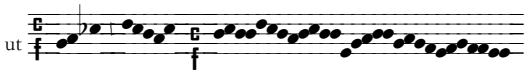
p.23

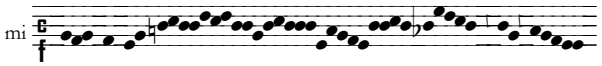
[74] Tercio mutatur *la* in *re*, quarto vero mutatur *re* in *la*, quod sic patet:

·a·, *la* in *re*, *re* in *la*

[75] Quinto mutatur *mi* in *re*, sexto vero et ultimo mutatur econverso *re* in *mi*, ut patet in hoc ipso exemplo etc.:

·a·, *mi* in *re*, *re* in *mi* econverso

[76] De ·b·fa, ·♮·mi dictum est circa notabile tercii capituli eiusdem.

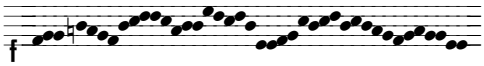
[77] ·c·solfaut habet tres voces, scilicet *sol*, *fa* et *ut*, et ·c· pro clave. [78] Unde *sol* est primi b mollis, *fa* secundi ♮ duralis, *ut* vero secundi naturalis, et ita habet sex mutaciones, tres ascendendo et tres descendendo. [79] Unde primo mutatur *sol* in *fa*, secundo *fa* in *sol*, ut patet in exemplo:

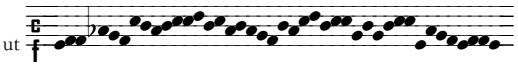
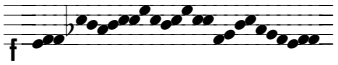
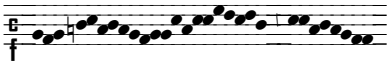
[80] Secundus naturalis:

·c·solfaut, *sol* in *fa*, *fa* in *sol*

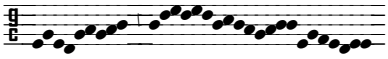
[81] Tercio mutatur *sol* in *ut*, quarto vero mutatur *ut* in *sol*, que ambe mutaciones patent in hoc exemplo:

·c·, *sol* in *ut*, *ut* in *sol*

[82] Quinto mutatur *fa* in *ut*, sexto et ultimo mutatur econverso *ut* in *fa*, que, inquam, ambe mutaciones satis clare patent in hoc exemplo:

---

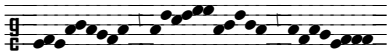
80 Secundus naturalis] *marg. Gn* | ut] *marg. Gn*
81 mi] *marg. Gn*

·c·, *fa* in *ut*, *ut* in *fa*

p. 24 [83] ·d·lasolre habet tres voces, scilicet *la*, *sol* et *re*, ·d· vero pro clave. *394r* [84] Unde *la* est primi cantus b mollis, *sol* secundi ♮ duralis, *re* vero secundi naturalis, et ita habet sex mutaciones, scilicet tres in ascendendo et tres in descendendo. [85] Unde primo mutatur *la* in *sol*, secundo vero mutatur *sol* in *la*, tercio mutatur *la* in *re* ascendendo, quarto *re* in *la* econverso descendendo. [86] Quinto mutatur *sol* in *re* ascendendo, sexto et ultimo mutatur *re* in *sol* econverso descendendo. [87] Quarum quidem omnium sex mutacionum exempla in his ipsis clarescunt tropis, qui secuntur:

·d·lasolre, *la* in *sol*, *sol* in *la*

·d·, *la* in *re*, *re* in *la*.

·d·lasolre, *sol* in *re*, *re* in *sol*

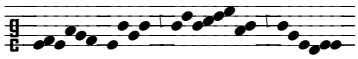
[88] ·e·lami habet duas voces, scilicet *la* et *mi*, et ·e· pro clave. [89] Unde *la* est secundi ♮ duralis, *mi* vero secundi naturalis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo, quod sic pro exemplo:

<·e·lami, *la* in *mi*, *mi* in *la*>

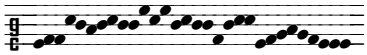
[90] ·f·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*, et ·f· pro clave: unde *fa* est secundi naturalis, *ut* vero secundi b mollis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. [91] Unde primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo, secundo econverso *ut* in *fa* descendendo.

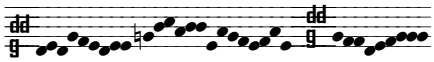
87 ut] *marg. Gn*

92 Secundus b mollis:

·f·faut, *fa* in *ut*, *ut* in *fa*.

93 ·g·solreut habet tres voces, scilicet *sol*, *re* et *ut*, et ·g· pro clave. 94 Unde *sol* est secundi naturalis, *re* vero secundi b mollis, *ut* vero tercii ♮ duralis, et ita habet sex mutaciones, tres ascendendo et tres descendendo. 95 Unde primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de secundo cantu naturali in secundum b mollem, secundo econverso descendendo de secundo b molli in secundum naturalem mutatur *re* in *sol*, quod sic patet in exemplo:

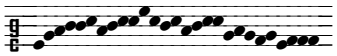
96 Tercius ♮ duralis:

·g·solreut, *sol* in *re*, *re* in *sol*

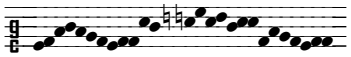
97 Tercio mutatur *sol* in *ut* ascendendo de secundo cantu naturali in *p. 25*
tercium ♮ duralem. 98 Quarto mutatur econverso *ut* in *sol* descendendo de tercio cantu ♮ durali in secundum naturalem, ut hoc patet in exemplo:

·g·, *sol* in *ut*, *ut* in *sol*

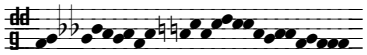
99 Quinto mutatur *re* in *ut* ascendendo de secundo b molli in tercium ♮
394v duralem, sexto et ultimo mutatur | econverso *ut* in *re* descendendo de tercio ♮ durali in eundem secundum b mollem, quod sic patet in exemplo:

·g·, *re* in *ut*, *ut* in *re*

100 ·aa·lamire habet tres voces, scilicet *la*, *mi* et *re*, et ·aa· geminatum pro clave. 101 Unde *la* est secundi naturalis, *mi* secundi b mollis, *re* vero tercii ♮ duralis, et ita habet sex mutaciones, scilicet tres ascendendo et tres descendendo. 102 Unde primo mutatur *la* in *mi* ascendendo, secundo econverso *mi* in *la* descendendo:

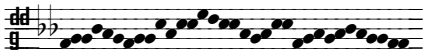
---

92 Secundus b mollis] *marg. Gn*
96 Tercius ♮ duralis] *marg. Gn*

·aa·lamire, *la* in *mi*, *mi* in *la*

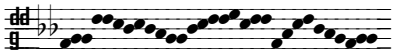
103 Tercio mutatur *la* in *re* ascendendo, quarto vero mutatur econverso *re* in *la* descendendo, que mutaciones patent in hoc ipso exemplo:

·aa·, *la* in *re*, *re* in *la*

104 Quinto mutatur *mi* in *re* ascendendo, sexto et ultimo mutatur econverso *re* in *mi* descendendo, que quidem mutaciones patent in hoc exemplo:

·aa·, *mi* in *re*, *re* in *mi*

105 ·cc·solfa habet duas voces, scilicet *sol* et *fa*, et ·cc· geminatum pro clave. 106 Unde *sol* est secundi b mollis, *fa* vero tercii ♮ duralis, et ita habet duas mutaciones, scilicet unam ascendendo et aliam descendendo. 107 Unde primo mutatur *sol* in *fa* ascendendo, secundo *fa* in *sol* descendendo, ut hic:



·cc·solfa, *sol* in *fa*, *fa* in *sol*

108 ·dd·lasol habet duas voces, scilicet *la* et *sol*, et ·dd· geminatum ponitur pro clave. 109 Unde *la* est secundi b mollis, *sol* vero tercii ♮ duralis, et ita habet duas mutaciones, unam ascendendo et aliam descendendo. 110 Unde primo mutatur *la* in *sol* ascendendo, secundo vero *sol* in *la* descendendo, quod sic patet:

·dd·lasol, *la* in *sol*, *sol* in *la*

p. 26 111 ·ee·la est ultima diccio extra manum posita, habens unam vocem, scilicet *la*, que canitur per tercium ♮ duralem et nullam habet mutacionem propter causas superius positas. 112 Et locatur sub vertice medii digitti ex opposito tercie iuncture eiusdem digitti et hoc extra manum. 113 Et

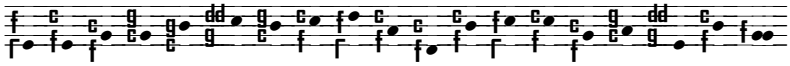
quamquam multi asserunt, illam vocem ·e·la positam in illa diccione, scilicet ·ee·la, non esse tenendam seu ponendam, tamen Ioannes Olendrinus posuit eandam pro ultima voce monocordi Guidonis et locavit eandam sub vertice medii digitti extra manum et hoc, ut tercius cantus ·♮· duralis maneat completus.

[1] CAPITULUM SEXTUM

[2] <C>irca examen clavium sciendum, quod si quis velit scire distanciam ▸ *p.548*
unius note in cantu ab alia et hoc respectu diverse posicionis clavium, ille consideret locum in manu note ultime in respectu clavis regentis, demum attendat eciam et locum in manu note | prime clavis sequentis, scilicet *395r*
recte. [3] Quo facto videat distanciam inter illas duas notas, scilicet ultime clavis regentis syllabe precedentis et prime clavis sequentis sive recte, qua habita habebitur eciam et distancia unius note in cantu ab alia.

[4] Verbi gracia si ego volo scire, quota est illa nota, que est in ·c· accuto ab illa, que est in ·G· gravi, primo debeo videre, ubi ·c· in manu habet locum. [5] Et habet in vertice fidii digitti et cum hoc ·G· grave, quia in ventre auricularis, et ita debeo computare in quota distancia sit ·c· accutum a ·G· gravi. [6] Et quia, ut patet, ·c· accutum existens in vertice fidii est in quarta distancia a ·G· gravi existente in ventre auricularis, ergo eciam illa nota, que est in ·c· accuto, est quarta ab illa, que in ·G· gravi seu in primo ·G ·solreut.

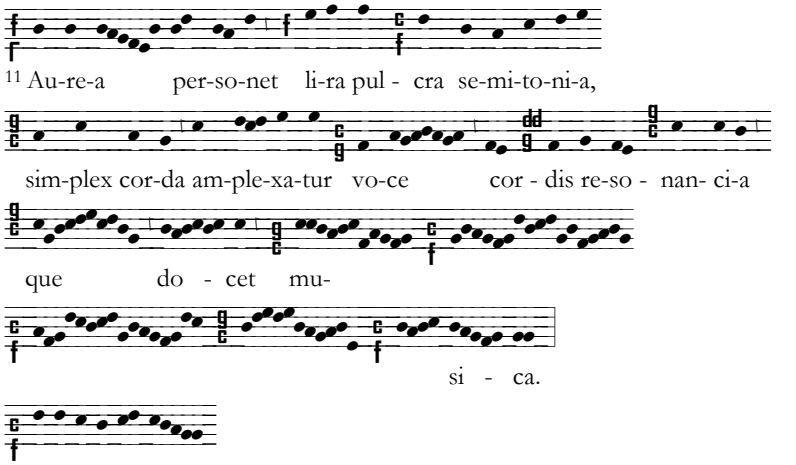
[7] Unde pro clariori intellectu istius capituli primo sequitur examen clavium earundem et principaliter inter solas claves, secundo tam inter claves quam inter voces seu notas simul. [8] Secundo ibi *Aurea personet lira*, primo autem hic in loco:



[9] Exemplum secundi, scilicet de examine clavium tam inter voces quam inter claves, simul patet in isto tropo sequenti scilicet *Aurea*. [10] *Lirin* in greco latine dicitur *varietas* vel *diversitas*, inde *lira -re*, et est instrumentum musicum dictum a varietate vocum et sonorum, quos efficit, *lira*; eciam dicitur *sulcus* in latino:

10 Iohannes Ianuensis, Catholicon, ed. Norinberga 1486, p. [386] *s. v. lyrin*: „Lyrin grece, latine dicitur diversitas vel varietas." Ibid., s. v. lyra: „Lyra, a *lyrin* dicta hec *lyra -re*, quoddam instrumentum canendi, quasi a varietate vocum, quia diversos sonos efficiat. Item *lyra* grece dicitur latine *sulcus*, id est proprie aratri. Unde hec lyra apud nos dicitur sulcus"

3 recte] recta *Gn*
8 Secundo] secunda *Gn* | primo] prima *Gn*



p. 27

11 cf. *Carmina Cantabrigiensia*, Nr. 10

[1] CAPITULUM SEPTIMUM

[2] <M>odus in genere describitur sic: est modulata intenssio vocum vel *395v*
remissio singularum notarum. [3] Vel sic: modus est diversarum vocum concors resonancia. [4] Dicitur primo ‚modus', et hoc est diffinitum, deinde ponitur in diffinicione ‚concors resonancia', et hoc ponitur pro genere; alie autem particule ponuntur pro differenciis.

[5] Notandum primo, quod noticia modorum est nobis utilis ad hoc, quia sicut sub octo partibus oracionis omne, quod profertur, continetur, sic eciam omne, quod canitur, novem modis modulatur. [6] Et ita sicut aliquis ignorans partes oracionis nescit, quid loquitur et quicquid profert, incongrue profert, ita eciam aliquis ignorans modos musicales nescit, quid canit, et quicquid canit, totum imperfecte canit. [7] Unde Pitagoras philosophus grecus concordanciarum proporciones primo instituens cum Boecio, Guidone, Tubal et Ioanne de Muris unanimiter ipsam musicam in novem concordancias redigerunt.

[8] Notandum secundo, quod modi usitati sunt novem in numero, scilicet: unisonus, semitonium, tonus et sic de aliis, quibus eciam additur dyapason. [9] Tamen proprie loquendo ipse modus dyapason, quamvis sit decimus in ordine, est tamen nonus usitatus, et hoc non computando unisonum inter novem modos, quoniam proprie loquendo unisonus non est modus, quia unusquisque modus attenditur penes duo, scilicet penes elevacionem aut penes depressionem. [10] Que elevacio et depressio in ipso non invenitur unisono, et ita preter unisonum erunt novem modi usitati in numero et dicuntur usitati, quia cum modis inusitatis computando erunt plures quam novem. [11] Et hoc dicitur propter illos tres modos, qui sunt tritonus, semiditonus cum dyapenthe, ditonus cum dyapenthe; de quibus modis usitatis Ioannes Olendrinus tangit in sua *Musica* dicens:

[12] Ter trinis modulis cantus contexitur omnis.

[13] Et quia promisa est eciam descripcio uniuscuiusque modi in speciali, quare notandum est tercio, quod unisonus, qui est inter omnes modos

---

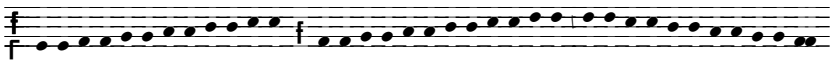
2 cf. ADAM FULD. 2, 7
5 cf. IOH. COTT. mus. 10, 2; ADAM FULD. 2, 13

---

6 modos] modo *Gn*
7 et] a *Gn*

primus et fundamentum omnium aliorum modorum, sic potest describi: [14] Unisonus est unius et eiusdem vocis in linea vel in spacio immediata repeticio. Unde versus:

[15] Unisonus voce solet in una resonare. *p. 28*

[16] Et dicitur unisonus, quasi unus sonus bis vel ter vel pluries replicatus in eodem spacio vel eadem linea sive infra vel supra. [17] Si enim contrahitur vox sursum vel eciam deorsum tangendo vocem proximam, non unisonus, sed pocius semitonium vel tonus diceretur. [18] Et iste modus est quasi caput omnium modorum aliorum, quia habet se ut fundamentum inter omnes alios modos. [19] Et habet fieri in omnibus et singulis sex vocibus, secundum quod sex sunt voces musicales, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la,* nam quelibet illarum vocum aliquociens resumpta, sive hoc sit in linea, sive in spacio, semper causat, perficit unisonum. [20] Unde eciam hic advertendum, quod unisonus non dicitur proprie modus eo, quod nec intenditur, nec remittitur, sed est modus similitudinarie. [21] Nam sicut positivus improprie dicitur gradus, quia est fundamentum aliorum graduum, quia ab eo formantur et habent originem tanquam a fundamento, similiter sicut et nominativus casus dicitur improprie casus eo, quod ipse a nullo cadit, sed alii cadunt ab eo, ita unisonus vocatur improprie modus, quia ponit fundamentum aliorum, et cum hoc alii modi descendunt et formantur ab eo. [22] Unde ipsius exemplum sic patet:

396r [23] Semitonium, modus secundus, diffinitur sic: | est unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam modica et debilis intenssio vel remissio. [24] Et dicitur semitonium secundum aliquos a *semis*, quod est *medium* et *tonus*, quasi medietas toni. [25] Sed ista interpretacio minus bene valet. [26] Primo tonus siquidem dividi non potest in duo equalia, sed pocius in duo inequalia, ergo semitonium dicitur esse tonus imperfectus seu non

14 cf. ANON. Carthus. pract. 15, 3; ANON. Claudifor. 6, 3, 1
15 cf. VERS. Palmam I 76
16 cf. IOH. COTT. mus. 8, 5
24-28 cf. IOH. COTT. mus. 8, 8-9

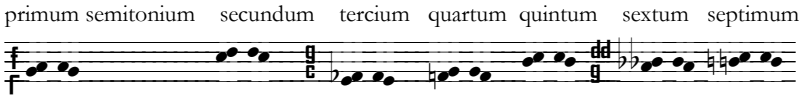
25 minus] nimis *Gn*

plenus. [27] Sicut enim vas dicitur *semiplenum*, quia non est plenum, similiter sic *semivir* dicitur quasi imperfectus vel non plenus vir eo, quod abutens operibus virilibus feminarum moribus deturpatur; ita eciam semitonium dicitur quasi sonus imperfectus. [28] Et ob hoc secundum aliquos semitonium dicitur a *semis*, quod est *imperfectum*, et *tonus* quasi imperfectus tonus.

[29] Unde semitonium habet se ut dulcedo et condimentum tocius cantus, nam sine ipso cantus est corrosus, transformatus et dilaceratus, ut fit frequenter in cantibus rusticorum. [30] Et habet fieri dupliciter, scilicet de *mi* in *fa* ascendendo et econverso de *fa* in *mi* descendendo. Unde versus:

[31] *Fa mi* semitonium modulacio dat tibi vocum.

[32] Ex quo sequitur per modum corrolarii, quod tantum septem reperiuntur semitonia in tota manu, quod eciam solum septem sunt cantus in manu. [33] Et hoc intelligendo de semitoniis ascendentibus, quia cum semitoniis descendentibus computando, tunc erunt in tota manu semitonia 14 in numero, quia septem de *mi* in *fa* ascendencia et septem econverso de *fa*
p. 29 in *mi* descendencia, et ita erunt 14, ut patet practicanti. [34] De quo quidem semitonio tale exemplum:



[35] Exemplum de semitonio.

[36] Tonus est tercius modus; est transitus vel saltus unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam potenter, viriliter et perfecte sonans. [37] Et dicitur *tonus* a *tonando*; quasi viriliter et perfecte sonat, quia habet perfectum et fortem sonum respectu semitonii. [38] Secundum vero Guidonem sic describitur: [39] Tonus est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine quovis intervallo seu distancia.

---

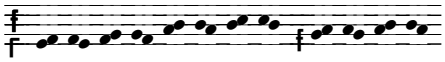
31 cf. VERS. Palmam I 77
37 IOH. COTT. mus. 8, 5-6
38-39 cf. THOM. BAD. p. 84

---

27 plenum] plenus *Gn* | *semivir*] semitonium *Gn*
36 modus] tonus *Gn*
37 sonat] *corr. ex* sonando *Gn*

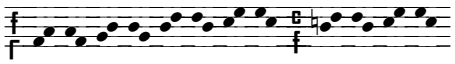
[40] Et habet fieri in omnibus vocibus de alia in aliam ascendendo vel descendendo, demtis istis duabus vocibus, scilicet *mi* et *fa*. [41] Et ita habet 4 species ascendentes, scilicet de *ut* in *re*, de *re* in *mi*, de *fa* in *sol*, de *sol* in *la*. [42] Et iterum quatuor descendentes, scilicet de *la* in *sol*, de *sol* in *fa*, de *mi* in *re*, de *re* in *ut*. Unde versus:

[43] Dant *fa*, *sol*, *la* tonos, vel *ut*, *re*, *mi* tibi plenos.

[44] Notandum, quod tonus capitur dupliciter, scilicet proprie, et ita hic diffinitur, alio modo improprie. [45] Et sic tonus est discrecio principii, medii et finis, de quo quidem tono improprio accepto et de eius differenciis patebit inferius. [46] De tono autem hic accepto tale signatur exemplum:

[47] Exemplum de tono.

[48] Semiditonus, quartus modus in ordine, diffinitur sic: est unius vocis in terciam debilis intenssio vel remissio. [49] Vel sic: semiditonus est distancia constans ex tono et semitonio et habet 4 species, scilicet duas ascendentes et duas descendentes. [50] Unde ascendendo semiditonus primo causatur de *re* in *fa*, secundo de *mi* in *sol* ascendendo. [51] Descendendo autem primo causatur de *sol* in *mi*, secundo de *fa* in *re*. [52] Et dicitur semiditonus a *semis*, quod est *medium* et *tonus*, quasi modus ex tono et semitonio complexus. [53] Vel dicitur a semitonio et tono. [54] Et dirigit saltum de una in terciam, sicut et ditonus, tamen differunt, quia ditonus nunquam includit in se
396v semitonium, semiditonus vero | semper. Unde versus:

[55] Semique ditonus est, cum *sol mi* vel *fa re* sibi iungis.

[56] Cuius exemplum sic potest ostendi:

[57] Exemplum de semiditono.

[58] Ditonus quintus modus, et diffinitur sic: [59] est saltus unius vocis in *p. 30*
terciam fortiter et viriliter sonans. [60] Vel sic: est distancia seu intervallum

43 cf. VERS. Palmam I 78
55 cf. VERS. Palmam I 79

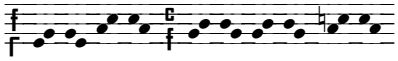
40 descendendo] ascendendo *Gn*

duorum tonorum continuorum eis proximorum. [61] Et dicitur a *dya*, quod est *duo*, et *tonus*, quasi duos tonos in se continens.

[62] Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo. [63] Unde ascendendo duobus modis, scilicet primo de *ut* in *mi*, secundo de *fa* in *la*. [64] Descendendo eciam fit duobus modis, scilicet de *la* in *fa* et de *mi* in *ut*. [65] Constat igitur ditonus ex tribus vocibus. Unde versus:

[66] Ditonus est *ut mi*, nec non *fa la* sibi iungis.

[67] Cuius exemplum sic potest ostendi:



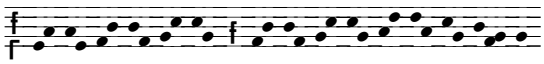
[68] Exemplum de ditono.

[69] Dyatheseron sextus modus in ordine diffinitur sic: [70] est saltus de una voce in quartam proporcionaliter licet imperfecte sonans. [71] Vel sic: est distancia seu consonancia constans ex quatuor vocibus, scilicet ex duobus tonis et semitonio.

[72] Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo. [73] Ascendendo tribus modis, scilicet primo de *ut* in *fa*, secundo de *re* in *sol*, tercio de *mi* in *la*. [74] Descendendo eciam tribus modis, scilicet de *la* in *mi*, secundo de *sol* in *re*, tercio de *fa* in *ut*. Unde versus:

[75] *La mi*, *sol re*, *fa ut* dyatheseron esse probabunt.

[76] Et sic de quacumque voce in quartam saltum faciendo concorditer habetur, dyatheseron ut a ·Γ· gravi ad ·C· grave saltum faciendo concorditer dyatheseron decanitur.

[77] Sic eciam et in aliis locis, preterquam ascendendo ab ·F· gravi ad ·♮· quadrum accutum, et a ·b· rotundo accuto ad ·e· accutum minutum et ab ·f· accuto minuto ad ·♮♮· quadrum geminatum, quia tunc ibi committitur tritonus, ille modus inusitatus, de quo inferius, non autem dyatheseron. [78] Unde de dyatheseron tale ponitur exemplum:

[79] Exemplum de dyatheseron.

---

61 IOH. COTT. mus. 8, 10; cf. LAMBERTUS p. 258b
66 cf. VERS. Palmam I 80
75 cf. VERS. Palmam I 81

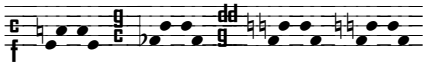
---

77 ·F·] G *Gn*

[80] Tritonus, si dignus est connumerari inter alios modos, sic potest describi: [81] Est spacium seu distancia constans ex tribus tonis vel tres in se continens tonos. [82] Et dicitur a *tris*, quod est *tres*, et *tonus*, quasi modus constans ex tribus tonis et nullo semitonio incluso.

[83] Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo. [84] Ascendendo tribus modis, primo de ·F· gravi ad ·♮· quadrum minutum, secundo ascendendo a ·b· rotundo accuto minuto ad ·e· accutum minutum, tercio ab ·f· accuto minuto ascendendo ad ·♮♮· quadrum geminatum. [85] Similiter descendendo habet fieri tribus modis, scilicet primo de ·♮♮· geminato quadro usque ad ·f· accutum minutum, secundo descendendo ab ·e· accuto minuto usque ad ·b· rotundum accutum, tercio descendendo de ·♮· duro accuto usque ad ·F· grave. [86] Alias autem in manu musica tritonus non
397r habet locum, quia per tritonum raro canimus | vel pocius nunquam, quia est nimis dissonus. [87] Ergo digne inter distancias novem non connumeratur. Unde versus:

[88] Tritonus *fa* cum *mi* duro vel econtra fertur haberi.

[89] Cuius tale ponitur exemplum:

p. 31

[90] Exemplum de tritono.

[91] Dyapenthe, septimus modus, diffinitur sic: est saltus de una voce in quintam dulciter et iocunde sonans. [92] Et dicitur secundum Ioannem Ianuensem in *Katholicon* a *dy*, quod est *de*, et *pentha*, quod est *quinque*, quasi modus faciens saltum ab una voce in quintam, nam a qualibet voce in quintam saliendo fit dyapenthe. [93] Hic tamen est advertendum, quod a ·♮· gravi in ·F· grave et a ·♮· accuto usque ad ·f· accutum minutum ascendendo vel eciam descendendo non fit dyapenthe. [94] Vel dyapenthe diffinitur sic: est distancia constans ex quatuor tonis et uno semitonio, ut patet practicanti.

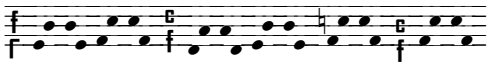
[95] Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo. [96] Ascendendo quatuor modis, scilicet primo de *ut* in *sol*, secundo de *re* in *la*, tercio de *mi* in *mi*, quarto de *fa* in *fa*. [97] Similiter eciam descendendo

92 Iohannes Ianuensis, Catholicon, ed. Norinberga 1486, p. [247] s. v. *diapente*: „Diapente id est de quinque, a *dia*, quod est de, et *penta*, quinque."

84 ·e·] c *Gn*
85 ·e·] c *Gn*

quatuor, scilicet de *la* in *re*, secundo de *sol* in *ut*, tercio de *mi* in *mi*, quarto de *fa* in *fa*. Unde versus:

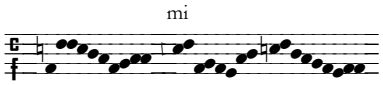
98 Et mulcens aures sepe sonat dyapenthe.
99 Intensus vero dicitur quintam retinere.
100 *Fa fa, mi mi, la re, sol ut* formant dyapenthe.

101 Cuius exemplum sic potest assignari:

102 Exempla de dyapenthe.

103 Semitonium cum dyapenthe octavus modus. 104 Et diffinitur sic: est saltus de una voce in sextam debiliter et imperfecte sonans. 105 Vel sic: est distancia constans ex tribus tonis et duobus semitoniis; et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo de una voce in sextam. Unde versus:

106 Semitonium sepe iungit sibi dyapenthe.

107 Unde refert dicere semitonium et dyapenthe, quia semitonium et dyapenthe sunt due speciales consonancie, de quibus supra. 108 Sed semitonium cum dyapenthe est una consonancia, de qua primo ad propositum.

109 Et iste modus habet fieri non alibi, nisi ubi semitonium in sexta voce reperitur. 110 Cuius quidem semitonii cum dyapenthe exemplum tale sequitur:

111 Exempla de semitonio cum dyapenthe.

112 Tonus cum dyapenthe nonus modus. 113 Et diffinitur sic: est saltus de una voce in sextam potenter et viriliter seu perfecte sonans, et dicitur a tono et dyapenthe. 114 Vel sic: tonus cum dyapenthe est distancia constans ex quatuor tonis et semitonio, ut patet practicanti.

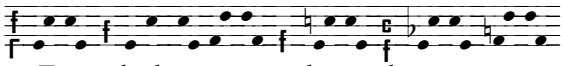
115 Et habet fieri eciam duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo de una voce in sextam in fine sexte tonum includendo. Versus:

116 Tonum cum dyapenthe poteris quemque iugare.

---

100 cf. VERS. Palmam I 82
106 cf. VERS. Palmam I 83

117 Cuius quidem modi declaratum patet hic in exemplo: *p. 32*

mi sol

p.548

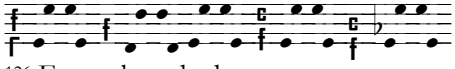
118 Exempla de tono cum dyapenthe.

397v 119 Dyapason ultimus modus de numero aliorum, de | quibus supra dictum est. 120 Ille sic diffinitur: est saltus de una voce in octavam dulcissime sonans. 121 Vel sic: est distancia musicalis constans ex quinque tonis et duobus semitoniis, ut faciendo saltum a ·Γ· greco ad ·G· grave, quod ponitur in ventre auricularis. 122 Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pan*, quod est *totum*, et *son*, quod est *sonus*, quasi modus continens in se omnes sonanciarum et distanciarum sonos.

123 Et habet fieri dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo de una in octavam. Unde versus:

124 Complectens octo superadditur his dyapason.

125 Cuius declaracio sic ostendi potest:



126 Exemplum de dyapason.

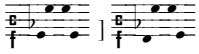
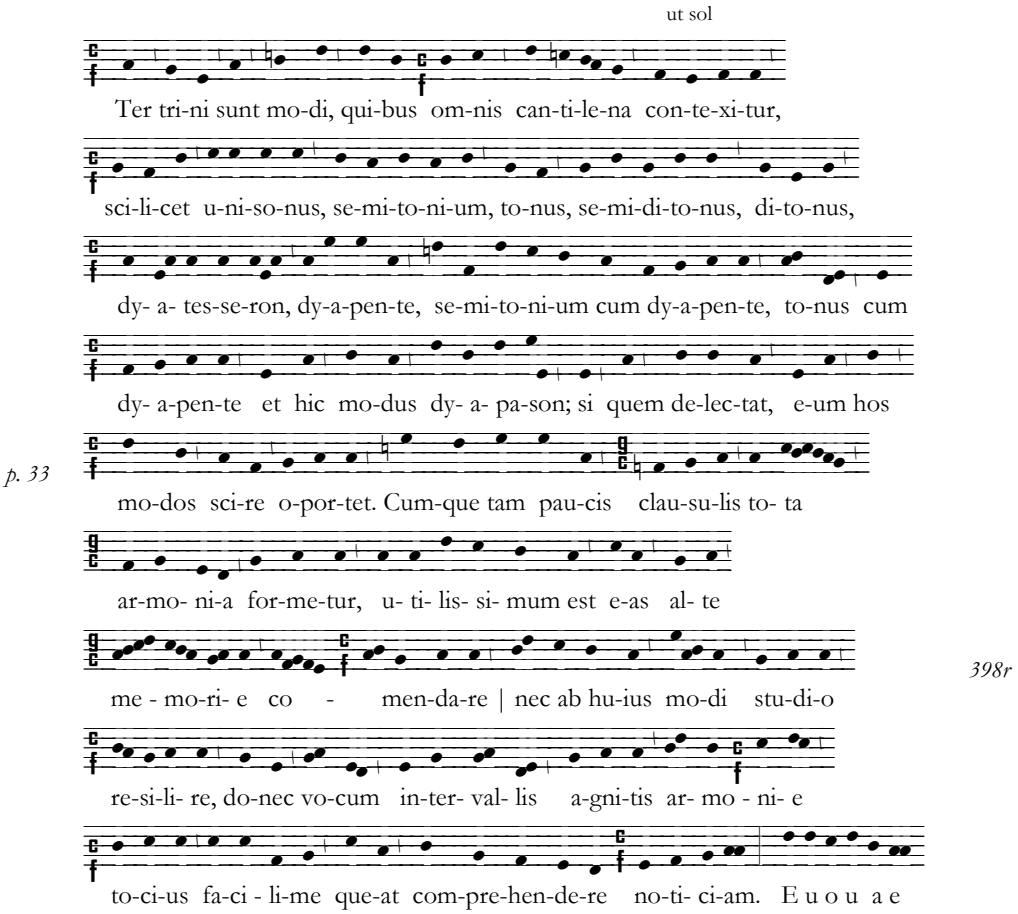
127 Ex omnibus igitur iam dictis patet talis conclusio: 128 Tantum novem sunt modi principales apud musicos tam veteres quam modernos communiter usitati, specifice et formaliter distincti, sic quod non plures ad alios reducibiles. 129 Et hoc non computando unisonum pro primo modo, ut dictum est. 130 Et sunt isti per ordinem, scilicet semitonium, tonus, semiditonus, ditonus etc. 131 Dicuntur in conclusione communiter usitati propter illos tres, scilicet tritonum, de quo supra, semiditonum cum dyapenthe et ditonum cum dyapenthe, de quibus patebit. 132 Qui quidem tres modi non sunt usitati. 133 Alie autem particule in conclusione posite faciliter intelligi possunt. 134 Isti autem novem modi usitati satis clare patent in isto tropo sequenti, scilicet *Ter trini sunt modi*:

---

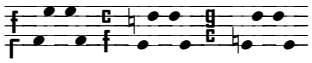
120 cf. IOH. COTT. mus. 9, 9

122 cf. IOH. COTT. mus. 9, 9; LAMBERTUS p. 259a

---

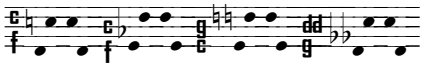
125  | *Gn*

135 Consequenter notandum est, quod sunt quidam musici, qui ultra istos novem modos, de quibus luculentissime patet in isto tropo prenotato, adhuc addunt tres modos inusitatos, scilicet tritonum, de quo supra, semiditonum cum dyapenthe et ditonum cum dyapenthe.

136 Unde semiditonus cum dyapenthe potest sic describi: est asscensus vel descenssus de una voce in septimam debiliter et imperfecte sonans. 137 Vel sic: est distancia constans ex quatuor tonis et duobus semitoniis, quod patet in hoc exemplo:

134 HERMANN. mod.

138 Exemplum de semiditono cum dyapenthe.

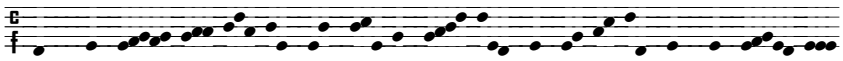
139 Sed ditonus cum dyapenthe sic potest diffiniri: est asscensus vel descenssus de una voce in septimam potenter et viriliter sonans. 140 Vel sic: ditonus cum dyapenthe est distancia constans ex quinque tonis et semitonio, in fine septime tonum includendo.

141 Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo, quod patet in hoc exemplo:



142 Exemplum de ditono cum dyapenthe.

143 Sufficiencia omnium modorum tam usitatorum quam inusitatorum est ista: 144 Omnis cantus, quocumque modo formatur, vel fit in una resonancia vel in pluribus. 145 Si in una, et sic causatur unisonus. 146 Si vero in pluribus, et hoc est septem modis. 147 Quia vel talis resonancia fit in secunda, et hoc est dupliciter: vel in secunda debiliter intensa vel remissa, et sic est semitonium; vel potenter et viriliter intensa vel remissa, sic fit ipse tonus. 148 Si autem fit in tercia, hoc est eciam dupliciter: vel talis tercia debiliter intenditur vel remittitur, et sic committitur semiditonus, vel perfecte et *p. 34* viriliter, et sic causatur ditonus. 149 Si vero talis resonancia fit in quarta, hoc iterum dupliciter: vel talis quarta est debilis, sic est dyatheseron, vel potens et inusitata, sic est ipse tritonus. 150 Sed si in quinta, illa resonancia semper est dulcis et vocatur greco nomine dyapenthe; vel in sexta, hoc eciam est dupliciter: vel talis sexta habetur imperfecta, et sic est semitonium cum dyapenthe, vel perfecta et potens, et sic est ipse tonus cum dyapenthe. 151 Si autem talis resonancia causatur in septima, hoc eciam contingit dupliciter: vel imperfecte, et sic est semiditonus cum dyapenthe, vel perfecte, et sic est ditonus cum dyapenthe. 152 Octava autem illa semper potenter et viriliter sonat et vocatur greco nomine dyapason.

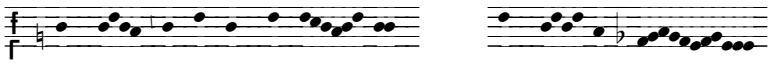
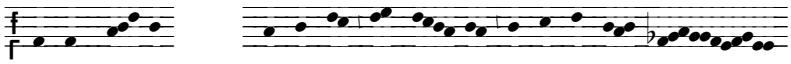
▸ *p.548*

148 eciam] eciam fit *Gn*

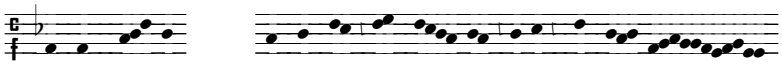
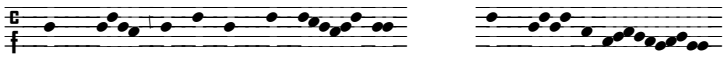
[1] <CAPITULUM OCTAVUM>

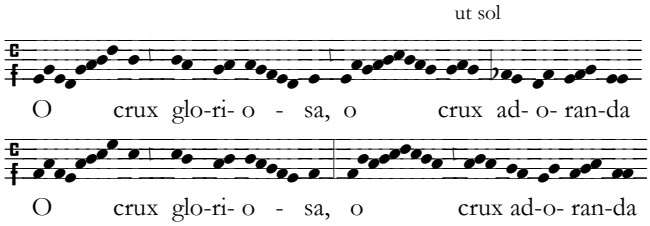
[2] <C>oniuncta secundum intencionem Ioannis Olendrini diffinitur sic: *398v*
[3] Est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonio et econverso de semitonio in tonum transicio. [4] Et non est intelligendum, quod tonus omnis mutaretur in semitonium vel econverso, quia hoc fieri non potest, ex quo inter se distinguuntur specifice et differunt penes perfectum et imperfectum. [5] Sed sic est intelligendum, quod in eo loco, in quo solebat fieri semitonium, per coniunctam fit tonus et econverso, ubi solebat fieri tonus, per coniunctam fit semitonium.

[6] Notandum primo, quod omnis coniuncta per b molle signata vocatur *fa*, sed per ♮ quadrum signata dicitur *mi*.

[7] Secundo sciendum, quod octo sunt coniuncte in numero: quatuor superiores et quatuor inferiores.

[8] Unde prima coniuncta accipitur inter ·A· grave et ·♮· durum grave, hoc est inter ·A·re et ·♮·mi et signatur in ·♮· duro gravi per b molle, et erit ibi *fa* loco *mi* per mutacionem *ut* in *sol* in ·C·faut, quod est contra naturam manus musice, ita quod ad ·A·re veniet *mi* et ad ·Γ·ut *re*, que omnia sunt contra naturam manus musice. [9] Et patet hec coniuncta in illo responsorio de beata virgine *Sancta et immaculata virginitas,* ubi in illo loco eiusdem responsorii, scilicet *non poterant,* sub illa diccione *poterant* fit descenssus usque ad ·Γ·ut, et ibi in tali descenssu comittitur prima coniuncta. [10] Et hoc est verum, dum modo incipitur tale responsorium in ·D· gravi, ut hic patet:

p. 35 [11] Consimiliter hec eadam coniuncta haberi potest in illo responsorio, quod canitur tempore quadragesimali, scilicet *Emendemus*, in loco, quo decanitur *miserere*, ubi eciam fit descenssus usque ad ·Γ·ut. [12] Et hoc est verum, dummodo idem responsorium incipitur in ·A·re, quod sic patet:

3 cf. LAMBERTUS p. 258a
7 cf. CART. PLAN. 8

[13] Unde notandum est, quod hec coniuncta prima in pluribus locis cantuum regularium posset causari: [14] Et maxime in cantibus directis secundi toni, ut puta in responsoriis, introitibus et multis aliis cantibus. [15] Sed tamen animadvertendum est, quodsi aliquis vellet evitare talem coniunctam primam in predictis cantibus, tunc eosdem cantus aliter et aliter incipiat. [16] Unde si aliquis vult evitare coniunctam in illo responsorio *Sancta et immaculata virginitas,* tunc incipiat illud in ·a· accuto, hoc est in primo ·a·lamire, et tunc nulla coniuncta poterit causari. [17] Similiter ad evitandam coniunctam in *Emendemus* incipiatur in ·E· gravi, id est in primo ·E·lami. [18] Et sic evitabitur hec prima coniuncta seu primum vicium, ut patet in exemplis hic de utroque positis:

399r [19] Secunda coniuncta accipitur inter ·D· et ·E· graves seu finales, hoc est inter ·D·solre <et> ·E·lami. [20] Et signatur <in> ·E· gravi per b molle ita, quod ibi erit *fa* loco *mi.* [21] Que quidem secunda coniuncta patet in illa antifona *O crux gloriosa,* que canitur de sancta cruce in loco, quo decanitur *o adoranda.* [22] Similiter eciam patet in illo responsorio de concepcione virginis Marie, scilicet *Gaude Maria*, in loco, quo decanitur *interemisti.* [23] Si autem quis velit evitare hanc coniunctam secundam in responsorio predicto *O crux adoranda* et simili cantu, tunc responsorium predictum et cantus similes incipiat in ·E· gravi. [24] Exemplum:

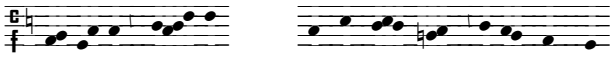


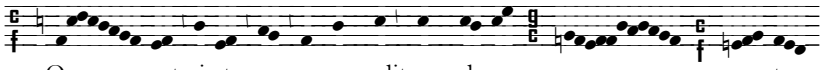
p. 36

13 cantuum] *corr. marg. ex* canitur *Gn*

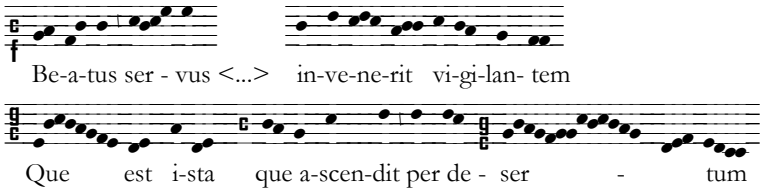
18 ♭] *add. marg. Gn* | *litteram* a *add. supra systema secundum ante primam notam Gn*

24 Exemplum] *scr. post* interemisti *Gn* | *ex.:* gloriosa *(systema secundum)*] adoranda *Gn*

[25] Tercia coniuncta accipitur inter ·F· et ·G· graves, id est inter primum <·F·faut et> ·G·solreut. [26] Et signatur in ·F· gravi per ♮ durum sic, quod erit ibi *mi* loco *fa*. [27] Que quidem coniuncta clare patet in illa communione *Beatus servus* in loco, quo decanitur *invenerit vigilantem*. [28] Et hoc est verum, si incipitur in ·E· gravi. [29] Descendendo enim cum illis diccionibus, scilicet *invenerit vigilantem*, ab ·a· accuto contingit fieri *mi* in *fa* per coniunctam, quod satis clare patet in hoc exemplo:

[30] Similiter eciam patet eadem coniuncta in illo responsorio de assumcione gloriose virginis, videlicet *Que est ista*, in loco, quo decantatur *per desertum*. [31] Et hoc est verum, si incipiatur in ·E· gravi, quod sic patet:

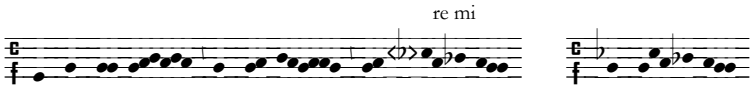
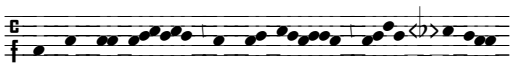
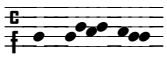
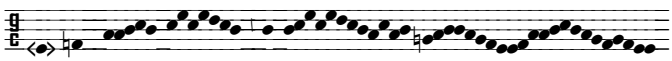
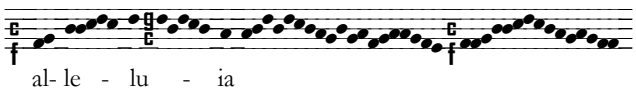


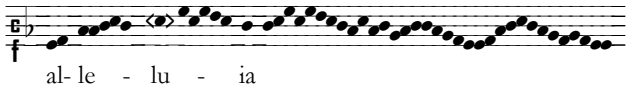
[32] Si autem in predictis cantibus hanc coniunctam terciam evitare volueris, ex tunc eosdem cantus incipias in ·a· accuto, id est in primo ·a·lamire, ut sic coniunctam ipsam evitare poteris, quod sic patet:

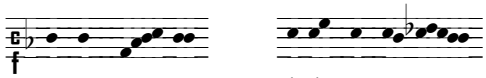


[33] Quarta coniuncta accipitur inter ·G· grave et ·a· accutum minutum. *399v*
[34] Et signatur in ·a· accuto per ·b· molle, et erit ibi *fa* loco *mi*. [35] Et patet hec coniuncta in illo offertorio *Iusticie Domini* in loco, quo decanitur *recte*. [36] Et
p. 37 hoc est verum, si incipiatur <in> ·C· gravi, vel aliquando in ·D· gravi. [37] Similiter hec coniuncta patet in illo introitu *Letare*. [38] Et hoc est verum, si fit asscenssus ab ·F· gravi per dyatheseron ad ·b· molle accutum sub illa media syllaba, scilicet *-ta-* huius diccionis *letare,* scilicet sive eciam fit ascenssus ab ·F· gravi ad ·G· grave per tonum *sol* in *re* in ·G· gravi mutata.

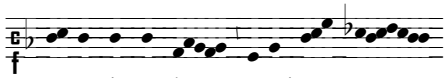
31] *Gn*
[ser-] tum [ser-] tum

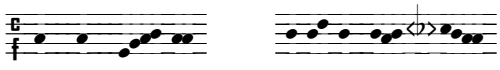
39 Exemplum primi:

40 Si autem in predicto offertorio quis coniunctam evitare voluerit, ex tunc ipsum incipiat in ·E· gravi, hoc est in primo ·E·lami, quod patet in hoc exemplo:

41 Similiter si quis vult evitare coniunctam in predicto introitu, scilicet *Letare Iherusalem*, incipiat eundem in ·F· gravi et statim saltum faciat per ditonum ad ·a·lamire, ut hic patet in exemplo:

42 Quinta coniuncta accipitur inter ·c· et ·d· accutas, hoc est inter ·c·solfaut et ·d·lasolre. 43 Et signatur in ·c· accuto per ♮ quadrum, ita quod erit ibi *mi* loco *fa*. 44 Et hec coniuncta patet in illo iubilo *Alleluia*, quod canitur de asumcione beate virginis Marie, videlicet *Assumpta est Maria in celum*. 45 Et hoc est verum, si incipiatur in ·a· accuto, id est in primo ·a·lamire, quod patet in hoc exemplo:

46 Si autem quis in predicto iubilo voluerit evitare coniunctam, ex tunc incipiatur in ·G· gravi, hoc est in primo ·G·solreut, quod sic patet:

47 Potest eciam eadem coniuncta evitari in predicto iubilo, si scilicet incipiatur in ·F· gravi, et tunc erit quinti toni, quod sic patet in hoc exemplo:

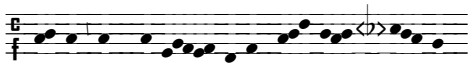
p. 38

[48] Sexta coniuncta accipitur inter ·d· et ·e· accutas minutas, hoc est inter ·d·lasolre et secundum ·e·lami. [49] Et signatur in ·e· accuto per b molle ita, quod ibi erit *fa* loco *mi.* [50] Et hec coniuncta patet in illa antifona, que canitur in die cinerum, scilicet *Immutemur habitu* etc. in loco, quo decanitur *ieiunemus.* [51] Et hoc est verum, si ibi tercia non | elevatur, et maxime supra *400r*
illam syllabam *-mus* huius diccionis *ieiunemus,* quia si tercia elevabitur, tunc coniuncta non habet locum. [52] Et hoc eciam est verum, si incipiatur in ·c· accuto, ut hic patet:



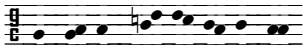
▸ *p.549*

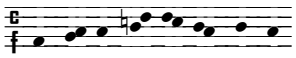
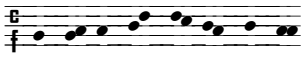
[53] Similiter eciam hec coniuncta patet in illo responsorio, scilicet *Ite in orbem*, in loco, quo decanitur *universum* et maxime in quarta nota supra illam syllabam *-sum* illius diccionis *universum,* quod sic patet in exemplo:

[54] Si autem quis in predictis cantibus coniunctam evitare voluerit, tunc eosdem cantus alibi incipiat, ut puta *Immutemur* et similiter *Ite in orbem* in ·g·solreut, et nulla coniuncta comittetur, quod sic patet:

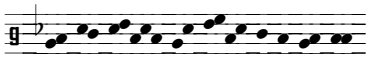
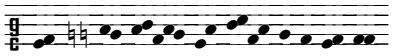


▸ *p.549*

[55] Septima coniuncta accipitur inter ·f· et ·g· accutas minutas. [56] Et signabitur in ·f· accuto per ♮ durum ita, quod erit ibi *mi* loco *fa.* [57] Et hec coniuncta patet in illa antifona, que decanitur de assumcione gloriose virginis Marie, scilicet *Hodie Maria virgo,* in loco, quo decanitur *Maria.*

54 *ex.: cf. LZ 3, 223*

58 Et hoc est verum, si incipitur in ·c· accuto per secundum cantum ♮ duralem, ut hic patet:

Ho-di-e Ma-ri- a vir-go

59 Si autem predictam coniunctam aliquis in hac antifona evitare voluerit, tunc incipiat dictam antifonam in ·E· vel ·F· gravi, id est in primo ·E·lami et primo ·F·faut, et utroque evitari voluerit coniunctam poterit, ut patet in his exemplis:

Ho-di-e Ma-ri- a vir-go

Ho-di-e Ma- ri- a vir-go

60 Octava coniuncta accipitur inter ·g· accutum et ·aa· excellens geminatum. 61 Et signatur in ·aa· geminato per b molle ita, quod ibi erit *fa* loco *mi*. 62 Huic tamen coniuncte non assignant musici locum determinatum, sed racioni committunt illo tamen non obstante, quod sagax est et subtilis cantor, qui sibi ipsi potest eam adinvenire exemplificando de ea sicut de predictis. 63 Et tamen mihi nullatenus pro declaracione huius coniuncte potest assumi hic exemplum. 64 Et hoc est verum, si incipiatur in ·e· accuto in primo ·e·lami, et hoc per illam vocem, scilicet *ut*, licet ibi non sit, quod sic patet in hoc exemplo sequenti: *p. 39*

65 Et tamen ad evitandum coniunctam hoc exemplum potest incipi in ·c· accuto, quod sic patet in hoc exemplo sequenti:

66 Et tantum de materia capituli octavi.

---

58 *ex.:* Maria] beata *Gn*

59 *ex.:* Maria *(systema primum)*] *corr. ex* beata *Gn*

[1] CAPITULUM NONUM *400v*

[2] <N>otandum primo, quod duplex est cantus alicuius toni, scilicet quidam directus et quidam transpositus.

[3] Unde cantus directus est cantus, qui terminatur in clavibus gravibus, et hoc considerando claves secundum primam divisionem. [4] Vel est cantus, qui terminatur in clavibus finalibus, quod idem est, et hoc considerando claves secundum secundam divisionem, que sunt ·D·E·F·G·, hoc est ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut.

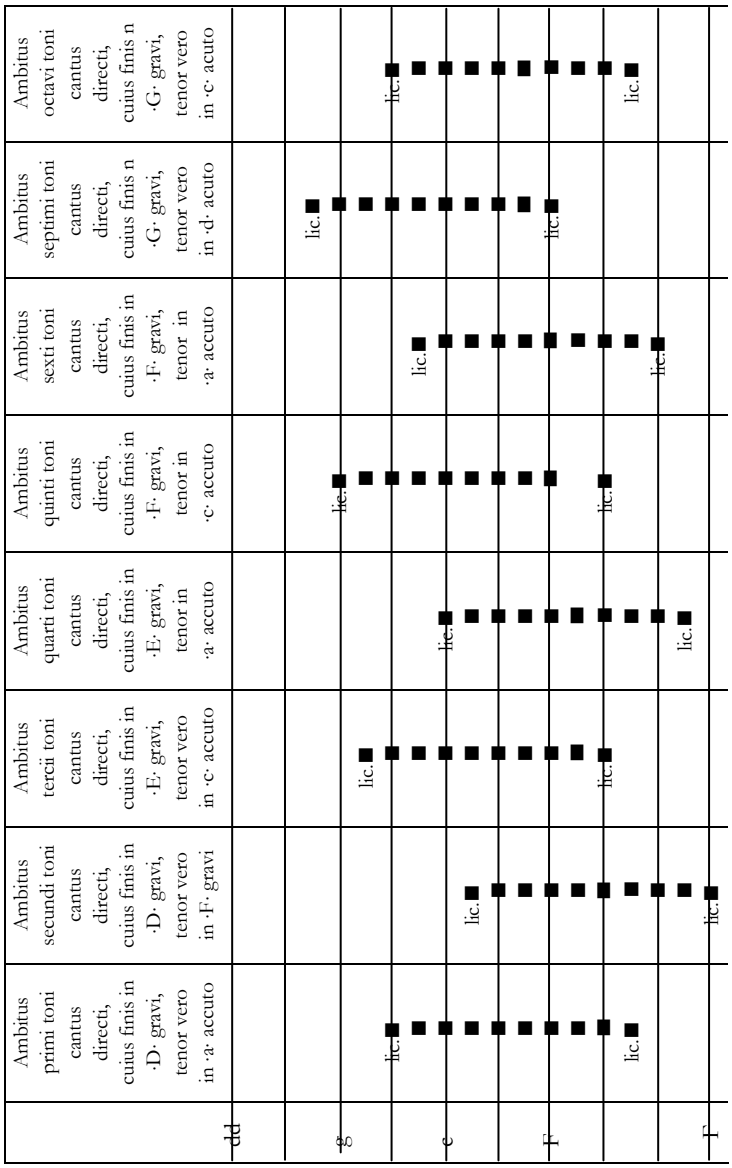
[5] Sed cantus transpositus est cantus, qui finitur in prioribus quatuor clavibus accutis, et hoc considerando claves secundum primam divisionem. [6] Vel est cantus, qui finitur in clavibus affinalibus, et hoc considerando claves secundum secundam divisionem, que sunt ·a·b·c·d·, hoc est primum ·a·lamire, primum ·b·fa, ·♮·mi, ·c·solfaut, ·d·lasolre.

[7] Sed ubi cantus alicuius toni terminetur, pro isto notandum secundo, quod cantus directus primi et secundi tonorum terminatur in ·D· gravi, quod idem est, hoc est in ·D·solre. [8] Sed directus cantus tercii et quarti tonorum terminantur in ·E· gravi seu finali, id est in primo ·E·lami. [9] Cantus vero directus quinti et sexti tonorum terminantur in ·F· gravi seu finali, id est in primo ·F·faut. [10] Cantus autem septimi et octavi tonorum directi terminantur in ·G· gravi seu finali, quod idem est, hoc est in primo ·G·solreut.

[11] De cantibus vero transpositis eodem modo est iudicandum. [12] Pro quo notandum tercio, quod cantus transpositi primi et secundi tonorum terminantur in ·a· accuto seu affinali, quod idem est. [13] Cantus vero tercii et quarti tonorum transpositi terminantur in ·♮· duro accuto seu affinali. [14] Cantus vero transpositi quinti et sexti tonorum terminantur in ·c· accuto seu affinali. [15] Cantus autem transpositi septimi et octavi tonorum terminantur in ·d· accuto seu affinali, hoc est in ·d·lasolre.

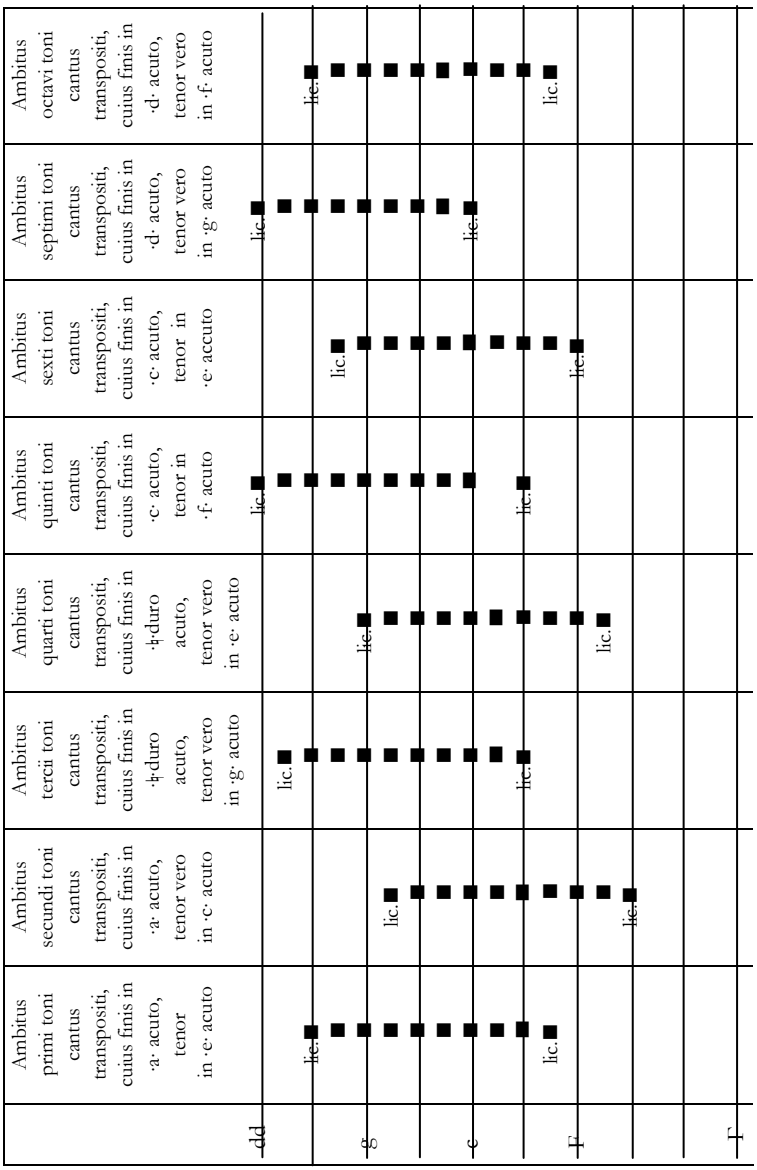
[16] Que omnia luculenter seu manifeste patent in figura *psalterii decacordi*, que sic solet figurari:

p. 40



[17]Ambitus et fines cantuum directorum in finalibus

17 Ambitus sexti toni … in ·a· accuto] in c accuto *Gn*



18 Ambitus et fines cantuum transpositorum <in> clavibus affinalibus *401r*

▸ *p.549*

18 Ambitus tercii toni … in ·g· acuto] in f acuto *Gn* | Ambitus sexti toni … in ·e· acuto] in f acuto *Gn* | Ambitus septimi toni … in ·g· acuto] in c acuto *Gn* | Ambitus octavi toni … in ·f· acuto] in g acuto *Gn*

[19] In ista figura, que dicitur *psalterium decacordum*, a *deca*, quod est *decem*, et *p. 41*
corda, quasi quoddam instrumentum decem cordas in se continens, duo debes notare: primo, ubi cantus directus sive transpositus terminatur, et hoc ostendit maior nota quadrata in quolibet dyapason sive ambitu posita. [20] Notabis eciam, quod in eadem linea vel in eodem spacio semper cantus duorum tonorum terminantur, scilicet autenti et sui plagalis, id est imparis et sui paris.

[21] Secundo, ista in figura notabis dyapason sive ambitum, hoc est ascenssum vel descenssum regularem cuiuslibet toni. [22] Quomodo videlicet note imparis toni bene possunt poni infra finalem clavem ita, quod tantum una nota infra finalem in linea vel in spacio poni potest, et hoc est secundum licenciam. [23] Octo vero in linea vel in spacio supra finalem libere seu regulariter perambulant, excepto tantum quinto tono, in cuius cantu infra finalem clavem raro vel nunquam regulariter descenssus de una in secundam. [24] Quod autem cantus quinti toni, qui finitur in ·F· gravi, directus non
401v possit infra suam finalem descendere per secundam, | videlicet de ·F· gravi in ·E· grave, hoc non est racione alterius, nisi quod in cantibus aliorum tonorum imparium, dum fit descenssus a finali sede ad clavem immediatam, semper causatur tonus, hoc autem cantui quinti toni nunquam convenire potest, sive talis cantus fit directus sive transpositus, ut videlicet, quod a finali clave quinti toni in proximam descendendo causaretur tonus, sicut in aliis cantibus aliorum tonorum imparium, ut patet practicanti, quoniam descendendo ab ·F· gravi, ubi est sedes quinti toni cantus directi, ad ·E· grave, hoc est ad ·E·lami, causatur semitonium de *fa* in *mi* et econverso ascendendo de *mi* in *fa*, ut patet inspicienti. [25] Quod autem in cantibus quinti toni inveniatur fieri descenssus de ·F· gravi ad ·E· grave per semitonium, hoc non fit racione sui ipsius, sed racione sui plagalis seu paris toni videlicet sexti, cuius cantus regulariter potest descendere a finali infra ad quartam inclusive.

[26] In cantibus autem tonorum parium quatuor note infra finalem libere seu regulariter perambulant eciam inclusive ita, quod ulterius ultra illam quartam seu ab illa quarta nota potest fieri descenssus de una in secundam licencialiter. [27] Supra autem finalem notam iterum quinque note libere seu regulariter perambulant et hoc eciam includendo finalem, quia si non includeretur, tunc solum quatuor supra finalem libere perambularent.

---

24 ascendendo] descendendo *Gn*

[28] Quod autem aliquid possit addi supra vel infra octo notas regulariter sive libere in cantu perambulantes, hoc fit licentialiter. [29] Que omnia clarissime patent in hac figura decacordi.

[30] Et tantum de capitulo nono.

[1] CAPITULUM DECIMUM DE TENORIBUS

[2] <T>enor musicalis in genere diffinitur sic: [3] est spacium vel linea, in quo vel in qua *Euouae* alicuius toni, id est *seculorum amen,* incipitur decantari. [4] Et ita intelligatur de aliqua syllaba quinta vel quarta vel sexta vel aliqua alia secundum exigenciam quantitatis, et hoc concludendo versum tam in psalmis maioribus quam minoribus. [5] Unde per psalmos maiores in *p. 42* proposito intelliguntur illi tres psalmi, scilicet *Magnificat,* qui sub vesperis decantatur, *Nunc dimittis,* qui sub completorio modulatur, et *Benedictus,* qui sub laudibus canitur. [6] Per psalmos autem minores intelliguntur omnes alii preter istos tres iam enumeratos. [7] Tales autem tenores in numero sunt octo, secundum quod octo sunt toni principales, de quibus infra.

[8] Notandum primo, quod tenor primi, quarti et sexti tonorum est in ·a· accuto, id est in primo ·a·lamire. [9] Demum tenor secundi toni est in ·F· gravi, item tenor tercii et octavi et quinti tonorum est in ·c· accuto, id est in ·c·solfaut. [10] Tenor autem septimi toni est in ·d· accuto, id est in ·d·lasolre. [11] Et hoc quantum ad cantum directum, unde versus:

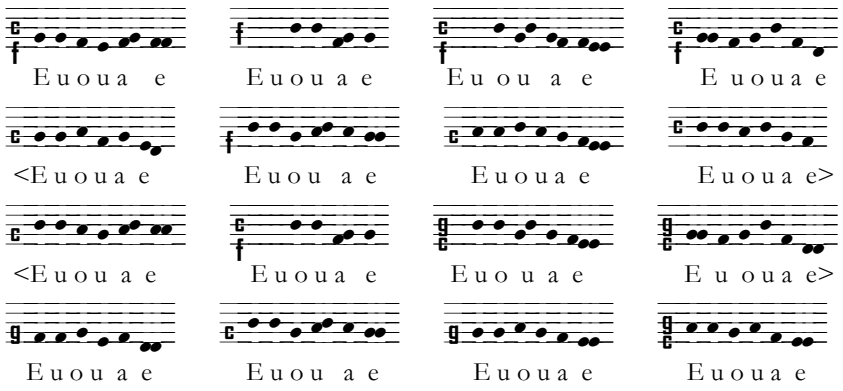
[12] ·A· tenor est primi, quarti sextique tonorum,
[13] Atque secundus in ·F· manet, tercius in ·c·,
[14] Quintus et octavus similiter in ·c·, septimus alcior illis.

[15] Quantum autem ad cantum transpositum, tenor primi et quarti, sexti tonorum est in ·e· accuto, hoc est in secundo ·e·lami. [16] Tenor vero secundi est in ·c· accuto, tercii et septimi in ·g· accuto, id est in secundo ·g·solreut. [17] Quinti autem et octavi est in ·f· accuto, hoc est in secundo ·f·faut.

▸ *p.549* [18] Notandum secundo, quod regula generalis de tenoribus tam tonorum
▸ *p.549* autentorum quam plagalium est hec: [19] Omnis, saltem capitalis toni, aut in fine tangit finalem sui toni aut non. [20] Si non, tunc erit tenor autenti, id est imparis toni, si autem tangit, tunc est tenor plagalis, id est paris toni. [21] Unde inicia tenorum omnium tonorum tam in cantu directo quam in transposito clare patent in hoc ipso tropo sequenti, ubi eciam et hec regula generalis satis lucide apprehendi et ostendi potest:

---

18 tonorum] tenorum *Gn*



▸ *p.549*

402r

p. 43 [22] Notandum tercio, quod quatuor sunt regule de tenoribus, quas assignat Theogerus in sua *Musica*.

[23] Quarum prima est ista: [24] Nullus tonus incipit tenorem suum sub sua finali nec supra quintam a sua finali, sed bene in quinta vel infra. [25] A qua regula excipitur tercius tonus, qui suum tenorem incipit in sexta supra suam finalem, quia cantus eius est crudelis et severus.

[26] Secunda regula: Omnis tonus autentus incipit tenorem suum duabus clavibus alcius quam suus plagalis, et hoc supra suam finalem. [27] Et ab hac regula excipitur tonus septimus, quia alcius una clave incipit tenorem suum quam plagalis, videlicet octavus.

[28] Tercia regula: Omnes toni plagales reverberant suam finalem in fine sui tenoris. [29] A qua regula excipiuntur toni autenti, qui non reverberant suam finalem. [30] Et hec regula concordat cum illa generali, de qua immediate ante exemplificacionem tenorum dictum est.

[31] Quarta regula: Omnis tenor vel convertitur ad finalem vel non; si primum, tunc est tenor plagalis, id est tenor parium, si vero non, tunc est tenor autentorum, id est tenor imparium.

[32] Ex his colligitur quinta regula, que est talis: [33] Omnis tenor vel incipitur ultra quartam vel in quarta vel infra quartam. [34] Si supra quartam, tunc est tenor autentorum, si in quarta vel infra quartam, tunc est tenor plagalium.

[35] Et tantum de capitulo presenti.

22-34 cf. SUMM. GUID. comm. 4, 17-22

---

30 tenorum] tonorum *Gn*

31 tenor imparium] tenorum imparium *Gn*

[1] CAPITULUM UNDECIMUM

[2] <A>mbitus in genere sive dyapason diffinitur sic: [3] Est aggregacio linearum cum spaciis, in quibus octo note cantus alicuius toni regulariter perambulant.

[4] Circa quam diffinicionem notandum est primo, quod dyapason sive ambitus alicuius toni, sive fuerit cantus directi sive transpositi, semper fit inter claves similes quo ad vocem, sed dissimiles quo ad denominacionem. [5] Si autem in aliquibus cantibus addatur una nota infra vel supra octo notas regulares inter claves similes positas, hoc iam non est per regulam, sed pocius per licenciam, ut patuit in figura *psalterii decacordi*.

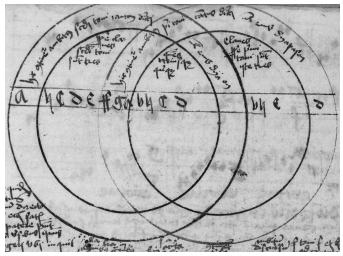
[6] Secundo sciendum, quod regula in proposito est habitus, mediante quo nota in cantu alicuius ambitus additur infra clavem, a qua inchoatur ambitus alicuius toni, vel supra clavem, in qua terminatur ambitus alicuius toni. [7] Verbi gracia ambitus primi toni cantus directi est inter ·D· grave et ·d· accutum, licencialiter autem potest addi nota in cantu eius primi toni infra vel supra dyapason, infra in ·C· gravi, supra vero in ·e· accuto. [8] Et quicquid dicitur de ambitu in cantibus directis, hoc idem potest dici de ambitu in cantibus transpositis.

[9] Que omnia clare patent in his figuris ad modum circuli pro agnicione ambituum dispositis, et hoc tam de ambitibus cantuum directorum quam eciam transpositorum.

---

6 mediante] mediente *Gn*

p. 44 *402v*



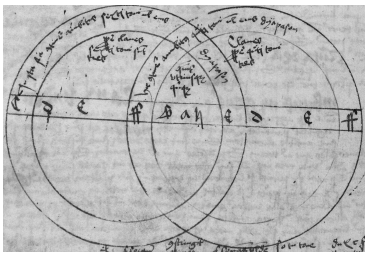
Hic continetur ambitus secundi toni cantus directi vel eius dyapason

Hic continetur ambitus primi toni cantus directi vel eius dyapason

proprie claves secundi	communes utriusque quinque	claves proprie primi toni sunt iste tres
A ♮ C	D E F G a	♮ c d

[10] Qui quidem ambitus cantuum directorum eciam satis clare patere possunt in his versibus ipsius Theogeri, ubi inquit:

[11] ·A·[a] gravis atque levis[b] includunt[c] clima[d] secundi[e],
[12] ·♮· quoque[a] gravis[b] quartum[c] cum ·♮· mensurat[d] acuta[e].



In ista figura continetur ambitus sexti toni vel eius dyapason

Hic continetur ambitus quinti toni vel eius dyapason

proprie claves sexti toni sunt tres quinque	communes utriusque	claves proprie quinti toni tres
C D E	F G A ♮ C	d e f

11-17 SUMM. GUID. 58-64 *(etiam glossae)*

---

11 [a] illa littera in clavibus gravibus posita [b] scilicet ·a· acuta, scilicet in ·a·lamire sita [c] continent inter se [d] ambitum, discursum [e] scilicet toni, scilicet et hoc quantum ad cantum regularem

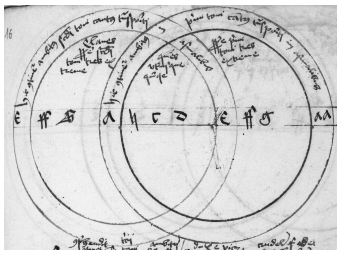
12 [a] et [b] illa littera versaliter scripta [c] scilicet tonum [d] ponderat [e] cum illa littera minuta acuta quadrata

---

9 A ♮ C D E F G a ♮ c d] A ♮ C D E F G a b♮ c d b♮ c d *Gn*

403r

13 ·C· quoque[a] te[b] cohibet[c] dulcissime[d] sexte[e] bifformis[f],
14 ·D·[a] cubat[b] in[c] medio dominans[d] de[e] climate bino.

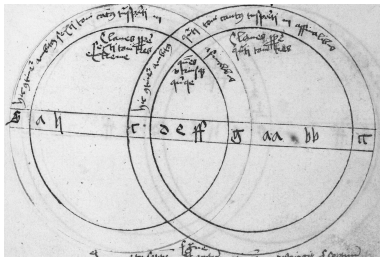


Hic continetur ambitus secundi toni cantus transpositi in afinalibus

Hic continetur ambitus primi toni cantus transpositi in afinalibus

claves proprie secundi toni tres extreme	communes utriusque quinque	proprie primi toni tres extreme
E F G	a ♮ c d e	f g aa

15 ·E· claudit[a] triti[b] vires[c] geminata[d] severi[e],
16 ·F· retinet[a] quinti[b] modulum[c] duplata[d] modesti[e].



p. 45

Hic continetur ambitus sexti toni cantus transpositi in afinalibus

Hic continetur ambitus quinti toni cantus transpositi in affinalibus

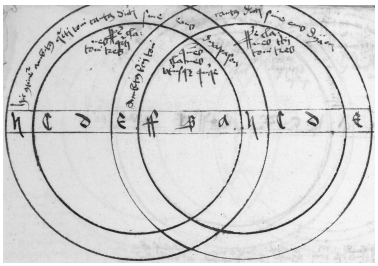
claves proprie sexti toni tres extreme	communes utriusque quinque	claves proprie quinti toni tres
G A ♮	c d e f g	aa bb cc

---

13 [a] et [b] scilicet sextum tonum quantum ad cantum regularem [c] constringit, continet [d] scilicet sonans valde iocunde [e] scilicet o tu, tone [f] duplex ·c· scilicet grave et acutum
14 [a] illa littera [b] quiescit, ponitur [c] scilicet medio inchoativarum diccionum (diccionem *Gn*) [d] dominium tenens [e] de duplici ambitu, scilicet primi et octavi tonorum
15 [a] comprehendit, continet in se [b] tercii toni [c] ambitus, discursus [d] duplex ·e·, videlicet grave et acutum [e] crudelis scilicet et ad bellandum pertinentis
16 [a] continet comprehendit [b] scilicet toni [c] ambitum, discursum [d] duplex ·f·, scilicet finale et acutum [e] moderati

17 ·G· quoque[a] lascive[b] duplex[c] claudens[d] reprimit[e] te[f].

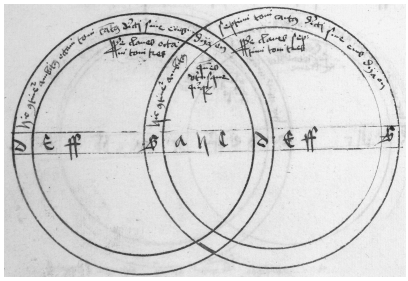
403v



Hic continetur ambitus quarti toni cantus directi sive eius dyapason

Ambitus tercii toni cantus directi sive eius dyapason

proprie claves	communes claves	proprie claves
quarti toni tres	utriusque quinque	tercii toni tres
♮ C D	E F G a ♮	c d e



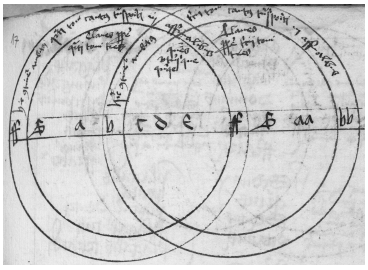
Hic continetur ambitus ovtavi toni cantus directi sive eius dyapason

Hic continetur ambitus septimi toni cantus directi sive eius dyapason

proprie claves	communes utriusque	proprie claves
octavi toni tres	quinque	septimi toni tres
D E F	G a ♮ c d	e f g

17 [a] et [b] o tu, septime tone, ad lasciviam inducens [c] scilicet grave et acutum [d] continens, includens [e] restringit [f] scilicet septimum tonum

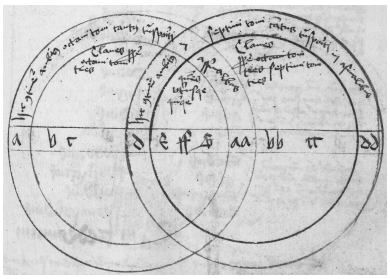
404r *p. 46*



Hic continetur ambitus quarti toni cantus transpositi in affinalibus

Hic continetur ambitus tercii toni cantus transpositi in affinalibus

claves proprie	communes utriusque	claves proprie
quarti toni tres	quinque	tercii toni tres
F G a	♮ c d e f	g aa ♮♮



Hic continetur ambitus ovtavi toni cantus transpositi in affinalibus

Hic continetur ambitus septimi toni cantus transpositi in afinalibus

claves proprie	communes utriusque	claves proprie
octavi toni tres	quinque	septimi toni tres
a ♮ c	d e f g aa	♮♮ cc dd

17 F G a ♮ c d e f g aa ♮♮] F G a b c d e f g aa bb *Gn* | a ♮ c d e f g aa ♮♮ cc dd] a b c d e f g aa bb cc dd *Gn*

[1] CAPITULUM DUODECIMUM *404v*

[2] Notandum primo, quod de numero tonorum imparium, qui sunt quatuor, scilicet primus, tercius, quintus et septimus, quilibet eorum secundum Latinos potest vocari hoc nomine:

- autentus
- principalis
- magister
- dominus
- pater
- maior frater

[3] Omnes autem toni pares eciam sunt quatuor in numero: secundus, quartus, sextus et octavus; eciam fere ab omnibus musicis his nominibus appellantur, et primo:

- plagalis
- subiugalis
- discipulus
- filius
- servus
- minor frater

[4] Ita eciam de numero tonorum parium quilibet eorum secundum Grecos aliam et aliam habet denominacionem. [5] Unde primo et principaliter

- secundus
- quartus
- sextus
- octavus

vocatur

- plagalis prothi
- plagalis deutri
- plagalis triti
- plagalis tetrardi

[6] Sciendum secundo, quod secundum grecam denominacionem unusquisque tonorum <imparium> aliter et aliter denominatur. *p. 47* [7] Unde primo et principaliter

- primus
- tercius
- quintus
- septimus

vocatur

- prothus
- deutrus
- tritus
- tetrardus

[8] Secundum autem gentiles eciam quilibet tonus, sive par sive impar, aliam et aliam habet denominacionem. [9] Unde de numero tonorum imparium

- primus
- tercius
- quintus
- septimus

vocatur

- dorius
- frigius
- lidius
- mixolidius

[10] Consimiliter de numero parium tonorum quilibet eciam aliam et aliam habet denominacionem, eciam secundum gentiles. [11] Unde primo et principaliter

- secundus
- quartus
- sextus
- octavus

vocatur

- ipodorius
- ipofrigius
- ipolidius
- ipomixolidius

[1] CAPITULUM TREDECIMUM

[2] Tonus improprie captus et in genere ad omnes describitur sic: [3] Tonus est discrecio principii, medii et finis cuiuslibet cantus regularis directi vel transpositi. [4] In qua quidem diffinicione tria tanguntur per ordinem.

[5] Unde primo et principaliter dicitur ‚discrecio principii' ad innuendum, quod in principio cantus discerni debet, an cantus sit principalis toni vel differencialis.

405r [6] Unde tonus principalis est ille, cuius cantus | in finali sede magis quam alibi incipit. [7] Et tales toni principales sunt octo, ut patuit in capitulo de tenoribus ipsorum. [8] Et eciam hic de quolibet ipsorum per ordinem dicetur.

[9] Sed tonus differencialis est ille, cuius cantus et frequenter alibi quam in finali sede incipit. [10] Et si enim contingat aliquando, quod cantus differencialis incipit in finali sede eciam sicut et principales toni, tamen hoc non fit eodem modo, ut patet de principali primi toni, cuius cantus semper incipit in ·D· gravi, et de prima differencia eiusdem, cuius eciam cantus aliquando incipit in ·D· gravi, sed non eodem modo, quo principalis. [11] Et tales differenciales sunt quamplures, ut patebit circa unumquemque tonum in speciali.

[12] Dicitur secundo in diffinicione ‚discrecio medii' ad innuendum, quod in medio debet discerni, an cantus sit paris vel imparis toni. [13] Per medium autem hic intelligitur illud totum, quod mediat inter primam notam et ultimam ipsius cantus.

[14] Tercio in diffinicione dicitur ‚discrecio finis' ad innuendum, quod in fine cantus debet cognosci, an talis sit directus vel transpositus. [15] Quoniam si aliquis cantus finitur in aliqua ex quatuor clavibus finalibus, ille semper directus vel regularis vocabitur.

[16] Si enim talis cantus finitur in ·D· gravi seu finali, ille aut erit primi toni aut secundi; et an sit primi toni vel secundi, hoc debet videri in medio cantus, scilicet si a finali solum ascendit et descendit similiter, quoniam si solum ascendit a finali, tunc talis cantus iudicandus est primi toni, qui tonus est impar, cuius proprium est hoc, semper ascendere. [17] Si autem

3 cf. ANON. Carthus. nat. 1, 22

5 principio] princio *Gn*

16 aut] autem *Gn* | iudicandus] iudicendus *Gn*

talis cantus in ·D· gravi terminatus a finali descendat et ascendat, ille iterum iudicandus est secundi toni, qui est tonus par, cuius est descendere et ascendere. [18] Secundum quod vult Teogerus in suo *Tonario* dicens:

[19] Vult descendere par, ascendere vult tonus impar.

[20] Si autem aliquis cantus finalem <habet> in ·E· gravi, ille iterum aut
p. 48 erit tercii toni <aut> quarti; et an tercii vel quarti, iudicandum est eodem modo, sicut de primo et de secundo exemplificatum est, scilicet per ascensum et descensum a finali.

[21] Si vero aliquis cantuum terminetur in ·F· gravi, ille iterum erit aut quinti aut sexti toni; an quinti vel sexti toni, hoc per ascenssum vel et descenssum cognosci debet, ut primo dictum est.

[22] Sed si aliquis cantus terminatur in ·G· gravi, talis semper aut erit septimi aut octavi toni, quod eciam per ascensum et descensum a sede finali cognosci debet. [23] Et hoc dictum intelligatur de cantu directo.

[24] Si autem cantus finiatur in aliqua clavium ex quatuor clavibus affinalibus, de quibus supra, tunc talis cantus erit transpositus. [25] Quoniam si cantus terminatur in ·a· accuto, ille aut erit primi aut secundi; si vero in ·♮· duro accuto, merito talis erit tercii vel quarti toni. [26] Sed si finitur in ·c· accuto, tunc erit aut quinti aut sexti toni. [27] Si vero in ·d· accuto finiatur, ille iterum aut erit septimi aut octavi toni cantus transpositi.

[28] Et de his omnibus, scilicet an sit paris vel imparis toni, eodem modo iudicandum est, sicut et de tonis directis dictum est.

[29] Ne tamen aliquis circa agnicionem tonorum decipiatur, notande sunt hee quatuor regule generales sive communes autentis et plagalibus tonis deservientes.

[30] Quarum prima est hec: [31] Quilibet cantus tangens sepius quintam vocem supra suam finalem et non descendens sub sua finali, sine dubio toni autenti debet iudicari.

[32] Secunda regula: Quilibet cantus quartam descendens sepius sub suam finalem, si tangit quintam clavem semel vel raro, sed quartam sepius, necesse est, ut plagali tono adiudicetur.

[33] Tercia regula: Quilibet cantus, sive descendit sive non, si non tangit quintam supra finalem, plagalibus tonis talis ascribi debet.

[34] Quarta regula: Quilibet cantus, si tociens repercutit quintam supra se, quociens repercutit sub se, est sub imperio plagalis toni.

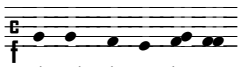
---

34 quociens] repercutit quintam supra se, quociens *add. Gn*

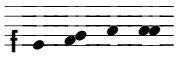
35 Et hee regule habent se per modum condicionum ad examen tonorum requisitarum.

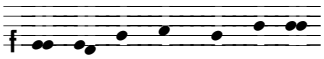
<DE PRIMO TONO>

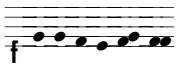
36 Specialiter autem de unoquoque tonorum pertractando, quantum ad primum tonum, notandum est primo, quod principalis differencia primi toni sic decantatur:

405v

Si quis sin-gu-lo-rum

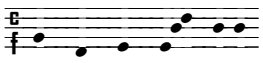
37 Et regit proprie cantus in ·D· gravi surgentes, aliquando gradatim et aliquando non.

38 Exemplum primi:

Ec-ce cru-cem
Eu-ge ser-ve

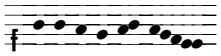
▸ *p.549* 39 Exemplum secundi:

Maiorem caritatem
Ec- ce no-men Do-mi- ni

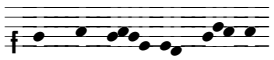
▸ *p.550* 40 Notandum secundo, quod primus tonus habet duplices differencias, scilicet quasdam usitatas et quasdam inusitatas. 41 De numero quarum inusitatarum prima sic solet decantari:

E u o u a e

42 Et regit cantus ab ·F· gravi surgentes immediate per dyatheseron ad ·C· grave salientes, quod patet in hoc exemplo: *p. 49*

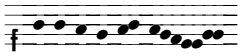
▸ *p.550*

Tra- di- tor au - tem
Te-cum prin-ci - pi-um

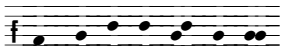
36 Si quis singulorum] cf. SUMM. GUID. ton. 52; ADAM FULD. 2, 14

43 Secunda differencia inusitata sic solet decantari, que secundum antiquos curialis dicitur:

E u o u a e

44 Et regit cantus ab ·F· gravi, sicut et prior, surgentes, sed aliter. 45 Nam primo fit saltus ab ·F· gravi per tonum ad ·G· grave et econverso de ·G· gravi in ·F· eciam grave per tonum et sic consequenter de aliis, ut patet in hoc exemplo:

Spe-ci- o - sus for-ma

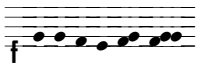
46 Sed harum duarum differenciarum cantus modernis temporibus sub principali primi toni comprehenditur.

47 Tercia differencia inusitata sic solet decantari:

E u o u a e

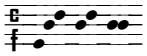
48 Et regit cantus in ·C· gravi surgentes immediate ad ·D· grave per tonum salientes et tandem de ·D· gravi in ·F· grave per semiditonum ascendentes, quod sic patet in exemplo:

Vir-go De-i ge - ni- trix
Ecce ego mitto vos

▸ *p.550*

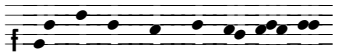
49 Sed istius differencie cantus modernis temporibus sub secundo differenciali comprehenditur, de quo inferius patebit.

50 Notandum tercio, differencie usitate primi toni in numero sunt quinque, de numero quarum prima sic decanitur:

E u o u a e

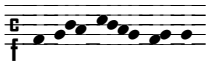
45 grave per tonum] et econverso de G in F *add. Gn*

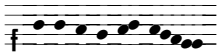
51 Et regit cantus a ·D· gravi surgentes immediate ad ·a· accutum per dyapenthe salientes et tandem ab ·a· ad ·c· accutum per semiditonum ascendentes, quod patet in his exemplis:

Da pa-cem

▸ *p.550* Hii sunt

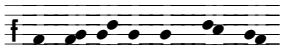
52 Similiter hic:

Vos a- mi- ci me-i e - stis
Alma promat ecclesia
Vadam ad patrem

53 Regit eciam eadem differencia aliquando cantus in ·G· gravi surgentes per hunc modum, sed raro. Exemplum: *p. 50*

▸ *p.550*

54 Et sic de aliis.

55 Secunda differencia primi toni sic solet decantari:

E u o u a e

56 Et regit cantus quocumque modo in ·C· gravi surgentes sive graviter sive leviter, leviter sicut *Ecce ego mitto vos*, graviter *Gaudeamus*, et sic de aliis similibus exemplis:

▸ *p.550*

Ec-ce e- go mit-to vos
Virgo Dei genitrix

57 Exemplum secundi:

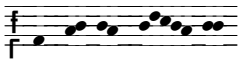
▸ *p.550*

Gau-de- a - mus Ro- ra - te
Sta- nis- la - us Suscepimus

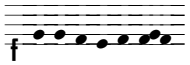
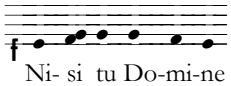
58 Regit eciam eadam differencia aliquos cantus in ·A· gravi surgentes, ut hic patet:

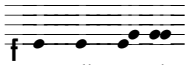
---

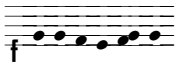
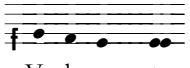
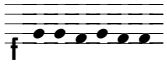
52 patrem] portas *Gn*

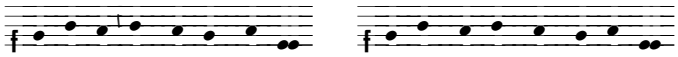


▸ *p.550*

[59] Tercia differencia primi toni illa sic decanitur: *406r*

[60] Et regit cantus ab ·F· gravi surgentes aliquando gradatim, aliquando vero non gradatim ad ·a· acutum surgentes. [61] Exemplum primi:

[62] Exemplum secundi:

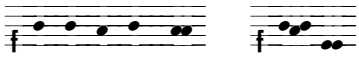


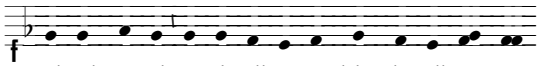
[63] Quarta differencia primi toni sic solet decantari:

[64] Et regit cantus ab ·F· gravi surgentes infra gradatim descendentes, quod sic patet:

[65] Quinta differencia eiusdem primi toni sic decanitur:

[66] Et regit cantus in ·F· gravi surgentes immediate ab ·F· gravi ad ·a· acutum per ditonum salientes, quod patet in his exemplis:

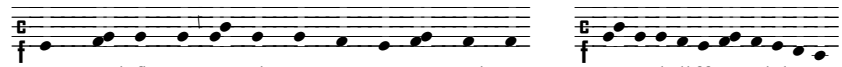
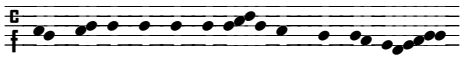
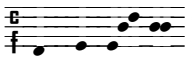
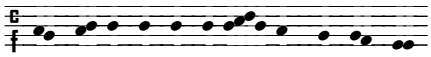


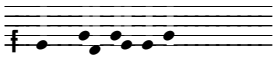
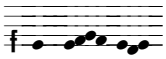
67 Eadam eciam differencia quinta et ultima primi toni regit cantus in ·a· acuto quocumque modo surgentes, quod sic patet: *p. 51*

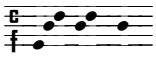
▸ *p.551*

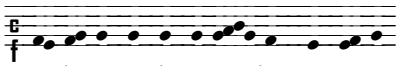


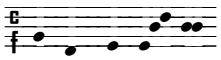
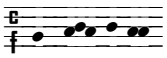
68 Notandum quarto, quod psalmi minores quo ad primum tonum sub hac forma in principio, medio et in fine modulantur, quod sic patet:

69 Notandum quinto, quod psalmi maiores, scilicet *Magnificat, Nunc dimittis* et *Benedictus,* quo ad primum tonum sub hac forma decanuntur:

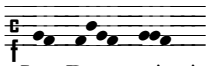
▸ *p.551*

70 Notandum sexto de conclusione versuum circa introitus primi toni, quod si tales introitus primi toni incipiuntur in ·C· gravi quocumque modo, sive graviter sive leviter, tunc versus tales sic terminantur:

71 Exemplum de incepcione introitus in ·C· gravi hic patet:

72 Si vero introitus primi toni incipiantur in ·D· gravi quocumque modo, sive graviter, sive leviter, tunc versus sic terminantur:

Et in se- cu- la se-cu- lo- rum a- men

73 De incepcione in ·D· gravi:

Gau-de - te in Domino Ex- ur - ge

74 Similiter hic, scilicet graviter:

Da pa- cem

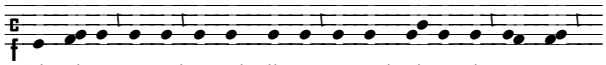
p. 52 75 Si autem introitus primi toni inchoatur in ·F· gravi vel in ·a· acuto quocumque modo, tunc versus eius semper hic terminantur reflexive, ut hic:

Et in se-cu- la se-cu- lo- rum a- men

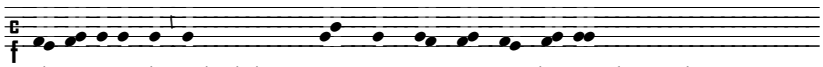
76 Exemplum de incepcione introitus, et primo ab ·F· gravi quocumque modo, hic patet:

Ex-cla-ma-ve- runt Mi-se - re-ris

77 Exemplum <in> ·a· acuto: 

Lex Do - mi- ni

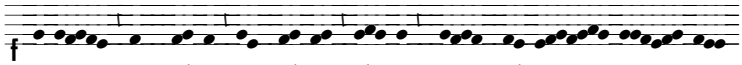
78 Inchoatur autem talis versus introituum primi toni sicut et *Magnificat,* *406v* scilicet in ·F· gravi, quod sic patet:



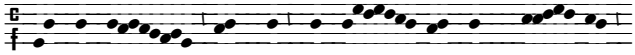
Glo-ri- a Pa-tri et Fi - li - o et Spi- ri- tu- i San-cto,
Similiter: Eructavit cor meum verbum bonum, dico

sic-ut e-rat in principio et nunc et sem-per, et in secula seculorum amen
ego opera mea etc.

79 Notandum septimo, quod versus circa responsoria primi toni aliquando incipiuntur in ·a· acuto et tunc finiuntur in ·F· gravi, aliquando

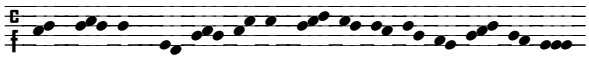
vero incipiuntur in ·D· gravi et ibidem finiuntur. [80] Si autem inveniantur alibi incipi preter ·D· grave vel ·a· acutum, non est penitus contra artem, sed talis incepcio est impropria. [81] Exemplum primi:



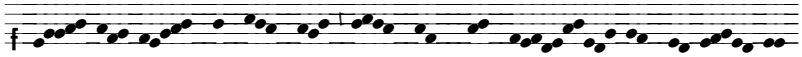
A-ve Ma- ri- a gra- ti- a ple- na, Do - mi- nus te - cum
Ora pro populo interveni etc.



Che-ru-bim quo-que et se - ra- phim San - ctus



pro-cla-mant et om-nis ce- li- cus or - do di- cens

[82] Exemplum de ·D· gravi leviter, sicut patet in isto exemplo:

Cer - ne - re di- vi - num lu - men gau- de - te fi- de - les

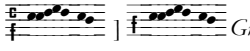
[83] Notandum octavo non tantum circa istum primum tonum, sed eciam circa omnes alios, quod circa decantacionem psalmorum maiorum, item eciam circa versus introituum, circa versus responsoriorum et generaliter circa omnes alios cantus preter psalmos minores, non est attendenda *p. 53*
▸ *p.551* quantitas metrica, quia quantitas mellica non subiacet mensuracioni metrice nec mensuracioni prosaice.

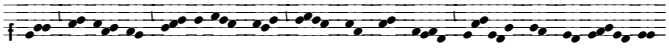
[84] Notandum nono: [85] Claves iniciales, a quibus poterint inchoari cantus primi toni, sunt iste, scilicet ·A·C·D·F·g· Unde versus:

[86] ·A· retinet ·C·D·F·, simul ·g· sibi primus.

[87] Decimo et ultimo notandum: [88] Proprietas primi toni est ista, scilicet movere ipsos homines ad gaudium, leticiam et ad iocunditatem. [89] Unde Theogerus in sua *Musica* sic inquit:

---

81 ] *Gn* | proclamant] proclamat *Gn* | omnis] omnes *Gn*
San- ctus Sanctus

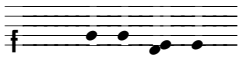
82  *Gn*
Cer nere divinum lumen gaudete fideles

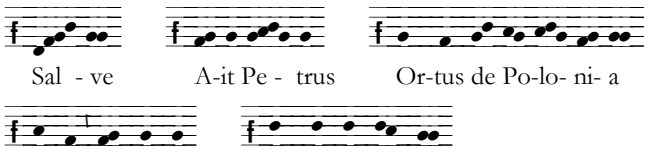
86 ·g·] a *Gn*

90 Mobilis est abilisque prothus, quia novit ad omnes
91 affectus animi flectere neuma prothi.

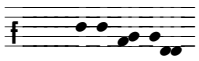
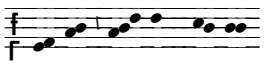
92 Et tantum de primo tono racione brevitatis.

93 DE SECUNDO TONO

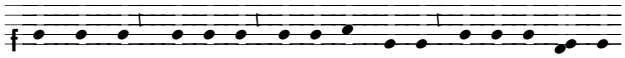
94 Circa secundum tonum notandum est primo, quod principalis eius differencia sic decanitur:

95 Et regit cantus in ·A·C·D·F· gravibus surgentes, similiter et in ·E· gravi, sed raro, de quibus omnibus exempla ista patent:



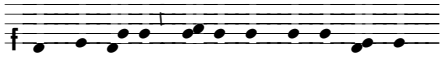
▸ *p.551*
▸ *p.551*

96 Notandum secundo, quod secundus tonus tantum unam habet differenciam et hoc inusitatam, que quidem differencia inusitata sic solet decantari:

97 Et regit cantus solum in ·G· greco surgentes, quod sic patet:

▸ *p.551*

90-91 SUMM. GUID. 27-28
94 cupit tonorum] cf. SUMM. GUID. ton. 52; ADAM FULD. 2, 14

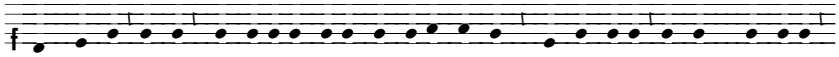
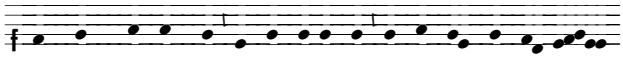
407r [98] Notandum tercio, quod psalmi minores quo ad secundum tonum sic intonantur:

Se-cun-dum in fi - ne et in me- di- o sic va-ri- a - bis
Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis

[99] Notandum quarto de intonacione psalmorum maiorum circa secundum tonum, quod illi semper sub hac, que sequitur, forma intonantur:

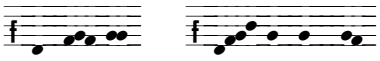


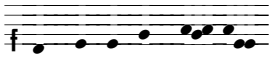
p.54

Ma-gni-fi-cat a- ni-ma me-a Do-minum
Nunc dimittis etc.
Benedictus etc.

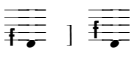
[100] Notandum quinto, quod versus circa introitus secundi toni semper in ·C· gravi incipiuntur, ut et *Magnificat*, et terminantur in ·D· gravi, quod sic patet:

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
Senciant omnes tuum iuvamen etc.
Beati immaculati in via qui ambulant etc.

et nunc et sem-per et in se-cu-la se-cu-lo-rum, a- men

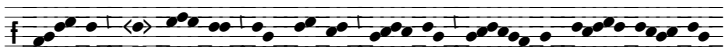
[101] Exemplum de incepcione introituum et primo ab ·A· gravi, secundo a ·C·

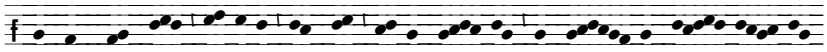
[102] Exemplum primi:

Ci-ba- vit Sal - ve san-cta

[103] Exemplum secundi:

Mi-chi au-tem ni- mis

---

103 ] *Gn*
Mi- Mi-

[104] Notandum sexto, quod versus responsoriorum secundi toni aliquando incipiuntur in ·C· gravi, aliquando vero eciam in ·D· gravi, sed semper in ·D· gravi finiuntur. [105] Si autem aliquando alibi inveniantur incipi, hoc est improprie:

A - ve Ma-ri - a gra-ci- a ple - na, Do - mi-nus te - cum

[106] Exemplum secundi:

Lo-que-ban-tur va-ri-is lin-guis a- po-sto - li ma-gna - li - a De - i

[107] Notandum septimo, quod claves iniciales, a quibus cantus secundi toni possunt incipi, sunt hec, scilicet ·Γ· grecum, ·A·C·D·E·F·. Unde versus:

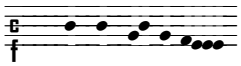
[108] ·Γ·ut, ·A·re, ·C·faut, ·D·solre, ·E·lamique.

[109] Notandum octavo, quod proprietas toni secundi est pflebilem, tristem et gravem efficere melodiam. [110] Convenit enim cantus secundi toni hominibus tristibus, puta melancolicis, incarceratis et captivis, propter quod eciam in antifonis ecclesie tristibus modulatur, videlicet in adventu et tempore quadragesimali.

Versus: [111] Pflebilis atque gravis est primi collateralis;
[112] Tristibus et miseris convenit ille tonus.

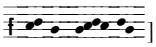
p. 55 [113] DE TERCIO TONO

[114] Circa quem notandum est primo, quod principalis differencia tercii toni sic decanitur:

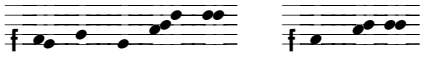


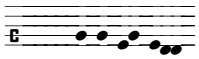
E u o u a e
sci- re me-lo-di-a<m>

111-112 SUMM. GUID. 29-30
114 scire melodia<m>] cf. SUMM. GUID. ton. 52; ADAM FULD. 2, 14

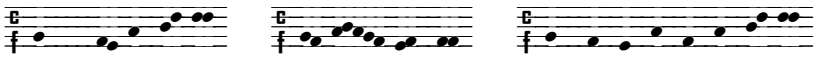
106 ] *corr. ex* *Gn*
a-po-sto - li appostoli
109 secundi] *corr. ex* octavi *Gn*

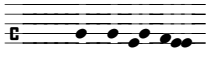
115 Et regit cantus in ·E· gravi quocumque modo surgentes, ut patet in his exemplis:

▸ *p.551*

Favus distillans Ma - ri- a
O glo - ri- o - sum

116 Notandum secundo, quod tercius tonus habet differencias quatuor in numero, de numero quarum prima sic decanitur:

E u o u a e

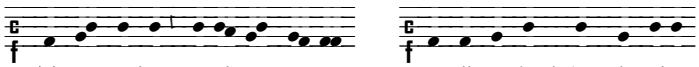
117 Et regit cantus in ·F· gravi surgentes et semper infra tendentes, quod sic patet:

▸ *p.552*

Quan-do na-ta est Ie-su Chri-ste Tra-di-tur er-go a pa-tre

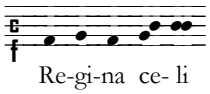
118 Secunda differencia tercii toni sic solet decantari:

E u o u a e

407v

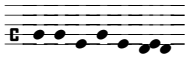
119 Et regit cantus in ·G· gravi surgentes immediate per tonum ad ·a· acutum salientes et tandem de ·a· acuto ad ·c· acutum per semiditonum ascendentes, ut hic:

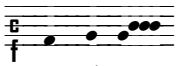
▸ *p.552*
▸ *p.552*

Tu Do-mi-ne u-ni- ver-so-rum E- li- za-beth Za-cha-ri-e
Tollite portas

120 Regit eciam cantus aliquando in ·G· gravi surgentes, quod primo fit saltus de ·G· gravi ad ·a· acutum per tonum et econverso de ·a· in ·G· eciam per tonum redeuntes et iterum de ·G· in ·a· ascendentes, quod sic patet:

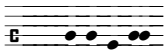


Re-gi-na ce- li

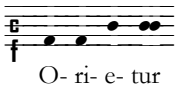
121 Tercia differencia toni tercii sic solet decantari:

122 Et regit cantus eciam in ·G· gravi surgentes ita, quod fit saltus de ·G· in ·a· et ibi aliquando moram faciens et tandem de ·a· in ·c· saliens, ut hic:



p. 56 123 Quarta differencia tercii toni sic solet decantari:

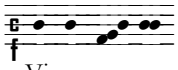
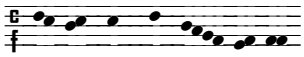


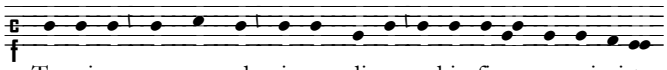
124 Et regit eciam cantus in ·G· gravi surgentes, sicut et due precedentes, sed aliter. Nam primo fit saltus de ·G· gravi immediate per dyatheseron ad ·c· acutum, quod sic patet in exemplo:



▸ *p.552*

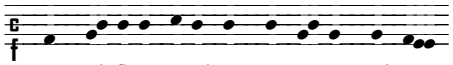
125 Regit eciam cantus in ·c· acuto surgentes per dyatheseron ad ·G· grave salientes, demum de ·G· gravi ad ·a· acutum per tonum ascendentes et tandem de ·a· in ·c· acutum per semiditonum ascendentes:

▸ *p.552*

126 Et regit cantus aliquando in ·c· acuto surgentes gradatim usque ad ·a· acutum descendentes, quod sic patet in exemplo:

127 Notandum tercio, quod psalmi minores tercii toni sub hac forma solent decantari:



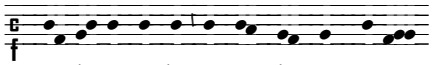
Ter-ci-um sus-pen-de in me-di- o sed in fi- ne pre-ci-pi-ta
Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis

128 Notandum quarto, quod psalmi maiores quantum ad tercium tonum sub tali forma semper modulantur:

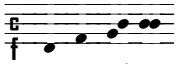


Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num
Nunc dimittis
Similiter: Benedictus

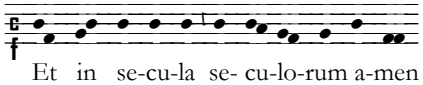
129 Quinto notandum, quod si introitus tercii toni incipitur in ·E· gravi, tunc versus ipsius sic debent terminari, ut sequitur:



Et in se-cu-la se- cu- lo- rum a-men

130 Exemplum de incepcione introitus ab ·E· gravi:

In no-mi-ne

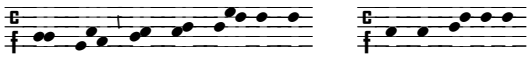
131 Si vero introitus tercii toni incipitur alibi, quam in ·E· gravi, ut puta in ·F· vel ·G· gravibus, tunc versus sic terminantur:



Et in se-cu-la se- cu-lo-rum a-men

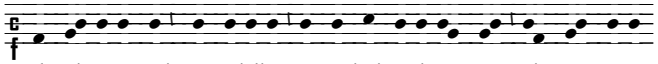
132 Exemplum de incepcione introituum in ·F· vel ·G· gravibus: *p. 57*

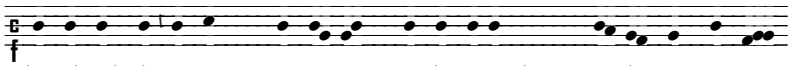
▸ *p.552*

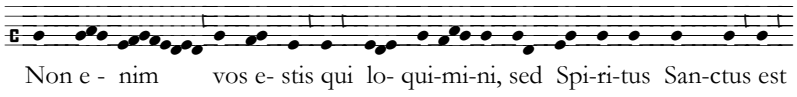


Vo-cem io- cun-di - ta- tis Be-ne-di-ci-te

133 Inchoatur autem talis versus introituum tercii toni sicut et *Magnificat*, quod sic patet:



Glo-ri- a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i San-cto sic- ut e-rat

134 Sexto notandum, quod versus circa responsoria tercii toni semper incipiuntur in ·c· acuto, ubi tenor, et finiuntur in ·G· gravi in tercia supra finalem, ut patet in hoc exemplo:



▸ *p.552*

135 Notandum septimo: 136 Claves iniciales, a quibus cantus tercii toni possunt inchoari sunt hee, scilicet ·E·F·G· graves et ·c· acutum. *408r*

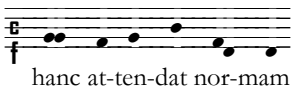
Versus: 137 Bis duo dat trinus ·E·F·G·, ·c·que super adde.

138 Ultimo notandum, quod proprietas cantus tercii toni est provocare homines ad iram sive ad iracundiam. 139 Tercius enim tonus est austerus et spectat ad homines crudeles, qui in bello clamore huius toni uti solent. 140 Et ideo in resurreccione Domini matutinis canitur, quia tunc Christus preliando vicit dyabolum. Unde versus:

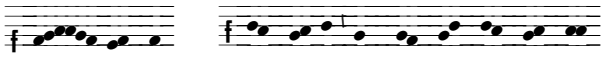
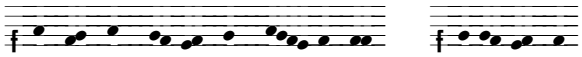
141 Tercius ad furias tonus incitat estque severus,
142 Crudelis decet hic, bella movere sciens.

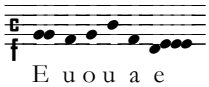
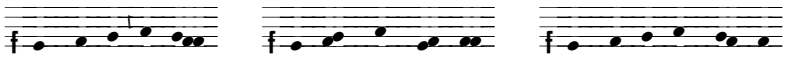
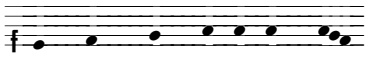
143 DE QUARTO TONO

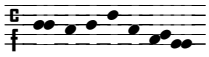
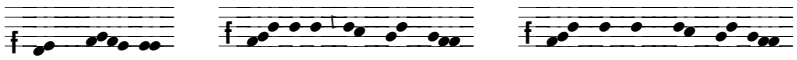
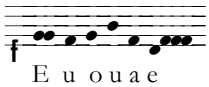
144 <C>irca inicium quarti toni notandum est primo, quod principalis eius sic solet decantari:



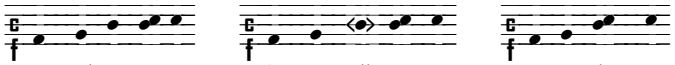
145 Et regit cantus in ·E·F·G· gravibus surgentes. Exemplum per ordinem de omnibus hic patet:

141-142 SUMM. GUID. 31-32
144 hanc attendat normam] cf. SUMM. GUID. ton. 52; ADAM FULD. 2, 14

p. 58

146 Notandum secundo, quod differencie quarti toni sunt quinque in numero, de numero quarum prima sic decanitur:

147 Et regit cantus quocumque modo in ·D· gravi surgentes, quod sic patet:



148 Secunda differencia quarti toni sic solet decantari:

149 Et regit cantus semper in ·C· gravi leviter surgentes, quod sic patet:

150 Tercia differencia quarti toni illa sic decanitur:

149 Vi-] Vi- *Gn* | Sancte Nicolae *Gn*

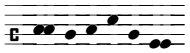
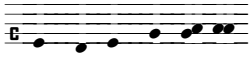
151 Et regit cantus aliquando in ·G· gravi, aliquando eciam in ·C· gravi surgentes, quod sic patet:

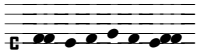


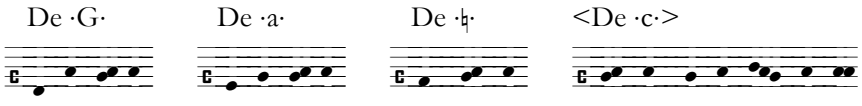
▸ *p.552*

152 Unde quando eadem differencia tercia quarti toni regit cantus a ·C· gravi surgentes, tunc habet tenorem suum in ·a· acuto, ut primo patuit. 153 Sed tunc in talibus antifonis in ·C· gravi surgentibus coniuncta nullo modo evitari poterit.

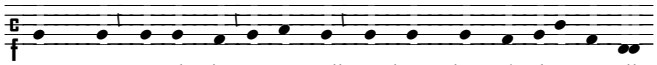
154 Sciendum ergo, quod antifone huius differencie quarti toni regulariter finiuntur in ·a·lamire. 155 Et hoc fit propter veram solfam et propter evitandum coniunctas. 156 Et sic tunc *Euouae* huius differencie debet ponere tenorem suum in ·d·lasolre, ut patet hic. 157 Antifone autem in ·G· gravi incipi debent, ut patuit prius.

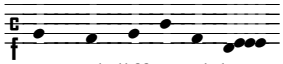
p. 59 158 Quarta differencia quarti toni, cuius tenor semper incipitur in ·d· acuto, illa sic decanitur:

159 Et regit cantus in ·a· acuto punctuatim surgentes, ut hic:

160 Quinta differencia quarti toni illa sic decanitur:

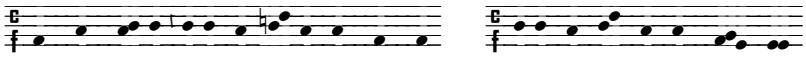


161 Et regit cantus in ·G· gravi, similiter in ·a·♮·c· acutis surgentes, quod in his clarescit exemplis:

▸ *p.553*
408v

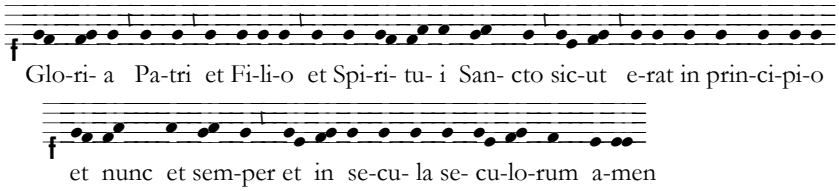
162 Notandum tercio, quod psalmi minores quarti toni semper in ·a· acuto incipiuntur, sed aliter et aliter secundum exigenciam principalem et differencialem tonorum concluduntur, ut patet hic:



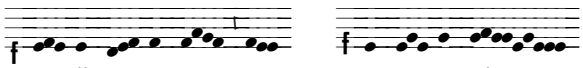


163 Notandum quarto, quod psalmi maiores quantum ad quartum tonum sic semper modulantur:

164 Quinto notandum, quod versus introituum quarti toni semper in ·a· acuto incipiuntur, ubi et tenor, et finiuntur in ·F· gravi per coniunctam terciam, ita, quod in ·F·faut cantabitur *mi* loco *fa* per mutacionem *re* in *sol* in ·a· acuto, quod sic patet:

▸ *p.553*



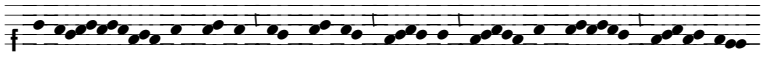
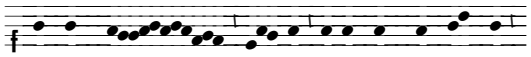
165 Exemplum de incepcione introituum: *p. 60*

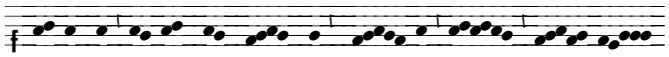


---

162 ca-dit] cadit *Gn*

164 ·F· faut] ·C· faut *Gn* | et Spi-ri-tu- i] et Spiritui *Gn*

166 Notandum sexto de versibus responsoriorum quarti toni, quod tales semper incipiuntur in ·a· acuto, ubi et tenor, sed aliquando finiuntur in ·D· gravi, aliquando vero in ·F· gravi. 167 Et de hoc exempla:

A-ve Ma-ri-a gra- ci- a ple - na Do - mi-nus te - cum

Et val- de ma-ne u-na sab-ba-to-rum



ve-ni- unt ad mo-nu- men- tum or - to iam so - le

168 Notandum septimo, quod claves iniciales quarti toni, id est a quibus cantus quarti toni inchoari possunt, patent in hoc versu. Unde versus:

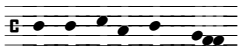
169 Quartus habet ·C·D·, simul ·E·F·G·c· ac ·a·lamire.

170 Ultimo notandum: 171 Proprietas quarti toni est hec, quod ipsius cantus sunt morosi, graves et blandientes et conveniunt hominibus adulatoribus, quales, ut frequenter, sunt flegmatici et mulieres. 172 Est eciam mitis et modestus, tendens ad pacem et ideo de beata Maria virgine melodia huius toni cantari sepius applicatur.

Versus: 173 Aptus adulari, cui quartus competit ordo,
174 Garulus et blandus dicitur ille modus.

175 Et tantum <de quarto tono>.

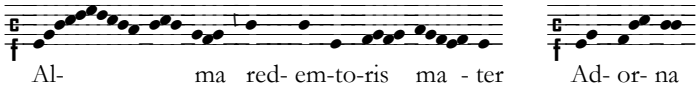
176 DE QUINTO TONO

177 Circa quintum tonum est notandum primo, quod principalis eius sic solet decantari:

et sic fi-ne bre- vi

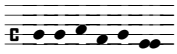
173-174 SUMM. GUID. 33-34
177 et sic fine brevi] cf. SUMM. GUID. ton. 52; ADAM FULD. 2, 14

167 gracia] Dominus gracia *Gn*

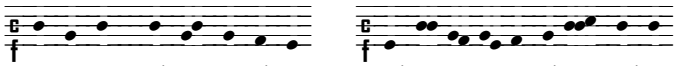
178 Et regit cantus aliquando in ·F· gravi, aliquando vero in ·a· acuto surgentes, semper tamen ascendentes, quod sic patet in his exemplis:



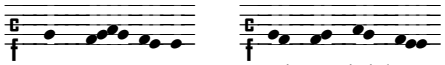
▸ p.553 409r

179 Notandum secundo, quod quintus tonus solum habet unicam differenciam, que sic decanitur:

180 Et regit cantus aliquando in ·c· acuto, aliquando in ·G· gravi surgentes. 181 Regit eciam et in ·a· acuto, sicut et principalis, sed semper infra tendentes, quod in his patet exemplis: p. 61

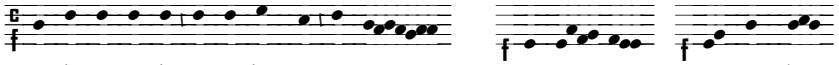
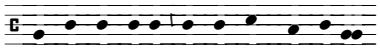
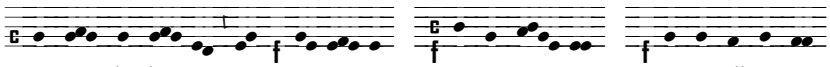
▸ p.553

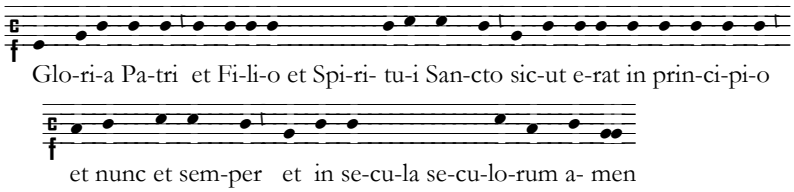


▸ p.553

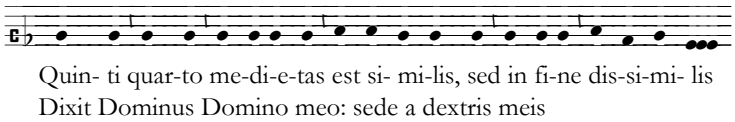


182 Notandum tercio: 183 Quandocumque introitus quinti toni incipitur in ·F· gravi, tunc versus eiusdem cum tali debent addicione terminari, que sequitur:

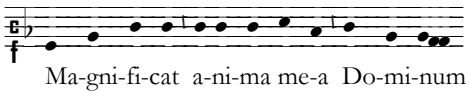
▸ p.553

184 Sed quando incipiuntur introitus quinti toni in ·c· vel ·a· acutis, tunc versus eorundem introituum sic simpliciter terminantur:

185 Exemplum de incepcione introituum in ·c· acuto et similiter in ·a·:

186 Inchoatur autem talis versus introituum quinti toni in ·F· gravi sub hac forma, que sequitur:



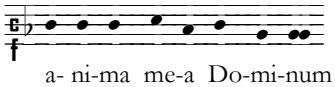
187 Quarto notandum, quod psalmi minores quo ad quintum tonum sub hac forma sequenti modulantur:



p. 62 188 Quinto notandum, quod psalmi maiores quo ad quintum tonum sub hac forma, que sequitur, decanuntur:



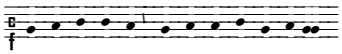
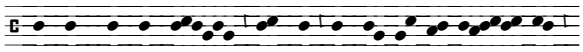
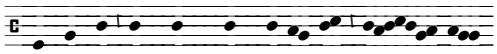
189 Quo ad differencialem:



190 Notandum sexto, quod versus circa responsoria quinti toni incipiuntur in ·c· acuto, ubi tenor, et finiuntur in ·a· acuto in tercia supra finalem, quod proprium est tonis autentis, ut patet in hoc exemplo:

---

185 *Gn*
sancto suo

186  *Gn*
et nunc et semper et in s s amen

Et am-bu-la-bunt gen-tes in lu-mi-ne tu - o

et re- ges in splen-do- re or-tus tu - i

191 Septimo notandum, quod claves iniciales, a quibus cantus quinti toni inchoari possunt, breviter patent in his versibus:

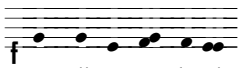
192 Quintus tenet in capite ·c·solfaut, ·F· ac ·a·lamire,
193 ·G· quandoque his et ·c· raro superaddas.

194 Ultimo notandum: 195 Proprietas quinti toni est inducere delectacionem in audientibus, et convenit hominibus tristibus, religiosis et devotis, quia ipse tristia corda letificat et debiles seu desperantes confortat. Unde versus:

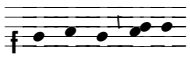
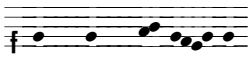
196 Auditum solet mulcere modestia quinti,
197 Lapsos sepe recreat, tristia corda levat.

198 DE SEXTO TONO

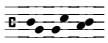
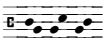
199 <C>irca sextum tonum notandum est primo, quod principalis eius sic decanitur:

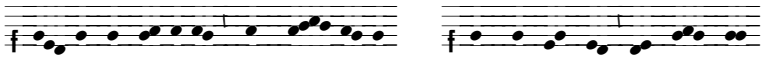
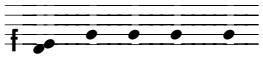
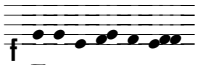
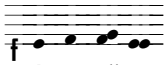


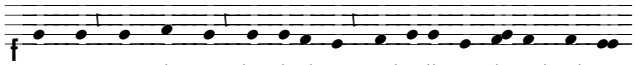
stu-di- o- que le-vi

200 Et regit cantus in ·F· gravi surgentes, aliquando leviter ascendentes, aliquando vero descendentes, ut patet in his exemplis:

Re-gi-na ce-li

Gau-dent in ce - lis

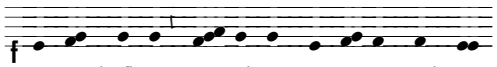
196-197 SUMM. GUID. 35-36
199 studioque levi] cf. SUMM. GUID. ton. 52; ADAM FULD. 2, 14

190 ] *Gn*

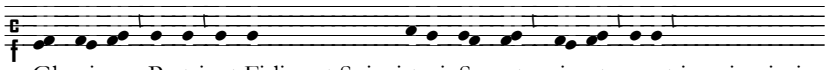
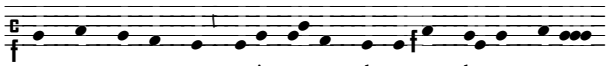
lu-mi-ne lumine

201 Regit eciam cantus aliquando in ·C· gravi, ut patet hic: *409v*

p. 63 202 Notandum secundo, quod sextus tonus solum unicam habet differenciam, que sic solet decantari:

203 Et regit cantus eciam ab ·F· gravi surgentes, sed semper ascendentes tali modo, quod primo fit saltus per tonum de ·F· gravi in ·G· et ibi eciam fit aliqualis mora, tandem de ·G· gravi ad ·a· acutum eciam per tonum, deinde de ·a· acuto in ·F· grave per ditonum, quod sic patet:

204 Notandum tercio, quod psalmi minores quo ad sextum tonum sub hac forma, que sequitur, modulantur:

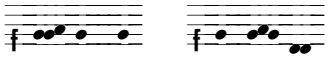


205 Notandum quarto, quod psalmi maiores eciam quo ad sextum tonum sicut sequitur decanuntur:

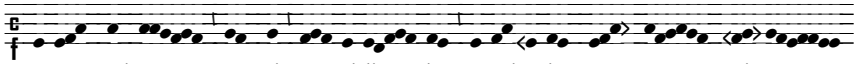


206 Notandum quinto, quod versus introituum sexti toni semper in ·F· gravi incipiuntur et ibidem terminantur, quod sic patet:





207 Notandum sexto, quod versus circa responsoria sexti toni semper incipiuntur in ·F· gravi et ibidem finiuntur, quod sic patet:

▸ *p.553*

208 Notandum septimo, quod claves iniciales, a quibus cantus sexti toni inchoari possunt, brevissime in his patent versibus:

209 ·C·faut, ·F· sextus ·c·solfaut atque ·D· grave
210 Pariter cum ·a· quandoque inveniuntur.

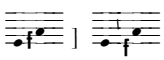
211 Notandum ultimo, quod cantus sexti toni est flebilis et pius et provocat pia corda ad lacrimas et ad devocionem seu ad fletum, ut patet in his canticis, scilicet *O quam metuendus locus iste*, *Regina celi letare* et sic de aliis. *p. 64*

Versus: 212 Flebilis atque pia ptongi modulacio sexti,
213 Provocat ad lacrimas corda canore suo.

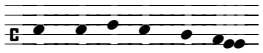
214 Unde Boecius in sua *Musica*: 215 Nam qui asperiores sunt, durioribus delectantur modis, qui vero mansueti, mediocribus moliuntur.

212-213 SUMM. GUID. 37-38
214 cf. BOETH. mus. 1, 1 p. 181, 5-7

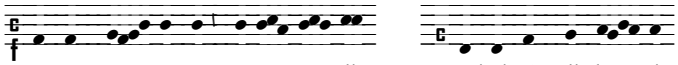
---

206  *Gn*
se-cu- secu-
211 sexti] sextus *Gn*

216 DE SEPTIMO TONO

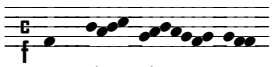
217 <C>irca septimum tonum notandum est primo, quod principalis toni septimi sic decanitur:

pot-e- rit hoc sci-re

218 Et regit cantus semper in ·G· gravi surgentes quocumque modo sive graviter sive leviter, excepto quando talis cantus incipitur per dyapente. 219 Tunc enim erit differencialis; exempla patent hic:



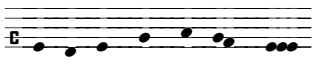
Ap-pa-ru - e-runt ap-po-sto- lis Vi-ri Ga- li- le - i

▸ *p.553*



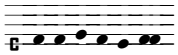
Ac- ci - pi - te

220 Regit eciam cantus in ·a· acuto quandoque sic surgentes, ut sequitur:

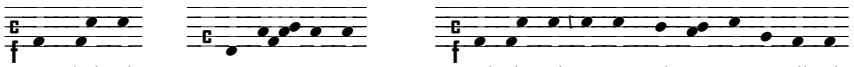


E- le-cti sunt in Chri-sto

▸ *p.553*

221 Notandum secundo, quod differencie septimi toni sunt quatuor in numero, quarum prima sic decanitur:

E u o u a e

222 Et regit cantus eciam in ·G· gravi, ut principalis, sed non aliter nisi per dyapente surgentes, quod sic patet:



Ga-bri- el Ex-or- tum est Helena Constanti<ni> Mi-cha-el pre-po-si-tus pa- ra- di- si

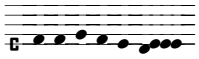
▸ *p.553*

217 poterit hoc scire] cf. SUMM. GUID. ton. 52; ADAM FULD. 2, 14

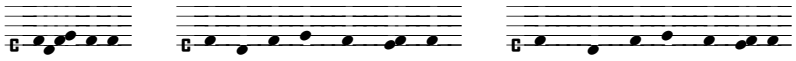
222] *Gn*

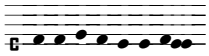
Ga-bri- el Gabriel

223 Secunda differencia sic solet decantari:

410r

E u o u a e

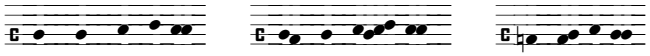
224 Et regit cantus in ·d· acuto per hunc modum surgentes, ut patet:

▸ *p.554*

Di - ri-ge Ec-ce sa-cer-dos ma-gnus Me-cum e-nim ha-be-o
Tu es Petrus

225 Tercia differencia septimi toni sic modulatur: *p. 65*

E u o u a e

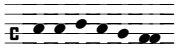
226 Et regit cantus in ·c· acuto quocumque modo surgentes, ut patet in his exemplis:

▸ *p.554*



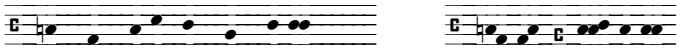
Om-nis spi-ri-tus Cla-ma-ve- runt Stel-la i-sta

227 Regit eciam eadem differencia cantus in ·♮· duro acuto surgentes, ut primo patuit in hoc exemplo, scilicet *Stella ista.*

228 Quarta differencia septimi toni sic decanitur:

E u o u a e

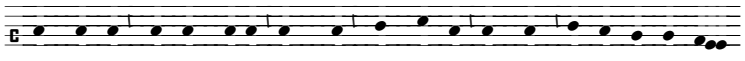
229 Et regit cantus in ·♮· duro acuto sicut et tercia differencia surgentes, sed semper infra tendentes, quod sic patet in his exemplis:

▸ *p.554*
▸ *p.554*



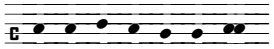
Red- em-ci-o-nem mi-sit Dominus Ex quo om-ni-a
Mirificavit Dominus

230 Notandum tercio, quod psalmi minores quo ad septimum tonum sic intonantur, ut sequitur:

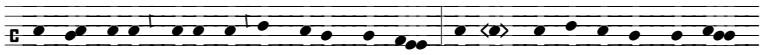


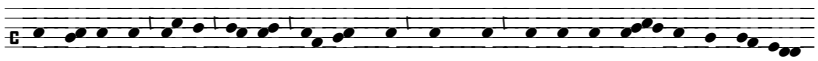
Sep-ti-mus in me-di-o quin-tum re-spi-cit, sed in fi- ne de-spi-cit

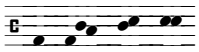
▸ *p.554*



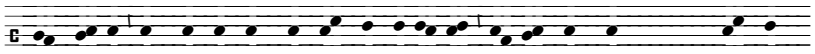
Quo ad differencialem

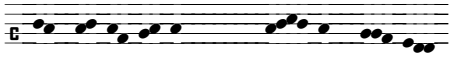
231 Notandum quarto, quod psalmi maiores quo ad septimum tonum semper incipiuntur in ·d· acuto ut et minores, sed quando minores punctuatim ascendunt, maiores vero descendunt, quod sic patet:

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

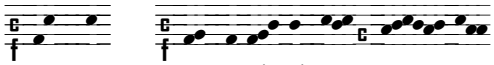
232 Notandum quinto, quod versus circa introitus septimi toni aliquando incipiuntur in ·d· acuto, et hoc, si introitus incipitur per dyathaseron, aliquando vero in ·c· acuto, que omnia patent in his exemplis:

Mi-se-re-re me-i De-us se-cun-dum ma-gnam mi-se-ri- cor- di-am tu- am



A-sper- ges me

p. 66 233 Exemplum quando incipitur a ·c· accuto:

Do-mi-ne pro-ba-sti me et cog-no-vi-sti me, tu cog-no- vi-sti ses-si-o- nem



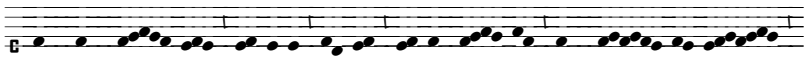
me-am et re-surrecci- o - nem me-am

Pu - er Pro-te-xi- sti me De - us

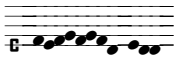
---

230 re-spi-cit] respicit *ante corr. Gn*

231 quarto] quinto *Gn*

234 Notandum sexto, quod versus circa responsoria septimi toni semper incipiuntur in ·d· acuto, ubi tenor, et finiuntur in ·♮· duro acuto:



Lo-que-ban - tur va-ri-is lin-guis a-po-sto - li ma- gna - li - a
Ave Maria gracia plena Dominus tecum

De - i

235 Notandum septimo, quod claves iniciales cantus septimi toni sunt hec, que brevissime patent in hoc versu:

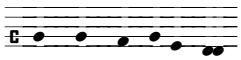
236 ·G· simul ·a·, ·♮· quadrum, ·c·d· sibi septimus efert.

237 Notandum ultimo, quod proprietas septimi toni est ista, quia cantus ipsius est iocundus et delectabilis, valens ad lascivias, id est ad nupcias, vel ad convivia nupciarum. 238 Et convenit hominibus in adolescencia positis, qui, ut communiter, plus aliis lascivire videntur. Unde versus:

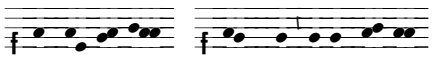
239 Lascivire solet iocundis septimus odis,
240 Autumo plus tales tale decere melos.

241 DE OCTAVO TONO

410v 242 Circa inicium octavi toni sciendum est primo, quod principalis eius sic decanitur:

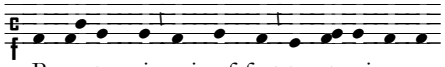


to-nos dif-fi-ni- re

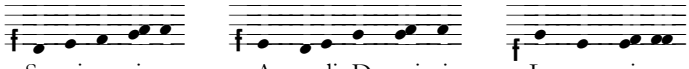
243 Et regit cantus in ·G· gravi quocumque modo surgentes, ut in his exemplis sequitur:

O- ri - e - tur Gau- de et le- ta-re

239-240 SUMM. GUID. 39-40
242 tonos diffinire] cf. SUMM. GUID. ton. 52; ADAM FULD. 2, 14

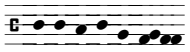
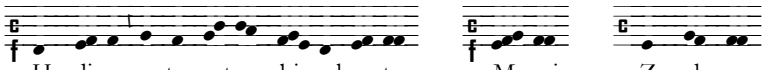
234] *Gn*
De - i dei

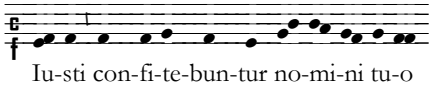


p. 67 [244] Regit eciam aliquando cantus in ·C·D· gravibus et eciam in ·a· acuto surgentes, sed improprie. [245] Exemplum hic patet de omnibus:

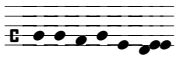
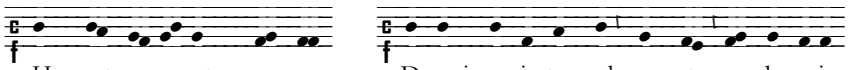


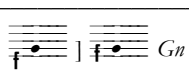
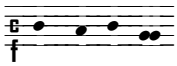
▸ *p.554*

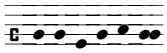
[246] Notandum secundo, quod differencie octavi toni sunt quatuor, et hoc computando peregrinum pro quarta differencia et ultima eiusdem. [247] De quarum quidem differenciarum prima sic decantatur:

[248] Et regit cantus aliquando in ·E· gravi, aliquando vero in ·F· gravi surgentes, quod sic patet:

▸ *p.554*



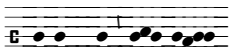
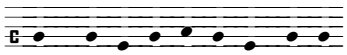
▸ *p.554*

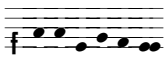
[249] Secunda differencia octavi toni est hec:

[250] Et regit cantus solum in ·c· acuto surgentes et hoc semper infra tendentes:

▸ *p.555*

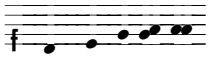
245 Sapiencia] Sapienciam *Gn* | Domini] dei *Gn* | *Gn*

De-o no-stro

251 Tercia differencia octavi toni est hec:

E u o u a e

252 Et regit cantus in ·c· acuto per hunc modum surgentes, quod sic patet:

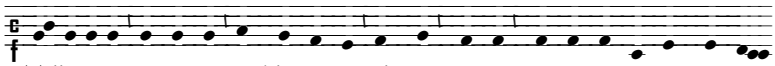
▸ *p.555*
▸ *p.555*

E-un-tes i - bant
Zelus domus tue

Con-sti-tu-es e- os prin-ci-pes
Benediximus vobis

253 Quarta differencia octavi toni, que modo ab aliquibus tonus vocatur peregrinus, ille habet tenorem suum in ·G· gravi in cantu directo et in ·d· acuto transposito. 254 Cuius intonacio psalmorum maiorum est in ·a· acuto et solet sic decantari:

E u o u a e

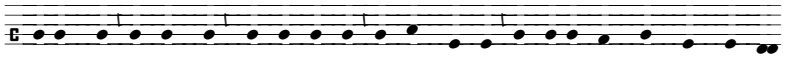
255 Et regit suos cantus proprie in ·C· et in ·D· gravibus surgentes, nihilominus tamen cantus eius comprehenditur sub principali octavi: *p. 68*

Nos qui vi-vi-mus
Alleluia

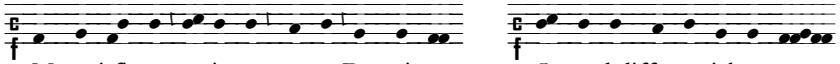
256 Exemplum de ·D· gravi iam patuit in *Venient dies*.

257 Intonantur autem psalmi minores istius differencie in ·a· acuto, quod sic patet, ut sequitur:



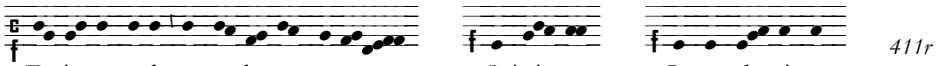
Tali tenore tonus cantabitur peregrinus
In ex-i-tu I-sra-el de E- gi-ptu do-mus Ia-cob de po-pu-lo bar-ba-ro

258 Notandum tercio, quod psalmi minores quantum ad octavum tonum semper sic intonantur:

O-cta-vus se-cun-do co-in- ci-dit in me- di-o, sed a- li-ter con-clu- di- tur
Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris

259 Notandum quarto, quod psalmi maiores quo ad octavum tonum incipiuntur in ·G· gravi et sub tali forma, que sequitur, intonantur:

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

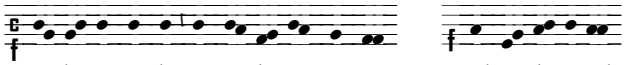
Quo ad differencialem:
a - ni- ma me-a Do-mi-num

260 Notandum quinto, quod quandocumque introitus octavi toni incipitur in ·D· gravi, tunc versus eius sic terminantur:

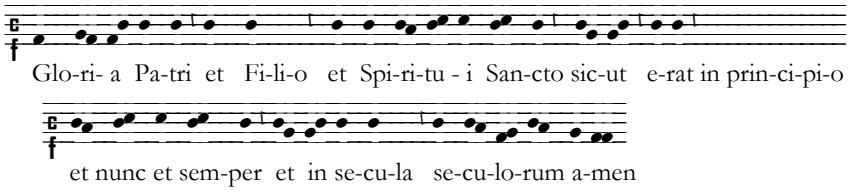


Et in se-cu-la se-cu-lo-rum a-men Spi-ri - tus In-tro-du-xit vos

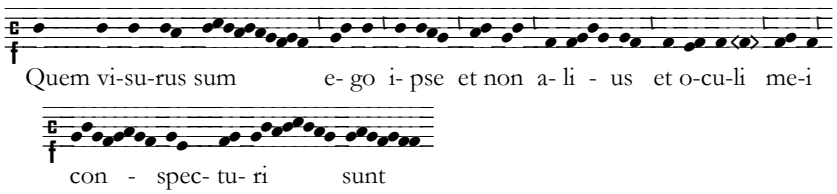
411r

261 Si autem introitus octavi toni alibi quam in ·D· incipitur, ut puta in ·F·G· gravibus vel in ·a·c· acutis, tunc versus sic terminantur:

Et in se-cu-la se-cu-lo-rum a-men Ad te le-va-vi

p. 69

262 Inchoantur autem tales versus introituum in ·G· gravi eodem modo, ut et *Magnificat*, quod sic patet:

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 se-cu-lo-rum a-men

263 Notandum sexto, quod versus circa responsoria octavi toni communiter incipiuntur ubi tenor, videlicet in ·c· acuto punctuatim, et semper terminantur in ·G· gravi. 264 Si autem alibi incipiantur, non est contra artem.



265 Notandum septimo: 266 Claves iniciales, a quibus cantus octavi toni inchoari possunt, sunt, que brevissime in hoc versu patere possunt:

267 Octavus ·C·D·E·F·G·c· continet ac ·a·lamire.

268 Ultimo notandum, quod cantus octavi toni est morosus, tardus et in sua modulacione modestus et magis convenit hominibus antiquis, qui lete et morose incedunt et ideo letum et morosum audiunt cantum libenter. Unde versus:

269 Octavus morulus, gaudens gradiensque decenter,
270 Creditur esse magis gratus in aure senum.

271 Et tantum de tonis.

269-270 SUMM. GUID. 41-42

[1] CAPITULUM QUARTUMDECIMUM

[2] <N>otandum primo, mixtio, de qua ad propositum, diffinitur sic: [3] est asscenssus vel descenssus note vel notarum supra ambitum alicuius toni. [4] Verbi gracia in tonis autentis seu imparibus a clave ad similem clavem, tam supra quam infra, dantur octo note regulariter, ita tamen, quod aliquando una nota additur supra ambitum vel eciam aliquando infra ambitum, sed hoc fit ex licencia, excepto trito, id est quinto tono, cui nota infra finalem descendere non est competens, de quo supra. Unde versus:

[5] Norma dat octavam nonamque licencia vocem
[6] Autentis supra, differre scias tamen ista:
[7] Nam licite tangas, quas dat tibi regula claves,
[8] Quas, si licencia dat, debes attingere raro.

[9] Hec Theogerus. [10] Omnia autem hec precipue de cantibus solemnibus sunt intelligenda.

p. 70 [11] Notandum secundo, quod musicus non statim audita armonia pronunciat tonum, sed pocius providens finem expectat et ideo, quia in fine omne iudicium canendi dependet. [12] Ex quo a fine omnia iustum est denominare dicente Philosopho secundo *De anima.* [13] Nam aliquando cantus quorumdam tonorum tanta similitudine videntur convenire, quod vix discerni potest, cui tono reccius adaptentur, videlicet an autento vel plagali. [14] Et tamen quicumque de fratribus, sive maior sive minor, intonetur, non est magnum vicium, licet sit contra artem, tanquam contra naturam; ex quo ars imitatur naturam, in quantum potest, secundo *Phisicorum.* [15] Et consistit hoc in voluntate cantoris, | vel secundum exigenciam temporis iocundi vel *411v* lugubris, quod patet in illa antifona *O Christi pietas,* que communiter ad sextum intonatur tonum, licet plus habeat de quinto capitali seu principali, ut patet practicanti, sub et supra.

[16] Notandum tercio, quod quatuor modis contingit hoc fieri, quod cantus transcendit metas suas. [17] Primo causa exclamacionis vel admiracionis, ut ibi: *O preclara stella maris* in responsorio de beata Maria virgine, in quo

---

5-8 SUMM. GUID. 162-165
12 cf. Aristoteles, De anima, II, 4 (Bekker 416b)
14 cf. Aristoteles, Physica, II, 2 (Bekker 194a)

---

4 descendere] descendi *Gn*

vox et res conveniunt. [18] Secundo causa potencie vel virtutis ipsius cantus sive rei, de qua agitur talis cantus, ut patet in illa antifona: *Fidelis sermo* et in illa prosa de sancto Ioanne: *Psallite Deo nostro* etc., ubi eciam tam vox quam res conveniunt. [19] Similiter de visitacione sancte Marie in illa antifona: *O quanta vis amoris* hoc idem patet. [20] Tercio causa nimii doloris vel compassionis unius ad alterum, ut patet in quibusdam cantibus de passione Domini et precipue in illo responsorio: *Tenebre facte sunt* etc., ubi tam vox quam res conveniunt. [21] Quarto causa nimie devocionis, ut patet in solemni *Et in terra* in loco, quo decanitur *tu solus altissimus*. [22] Unde Theogerus sic inquit:

[23] Anthonomasia valet hic, cum vox simul et res
[24] Thematis eximii sublime volunt sociari,
[25] Aut exclamandi virtus, aut causa dolendi,
[26] Aut pia vota precum cogunt descendere cantum.

[27] Notandum quarto, quod cantus indebite iniciatus et indebite finitus redditur distortus, vagus, irregularis et nulla racione excusabilis, et ideo, quia omnis cantus regularis debet habere fixum, firmum et debitum principium, similiter et finem. [28] Licet enim in medio vel ante vel post varietur, tamen cuilibet tono certus modus est atributus quo ad finem et principium iniciandi et finiendi suum cantum, sive sit autentus sive plagalis tonus, tam quo ad psalmos, quam quo ad officia. [29] Octo enim sunt dispositi toni pro psalmis et variis officiis regulis artis musice artati. [30] Unde versus eiusdem domini Theogeri:

[31] Amplius excedens a principio vagus horum
[32] Fineve distortus raro racione rimatur.
[33] Namque licet supra medium varietur et infra,
[34] Principium norma finem iubet fore fixum.

[35] Ultimo et finem tractatui huic imponendo notandum, quod quilibet tonus, sive autentus sive plagalis, hoc est par vel impar, specialiter potest dividi in tonum simplicem et compositum, quod in his clarescit exemplis. [36] Quomodo autem regit cantus suos, habitum est supra.

23-26 SUMM. GUID. 311-314
31-34 SUMM. GUID. 315-318

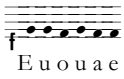
---

29 Octo] octi *Gn*

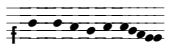
▸ *p.555*

p. 71 [37] Unde circa primum tonum sciendum est, quod duplex est:

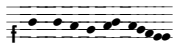
- Brevis, qui sic canitur:



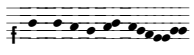
- Et productus et talis est triplex, scilicet gravis, acutus, <moderatus>:
  - Gravis et est duplex:
    - declinis sed <inusitatus>



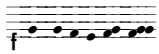
    - elevatus et usitatus



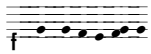
  - Acutus et talis est triplex:
    - circumflexus et inusitatus

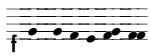
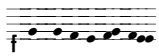
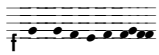


    - compositus et usitatus



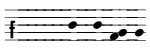
    - simplex et usitatus



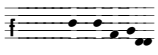
  - Moderatus, ille est eciam triplex
    - simplus et usitatus

    - duplus et inusitatus

    - triplus et usitatus

412r

[38] Circa secundum tonum notandum est, ille est duplex:

- simplex et usitatus



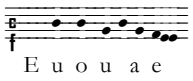
- compositus et inusitatus



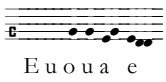
37 declinis sed <inusitatus>] inusitatus *dub. Gn*

[39] Circa tercium tonum notandum est, quod ille est triplex:

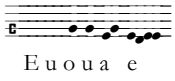
- Gravis et principalis:

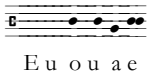


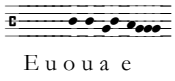
- Moderatus, et est duplex:
  - simplex et usitatus



  - compositus et usitatus

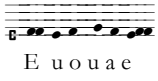


- Acutus, et ille est duplex:
  - altus et usitatus

  - declinis et usitatus

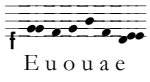


[40] Circa quartum tonum notandum, quod ille est triplex:

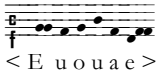
- Acutus:



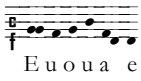
- Moderatus, et ille est duplex:
  - parcus

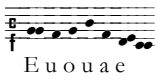


  - largus



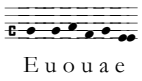
- Gravis, ille eciam est duplex:
  - simplex



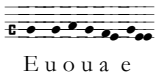
  - compositus

p. 72

[41] Circa quintum tonum notandum, quod ille est triplex:

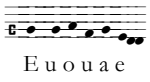
- Moderatus



- Acutus sed inusitatus

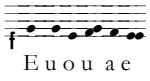


- Gravis et usitatus

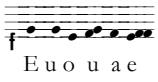


[42] Circa sextum tonum sciendum, quod ille est duplex:

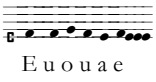
- Simplex

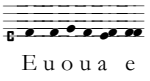


- et compositus

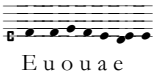


[43] Circa septimum tonum sciendum, quod ille est triplex:

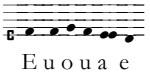
- Moderatus, qui sic canitur:

- Acutus est duplex:
  - simplex



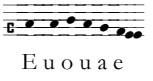
  - compositus



- Gravis eciam est duplex:
  - simplex

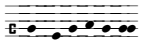


  - compositus



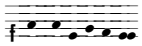
[44] Circa octavum tonum et ultimum est sciendum, quod ille eciam est triplex:

- Acutus:



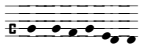
E u o u a e

- Gravis, ille sic decanitur:



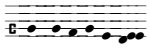
E u o u a e

- Moderatus est triplex:
  - simplus



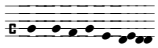
E u o u a e

  - duplus



E u o u a e

  - triplus



E u o u a e

KOMMENTAR

pr. 20: Die Stelle konnte im 4. Buch der Ethik des Aristoteles nicht nachgewiesen werden.

pr. 42: Der Schluß des Satzes zitiert eine Stelle aus dem Hebräerbrief (2, 10): „decebat enim eum propter quem omnia et per quem omnia qui multos filios in gloriam adduxerat auctorem salutis eorum per passiones comsummare“ (Text der Vulgata).

pr. 44: Auf welche Stelle im zweiten Kapitel des Jacobusbriefes hier angespielt wird, konnte nicht ermittelt werden.

1, 14: Um welchen Pseudo-Augustinischen Traktat es sich bei *De vita et honestate clericorum* handelt, konnte nicht ermittelt werden. Zur Tradition der vier klerikalen *necessitates* vgl. die Einleitung, S. 423.

1, 25: Die Lesart „epilogat“ wäre aus Gründen der Versform dem „epilogavit“ des Textes vorzuziehen; letztere wurde aber in der Edition beibehalten, weil nicht klar ist, ob es sich hier tatsächlich um einen Fehler handelt.

2, 17: Möglicherweise ist in diesem Vers die Lesart „indirecte“ ein Schreibfehler und es soll wie in anderen Texten der *Traditio Hollandrini* „in directum“ (vgl. etwa TH VIII 9, 84) heißen.

2, 31: Der in seiner Bedeutung nicht ganz klare Satz bezieht sich offenbar darauf, daß der Ton ee *secundum artem* oberhalb der (zehnten) dd-Linie, aber eigentlich in keinem *spacium*, keinem Zwischenraum liegt, da ja keine Linie darüber steht; hier fallen Zwischenraum und Linie gleichsam zusammen.

3, 12: Zur zweifelhaften Lesart „naturos“ vgl. die Edition von TH XII in Band IV, S. 276 (Kommentar zu 3, 22).

3, 14: Die Stelle konnte im 2. Buch der Aristotelischen Physik nicht nachgewiesen werden.

4, 6: Vgl. die ähnliche Formulierung der drei *proprietates* in TH VIII 3, 58 (Band III, S. 357); statt „conceptum verbi omnibus manifestare" steht dort „conceptum verum auribus manifestare".

5, 10: Die Stelle konnte im 7. Buch der Metaphysik des Aristoteles nicht nachgewiesen werden.

5, 27-28: Der Überblick über die Mutationsmöglichkeiten unterscheidet drei Arten von solmisierten Tonstufen der musikalischen Hand (*dictiones*): 1. sechs Stufen, die mit drei Solmisationssilben (*voces*) bezeichnet werden und jeweils sechs Mutationen (*mutationes*) aufweisen *(G-solreut, a-lamire, c-solfaut, d-lasolre, g-solreut, aa-lamire)*, 2. acht Stufen mit zwei Solmisationssilben und zwei Mutationen *(C-faut, D-solre, E-lami, F-faut, e-lami, f-faut, cc-solfa, dd-lasol)*, 3. vier Stufen mit einer Solmisationssilbe ohne Mutation *(Γ-ut, A-re, ♭-mi, ee-la)*, denen im weiteren Verlauf des Textes noch die Doppelstufen *b-fa*, *bb-fa* und *♯♯-mi* (alle drei ebenfalls ohne Mutation) hinzugesellt werden.

5, 41: Die Stelle konnte im 2. Buch von Aristoteles' Abhandlung *De generatione* nicht nachgewiesen werden.

6, 2-6: Dieser Abschnitt erklärt, daß man bei der Bestimmung des Intervallabstandes zwischen zwei aufeinanderfolgenden unterschiedlich geschlüsselten Noten zunächst die beiden Noten in der musikalischen Hand lokalisieren und dann deren Abstand anhand der dazwischen liegenden Fingerglieder abzählen und dadurch bestimmen solle. Das gegebene Beispiel bezieht sich auf den Quartabstand zwischen *G-solreut* und *c-solfaut*, auf der musikalischen Hand zwischen dem unteren Fingerglied des kleinen Fingers (*venter auricularis*) und dem oberen Glied des Ringfingers (*vertex fidii*). Vgl. LZ 3, 57-63.

7, 117: Das mit *mi sol* bezeichnete Intervall ist eine kleine Sexte *(H-g)*. Warum das Intervall in der Beispielreihe für die große Sexte steht, ist unklar. Wenn *B-g* gemeint wäre, müßte der untere Ton *fa* sein.

7, 152: Die Melodie *Omnes modos volentes scire* steht als Ergänzung am unteren Rand von fol. 398r; sie scheint von einer anderen Hand geschrieben worden zu sein (abweichende Form des *F*-Schlüssels). Für diese

Merkmelodie gibt es bislang keine weiteren Nachweise im mittelalterlichen Musikschrifttum.

8, 52 und **54**: Obwohl das Beispiel von *Immutemur* und seiner Transposition theoretisch stimmig ist (und deshalb auch in der Edition beibehalten wurde), steht es offensichtlich nicht in Übereinstimmung mit der melodischen Gestalt und Überlieferung des Gesanges. Die *coniuncta* zwischen *d* und *e* entsteht nur, wenn der Gesang auf *g* (und nicht wie in 8, 52 auf *c*) beginnt. Um das ‚*es*' zu vermeiden, muß der Gesang nach *d* transponiert werden (und nicht wie in 8, 54 nach *g*). Zsuzsa Czagány danke ich für diesen wichtigen Hinweis.

9, 18: Die obere *licentia* im 7. Ton ist eigentlich der letzte Ton des normalen Oktavumfangs des auf *d* transponierten authentischen *G*-Modus.

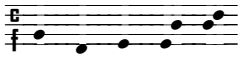
10, 18-34: Vgl. die Kommentierung dieser Passage in der Einleitung auf S. 429-430.

10, 19: Die Bedeutung der Einschränkung „saltem capitalis toni" an dieser Stelle ist unklar.

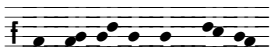
10, 21: Die ersten beiden Reihen des Notenbeispiels enthalten die Prinzipaldifferenzen (*tenores*) der untransponierten Modi, die erste Reihe von links nach rechts des 1.-4. (vgl. 13: 36, 94, 114, 144), die zweite Reihe des 5.-8. (vgl. 13: 177, 199, 217, 242) Modus. Die dritte und vierte Reihe bieten die transponierten Differenzen: in der dritten Reihe die Differenzen des 1.-4. Modus in Quinttransposition, in der vierten Reihe den 5., 7. und 8. Modus in Quarttransposition, wobei festzustellen ist, daß beim 5. und 7. Modus in melodischer Abweichung von den regulären Differenzen der Schlußton so gewählt ist, daß am Ende ein quinttransponierter Ton steht. Die Differenz zum transponierten 8. Modus (letztes Notenbeispiel in der 4. Zeile) müßte gemäß der *regula generalis* (10, 18-20) auf der (transponierten) Finalis *d* schließen, endet aber auf *c*. Vielleicht liegt ein Schreibfehler vor, und die letzten drei Töne der Differenz müssen eigentlich eine Stufe höher stehen (*e-d-d* statt *d-c-c*). Vgl. dazu auch die Einleitung auf S. 430.

13, 39: Die zitierte Melodie gehört zur Antiphon *Ecce nomen Domini*; zur Melodie von *Maiorem caritatem* vgl. MMMA V 1327.

13, 40: Die erste *differentia inusitata* des 1. Modus ist identisch mit seiner *differentia principalis* (siehe 13, 36). Offenbar liegt hier ein Versehen des Schreibers vor.

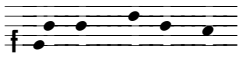
13, 42: Das Incipit zu *Traditor autem* (vgl. MMMA V 1200) lautet in PL-Klk 1 fol. 81v folgendermaßen:

Tra- di- tor au- tem

13, 48 und **56**: Das Incipit zu *Ecce ego mitto vos* lautet in PL-Klk 1 fol. 261r folgendermaßen:



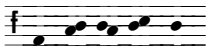
Ec-ce e- go mit-to vos

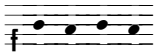
Die hier zitierte Gestalt stimmt exakt mit 13, 56 überein (vgl. auch MMMA V 1345). Zu *Virgo dei genitrix* in 13, 48 vgl. MMMA V 2169 (dieser Text hat allerdings in PL-Klk 1 fol. 11v eine andere Melodie). Offenbar wurden die beiden Antiphonen wegen ihrer melodischen Ähnlichkeit an beiden Stellen gleichgesetzt.

13, 52: *Alma promat ecclesia* ist mit dieser Melodie nicht nachgewiesen; *Vadam ad patrem* lautet in PL-Klk 1 fol. 58v folgendermaßen:

Va-dam ad pa-trem

13, 53: Diese Melodie steht in *Gn* ohne Textincipit.

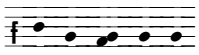
13, 57: *Rorate* und *Gaudeamus* sind Introitusgesänge; *Suscepimus* ist in diesem Zusammenhang nicht nachweisbar (siehe auch 13, 71).

13, 58: Incipit der Melodie in PL-Klk 1 fol. 201v:

Fi-de-lis ser-mo

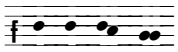
13, 67: *Beati omnes* ist nur auf *F* nachweisbar (vgl. 13, 95 und PL-Klk 1 fol. 37r); *Exi cito* beginnt in PL-Klk 1 fol. 140v folgendermaßen:

Ex- i cit-to

13, 69: Hier wie an anderen Stellen gibt der Text zur Magnificatintonation eine Differenz an, eine Eigenart, die er, so weit ich sehe, mit keinem anderen Textzeugen der *Traditio Hollandrini* teilt. Man kann davon ausgehen, daß die Differenz mit „anima mea Dominum" (vgl. 13: 163, 189, 231 und 259 sowie zum *Dixit Dominus* 162) zu textieren ist; die Edition nimmt keine Ergänzung vor.

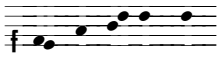
13, 83: Diese Aussage zur Autonomie des musikalischen Rhythmus (der *quantitas mellica*) gegenüber den metrischen und rhyhmischen Vorgaben von Vers- und Prosatexten (*mensuracio metrica* und *prosaica*) ist in ihrer Eindeutigkeit bemerkenswert. Nur für die normale Psalmrezitation (*psalmi minores*) wird eine Orientierung an der *quantitas metrica* eingeräumt.

13, 95: In PL-Klk 1 fol. 24v beginnt *Ecce Maria* mit *F-D*:

Ec-ce Ma-ri- a

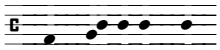
Möglicherweise handelt es sich hierbei um die korrekte Lesart. Der Beginn mit *E-C* in *Gn* ist ungewöhnlich, erklärt sich aber vielleicht aus der Notwendigkeit, auch einen Melodiebeginn mit *E* (siehe 13, 95: „in E gravi, sed raro") nachzuweisen.

13, 95: Der Beginn von *Oblatus est* lautet in PL-Klk 1 fol. 81v:

Ob-la-tus est

13, 97: In der Aufzeichnung von *Educ de carcere* in PL-Klk 1 fol. 72r lauten die letzten beiden Noten *F-E* (vgl. auch TH II 4, 133).

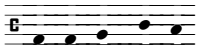
13, 115: *Favus distillans* lautet in PL-Klk 1 fol. 215v (vgl. TH V 4, 306):

Fa-vus di-stil-lans

13, 117: Eine Antiphon *Iesu Christe* im 3. Modus ist nicht nachweisbar; es ist unklar, welcher Gesang damit gemeint ist.

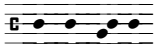
13, 119: Aufzeichnung von *Tollite portas* in PL-Klk 1 fol. 258r:

Tol- li-te por-tas

13, 119: Das Incipit von *Elizabeth Zacharie* in PL-Klk 1 fol. 190v schließt mit ♮ statt *c*.

13, 124: Der Beginn der Antiphon *Reliquit eum* in PL-Klk 1 fol. 54v zeigt nicht den in der voranstehenden Beschreibung geforderten Quartsprung:



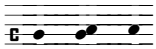
Re-li-quit e- um

13, 125: Der Beginns von *Vivo ego* in PL-Klk 1 fol. 55r lautet:

Vi-vo e- go

13, 132 *Vocem iocunditatis*] Die Aufzeichnungen in TH XI 7, 80 und TH XVII 362 zeigen übereinstimmend als zweite Note *G*; möglicherweise ist das *F* in *Gn* ein Schreibfehler.

13, 134: Dieser Versus zum Responsorium *Dum steteritis* ist in seiner Gestalt ab *sed spiritus* weder textlich noch melodisch anderweitig nachweisbar. Vielleicht muß die tiefe Schlußpartie auf *vos* im C4-Schlüssel gelesen werden. Für freundlichen Hinweis auf die Problematik danke ich Zsuzsa Czagány.

13, 151: Sowohl in *Stetit angelus* wie auch in *Benedicta tu* steht in PL-Klk 1 fol. 232v bzw. 163v als 3. Note ♮ statt *c*.

13, 161: *Factus est* ist ein Gesang im 1. Ton. Gemeint ist wahrscheinlich die Antiphon *Factus sum*, die im 4. Ton steht; in PL-Klk 1 fol. 89r beginnt sie allerdings auf *c*:

Fa- ctus sum

13, 164: Man muß diese Stelle wohl dahingehend interpretieren, daß dieses *Saeculorum Amen* mit der dritten *coniuncta* zwischen *F* und *G* (vgl. 8, 25-32), also modern mit *Fis*, gesungen werden soll.

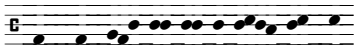
13, 178: Möglicherweise wurde die Melodie von *Voce cordis* absichtlich um den Anfangston gekürzt, um ein Beispiel für einen Beginn mit *a acutum* zu geben.

13, 181: Bei *Miserere mei Domine* wäre von der Beschreibung her („aliquando in ·c· acuto, aliquando in ·G· gravi surgentes") ein Beginn mit *G* zu erwarten; die Melodie steht aber auf *F*.

13, 181: Der Text *Vincenti dabo manna* ist mit dieser Melodie nicht nachgewiesen; möglicherweise handelt es sich um ein Versehen des Schreibers.

13, 183: *Loquebar* ist nicht der Beginn einer Antiphon, sondern des Introitus *Loquebar in testimoniis*.

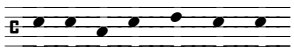
13, 207: Die unvollständige Überlieferung der Melodie wurde nach dem Antiphonale Cracoviense (Kraków, Biblioteka kapitulna 47, fol. 285v) korrigiert und vervollständigt (gemäß freundlichem Hinweis von Zsuzsa Czagány).

13, 219: Die Melodie von *Apparuerunt apostolis* lautet in PL-Klk 1 fol. 107v:

Ap-pa-ru - e-runt a-po - sto- lis

13, 220 *Electi sunt*] In PL-Klk 1 fol. 265r steht auf *sunt* ein Pes *♭-c*.

13, 222 *Michael prepositus*] In PL-Klk 1 fol. 233v steht auf *ra-* eine Clivis *♭-a*.

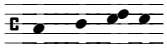
13, 224: Die Melodie von *Ecce sacerdos magnus* lautet in PL-Klk 1 fol. 275r:



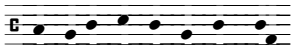
Ec-ce sa-cer-dos ma-gnus

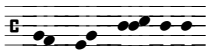
Der Kopist hat offensichtlich aus Versehen die Melodie von *Mecum enim habeo* übernommen.

13, 226: Die Melodie von *Stella ista* beginnt in PL-Klk 1 fol. 25r folgendermaßen:



Stel-la i - sta

13, 229: *Mirificavit Dominus* hat in PL-Klk 1 fol. 242r folgende Melodie:

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

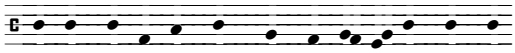
13, 229: *Ex quo omnia* ist sonst nur im 5. Modus überliefert; vgl. PL-Klk 1 fol. 111r:

Ex quo om-ni-a

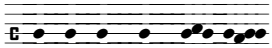
13, 230: Die Edition gibt bei *respicit* die korrigierte Lesart der Handschrift wieder; weshalb diese Korrektur erfolgte, ist unklar. Die Lesart vor der Korrektur (siehe Apparat der Edition) bietet die zu erwartende und übliche Zäsurformel.

13, 245: *Angeli Domini* hat in PL-Klk 1 fol. 234v als 4. Note *E* statt *F*.

13, 248: Eine Antiphon *Hodie natus est nobis* mit dieser Melodie läßt sich in anderen Quellen bislang nicht nachweisen; sie ist auch in PL-Klk nicht enthalten.

13, 248: Die Aufzeichung von *Iusti confitebuntur* in PL-Klk 1 fol. 269v liest über *fi-te- a-G* statt *G-a*.

13, 250: Die normale Fortsetzung des Textes der Antiphon *Dominus in templo sancto* lautet *suo Dominus*, nicht *sedes eius*, so auch in PL-Klk 1 fol. 103r mit von *Gn* abweichender melodischer Fortsetzung:

Do-mi-nus in tem-plo san-cto su- o Do-mi-nus

13, 252: *Zelus domus tue* in PL-Klk 1 fol. 78r:

Ze-lus do-mus tu - e

13, 252: *Benediximus vobis* besitzt keine melodische Übereinstimmung mit *Constitues eos principes*; warum beide Gesänge hier dem gleichen Melodie-incipit zugewiesen werden, ist unklar.

14, 37-44: Die Notation der Differenzen bedient sich hier sehr stark einzelner Noten; deren Gruppierung und die Textzuordnung sind daher noch undeutlicher als etwa im 13. Kapitel. Vgl. auch die Einleitung auf S. 430-431.

Appendices

MICHAEL BERNHARD - ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

VERSUS DE MUSICA „PALMAM CUM DIGITIS“

(VERS. Palmam)

EINLEITUNG

1. ÜBERLIEFERUNG

Das Lehrgedicht *Palmam cum digitis* (VERS. Palmam I) ist nur in der Handschrift Rom, Pal. lat. 1346 *(R)* überliefert. William G. Waite machte in seinem Aufsatz „Two Musical Poems of the Middle Ages" zum ersten Mal darauf aufmerkam und publizierte einen Teil des Gedichts.[1]

Die aus der Bibliotheca Palatina in Heidelberg stammende Handschrift wurde von Pieter Fischer[2] und von Ludwig Schuba[3] ausführlich beschrieben. Der Codex besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil umfaßt die Blätter 1-24, von denen fol. 1-19 im 13. Jh.[4], fol. 20-24 im 14. Jh. geschrieben wurden. Der zweite Teil enthält die *Musica disciplina* des Aurelianus Reomensis (AURELIAN.) in einer Abschrift des 11. Jhs. Der erste Teil der Handschrift ist sicher in Deutschland entstanden, was der Tonar auf fol. 7v-16v (TON. Vatic.), die Merkmelodie „Ter terni sunt modi" (HERMANN. mod.) und die Neumentabelle (NEUM. Eptaphonus) zeigen. Für das Gedicht *Palmam cum digitis* kann allerdings eine Entstehung in Frankreich in Betracht gezogen werden, da die darin vorkommenden Termini *musica falsa* und *conductus* im 13. Jh. außerhalb Frankreichs nicht belegt sind.

Die Handschrift Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz ms. lat. quart. 238 *(B)*[5] mit Datierungen auf fol. 132 bis und 141 aus den Jahren 1456 und 1457 stammt aus dem Benediktinerkloster Huysburg bei Halberstadt. Sie enthält den Anfang des Gedichts und ergänzt diesen Teil mit weiteren Versen zu unterschiedlichen Themen, die möglicherweise ad hoc

---

[1] William G. Waite: Two Musical Poems of the Middle Ages. In: Musik und Geschichte, FS Leo Schrade zum 60. Geburtstag, Köln 1963, S.13-34

[2] Pieter Fischer: The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, Bd.2. Italy. RISM B III 2, München-Duisburg 1968, S. 108-110

[3] Ludwig Schuba: Die Quadriviums-Handschriften der Codices Palatini Latini in der Vatikanischen Bibliothek (Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 2), Wiesbaden 1992

[4] Die Datierung von Fischer in RISM B III 2 in das 12. Jh. ist schon vom Inhalt her unmöglich.

[5] Michel Huglo / Christian Meyer: The Theory of Music, Bd. 3. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany. RISM B III 3, München-Duisburg 1986, S. 22 Der Textanfang ist dort irrtümlich als „Plurima cum digitis propono scribere quibusque pueris" transkribiert worden.

aus dem Gedächtnis zusammengestellt oder aus unterschiedlichen Quellen gesammelt wurden. Diese Fassung wird mit dem Sigel VERS. Palmam II bezeichnet.

VERS. Palmam I ist ein in sich geschlossener Verstraktat, der mit einer Einleitung zum Zweck des Gedichts und einer Inhaltsangabe beginnt und mit einer Doxologie endet. Einige Fehler, die aus Parallelüberlieferungen einzelner Teile des Textes verbessert werden konnten, zeigen, daß es sich um eine Abschrift aus einer unbekannten Vorlage handelt. In seiner vollständigen Form ist *R* die einzige erhaltene Quelle für das Gedicht.

VERS. Palmam II überliefert in den Versen 1-58 im Wesentlichen die erste Hälfte von VERS. Palmam I, allerdings sind zwei Abschnitte in *B* vertauscht und zusätzliche Verse (37-42) über die Oktav- und Tetrachordgliederung des Tonsystems eingeschoben worden. Dieser Einschub zeigt deutlich den Kompilationscharakter von *B*, da die Oktavgliederung in den anschließenden Versen noch einmal behandelt wird. Die Tetrachordgliederung ist aus SUMM. GUID. 43-44 übernommen.

I		II	
1-16	Zweck des Traktats Inhaltsangabe: Guidonische Hand und Tonstufen *b-fa* und *♮-mi* Hexachorde Mutation Musica falsa Intervalle	1-16	Zweck des Traktats Inhaltsangabe: Guidonische Hand und Tonstufen *b-fa* und *♮-mi* Hexachorde Mutation Musica falsa Intervalle
17-30	Guidonische Hand und Tonstufen	17-22	Solmisationssilben und Tonbuchstaben
31-36	Solmisationssilben und Tonbuchstaben	23-36	Guidonische Hand und Tonstufen
		37-42	*Oktav- und Tetrachordgliederung des Tonsystems*
37-52	Oktavgliederung des Tonsystems	43-58	Oktavgliederung des Tonsystems
53-102	Hexachorde Mutation Musica falsa Intervalle		
		59-133	*Hexachordgenera* *Mutation*

Der zweite Teil von VERS. Palmam II stimmt nicht mehr mit VERS. Palmam I überein. Er behandelt die Hexachorde und die Mutation. Das Inhaltsverzeichnis zu Beginn des Gedichts widerspricht somit dem Inhalt dieses Textes.

Die Verse 59-74 sind der Beschreibung der Hexachorde gewidmet. Dieser Teil ist auch in TH XIX und TH XXIV überliefert, aber nicht aus anderen Quellen bekannt.

Die Mutationslehre wird durch sechs Verse grundsätzlichen Inhalts eingeleitet, von denen der Vers 77 „Tu non mutabis, nisi sit mutare necesse" in leicht veränderter Form auch von ANON. Couss. I p. 440b und CONR. ZAB. tract. KK 9 zitiert wird. Die anschließende Versreihe (81-133), in der die Mutationsmöglichkeiten für jede Tonstufe aufgezählt werden, ist in der Handschrift *B* am Ende unvollständig. Beschrieben werden nur die Mutationen bis *d-lasolre*. Die vollständige Reihe bis zum *ee-la* ist allerdings in vier Textzeugen erhalten. Neben TH XIX und TH XXIV überliefern sie auch die Handschrift Mainz II 223, fol. 242rv *(Ma)*, in der sie im Anschluß zu einer Mutationslehre in Prosa stehen, sowie die Handschrift München clm 4387, fol. 45v-46r *(Mn)* als zweites Kapitel eines Traktats, der nicht zur Hollandrinus-Tradition gehört. Man kann daher annehmen, daß diese Mutationsverse eine selbständige Einheit darstellen, die in unterschiedliche Texte aufgenommen wurde.

Offensichtlich durch mündliche Überlieferung bedingt, bietet die Überlieferung zahlreiche Textvarianten. Unterschiedlich ist auch der Textbestand der Fassungen:

– In *Ma* fehlen die ersten drei Verse zu den Tonstufen *Γ-ut, A-re* und *B-mi*.

– *B* überliefert zur Tonstufe *F-faut* (95-98) einen vierten Vers, der wahrscheinlich zum Originalbestand gehört, da grundsätzlich – mit Ausnahme des *E-lami* – alle Tonstufen mit zwei Solmisationssilben in vier Versen beschrieben werden.

– Vier Verse zur Tonstufe *b-fa-♭-mi* sind nur in *B* (115-118) und *Mn* (34-37) überliefert. Diese könnten in den anderen Textzeugen ausgelassen worden sein, weil ja auf dieser Tonstufe keine Mutation stattfindet.

– Der zweite Vers zum *c-solfaut* fehlt in *B* (nach 119).

– Die Tonstufe *f-faut* wurde in *Ma* (nach 49) übersehen.

– Nur *Mn* enthält zwei Verse zum *bb-fa-♭♭-mi*, entsprechend den Versen zum *b-fa-♭-mi*.

VERS. Palmam II ist mit einem in scholastischer Diktion verfaßten, inhaltlich aber unergiebigen Kommentar versehen, der mit der Kommentierung von Vers 42 endet. Offensichtliche Fehler legen die Vermutung nahe, daß dieser Kommentar aus einer Vorlage abgeschrieben wurde. Der abrupte Schluß „Sequitur forma" zeigt wohl, daß die Abschrift abgebrochen wurde.

Ein weiterer Zeuge für die Verbreitung von VERS. Palmam I ist Hugo Spechtshart. Etliche Verse seines Traktats *Flores musicae* sind offensichtlich eine teilweise erweiterte Umarbeitung:

	VERS. Palmam I	**HUGO SPECHTSH.**
Manus (T-dd)	18-28	32-44
Linea-spatium	29-30	51-55
Solmisationssilben	31-32	48-49
Gamma	34	24-25
b durum - b molle	39-40	104-106
Mutation	60-62	75-95
Musica falsa	65-75	112-140 (*Glossae*)
Intervalle	76-87 + 88-97	280-294 + 295-413

Die Verse 17-28 von VERS. Palmam I, welche die Guidonische Hand beschreiben, sind neben der Verbreitung in der Hollandrinus-Tradition noch in zwei weiteren Handschriften innerhalb von kleinen Sammlungen von Merkversen überliefert: Berlin lat. oct. 267 fol. 61r und Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 31rv. Die Intervall-Verse findet man auch in Melk 950 fol. 224r.

Wir können aus dieser Überlieferungssituation schließen, daß Rom Pal. lat. 1346 nicht der einzige Ausgangspunkt der Überlieferung war, sondern daß der Text zwischen dem 13. und 15. Jh. weiter verbreitet war und in unterschiedlichen Zusammenstellungen von Versen verwendet wurde. Mündliche Überlieferung begünstigte sicher die Verbreitung der Verse. Da es sich um Schulverse handelt, sind Textvarianten nicht ungewöhnlich.

2. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

TH XIX und TH XXIV, für die wohl teilweise eine gemeinsame Vorlage anzunehmen ist, enthalten eine große Anzahl von Versen sowohl aus VERS. Palmam I, wie auch aus VERS. Palmam II. Die Quelle für die beiden Traktate aus der Hollandrinus-Tradition ist schwer zu bestimmen,

da beide einerseits die Intervall-Verse aus VERS. Palmam I enthalten, die nicht in VERS. Palmam II stehen, andererseits die Abfolge der Verse im zweiten, nicht von VERS. Palmam I überlieferten Teil genau der Anordnung von VERS. Palmam II folgt. Insgesamt zeigt sich folgendes Bild[6]:

	P I	**P II**	**XIX**	**XXIV**
	1-16	1-16		
Manus:	17-28	23-34	83-94	5,3-14
		37	80	5,16
		38	131	6,2
		39	132	6,3
	44	50	170	
	46	52	69	
	61		157	
Intervalle:	76		563	8,26
	77		567	8,33
	<78>		572	8,39
	79			8,53
	80			8,57
	81		582	8,65
	82		586	8,77
	83		590	8,86
	84			8,98
	85			
	86		597	8,22 + 8,114
	87			8,23 + 8,115
		59	96	5,22
		60-61		5,28-29
		62-66	110-114	5,31-35
		67-68		5,38-39
		69-70	118-119	5,40-41
		71	121	5,44
		72-74	123-125	5,45-47
		75		
		76		
		77	147	7,8
		78	150	7,11
		79	*158*	
		80		

[6] In den folgenden Tabellen steht P I für VERS. Palmam I, die römischen Zahlen für die entsprechenden Traktate der *Traditio Hollandrini*.

	P I	P II	XIX	XXIV
Mutation:		81-83	153-155	7,14-16
		84-87	181-184	7,46-49
		88-91	186-189	7,56-59
		92-94	191-193	7,66-68
		95-97	195-197	7,76-78
		98		
		99-106	199-206	7,91-98
		107-114	208-215	7,109-116
b-fa-♭-mi		115-116		7,27-28
		117-118		7,31-32
		119	217	[7,131]
		120-125	219-224	7,133-138
		126-133	226-233	7,151-158

Die unvollständige Überlieferung der Mutationsverse in VERS. Palmam II wird durch die Handschriften München clm 4387, fol. 45v-46r (Appendix I) und Mainz II 223, fol. 242rv (Appendix II) ergänzt:

	P II	App. I	App. II	TH XIX	TH XXIV
Γ-ut – B-mi	81-83	1-3		153-155	7,14-16
C-faut	84-87	4-7	1-4	181-184	7,46-49
D-solre	88-91	8-11	5-8	186-189	7,56-59
E-lami	92-94	12-14	9-11	191-193	7,66-68
F-faut	95-97	15-17	12-14	195-197	7,76-78
	98				
G-solreut	99-106	18-25	15-22	199-206	7,91-98
a-lamire	107-114	26-33	23-30	208-215	7,109-116
b-fa-♭-mi	115-116	34-35			7,27-28
	117-118	36-37			7,31-32
c-solfaut	119	[38]	[31]	217	[7,131]
		39	32		
	120-125	40-45	33-38	219-224	7,133-138
d-lasolre	126-133	46-53	39-46	226-233	7,151-158
e-lami		54-56	47-49	235-237	7,165-167
f-faut		57-59		239-241	7,172-174
g-solreut		60-67		243-250	7,185-192
aa-lamire		68-75		252-259	7,203-210
bb-fa-♭♭-mi		76-77			
cc-solfa		78-79		261-262	7,219-220
dd-lasol		80-82		264-266	7,225-227
ee-la		83		267	7,235

Häufig in den Hollandrinus-Traktaten benutzt wurden einzelne Versgruppen oder Einzelverse aus VERS. Palmam I:

V. 17-28 Manus Guidonis

Diese Verse sind in den Traktaten TH V 1, 43-55, LZ 1, 35-46 und Sz 2, 80-92 dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben (*locus Hollandrinus* 3B). Allerdings überliefern nur die Traktate TH XIX und TH XXIV die Verse komplett in der Form, wie sie in VERS. Palmam I erscheinen. In allen anderen Texten sind einige Verse derart verändert, daß die Heidelberger Handschrift von VERS. Palmam I als Quelle ausscheidet.

Sehr nahe am ursprünglichen Text stehen TH VIII, TH X und TH III. In diesen drei Texten ist Vers 24 verändert: die zweite Vershälfte wurde entweder verbessernd oder irrtümlich vom folgenden Vers 25 übernommen.

VERS. Palmam I 24-25:	Et ·de·lasolre caput medii tegit, est quia longus. Index hinc iterat ·e·lami, quod vertice portat.
TH VIII 9, 94-95 (TH X C 184-185; TH III 1, 16-17):	Et ·d·lasolre medius tibi vertice portat. Index reiterat ·e·lami, quod vertice portat.

Die Veränderung von Vers 24 ist aber auch in TH I 1, 5, 2-13; TH XII 3, 6-18 und Sz 2, 81-92 zu finden. Diese Texte zeigen aber noch weitergehende Änderungen. Die Verse für die Tonstufen *e-lami* bis *dd-lasol* sind völlig neu gefaßt, das Fingerglied *medicus* wird mit dem für die Hollandrinus-Traktate typischen Begriff *fidius* bezeichnet[7], und auch der Vers 20 *(G-solreut)* ist neu gestaltet.

Ein Großteil dieser Veränderungen und zusätzliche Umgestaltungen zeigen LZ 1, 35-46 und TH V 1, 43-55. In diesen beiden nahe miteinander verwandten Texten und in TH XII wird auch ein neuer Vers für das *ee-la* eingeführt.

Aus dem Abschnitt über die Solmisationssilben und das Tonsystem tauchen kleinere Texteinheiten in verschiedenen Texten der *Traditio Hollandrini* auf.

---

[7] Vgl. Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 39

V. 29-30 Linea und Spatium

Die beiden Verse erscheinen nur ein einziges Mal in der *Traditio Hollandrini* in einer Glosse zu LZ 1, 24.

V. 31-34 Solmisationssilben und Tonbuchstaben

P I	III	VII	VIII	X	XIII	XV	XXI	XXVI
31	1,29	1,15	7,14	B11	1,36	6,62	2,25	28
32	1,30	1,16	7,15	B12	1,37	6,63		30
33			9,29					
34			9,30					

V. 35-42 Oktavgliederung des Tonsystems

P I	I	III	V	VIII	X	XV	LZ
38	*1,1,76*	*3,26*	*1,36*	*9,40*	*B48*	*5,54* *6,45*	*3,55*
39					B51	6,15; 6,51 9,105	
40							
41	*1,1,77*			*9,41*	B49	5,55; 6,46	*3,56*

V. 43-45 b durum und b molle

P I	III	VII	VIII	X	XIII	XV	XVIII	XIX	XXI	XXVI	LZ	Sz
43						6,50 9,104						
44	2,22 3,29	2,34	9,46	B52	1,128	6,16 6,52	2,12	170	2,23		1,30	3,28
45	3,30		9,47	B53		6,53					1,31	
46								69		34		

V. 76-87 Intervalle

Die Intervallbeschreibungen sind in nicht weniger als 17 Texten der Hollandrinus-Tradition enthalten. Die Textgestalt ist, abgesehen von kleineren Unterschieden, die durch mündliche Tradierung entstanden sein mögen, einheitlich. Des öfteren werden die Verse aus VERS. Palmam I durch andere ersetzt (gekennzeichnet durch ≠) oder weitere Verse ergänzt. Die Hollandrinus-Traktate ergänzen aber auch einen Vers (78), der in der Vatikanischen Handschrift irrtümlich ausgelassen wurde. Da dieser Vers einheitlich in allen betreffenden Hollandrinus-Traktaten überliefert ist, kann er mit großer Sicherheit eingefügt werden.

	P I	II	III	IV	V	VII	IX
unisonus	76	3,62	5,18	8	3,87	3,50	-
semitonium	77	3,68	≠	14	3,92	3,57	-
tonus	<78>	3,77	5,32	22	3,102	3,71	2,1,26
semiditonus	79	3,83	5,57	35	3,108	3,80	-
ditonus	80	3,89	5,51	40	3,114	3,89	-
diatessaron	81	≠	5,66	56	≠	≠	2,1,42
diapente	82	≠	5,78		≠	≠	-
sem. c. diap.	83	*3,113*	≠		3,139	*3,134*	-
ton. c. diap.	84	3,118	5,89		3,144	3,141	-
	85						
diapason	86	-	≠		3,151	3,158	-
	87						

	P I	X	XI	XIII	XIV	XV	XVIII
unisonus	76	~B7	2,14	3,50	≠	7,26	1,16
semitonium	77	B8 C102	2,46	3,69	9,22	7,37	*1,20*
tonus	<78>	B9 C98	2,27	3,82	9,26	7,47	1,22
semiditonus	79	C114	2,74	3,105	≠	7,64	1,24
ditonus	80	C110	2,65	3,119	9,34	7,70	-
diatessaron	81	C121	2,90	3,134	≠	7,82	1,31
diapente	82	C126	2,102	3,149	≠	7,90	1,37
sem. c. diap.	83	C130	2,117	3,165	-	7,95	1,43
ton. c. diap.	84	C134	*2,127*	3,176	-	*7,99*	1,45
	85						
diapason	86	C143	2,137	3,193	-	7,114	1,49
	87						

	P I	XIX	XX	XXIV	XXVI	LZ	Sz
unisonus	76	563	3,12	8,26	147	3,82	7,15
semitonium	77	567	3,17	8,33	-	3,89	7,30
tonus	<78>	572	3,21	8,39	-	3,94	7,42
semiditonus	79	-	≠	8,53	-	3,105	7,54
ditonus	80	-	3,28	8,57	-	3,110	7,65
diatessaron	81	582	≠	8,65	-	3,117	7,74
diapente	82	586	≠	8,77	-	3,127	7,99
sem. c. diap.	83	590	3,42	8,86	-	3,135	7,105
ton. c. diap.	84	≠	3,46	8,98	-	3,140	≠
	85			8,21	144		
diapason	86	597	≠	8,22+114	173	3,146	7,123
	87			8,23+115	174		

Die Ergänzungen von VERS. Palmam II haben – mit Ausnahme von TH XIX und TH XXIV – nur wenige Parallelen in den Texten der *Traditio Hollandrini*. Diese Verse beinhalten ausnahmslos Kernsätze allgemeinen

Charakters und stammen vielleicht aus der Unterrichtspraxis, aus der sie den Weg in die Hollandrinus-Tradition wie auch in VERS. Palmam II gefunden haben.

VERS. Palmam II 37: Principium clavis sit littera, vox quoque finis.

= TH XXIV 5, 16; TH XXVI 46

VERS. Palmam II 38-39: Claves octo graves, septem dicuntur acute,
Quatuor excellunt, quas inchoat ·aa· duplicata.

= TH II 1,44-45; TH III 3,4-5 (3,11-12); TH V 2,60-61; TH VII 2,42-43; TH VIII 9,35-36; TH IX 1,1,25-26; TH X B63-64; TH XIII 1,137-138; TH XIV 6,10-11; TH XIX 131-132; TH XXIV 6,2-3; TH XXVI 38-39; LZ 3, 29 (+52) (nur Vers 39: TH XV 5,56 (6,47))

VERS. Palmam II 41: ·Gama· graves, ·D· finales, ·a· reddit acutas.

= TH III 3,8; TH V 2,72; TH VII 2,47; TH VIII 9,32; TH IX 1,1,29; TH X B59; TH XIII 1,152; TH XV 6,12 (6,48); LZ 3,51

VERS. Palmam II 59: Tres locat in manibus distinctos musica cantus

= TH XVII 78; TH XIX 96; TH XXIV 5, 22

VERS. Palmam II 60: Ut ♮ duralis, naturalis atque b mollis

= TH II 1,6 (2,5); TH III 2,4; TH VII 2,10; TH X B18; TH XII 3,28 (5,8); TH XIV 7,6; TH XXI 3,13; TH XXIV 5, 28; Sz 3,11

VERS. Palmam II 61: Hos partire potes tres septem clavibus aptis.

= TH III 2,6; TH VII 2,11; TH X B19; TH XIII 1,70; TH XXIV 5, 29

VERS. Palmam II 77: Tu non mutabis, nisi sit mutare necesse.

= TH V 3,42; TH XVII 93; TH XIX 147; TH XX 2,4; TH XXIV 7,8

VERS. Palmam II 78: Vocem cum clavis habet unam, non variabis.

= TH XVII 103; TH XIX 150; TH XXIV 7,11

VERS. Palmam II 80: Si fuerit trina, tunc fit mutacio sena.

=TH II 3,26; TH III 4,17; TH V 3,34; TH VII 3,16; TH X B24; TH XIII 2,30; TH XIV 8,23; TH XV 8,8; TH XVII 114; LZ 2,23; Sz 5,20

Eine besondere Verbindung mit einer Gruppe von Hollandrinus-Texten stellt die Benennung der Tetrachorde in der Folge *graves simpliciter (A B C D) – graves finales (D E F G) – acutae simpliciter (a b♮ c d) – superacutae (d e f g)* her. Sie ist in TH XII 4, 11-13, TH XIX 1 und 134-137, TH XXIV 6, 5-8 und TH XXVI 40 zu finden. Diese Einteilung wird durch einen Vers aus VERS. Palmam II belegt:

VERS. Palmam II 40: Graves sunt duplices: simpliciter atque finales.

4. EDITION

Im Folgenden sind die originale Fassung VERS. Palmam I aus der Vatikanischen Handschrift und die Kompilation VERS. Palmam II abgedruckt. Dazu werden als Appendices die außerhalb der *Traditio Iohannis Hollandrini* überlieferten Mutationsregeln der Codices München clm 4387, fol. 45v-46r *(Mn)* und Mainz II 223, fol. 242rv *(Ma)* angefügt, welche den Text von VERS. Palmam II vervollständigen. Der unterschiedliche Textbestand und zahlreiche wohl aus mündlicher Tradierung resultierende Varianten erfordern eine separate Edition.

Eine besondere Schreibkonvention zeigen *Mn* und *Ma*: Der Versbeginn wird besonders bei Tonbuchstaben und der Solmisationssilbe *la* besonders verziert. Diese dem Buchstaben *z* ähnliche Verzierung könnte als *et*-Kürzung mißverstanden werden. Sie findet sich in Appendix I in den Versen 15 (zffaut), 25 (zbmoll), 48 (zla re) u. a., in Appendix II in den Versen 46 (zla sol), 47 (zHas) u. a.

EDITION

R = Roma, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1346, fol. 2r-3v
B = Berlin, Staatsbibliothek Preuss. Kulturbesitz ms lat. qu. 238, fol. 115r-118r

I

2r Palmam cum digitis propono scribere cuivis,
Que pueris facilem cantandi prebeat artem.
In mundo, Christe, cum fiant omnia per te,
Huic operi per te sit finis principiumque.
Si pueris cantus gravis in primo videatur,
Doctorum leviter facilem sollercia reddet:
Enumerat breviter, que plene postea dicet
p.591 Iste liber, cuntis ut tedia tollere possit,
Quot digitis claves recipit, quos musica prebet,
Leva manus, quod eis varias dat habere figuras,
Quot ·b·fa, ·♮·mi locum duplex clavis tenet unum,
Que dent septenis claves fundamina scampnis,
Quot clavis variare modis voces habet omnis,
Quot claves geminas superaddat musica falsa,
Quot modulis <suaves> sibi voces musica iungit,
Quas refugit pariter sibi musica iungere voces.

·Gamma·ut, ·A·re, ·Be·mi pollex semper retinebit,
Index radice ·Ce·faut, mediusque ·De·solre,
Sic ·E·lami medicus, sic ·Ef·faut auricularis.
In cuius gremio ·G·solreut esse memento.
Inde suo more collum tegit hinc ·a·lamire
Et caput ornari solet eius per ·b·fa, ·♮·mi.
Pro pileo medici recipis ·ce·solfaut apte
Et ·de·lasolre caput medii tegit, est quia longus.
Index hinc iterat ·e·lami quod vertice portat.
·Ef·faut in digito reddit, et ·g·solreut ipso.
Hinc ·a·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa, ·♮♮·mi.
Et ·cc·solfa tenet, medioque ·dd·lasol heret.
Linea signat eas, numerus quas invenit impar,
2v Claves in spacio relique mansere meando.

---

15 <suaves>] sevas *R*
21 hinc] huic *R*
23 medici] medice *R*
25 hinc]huic *R*

Ut, re, mi, fa, sol, la modulacio musica cantat
Hasque manus leve digitis solet ipsa locare.
Voces ·a·b·c·d·, preit has ·e· semper et ·f·g·,
Quas fundans gamma precedit littera greca.
Scribunturque graves, que grecam sunt imitantes,
Scilicet ·A·B·C·D·, quibus ·E· sociatur et ·F·G·.
Forma voce simul mutate mox replicantur
Septem litterule, quoniam dicuntur acute.
Sed ·♮· quadrata formatur ·b·que rotunda.
·B·que rotunda canit *fa*, ·♮· quadrata canit *mi*.
Cum duplo ventre scribuntur quatuor inde,
Scilicet ·aa·bb·cc·<·dd·> et dicuntur peracute.
Sic ·b·♮· dividitur, fit ·b· mol-, fit quoque ·♮· dur-.
·♮· dur- *mi* cantat, sed ·b· *fa* dulce frequentat.
Ergo dissimiles sic omnes scribere debes
Claves, que numero sunt bis dene minus una.

Sunt claves bine ·b·fa ·♮·mi, quas habet in se,
Que nequeunt canere, simulant se continuare,
Set quecumque canit, sociam de sede repellit.
Ergo ·b· molque ·♮· dur pro sola clave locantur.
Sic ·♮· quadratum quereres ·b· consociatum,
Quas, ut iam dixi, duplex retinet ·b·fa, ·♭·mi.

·Gamma·ut et ·C·faut sit naturans tibi cantus, ▸ *p.591*
Scalas fundare volunt, ·ce·solfaut adde.
·B·mi ·♮· quadro concordat, ·♮· quoque duro
Et ·ge·solreut hiis duplex fundamina ponit.
Sic rubeis scalis ·b· mollis ·b·que rotundi
Fundamenta dare duplex solet ·ef·faut apte,
Cum sonus illarum sit concors per dyapason.

Vocem cum clavis habet unam, non variabis; *3r*
Et cui sint gemine, poteris bis eas variare.
Clavis habens voces ternas variat vicibus sex.
Sic poteris varias cantus transcurrere scalas.
Ista bonus pueris doctor plene reserabit.

---

54 nolunt *R*
57 ·b·que] ♮que *R*

Musica falsa solet hiis binas addere voces:
p.591 Namque per hanc ·e·lami ·b·fa suscipit ut ·b·fa·♮·mi;
·Ef·faut inde suis ·♮·mi quadrum vocibus addit.
Has conductista claves locat inter acutas,
Set que de lignis sunt organa sive metallis
p.591 In gravibus ·b·fa cupiunt super ·ef·faut addi.
Has falsas claves cantus lascivia prebet,
Falsa cum clavis veram de sede repellit,
Ut ·b· teres quadrum vel sicut molle ·b· durum.
Fundat ·de·solre ·♮·mi falsum sonum ·de·lasolre,
Et ·b·fa falsum fundatur per ·b·fa verum.

Unisonus clave solet in sola resonare.
Fami semitonum modulacio dat tibi rectum.
p.591 <Dant *fa sol la* tonos vel *ut re mi* tibi plenos.>
Semique ditonus est, cum *sol mi* vel *fa re* iungas.
Ditonus est *ut mi* vel *fa la* cum sibi iungit.
La mi, *sol re fa ut* diatesseron esse probatur.
Fa fa, *mi mi*, *la re*, *sol ut* informat diapente.
Semitonum sepe sibi coniungit diapente,
Cum diapente tonus aliquando fit sociatus.
Formatur cantus hiis ter ternis speciebus
Amplectens octo superadditur hiis diapason.
Sic et non aliter debes coniungere voces.

Tritonus est vocum turpis iunctura duarum,
Quam devitare contendit musica plene.
♮ quadrum ♮que mi sibi nolunt ·ef·faut addi,
3v Sic nec vult ·e·lami b rotundo consociari.
Hiis gravibus similes maturas iungere vites
Tritonus hiis fieret, si quis has associaret.
Quidam conductus tamen hanc retinere videntur
Et quidam cantus cantorum, quos regit usus.
Non dilatare tamen has volo, sed tolerare.
Scalarum forma docet hec libri documenta.

81 *fa ut*] facit *R*

Facta manus pueris est per me munere Christi,
In cuius digitis sunt claves arsque canendi.
Cum Patre sit Christo laus et cum flamine sancto,
Cum tres persone sint in sola Deitate,
A qua principia sumpserunt queque creata.

115r *II*

Palmam cum digitis propono scribere cuivis,
Que pueris facilem cantandi prebeat artem.
In mundo, Christe, cum fiunt omnia per te,
Huic operi per te sit finis principiumque.
Si pueris cantus gravis in primo videatur,
Doctorum leviter facilem solercia reddet.
Enumerat breviter, que plene postea dicet
Iste liber, cunctis ut tedia tollere possit,
Quot digitis claves recipit, quas musica prebet
Leve manus, quod eis varias dat habere figuras,
Quot ·b·fa·be·my locum duplex clavis tenet unum,
Que dent septenis claves fundamina scampnis,
Quot clavis variare modis voces habet omnis,
Quot claves geminas superaddit musica falsa,
Quot modulis suaves sibi voces musica iungit,
Quas refugit pariter sibi musica iungere voces.

Ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* modulacio musica cantat,
Has manus leve digitis solet ipsa locare.
Voces ·a·b·c·<·d·> preit has ·e· semper et ·f·g·,
115v Quas fundans ·Γ· precedit littera greca.
Scribunturque graves, que grecam <sunt> ymitantes,
Scilicet ·A·B·C·D·, quibus ·E· sociatur et ·F·G·.

·Gamma·ut, ·A·re, ·Be·my pollex semper retinebit.
Index radice ·C·faut, mediusque ·D·solre,
Sic ·E·lami medius, sic ·F·faut auricularis.
In cuius gremio ·G·solreut esse memento.
Inde suo more collum tetigit ·a·lamire

---

1 cuivis] quevis *B*
6 reddit *(?) B*
7 dicent *B*
12 Que] Quot *B*
13 voce *B* | habet] dat *B*
15 suaves] sevas *B*
19 Voce *B*
20 ·Γ·] *lectio incerta B*

Et caput ornari solet eius per ·b·fa·♮e·mi.
Pro pilio medici recipis ·c·solfaut apte,
Et ·d·lasolre caput medii <tegit, est> quia longus.
Index hinc iterat, ·e·lamy quoque vertice portat.
·F·faut in digito caditque ·g·solreut ipso.
Hinc ·aa·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa·♮♮·mi.
Et ·cc·solfa tenet, medio et ·dd·lasol adheret.
Linea signat eas, numerus quas invenit impar,
Claves in spacio relique mansere meando.

Principium clavis sit littera, vox quoque finis.
Claves octo graves, septem dicuntur acute,
Quatuor excellunt, quas inchoat ·aa· duplicata.
Graves sunt duplices: simpliciter atque finales.
·Gama· graves, ·D· finales, ·a· reddit acutas.
Sunt excellentes, quas inchoat ·aa· duplicata.

Forma voce simul mutate mox replicantur *116r*
Septem litterule, quoniam dicuntur acute.
Sed ·♮· quadrata formatur ·b·que rotunda.
·b·que rotunda canit *fa*, ·♮· quadrata canit *my*.
Cum duplo ventre scribuntur 4^{or} inde,
Scilicet ·aa·bb·cc·dd· et dicuntur peracute.
Sic ·b·♮· dividitur, fit ·b· mol-, fit quoque ·♮i· dur-.
·♮· dur *my* cantat, sed ·b· *fa* dulce frequentat.
Ergo dissimiles sic omnes scribere debes
Claves, que numero sunt bis dene minus una.
Eciam claves bine ·b·fa·♮·my, quas habet in se,
Que nequeunt canere, simulant se continuare,
Sed quecumque canit, sociam de sede repellit.
Ergo ·b· mol-que ·♮· dur- pro sola clave locantur.

---

39 cf. SUMM. GUID. 44
41-42 cf. SUMM. GUID. 43-44

---

29 medice recipit *B*
36 mansere] manere *B*
37 ssit *B* | finis] suus *B*
41 acutes *B*
49 Sic] Scilicet *B cf. TH VIII 9, 44: Sed*
53 claves] cleves *B*

Sic ·♮· quadratum ·b· rotundo sociatum,
Quas, ut iam dixi, duplex retinet ·b·fa·♮·my.
Tres locat in manibus distinctos musica cantus
Ut ♮ duralis, naturalis atque b mollis.
Hos partire potes tres septem clavibus aptis.
Est, ut auditur, ♮ duralis in ordine primus;
In tres perfecte cantus dividitur iste:
Incipitur in ·Γ· primus, finem facit in ·E·,
Alterius b dur- ·G· caput, ·e· quoque finis,
116v ·gg· dupla terni, postrema voce privatus.
▸ *p.591* Mox canit adtente naturalis parte sequente,
Et cantus iste per binos scinditur a te:
In ·C· principiat, finem dat in ·a·lamire
Excellens prima finit, ·c· quod inchoatur.
B mollis cantus fertur in ordine ternus,
Per binas partes iste scindatur ut alter:
<·F·>faut principiat primum, terminat quoque ·d·la,
Alter b mollis capit ·f·, terminat quoque finis.

Conversiones vocum si consonancia urget,
Vocis solius in alteram mutatio fiet.
Tu non mutabis, nisi sit mutare necesse.
Vocem cum clavis habet unam, non variabis.
Si fuerit duplex, detur variacio duplex.
Si fuerit trina, tunc fit mutacio sena.

·Gama·ut *ut* retinet, sed non mutatio fiet.
Continet ·A·reque *re*, sed non licet hanc variare.
My retinet ·B·my, sed non vult hec iterari.

·C·faut has binas *ut fa* retinet sibi voces,
Que sic mutatur, quod *ut* de *fa* capiatur.
De cantu primo ♮ duro transiliendo
117r In primum natur- conversio variatur.

---

61 aptis] apte *B cf. TH XIX 106, TH XXIV 5, 29*
64 ·Γ·] c *(?) B* | ·E·] de *B*
65 caput] capit *B cf. TH XIX 113; TH XXIV 5, 33*
69 ·C·] F *(?) B*

Servat ·D·solre binas voces, puta *sol re*,
Que cum mutatur, tunc *sol* in *re* variatur
Cantu de primo ♭ dural- in naturalem.
Et de *re* fit *sol* pri- nat- in pri- ♭ duralem.

[H]ac voces ·E·lamy retinet binas sibi, *la my,*
Que si mutatur, tunc *la* per *my* variatur
Primo b duro in pri- natur- properando.

·F·faut atque notas *ut* cum *fa* retinet ambas:
Que sic mutatur, quod *ut* de *fa* capiatur,
De primo natur- in pri- b mol- variatur,
Sed descendendo *ut* in *fa* contraque tendo.

Sed ternas voces tibi ·G·solreut retinebit:
Sol re cantatur simul *ut*, que sic modulatur.
Prima *sol* in *ut*, *ut* in *sol* sitque secunda
De primo natur- in se- ♭ dur- saliendo.
Tercia *sol* in *re*, conversio sit tibi quarta
De natur- primo in pri- b mol- iterando.
Quinta *re* de *ut*, *ut* in *re* sit tibi sexta,
B mol- de primo se- ♭ dur- sic iteratur.

Tres voces pariter ·a·lamire vociferantur, *117v*
Cum *la*que *my re* sic mutando variantur:
Prima *la* de *re*, *re* de *la* sitque secunda
Natur- de primo ♭ dur- in se- veniendo.
Tercia *la* de *my*, *my* de *la* sit quoque quarta,
Primo de natur- <in pri-> b mol- variatur.
Quinta dabit *my re*, *re my* tenet quoque sexta
B mol- de primo ♭ dur- in se- iterando.

·B· binas ·b·fa·♭·my retinet voces sibi *fa my*
Non commutandas, nullo modo variandas.
Cantus ♭ durus per quadratum ·♭· notatur,
Cantus b mollis ·b· rotundoque notatur.

---

95 notas] natas *B cf. TH XXIV 7, 76*
100 *ut*, que sic] utque sibi *B*
102 se-] c *B cf. TH XXIV 7, 94*
112 <in pri->] my per *B*

Et ternas voces ·c·solfaut retinebit:
Prima *sol* in *ut*, *ut* in *sol* sitque 2ª
b mol- de primo in se- natur- saliendo.
Tercia *fa* de *ut*, *ut* in *fa* sit quoque quarta,
Secun- de ♮ dur- in se- natur- iteratur.
Quinta *sol* in *fa*, conversio sit tibi sexta
B mol- de primo in se- ♮ dur- veniendo.

Et ·d·lasolre ternas voces tibi prebet,
Que sunt *sol la re*, quoque sic debent modulari:
La re mutatur, de pri- b mol- variatur,
In se- natural- conversio iteratur.
118r *Sol* quoque fit de *re* de se- ♮ dur- saliendo,
Natural- in se-, *re sol* mutes vice versa.
De pri- b molli in secundum ♮ duralem
La sol mutabis, *sol la* quoque sic iterabis.

<...>

120 sitque 2ª] sit quoque 2us *B cf. TH XXIV 7, 133*
123 Secun-] Secum *B*
127 *la*] fa *B*

Explanatio

[1] Iste liber sive tractatus, secundum quosdam summa Gwydonis de arte *115r*
solfisandi seu de manu musicali, potest dividi in duas partes, scilicet in partem prohemialem et in partem executivam. [2] Pars executiva est: „*Ut re my*“ etc. [3] Prohemialis dividitur in duas partes. [4] In prima ponit intentum. [5] 2ª ponit ordinem dicendorum. [6] Secunda ibi: „Iste liber cunctis“.

[7] Prima adhuc in 3ˢ dividitur partes. [8] Nam primo ponit intentum, in quo exprimit causam materialem presentis libri et etiam causam finalem. [9] In 2ª invocat divinum auxilium ibi: „In mundo, Christe“. [10] In 3ª respondet <cuidam> et tacite questioni ibi: „Si pueris cantus“ etc.

[11] Circa litteram: quare palma sit inventa a musicis. [12] Pro quo sciendum: dubium tantum queritur, quare musici disposuerunt claves schale musicalis per iuncturas digitorum. [13] 2º notandum, quod primitus musici non habuerunt usum manus sed monocorda, in quibus cantum novum invenerunt et inventum correxerunt. [14] De quo ayt Boecius in sua musica et eciam Iohannes Muris. [15] Ista stante nunc ad dubium, quod manus musicalis ideo est inventa, ut ea loco monocordi utamur in probando cantum et ipsum corrigendo nec non eciam componendo. [16] Et sic habemus faciliorem aggressum ad ipsius cantus adepcionem. [17] Et ideo magister Iohannes Anglicus ille, qui de musica aliquid scire affectat, dat tale documentum, ut in manus articulis modulari sedulus assuescat, ut ea postmodum, quociens voluerit, pro monocordo pociatur etc.

[18] Notandum circa litteram: nunc dicit pericia magistrorum de pueris *115v*
cantum alleviare, sed non exprimunt quomodo. [19] Diceret ergo aliquis, qualiter talis alleviacio debet fieri. [20] Respondetur secundum magistrum Iohannem Anglicum, quod pueri primo debent informari in manu, ut sciant de una nota ascendere in aliam et econtra descendere, et hoc de uno cantu in alium. [21] Nam per hoc ipsi <h>abilitant voces suas ita, ut eis

17 IOH. COTT. mus. 1, 8-9
20 cf. IOH. COTT. mus. 1, 8

1 quosdam] quasdam *B*
10 <cuidam>] quadam *B*
12 iuncturas] *lectio incerta B*
13 primitus] primus *B*
20 secundum s magistrum *B*

cantus non appareat difficilis. [22] Si pueri bene in hoc assuescunt, et hoc idem eciam multum valeret illi, qui esset dissonus. [23] Alio modo cantus potest sic alleviari, quod pueri contumelia instruantur in quibusdam cantibus communibus et usitent se in eis, ut assensiones et dessensiones notarum et alias veritates noscant.

[24] Sequitur <...>

[25] Hic est pars executiva presentis opusculi, in qua determinabitur de notis seu vocibus. [26] Pro quo notandum, ut habetur ex littera, sex sunt voces quibus omnis cantus solfisatur. [27] Et iste secundum quosdam musicos sunt sumpte ex isto ymno *Ut queant laxis* etc., a principio cuiuslibet clausule sumendo primam sillabam. [28] Item nota, quod iste sex voces habent sonos quinque vocalium, quia li *ut* sonat cum *u*, *re* sonat cum *e*, et sic de singulis. [29] Sed *a* bis resumitur, scilicet in *fa* et *la*. [30] Item notandum, quod iste note sic se habent in<ter> se, quod unaqueque superaddit note inferiori sibi proxime unum tonum, excepto *fa*, quod ultra
116r | *my* sonat solum semitonio etc.

[31] Circa litteram primo, quare tocius armonie vis numero senario sive sex notis contineatur, 2o quare in hiis notis illa vocalis *a* bis ponatur.

[32] In primo dubio sciendum est, quod musica quasi subalterna est arismetrice: non enim differunt nisi sicud numerus numeralis et numerus numeratus, nam arismetrica est de numero numerato. [33] Cum igitur senarius numerus sit primus numerus perfectus eo, quod completur a suis partibus, quod patet, quia sue partes sunt unitas, binarius et ternarius. [34] Et dicuntur partes aliquote. [35] Est autem pars aliquota, que aliquociens sumpta reddit suum totum sicud sexies unum vel bis tria, vel ter due reddant sex. [36] Ideoque congruat et conveniens fuit in numero senario fieri tocius musice complementum.

[37] Et per hoc patet ad dubium pro 2o: sciendum, quod illa vocalis *a* bis ponitur in hiis sex notis, nam primo in *fa*, 2o in *la*. [38] Racio illius talis est, quia *a* inter ceteras vocales est dignior et ab hac congruebat, quod bis resumitur, scilicet quasi hoc tunc aliquis diceret: si *a* est vocalis dignior, quare non capit modulacio musicalis pocius ab *a* quam ab *u* ? [39] Dicendum est, quod causa illius est eo, quod *u* minimam veritatem vocalis habet, et ergo primo ordinatur in hac sillaba *ut*, <ut> celeriter exprimendo possit modulari. [40] Vel ratio est talis, quia li *u* habet sonum magis grossum et

30 tonum] tantum *B*
39 celeriter] *lectio incerta B*

ineptum quam aliqua aliarum vocalium. [41] Si ergo | locatum fuisset in *116v*
superiori loco, scilicet ubi *la* ponitur, sonum grossum et ineptum generasset ad modum bovis. [42] Ideoque congruebat, ut in loco inferiori supponeretur, ubi non tantum fortiter sonat etc.

[43] Hec est alia pars principalis, in qua demonstratur de hiis, que secundum ordinem sunt prevaricata. [44] Et dividitur in aliqua capitula, que patent per ordinem.

[45] In primo capitulo docetur, quod claves monocordi adaptantur articulis sinistre manus ita, quod quelibet clavis occupat speciale membrum in manu, ut ·Gamma·ut locatur in vertice pollicis, et sic patet manifeste ex textu et manu depicta.

[46] Sciendum, quod clavis dicitur a claudendo, quia claudit, vel per contrarium, quia minime claudit, sed aperit. [47] Unde ·Gama·ut, ·A·re dicuntur claves, quia ipsis clauditur et aperitur tota sciencia musicalis, nam <in> ipsis consistit totalis vis armonie. [48] Et iam magister Iohannes Muris in sua musica monocordum compositum ex illis clavibus comparat uni caos confuse, in quo multe species rerum latent sicud et in monocordo multe latent subtilitates musicales, que eciam vix inveniri vel excogitari possunt. [49] Vel dicuntur claves propter claves materiales clavicordi vel alterius instrumenti musicalis. [50] Que claves vocantur illis nominibus ·Gama·ut, ·A·re, etc.

[51] Item nota, quod iste claves, de quibus in littera, componuntur ex illis sex vocibus *ut*, *re*, etc. reiteratis et hiis septem litteris, scilicet ·a·b·c·, que preponuntur | hiis vocibus, ut clavium note maior noticia sive differentia *117r*
habetur.

[52] Unde est una regula, quod dempta prima littera a qualibet clave, id quod remanet dicitur vox vel voces aut note.

Versus: [53] Simplex est norma de vocibus et manifesta:
[54] Qualibet a clave tollatur littera prima,
[55] Sillaba, que sequitur, quevis pro voce tenetur.

---

48 IOH. MUR. spec. 1, 71

---

45 sic patet] sic sic patet *B* | depicta] depixta *B*
48 Et iam] Et / Iam *B* | monocordo] monocadum *B*
51 septem litteris] septem litteris septem litteris *B*
55 sequitur] seitur *B*

[56] Ex predictis sequitur, quod claves non debent scribi per sillabas in principio positas ut ·be·mi, sed per simplices litteras ut ·b·mi.

[57] Hic ponitur doctrina ad nossendum claves predictas. [58] Et primo, quomodo habeant cognossi in libro; 2o declaratur, quomodo sint constitute; 3o, quomodo claves inter se sunt differentes. [59] 2a ibi: „Principium clavis“. [60] 3a ibi: „Claves octo“.

[61] Sciendum: claves in littera sic possunt cognossi, quia omnis clavis de numero impari, ut de ternario, quinario et sicud ulterius ponitur in linea, ut ·Gama·ut, ·B·mi ·D·solre. [62] Sed etiam clavis de numero pari ponitur in spacio ut ·A·re, ·C·faut, et sic de aliis.

[63] 2o sciendum, quod sicud dictum est, tales claves incipiuntur in septem litteris differentibus in forma et in voce, ut postea patebit. [64] Et hoc est ideo, ut facilior earum habeatur conveniencia, differencia et cognicio, scilicet que faciat diapason cum alia et que diapente, etc.

117v [65] Pro 3o sciendum, quod, ut patet ex littera, triplices sunt claves, scilicet que dicuntur graves ideo, quia gravem faciunt sonum. [66] Et sunt duplices quedam simpliciter graves, ut prime 4or, alie autem 4or dicuntur finales ex eo, quod omnis cantus regularis et non transpositus in aliam earum finiatur. [68] Alie septem, scilicet ab ·a· minuto usque ad ·g· dicuntur acute, ex quo acutum habeant sonum, et istis septem utuntur prout frequencius modi autenti. [69] Ultime 4or dicuntur excellentes vel superexcellentes, quia superexcellentem faciunt sonum ita, quod incipiens a ·Gama·ut modulari ascendendo vix valet eas attingere et cantare sono non mutato.

[70] Sequitur forma.

---

59 Principium clavis] principium claves *B*
64 diapente] diaphente *B*

APPENDIX I

VERSUS DE MUTATIONE VOCUM EX TRACTATU DE MUSICA COD. MONACENSIS 4387

De mutationibus vocum metra *45v*

·Γ·ut *ut* retinet, sed non mutacio fiet.
Continet ·A·reque *re,* sed non licet hanc iterare.
Mi retinet ·B·mi, sed non vult hec iterari.

·C·faut ac binas *ut fa* retinet sibi voces,
Que sic mutatur, quod *ut* de *fa* capiatur.
De cantu primo ♭ duro transiliendo
In primum natur- econverso variatur.

Servat ·D·solre binas voces, puta *sol re*,
Que cum mutatur, tunc *sol* in *re* variatur
Cantu de primo ♭ dural- in naturalem.
Et de *re* fit *sol* pri- nat- in pri- ♭ duralem.

Ac voces ·E·lami retinet duas sibi, *la mi*,
Que sic mutatur, dum *la* de *mi* variatur
Primo ♭ duro in pri- natur- properando.

·F·faut atque voces *ut* cum *fa* retinet ambas,
Que sic mutatur, quod *ut* de *fa* capiatur,
De primo natur- in pri- b mol- variatur.

Sed ternas voces ·G·solreut ammodo cantes: ▸ *p.592*
Sol re cantatur simul *ut*, que sic modulatur:
Prima *sol* in *ut*, *ut* in *sol* sitque 2ª
De primo natur- in se- ♭ dur- saliendo.
3ª *sol* in *re*, conversio sit tibi quarta
De natur- primo in pri- b moll- iterando.

---

2 licet] litet *Mn*
10 Cantu] Cantus *Mn*
17 in pri-] Inbri *Mn*
21-22 *post* 25 *Mn*

Quinta *re* de *ut*, *ut* in *re* sit tibi sexta,
b moll- de primo se- ♮ dur- sic iteratur.

3ˢ voces pariter ·a·lamire vociferantur,
Cum *la* quoque *mi re* sic mutando variantur:
Prima *la* de *re*, <*re*> de *la* sitque secunda
Natur- de primo ♮ dur- in se veniendo.
3ª *la* de *mi*, *mi* de *la* sit quoque quarta,
Primo de natur- in pri- b mol- variatur.
Quinta dabit *mi re, re mi* dabit quoque sexta
B mol- de primo ♮ dur- in se iterando.

<·b·>fa·♮·mi duas retinet voces sibi *fa mi*
Non commutandas, nullo modo variandas.
Cantus ♮ durus per quadratum ♮ notatur,
Cantus b mollis per b rotundum scribatur

p.592 Et ternas voces querit ·c·solfaut hec post:
Sunt *sol fa* quoque *ut,* que mutando alterantur:
Prima *sol* in *ut*, *ut* in *sol* sitque 2ª
46r b mol | de primo in se natur- saliendo.
3ª *fa* de *ut* , *ut* in *fa* sit quoque quarta
Secun- de ♮ dur- in se- natur- iterando.
Quinta *sol* in *fa*, conversio fit tibi sexta
b mol- de primo in se- ♮ dur- veniendo.

Et ·d·lasolre ternas voces tibi prebet,
Que sunt *la sol re,* debent quoque sic modulare:
La re mutatur, de primo b mol- variatur
In se- natural- econverso iteratur.
Sol quoque fit de *re* de se- ♮ dur- saliendo
Natural- in se-, *re sol* mutes vice versa.
De pri- b molli in 2ᵐ ♮ duralem
La sol mutabis, *sol la* quoque reiterabis.

---

28 Prima] Primo *Mn*
35 commutandas] commutabis *Mn*
38 hec post] ♮ p9 *Mn*

Has voces ·e·lami retinet summum quoque *lami*:
La mi mutatur, *mi* de *la* sic variatur
Se- de ♭ duro in secundum naturalem.

·f·faut ac summum has voces continet *ut fa*.
Hec sic mutatur, quod *fa* in *ut* variatur,.
Secun- de natur in se- b mol- iteratur.

Et ternas voces ·gg·solreut retinebit.
Sunt *sol re* quoque *ut* pariterque sic modulantur:
Sol in *ut, ut* in *sol* primo capiantur.
Alterius natur- in ♭ dur- ter variatur.
Sol re sit 3ª, *re sol* quoque sit tibi quarta
Natural- secund- in secundumque b mollem.
Quinta sit *re ut*, *ut re* quoque sit tibi sexta,
Altero b molli in ternum fit ♭ duralem.

Et trine voces <in> ·aa·lamire notantur,
Cum *la mi* quoque *re* mutando sic variare:
Prima *la* in *re* de se- natural- resonare
Ter- in ♭ durum, secunda fit vice versa.
3ª *la* in *mi* bino cantu naturali
B mol- in secund- quarta vult sic iterare.
Quinta *mi* in *re, re* in *mi* sit quoque sexta,
B mol- de bino in ternum fit ♭ duralem.

·bb·fa·♭♭·mi tenet has voces sibi *fa mi*
Non commutandas, modo nullo variandas.

Et ·cc·solfa tenet duas voces sibi *sol fa*, ▸ *p.592*
Se- b mol- in ter- ♭ dur- *sol fa* iterabis.

Ac ·dd·lasol tenet voces has, puta *la sol,*
Variat *la* in *sol*, *sol* in *la* et vice versa
Altero b molli tibi ternum in ♭ duralem.

·ee·la complens ♭ dur- ternum superaddes.

---

54 ·e·lami] clavi *Mn*
59 Secun-] Secus *Mn*
73 iterari *Mn*
81 *sol* in *la*] la in sol *Mn*

APPENDIX II

VERSUS DE MUTATIONE VOCUM COD. MOGUNTIACENSIS II 223

242r ·C·faut

1 ·C·faut ac binas *ut fa* retinet sibi voces,
Que sic mutatur, quod *ut* de *fa* capiatur.
De cantu primo b duro transiliendo
In primum natur- econverso variatur.

·D·solre

5 Servat ·D·solre binas voces, puta *sol re*,
Que si mutatur, tunc *sol* in *re* variatur
Cantu de primo ♭ dur- in primum naturalem.
Et de *re* fit *sol* pri- nat- in pri- ♭ duralem.

·E·lami

Ac voces ·E·lami binas retinet sibi, *la mi,*
10 Que si mutatur, tunc *la* in *mi* variatur
Primo ♭ dura in pri- natura properando.

·F·faut

·F·faut ac voces *ut* cum *fa* retinebit ambas,
Que sic mutatur, quod *ut* de *fa* capiatur,
De primo natur- in pri- b moll- variatur.

·G·solreut

▸ *p.592* 15 Sed trinas <voces> ·G·solreut ammodo cantes:
Sol re cantatur simul *ut,* que sic variatur.
Prima *sol* in *ut*, *ut* in *sol* fitque secunda
De primo natur- in se- ♭ dur- saliendo.
Tercia *sol* in *re*, converssio sit tibi 4ta
20 De natur- primo in pri- b mol- iterando.
Quinta de *re ut*, *ut* in *re* sit tibi sexta,
B mol- de primo se- ♭ dur- iteratur.

---

3 transiligendo *Ma*
7 primum] primam *Ma*
15 cantes] cantus *Ma*
17 Primo ... secundo *Ma*

·a·lamire
Tres voces pariter ·a·lamire vociferantur,
Cum *la* quoque *mi re* sic mutando variantur:
Pri<ma> *la* de *re*, <*re*> de *la* sitque secunda
Natur- de primo ♮ dur- in se- veniendo.
Tercia *la* de *mi*, <*mi*> de *la* sit tibi quarta,
Primo de natur- in pri- b mol- variatur.
Quinta dat *mi re*, *re mi* tenet quoque sexta.
B mol- de primo in se- ♮ dur- finiendo.

·c·solfaut
Et trinas voces querit ·c·solfaut equas,
Ut sunt *sol fa* quoque *ut* iterando: ▸ *p.592*
Prima *sol* in *ut*, *ut* in *sol* sitque 2ª
b mol- de primo in se- natur- saliendo.
Tercia *fa* de *ut*, *ut* de *fa* sit quoque quarta, *242v*
Secun- de b dur- in se- natur- iteratur.
Quinta *sol* in *fa*, converssio sit tibi sexta
B mol- de primo in se- ♮ dur- finiendo.

·d·lasolre
Et ·d·lasolre ternas voces tibi prebet,
Que sunt *la sol re*, dicuntur sic modulare:
La re mutatur, de pri- b mol- mutatur,
In se- natural- converssio iteratur.
Sol quoque sit de *re* de se- ♮ dur- saliendo,
Natur- in se-, *re sol* mutas vice verssa.
De pri- b mol- in 2um <♮ duralem>
La sol mutabis, *sol la* quoque sic iteratur.

·ee·lami
Has voces ·ee·lami retinet <summum> quoque *la mi*:
La mi mutatur et *mi* de *la* variatur
Se- de ♮ duro in 2um naturalem.

---

23 vociferantur] voce feruntur *Ma*
33 sitque] sicque *Ma*
36 Secun- de] Scdē *Ma*
45 <♮ duralem>] naturalem *Ma*
49 Se-] Sed *Ma*

<...>

·gg·solreut:
Et ternas voces ·gg·solreut retinebit.
p.592 Sunt *sol re* quoque *ut*, pariterque sic moderabantur:
Sol in *ut*, *ut* <in> *sol*, <que primo sic> capiantur.
Alterius natur- in se- ♭ dur- alteratur.
Sol re sit 3ª, *re sol* <quoque> sit tibi quarta
Natural- secun- <in> secundum b mollare<m>.
Quinta fit *re ut*, *ut re* quoque sit tibi sexta,
Altero b molli in ternum sit ♭ duralem.

·aa·lamire:
Et terne voces in ·aa·lamire notantur,
Cum *la mi* quoque *re* mutando sic variare:
Primo *la* in *re* <de se- natur-> resonare
Ter- in ♭ durum, secunda sit viceverssa.
Tercia *la* in *mi* bino cantu naturali
b mol- in secundam, quarta vult sic variare.
Quinta *mi* in *re*, *re* in *mi* sit quoque sexta
B mol de bino <in> trinum sit ♭ duralem.

·cc·solfa:
Et ·cc·solfa tenet duas voces sibi *sol fa*,
Se- b mol- in ter- ♭ dur- *sol fa* iterabis.

·dd·lasol:
Ac ·dd·lasol tenet has voces, puta *la sol*,
Variat[que] *la* in *sol* et *sol* in *la* viceverssa
Altero b molli tibi trinum in ♭ duralem [addes].

·ee·la complens [binum] ♭ dur<um> trinum superaddes.

---

50 ternas] termas *Ma*
52 <que primo sic>] mū *(?) Ma cf. TH XIX 245*
54 *Sol re* sit] Sol re fit *Ma*
60 <de se- natur->] denotatur *Ma*
63 secundam] stam *Ma* | sic] si' *Ma*
65 de bino] in binum *Ma*
68 has] hac *Ma*
69 *la* in *sol*] la mi sol *Ma*
71 ·ee·la] Ela *Ma*

KOMMENTAR

VERS. Palmam I:

8-16: Die Inhaltsangabe bezieht sich auf folgende Verse:

9 Guidonische Hand und Tonstufen:	= 17-30
10 Solmisationssilben und Tonbuchstaben:	= 31-46
11 *b-fa b-mi*:	= 47-52
12 Hexachorde:	= 53-59
13 Anzahl der Mutationen:	= 60-64
14 *musica falsa*:	= 65-75
15 zulässige Intervalle:	= 76-87
16 unzulässige Intervalle (Tritonus):	= 88-96

53-57: Die Verse sind sprachlich schwer zu verstehen: *Gamma-ut, C-faut, g-solreut* und *c-solfaut* begründen den „cantus naturans", d. h. die Hexachorde, welche das *b quadrum* enthalten. Dazu kommen zwei Hexachorde auf *F-faut* und *f-faut,* die anscheinend farblich ausgezeichnet werden („rubeis scalis").

66-67: *E-lami* wird in der *musica falsa* mit einem *b-fa* versehen, *F-faut* mit einem *b-mi*. Beschrieben werden also die Töne *Es* und *Fis*.

70: Das tiefe *B* wird hinzugefügt, um eine Quinte zu *F* zu erhalten. Das Wort „super" ist nicht als „über" sondern als „darüber hinaus" zu verstehen.

78: Der in *R* fehlende Vers ist in der gesamten Hollandrinus-Tradition zu finden. Vgl. in der Einleitung S. 567.

VERS. Palmam II:

66: Alle Textzeugen bieten eine unterschiedliche Lesart: TH XXIV ms. Erlangen: „tene", ms. Kassel: „terne"; TH XIX: „ternus"; Berlin: „terni". „terni" könnte parallel zu „alterius" im vorausgehenden Vers als Genitiv verstanden werden. Zu verstehen wäre dann: „Das doppelte gg (ist der Grundton) des dritten (Hexachords) b durum". Allerdings ist die Form „privatus" schwer zu verstehen. Eine Ergänzung wie „qui *(sc. cantus)* est postrema voce privatus" wäre notwendig. Die Form „ternus" (TH XIX)

würde den Reim zu „privatus“ bilden, dann müßte aber „dupla“ in „duplam“ geändert werden.

Appendix I:

18: Der Schluß des Verses hat allen Abschreibern Schwierigkeiten bereitet: *Mn* und beide Textzeugen von TH XXIV kürzen: ām̄o cātes, *Ma* āmodo cātus, TH XIX a̓m̄o cātes. *B* bietet eine gänzlich andere Textfassung.
Eine Auflösung der Kürzungen von TH XXIV, *Mn* und *Ma* zu *ammodo* = *amodo* mit der Bedeutung „von nun an“, mehrfach in der Vulgata belegt (vgl. Ps. 115, 18), ergibt keinen restlos überzeugenden Sinn, ist aber im Kontext dieser doch sehr holprig zusammengefügten Verse noch zu vertreten: „Die drei Silben von *G-solreut* sollst du von jetzt an (= wie folgt) singen“.
Christian Meyer hat in seiner Edition von TH XIX die Kürzung zu „armonicantes“, aufgelöst. Ein Verb *harmonicare* ist allerdings bisher nicht belegt.

38: Die Lesung ist unsicher. Zu verstehen wäre vielleicht: „post hec *(sc. b-fa ♭-mi)*“.

78: Die Doppelbuchstaben werden offensichtlich immer als zwei Silben skandiert.

Appendix II:

15: Vgl den Kommentar zu Appendix I 18.

32: Der Vers ist nicht vollständig. Eine Vervollständigung ist nicht möglich, da er sich von der übrigen Überlieferung unterscheidet.

51: Das Versende „moderabantur“, das schlecht ins Versmaß paßt, ist möglicherweise durch Verlesung von „modulantur“ entstanden.

KONSTANTIN VOIGT

PTOLOMEI LIBER ARTIS MUSICE

(PTOLOM.)

EINLEITUNG

1. ÜBERLIEFERUNG UND ZUSCHREIBUNG DES LIBER ARTIS MUSICE

Der in der Handschrift Ashburnham 1051 der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz überlieferte *Liber artis musice* (PTOLOM.) ist eine Musiklehre nach dem Modell des *Micrologus* Guidos von Arezzo.[1] Dieser bot inhaltlich und strukturell die Vorlage für eine um boethianische Inhalte erweiterte und inhaltlich normierte, oft paraphrasierende Aktualisierung, welche ihrerseits für spätere Kompilationstraktate den Status einer Vorlage erlangte. Obwohl sich nur eine Quelle erhalten hat, die den *Liber artis musice* vollständig überliefert, muß er in Frankreich, England und Zentraleuropa breit rezipiert worden sein. Sowohl den Oxforder *Quatuor principalia musice* als auch der ältesten Schicht der *Traditio Hollandrini* bot der Text eine zentrale Vorlage. Zum Bild dieser breiten Rezeption paßt, daß der Text spätestens um 1400 konsequent mit einem Autorennamen in Verbindung steht. Die Handschrift 264/4 aus St. Paul im Lavanttal (um 1400, Paris?) überliefert das 20. Kapitel des *Liber artis musice* als alleinstehenden Text „*secundum Ptholemeum de Parisius*".[2] Die Zuschreibung von Textpassagen des *Liber artis musice* an eine Autorität dieses Namens wiederholt sich in der *Traditio Hollandrini*. In TH VI werden fünf Textstellen aus dem *Liber artis musice* einem Tholomeus zugeschrieben. Der gleiche Autor erscheint als Ptholomeus in TH VIII und als Ptolomeus in TH I. Alle drei Traktate enthalten zahlreiche Bezugnahmen auf quasi alle Kapitel des *Liber artis musice*, TH VI stellt sogar eine beinahe komplette Abschrift dar.[3] Daher ist anzunehmen, daß die Kompilatoren der Hollandrinus-Tradition auf den vollständigen Traktat zugreifen konnten, der in Ashburnham 1051 überliefert ist. Dieser war in Prag im 15. Jahrhundert offensichtlich als *musica*

---

[1] Vgl. Wolfgang Hirschmann: Auctoritas und Imitatio. Studien zur Rezeption von Guidos Micrologus in der Musiktheorie des Hoch- und Spätmittelalters. HabSchr. Erlangen 1999, Druck in Vorbereitung. Wolfgang Hirschmann sei herzlichst für die generöse Überlassung seiner umfangreichen Materialien zum *Liber artis musice* und seine freundliche Unterstützung gedankt.

[2] GS III, S. 284-285a.

[3] Vgl. Alexander Rausch / Konstantin Voigt: Einleitung zu TH VI. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.), Traditio Iohannis Hollandrini III, VMK 21, München 2011, S. 207-225, hier S. 219

des Ptolomeus bekannt und geschätzt und mit dem Namen Ptolomeus verband sich die Vorstellung einer Autorität mit Anhängerschaft. So spricht TH I von „Ptolomeus […] musicus et sibi adherentes".[4] Im Kontext der einzigen vollständigen Quelle des *Liber artis musice* findet sich allerdings kein Hinweis auf den Autor Ptolomeus, obwohl Ashburnham 1051 eine Sammlung namentlich genannter und durch Autorenportrait repräsentierter Autoritäten der *ars musica* darstellt. Daher muß letztlich offen bleiben, ob die Verbindung des Traktats mit dem Namen Ptolomeus auf eine Autorenschaft hinweist, oder auf einen Zuschreibungsakt im Sinne einer – offensichtlich erfolgreichen – Autoritätskonstruktion.

2. HANDSCHRIFT

Die Handschrift Ashburnham 1051 besteht aus 171 Folia Pergament (von denen nur 170 numeriert sind) in 22 Lagen und mißt 265x190 Millimeter. Eine Seite ist in zwei Kolumnen zu 43 Zeilen aufgeteilt, die Texte sind mit brauner Tinte in italienischer *gotica rotunda* geschrieben.[5] Der Codex präsentiert sich als Resultat einer planvollen und extrem einheitlichen Disposition. Die Handschrift enthält ausschließlich musiktheoretische Texte, angeordnet nach Autoren. Jeder Autor wird durch eine bewohnte Initiale mit stilisierten Autorenportraits eingeleitet. Anfänge von Traktaten sind häufig durch mehrfarbige, mit floralem Ornament und Gold verzierte Initialen hervorgehoben, die Lombarden an Kapitelanfängen sind abwechselnd in roter und blauer Tinte ausgeführt.

Die Ausstattung der Handschrift mit Miniaturen und Gold ist außerordentlich aufwendig und verweist auf einen repräsentativen Status des Codex, der inhaltlich ein „corpus des «classiques» de la théorie musicale du moyen âge"[6] darstellt, eine prachtvolle Sammlung von autoritativen Texten. Die dort versammelten Autoritäten sind Augustinus, Guido von Arezzo, Johannes Cotto (als „Iohannes papa" ausgewiesen und mit Tiara dargestellt), der durch ein Portrait repräsentierte anonyme Autor des *Liber artis musice*, Boethius, Macrobius, Fulgentius, Isidor und Odo (als Autor

---

[4] TH I 1, 9, 29.

[5] Vgl. Andries Welkenhuysen: Louis Sanctus de Beringen, ami de Pétrarque, et sa *Sentencia subiecti in musica sonora* rééditée d`après le ms. Laur. Ashb. 1051. In: Roland Hissette u. a. (Hrsg.), Sapientiae Doctrina. Mélanges de théologie et de littérature médiévales offerts à Dom Hildebrand Bascour O.S.B., Leuven 1980, S. 386-427, hier S. 402

[6] Welkenhuysen, Sentencia S. 403

unter anderem der *musica enchiriadis*).[7] Am Ende dieser Reihe von Autoritäten steht Ludovicus Sanctus mit seinem singulär überlieferten Musiktraktat *Sentencia subiecti in musica sonora.*

Der 1304 in Beringen geborene Ludwig Heyligen – Ludovicus Sanctus, „Socrates" in den Korrespondenzen mit Petrarca – war ab 1330 im Hause des Kardinals Giovanni Colonna in Avignon tätig, bevor er 1336 die Kantorei von St. Donatien in Brüssel übernahm. Wann er nach Avignon zurückkehrte, wo er 1361 an der Pest starb, ist unbekannt.[8] Möglicherweise deutet das unerwartete Erscheinen dieses mit Avignon verbundenen flämischen Musikers im Rahmen einer prachtvollen Sammlung musiktheoretischer Klassiker auf eine Entstehung der Handschrift in seinem Umkreis hin: Die Verbindung von italienischer Minuskel, italienischem Buchschmuck[9], Provenienz aus der Biblioteca Vallicelliana in Rom[10] und dem Musiktraktat des zeitweise in Avignon tätigen Ludovicus Sanctus lassen eine Entstehung der Handschrift in einem italienisch geprägten Umfeld in Avignon plausibel erscheinen.[11] Ein italienischer Urprung ist dagegen aufgrund des Vorkommens der *Musica enchiriadis*, der *Musica* des Johannes und des Lütticher Tonars eher unwahrscheinlich.[12]

---

[7] Diverse Texte unklaren Ursprungs sind insbesondere der Autorität Guidos, Boethius und Odos unterstellt worden. Das bestätigt, daß das Organisationsprinzip des Codex die Sammlung von verbürgten Autoritäten der *ars musica* war. Detaillierte Inhaltsübersichten bieten RISM B III², S. 43-47 und B III⁶, S. 478-480 und Welkenhuysen, Sentencia S. 404-412

[8] Vgl. Mechthild Caanitz: Petrarca in der Geschichte der Musik. Freiburg 1969, S. 9ff.

[9] Herzlicher Dank ergeht an Dr. Stephanie Buck, London, für ihre Vorschläge zur Datierung und Lokalisierung der Malereien.

[10] Andries Welkenhuysen hat die Geschichte der Handschrift dargestellt. Erstmals greifbar wird sie 1749 in der Biblioteca Vallicelliana, zu deren Bestand sie wohl seit 1581 gehörte. Vgl. Welkenhuysen, Sentencia S. 398f. Vermutlich befand sich die Handschrift aber bereits um 1500 in Italien, wo sie als Quelle für Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana; Reg. Lat. 1315 gedient hat. Vgl. Nancy Phillips: „Musica" and „Scolica enchiriadis". The literary, theoretical and musical sources. (Diss.) New York University 1984, S. 64

[11] Vgl. Welkenhuysen, Sentencia S. 402

[12] Herzlicher Dank gebürt Dr. Christian Meyer, Strasbourg, für seine wertvollen Hinweise zur Überlieferung der in Ashburnham 1051 versammelten Texte, insbesondere zur Überlieferung von IOH. COTT. mus und TON. Leod. Zu den Textfassungen des Micrologus vgl. Christian Meyer: La tradition du „Micrologus" de Guy d'Arezzo. Une contribution à l'histoire de la reception du texte. Revue de Musicologie 83, 1997, S. 5-31, insb. S. 18f.

3. TEXT

Der Text des *Liber artis musice* ist von einer Hand geschrieben. Die Aufzeichnung verfügt über ein kontrolliertes Repertoire eindeutiger Abkürzungen und über eine konsistente Orthographie. An mehreren Stellen hat sich der Schreiber selbst korrigiert.

Die Darstellung der musikalischen Sachverhalte indes bereitete dem Schreiber gewisse Schwierigkeiten. In den Beispielen des Mehrstimmigkeitskapitels gibt der Schreiber den Text der Gesänge und bisweilen versprengte Buchstabennotation wieder, bietet aber keine systematische notationelle Darstellung der melodischen Sachverhalte. Weitere Hände ergänzen bisweilen die Buchstabennotation der Beispiele, welche für den Textschreiber von Ashburnham 1051 offensichtlich ein Problem darstellte. Eventuell resultiert die Schwierigkeit aus Unklarheiten der Vorlage, sie verweist jedoch in jedem Fall auf eine gewisse Hilflosigkeit des Schreibers gegenüber den Musikbeispielen, auf welche Fritz Reckow bereits hingewiesen hat.[13] Dazu passen die häufigen Verwechslungen von Tonbuchstaben und musikbezogenen Termini, während der Verbaltext ansonsten in sich selbst und in Relation zu den Konkordanzen konsistent und verlässlich erscheint.

4. INHALT

cap. 1 Nutzen und ethische Wirkungen von Musik

1, 2 Einleitungsaspekte: Nutzen *(utilitas)*, Absicht *(intentio)*, Herkunft *(origo)* und Grundlagen *(fundamenta)* der *ars musica*
1, 4 Verbürgung der Nützlichkeit von Musik durch Autoritäten
1, 6 Besänftigung eines rasenden Jünglings durch Pythagoras
1, 10 Besänftigung eines rasenden Jünglings durch Empedocles
1, 11 Schlaf- und Wachgesänge der Pythagoräer
1, 13 David und Saul
1, 14 Schlachtengesänge

cap. 2 Rationalisierung der Sinneseindrücke als Absicht der *ars musica*

2, 2 Legitimation des Gebrauchs von Musik in der Kirche durch ihre positiven Effekte
2, 4 Natürliche Verbindung aller Menschen mit Musik
2, 7 Absicht der *ars musica*: rationale Durchdringung der Musik, Überprüfung der Sinneseindrücke durch Rechnung

---

[13] Fritz Reckow: Guidos Theory of Organum after Guido: Transmission – Adaption – Transformation. In: Graeme M. Boone (Hrsg.), Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes, Cambridge/Mass. 1995, S. 395-413, hier S. 409

cap. 3 Herkunft der *ars musica*, Hämmer-Legende, Proportionen

3,2 Frühgeschichte der Musik: „Urwüchsiges" Zusammenstimmen der Töne vor der rationalen Grundlegung der *ars musica*

3, 5 Erkenntnis der Proportionen durch Pythagoras (Hämmer-Legende)

3, 8 Proportionen 12:9:8:6 als Grundlage aller Intervalle *(consonantiae)*

cap. 4 Definitionen der Grundelemente *sonus* und *consonantia*

4,2 *sonus* als elementarer Bestandteil jeder *cantilena*, Vergleich mit den Elementen der Sprache

4, 3 Definition von *sonus* als „für den Gesang geeignete Hervorbringung der Stimme"

4, 5 *sonus simplex* und *sonus compositus*, Konsonanzen *(consonantiae)* und Dissonanzen *(dissonantiae)* als Resultat der Bewegung und Verbindung von *soni*

4, 10 Definition von Intervall *(consonantia)* als Zwischenraum zwischen *soni*

4, 12 Definition von Konsonanz *(consonantia)* als „süßer" Klangmischung

4, 13 Definition von Dissonanz *(dissonantia)* als Gegenteil davon: unangenehme Klangmischung

4, 14 Bestimmung von sieben Tonstufen eines oktavidentischen Systems

4, 16 Bestimmung von sieben Sukzessivintervallen *(consonantiae)*, analog zur Siebenzahl der Tonstufen: Ganzton *(tonus)*, Halbton *(semitonium)*, große Terz *(ditonus)*, kleine Terz *(semiditonus)*, Quarte *(diatessaron)*, Quinte *(diapente)* und Oktave *(diapason)*

cap. 5 Tonsystem und Tonbuchstaben

5, 2 Monochord mit 15, 18 oder 28 Tonstufen. Votum für Doppeloktavsystem

5, 4 Addition des Gamma, Tonsystem *Γ-g*

5, 6 Tonbuchstaben *Γ A B C D E F G a b c d e f g,* Oktavidentität und Wiederholung der Tonbuchstaben

5, 9 Addition des *b rotundum*

cap. 6 Praktische Monochordmensur

6, 3 Ermittlung des *A* durch Neueinteilung der Saite

6, 4 Ermittlung des *B* auf die gleiche Weise von *A* aus

6, 5 Ermittlung des *C* durch Vierteilung der Saite von *Γ* aus

6, 6 Ermittlung des *D* durch Dreiteilung von *Γ* aus oder durch Vierteilung von *A* aus oder durch Neunteilung von *C* aus. Weitere Tonstufen nach gleichem Prinzip

6,11 Ermittlung der Oktave durch Zweiteilung

cap. 7 Systematisierung von Intervallen und Teilungsverhältnissen

7, 2 Verbindung von Teilungsarten mit Intervallen: Ganzton durch Neunteilung, Quarte durch Vierteilung, Quinte durch Dreiteilung, Oktave durch Halbierung

cap. 8 Zusammensetzung der Intervalle aus *tonus* und *semitonium*, Etymologie

8, 2 Zusammensetzung der Intervalle durch Verbindung der Tonstufen des Monochords

8, 5 Verbindung zweier Tonstufen entweder als Halbton oder als Ganzton, entsprechend als größerer oder kleinerer Abstand auf dem Monochord

8, 6 Etymologie von *tonus* (Ableitung von *tonando*, klingen) und *semitonium* (Ableitung von „halb")

8, 7 Verweis auf pythagoräisches Komma, Halbton nicht Hälfte des Ganztons, sondern weniger

8, 8 Ableitung der weiteren Intervalle aus Halbton und Ganzton. Zusammensetzungen und Ethymologien der weiteren Sukzessivintervalle
8, 15 Diatonisches Monochord aus der Folge Ganzton-Ganzton-Halbton, Legitimation des *Γ* durch diese Ordnung

cap. 9 Oktavidentität
9, 2 Definition der Oktave als *nobilissima consonantia*
9, 3 Zusammensetzung der Oktav aus allen Intervallen und allen Tonstufen
9, 8 Teilung der Oktave durch Quarte und Quinte
9, 9 Analogie von Oktavidentität und Wiederkehr der Wochentage
9, 12 Singen in parallelen Oktaven als perfekte Übereinstimmung

cap. 10 Legitimation des *b rotundum*
10, 2 Verteidigung des *b rotundum* gegen seine Gegner
10, 3 Zitat des Kritikpunkts der Gegenseite: zwischen *E* und *b rotundum* liegen zwei Ganztöne und zwei Halbtöne, daher systemfremdes Element
10, 5 Umkehr der Kritik: Tritonus zwischen *F* und *♭ quadratum*
10, 9 Entkräftung der Kritik, daß das *b rotundum* keinen Oktavton hat, durch Auflistung der intakten Intervallbeziehungen zu anderen Tonstufen
10, 12 *♭ quadratum* und *b rotundum* als komplementäre Doppelstufe
10, 15 Verbot der Verbindung von *b-quadratum* und *b-rotundum*

cap. 11 Theoretischer und praktischer Nutzen des *b rotundum*
11,2 *b rotundum* als sichtbare Vergegenwärtigung des pythagoräischen Kommas
11, 3 Größerer Zwischenraum zwischen *b rotundum* und *♭ quadratum* als zwischen *a* und *b rotundum* als Beleg dafür, daß der Halbton weniger ist als die Hälfte des Ganztons
11, 6 Verteidigung des *b rotundum* u. a. durch die Autorität des Boethius
11, 9 Legitimation des *b rotundum* durch seine Verwendung im Gesang, Beispiele Antiphon *Paganorum multitudo* und Introitus *Statuit ei Dominus*

cap. 12 Tonverwandtschaft und Tonarten
12, 3 Verwandtschaft von Tönen mit gleicher Intervallumgebung, *A* und *D*, *♭* und *E*, *C* und *F*
12, 7 *G* verwandt mit *C* im Aufstieg und *D* im Abstieg
12,8 Differenz von Tonstufen mit verschiedener Intervallumgebung
12, 11 Tonarten (*modi vel tropi*) als Resultat von Verwandtschaft und Differenz
12, 13 *A* und *D* als Haupttöne des ersten Modus, *E* und *♭* als Haupttöne des zweiten, *F* und *C* als Hauptöne des dritten, *G* als Hauptton des vierten Modus
12, 15 griechische Tonartennamen *protus*, *deuterus*, *tritus* und *tetrardus*

cap. 13 Finalis als Hauptton der Tonart
13, 2 Verbot der modalen Transformation (*protus* in *deuterus*) von Melodien, wegen Verschiebung der Halbtöne
13, 4 Finalis als entscheidendes Tonart-Kriterium
13, 5 Finalis als Herrin *(domina)* der Tonart
13, 6 Analogie zur Rede: Bedeutung erklärt sich am Ende
13, 8 Ende als *perfectio* aller Dinge
13, 9 Finalis als regelgebende Lehrerin *(magistra)* des Gesangs

cap. 14 Finales und Ambitus als System

14, 2 Finaltetrachord *D E F G*
14, 4 Ambitusregeln: Normambitus von der Unterquarte bis zur Oberoktave
14, 5 Unterquinte sowie None und Dezime als Lizenzen
14, 11 systematische Begründung der Lage des Finaltetrachords durch Normambitus und Grenzen des Tonsystems
14, 12 Sonderfall *a* als Finalis

cap. 15 Authentische und plagale Modi und ihre Ambitusregeln

15, 2 Ambitusprobleme und Verbindungsprobleme von Antiphon und Psalm als Defizite eines Systems mit vier Modi
15, 5 Lösung dieser Probleme durch Unterteilung der Modi in authentische und plagale
15, 9 Ambitus der authentischen modi: Aufstieg bis zur Oberoktave, Abstieg bis zum Ganzton unter der Finalis, fünfter Modus bis zur Unterterz
15, 10 Ambitus der plagalen Tonarten von der Unterquarte bis zur Oberquinte
15, 11 Regeln für die Tonstufen an Anfängen und Binneneinschnitten *(distinctiones)*: Nicht über der Quinte. Ausnahme: Sexte im authentischen *deuterus*
15, 12 Definition von Binneneinschnitten als *congruae respirationes*
15, 14 Gesänge mit großem Ambitus kommen vor und folgen den allgemeinen Regeln *(regulae communes)* der Tonart
15, 16 plagale Modi schließen bisweilen mißbräuchlich auf *a*, *b* oder *c*

cap. 16 Pluralität der Modi als Zeichen der Pluralität von Geschmäckern

16, 2 Musikalische „Klimazonen“: Verschiedene Völker *(gentes)* bevorzugen verschiedene Melodiestile
16, 3 Orientalische Völker bevorzugen weiche, feminine Gesänge, okzidentale dagegen, der jeweiligen Landschaft entsprechend, rauhe, sprungreiche Melodien
16, 5 Mediterrane Völker bevorzugen eine gemäßigte Mischung
16, 6 Persönliche Präferenzen in Abhängigkeit vom jeweiligen Charakter.
16, 8 Verschiedenheit der Völker und Gemüter führt zu verschiedenen Präferenzen
16, 10 Angedeutete Tonartencharakteristik:
authentischer *deuterus*: Sprünge *(saltus)*
authentischer *tritus*: Wollust (*voluptas*)
authentischer *tetrardus*: Geschwätzigkeit *(garrulitas)*
plagaler *tritus*: Süße *(suavitas)*
16, 11 Analogie von Gehör und Gesichtssinn: Verschiedenheit der Klänge erfreut so wie die Verschiedenheit der Farben
16, 12 Legitimation der Vielfalt der Modi durch Vielfalt der Völker und Gemüter

cap. 17 Mögliche Fehler und Regelverstöße

17, 3 Regelverstoß durch Verwendung anderer Tonstufen als der sieben genannten
17, 4 Analogie von Wochentagen und Tonstufen des oktavidentischen Systems
17, 5 Regelverstoß bei Verletzung der Ambitus-Regeln, Rekapitulation der selbigen
17, 8 Regelverstoß bei falschen Zäsuren *(distinctiones)* und Anfängen
17, 9 Regelverstoß durch Verlassen des Tonsystems aufgrund falscher Halbtonschritte
17, 10 Regelverstoß durch Nicht-Erreichen der Finalis am Ende des Gesangs
17, 12 Regelverstoß durch Hinzufügen oder Weglassen von Tönen des Gesangs

cap. 18 Herstellungsanleitung für Gesänge

18, 3 Auswahl von Tonart und Finalis
18, 5 Wahl der Anfangstonstufe
18, 6 Beachtung der Ambitusregeln in Auf- und Abstieg der Melodie
18, 7 Beachtung der Tonstufen an Binneneinschnitten, möglichst häufig auf der Finalis, Einschnitte weder zu selten noch zu häufig setzen
18, 9 Vermeidung von direkten Folgen großer Intervalle *(consonantiae maiores)*, stattdessen Verwendung verschiedener Intervalle, Malerei-Analogie: Vergleich der Vielfalt der Intervalle mit der Vielfalt der Farben eines Gemäldes
18, 10 Zäsuren sollen der Textstruktur folgen
18, 11 Aufforderung zur häufigen Verwendung von Sekundintervallen
18, 12 Beachtung des Affektgehalts des Textes
18, 13 Atempausen bei Zäsuren

cap. 19 Notation

19, 2 Lernen eines *ignotus cantus*
19, 6 Buchstabennotation
19, 9 Diagrammatische Notation mit einer Linie pro Tonstufe (wie Diagramme der *musica enchiriadis*)
19, 11 Notation mit geschlüsselten Linien im Terzabstand
19, 14 Aufforderung zur Verinnerlichung modaler Wendungen

cap. 20 Proportionen

20, 3 Proportionen der Hämmer-Legende: 6:8:9:12
20, 7 *proportio dupla* und Oktave
20, 9 Aufzählung von Meßinstrumenten
20, 10 *proportio sesquialtera* und Quinte
20, 12 *proportio sesquitercia* und Quarte
20, 14 *proportio sesquioctava* und Ganzton
20, 16 Konstanz und Beweisbarkeit des Zusammenhangs von Proportionen und Intervallen durch Meßinstrumente
20, 17 Intervalle mit komplexen Zahlenverhältnissen: Halbton, große und kleine Terz als Gegenstand der Philosophen

cap. 21 Mehrstimmigkeit

21, 3 Zweistimmigkeit bezeichnet als *duplex symphonia*, *organum* und *diaphonia*
21, 4 Ethymologie von *diaphonia*: Zweiklang
21, 5 Zurückweisung des mißbräuchlichen Begriffs *organum*
21, 7 *duplex diaphonia*: Organum in parallelen Quarten mit Möglichkeit zur Oktavverdopplung der Stimmen
21, 10 Beispiel: *Miserere mei Deus*
21, 14 *simplex diaphonia*: Verwendung von Ganzton, großer und kleiner Terz und Quarte
21, 16 Unterschiedliche Eignung der Tonstufen als Grenztöne organaler Mehrstimmigkeit, beste Eignung von *C* und *F* aufgrund ihrer Intervallumgebung (Ganzton, große Terz, Quarte)
21, 20 Erklärung des Parallelgangs, Beispiel: *Ipsi soli*
21, 23 Erklärung des Grenztonprinzips

21, 14 Unterschreitung des Grenztons im cantus, Bsp.: *Veni ad docendum*
21, 27 Grenztonwechsel, Beispiel: *Victor ascendit celos*
21, 32 Empfehlung eines *occursus* über Ganzton oder große Terz am Ende des Gesangs, andernfalls Verbleib auf dem Grenzton, Bsp.: *Sexta hora sedet*
21, 36 Gestaltung von Binneneinschnitten
21, 39 *occursus* mittels Ganzton, Beispiel: *Da nobis domine*
21, 43 *occursus* auf den Zäsurton *e* mittels großer Terz, Beispiel: *Homo erat in Ierusalem*
21, 46 Situationen, die keinen *occursus* verlangen, Beispiel: *Benedictus Dominus*
21, 49 Unterschreitung eines gehaltenen Grenztons, Beispiel: *Sexta hora sedet*

cap. 22 Zusammenfassung der Inhalte

5. DER LIBER ARTIS MUSICE IM LICHTE SEINER VORBILDER

Der *Liber artis musice* ist, wie seine Widmungsepistel erklärt, das Resultat eines Kompilationsprozesses.[14] Als Vorbilder greifbar werden die beiden zentralen Autoritäten mittelalterlicher Musiktheorie, Boethius und Guido von Arezzo. Guidos *Micrologus* lieferte, wie Wolfgang Hirschmann gezeigt hat, sowohl den Großteil der Inhalte des *Liber artis musice* als auch das Modell für deren Disposition.[15] Beide Traktate beginnen mit einer Elementarlehre, welcher im *Liber* allerdings eine boethianisch geprägte Einleitung vorangestellt ist. In beiden Traktaten werden im Rahmen der Elementarlehre zur Darstellung oktavidentischer Tonsysteme Tonstufen (*voces*) und Intervalle (*consonantiae*) eingeführt, definiert und durch das Monochord sinnlich wie rational verdeutlicht. Auf die Elementarlehre folgt im *Liber* wie im *Micrologus* die Moduslehre, welche eingeleitet durch die *affinitas vocum* über die Unterscheidung von authentischen und plagalen Modi und die Darlegung von Ambitusregeln bis zu einer angedeuteten Tonartencharakteristik reicht. Daran schließt sich eine Sektion zur *ars cantandi* und *ars com-*

---

[14] Vgl. PTOLOM. pr 11. Für Grundsätzliches zu kompilatorischen Verfahren in der Musiktheorie des Mittelalters siehe Fritz Reckow: Kompilation als Innovation. Eine Methode theoretischer Darstellung als Zugang zum Charakter hochmittelalterlicher Mehrstimmigkeit, in: Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft Erlangen-Nürnberg (Hrsg.), FS Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 307-320

[15] Vgl. Hirschmann: Auctoritas und Imitatio. Wie die *Musica* des Johannes Afflighemensis ist auch der *Liber artis musice* eine Aktualisierung des Modells *Micrologus*. Vgl. hierzu Wolfgang Hirschmann: Kritische Aktualisierung eines Modells. Der Musiktraktat des Johannes als imitatio von Guidos Micrologus, in: Kaspar Elm (Hrsg.), Florilegien – Kompilationen – Kollektionen, Wiesbaden 2000, S. 209-241

ponendi[16] an. Der Kompilator des *Liber artis musice* hat diesen Bereich gegenüber dem *Micrologus* um ein „notationsgeschichtliches" Kapitel erweitert und Formulierungen integriert, die auf Guidos *Prologus in antiphonarium* und *Epistola ad Michahelem* hindeuten. Wie im *Micrologus*, so bilden auch im *Liber artis musice* Kapitel zu Proportionen und Mehrstimmigkeit den Abschluß.

Durch den gesamten *Liber artis musice* hindurch schaffen Kapitel gleichen Inhalts und gleichen Titels Verbindungen zwischen dem Modell und seiner Adaption. Die folgende Tabelle bietet eine Gegenüberstellung der beiden Textdispositionen:

GUIDO micr.	PTOLOM.
<Akrostichon> <Epistola> Prologus	Prolog
Einleitung	
	1. De potencia et utilitate musice artis 2. De cantu, cur in ecclesia sit constitutus et intencione musice 3. De invencione eius ex malleorum ponderibus
1. Quid faciat qui se ad disciplinam musicae parat	
2. Quae vel quales sint notae vel quot	4. De elementis musice et quid sit consonancia
Elementarlehre	
	5. De vocibus, que in monocordo figurantur
3. De dispositione earum in monochordo	6. De disposicione earum in monocordo 7. De monocordi firmissima divisione
4. Quod sex modis sibi invicem voces iungantur	8. De consonanciis factis ex sonorum coniunccione
5. De diapason et cur septem tantum sint notae	9. De consonancia diapason, quod principalis sit omnium
6. Item de divisionibus et interpretatione earum	
	10. De ·b· rotunda firma demonstracione 11. Quod eadem ·b· ostendat semitonium non esse toni medietatem

[16] Vgl. Karlheinz Schlager: Ars cantandi – ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals. In: Thomas Ertelt / Frieder Zaminer (Hrsg.), Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Geschichte der Musiktheorie 4, Darmstadt 2000, S. 217-292

GUIDO micr.	PTOLOM.
Moduslehre	
7. De affinitate vocum per quattuor modos	12. De modis, qui nascuntur ex dissimilitudine vocum
8. De aliis affinitatibus et ·b· et ·♮·	
9. Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta est	
10. Item de modis et falsi meli agnitione et correctione	
11. Quae vox et quare in cantu obtineat principatum	13. De modorum diversitate et voce finali
	14. De IIII litteris finalibus et elevacione vel depressione sonorum
12. De divisione quattuor modorum in octo	15. De divisione IIII modorum in VIII et eorum differenciis
13. De octo modorum agnitione acumine et gravitate	
14. Item de tropis et vi musicae	16. De diversis gentibus, quod variis utuntur modulacionibus
ars cantandi – ars componendi	
	17. De falsitate cantus, quemadmodum cognoscatur
15. De commoda vel componenda modulatione	18. De componenda cantus modulacione
16. De multiplici varietate sonorum et neumarum	
17. Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur	
	19. De ignoto et inaudito cantu inveniendo
Mehrstimmigkeit und Proportionen	
	20. De numeris, qui musice retinent consonancias
18. De diaphonia id est organi praecepto	21. De duplici symphonia, idest organo
19. Dictae diaphoniae per exempla probatio	
20. Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa	
	22. Brevis recapitulacio superiorum

Neben den weitgehenden Übereinstimmungen sowohl hinsichtlich des Inhalts der Lehre als auch hinsichtlich der Gliederung bestehen Differenzen in drei Bereichen:

Erstens gewichtet der *Liber* die *ars*-Aspekte der Disziplin stärker als Guido. Dies schlägt sich vor allem in den Einleitungskapiteln nieder, welche boethianisches Bildungsgut in das Modell einer praktischen Musiklehre

integrieren. Sie konstruieren dem geläufigen Exordialschema *utilitas - intencio - origo - fundamenta*[17] folgend auf der Basis von Paraphrasen verschiedener Stellen des ersten Buchs von *De musica institutione* einen stringenten Text, in dem Guido dennoch durch das biblische Beispiel von David und Saul präsent bleibt. Nach einer lebensweltlichen Aktualisierung der boethianischen Ethoslehre auf den Nutzen von Musik im Gottesdienst und einer Definition der *intentio* von Musik als Rationalisierung der Sinneseindrücke folgt die Erläuterung der Zahlengrundlagen mittels der Hämmer-Legende aus Boethius. Im *Micrologus* findet sich dieser Inhalt als Kapitel 20. Der *Liber artis musice* überlagert beide Vorlagen, indem er zunächst Guidos musikalische Urgeschichte aufnimmt, dann aber stärker an Boethius orientiert fortfährt. Nachdem die Proportionen und die Grundintervalle Ganzton, Quarte, Quinte und Oktave etabliert wurden, dient das vierte Kapitel gleichsam als Scharnier zwischen der boethianisch geprägten Einleitung und der Elementarlehre nach guidonischem Vorbild. Eine doppelte Definition von *consonantia* als Simultanintervall (boethianisch) und als Sukzessivintervall (guidonisch) vollzieht den Übergang zur Darstellung des Tonsystems nach dem Modell des *Micrologus*.

Eine zweite Differenz des *Liber* gegenüber seiner guidonischen Vorlage liegt im systematischen Ordnen der Inhalte. Eingriffe in die Stoffdisposition lösen das Netz von Rückverbindungen und kurz angerissenen Aspekten auf, das den *Micrologus* charakterisiert.[18] Dies geschieht durch die Zusammenziehung mehrerer entfernter Kapitel des *Micrologus* zu Themenblöcken, wie es bei der Monochordlehre oder bei der Fusion der Mehrstimmigkeits-Kapitel der Fall ist. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Verteilung der Inhalte und Formulierungen des *Micrologus* über die Kapitel des *Liber artis musice* und verdeutlicht die Tendenz des *Liber* zum Zusammenfassen, Ordnen und Komplettieren von Gegenstandsbereichen:

	PTOLOM.	GUIDO micr.
Einleitung	1	14, 16
	2	---
	3	20, 2-7
	4	4, 12-13

[17] Vgl. Hirschmann, Auctoritas
[18] Vgl. Hirschmann, Auctoritas

	PTOLOM.	GUIDO micr.
Elementarlehre	5	2, 3-7
	6	3, 2-5
	7	6, 2-5, 13, 17
	8	4, 2-10; 6, 6-11, 15
	9	5, 5-18, 24; 6, 6; 8, 3-6
	10	8, 10-12
	11	8, 13; 18, 49
Moduslehre	12	7, 4-7; 9, 2-6; 10, 2, 13
	13	11, 2, 7, 20-22; 10, 3-4
	14	11, 23-25
	15	12, 2-14, 16-20, 22, 25-26; 15, 5
	16	14, 2-6; 17, 38-40
Ars cantandi – ars componendi	17	10, 5-8
	18	15, 48, 50-51, 61; 17, 35
	19	13, 8-9
Mehrstimmigkeit und Proportionen	20	20, 7
	21	18; 19
	22	---

Drittens präsentiert sich nicht nur die Organisation der Inhalte, sondern auch die Lehre selbst systematischer als in Guidos Traktat. Ein Beispiel davon geben die unterschiedlichen Umfänge des Tonsystems. Der *Liber artis musice* plädiert für ein Doppeloktavsystem und schließt Guidos *superacutae* von *bb* bis *dd* aus. Während Guido die zusätzlichen Tonstufen aufgrund ihrer möglichen Praxisrelevanz anführt und sich „nicht auf Erörterungen anhand immanenter Kategorien der ars musica […] einläßt“[19], restringiert der *Liber* den Tonumfang aus Systemgründen. Zugleich unterstellt der *Liber artis musice* seine Aussage der Autorität Guidos: Die neue Begründung der Obergrenze des Tonraums ist so diskret in die sprachlich eng am Micrologus orientierte Passage eingearbeitet, daß der ganze Passus klingt wie aus dem Munde Guidos.

In der Gesamtheit läßt sich PTOLOM. als eine erweiterte, systematisierte und normierende Adaption des Micrologus begreifen. Der Traktat ist das Resultat eines Kompilationsvorgangs, der in Präsenz der Vorlagen deren Inhalte rearrangiert und geschliffen paraphrasiert. Im Zentrum der Umarbeitung stehen dabei nicht innovative Inhalte, sondern die geordnete Darstellung der *ars musica* als normatives System.

---

[19] Hirschmann, Aktualisierung S. 226

6. VERARBEITUNG IN DEN *QUATUOR PRINCIPALIA MUSICE*

Daß der *Liber* als späte Paraphrase des Micrologus mit dem „totschlägerischen Nacheinander“[20] zeitlich-linearen Fortschritts nicht hinlänglich zu begreifen ist, zeigt die breite und lang anhaltende Rezeption, die der Traktat trotz seiner „retrospektiven“ Lehre in Frankreich, England und im Kontext der zentraleuropäischen Hollandrinus-Tradition erfahren hat. Zwischen den vor 1351 von einem Oxforder Franziskaner-Minoriten kompilierten *Quatuor principalia*[21] und dem *Liber artis musice* bestehen zahlreiche und weitläufige Konkordanzen.[22] Da die Handschrift Ashburnham 1051, welche den *Liber artis musice* überliefert, sicher nicht vor 1350 zu datieren ist, stellt sich – auch für die Bewertung der Rolle von PTOLOM. als Quelle der Hollandrinus-Tradition – die Frage, welcher Text als Vorlage des anderen gedient hat.

Eine Untersuchung des Vorlagenwechsels in der kompilatorischen Struktur der *Quatuor principalia* gibt darauf Antwort und läßt als gesichert erscheinen, daß der *Liber artis musice* eine Vorlage der englischen Kompilation war, nicht andersherum. Dies zeigt etwa eine Passage aus dem ersten Principale, wo sich *Liber artis musice* und Lambertus abwechseln, welcher bereits für Kapitel 6 und 7 die Vorlage war. Das neunte Kapitel setzt sich aus Textbausteinen aus dem zweiten und dritten Kapitels des *Liber* und aus dem *Tractatus de musica* des Lambertus (um 1270) zusammen. Kapitel zehn und der Anfang von Kapitel elf des ersten *principale* stammen nach dem Lambertus-Einschub wieder aus dem zweiten Kapitel des *Liber*. Am Schluß des elften Kapitels geht die Stafette wieder an Lambertus. Wenn die eine Vorlage spricht, schweigt die andere.

---

[20] Ernst Bloch: Geist der Utopie. München 1918, S. 95.

[21] Im Explizit des Traktats in der Handschrift Oxford, Bodleian Library, Digby 90 f. 63v werden das Jahr 1351 als Datum der Fertigstellung, Oxford als Ort der Kompilation und ein anonymer Franziskaner-Minorit als Kompilator genannt. Vgl. Luminita Florea Aluas: The “Quatuor principalia musice“. A critical edition and translation with introduction and commentary. (Diss.) Indiana University 1996, S. 5f. und S. 755.

[22] Vgl. Hirschmann, Auctoritas

QUAT. PRINC.[23] 1, 9-11	LAMBERTUS[24] p. 252b-253a	PTOLOM. 2-3
IX. **Quis est musicus, et differencia musicorum et cantorum.** Non enim sufficit musicis tantum proporciones et quantitates toni et semitonii scire, sine quantitatibus et principiis cantus mensurabilis, nec eciam sufficit cantoribus propter habilitatem vocis in cantilenis et in fractionibus tantummodo delectari, nisi que sit vis musice pleno studio addiscant. Si enim interrogetur a talibus que consonancie sunt in cantu illo quem cantant, vel que sit eius mensura, aut omnino se ignorare fatentur, aut unam mensuram pro alia esse superbe respondent. Humilient igitur se et addiscant, ut sicut cantores sunt usu, possent musici esse racione. Ait enim Boetius in sua Musica, libro primo capitulo ultimo: Musicus est ille qui racione perpensa non solum operis servicio, sed etiam speculacionis imperio canendi scientiam manifestat, quod in edificiorum bellorumque opera videmus incontraria, scilicet nuncupacione vocabuli. Eorum namque nominibus vel edificia inscribuntur vel dicuntur triumphi, quorum imperio ac racione sunt instituta, non quorum operacione et servicio sunt perfecta.	252b: Musicus vero est ille, qui ratione propensa non solum operis servitio, sed etiam speculationis imperio canendi scientiam ministrat. Quod si in edificiorum bellorumque opere videmus, in contraria scilicet nuncupatione vocabuli; eorum namque nominibus velut edificia inscribuntur, vel dicuntur triomphi, quorum imperio ac ratione sunt instituta, non quorum opere servitioque perfecta.	2, 8: Non enim sufficit cantilenis tantum delectare, nisi, que sit musice vis, pleno discatur studio. 3, 3: Quos si interroges, que consonancie sint in cantu illo, quem cantant, omnino se ignorare fatebuntur.

[23] Aluas, Quatuor principalia.
[24] CS 1, S. 251-281.

QUAT. PRINC. 1, 9-11	LAMBERTUS p. 252b-253a	PTOLOM. 2-3
Unde et metrice diffinicio sequitur secundum Guidonem. Musicorum et cantorum magna est distancia. Isti dicunt, illi sciunt qui componunt musicam. Nam qui canit quod non sapit diffinitur bestia. Unde versus: Bestia non cantor qui non canit arte sed usu. Non vox cantorem facit artis sed documentum. X. **Quod auditus a racione in musica dissonare non debet.** Intencio autem philosophorum, qui ad musicam inveniendum egregie laboraverunt, hec fuit: videlicet considerare diversas voces qua racione coniunguntur, ut quamdam dulcedinem resonare videantur. Nec solummodo auribus in dulcedine cantus credendum est, cum, sicut visus, ita etiam fallere valeat auditus. Fallitur enim aliquando visus ut sicut rectum lignum sub aqua miseris, statim oculis tortuosum videbitur. Sic etiam accidit aliquando ut cantus auribus dulcis appareat, a racione tamen inconsonans videatur. Ad hoc igitur musica reperta videtur, ut id quod aures varie et confuse percipiunt, racione stabili et congrua iudicetur.	Unde metrice diffinitio sequitur: Musicorum et cantorum magna est distantia; Isti dicunt, illi sciunt, que componit musica. Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia. Unde versus: Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu; Non verum facit ars cantorem, sed documentum.	2, 9-13: Est vero eius intencio considerare, qua racione diverse voces coniungantur, ut quandam dulcedinem resonare videantur. Nec solummodo auribus de cantus <dulcedine> credendum, cum sicut visus, ita eciam fallere valet auditus. Fallit enim aliquando visus, ut sicut rectum lignum sub aqua miseris, statim oculis tortuosum videbitur. Sic interdum eciam accidit, ut cantus auribus dulcis appareat, a racione tamen inconsonans iudicetur. Ad hoc igitur musica reperta iudicetur, ut id, quod aures varie et confuse percipiunt, ratione stabili et congrua decernatur.

QUAT. PRINC. 1, 9-11	LAMBERTUS p. 252b-253a	PTOLOM. 2-3
XI. **Quare musica magis quam aliqua alia sciencia intrat ecclesiam.** Non enim sine racione mos cantilene in Dei ecclesia institutus est, in qua mentes audiencium delectantes; ad virtutis amorem excitarentur. Tamen tanta est vis musice ut si ultra quam oportet mollioribus modis utatur, animos audientium ad lasciviam delectat. Si autem asperioribus modis et devote moveatur, ad fortiora et ad spiritualia incitet.		2, 2-3: Non ergo sine racione mos cantilene videtur in ecclesia esse institutus, qua mentes audiencium delectate ad virtutis excitarentur amorem et per sonos exteriores ad spiritualem dulcedinem raperentur. Nam tanta est musice vis, ut ad lasciviam deflectat audiencium animas, si ultra, quam oportet, mollioribus modis utatur, ad forciora vero incitet, si asperioribus moveatur
Nulla enim sciencia ausa est fores intrare, nisi tantummodo ipsa musica. Namque per eam plasmatorem mundi debemus collaudare et benedicere, et ei psallendo novum canticum sicut sancti patres nostri et prophete docuerunt. Divina enim officia per que ad sempiternam convocamur gloriam, per eam cotidie celebrantur.	253a: Nulla enim scientia ausa est subintrare fores ecclesie, nisi ipsa tantummodo musica. Per eam etenim salvatorem mundi collaudare debemus et benedicere et canticum novum sicut sancti patres nostri prophete docuerunt. Nam divina officia per que ad sempiternam convocamur gloriam per eam quotidie celebrantur.	

Noch frappierender zeigt sich das Verfahren der wechselnden Bezugstexte an einer späteren Stelle, nämlich am Beginn des zweiten *principale*. In dessen erstem Kapitel wird eine musikalische Urgeschichte entworfen, wie sie auch im dritten Kapitel des *Liber*, bei Lambertus und im Schlußkapitel des *Micrologus*, aus dem Lambertus zitiert, erzählt wird. Das zweite Kapitel berichtet daraufhin zwei Legenden von der Erfindung der Musik, nämlich die biblische Variante mit Tubal und die griechische mit Pythagoras. Tubal kommt im *Liber* nicht vor und wird daher nach Lambertus zitiert. Pythagoras aber erscheint, freilich von Boethius ausgehend, sowohl im *Liber* als auch bei Lambertus, wird hier aber in der Textgestalt des *Liber* und nicht nach Lambertus zitiert:

QUAT. PRINC. 2, 1-2	LAMBERTUS p. 253b-254a	PTOLOM. 3
Qualiter canebant homines ante artis invencionem. Ante invencionem huius artis, homines naturaliter cantibus utebantur. Canebantque sic illud genus hominum, sicut modo plerique viri et mulieres quamvis omnino artis expertes, mira tamen consonabant suavitate pre vocis habilitate. Sed tam turpe est cantoribus musicam nescire, ut ait beatus Jeronimus, quam litteras ignorare. Antiqua namque instrumenta erant incerta, et multitudo canentium erat ceca, quod nullus hominum differencias vocum ac simphonie discrecionem poterat aliqua argumentacione colligere, nec aliquid certum cognoscere, nisi tantum divina bonitas suo nutu disponeret, qui omnia in pondere; numero et in mensura disposuit. Ita et scienciam istam in ponderibus, in mensuris et in numeris disposuit, et per sua instrumenta nobis patefecit, videlicet per Pictagoram, per Boetium, et per Franconem, qui istius artis certa principia invenerunt, ut inferius patebit. **Qualiter inventa erat ars musice, et quis post invenit eam.** Moyses dixit repertorem huius artis fuisse Jubal, qui fuit de stirpe Cayn ante diluvium, ut patet Genesis 4;	254a: Nam antiquitus instrumenta erant incerta et canentium multitudo sed ceca. Nullus enim homo vocum differentias ac symphonie discretionem poterat aliqua argumentatione colligere, nec aliter certum cognoscere, nisi divina tandem bonitas suo nutu disponeret. Post quos autem Boetius incipiens, multam miramque difficilem cum numerorum proportione [et] concordiam demonstravit, et sic usque in hunc diem ars ista paulatim crescendo multis modis est augmentata. 253b: Moyses dicit repertorem artis fuisse Tubal qui fuit de stirpe Cayn ante diluvium.	[2] Ante invencionem vero huius artis homines naturaliter cantibus utebantur; canebatque sic illud hominum genus, sicut modo plerique viri et mulieres, quamvis omnino artis expertes, mira tamen concinunt suavitate.

QUAT. PRINC. 2, 1-2	LAMBERTUS p. 253b-254a	PTOLOM. 3
Greci vero dicunt Pitagoram, iam dictus philosophus huius artis primordia ex malleorum sonitu et cordarum extencione percussa, hoc modo invenisse.	Graeci vero Pythagoram dicunt hujus artis primordia invenisse.	
Cum autem ipse multo tempore circa hoc laboravit ut certum aliquid de hac arte invenire potuisset, et in hoc diu estuans secumque incessanter revolvere, divino nutu preteriens, ad quamdam officinam fabrum venit. Ibidemque, quosdam cum quinque malleis super unam incudem ferientes invenit. In eumdem ex eque mixto sonitu audivit quamdam fieri consonanciam, intenteque accessit ad opus, diuque considerans estimabat quod vires feriencium efficerent sonorum diversitatem.	Nam cum tempore quodam iter ageret, ad quamdam fabricam venit in qua supra unam incudem quinque mallei feriebant, quorum suavem concordantiam philosophus miratus accepit, primumque in varietate manuum sperans vim soni ac modulationis existere mutavit malleos. Quo facto suavitas queque secuta est. Subtracto itaque uno qui dissonus erat a ceteris, alios in mirumque modum divino nutu ponderavit, quorum primus sex uncias ponderabat, secundus octo, tertius novem, quartus (254a) duodecim. Cognovit itaque in numerorum proportione et collatione musice versari scientiam. Fuit autem inventa musica, quia tam turpe erat musicam quam litteras ignorare.	[4] *Sic itaque cum antiquitus esset cantus, nec tamen ulla eius firma vel expedita sciencia extitit.* [5] *Pythagoras iam dictus philosophus,* qui multo tempore in hoc laboravit, ut certum aliquid de arte hac invenire potuisset, cumque diu estuans hoc secum incessanter revolveret, divino nutu preteriens ad quandam venit officinam, ubi quinque malleos videns super unam ferientes incudem et ex eorum mixto sonitu audiens quandam fieri concinnenciam, intente accessit ad opus; [6] diuque considerans estimabat, quod vires feriencium efficerent diversitatem sonorum.
Ideoque jussit ut malleos inter se mutarent. Sed hoc facto, suavitas sonorum non in hominum brachiis perseverabat, sed in malleis et eadem que prius dulcedo exinde resonabat.	*Nam antiquitus instrumenta erant incerta et canentium multitudo, sed ceca. Nullus enim* ...	[7] Ideoque iussit ut malleos inter se mutarent, sed hoc facto suavitas sonorum non in hominum brachiis sed in malleis perseverabat et eadem que prius dulcedo exinde resonabat.
Videns hoc igitur, philosophus malleos ponderare agressus est. Reiectoque uno ceteris qui erat inconsonans, reliqui mallei istis ponderibus appendebant: primus 12, secundus 9, tertius 8, quartus 6.		[8] Videns igitur hoc philosophus, malleos ponderare aggressus est reiectoque uno, qui cunctis erat inconsonans, reliqui quattuor istis ponderibus appendebant: Primus XII, secundus IX, tercius VIII, quartus VI.
Ex istis itaque ponderum numeris, omnes consonancie ille nascuntur in quibus		[9] Ex istis itaque ponderum numeris consonancie ille nascuntur, in quibus tota

QUAT. PRINC. 2, 1-2	LAMBERTUS p. 253b-254a	PTOLOM. 3
tota artis musice constat auctoritas, que vocantur diapason, diapente, diatessaron, nec non et tonus, qualiter hinc oriuntur. Postea aperta racione clarebit.		musice artis constat auctoritas, que vocantur diapason, diapente, diatesseron necnon et tonus. Qualiter vero hinc oriantur posterius apertissima ratione clarebit.

Aus diesem Befund ist mit einiger Sicherheit zu schließen, daß der Kompilator der *Quatuor principalia* für diese Passage zwei Vorlagen verwendete, nämlich LAMBERTUS und PTOLOM., der seinerseits von Lambertus völlig unabhängig ist.

Einen Überblick über die kompilatorische Relation der *Quatuor principalia* zum *Liber* anhand der großflächigen Konkordanzen gibt folgende Tabelle:

	PTOLOM.	QUAT. PRINC.
Einleitung	cap. 1	---
	2	1, 11; 1, 8; 1, 10
	3	2, 1; 2, 2
	4	1, 12
Elementarlehre	5	---
	6	2, 6; 2, 7
	7	2, 11
	8	2, 12; 2, 13
	9	2, 8; 2, 9
	10	2, 16
	11	2, 18
Moduslehre	12	---
	13	3, 46
	14	3, 24; 3, 25; 3, 26; 3, 27
	15	3, 19
	16	---
Ars cantandi – ars componendi	17	3, 47
	18	3, 48
	19	3, 12
Mehrstimmigkeit und Proportionen	20	2, 21
	21	---
	22	---

Im Rahmen des ersten *principale*, das eine umfangreiche Einführung in die *ars musica* nach dem Modell des ersten Buchs von Boethius *De musica institutione* darstellt, ist der *Liber* eine von mehreren Quellen und wurde

lokal begrenzt verarbeitet. Das zweite *principale* ist als stark erweitertes Überarbeitung der Elementarlehre des *Liber artis musice* zu verstehen. In fast allen Kapiteln finden sich ausgedehnte Zitate aus PTOLOM., denen oft weitere Erläuterungen und Diagramme beigefügt wurden, wobei die Grundstruktur etwa der Monochord-Kapitel von PTOLOM. deutlich wahrnehmbar bleibt. Im dritten *principale*, das sich dem *cantus planus* widmet, war der *Liber artis musice* nicht das Dispositionsmodell, aber eine häufig verwendete Vorlage. Moduslehre, Fehlerkorrektur und Kompositionslehre der *Quatuor principalia* stützen sich komplett auf PTOLOM. Daß andererseits dessen Mehrstimmigkeitslehre nicht übernommen wurde, sondern durch zeitgemäße Mensuraltheorie ersetzt, entspricht dem Charakter der *Quatuor principalia*, welche eine groß angelegte Enzyklopädie darstellen, die sich durch Vollständigkeit und Aktualität auszeichnet. Der Umstand allerdings, daß der *Liber artis musice* trotz seines retrospektiven Charakters im England der Mitte des 14. Jahrhunderts als zentraler Vorlagetext und sogar als Dispositionsmodell des zweiten *principale* dienen konnte, läßt eine Wertschätzung des Traktats erkennen, welche durch die Hollandrinus-Tradition bestätigt wird.

7. VERARBEITUNG IN DER TRADITIO HOLLANDRINI

Zahlreiche Traktate der Traditio Hollandrini verarbeiten den *Liber artis musice*. Entsprechende Konkordanzen mit PTOLOM. finden sich in TH I, TH III, TH VI, TH VIII, TH IX, TH XV, TH XVII, TH XIX und TH XX. Insbesondere die Traktate TH I, TH VI und TH VIII machen extensiven Gebrauch vom Text des *Liber artis musice*, den sie alle drei unabhängig voneinander rezipiert haben.[25] In Anbetracht der Provenienz der Handschriften von TH VI und TH VIII aus dem Umkreis der Prager Universität liegt es nahe, daß das Zentrum der zentraleuropäischen Rezeption des *Liber* Prag war. Die Überlieferung des Traktats durch universitäre Netzwerke wird auch durch die partielle Überlieferung in Paris (Codex St. Paul im Lavanttal, Archiv des Benediktinerstiftes 264/4) und die Oxforder Rezeption durch die *Quatuor principalia* wahrscheinlich. Bezeichnend ist zudem das chronologische Muster: In den beiden Traktaten der ältesten

[25] Mit dem Erscheinen von TH VIII hat sich gezeigt, daß die PTOLOM.-Zitate in TH III über TH VIII vermittelt sind. Die Annahme, daß TH III singuläre Zitate enthalte, ist damit zu verwerfen. Vgl. Rausch/Voigt, Hollandrinus VI, S. 220.

Schicht und den ihnen nahestehenden Texten wird der *Liber* direkt rezipiert, in der Gruppe des *Hollandrinus novus* jedoch verliert sich seine Spur.[26] Im Falle von TH I ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß der Text des *Liber* von der Vorrede bis mindestens Kapitel 15 vorlag:

TH I		PTOLOM.
Accessus		---
Proemium	1; 9	1, 4; pr. 6
I, 1 Grundlagen des Tonsystems		---
I, 2 Tonsystem und Solmisationssilben		---
I, 3 Einführung des Monochords		---
I, 4 Monochordteilung	3	5, 3
I, 5 Guidonische Hand		---
I, 6 Hexachordlehre		---
I, 7 Mutation		---
I, 8 coniunctae	2	10, 15
I, 9 Intervalle	(29)	(4, 16)
II, 1 Modus und Finales	8-11	13, 5-9
II, 2 Authentische und plagale Modi		---
II, 3 Teilung der Modi in authentische und plagale	2-3	13, 2-3
II, 4 Ambituslehre		---
II, 5 Affinales, Zulässige Melodiebewegungen innerhalb der Modi	6-7; 8	15, 2-3 ; 15, 5
II, 6 Mögliche Anfangstöne		---
II, 7 Anfänge der Psalmtöne		---
II, 8 folgende: Tonar		---

Aus dieser Übersicht der Zitate läßt sich zugleich die Art des kompilatorischen Umgangs mit dem Text des Liber in TH I erkennen: Einzelne Sätze oder Teilsätze wurden entnommen und in einen strukturell eigenständigen Text eingewoben. Darunter befinden sich Passagen, die in keinem anderen der Hollandrinus-Traktate vorkommen, wie das Zitat zur Kompilationstechnik im *Proemium* von TH I, aber auch solche Formulierungen, die gleichsam als Standards des *Hollandrinus vetus* erscheinen, etwa der Passus zur Bedeutung der Finalis (PTOLOM. 13, 5: „*Tante enim virtutis vox finalis existit*…“).

---

[26] Zur Gruppierung und Chronologie der Traktate vgl. Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus – The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus. Traditio Iohannis Hollandrini I, VMK 19, München 2010, S. 74-95.

Während TH I den *Liber* mit einem höchst selektiven und re-kontextualisierenden Zugriff kompilatorisch verarbeitet, bietet TH VI eine beinahe vollständige, wenn auch teils gekürzte und leicht umgeordnete Abschrift des Traktats.[27]

TH VI		Vorlagen
Cap. 1 Einleitung: die Musik als *ars liberalis*	5-12	COMPIL. Ticin. A 1-5
Cap. 2 Pythagoras – Tubal – Proportionen	1-6	COMPIL. Ticin. A 7-11
Cap. 3 Definition – Etymologie – Wirkung	1-4	COMPIL. Ticin. A 13-16
Cap. 4 Nützlichkeit der Musik	1-14	PTOLOM. 1, 4-15
Cap. 5 Erfindung der Musik – Pythagoras	2-7	PTOLOM. 2, 2-8
cantor / bestia	8-12	PS.-ODO dial. p. 256ab
	17-22	PTOLOM. 2, 9-14
	23-32	PTOLOM. 3, 2-9
Cap. 6 Definitionen (*clavis* bis *modus*)		–
Cap. 7 Intervalle		–
Cap. 8 Erfindung der Musik – Tonsystem		–
Cap. 9 Kirchentöne		–
Cap. 10 Tonalität der Antiphonen	2-9	QUAT. PRINC. 3, 31
Cap. 11 Tonalität der Responsorien		–
Cap. 12 Tonalität der Introiten		–
Cap. 13 Ambitus – Initialtöne – Finales		–
Cap. 14 Tonsystem	1-10	COMPIL. Ticin. A 23-32 u. 34
Cap. 15 Mutation	1-8	COMPIL. Ticin. A 35-39, 42-44
Cap. 16 Intervalle		–
Cap. 17 Konsonanz – Dissonanz	1-14	LAMBERTUS p.260ab
Cap. 18 Mutation	1-2	TRAD. Lamb. 2, 4, 14-15
Cap. 19 Finales – Tenores		–
Cap. 20 Regulärer Ambitus		–
Cap. 21 *b molle – b quadratum*		–
Cap. 22 *sonus* – Intervalle	1-13	PTOLOM. 4, 2-18
	15-17	PTOLOM. 9, 2-5
Cap. 23 Tonsystem – Oktavidentität	1-3	PTOLOM. 5, 2-4
	4-8	PTOLOM. 5, 6-9
	11-16	PTOLOM. 9, 10-14
Cap. 24 *b-rotundum* – Affinitäten	3	PTOLOM. 10, 15-16
	4-5	PTOLOM. 11, 9-10
	6-12	PTOLOM. 12, 2-4, 12, 12-14
	13-14	PTOLOM. 13, 2-4
Cap. 25 Finales	1-5	PTOLOM. 13, 5-9
	6-7	PTOLOM. 14, 2-3

[27] Etwa 70 Prozent des Textes des *Liber artis musice* finden sich in TH VI. Für eine ausführliche Darlegung der Relation von PTOLOM. und TH VI vgl. Rausch/Voigt, Hollandrinus VI, S. 220ff.

TH VI		Vorlagen
	8-10	PTOLOM. 14, 11-12
	11-13	PTOLOM. 14, 7-8
Cap. 26 Ambitus – „Mentalität“	1-9	PTOLOM. 15, 9-16
	10-13	PTOLOM. 16, 2-5
	14-16	PTOLOM. 14, 4-5
	17-21	PTOLOM. 16, 5-11
Cap. 27 *falsitas*	1-10	PTOLOM. 17, 1-12
	11	PTOLOM. 14, 6
Cap. 28 Kompositionslehre	1-11	PTOLOM. 18, 2-7, 18, 9-13
	12-24	PTOLOM. 19, 2-15
	25	PTOLOM. 18, 8
Cap. 29 Proportionen	1-16	PTOLOM. 20, 2-19
Cap. 30 Organum – Monochord	1-8	PTOLOM. 21, 2-10
	15-16	PTOLOM. 9, 12-13
Cap. 31 Ambitus – Monochord	1-5	PS.-ODO dial. p. 260a-261a
	6-7	PS.-ODO dial. p. 252b-253a
	8-14	PTOLOM. 14, 6-10
Cap. 32 Ambitus - Organum	1-2	PTOLOM. 15, 2-3
	3	PTOLOM. 15, 5
	4-6	PTOLOM. 15, 9-11
	7-17	PTOLOM. 21, 13-24
Cap. 33 *coniuncta*	3-19	TH VIII 18, 2-24
Cap. 34 Mutation	5-6	TH VIII 21, 5-8
Cap. 35 Bedeutung der Finalis	2-7	TH VIII 22, 9-10; 17; 21
Cap. 36 Verschiedene Arten von Einschnitten	2-6	TH VIII 9, 148-153
Cap. 37 Kirchentöne – Finales	1-4	TH VIII 23, 8, 27-28
	5-11	TH VIII 24, 4-5; 14-20
Cap. 38 Ambitus	3-9	TH VIII 26, 81-92
Cap. 39 Ethos der Kirchentöne	1-30	TH VIII 27, 27-61
Cap. 40 Kompositionslehre	1-11	TH VIII 28, 13-38
Cap. 41 Transposition		–
Cap. 42 Affinaltöne – Differenzen	7-9	IOH. COTT. mus. 12, 17
	13-14	IOH. COTT. mus. 22, 54-57
Cap. 43 Ambitus – *musica mundana*	3-24	TH III 7
Cap. 44 Tonalität der Antiphonen	2-9	TH VIII 25, 15-22
Cap. 45 Tonalität der Responsorien	2-6	TH VIII 25, 25-30
Cap. 46 Tonalität der Introiten	2-9	TH VIII 25, 32-39
Cap. 47 Ambitus		–

Die Kapitel 4 und 5 von TH VI verarbeiten die ersten drei Kapitel des *Liber*. Ab Kapitel 22 setzt eine fortlaufende Abschrift ein, in der lediglich die Kapitel 6-8 des *Liber* keinen Niederschlag finden.

Tatsächlich stellt TH VI weniger einen durchgestalteten Traktat dar, als vielmehr eine Art Stoffsammlung aus großflächigen Abschriften verschie-

dener Traktate. Neben dem *Liber artis musice* treten die *Compilatio Ticinensis* und TH VIII als prominente Quellen in Erscheinung, aus denen fortlaufend exzerpiert wurde.[28] Aber auch Johannes Cotto, Lambertus und die *Quatuor principalia* werden zitiert, letztere unabhängig von PTOLOM. Damit erscheint TH VI als Spiegel prägender Einflüsse der Hollandrinus-Tradition, denn insbesondere Johannes, aber auch Lambertus und der *Liber artis musice* bilden den gemeinsamen musiktheoretischen Hintergrund der Prager Traktatgruppe.

Der älteste datierte Text des Prager Hollandrinus ist TH VIII. Der Traktat aus dem Jahre 1402 hat ebenfalls teils ganze Kapitel, teils kurze Abschnitte von PTOLOM übernommen. Singuläre Zitate, etwa aus Kapitel 15 des *Liber artis musice* bestätigen, daß die Rezeption direkt erfolgte.

TH VIII		PTOLOM.
Prolog–3 Definition, Etymologie und Klassifikation von *musica*		---
4 Bedeutung und ethische Wirkung von Musik	4; 13-16; 17; 24; 25-26	1, 4; 1, 2-5; 1, 15; 2, 8; 2, 12-13
5 Autoritäten der *ars musica*		---
6-7 *manus musica* und Solmisation		---
8 Tonsystem	38-40	5, 6-10
9		---
10 Monochord		---
11 Monochordteilung	2-3	5, 2-3
12 Intervall		---
13 Intervalle als Verbindungen von Ganz- und Halbtönen	20; 21-25	4, 15; 8, 4-8
14 Oktavspecies		---
15-17 Symphone Intervalle und Proportionen, *manus* und Intervalle		---
18-19 *coniunctae* und Mutation		---
20 *b rotundum*	2-4; 10-22	10, 2-4; 10, 5-16

[28] Mit dem Erscheinen von Elżbieta Witkowska-Zarembas Edition von TH VIII hat sich eine weitere Leerstelle in den Vorlagen des Textkonvoluts TH VI aus der Handschrift Wien 4774 geschlossen. Damit steht der Traktatcharakter dieser Aufzeichnung umso mehr in Frage. Tatsächlich scheint es nicht abwegig, im Lichte dieses Befundes auch die längeren Micrologus- und Pseudo-Odo-Exzerpte, die zwischen Kapitel 32 und 33 sowie vor Kapitel 42 von TH VI stehen, dem Textkonvolut zuzuschlagen, welches das Werk zweier verschiedener Schreiber ist. Vgl. Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. A commentary, critical edition and translation. Ottawa 1997, S. 1. Die Folia 12 bis 36 der Handschrift Wien 4774 erweisen sich damit als facettenreiches Panorama älterer und neuerer Bestände der universitären Prager Musiklehrtradition.

TH VIII		PTOLOM.
21 *Hexachordum durum, molle* und *naturale*		---
22 Definition der Grundbegriffe der Moduslehre	12-17	13, 4-9
23 Anzahl der Modi	12-13; 15-16; 27-28	15, 2-3; 15, 4-6 13, 2-3
24 *finales* und *affinales*		---
25-26 Rezitationstöne und Bewegungsregeln der 8 Modi		---
27 Ethos und Charakteristik der Modi	2-12; 23-24	16, 2-9; 16, 11
28 Komposition und Fehlerkorrektur	8-10; 13; 27-31; 33	18, 3-5; 18, 6; 18, 8-10; 18, 11

Inwiefern der *Liber artis musice* trotz seiner „konservativen" Lehre auf die *Traditio Hollandrini* spezifischen Einfluß genommen hat, läßt sich an dieser Kompilation paradigmatisch ablesen. Erstens dient der *Liber*, wie seine Verarbeitung im vierten Kapitel von TH VIII zeigt, in vielen Kontexten weniger als Vermittler originärer Inhalte, sondern als ein Spender charakteristischer Formulierungen. Daß Kenntnis der *ars musica* in alter und neuerer Zeit ebenso *utilis* wie *delectabilis* ist, stellt keinen Lehrinhalt an sich dar, aber eine vielzitierte Wendung, die in sieben der Hollandrinus-Traktate vorkommt. Auch die Boethius-Paraphrasen aus Kapitel 2 von PTOLOM. dienen für das vierte Kapitel von TH VIII als Formulierungsreservoire. Die boethianischen Inhalte werden in der Formulierung des *Liber* eingearbeitet und in anderen Hollandrinus-Traktaten weiter tradiert. In diesem Sinne gehören Formulierungen, die aus dem *Liber* stammen, zur sprachlichen Identität der Hollandrinus-Tradition.

Zweitens erscheint der *Liber* in TH VIII prominent im Kontext von *coniunctae* und Mutation, und zwar in Form einer ausführlichen Rechtfertigung des *b rotundum*. Diesen rechtfertigenden Formulierungen des *Liber artis musice* kommt gleichsam eine Brückenfunktion zwischen der guidonischen Lehre und der Auseinandersetzung mit weiteren alterierten Stufen zu. Eine ähnliche Konstellation von originären Hollandrinus-Inhalten und Formulierungen aus PTOLOM. findet sich auch in TH I. Die gesamte Einleitung des *coniunctae*-Kapitels gibt die Nähe zur Rechtfertigung des *b rotundum* im zehnten Kapitel des *Liber* zu erkennen, aus dem auch wörtlich zitiert wird.[29] Der Hollandrinus-Inhalt der *coniunctae* tritt in der ältesten Schicht der Tradition also in Gemeinschaft mit den Formulierungen der Verteidigung des *b rotundum* aus dem *Liber artis musice* auf.

[29] TH I 1, 8, 2: „<ubi> una illarum est, altera esse non debet".

Drittens verarbeitet TH VIII diverse Inhalte der Moduslehre und der Herstellungslehre des *Liber artis musice*, die in späteren Traktaten, die sich auf TH VIII beziehen, nicht mehr rezipiert wurden. Dies korreliert mit dem Umstand, daß in den jüngeren Hollandrinus-Traktaten keine direkte Rezeption von PTOLOM. mehr feststellbar ist. Dort, wo wie in TH XI der Name Ptolomeus zitiert wird, geschieht es im Rahmen von Zitaten älterer Texte. War im Falle von TH I, TH VI und TH VIII der Name noch eindeutig mit einem präsenten und zitierbaren Text verbunden, so ist die *musica* hinter dem Namen im Falle von TH XI bereits abwesend. Dies zeigt, daß die Hollandrinus-Tradition einer selektiven Dynamik unterlag: Für die jüngere Schicht sind Texte wie TH I und TH VIII als Vorlagen kanonisch geworden, die ihrerseits auf Traktate wie den *Liber artis musice* zurückgriffen. Dieser war bei der Etablierung der Hollandrinus-Tradition als vollständiger Text gegenwärtig und ist in dieser insofern aufgegangen, als seine Rezeption in der jüngeren Schicht nur noch sekundär und vermittelt erfolgte.[30]

8. EDITION

Der Text der Edition folgt der Handschrift Ashburnham 1051. Im Similienapparat sind zunächst die Vorlagen der jeweiligen Passagen angegeben, danach – durch einen vertikalen Strich getrennt – die weiteren Similien, die auf die Rezeption der *Liber artis musice* verweisen, einschließlich aller Übereinstimmungen mit der Traditio Hollandrini.

Die musikalischen Beispiele des Mehrstimmigkeitskapitels wurden im Haupttext ohne die interlinear nachgetragenen Buchstabennotationen allein durch die Texte repräsentiert, die durchweg vom Hauptschreiber stammen. Die nicht immer unproblematischen Buchstabennotationen wurden wie Glossen als erstes Element des Apparates unter Anpassung der Oktavschreibung so übernommen, wie sie in der Handschrift stehen. Wo dies möglich ist, bietet der Kommentar eine Rekonstruktion des zweistimmigen Beispiels auf Basis der Buchstabennotation der Quelle.

---

[30] Die Abschrift des *Liber artis musice* im Rahmen von TH VI in Wien 4774 zeigt andererseits, daß der Text in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Prag auch dann noch als Teil der Tradition kopiert wurde, als TH VIII bereits ein kanonischer Text war. Dies verschiebt den Fokus der Selektion vom Kriterium der Zeit auf örtliche oder kontextuelle Faktoren.

EDITION

Fi = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana Ashburnham 1051, fol. 89r-95v

Prologus

89r [1] INCIPIT LIBER ARTIS MUSICE.

[2] Dilectissimo fratri et in Christo amabili mille salutis continue munus.

[3] Vere dileccionis vinculum ita solet amicorum mentes constringere, ut ex eorum gemina voluntate unam efficiat gratissimam societatem. [4] Sic enim amicorum animus interdum compactus et quasi colligatus perspicitur, ut miro modo, quod hunc oblectet, illi iocundum existat et ab alterius voluntate alterius non possit discrepare voluntas.

[5] Ea itaque de causa factum est, ut tibi sepissime roganti, quod petebas, negare nequiverim maxime, quod tua peticio sapiencie honestis racionibus congruebat.

[6] Quesivit enim dileccio tua, ut ex latissimo campo prudencium antiquorum quosdam velud flores eligerem in uno consortes opusculo, quod tocius armonice disputacionis utilitatem contineret pariter et honestam. [7] Et hoc fieri optabas non ambagibus vel quibusdam perplexionibus. [8] Cui ego sepissime respondissem, huius artis multa esse a doctoribus scripta volumina, que tuam possent erudire scienciam, nichil quid aliud ex nostro labore quam invidie consequi morsus aiebam tibi soli et familiaribus tuis non detractoribus opus hoc preparari.

[9] Et occupacionum sollicitudine te oppressum non posse tot et tam obscura volumina, que sunt de musica, perscrutari, tantumque te de hac arte scire velle dicebas, quantum ad cantandi periciam sufficere potuisset, satisfeci igitur voto pro modo ingenioli mei et quasi de diversis partibus varios colligens flosculos in unum congessi quodammodo vasculum. [10] Et quamvis difficilimum videtur brevi et claro sermone evolvere, que tot congesta libris, tot erant sparsa voluminibus, tantum tua caritate devictus memet ultra me extendere sum aggressus, quodque meis viribus videbatur difficile, facile est factum tue respectu benevolencie.

[11] Sumptis igitur in manibus diversorum auctorum, qui de musica scripsere, voluminibus, quod utilimum quisque dicebat non sum gravatus eligere et in unum congregans opusculum tue sincerissime dillecioni mandavi, additis quoque ex nostra parte quibusdam, que neccessaria videbantur.

---

5 Ea] *corr. ex* En *Fi*

7 ambagibus] *corr. ex* ambigibus *Fi*

[12] Que si tanto studio fuerint a te perlecta, quanta a nobis fuerit cura collecta, neque te tue adhortacionis neque nos nostre penitebit industrie.

[13] Nichil namque pretermissum videtur, quod ad musice respiciat utilitatem, nichil superfluum aggravatum, quod mentes audiencium moretur preter utilitatem.

[14] Oportet itaque, ut in hiis paucis tuam industriam exercere procures et quod in aliis libris multo tempore vix capere poteras, hoc parvo temporis spacio in isto discas opusculo.

[15] Si cui vero noster hic liber videbitur forte superfluus, ne statim obstrepat, sed racione consulta, quid alii, quid nos dicimus, prudenter inspiciat, et si quis invido dente corrodere voluerit, sciat, quod sicut noluit nos ista conscribere, sic nolimus eum hec pauca nostra perlegere.

[16] Nec omnibus scripta esse opinetur, sed tue benevolencie specialiter transmissa arbitretur; [17] sed ne in longum procedamus iam nostre disputacionis hinc exordium sumamus.

[18] Ante tamen quam ad precepta artis veniamus, pauca quedam de potencia et utilitate necnon et de invencione musice prescribamus.

INCIPIUNT RUBRICE

<1> De potencia et utilitate musice artis
<2> De cantu, cur in ecclesia sit constitutus et intencione musice
<3> De invencione eius ex malleorum ponderibus
<4> De elementis musice et quid sit consonancia
<5> De vocibus, que in monocordo figurantur
<6> De disposicione earum in monocordo|
89v <7> De monocordi firmissima divisione
<8> De consonanciis factis ex sonorum coniunccione
<9> De consonancia diapason, quod principalis sit omnium
<10> De b rotunda firma demonstracio
<11> Quod eadem b ostendat semitonium non esse toni medietatem
<12> De modis, qui nascuntur ex dissimilitudine vocum
<13> De modorum diversitate et voce finali
<14> De quattuor litteris finalibus et elevacione vel depressione sonorum
<15> De divisione quattuor modorum in octo et eorum differenciis
<16> De diversis gentibus, quod variis utuntur modulacionibus
<17> De falsitate cantus, quemadmodum cognoscatur
<18> De componenda cantus modulacione
<19> De ignoto et inaudito cantu inveniendo
<20> De numeris, qui musice retinent consonancias
<21> De duplici symphonia, id est organo
<22> Brevis recapitulacio superiorum

De consonancia diapason quid principalis sit omnium *Fi*

1

[1] DE POTENCIA ET UTILITATE MUSICE ARTIS

[2] In omni itaque arte, in qua quisque tractare proponit, in primordio eius dicendum est, quam in se retineat utilitatem vel que sit illius intencio, unde queque originem ducat, queve sint eius quasi prima fundamenta, ut hiis precognitis facilior intellectus existat de hiis, que posterius dicenda sunt. [3] Hunc ergo nos ordinem sequentes, prius de intencione et utilitate musice artis tractandum videtur:

[4] Huius itaque artis cognicio quam utilis quanque delectabilis apud antiquos fuerit et maxime apud modernos, multorum scripta doctorum notissimum reddiderunt. [5] Multa enim, que profecto admiranda sunt, ex musice modulacione processisse manifestum est.

[6] Quodam namque tempore Pythagoras philosophus, cum quendam iuvenem ebrium vidisset ita furentem, ut nec ab amicis retineri potuisset, leni quadam cantilena animum illius mitigare curavit: [7] Etenim meretrix quedam, quam quidam iuvenis nimium diligebat, in domo esset rivalis inclusa et ad illam ingredi non valeret, quasi furiosus huc illucque discurrens domum sui emuli comburere cupiebat. [8] Pythagoras vero cum stellarum cursus, ut ei consuetudo erat, in nocte conspiceret, hoc rumore commotus cognovit furentem iuvenem nullis admonicionibus a facinore velle desistere, quandam itaque adesse cantricem et quasdam suaves melodias modulari precepit; [9] quo facto ita adolescentis iracundiam temperavit, ut ad statum pacatissime mentis sine mora reduceret.

[10] Alio quidem tempore, cum quidam adolescens furibundus stricto gladio quendam suum inimicum interficere voluisset, affuit sapiens quidam, Empedocles nomine, et modis quibusdam canendi adhibitis adolescentis repressit insaniam.

1-3 |TH VI 4, 1-2
4 |ANON. Cous. XII 1, 20; TH I pr. 1; TH VI 4, 3; TH VIII 4, 4; TH XV 1, 4; TH XVII 3; TH XIX 3; TH XX pr. 3
5-9 BOETH. mus. 1, 1 p. 184, 8 – 185, 9 | TH VI 4, 4-8
10-12 BOETH. mus. 1, 1 p. 185, 23 – 186, 2 | TH VI 4, 9-11

---

10 quidem] qui item *Fi*

11 Discipuli eciam Pythagore, cum dormire voluissent et sompnus propter diuturnas curas abesset, suavi quadam cantilena utebantur, ut sopor quietus adesset. 12 Post vero experrecti aliis modis stuporem sompni a se expellere procurabant.

13 David quoque rex noster, ut omnibus est manifestum, demonium Saul cantu cythare mitigabat. 14 In bello eciam pugnancium animi tubarum sonitu acceduntur et quadam se vociferacione ad prelium adhortantur.

15 Quocirca quis dubitet magnam artis huius esse potenciam, que tot tantisque modis vires suas extendit.

13 GUIDO micr. 14, 16 | TH VI 4, 12
14 BOETH. mus. 1, 1 p. 186, 28-30 | TH VI 4, 13
15 |TH VI 4, 14; TH VIII 4, 17; TH XV 1, 17

2

[1] DE CANTU, CUR IN ECCLESIA SIT CONSTITUTUS ET INTENCIONE MUSICE

[2] Non ergo sine racione mos cantilene videtur in ecclesia esse institutus, qua mentes audiencium delectate ad virtutis excitarentur amorem et per sonos exteriores ad spiritualem dulcedinem raperentur. [3] Nam tanta est musice vis, ut ad lasciviam deflectat audiencium animos, si ultra, quam oportet, mollioribus modis utatur, ad forciora vero incitet, si asperioribus moveatur.

[4] Ita enim per cunc|ta studia et etates diffunditur, ut infantes et iuvenes *90r*
et senes et mulieres dulcis cantilene delectacione naturali modo congaudeant; [5] in tantum, ut unusquisque, eciamsi suaviter canere non valeat, tamen ad se oblectandum, secundum quod valet, sibi decantet.

[6] Ex hiis omnibus manifeste apparet ita nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut, eciamsi velimus, sine illa esse nequeamus. [7] Quocirca tota vis nostre mentis est incendenda, ut musicam, quam natura habemus, sciencia quoque cognitam habere possimus. [8] Non enim sufficit cantilenis tantum delectari, nisi, que sit musice vis, pleno discatur studio.

[9] Est vero eius intencio considerare, qua racione diverse voces coniungantur, ut quandam dulcedinem resonare videantur. [10] Nec solummodo auribus de cantus <dulcedine> credendum, cum sicut visus, ita eciam

---

2-3 | QUAT. PRINC. 1, 11 p. 211, 3-7; TH VI 5, 2-3; TH VIII 4, 13-14; TH X A 16-17; TH XV 1, 13-14

4 BOETH. mus. 1, 1 p. 179, 26 - 180, 2 | QUAT. PRINC. 1, 8 p. 208, 5-6; TH VI 5, 4; TH VIII 4, 15; TH X A 18; TH XV 1, 15; TH XX pr. 26

5 BOETH. mus. 1, 1 p. 186, 25-26 | QUAT. PRINC. 1, 8 p. 208, 6-8; TH VI 5, 4; TH VIII 4, 16

6 BOETH. mus. 1, 1 p. 187, 8-10 | QUAT. PRINC. 1, 8 p. 208, 9-10; TH VI 5, 5; TH VIII 4, 18

7 BOETH. mus. 1, 1 p. 187, 10-12 | QUAT. PRINC. 1, 8 p. 208, 10-12; TH VI 5, 6

8 BOETH. mus. 1, 1 p. 187, 15-16 | QUAT. PRINC. 1, 9 p. 209, 3-6; TH VI 5, 7; TH VIII 4, 24; TH XV 1, 25

9 | QUAT. PRINC. 1, 10 p. 210, 7-9; TH VI 5, 17

10-11 MARCH. luc. 1, 4, 2 | QUAT. PRINC. 1, 10 p. 210, 9-12; TH VI 5, 18-19

---

2 cantilene] cantile *Fi*

4 etates] etate *Fi*

8 delectare *Pi*

10 <dulcedine>] *cf.* TH VI 5, 18

fallere valet auditus. 11 Fallit enim aliquando visus, ut si rectum lignum sub aqua miseris, statim oculis tortuosum videbitur. 12 Sic interdum eciam accidit, ut cantus auribus dulcis appareat, a racione tamen inconsonans iudicetur. 13 Ad hoc igitur musica reperta iudicetur, ut id, quod aures varie et confuse percipiunt, racione stabili et congrua decernatur.

14 Quisquis igitur hac pretermissa assequi vult cantandi periciam, non discipulus veritatis, sed fieri cupit magister erroris.

12-13 | QUAT. PRINC. 1, 10 p. 210, 12-14; TH VI 5, 20-21; TH VIII 4, 25-26; TH XV 1, 26-27

14 GUIDO prol. 39| QUAT. PRINC. 2, 3 p. 222, app. crit.; TH I pr. 7; TH VI 5, 22

---

14 hac pretermissa] hanc pretermissam *Fi*

3

[1] DE INVENCIONE EIUS EX MALLEORUM PONDERIBUS

[2] Ante invencionem vero huius artis homines naturaliter cantibus utebantur; canebatque sic illud hominum genus, sicut modo plerique viri et mulieres, quamvis omnino artis expertes, mira tamen concinunt suavitate. [3] Quos si interroges, que consonancie sint in cantu illo, quem cantant, omnino se ignorare fatebuntur. [4] Sic itaque cum antiquitus esset cantus, nec tamen ulla eius firma vel expedita sciencia extitit.

[5] Pythagoras iam dictus philosophus, qui multo tempore in hoc laboravit, ut certum aliquid de arte hac invenire potuisset, cumque diu estuans hoc secum incessanter revolveret, divino nutu preteriens ad quandam venit officinam, ubi V malleos videns super unam ferientes incudem et ex eorum mixto sonitu audiens quandam fieri concinnenciam, intente accessit ad opus; [6] diuque considerans estimabat, quod vires feriencium efficerent diversitatem sonorum. [7] Ideoque iussit, ut malleos inter se mutarent, sed hoc facto suavitas sonorum non in hominum brachiis, sed in malleis perseverabat et eadem que prius dulcedo exinde resonabat. [8] Videns igitur hoc philosophus malleos ponderare aggressus est reiectoque uno, qui cunctis erat inconsonans; reliqui IIII istis ponderibus appendebant: primus XII, secundus IX, tercius VIII, quartus VI.

[9] Ex istis itaque ponderum numeris consonancie ille nascuntur, in quibus tota musice artis constat auctoritas, que vocantur diapason, diapente, diatesseron necnon et tonus. [10] Qualiter vero hinc oriantur, posterius apertissima racione clarebit, nunc ita esse confidas, ut predictum est. [11] Iam nunc de musice elementis, que quasi huius artis fundamenta sunt, dicendum nobis videtur.

---

2 QUAT. PRINC. 2, 1 p. 219, 4-6; TH VI 5, 23-24
3 cf. GUIDO micr. 20, 2 | QUAT. PRINC. 1, 9 p. 209, 7-9; TH VI 5, 25
4 | QUAT. PRINC. 2, 1 p. 219, 8-10; TH VI 5, 26
5-9 BOETH. mus. 1, 10 p. 197, 3 - 198, 8; GUIDO micr. 20, 4-7 | QUAT. PRINC. 2, 2 p. 220, 4 - 221, 6; TH VI 5, 27-32
10 QUAT. PRINC. 2, 2 p. 221, 6

4

[1] DE ELEMENTIS MUSICE ET QUID SIT CONSONANCIA

[2] Sicut igitur littere sillabarum et parcium tociusque oracionis principia existunt, et ista omnia sine litteris esse non possunt, sic ptongus, idest sonus, principium est tocius cantilene et absque hoc sono nullus valet cantus efferri.

[3] Sonus vero est aliqua vocis emissio, que apta sit cantui. [4] Quos sonos in monocordo nervos sive usitato nomine litteras vocamus. [5] Soni vero interdum simplices interdum compositi sunt.

[6] Simplices sunt, cum neque sursum neque deorsum feruntur, sed in uno loco confixi consistunt. [7] Compositi sunt, cum ab altero ad alterum
90v mocio fit sive sursum sive deorsum. [8] Et ex ista mocione et so|norum copulacione musice consonancie nascuntur. [9] Ex hiis eciam sonis, si male iuncti fuerint, dissonancie oriuntur.

[10] Voco unum sonum unam litteram, scilicet vel ·A· vel ·B·; intervallum vero est spacium, quod <est> inter sonum et sonum, ut inter ·A· et ·B·, vel inter ·C· et ·D·. [11] Nec putandum est, quod aliquis sonus per se sit consonancia, sed spacium quod inter eos existit.

[12] Consonancia itaque est racionabilis mixtura sonorum suaviter auribus apropinquans. [13] Cui contraria est dissonancia, que est permixtio aliquorum sonorum, veniens ad aures aspere et insuaviter.

▸ *p.662* [14] Soni autem, qui ad musicam apti sunt, non nisi VII inveniuntur, ut in sequentibus apparebit. [15] Semper enim est idem octavus quam primus, [16] et sicut septem sunt soni, ita ex se septem faciunt consonancias, que sunt tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente et

---

2 MUS. ENCH, 1, 1-5 | TH VI 22, 1
3 | QUAT. PRINC. 2, 4 p. 223, 1-2; TH VI 22, 2
4 | QUAT. PRINC. 2, 4 p. 222, 11; TH VI 22, 2
5-9 | TH VI 22, 3-6
10 BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 6 | TH VI 22, 7
11 | TH VI 22, 8
12 BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 6-8 | TH VI 22, 9
13 BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 8-10
14-15 | TH VI 22, 10-11; TH VIII 13, 20
16 | TH VI 22, 11

---

2 et parcium] *corr. ex* ex parcium *Fi*

diapason. [17] Per quas consonancias omnis cantilena movetur sive in elevacione sive in deposicione.

[18] Sed ut sonos et eorum intervalla et consonancias aperte videre possumus, ad monocordum, in quo fere tota ars consistit, transeundum nobis est. [19] Quibus itaque divisionibus parciatur vel quot voces suscipiat, iam tempus est demonstrare.

17-18 | TH VI 22, 12-13

16 diapason] *corr. ex* diapes

5

[1] DE VOCIBUS QUE IN MONOCORDO FIGURANTUR

[2] In monocordi itaque spacio alii plures, alii pauciores sonos constituere;
p.662 [3] fuerunt namque, qui tantum XV voces in eo constituerent, alii vero XVIII, alii eciam XXVIII, alii vero plures, sed nos sufficere existimamus, si tot voces in monocordo disponantur, que duas diapason valeant adimplere; hoc est XVII, una in inferiora parte adiecta, idest gamma. [4] Que idcirco adiuncta est, quia in principio monocordi, ut ratus ordo procederet, duo toni erant necessarii ac propterea ita figurata, ut octave sue, id est ·G·, similis habebitur, quod in sequentibus facilius declaratur.

[5] Voces vero monocordi quamvis apud veteres aliter sint vocate atque signate, nos tamen faciliori intelligencie servientes vulgaribus litteris illas notemus.

[6] Ponatur itaque prius ·Γ· a modernis adiunctum; hoc sequentur VII littere, que graves dicuntur, et heedem maioribus litteris annotate hoc modo: ·A·B·C·D·E·F·G·; [7] post has repetantur heedem VII, que acute nominantur et ideo minoribus litteris descripte, ita: ·a·♮·c·d·e·f·g·.

[8] Adiuncta super hiis altera ·aa·, ut cum prima ·A·, que est gravissima, bis diapason valeat resonare. [9] Super has omnes inter ·a· acutam et sequentem ·♮· altera ·b· ponenda est, que, ut ab altera sit dissimilis, rotunda est facienda, altera vero quadrata.

[10] Que rotunda, cur in eo loco posita sit, in sequentibus liquido apparebit.

2-3 | TH I 4, 2-3; cf. TH VI 23, 1-2; TH VIII 11, 2-3
4 | TH VI 23, 3
6-7 GUIDO micr. 2, 2-5 | TH VI 23, 4-6; TH VIII 8, 38-39
9 GUIDO micr. 2, 6-7 | TH VI 23, 8; TH VIII 8, 40

---

3 hoc est XVII] hoc est XVIII *Fi*
7 ·a·♮·c·d·e·f·g·] ·a·b·c·d·e·f·g· *Fi*
8 altera ·aa·] altera ·A· *Fi*
9 sequentem ·♮· altera ·b· ponenda] sequentem ·b· altera ·♮· ponenda *Fi*

6

[1] DE DISPOSICIONE EARUM IN MONOCORDO

[2] Harum vero vocum disposicio et distancia sic cognoscenda est: [3] ·Γ· itaque in capite monocordi prefixa totum eius spacium per IX partire et, ubi prima pars finitur, ·A· litteram pone, que, secundum quod antiquis placuit, semper prima dicenda est. [4] Eodem modo ab ·A· ad finem collecta per novem ·B· littera iuxta ·A· ponenda est. [5] Post hoc ad ·Γ· revertens totum spacium per IIII divide et, ubi prima pars finem fecerit, ·C· litteram pone. [6] ·D· autem, que sequitur, vel cum ·Γ· per tres vel cum ·A· per IIII^{or} vel cum ·C· per novem partes invenienda est. [7] Relique vero, que secuntur, eodem modo investigande sunt, idest vel cum secundis a se per IX, sive cum quartis per IIII, sive cum quintis per III. [8] Nec hoc dico, quod in unaquaque littera invenienda hee tres mensure sint neccessarie, id est trium et IIII et IX parcium, sed, ubi una ei non convenit, continuo altera succurrit. [9] Nam ·c· et ·f· acute vel graves et ·b· rotunda numquam cum secunda a se per IX poterunt inveniri, quia sub eis non toni sed semper semitonia sint. [10] Nec eciam cum quintis a se inveniende sunt, cum nullam ad eas retineant consonanciam preter solum ·c· acutum.

[11] Preter has autem dimensiones, si octavam quanque cum octava invenire volueris, semper spacium per duas partes dividendum est et in medi|o eius octava vox vel littera semper ponenda. *91r*

---

1 GUIDO micr. 3, 1
3 GUIDO micr. 3, 2-3 | QUAT. PRINC. 2, 6 p. 224, 7-11
4 GUIDO micr. 3, 4 | QUAT. PRINC. 2, 7 p. 225, 4-6
5-6 GUIDO micr. 3, 5-8 | QUAT. PRINC. 2, 7 p. 225, 9 – 226, 4
9-10 | QUAT. PRINC. 2, 7 p. 227, 2-6
11 | QUAT. PRINC. 2, 7 p. 228, 5-7

---

3 ·Γ· itaque] ·G· itaque *Fi*
4 ab ·A· ad] ab ·a· ad *Fi*
8 una ei non] una et non *Fi*
9 semitonia] semitonii *Fi*

7

[1] DE MONOCORDI FIRMISSIMA DIVISIONE

[2] Est autem certus modus monocordi dividendi per has IIII consonancias, idest tonum, diatessaron, diapente et diapason.

[3] Quandocumque enim tonum invenire desideras, semper monocordum per IX partire et in primo puncto pone graviorem litteram, in altero secundam ab illa. [4] Si vero diatessaron investigare volueris, semper per IIII divide monocordum et in primo puncto primam litteram, in secundo eius pone sequentem. [5] Diapente autem tribus spaciis semper est invenienda, diapason vero duobus. [6] Aliis autem divisionibus nisi istis, idest vel duobus vel tribus seu IIII sive eciam novem, numquam monocordum dividere possibile est.

[7] Et semper, sive in acutis sive in gravibus, cum novem spaciis invenies tonum, cum IIII diatessaron, cum tribus diapente, cum duobus diapason. [8] Alie vero III consonancie, scilicet semitonium, semiditonus, ditonus, nullis spaciis monocordum dividere possunt, propter quod quidam infra numerum consonanciarum nullatenus eas recipiunt. [9] Nos tamen consonancias esse non denegamus, quia in cantu assidue conversantur et in eis diverse voces, sicut in aliis, unum sonare viderentur.

2-5 | QUAT. PRINC. 2, 11 p. 233, 3-11
6 GUIDO micr. 6, 5 | QUAT. PRINC. 2, 11 p. 233, 12-14
7 GUIDO micr. 6, 2-3 | QUAT. PRINC. 2, 11 p. 234, 1-2
8-9 GUIDO micr. 6, 17-18 | QUAT. PRINC. 2, 11 p. 234, 4-7

---

4 secundo] *add. Fi*

8

[1] DE CONSONANCIIS FACTIS EX SONORUM CONIUNCCIONE

[2] Ex hiis itaque vocibus sic iunccione dispositis VII consonancias nasci manifestum est. [3] Si enim sonos, qui in monocordis dispositi sunt, iungere ceperis, continuo tibi hee, quas diximus, consonancie oriuntur; [4] et sicut littere inter se iuncte sillabas faciunt, ita voces copulate consonancias reddunt: [5] Iunctis ergo duobus sonis iuxta se positis erit vel tonus vel semitonium; tonus quidem, ubi inter duas voces maius est spacium, semitonium vero, ubi minus; [6] et dicitur tonus a *tonando*, idest *sonando*, eo quod in consonanciis primus sit tonus. [7] Semitonium vero, quod sit *semis*, idest non plenus tonus, non enim, ut quidam putant, est toni medietas, sed minus, ut posterius aperte clarebit.

[8] Ex hiis ergo, idest tono et semitonio, cetere consonancie nascuntur: [9] Si enim unum tonum et semitonium iunxeris, erit semiditonus vocatus, quasi de *semi* et *dya* tonis coniunctus.

[10] Si autem duos copulaveris tonos, statim exoritur ditonus, dictus idcirco, quod duos habeat tonos; *dya* enim grece, latine *duo*. [11] Duo vero semitonia iungi non possunt, quia iuxta se posita nullo modo illa in monocordo reperies.

[12] Diatessaron symphonia surgit ex duobus tonis et uno vero semitonio et interpretatur de IIII, habet enim in se voces IIII, *dia* enim hic *de*, *tessaron* figurat IIII. [13] Cui diatessaron si tonus fuerit adiunctus, statim diapente consurgit. [14] Est enim ex tribus tonis et uno semitonio et in latine resonat de V, sunt enim in eius spacio voces V.

[15] Et nota, quod tota monocordi disposicio semper currit per tonum et tonum et semitonium; ideoque vocatur hoc monocordum dyatonicum, quasi duos tonos continuos habens. [16] Propter hoc eciam adiecta est gamma inferius, ·b· vero rotunda superius, ut iste ordo rata dimensione procederet.

2-3 | QUAT. PRINC. 2, 12 p. 234, 10-12
4 | QUAT. PRINC. 2, 12 p. 234, 13-14; TH VIII 13, 21
5-7 GUIDO micr. 4, 2-5; GUIDO micr. 6, 15 | QUAT. PRINC. 2, 12 p. 235, 1-8; TH VIII 13, 22
8 | QUAT. PRINC. 2, 12 p. 235, 10-11; TH VI 22, 14
9-10 GUIDO micr. 4, 6 | QUAT. PRINC. 2, 13 p. 236, 4-7
11 | QUAT. PRINC. 2, 13 p. 236, 9-10
12 GUIDO micr. 4, 8; GUIDO micr. 6, 11 | QUAT. PRINC. 2, 13 p. 237, 1-2
13-14 GUIDO micr. 4, 10; GUIDO micr. 6, 9 | QUAT. PRINC. 2, 13 p. 237, 4-6
15 QUAT. PRINC. 2, 15 p. 242, 13 - 243, 4

9

[1] DE CONSONANCIA DIAPASON, QUOD PRINCIPALIS SIT OMNIUM

[2] Post has VI consonancias, que dicte sunt, extitit illa principalis et nobilissima, que grece vocatur diapason, latine dicitur *de omnibus*.

[3] Omnes enim reliquas quasi quedam domina in se retinet consonancias. [4] Componitur enim principaliter <a> diatessaron et diapente. [5] Ex V tonis et duobus semitoniis illam constare manifestum est et, si recte perpendas, facile in eius corpore videbis ditonum et semiditonum.

[6] Voces quoque quas diversas inter se non nisi VII esse constat in eius spacio inveniuntur; [7] et ut eius pulcra esset concinencia, eciam octava est addita per omnia similis prime nisi tantum, quod una gravior.

[8] Que consonancia semper eandem litteram in utroque latere <habet>, sicut eundem sonum representat, et in medio eius talem vocem invenies, que ad gravem litteram illius resonabit diatessaron, ad acutam vero diapente, vel ad gravem diapente, ad acutam vero reddit diatessaron.

91v [9] Ideo autem tanta concordia est in hac consonancia, quia finitis VII vocibus, que inter se diverse sunt, postquam ad octavam veneris, primam necessario incurris. [10] Sicut enim finitis VII diebus semper idem est, qui primus, et ita decursis VII vocibus revertitur octava, que fuerit prima. [11] Est igitur in dyapason prima vox et octava eiusdem qualitatis, eiusdem similitudinis: elevaciones vero et deposiciones in utraque voce pares esse non dubium est.

[12] Unde si duo cantores quamlibet antiphonam per has consonancias cantent ita, ut unus per gravem, alter per acutas modulando discurrat,

---

2 GUIDO micr. 6, 6 | QUAT. PRINC. 2, 8 p. 229, 3-4; TH VI 22, 15
3 | QUAT. PRINC. 2, 8 p. 229, 4-5; TH VI 22, 15
4 BOETH. mus. 1, 19 p. 205, 7-8; GUIDO micr. 5, 2 | QUAT. PRINC. 2, 8 p. 229, 6; TH VI 22, 16
5 BOETH. mus. 1, 19 p. 205, 5-6 | QUAT. PRINC. 2, 8 p. 229, 10-11; TH VI 22, 16
6-7 | QUAT. PRINC. 2, 8 p. 230, 1-4
8 GUIDO micr. 5, 5-6 | QUAT. PRINC. 2, 8 p. 230, 5-7
9-10 GUIDO micr. 5, 7-9 | QUAT. PRINC. 2, 9 p. 230, 10-12; TH VI 23, 11-12
11 | QUAT. PRINC. 2, 9 p. 231, 4-6; TH VI 23, 13
12-13 GUIDO micr. 5, 11-18 | QUAT. PRINC. 2, 9 p. 231, 7-11; TH VI 23, 14-15

---

5 semiditonum] semitonium *Fi*
8 <habet>] *om. Fi, cf.* QUAT. PRINC. 2, 8 p. 230, 5-6

nullam sencies diversitatem, ymmo magis videbis concordem vocum societatem. 13 Propterea Virgilius verissime dixit VII discrimina vocum, idest divisiones, quia, quamvis plures sint in monocordo, non tamen est extranearum adiunccio, sed earundem renovacio et repeticio.

14 Ideo est consonancia hec excellentissima, quia in nulla aliarum sic invenies voces concordare sicut in dyapason.

14 GUIDO micr. 5, 24 | QUAT. PRINC. 2, 9 p. 231, 11-13; TH VI 23, 16

10

[1] DE ·B· ROTUNDA FIRMA DEMONSTRACIO

[2] Hic demonstrare oportet, quod supra de ·b· rotunda promisimus et illorum stulticiam reprehendere, qui eam de cantu audent reicere. [3] Dicunt enim non oportere illam inter alias voces enumerare, quia cum nulla illarum diapason resonare videtur [4] et cum quinta sub se voce, idest ·E·, concordiam non valet habere, eo quod ab ·E· usque ad ipsam ·b· sunt duo toni et duo semitonia, quorum coniunccio nulla est consonancia.

[5] Nos autem e contrario asserimus ipsam ·b·, etsi post reliquas voces adiuncta sit, non minorem auctoritatem quam ceteras habere; [6] nam si ipsa non esset, que consonancia foret inter ·F· et ·♮· quadratum, cum inter eas trium tonorum sit intervallum. [7] Tres autem toni consonanciam non iungunt et in nullo alio loco monocordi reperies, ut semper quarta vox ad
▸ *p.662* quartam non resonet diatessaron. [8] Quod si ad ·F· non potest resonare diatessaron propter supradictam causam, nichil impedit, cum ·F·, que omnino regularis est, ad ·B· gravem, que sibi est quinta, nullam obtineat consonanciam, cum inter eas duo sint toni et duo semitonia [9] Diapason vero cum aliis vocibus ideo non habet, quia sicut diximus, in eo loco posita est, ubi III continui toni inveniebantur, et in nulla parte monocordi hoc invenire manifestum est, que res facit illam diapason non habere cum aliis. [10] Sed tamen in aliis consonanciis eandem vim habet quam alie voces, [11] sonat enim in inferioribus cum ·A· semitonium, cum ·G· semiditonum, cum ·F· diatesseron, in superioribus cum ·c· tonum, cum ·d· ditonum, cum ·f· diapente; cum ·e· acutum idcirco non resonat, quia intra eas III toni <inve>niuntur, propter quod altera ·♮· loco eius succedit. [12] Et ideo ambe una sunt littera figurate, ut, ubi una defecerit, altera succurrat. [13] Verbi

---

2-4 | TH VIII 20, 2-4
5 | TH VIII 20, 10
6-8 | QUAT. PRINC. 2, 16 p. 244, 5-11 | TH VIII 20, 11-13
9-11 | TH VIII 20, 14-16
12 | TH VI 24, 3; TH VIII 20, 17
13-14 GUIDO micr. 8, 10-11 | TH VIII 20, 19-20

---

6 inter ·F·] inter ·f· *Fi*
9 invenire] venire *Fi*
11 cum ·A· semitonium] cum ·a· semitonium *Fi* | <inve>niuntur] ...niuntur *illeg.*

gracia quia quadrata non potest habere diatesseron cum ·F· gravi, habet hoc rotunda, et e converso quia rotunda non potest cum ·E· gravi habere diapente, habet quadrata, [14] superius vero quia quadrata non potest cum ·f· acuta habere diapente, habet hoc rotunda, e converso quia rotunda non valet cum ·e· acuta habere diatesseron, habet hoc quadrata. [15] Inter se vero numquam iunguntur, quia, ubi una est, altera esse non debet. [16] Et ita suum officium implet rotunda ·b·, ut non minus quam altera sit necessaria.

15 GUIDO micr. 8, 12 | TRAD. Holl I 8, 2; TH VI 24, 3; TH VIII 20, 21
16 | QUAT. PRINC. 2, 16 p. 244, 12-14 | TH VIII 20, 22

13 quadrata] *corr. ex* quadratam *Fi*

11

[1] QUOD EADEM ·B· OSTENDAT SEMITONIUM NON ESSE TONI MEDIETATEM.

[2] Demonstrat eciam nobis ipsa ·b· rotunda quoddam valde utilimum semitonium scilicet nullatenus esse unius toni medietatem, sed minus. [3] Cum enim ab ·a· acuta ad ·h· quadratam sit tonus et inter ipsam ·a· et ·b· rotundam sit semitonium, maius spacium cernitur inter ·b· rotundam et quadratam quam inter ·a· et ipsam ·b· rotundam; [4] quodsi hoc verum est, non dividitur tonus a semitonio in duas partes equales, sed in spacium maius et minus, et minor eius pars est semitonium, spacium videlicet quod est inter ·a· et ·b· rotundam. [5] Constat igitur et indubitanter verum est semitonium non esse tantum, quantum medietas toni, sed minus.

92r [6] Quod si ·b· rotunda cum | aliis vocibus non minus resonat quam quadrata et hoc nobis ostendit, quod supradiximus, quis dubitet eam et in monocordo apponere, et in cantu retinere et ut autenticam sicut alteram habere. [7] Male igitur fecerunt, qui eam inter reliquas voces non animadverterunt. [8] Propterea Boecius vir per omnia eruditissimus non minus de ista quam de ceteris locutus est et ita illam sua auctoritate sicut reliquas confirmavit.

[9] Si canorosus <esse> quoque volueris, ita illam invenies in cantibus frequentatam, ut si inde eam tollere volueris, magnam partem cantus tulisse videaris, et cantus ille aut totus transformabitur, aut corrosus et dilaceratus esse videbitur, ut est in introitu *Statuit ei Dominus* et in antiphona *Paganorum multitudo*. [10] Et quamvis interdum in cantibus aliorum modorum inveniatur eadem ·b· frequenter, tamen precipue in autento trito et in eius plage frequentissime reperitur, quod diligens quisque animadvertere poterit.

2-4 | QUAT. PRINC. 2, 18 p. 246, 5-11
9 | TH VI 24, 4; TH VIII 20, 25
10 | TH VI 24, 5

---

6 autenticam] attenticam *Fi*
9 canorosus] curiosus *Fi*; *cf.* TH VIII 20, 25

12

[1] DE MODIS, QUI NASCUNTUR EX DISSIMILITUDINE VOCUM

[2] Et quia dictum est, quomodo voces in monocordo locare oporteat et qualiter ex illis consonancie oriantur, iam nunc dicendum est, quam inter se habeant similitudinem vel dissimilitudinem.

[3] Similes enim voces similes neumas faciunt, dissimiles distantes et omnino diversas constituunt cantilenas. [4] Ex septem ergo vocibus ille dicuntur similes, que pariter habent deposicionem et elevacionem, ut ·A· et ·D·; utraque enim deponitur tono, tono et semitonio et duobus tonis elevatur. [5] Similes quoque ·B· et ·E·, nam ambe inflectuntur duobus tonis et surgunt per semitonium et duos tonos. [6] ·C· eciam et ·F· similem non repudiant habere posicionem: semitonium namque et duobus tonis remittuntur et duobus tonis eriguntur.

[7] ·G· autem, que septima est, cum nulla illarum perfecte concordat, sed tantum ad ·D· deposicionem, ad ·C· vero sumpsit elevacionem.

[8] Dissimilitudines vero earum facile poterunt inveniri, nam si ceperis comparare ·a· cum ·b·, vel cum ·c·, sive cum ·e·, sive eciam cum ·f·, nulli istarum similis invenitur, sed vel in deposicione vel elevacione ab omnibus discordabit. [9] Necnon si cetere, que restant, similiter conferantur, statim cadet dissimilitudo sub oculis. [10] Voces ergo, que similes sunt, unius modi esse dicuntur, que vero dissimiles sunt, diversorum modorum.

[11] Ex dissimilibus ergo vocibus nascuntur modi vel tropi, que abusivo nomine vulgo toni dicuntur; qui propterea modi dicuntur, quod diversos cantus efficiant; modus enim pro diversitate accipitur.

---

2 | TH VI 24, 8
3 GUIDO micr. 9, 4 | TH VI 24, 8
4 GUIDO micr. 9, 2-3; GUIDO micr. 7, 4 | TH VI 24, 9
5-6 GUIDO micr. 7, 5-6
7 GUIDO micr. 8, 8-9
8 | TH VI 24, 10
10 | TH VI 24, 11
11 GUIDO micr. 10, 2 | TH VI 24, 12

---

6 similem] similes *Fi* | posicionem] posiconem *Fi*

[12] Cum ergo septem sunt voces, bine et bine copulate similes inveniuntur preter ·G·, que sola est ultima. [13] Cum igitur similes sint ·A· et ·D·, primus modus vel tonus in eis consistit; secundus in ·B· et ·E·, tercius in ·C· et ·F·; ·G· autem, quia sociam non habet, sola quartum suscepit modum. [14] Ecce habes quattuor tonos in septem vocibus; sicut igitur voces non sunt amplius quam septem, ita naturales modi non valent ultra quattuor esse. [15] Quattuor ergo isti modi vocantur grecis nominibus protus, deuterus, tritus et tetrardus; latine primus, secundus, tercius et quartus.

12-14 | TH VI 24, 6-7
15 GUIDO micr. 10, 13

13 ·C· et ·F·] ·C· et ·f· *Fi*
15 tercius et] et *add. Fi*

13

[1] DE MODORUM DIVERSITATE ET VOCE FINALI

[2] Omnes ergo modi ita naturaliter inter se diversi sunt, ut numquam unus de sua sede transiens in loco alterius manere prevaleat, nec cantus unius <modi alterum> recipere possit. [3] Nam si velis cantum proti modi in deuterum vel tritum transferre, quanta transformacio et quam grandis dissonancia fieret, continuo evidenter agnosceres, quia nec toni nec semitonia in suis locis invenirentur. [4] Et quamvis unus <cantus> interdum omnes recipiat voces et per omnium modorum litteras discurrat, non tamen ad principium, neque ad eius medietatem, sed semper ad finem respiciendum est, ut illius modi dicatur, in cuius littera terminatur, inde capiat regulas.

[5] Tante enim virtutis vox finalis existit, ut principales et medias imperio suo coherceat, et ei ceteras omnes, velud cuidam domine, per iam dictas consonancias respondere conveniat. | [6] Nec mirum hoc in cantibus fieri, *92v*
cum fere in unaquaque loquela non fines per principia, sed per fines inicia cognoscamus. [7] Nam partes oracionis nisi ad suum finem decurrant, quid significent, omnino scire non possumus. [8] Finis quoque perfeccio est omnium rerum, ut, nisi ad finem ducatur, nichil integrum esse dicatur. [9] A finali itaque voce omnis cantus oportet suscipere regulam, et suas deposiciones seu eciam principia et respiraciones ab ea velud a magistra recipere.

---

2 GUIDO micr. 9, 5-6 | QUAT. PRINC. 3, 46 p. 340, 3-5; TH I 2, 3, 2; TH VI 24, 13; TH VI 37, 3; TH VIII 23, 27; TH IX 2, 3, 24

3 GUIDO micr. 9, 7-8 | QUAT. PRINC. 3, 46 p. 340, 5-7; TH I 2, 3, 3; TH VI 37, 4; TH VIII 23, 28; TH IX, 2, 3, 25

4 | QUAT. PRINC. 3, 46 p. 340, 8-11; TH III 6, 10; TH VI 24, 14; TH VIII 22, 12

5| QUAT. PRINC. 3, 46 p. 341, 1-2; TH I 2, 1, 9; TH III 6, 11; TH VI 25, 1; TH VIII 22, 13; TH IX, 2, 3, 3

6 GUIDO micr. 11, 19-20 | QUAT. PRINC. 3, 46 p. 341, 3-4; TH I 2, 1, 10; TH VI 25, 2; TH VIII 22, 14

7 | QUAT. PRINC. 3, 46 p. 341, 4-5; TH I 2, 1, 11; TH VI 25, 3; TH VIII 22, 15

8 | QUAT. PRINC. 3, 46 p. 341, 5-6; TH I 2, 1, 12; TH VI 25, 4; TH VIII 22, 16

9 GUIDO micr. 11, 22 | QUAT. PRINC. 3, 46 p. 341, 7-9; TH I 2, 1, 12; TH VI 25, 5; TH VIII 22, 17

---

2 ut] *corr. ex* et *Fi* | cantus] cantum *Fi* | <modi alterum>] *cf.* QUAT. PRINC. 3, 46 p. 340, 4-5

7 partes oracionis] et partes et oraciones *Fi*

14

[1] DE IIII LITTERIS FINALIBUS ET ELEVACIONE VEL DEPRESSIONE SONORUM

[2] Quattuor ergo modorum, quos supradiximus, quattuor littere iuxta se posite finales existunt, idest ·D·E·F·G·, que secundum musice vim omnem cantum terminare desiderant et omnium cantilenarum regere diversitates.

[3] Sunt enim ita locate, ut in cantibus modulandis nichil perfeccionis valeat eis deesse, quod clarius apparebit, si sciamus, que sit a finali voce iusta in cantibus elevacio vel deposicio.

[4] Licet igitur cantum laxare inferius a finali voce usque ad quartam, scilicet per diatesseron, superius vero elevare usque ad octavam, videlicet per diapason; [5] quamvis in quibusdam infra finalem quinta reperiatur, super eam nona vel decima, sed quantum hoc contra auctoritatem musice fiat, hinc potest esse manifestum. [6] Nam omnis modus non debet inferius descendere nec superius ascendere ultra eam vocem, que sit sue finali similis, ut protus, qui est in ·D·, ad suam finalem deponitur, idest ·A·, et usque ad finalem poterit elevari, idest alteram ·d·; sic et de reliquis sciendum est. [7] ·G· vero, quam de VII solam diximus esse, relaxatur usque ad ·D·; que non solum similes sunt in deposicione, sed si ·b· rotundam volueris considerare, eciam in elevacione; [8] propterea diximus omnes voces per aliquam consonanciam finali debere esse concordes. [9] Nona autem et decima per nullam consonanciam vel similitudinem finali concordant, nec inferius quinta vox semper cum finali concordat, sicut ·F· cum quinta sub se voce nullam retinet consonanciam; [10] ideo ergo quia quinte vocis cum finalibus non est concordia generalis, ad illam descensio non fit regularis; si quando vero contra hoc, quod diximus, accidit, abusio est pocius quam regula.

2-3 | QUAT. PRINC. 3, 24 p. 298, 3-5; TH VI 25, 6-7
4-5 | TH VI 26, 14; TH VI 31, 13-14
6 GUIDO micr. 11, 23 | QUAT. PRINC. 3, 27 p. 301, 3-12; TH VI 31, 8
7 | TH VI 31, 9-10
8 | QUAT. PRINC. 3, 28 p. 302, 7-8; TH VI 31, 10
9-10 | QUAT. PRINC. 3, 24 p. 298, 8-12; TH VI 31, 11-13

---

4 quartam] quartum *Fi* | per diapason] per diapente *Fi*

11 Recte igitur ille IIII, id est ·D·E·F·G·, finales dicte sunt, nam omnes sub se quattuor habent voces et supra se octo. 12 Alie vero voces, que infra eas sunt, cum habeant elevacionem, non habent deposicionem, acute vero, que supra sunt, etsi habent deposicionem, tamen non habent elevacionem preter solam ·a·, et idcirco, licet raro, invenitur tamen cantus finire.

13 Sedent ergo IIII modi iuxta se in IIII litteris quasi totidem principes habentes hinc et inde alias voces velud famulas sibi obedientes.

---

11 GUIDO micr. 11, 25-26 | QUAT. PRINC. 3, 25 p. 299, 4-6; TH VI 25, 8
13 | QUAT. PRINC. 3, 2 p. 299, 17-18

---

13 famulas] familias *Fi, cf.* QUAT. PRINC. 3, 25 p. 299, 18

15

[1] DE DIVISIONE IIII MODORUM IN VIII ET EORUM DIFFERENCIIS

[2] Hiis IIII modis principaliter constitutis fiebat quedam inconveniencia, cum unusquisque eorum adeo erat acutus et gravis, ut humane condicioni non bene conveniret. [3] Nam si quis unius modi cantum modulari vellet, interdum ei aut nimia altitudo aut nimia obstabat remissio, quia si alte inciperetur, in tantum ascendebat, ut vox fere deficeret, et si humiliter, in tantum deponebatur, ut videretur vox conticescere. [4] Psalmus quoque aut versus, qui subiungebatur, sicut acutis conveniebat, a gravibus discrepabat, sicut gravibus consonabat, ab acutis discordabat.

[5] Placuit itaque hoc consilium sapientibus, ut quisque tonus partiretur in duos, ut unus acutos, alter graves cantus haberet, et qui altos possident, vocarentur *autenti*, idest principales, qui vero remissos, dicerentur *plagales*, idest laterales, quasi ad latus eorum comorantes.

[6] Protus igitur, qui fuerat unus, est divisus in duos, ut unus diceretur primus et autentus, alter vero secundus et eius plagalis; similiter deuterus in tercium et quartum, tritus in quintum et sextum, rursus tetrardus in
93r septimum | et octavum.

[7] Sic ergo, cum prius IIII extitissent, in VIII divisi sunt ita tamen, ut duo semper sicut prius <unus> in una voce consistunt. [8] Autenti itaque a plagis suis diversi sunt sicut acutum a gravitate.

[9] Est itaque in autentis firma regula, quod licet illas elevari usque ad octavas voces per diapason, deponi autem non amplius quam tono excepto quinto, qui, cum tonum sub se non habeat, interdum deponitur semitonio et tono. [10] Plage autem regulariter ascendunt usque ad quintam, deponuntur vero ad quartam, scilicet ut inter ascensum et descensum sit unus diapason. [11] Quamvis contra regulam et autentis non licet vel principia cantuum vel distincciones ultra terciam vel quartam, quod rarissimum est,

---

1 GUIDO micr. 12, 1
2-5 GUIDO micr. 12, 2-10 | QUAT. PRINC. 3, 19 p. 292, 1-10; TH I 2, 5, 6; TH III 6, 30-31; TH VI 32, 1-3; TH VIII 23, 12-16
6 | TH VIII 23, 19-21
7-8 | TH VIII 23, 25-26
9-11 | TH VI 26, 1-5

---

7 prius <unus> in una voce] prius in una voce

ultra quintas voces elevari; in plagis vero quamvis contra regulam invenitur cantus deuteri in sexta aliquando incipere voce.

12 Distincciones vero sunt congrue respiraciones, scilicet ubi nostra vox intra cantum convenienter respirare videtur.

13 Et quamvis modi, qui dicti sunt, ita ab invicem sunt discreti, tamen in quibusdam cantibus, sicut prius erant, ad hunc inveniuntur coniuncti. 14 Nam aliquando adeo cantus elevatur et deprimitur, ut propter elevacionem non sit plagalis, propter deposicionem non sit autentus; 15 quod cum accidit, oportet, ut communes habeat regulas de autento videlicet et eius plagali.

16 Plagales eciam cantus, quamvis ultra quintas non elevantur, aliquando contra auctoritatem finiuntur in ·a·b·c· acutis sed, quia raro accidit, non regula, sed abusio est.

---

12 GUIDO micr. 15, 5 | QUAT. PRINC. 3, 33 p. 307, 8-9; TH VI 26, 6
13-15 | QUAT. PRINC. 3, 30 p. 304, 3-7; TH VI 26, 7-8
16 GUIDO micr. 13, 22 | TH VI 26, 9

---

15 quod] qui *Fi*
16 quamvis] quia *Fi*

16

[1] DE DIVERSIS GENTIBUS, QUOD VARIIS UTUNTUR MODULACIONIBUS

[2] Sciendum quoque est, quod sicut diverse <sunt> gentes, ita etiam diversis modis utuntur, et variis cantibus delectantur: [3] Omnes enim orientales gentes lenioribus modis et quasi femineis cantibus gaudere noscuntur. [4] Occidentales vero asperis et fractis cantilene saltibus pascuntur, ut ille per planiciem, iste per aspera moncium iuga ferri videantur. [5] Mediterranee autem gentes nec nimis asperis, nec nimis lenibus modulationibus oblectantur, sed quadam modulacione habita ex utraque parte temperatus efficitur cantus, ut nec femineas resonent blandicias, nec barbaricis vexantur asperitatibus.

[6] Non solum autem tam diverse gentes, sed etiam unius gentis homines pro insita sibi qualitate variis pascuntur modulationibus. [7] Unus enim nichil in cantu nisi molliciem et lasciviam iuxta habitum sue mentis desiderat, alius gravibus tantum et sobriis cantibus demulcetur, alius vero ut amens incompositis vexacionibus pascitur; et iste gravibus, ille vero acutis discurrere gaudet et hunc oblectant similia, ille laudat diversa. [8] Atque unusquisque eum cantum sonorius modulatur, quem secundum insitam naturam conspicit sue menti placere.

[9] Proinde sicut est diversitas gencium et mencium, ita etiam diversitate modorum gaudere videntur: [10] invenies enim, qui delectetur saltibus deuteri autenti, alius sexti modi eligat voluptatem, tercius autenti tetrardi garrulitate pascatur, quartus gaudeat suavitate plage eiusdem.

[11] Nec mirum, si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratulatur visus et reliqui corporis sensus pulcritudinis varietate congaudeant. [12] Modorum igitur diversitas diversis gentibus et plurimorum mentibus apta esse dinoscitur.

2-4 | TH VI 26, 10-12; TH VIII 27, 2-4
5 | TH VI 26, 13; TH VI 26, 17; TH VIII 27, 5
6-7 GUIDO micr. 17, 38-40 | TH VI 26, 18; TH VIII 27, 6-11
8-9 GUIDO micr. 14, 5 | TH VI 26, 18-19; TH VIII 27, 11-12
10 GUIDO micr. 14, 5-6 | TH VI 26, 20; TRAD. Ptol. p. 286
11 GUIDO micr. 14, 7 | TH VI 26, 21; TH VIII 27, 23-24

17

[1] DE FALSITATE CANTUS QUEMADMODUM COGNOSCATUR

[2] Iam vero regulis modorum dispositis dicendum est, quibus modis falsitas in canendo subintret vel quomodo valeat puro intellectu cognosci. [3] Sciendum itaque est, quod si non per eas consonancias, quas supradiximus, vox voci coniungatur, non solum dissonancia subsequetur, sed regulis veritatis numquam conveniet. [4] Sicut enim septem dies et ebdomadas et menses et annos constituunt, et hec sine illis esse non possunt, ita omnis cantus | recte compositus per predictas septem consonancias debet *93v* discurrere et absque illis non valet existere, quamvis quidam contendant sex vocum intervalla in cantibus invenire.

[5] A vocibus quoque, que finales sunt, si cantus vel eleventur vel deponantur amplius quam oportet, continuo falsitas presto erit. [6] Non enim regulariter cantus incedit, si in autentis elevacio fiat ultra octavas, deposicio ultra secundam, excepto, sicut iam diximus, trito, qui, quamvis rarissime, propter semitonium tamen ad terciam usque descendere valet. [7] Plage vero, si eleventur ultra quintas vel remittantur ultra quartas, falsitatis macula non carebunt, excepta plagis tetrardi, que, sicut diximus, usque ad quintam propter eius similitudinem interdum deponitur.

[8] Distincciones quoque et principia cantuum, si non fiant illo loco, quo oportet, mendacium ibi esse non dubitabitur, sicut in autentis, si autem ultra quintas voces, in plagis fiant ultra tercias vel quartas, quod raro invenies, excepto autento deutero, qui, sicut supra diximus, aliquando sexto loco ponitur, supra suam incipit finalem.

[9] Fiat aliud quoque mendacium in canendo, si vel tonus eveniat, ubi debet esse semitonium, vel semiditonus, ubi tonum oportet consistere;

---

2 | QUAT. PRINC. 3, 47 p. 342, 3-4; TH VI 27, 1-2
3 | TH VI 27, 2
4 GUIDO ep. 165-166 | TH VI 27, 3
5 | QUAT. PRINC. 3, 47 p. 342, 5-6; TH VI 27, 4
6 GUIDO micr. 13, 17-18 | QUAT. PRINC. 3, 47 p. 342, 6-9; TH VI 27, 5
7-8 | QUAT. PRINC. 3, 47 p. 342, 10 - 343, 5; TH VI 27, 5-6
9 GUIDO micr. 10, 8 | QUAT. PRINC. 3, 47 p. 343, 6-7; QUAT. PRINC. 3, 47 p. 343, 12-14; TH VI 27, 7

---

3 Sciendum itaque est, quod] Sciendum itaque est, quia *Fi*
8 si autem] sin autem *Fi*

necnon eciam si aliquando ex vocibus deveniat ad eum locum, ubi dispositio monocordi nullam litteram ordinavit.

10 Fit eciam falsitas, si omnis modus ad suam vocem non recurrat finalem. 11 Aliquando enim accidit, ut verbi gratia habeat inicium et neumas primi modi et finis eius fiat in deutero vel alio altero modo. 12 Nec a cantu separabitur <mendacium>, si vocibus, que bene sunt mensurate, vel additur aliquid vel diminuatur.

13 Et quia, quibus rebus falsitas oriatur, dictum est, nunc iam videamus quemadmodum, si necesse fuerit, cantum valeamus effingere.

10-11 | QUAT. PRINC. 3, 47 p. 343, 8-11; TH VI 27, 8-9
12 GUIDO micr. 10, 5| QUAT. PRINC. 3, 47 p. 343, 11-12

---

12 separabitur <mendacium>] separabitur *Fi*; *cf. Quat. princ. 3, 47 p. 343, 11*
13 rebus] rebus rebus *rep. Fi*

18

[1] DE COMPONENDA CANTUS MODULACIONE

▸ *p.662*

[2] Hiis omnibus autem vitatis, per que cantilena mendax efficitur, in componendis cantibus studium tale habeto. [3] Ante omnia propone tibi de quo modo, idest tono, cantum velis efficere. [4] Postquam vero tonum elegeris verbi gratia primum vel secundum, inquire finalem vocem illius. [5] Apprehenso itaque monocordo secundum predictas regulas cantum incipe modulari ita, ut, si primi modi cantum velis efficere, incipe vel in ipsa eius finali, idest ·D·, sive in ·E· necnon in ·F· sive in ·a·, si voluntas fuerit. [6] Dehinc per dispositas voces discurrendo predictas regulas descensionis et ascensionis, sive in autentis sive in plagis, diligenter observa. [7] Cave etiam, ne principia sive distincciones ultra contendant, quam supradiximus, et in finali voce vel eius simili sepissime finiant et incipiant. [8] Ipse vero distincciones nec nimis sint rare nec nimis spisse, sed cum moderatione, nec <semper in una voce finem et inicium sumant, ne> semper uno modo repetite fastidium generent, sed aliquando in hac voce, aliquando vero in illa.

[9] Vide quoque, ne maiores consonancias ultra modum continues, idest ne duas vel tres diapente sive diatesseron iuxta se ponas nulla alia media interveniente, sive in elevacione sive in deposicione, sed ita consonanciarum sit mixta diversitas, velud in una pictura ex multis coloribus quedam solet fieri pulcra varietas.

[10] Ibi quoque sit in vocibus respiracio, ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et verborum et cantus una possit esse distinccio.

---

1 GUIDO micr. 15, 1
2 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 344, 5-6; TH VI 28, 1
3-5 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 344, 7-11; TH VI 28, 1-4; TH VIII 28, 8-10
6 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 344, 13-15; TH VI 28, 4; TH VIII 28, 13
7 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 345, 1-3; TH VI 28, 5; TH VI 40, 2; TH VIII 28, 14
8 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 345, 4-7; TH VI 28, 25; TH VI 40, 7-8; TH VIII 28, 27
9 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 345, 8-11; TH VI 28, 6; TH VI 40, 9; TH VIII 28, 29
10 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 346, 1-2; TH VI 28, 8; TH VIII 28, 31

---

2 cantilena] *corr. ex* cantilene *Fi*
5 in ·F· sive in ·a·] in ·f· sive in ·A· *Fi*
8 <semper in una voce finem et inicium sumant, ne>] *cf.* TH VI 40, 7

11 Tonos etiam et semitonia spissim intermittere non erit inutile, quia quanto minores, tanto sunt aliis consonanciis dulciores.

12 Necnon oportet, ut in tristibus rebus sint neume graves, tarde et protracte, idest prolongate, in prosperis sint leves, veloces, iocunde et delectabiles.

13 Item curandum est, ut plena respiracio, si fieri potest, non fiat, nisi
94r ubi distincciones terminantur. 14 Que omnia | assiduo usu et iugi meditacione nota tibi esse debebunt, ut in hiis exercitatus accuratum opus efficere possis.

---

11 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 346, 3-4; TH VI 28, 9; TH VIII 28, 33

12 GUIDO micr. 15, 50-51 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 346, 5-7; TH VI 28, 10

13 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 346, 8-9; TH VI 28, 11

14 cf. GUIDO micr. 17, 35 | QUAT. PRINC. 3, 48 p. 346, 9

19

[1] DE IGNOTO ET INAUDITO CANTU INVENIENDO

[2] Qua vero ratione ignotus cantus sine magistro invenire possimus, dehinc expediendum videtur: in qua re cognoscenda firma debet esse memoria illorum omnium, que supradicta sunt. [3] Nisi enim cognicione plena sciamus, quales sunt soni et eorum intervalla, et nisi consonancie et modorum diversitates assiduo usu sint precognite, frustra laboramus in ignoto cantu inveniendo. [4] Et sicut qui litteras et sillabas pleniter non cognoverit, expedite legere non valet, sic illarum rerum, quas diximus, memor non fuerit, nullatenus inauditos cantus perfecte cognoscere poterit. [5] Qui vero illis fuerit instructus, facile animadvertere poterit, que dicturi sumus. [6] Sciendum itaque est, quod antiqui et moderni musici figuras et signa vocum, que in monocordo erant, supra verborum sillabas constituerunt, ut ex sonorum ordinacione cantus valerent agnosci. [7] Si enim quis monocordi voces bene cognoverit, ubicumque eas viderit, cantum per eas modulari poterit. [8] Ergo si litteras, que a nobis in monocordo posite sunt supra sillabas et partes locare volueris ita, ut loco neumarum ponantur, non erit difficilis labor cantum agnoscere, quia sonum quem habent in monocordo, non dubitabit proferre in eis, et inter quas voces sint toni vel semitonia vel certe consonancie ignorare non poteris.

[9] Est alia quoque racio ignotum cantum inveniendi, videlicet ut tot lineas supra sillabas possideamus, quot vocibus possit includi, ut quasi in scalarum modum ab ymis sit ascensus ad summa et a summis descensus ad yma et ita dispositis lineis neume per eas eleventur et deponantur, ut, quot fuerint linee, tot eciam voces dicantur. [10] Et quotcumque in una consistent linea, omnes erunt uno sono pronunciande, et quot lineis vox ascendet vel descendet, tot sonis constare firmabitur; ita tamen, ut una monocordi littera in capite cantus prefigatur, ut scire queamus, de quo modo sit cantus

---

1 GUIDO ep. 90
2-5 | TH VI 28, 12-15
6 | QUAT. PRINC. 3, 12 p. 276, 4-6
7 | TH VI 28, 16
9 HUCBALD 17 | QUAT. PRINC. 3, 12 p. 276, 9-12; TH VI 28, 17-18
10 | QUAT. PRINC. 3, 12 p. 276, 13-16; TH VI 28, 19-20

---

9 racio] caucio *Fi, cf.* TH VI 28, 17

et ubi debeat incipi vel finiri. [11] Sed ne spissitudo linearum deformitatem vel nimium pararet laborem, placuit postea ita inter duas lineas voces disponi, quemadmodum etiam in ipsis lineis. [12] Sic ergo constitutis lineis et monocordi littera prefigurata, leviter poterit agnosci, ubi tonus, ubi semitonium, ubi relique sedeant consonancie.

[13] Consonanciis autem cognitis cantum modulari non erit difficile, si quis in omnibus fuerit exercitatus, que superius de consonanciis disputata sunt.

[14] In frequenti tamen usu modorum formulas et eorum varietates oportet habere, ut, ubi quisque cantus incipiat vel finiatur, sine labore agnoscere valeas. [15] Quas formulas qui pleniter non novit, frustra hoc investigare proponit.

---

11 GUIDO prol. 57-59 | TH VI 28, 21
12 | QUAT. PRINC. 3, 12 p. 276, 11-12; TH VI 28, 21
13-15 | TH VI 28, 22-24

20

[1] DE NUMERIS, QUI MUSICE RETINENT CONSONANCIAS

[2] Et quia superius, <cum> de invencione musice loqueremur, diximus, quod ex malleorum ponderibus inventa fuisset, quibus numeris hoc factum fuerit, et quod in eius numeris consonancie semper maneant, iam tempus est demonstrare.

[3] Igitur sicut fuerunt IIII mallei, ita IIII sunt numeri ex eorum ponderibus inventi, qui fere omnem musice contineant proprietatem. [4] Sunt itaque isti: VI, VIII, IX, XII. [5] In hiis IIII^{or} numeris totidem invenies proporciones ac per hoc totidem consonancias. [6] Sunt igitur dupla, sesquialtera, sesquitercia, sesquioctava.

[7] Est ergo dupla proporcio, quociens maior numerus ad minorem comparatus bis illum in se continet, ut sunt XII ad VI; nam duodenarius bis in se continet senarium. [8] In hac numerorum proporcione existit consonancia diapason. [9] Si enim probaveris | hoc vel in cordis sive in *94v* fistulis seu eciam in tintinnabulis sive eciam in quibuscumque rebus, que sonum reddere valeant, ita ut una res sit dupla, altera eius media, indubitanter tibi diapason semper decurret.

[10] Sesquialtera vero proporcione quociens maior numerus ad minorem relatus habet eum totum in se et insuper eius medietatem, ut sunt XII ad VIII; habet enim duodenarius octonarium in se et eius medietatem, idest quattuor. [11] Ex hac ergo relacione oritur nobis consonancia diapente, quia ut generaliter dicam, ubicumque ea fuerit, semper gravior vox illius habebit totam alteram in se et eius medietatem.

[12] Sesquitercius autem numerus est, quandocumque maior numerus minori comparatus habet eum totum in se et eius terciam partem, <ut sunt

---

1 *cf.* BOETH. mus. 1, 16 p. 201-203

2 | QUAT. PRINC. 2, 20 p. 249, 8-9; TRAD. Ptol. p. 284

3-6 | QUAT. PRINC. 2, 20 p. 249, 9-14; TH VI 29, 1-4; TRAD. Ptol. p. 284

7-16 | QUAT. PRINC. 2, 21 p. 250, 3 – 252, 9; TH VI 29, 5-14; TRAD. Ptol. p. 284a-285a

---

2<cum>] *cf. Trad. Ptol. p. 284*

6 sesquialtera] sequaltera *Fi*

7 numerus] numeris *Fi*

11 consonancia diapente] consonancia diapason *Fi*

12 <ut sunt XII ad IX; habet enim duodenarius in se novenarium et eius terciam partem>] *cf. Trad. Ptol. p. 284*

XII ad IX; habet enim duodenarius in se novenarium et eius terciam partem>, idest tres. 13 Et in hac conveniencia numerorum consistit consonancia diatesseron; semper enim gravis vox eius habebit totam alteram in se et eius terciam partem.

14 Sesquioctavus quoque numerus est, cum numerus ad numerum comparatus continet in se totum minorem et eius octavam partem, idest unitatem. 15 In hac itaque congruencia existit tonus; nam ubi eum inveneris, non dubites gravem vocem illius habere totam alteram in se et eius octavam partem.

16 Isti itaque sunt numeri, qui de malleorum ponderibus inventi sunt, qui divina quadam nec humana providencia ita sunt ad predictas consonancias coaptati et quodammodo colligati, ut, ubicumque iste fuerint consonancie, eosdem numeros indubitanter invenies et, sicut superius dictum est, per istos numeros nec per quoslibet alios dividitur monocordum, per istos cimbala sive tintinnabula formantur, per istos fistule sive eree sive de calamo mensurantur, per istos cythare resonant et barbitones; postremo quidquid in hoc mundo musicum sonat, ab istis numerorum proporcionibus nullatenus discrepabit.

17 Tres autem, que restant, consonancie, hoc est ditonus, semiditonus et semitonium, a numerorum proporcionibus separate sunt. 18 Nam aut in nullis cadunt proporcionibus, aut in tam difficilibus, ut eas vix philosophorum intelligencia comprehendat; propterea ab ista numerorum comparacione removendas esse decrevimus.

▸ *p.662* 19 Reliquas vero consonancias cum suis numeris in hac subiecta figura describere curavimus.

(figura deest)

17 | QUAT. PRINC. 3, 23 p. 254, 3-4; TH VI 29, 15; TRAD. Ptol. p. 285a
18 | QUAT. PRINC. 3, 23 p. 254, 4-7; TH VI 29, 15-16; TRAD. Ptol. p. 285a

16 malleorum] *corr. ex* mmalleorum *Fi*
18 in tam] intra *F*

21

[1] DE DUPLICI SYMPHONIA, IDEST ORGANO

[2] Quia vero de simplici simphonia satis superius disputatum est, precepta duplicia iam tempus est aperire. [3] Est autem duplex symphonia, que nisi a duobus cantantibus fieri potest, quam vulgo organum vocamus, quam eciam quidam dyaphoniam nuncupant; [4] *dia* enim grece, latine *duo*, *phone cantus* vel *vox* interpretatur. [5] *Organum* vero abusive dicitur, nam organum proprie est vocabulum omnium instrumentorum musicorum.

[6] Sequitur itaque diaphonia cantum per omnes consonancias, absque semitonio et diapente. [7] Quamvis enim per diapason organum fiat, non tamen a principali voce ultra diatessaron vel diapente elongabitur diaphonia. [8] Est autem, ubi per diatessaron et diapente organum redditur, quando scilicet uno canente gemina diaphonia infra supraque resonat. [9] Si enim sit cantus in ·F·, organum in utraque ·c· resonabit, ab inferiori vero per diatessaron, a superiori vero per diapente, cantu in media voce, idest ·F·, existente; utraque vero ·c· ad se invicem resonabit diapason, ut est hoc exemplum: ▸ *p.662*

[10] *Miserere mei Deus* ▸ *p.663*

[11] Et nota, quod sicut ascendit et descendit cantus, ita eciam organum eodem modo elevatur et deponitur. [12] Et hec est suavis [illa] vocum copulacio, in qua tres simphonie simul inveniuntur, idest diatessaron, diapente et diapason. [13] Vocatur autem hec duplex diaphonia, eo quod uni voci due per organum subsecuntur.

[14] Aliud vero genus organi, quod simplex vocatur, hoc est, ubi inferius unus tantummodo est subsecutor, in quo IIII tamen consonancie recipiuntur, idest tonus, ditonus, semiditonus, quamvis raro, necnon et diatessaron. [15] Alie vero tres, idest diapason, diapente et semitonium, ad hoc organum velud inconsonancie iudicantur.

---

10 ·F·G·a·G·F·G·a·G·F·F·

2-5 | TH VI 30, 2-3
6 GUIDO micr. 18, 15 | TH VI 30, 4
7 | TH VI 30, 5
8-9 *cf.* GUIDO micr. 18, 4-6 | TH VI 30, 6-7
10 GUIDO micr. 18, 11 | TH VI 30, 8
14-15 *cf.* GUIDO micr. 18, 16-17

95r [16] Itaque sicut voces sunt diversorum modorum et diversarum posicionum, ita eciam organum diverso modo componitur. [17] Nam ex VII vocibus alie per solam diatessaron cantum secuntur ut ·B· et ·E·, que sunt deuteri modi, alie per diatessaron simul et semiditonum et tonum velud ·D· et ·A·, que sunt proti, alie vero per diatessaron, ditonum et tonum sicut ·C· et ·F·, in quibus tritus sedere dinoscitur. [18] ·G· autem septima, quia similis est ·C· in elevacione, per tonum, ditonum et diatessaron cantum subsequi potest. [19] Sed inter has omnes voces sole ·C· et ·F·, que sunt triti modi, obtinent principatum diaphonie, [20] siquidem enim per vocem, que sit triti modi, organum fit, ab ipsa voce triti inferius nullatenus est recedendum, sed semper in ea manendum, nisi quando cantus sub ipsa forsitan descenderit. [21] Eius enim vocis talis est virtus, ut secundam, idest a se secundam, sequatur per tonum, quartam per diatessaron, ut est hoc exemplum:

▸ *p.663* [22] *Ipsi soli servo fidem ipsi me tota devocione committo*

[23] In hac antiphona nusquam descendit organum a ·C·, quod est triti modi, ubi fini per tonum occurrendum est, quia cantor et subsecutor semper in fine cantus convenire debent.

[24] Ac vero si cantus sub ·C· descenderit, simul cum cantu et organum relaxabitur, statimque ut cantor sursum redierit, et organum illuc unde dicesserat, ad ·C· scilicet, revertatur, ut hic est:

▸ *p.663* [25] *Veni ad docendum nos viam prudencie*

[26] Hic cum distinccio sit in ·A·, que sub ·C· insertur, descensum est; et finita descensione ad eandem vocem facta est reversio.

[27] Sed quamvis a trito descendere non liceat, tamen, ut diximus, si cantus sursum ultra diatessaron <ascendit> semper eodem modo

---

22 ·F·F·G·G·F·F·D·E·F·F·E·D·F·a·b·a·G·F·G·D·F·E·F·F·F·F·E·F·G·F·E·D·D·
25 ·F·E·F·D·E·D·C·D·D·C·A·C·D·F·E·C·E·D·

16-20 *cf.* GUIDO micr. 18, 18-26 | TH VI 32, 10-16
22 GUIDO micr. 19, 3; 19, 5; 19, 8; 19, 10
24 *cf.* GUIDO micr. 18, 26-27
25 GUIDO micr. 19, 15

---

17 simul et semiditonum] simul et semitonium *Fi*
18 cantum] cantus *Fi*
22 *fidem*] fidem teneo *Fi*
26 sub ·C·] sub ·F·C· *Fi*

organum elevandum est, eo quod a principali voce plus quam diatessaron enim discedere non licet, ut ·C· sequatur ·F· et ·D· ·G·, et ·E· ·a· et ·F· ·b· rotundam; [28] ·b· autem quadratum, quia diatessaron non subest, ·G· per ditonum organum reddet. [29] Sed si cantus descenderit ad ·F· vel si in ·G· distinccionem fecerit, ad ·G· et ad ·a· ·F· organum resonabit, ut in hoc verso:

[30] *Victor ascendit celos unde descenderat* ▸ *p.664*

[31] Hic et ·♮· quadrate succinit ·G·, et ·F· ad ·a· est organum. [32] Sed tamen si in ·G· non sit distinccio, ·F· vim organi non habebit, sed in eadem ·G· standum est, ut <in> principio eiusdem versiculi.

[33] In fine vero cantus maxime est cavendum, ne organum fiat per diatessaron, quia semper fini aut tono aut ditono occurrendum est vel, si non est occursus, cantor et subsecutor in una voce manere debebunt. [34] Per diatessaron vero, cum non valet esse occursus, erit subsecutori cum cantu ante finem ascendendum, ut congrua inter utrumque sit concinnencia, ut hic est:

[35] *Sexta hora sedit super puteum* ▸ *p.664*

[36] Vides, quod elevatum est organum in fine a ·C· usque ad ·F·, ut in finali voce simul manerent; [37] quod non solum in fine, sed eciam in distinccionibus plerumque est faciendum, sicut in ea, quam diximus, antiphona *Ipsi soli*. [38] Multi in ea parte, que est *servo fidem*, simul cum cantore usque ad ·F· ascendunt hoc modo:

[39] *Servo fidem* ▸ *p.664*

[40] Et hinc in fine distinccionis fit occursio per tonum; [41] in fine cantus hoc modo fit eciam eadem toni occursio:

[42] *Da nobis Domine auxilium de tribulacione* ▸ *p.664*

---

30 ·♮·c·d·c·a·c·♮·c·a·G·F·G·G·
35 ·F·F·G·G·F·F·D·D·F·G·a·G·F·D·F·F·G·a·F·G·
·C·C·D·D·C·C·C·C·C·D·E·D·C·C·C·F·F·F·F·F·
39 ·F·G·a·b·a·G·a·
42 ·F·F·F·F·E·D·F·F·F·F·F·D·C·D·F·E·D·D·

---

27 et ·F· ·b· rotundam] et ·F· ·b· rotunda *Fi*
29 in ·G· distinccionem] in ·C· distinccionem fecerit *Fi*
31 ·F· ad ·a·] ·f· et ·a· *Fi*
36 quod elevatum] quo elevatum *Fi*

[43] Ditoni occursio tunc maxime fit, cum armonia vel respirat vel finitur in voce, que sit deuteri modi, ut est hoc exemplum:

▸ *p.665*

[44] *Homo erat in Iherusalem*

[45] Vides, quemadmodum fiat occursio a ·C· usque ad ·E·, que duobus differunt tonis, in quo tamen et per duos tonos separatim potest fieri occursus, ut a ·C· primum progrediamur ad ·D·, postmodum vero ad ·E·.

[46] Aliquando tamen nulla in cantibus necessaria est occursio, quod tunc fit, cum cantus finitur in trito, in quo secutor manebat, hoc modo:

95v

[47] *Benedictus | Dominus Deus meus*

▸ *p.665*

[48] Hoc organum ascendit usque ad ·F·, ut in fine per diatessaron succineret; et nulla fit in fine occursio, quia cantor ad secutorem, qui in ·F· erat, reversus est.

[49] Sepe autem evenire potest, ut cantor sub triti voce descendat, ut subsecucio in trito permaneat, ut hic videre potest:

▸ *p.665*

[50] *Sexta hora sedit super puteum*

[51] Hic vero summopere curandum est, ut cantor in inferioribus respiracionem non faciat, sed celeriter redeundo subsecutori, qui in trito mansit, subveniat.

[52] Voces ergo triti modi diaphonie obtinent principatum et aptissimum supra cetera locum; [53] et non solum in organo, verum eciam in cantibus adeo sepissime interponuntur, ut maiorem partem tocius cantilene ipse continere noscuntur.

[54] De diaphonia ista sufficiunt; si enim frequenti usu hec, que dicta sunt, exempla meditari volueris, ad istorum similitudinem facile pervidebis, quod in ceteris conservari conveniat. [55] Hec pauca sunt, que de armonica institucione dicenda videbantur, que colligere studuimus ex diversorum autorum voluminibus, in quibus, si curiosus fueris et assiduo usu exercitatus, omnem fere musice utilitatem in eis te invenire gaudebis.

---

44 ·D·C·C·D·E·F·F·F·F·F·E·D·F·F·C·C·C·C·C·C·C·

---

45 usque ad ·E·] usque ad ·F· *Fi* | vero ad ·E·] vero ad ·F· *Fi*
46 in trito] introitu *Fi*

22
<[1] BREVIS RECAPITULACIO SUPERIORUM>

[2] Dictum est enim in hoc opusculo, que sit huius artis utilitas et potencia, cur eciam et quomodo sit inventa. [3] Perscriptum est, que sint eius prima elementa et quot et quas voces in monocordo locari oporteat. [4] Perfinitum est, que et quot sint consonancie et quod ex sonorum oriantur coniunccione. [5] Relatum est, quibus particionibus vel consonanciis monocordum dividi conveniat. [6] Nec pretermissum est, quod interpretentur vocabula consonanciarum et quod diapason sit omnium principalis. [7] Definitum est eciam apertissime de ·b· rotunda et cur super reliquas sit in monocordo apposita. [8] Expositum est eciam de diversitate vocum et modorum et quot littere sint finales. [9] Tractatum est de modis et eorum divisione et quas intra retineant differencias. [10] Patefactum est, quod diversis cantibus diverse mundi gentes utuntur et cur falsitas in canendo subintret. [11] Expeditum est, quomodo novus cantus oportet fieri et ignotus quemadmodum valeat inveniri. [12] Prefixum est, in quibus proporcionibus consonancie perseverent et quemadmodum vel quibus vocibus diaphonia consistat.

[13] Hec ideo, amice karissime, hic pauca prelibavimus; non sint - quod de hac arte multa <sunt> preter hec et subtiliter inventa et luculenter descripta - in quibus, cum multus sit labor, fructus invenitur exiguus. [14] Satisfaciens igitur voluntati tue ab obscurioribus verbis et sentenciis me studui temperare tantumque complexus sum, quantum tibi sufficeret et ad canendi periciam pertineret. [15] Si vero huius artis alciori disciplina delectatus fueris, mecum alios de ea libros poteris legere, cum volueris, Domino adiuvante, qui vivit et regnat per omnia secula seculorum. Amen.

---

5 particionibus] parcionibus *Fi*

KOMMENTAR

4, 14: „non nisi VII inveniuntur“ bietet eine Emendation für TH VI 22, 10. Wien 4774 hat: „non nisi inveniuntur“.

5, 3: Die Erörterung des Tonsystems sieht wie Pseudo-Odo 17 Tonstufen vor: ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·♮·c·d·e·f·g·aa·. Die in der Handschrift mitgeteilte Zahl 18 ist daher vermutlich inkorrekt. Die vorherigen Angaben zur Pluralität der Tonsysteme verweisen mit 15 Tönen auf das *systema teleion* nach Boethius, 1, 23 p. 215-216, mit 18 auf Hucbald, mit 28 ergeht der Verweis auf Boethius‘ Kombination der Systeme in den drei Genera (Friedlein, S. 312-314). Die Zahl 18 ist vermutlich aus dieser Zusammenschau der Systeme eingedrungen. TH VI liest 15 statt 18.

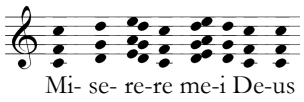
10, 8: Dieser Passus zur Rolle des *b rotundum* bei der Tritonus-Vermeidung ist klarer in der Version der Stelle in den *Quatuor principalia*: „Tali eciam modo quinta vox ad quintam diapente resonare debet. Sed inter ·F· que omnino regularis est, ad ♮ quadratam sub se que sibi est quinta vox nulla fit consonancia, cum inter eas sint duo toni et duo semitonia. Igitur apponitur b rotunda ad tres tonos cum semitonio perficiendum, ut inter eas diapente resonare possit.” (QUAT. PRINC. 2, 16 p. 244, 9-12)

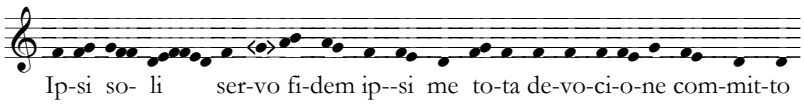
18: Das Kompositionskapitel entspricht hinsichtlich seiner Position im Traktat dem ähnlich überschriebenen Kapitel des *Micrologus*. Dieser ist als Reservoire einzelner Formulierungen auch präsent, der Charakter des Kapitels und sein Inhalt divergieren allerdings deutlich gegenüber der Vorlage.

20, 19: Das fehlende Diagramm dürfte dem entsprechen, das in Wien 4774 f. 21r überliefert ist. Umschrift TH VI 29, 17.

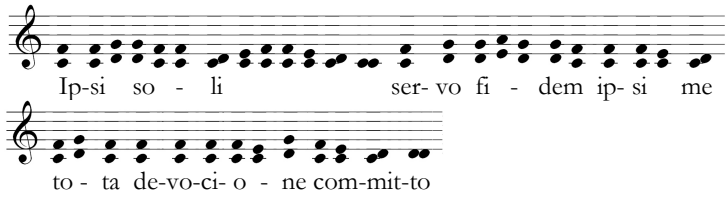
21, 6: Die Angabe *Sequitur itaque diaphonia cantum per omnes consonancias, absque semitonio et diapente* ist irreführend in Relation zur folgenden Beschreibung einer oktavverdoppelten *vox organalis* in der Unterquarte, da dort zwischen der vox principalis und der oberen Organalstimme parallele Quinten entstehen. Die Lesart von TH VI, *absque semitonio et diapason* ist inhaltlich überzeugender, da der Folgesatz dann als Erklärung der

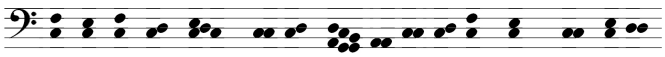
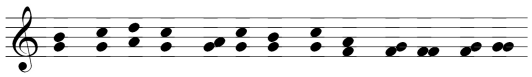
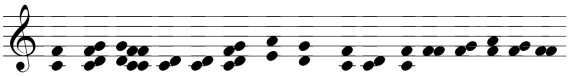
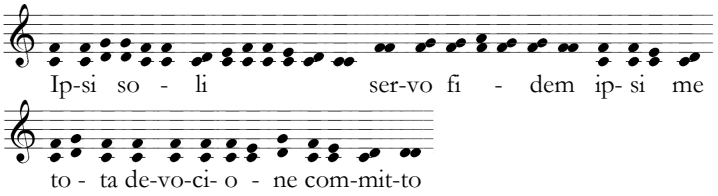
„uneigentlichen“ Oktave durch Verdopplung der *vox organalis* verstanden werden kann. Andererseits ist die Formulierung *absque semitonio et diapente* mit Blick auf die Rezeption des Micrologus verständlich, wo Guido schreibt: *„noster <modus> vero mollis <est>, ad quem semitonium et diapente non admittimus […]“* (18, 15). Warum allerdings die Beschreibung des guidonischen *modus durus* mit Bezug auf die Intervalle des *modus mollis* eingeleitet wird, bleibt fraglich.

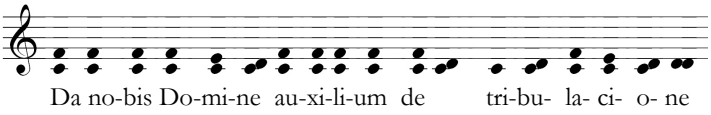
21, 10: Die *vox principalis* ist vom Hauptschreiber interlinear eingetragen und entspricht der Tradition dieses Beispiels. Hier in vollständiger Rekonstruktion:

21, 22: Auf der vom Textschreiber freigelassenen Zeile über dem Text wurde von anderer Hand Buchstabennotation eingetragen, die eine Aufzeichnung einer Fassung der Antiphon *Ipsi soli servo fidem* bietet, welche der Tradition des zweistimmigen Beispiels nicht entspricht:

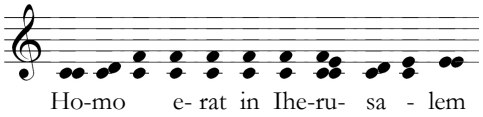


Die Zäsur bei *soli* liegt in dieser Fassung nicht auf dem tritus *c*, sondern auf *d*, die bei *fidem* nicht auf *f*, sondern auf *g*.
Die zweistimmige Fassung des Beispiels läßt sich unter Anpassung der *vox principalis* folgendermaßen rekonstruieren:



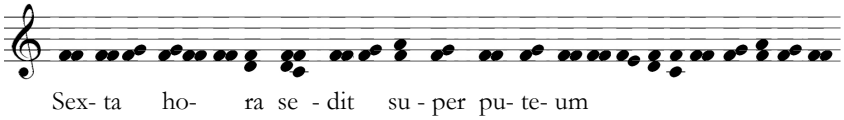
21, 25: Auf Basis der von anderer Hand nachgetragenen Buchstabennotation läßt sich das Beispiel, das im Rahmen der Tradition des *Micrologus* liegt, rekonstruieren wie folgt:

21, 30: Rekonstruktion auf Basis der Buchstabennotation der *vox principalis*:

21, 35: Im Falle dieses Beispiels sind beide Stimmen in Buchstabennotation konsistent und vermutlich korrekt aufgezeichnet:

21, 39: Die Notation stammt hier vermutlich vom Textschreiber selbst. Sie repräsentiert die gleiche, außerhalb der Tradition der mehrstimmigen Beispiele liegende Fassung wie 21, 22. Als Rekonstruktion scheint das Folgende plausibel:

Abweichend vom *Micrologus*, der für diese Passage Parallelgang statt *occursus* empfiehlt, verweist der *Liber* auf die Möglichkeit des Grenztonwechsels mit resultierendem *occursus*, analog zum vorherigen Beispiel 21, 35. Fritz Reckow hat darauf hingewiesen, daß hier eine Differenz zum Micrologus besteht, die auf die Vermeidung von Inkonsistenzen der Lehre zielt. Diese Betonung des Systemcharakters scheint noch zentraler zu sein, als der Wunsch des Kompilators, besonders guidonisch zu sein. (vgl. Reckow, Guido S. 411)

21, 42: Rekonstruktion auf Basis der Buchstabennotation:

21, 44: Über dem nicht für Notation eingerichteten Beispiel steht eine Buchstabenreihe, deren Aufteilung und Repetition des ·c· eine *vox principalis* und eine *vox organalis* suggerieren. Diese Tonfolge läßt sich jedoch nicht auf den Text zum *occursus* auf ·e· über den Ditonus beziehen. Der *Micrologus* bietet folgende Fassung des Beispiels:



21, 47: Beispiel ohne Notation und ohne Entsprechung im *Micrologus*

21, 50: Beispiel ohne Notation. Gemeint ist das folgende, nach dem *Micrologus* wiedergegebene Beispiel:



ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TONARIUS VRATISLAVIENSIS

(TON. Vratisl.)

INTRODUCTION

1. MANUSCRIPT

Codex IV Q 81 from the University Library in Wroclaw was copied in Glogau in Lower Silesia[1]. It belonged to Georg Naustadt from Dresden, who was also the scribe for the majority of texts entered during the years 1454-1462. The anonymous tonary is probably the last of the texts to be copied in: it was entered in a number of places on still blank sheets in two different fascicles of the codex, which by then had probably been brought together as a volume. A major part of the tonary is placed next to the second theoretical-musical text in the Glogau manuscript, the treatise *Opusculum monacordale* attributed to Johannes Valendrinus (TH I). The scribe began the copying of the tonary from the third tonus (f. 244r, where he also made use of the empty space on the previous page, f. 243v). As he continued to copy onto empty folios within the manuscript, he wrote brief instruction to the reader indicating where the continuation of the text is to be found (e.g. 395v: "Verte octo folia"). Some sections of the text follow in a reverse order of folios (e.g. f. 404r-403v).

Fascicle 20 (sexternion):

239r-243v Hymnarium
244r-250v **Tonarius**
244r "Et est notandum de tercio tono ..."
245r "De quarto tono ..."
246r "Item notandum de intonacione omnium octo tonorum ..."
"Primus enim tonus ..."
247v "Et tantum de primo tono. Nota de secundo ..."
248r "Et tantum de secundo ..."
248v "De quinto tono nota ..."
249r "Et tantum de quinto. Sextus tonus sic intonatur ..."
250r "De septimo tono notandum ..."
250v Note: "Alia exempla require in tredecimo sexterno"

---

[1] For the description of the codex see Willi Goeber: Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Breslau (handwritten; Oddział Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, Akc. 1967 KN 2), vol. XX, pp. 277-288; RISM B III[5], p. 52-53; Bower, Valendrinus pp. 4-8. The codex contains double pagination: the new one which also includes the blank folios was entered in pencil in about 1990.

Fascicles 21-23 (sexternions)
251r-286v Johannes Valendrinus, *Opusculum monacordale* (TRAD. Holl. I)
Fascicles 24-32 (sexternions)
287r-394v Liber sequentiarum (not notated)
Fascicle 33 (quinternion)
395rv **Tonarius, continuation**
395r "Et tantum de septimo. Sequitur octavus ..."
395v Note: "Verte octo folia"
396r-403r "Item Registrum super Antigameratum secundum litteram alphabeti"[2]
404r-403v **Tonarius, continuation**
403v Expl.: "...exemplum sapientia vel nos qui vel martyres domini".
404v NEUM. Eptaphonus "Item notandum signa neumatica ..."[3]

The relationship between the tonary and the Hollandrinus tradition is not limited merely to physical proximity with TH I in a single codex, but the kinship is also revealed through contextual aspects, that is, through a group of distinctive features that the tonary shares in common with TH I as well as other central texts of this tradition.

2. TEXT

In the late medieval repertory of musical treatises from Central Europe, tonaries usually appear as integral parts of plainchant treatises or as appendices to antiphonaries. Transmission of tonaries as independent texts are rather rare. But the tonary found in manuscript IV Q 81 Wroclaw University Library, constitutes a case of precisely this kind, a tonary that is independent of any theoretical text and of any antiphonary, yet true to the practical character of this very concise textbook. Even the layout of its two basic layers on the page - notation and text - makes this apparent: the chants are carefully copied within the central portions of the pages, while the theoretical commentaries have been squeezed into the margins. Such a distribution of materials reminds one of the tonaries transmitted in antiphonaries, tonaries in which textual explanations are reduced to concise remarks resembling rubrics. A good example of such a tonary is found in the Antiphonary of Wroclaw R 503 f. 237v-239r.

The exceptional value of the Wroclaw tonary lies above all in the care and completeness with which the chant melodies have been copied: most are carefully copied in their entirety with careful text underlay.

---

[2] This is the index to the poem *Antigameratus* by Frovinus Cracoviensis (14th. c.), a fragment of which together with a commentary was entered on f. 405-424.
[3] cf. Bernhard, Neumennamen, p. 40

3. CONTENTS

The left column of the following table indicates sentence numbers of the text where particular items are listed; the sentence numbers placed in the right column indicate musical examples when entered separately from the related text.

	The 1st and the 2nd modes			
	1st mode			
1, 2	Intonation of *tonus capitalis* and psalm intonation		*Ps. Dixit Dominus*	
1, 3	5 differentiae			
1, 4	Vers *Primus quinque modis*			
1, 5	Tonus capitalis			1, 26
1, 6		F	*A. Ave Maria*	1, 23
1, 7		D	*A. Ecce nomen*	1, 24
1, 8		F	*A. Ecce tu pulchra*	1, 25
1, 9	Vers *Primus ut Ecce Leva*			
1, 10	1. differentia			1, 28
1, 11		C	*A. Ductus est Ihesus*	1, 27
1, 12	2. differentia			1, 30
1, 13		F	*A. Lazarus*	1, 29
1, 14	3. differentia			1, 32
1, 15		D	*A. Leva Ierusalem*	1, 31
1, 16	4. differentia			1, 35
1, 17		F	*A. Apertis thesauris*	1, 33
1, 18		a	*A. Exi cito*	1, 34
1, 19	5. differentia			1, 38
1, 20		F	*A. Volo pater*	1, 36
1, 20		F	*A. Reges Tharsis*	1, 37
1, 21	Initial notes of antiphons: A C D F a			
1, 22	1. differentia	A	*A. Fidelis sermo* (without melody)	
1, 40	Vers *Omnibus est primus*			
1, 41	Cantica		*Magnificat*	
1, 42	Responsory versus			
1, 43			*V. Primus et novissimus*	
1, 44	Introit versus		*V. Prima aetate*	
1, 45	1. differentia	C		
1, 46		D	*V. Exurge quare*	
1, 47		D	*V. Memento nostri*	
1, 48	2. differentia			
1, 49		F	*V. Misereris omnium*	
1, 50		a	*V. Sapientiam sanctorum*	
1, 51	3. differentia			
1, 52	*D* as finalis of the 1st and 2nd modes			
1, 53	Versus *In D finitur*			

1, 54	Ambitus of the 1st and 2nd modes			
1, 57	**2nd mode**			
1, 58	Psalm intonation		*Ps. Laudate pueri*	
1, 60	Vers *Alter ut O virgo*			
1, 61			*A. O virgo virginum*	
1, 62	Cantica		*M. Et exsultavit spiritus*	
1, 63	Responsory versus		*V. Secundum testamentum*	
1, 64	Introit versus		*V. Secunda aetate*	
1, 66	**Notes on the 1st and 2nd modes**			
	1st Mode			
1, 67	*Differentiae peregrinae*			
1, 68	1. differentia		*A. Biduo vivens*	1, 71
1, 69	2. differentia		*A. Christi virgo*	1, 71
1, 70	3. differentia		*A. Salve regina*	1, 71
1, 71	4. differentia		*A. In omnem terram*	1, 71
1, 72	Initial notes of responsory versus	a	*V. Ora pro populo*	1, 79
1, 72		D	*V. Pascha nostrum*	1, 80
1, 72		D	*V. Cherubin quoque*	
1, 73	Final notes of responsory versus	F	*V. Primus et novissimus*	
1, 73		D	*V. Pasca nostrum*	
1, 73		D	*V. Cherubin quoque*	
1, 74		G	*V. Ora pro populo*	
1, 75	Repetitions in responsories			
1, 81	**2nd Mode**			
1, 81	differentia			
1, 84		Γ	*R. Educ de carcere*	
	The 3rd and 4th modes			
	3rd Mode			
2, 3	Psalm intonation		*Ps. Beati omnes*	
2, 4	4 differentiae			
2, 4	Vers *Tercius in ternis*			
2, 5	Initial notes *E F G c*			
2, 6	tonus capitalis			
2, 7		E	*A. Calicem salutaris*	2, 15
2, 8	1. differentia			
2, 9		F	*A. Traditur ergo*	2, 16
2, 10	3. differentia	G	*A. Te semper idem*	2, 17
2, 11	2. differentia			
2, 12		G	*A. Domine probasti*	2, 18
2, 12		G	*A. Quasi unus*	2, 19
2, 13	4. differentia			2, 22
2, 14		G	*A. Orietur*	2, 20
2, 14		c	*A. Vivo ego*	2, 21

		c	*A. Ista est*	2, 23
		c	*A. Inter natos*	2, 23
2, 24	Cantica		*M. Fecit potentiam*	
2, 25	Responsory versus		*V. Tres personae sunt*	
2, 26	Introit versus		*V. Tentatus Abraham*	
2, 27	1. differentia	G	*Intr. Intret oratio*	
2, 27		G	*Intr. Deus dum egrederis*	
2, 28	2. differentia	E	*Intr. Confessio*	
2, 28		F	*Intr. Si iniquitates*	
2, 30	Concerning the number of differentiae			
2, 33	Vers *Tercius iratis*			
	4th Mode			
2, 34	Psalm intonation		*Ps. Beatus vir qui timet*	
2, 35	Cantica		*M. Deposuit potentes*	
2, 36	4 differentiae			
2, 37	Vers *Tercius in ternis*			
2, 38	Initial notes C D E F G			
2, 39	1. differentia			
2, 40		C	*A. Levita Laurentius*	2, 48
2, 41	2. differentia			
2, 42		D	*A. Benedicta tu*	2, 49
2, 43	3. differentia			
2, 44		D	*A. Rubum quem viderat*	2, 50
2, 45	4. differentia	E	*A. Sub tuam*	2, 51
2, 45		E	*A. Fidelia*	2, 52
2, 45		E	*A. O mors*	2, 53
2, 46	Differentia capitalis			2, 57
2, 47		E	*A. Beatus auctor*	2, 54
2, 47		E	*A. Custodiebant*	2, 55
2, 47		F	*A. Rex sine fine manens*	2, 56
2, 58	Introit versus		*V. Quarta aetate*	
2, 59	Responsory versus		*V. Quattuor libris*	
2, 60	Repetition in responsories			
2, 61	*R. Deus qui sedes*			
2, 61			*V. Tu eris adiutor*	
	The 5th and 6th modes			
	5th Mode			
3, 1	Psalm intonation		*Ps. Laudate nomen Domini*	
3, 3	Vers *Unam quintus habet*			
3, 3	Cantica		*M. Quia fecit mihi*	
3, 4	Initial notes F G a c			
3, 5	Tonus principalis			
3, 6		c	*A. Alleluia sancti Dei*	3, 10

3, 7		a	*A. Fons hortorum*	3, 11
3, 8		G	*Gr. Qui operatus est Petro*	3, 12
3, 9	1. differentia	F	*A. Qui pacem*	3, 13
3, 14	Introit versus		*V. Quinta aetate*	
3, 15		F	*Intr. Circumdederunt*	
3, 16		F	*Intr. Loquebar*	
3, 17	1. differentia			
3, 19	Responsory versus		*V. Hoc clamore tonus*	
3, 21	Vers *Quintum dono letis*			
	6th Mode			
3, 22	Psalm intonation		*Ps. Beati immaculati*	
3, 23	1. differentia			
3, 23	Cantica		*M. Esurientes implevit*	
3, 24	Responsory versus		*V. Sexta aetate mundum*	
3, 25	Introit versus		*V. Salvator noster*	
3, 26	Initial notes C, D, F			
3, 27	Tonus principalis	C	*Com. Qui manducat*	3, 33
		D	*Intr. Quasi modo geniti*	3, 34
3, 28	1. differentia	F	*A. Benedixit filiis*	3, 36
3, 29		F	*A. Benedictus Dominus*	3, 37
3, 30	Tonus principalis/capitalis			3, 42
3, 30		F	*A. Regina caeli*	3, 39
3, 30		F	*A. O quam metuendus*	3, 40
3, 30		F	*A. Notum fecit Dominus*	3, 41
3, 31	Initial note G			
	The 7th and 8th modes			
	7th Mode			
4, 1	Psalm intonation		*Ps. Ad te levavi*	
4, 2	4 differentiae			
4, 3	Vers *Septimus ipse quatuor*			
4, 4	Psalm intonation		*Ps. Ecce quam bonum*	
4, 5	Cantica		*M. Suscepit Israel puerum*	
4, 6	Introit versus		*V. Septima aetate*	
4, 7	Responsory versus		*V. A septem daemonis*	
4, 8	Initial notes G, ♮, c, d			
4, 9	Differentia principalis	G	*A. Vidit Deus opera*	4, 17
4, 9		G	*A. Non lotis manibus*	4, 18
4, 10	1. differentia	G	*A. Magnum misterium*	4, 19
4, 11	2. differentia			
4, 12		♮	*A. Redemptionem misit*	4, 20
4, 13	3. differentia			
4, 14		c	*A. Dixit Dominus*	4, 21
4, 15	4. differentia			
4, 16		d	*A. Non est inventus*	4, 22

4, 16		d	*A. Sit nomen Domini*	4, 23
4, 26	Vers *Septimus est iuvenum*			
	8th Mode			
	Psalm intonation			
4, 27	3 differentiae		*Ps. Levavi oculos meos*	
4, 28	Cantica		*M. Sicut locutus est*	
4, 29	Introit versus		*V. Octava aetate*	
4, 30		D	*Intr. Introduxit vos*	
4, 31	1. differentia			
4, 32	2. differentia			
4, 33	Responsory versus		*V. Octavus dies*	
4, 34	Initial notes D, E, F, G, a, c			
4, 35	1. differentia			
4, 36		E	*A. Parvulus filius*	4, 48
4, 37		F	*A. Bonum est sperare*	4, 49
4, 37	2. differentia			
4, 38		c	*A. Collocet eum Dominus*	4, 50
4, 39		c	*A. Deo nostro*	4, 51
4, 39	3. differentia			
4, 40		c	*A. Zelus domus tuae*	4, 52
4, 41		c	*A. Ego dormivi* (without melody)	4, 53
	Differentia principalis			4, 57
4, 42		G	*A. Spiritus sanctus*	4, 54
4, 43		a	*A. Beata es Maria*	4, 55
4, 43		a	*A. Ymnum cantate nobis*	4, 56
4, 43	Differentia peregrina			
4, 44		C	*A. Sapiencia*	4, 58
4, 47		C	*A. Nos qui vivimus*	4, 59
4, 47		D	*A. Martyres Domini*	4, 60
4, 47 – 4, 62	Vers *Neumarum signis erras* with notation			

4. LINKS TO THE HOLLANDRINUS TRADITION

The Wrocław Tonary reveals manifold connections with the Hollandrinus tradition. A close similarity is obvious at once when comparing the structure of TON. Vratisl. and the theoretical questions it poses. Rules and musical examples explaining the intonations of psalms and canticles, the pairings of ferial antiphons and introits with *saeculorum amen* formulae, and a basic exposition of responsory versus, are presented in TH II, III, V, VII, IX, LZ and TON. Vratisl. with only minor divergences in order. Moreover, mnemonic texts for the responsory versus (known only within

the Hollandrinus tradition) appear in both, TON. Vratisl. and the treatises listed above (as well as TH XVII, XIX and XXIV).[4]

Common threads are also visible at the level of terminology and particular phrasing of theoretical concepts. TON. Vratisl. uses terms *tonus/differentia capitalis* and *differentia peregrina*, recognized as 'loci auxiliares' in treatises of the Hollandrinus tradition and transmitted in TH I, II, V, III, VII, XI, XVI, XVIII, XIX, XXI, XXIII, XXIV, Sz, LZ. Frequently used phrasings that define a chant as belonging to a given mode, are found only in the texts of the Hollandrinus tradition, phrasing such as 'cantus ... tono subordinatus' (e.g. 1, 52: 'isti duo toni, scilicet primus et secundus vel cantus illis subordinatus'; 3, 26: 'cantus huic tono subordinatus') cf. TH I (2, 8, 5; 2, 15, 3), TH V (4, 7) and LZ (4, 8).

Mnemonic verses constitute a distinctive feature of the tonary. Their relationship with TH V and TH XIII has already been mentioned.[5] Verses characterizing the expressive qualities of particular tones are especially predominant. They were copied in a graphically distinct style at appropriate moments within the text (1, 40; 2, 33; 3, 21; 4, 26), and provide an emblematic characterization for each pair of tones. The second set of verses concerns the number of *saeculorum amen* formulae appropriate for each tone (1, 4; 2, 4; 3, 3; 4, 3). Other verses define the final note of the first and the second modes (1, 53: "In ·D· finitur primus tonus atque secundus.") and enumerate antiphons belonging to the first and the second modes (1, 9: "Primus ut *Ecce Leva Ductus Volo Lazarus Exi*." 1, 60: "Alter, ut *O virgo*, variacio nulla secundo."). The first of these versus is handed down, with slight variant readings, in a number of treatises of the Hollandrinus tradition: TH III 6, 43; VIII 9, 162; XI 3, 53; XIII 4, 76; XV 10, 13; XIX 289; XXIV 15, 19. The next two verses are found also in texts from outside of the Hollandrinus tradition.

A list of neumes (NEUM. Eptaphonus), frequently quoted in the central treatises of the Hollandrinus tradition, is appended at the end of the Wrocław tonary.[6]

As mentioned above, chant melodies recorded in TON. Vratisl. are not reduced to the incipits as is the custom in treatises of the Hollandrinus tradition, but presented as complete chants in most instances. For this

[4] Cf. the corresponding table (which does not include TH XXIV) in Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, p. 273

[5] Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, p. 273

[6] Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, pp. 262-263.

reason, only liturgical chant books can serve as comparative material. This material – taking into account the sources edited or present in currently available databases – is quite limited and the conclusions which can be drawn from these meager sources remain very tentative. Thus, among currently published sources, one can observe frequent convergences between the melodies quoted and the melodic tradition contained in the Wrocław antiphonary R 503 (Wrocław, 14th c.), on the other hand, the melodies of TON. Vratisl. diverge significantly from the chants copied in MMMA V, Antiphonale Pataviense and the majority of manuscripts available in the CANTUS Database. In this comparison it is interesting to note that sometimes the Wrocław antiphonary links the antiphons with *differentiae* other than those prescribed in TON. Vratisl. and other treatises from the Hollandrinus tradition. It thus appears possible that the author/copyist of the tonary adhered to the "Hollandrinian model" at the theoretical level, even as he was influenced by local contemporary melodic traditions.

5. EDITION

In the edition, the text of TON. Vratisl. has been provided with the titles and chapter numbers.

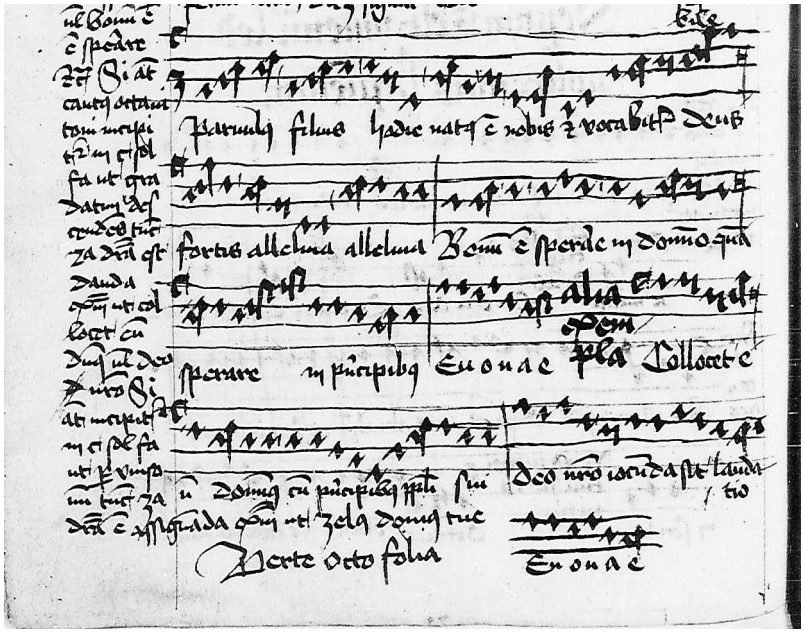
Tonal letters

The copyist consistently used Latin minuscule regardless of the pitch position within the musical scale. One notes a consistent use of the letter *h* in the function of *h durum*, whereas *h molle* does not appear at all.

Musical examples

Musical examples have been recorded in Gothic notation with messine features on staves of 4-5 lines. *F* and *c* clef letters have been used as well as the custos in the shape of a square *virga*. The copyist entered vertical strokes indicating text underlay. In several cases, *saeculorum amen* formulae have been recorded in letter notation.

The edition of chant examples respects all the melodic variants, which are explained in the commentary where appropriate.



Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81, f. 395v

***

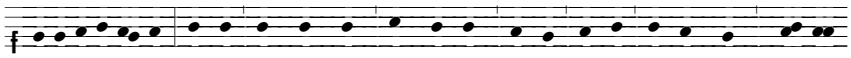
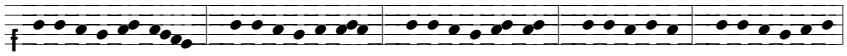
I would like to express my sincere gratitude to Ágnes Papp, who offered invaluable suggestions in the preparation of editions of the chant examples of TON. Vratisl. And I thank Calvin M. Bower for his reading and revising the English texts of the introduction and commentary.

EDITION

Wr1 = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81, fol. 244r-250v; 395rv; 403v-404v

1

246r [1] ITEM NOTANDUM DE INTONACIONE OMNIUM OCTO TONORUM, quomodo quilibet illorum sit recte et regulariter intonandus et de modo cognoscendi tonos in responsoriis et introitibus et hoc ut communiter.

[2] PRIMUS ENIM TONUS recte et regulariter sic est intonandus ad psalmos:

[3] Et habet quinque differencias.

[4] Versus: Primus quinque modis differt nullo modoque secundus.

[5] Item nota: si primus tonus vel cantus illi subordinatus incipitur in ·F· gravi tangens ·C· grave, vel quando incipitur in ·D· finali tangens ·C· grave vel ·F· grave, tunc semper eidem cantui capitalis tonus est assignandus. [6] Exemplum primi: *Ave Maria.* [7] Exemplum secundi: *Ecce nomen.* [8] Exemplum tertii: *Ecce tu pulcra es.*

[9] Et versus: Primus, ut *Ecce, Leva, Ductus, Volo, Lazarus, Exi.*

[10] Si vero cantus primo tono subordinatus incipitur in ·C· gravi tangens immediate ·D· grave, tunc semper prima differencia est assignanda. [11] Exemplum *Ductus est Ihesus.*

[12] Si autem incipitur in ·F· finali gradatim ascendens ad ·a· acutum, tunc differencia secunda est assignanda. [13] Exemplum *Lazarus.*

[14] Si autem incipitur in ·D· gravi tangens immediate ·a· acutum, tercia differencia est assignanda. [15] Exemplum *Leva Ierusalem.*

---

4 TH XIII pr. 31 (additamenta)

9 TH V appendix III 8; TH XIX 339; Henricus Helene, Summula (Venice, Bibl. Marciana VIII. 24, f. 37v); cf. HUGO SPECHTSH. 492

---

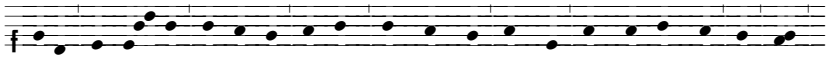
4 nullo modoque] nullōque *Wr1*

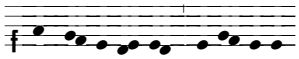
[16] Si autem incipitur in ·F· gravi immediate tangens ·a· acutum vel incipitur in ·a· acuta, tunc quarta differencia est assignanda. [17] Exemplum primi *Apertis thesauris suis* etc. [18] Exemplum | secundi *Exi cito* et consimilia alia *246v*
exempla.

[19] Si autem incipitur in ·F· gravi gradatim descendens in ·D· finale, tunc quinta differencia est assignanda. [20] Exemplum *Volo pater* vel *Reges Tharsis.*

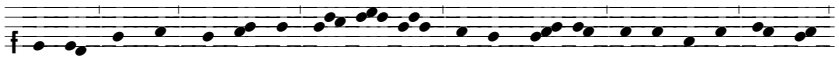
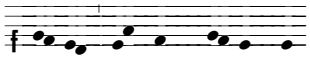
[21] Et sic infertur correlarie, quod iste primus tonus habet quinque litteras iniciales, scilicet ·A·C·D·F· graves et ·a· acutum. [22] Et quando cantus primi toni incipitur in ·A· gravi, ut ibi *Fidelis sermo et omni acceptione dignus* etc. de sancta Maria Magdalena, tunc prima differencia est assignanda, quamvis multi assignant in eadem antiphona secundum tonum, fit tamen minus bene et indebite.

[23] Exemplum primum: *246r*

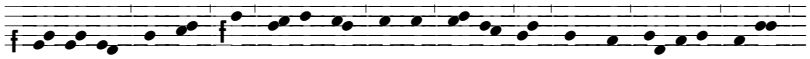


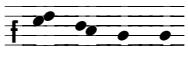
A-ve Ma-ri - a gra-ci-a ple-na Do-mi-nus te-cum be- ne-dic-ta tu in

mu-li- e- ri-bus al-le-lu-ia

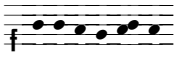
▸ *p.706*

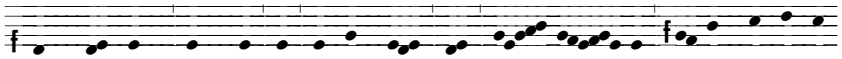
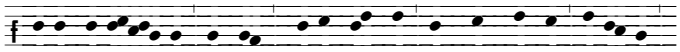
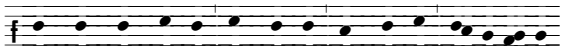
[24] Secundum exemplum:

Ec-ce no-men Do-mi-ni ve - nit de lon-gin-quo et cla-rit-as e - ius

re-plet or-bem ter-ra-rum

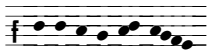
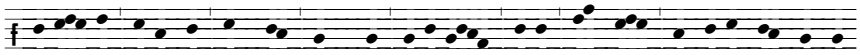
[25] Exemplum tercium:

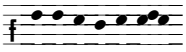
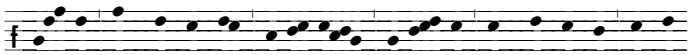
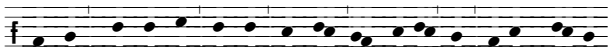


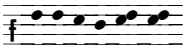
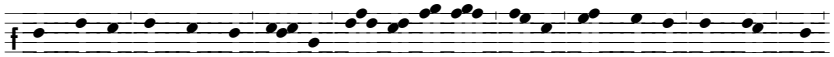
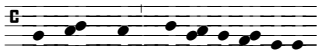
Ec-ce tu pul-cra es a- mi-ca me-a ec-ce tu pul-cra o- cu-li tu-i

co-lum-ba-rum

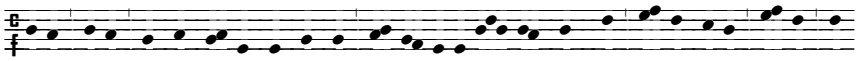
[26] Semper attribuitur capitalis tonus: 

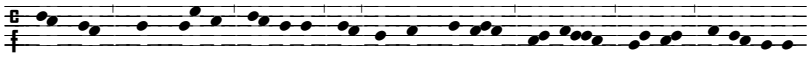
E u o u a e

[27] Duc-tus est Ihe-sus in de-ser-tum a spi - ri - tu, ut ten- ta- re-tur

a dy- a-bo - lo et cum ie-iu-nas-set qua-dra-gin-ta di-e-bus

246v | et qua-dra- gin-ta noc-ti-bus po- ste-a e-su-ri- it

28 Erit hec differencia:

E u o u a e

29 La-za-rus a-mi-cus nos-ter dor-mit e-a- mus et a somp-no sus-ci-ta-mus e-um

30 Erit hec differencia:

E u o u a e

31 Le- va Ihe-ru- sa-lem o-cu-los et vi - de po-ten-ci-am re-gis

▸ p.706 ec-ce sal-va-tor tu-us ve-nit sol-ve-re te a vin-cu-lis

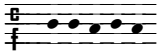
32 Erit hec differencia:

E u o u a e

33 A-per-tis the-sau-ris su - is ob- tu -le-runt re-gi Do-mi-no au-rum thus

et mir-ram al-le lu-ia

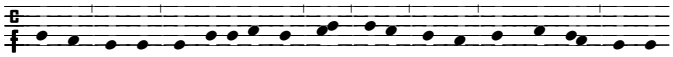
34 vel hic:

E-xi ci-to in pla-te-as et vi-cos ci-vi-ta-tis et pau-pe-res ac de-bi-les ce-cos et

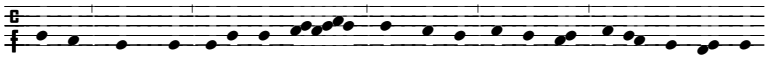


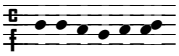
247r clau-dos com-pel-le in-tra-re ut im-ple-|a-tur do-mus me-a al-le-lu-ia

34 copelle *Wr1*

[35] Semper erit una differencia: 

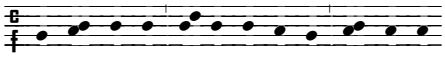
E u o u a e

[36] Vo-lo pa-ter ut u-bi e- go sum il-lic sit et mi-nis-ter me-us

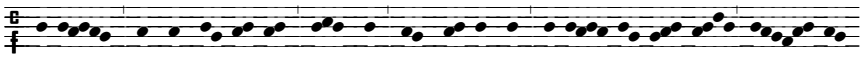
[37] vel hic:

Re-ges Thar-sis et in-su-le mu-ne- ra of- fe-runt re-gi Do-mi-no

[38] Semper erit una differencia:

E u o u a e

[39] Et nota, quod iste primus tonus quo ad melodiam psalmorum convenit cum sexto in medio, sed differt ab eo in fine, quia non equaliter concluditur, ut patebit circa sextum.

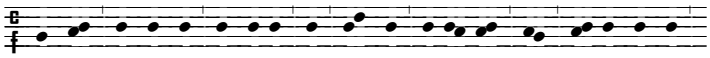
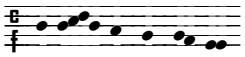
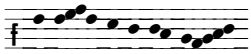
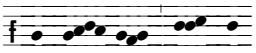
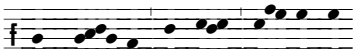
[40] Omnibus est primus, sed alter tristibus aptus.

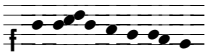
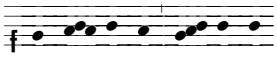
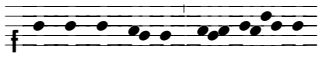
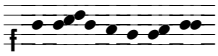
[41] Sed ad cantica, sicut sunt *Benedictus* et *Magnificat*, sic canitur primus tonus incipiendo in ·F· gravi:

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

[42] Item nota: versus responsoriorum primi toni sic intonantur, ut sequitur, et hoc, ut communiter, quia aliquando aliter intonantur et sic eciam habetur alter modus cognoscendi, scilicet penes ascensum et descensum. [43] Omne responsorium, cuius versus habet istam melodiam, est semper primi toni:

Pri-mus et no-vis-si-mus De- us prin-ci-pi-um et clau-su- la re - rum

40 TH V 4, 649

41 Dominum] domino *Wr1*

[44] Sed versus introitorum sic intonantur, ut sequitur:

[45] Et nota, quando introitus incipitur in ·C· gravi, tunc sic dirigit suum *seculorum amen*:

[46] Si vero incipitur in ·D· gravi, ut hic:

[47] vel hic: 

247v [48] sic concluditur, ut sequitur:

[49] Si vero incipitur in ·F· gravi, ut hic:

[50] vel in ·a· acuto, ut hic:

[51] sic concluditur *seculorum amen*:

[52] Et est notandum, quod isti duo toni, scilicet primus et secundus vel cantus illis subordinatus, debent finiri in ·D· gravi.

[53] Versus: In ·D· finitur primus tonus atque secundus.

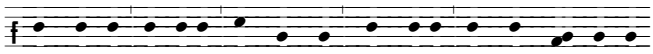
---

53 cf. TH XV 10, 13; ANON. Carthus. nat. 6, 7; SUMM. GUID. comm. 1, 58; CONR. ZAB. tract. AV 3

[54] Et si cantus descendit ab illo fine, scilicet ·D· gravi, per unam notam et ascendit per unam octavam, tunc semper iste cantus est primi toni sive sit introitus, responsorium, graduale alleluia, offertorium sive communio. [55] Sed si descendit per quartam et ascendit quintam, tunc semper talis cantus est secundi toni.

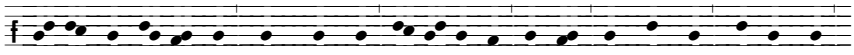
[56] Et tantum de primo tono.

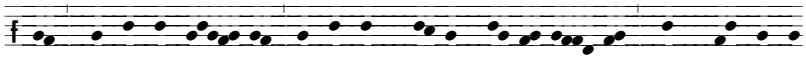
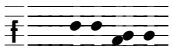
[57] NOTA DE SECUNDO.

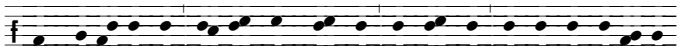
[58] Secundus namque tonus sic intonatur ad psalmos:

Lau-da-te pu- e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi-ni

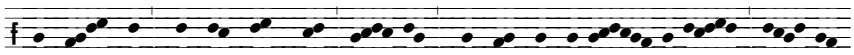
[59] Et nullam habet differenciam.

[60] Versus: Alter ut *O virgo*, variacio nulla secundo.

[61] Exemplum huius est:

O vir-go vir-gi-num quo-mo-do fi - et is-tud qui-a nec pri-mam si-mi-lem

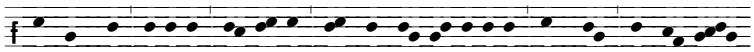
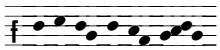
vi-sa es nec ha-be-re se-quen-tem fi- li- e Ihe-ru- sa - lem quid

<me> ad-mi-ra- mi - ni di-vi-num est mi-ste- ri- um hoc quod cer- ni-tis

E u o u a e

[62] Ad cantica sic canitur:

Et ex-ul-ta-vit spi- ri- tus me-us in De-o sa-lu- ta-ri me-o

[63] Versus responsoriorum sic canitur:

Se-cun- dum te- sta-men-tum no- vum pre-cel-lit|di-gni - ta-te ve - tus *248r*

60 TH V append. III 24; TH XIX 347; IAC. TWING. p. 112, 5

64 Versus introitus secundi toni sic canitur:



65 Et tantum de secundo tono.

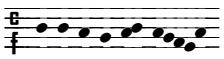
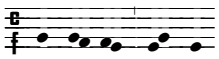
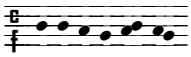
66 SED TAMEN ADHUC ALIQUA NOTANDA DE PRIMO ET SECUNDO TONO.

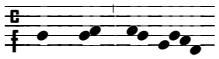
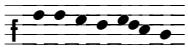
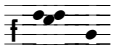
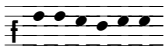
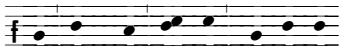
67 Nota de primo tono aliquas differencias non competentes seu peregrine, que more secularium raro tenentur, sed more claustralium et in ecclesiis kathedralibus.

68 Et prima est ista sub hac solmisacione: a a G F G a G F E D G, ut patet in isto exemplo *Biduo vivens* de sancto Andrea.

69 Secunda differentia non competens seu peregrina est sub hac solmisacione: a a G F G a G F, ut in ista antiphona *Christi virgo*, que cantatur de beata Agnete.

70 Tercia differencia non competens est sub ista solmisacione: a a G F G F E D, ut in hac antiphona *Salve regina*.

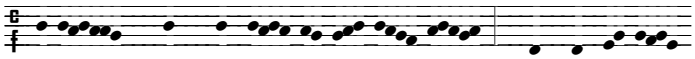
71 Quarta differencia peregrina est, que resonat sub ista solmisacione: a a G F G G, ut patet in hac antiphona *In omnem terram*; que a natura magis est secundi toni quam primi, ut patet intuenti etc.



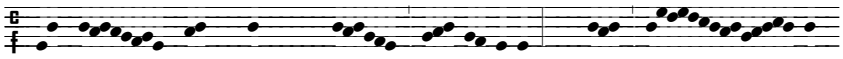


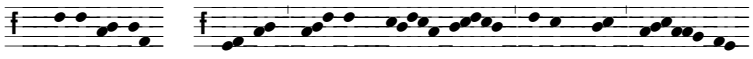
67 cf. LZ 4, 117

[72] Item omnis versus responsorii primi toni aut incipitur in ·a·lamire, ut *Ora pro populo* aut in ·D·solre, ut *Pasca nostrum* vel *Cherubin quoque*. [73] Sed omnis versus responsorii finitur aut in ·F·faut, ut patet in hoc versu *Primus et novissimus* vel in ·D·solre, ut patet in istis versibus *Pasca nostrum* vel *Cherubin quoque*. [74] Vel terminatur in ·G·solreut in spacio, ut patet in isto versu *Ora pro populo*.

[75] Circa quod nota pro regula: quandocumque repeticio responsorii incipitur in ·C·faut, tunc versus debet terminari in ·G·solreut in spacio. [76] Exemplum ut *Ora pro populo*. [77] Secunda regula: quandocumque versus finitur in ·D·solre, tunc repeticio inchoari debet in ·a·la|mire. *248v* [78] Exemplum, ut *Pasca nostrum* vel *Cherubin quoque*.

[79] Exemplum prime regule:

▸ *p.706*

[80] Exemplum secunde regule:

▸ *p.706*

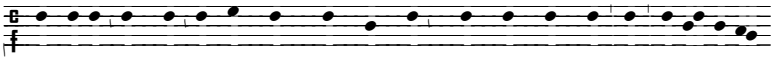
[81] De secundo tono nota istam doctrinam: quamvis secundum usum multorum et quasi omnium musicorum nullam habet differenciam, illo tamen non obstante secundo tono potest assignari talis differencia, que est sub hac solmisacione: F F C D D A. [82] Et ista committi haberet, quando cantus inciperetur in Gamaut. [83] Cuius exemplum nusquam invenitur in ullo loco antiphonarum. [84] Ideo loco exempli capiatur responsorium videlicet *Educ de carcere animam meam* etc.

▸ *p.706*

83 ullo] ullō *Wr1*

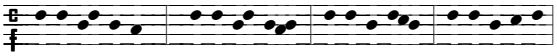
2

244r [1] ET EST NOTANDUM DE TERCIO TONO. [2] Et habet tres differencias et secundum aliquos 4or.

[3] Sic enim intonatur ad psalmos in ·c· solfaut incipiendo:



Be-a-ti om-nes qui ti-ment Do- mi-num qui am-bu-lant in vi-is e-ius

[4] Tercius in ternis differt quartusque quaternis.

Prima differencia 2a 3a 4ta

[5] Et nota, quod iste tonus habet 4or litteras iniciales, scilicet ·E·F·G· graves et ·c· acutum.

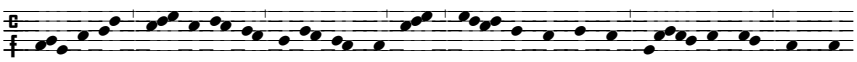
[6] Si enim cantus incipitur in ·E· gravi, tunc capitalis tonus est assignandus. [7] Exemplum huius *Calicem salutaris*.

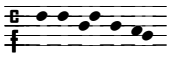
[8] Si vero incipitur in ·F· gravi, prima differencia est assignanda. [9] Exemplum, ut *Traditur ergo*.

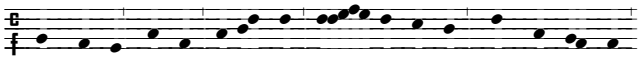
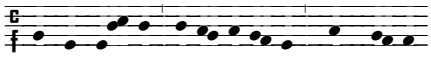
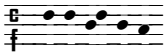
[10] Si autem incipitur in ·G· gravi, hoc est tripliciter, quia vel immediate a prima nota et sine mora tangit ·a· acutum progrediens ad ·c· acutum, exemplum, ut *Te semper idem* vel consimile, tunc tercia differencia est assignanda.

[11] Si autem geminatur prima nota et cum hoc tangens ·a· acutum, deinde ·c· acutum; vel incipitur a ·G· cum repeticione principii et post hoc tangens ·a· acutum, deinde ·c·, tunc una et eadem differencia est assignanda, videlicet secunda. [12] Exemplum, ut *Domine probasti* vel *Quasi unus* etc.

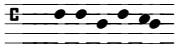
244v [13] Sed si incipitur in ·G· sive geminatur sive non et post immediate tangens ·c· acutum, vel si incipitur in ·c· acuto, tunc semper una et eadem differencia est assignanda, <videlicet quarta>. [14] Exemplum, ut *Orietur* vel *Vivo ego* etc.

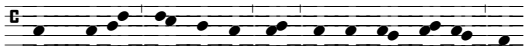
[15] Exemplum primum:

Ca- li-cem sa - lu-ta-ris ac-ci- pi-am et sa - cri- fi-ca-bo hos - ti-am lau-dis

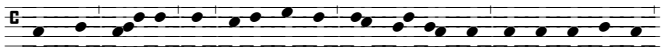
4 TH XIII pr. 31 (additamenta)

E u o u a e

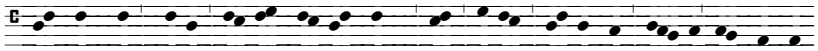
16 Exemplum secundum:

Tra- di-tur er-go a Pa-tre do - cto-ri-bus prin-ci- pi- is

im-bu-en- da li-be-ra-li-bus stu-di- is E u o u a e

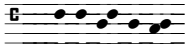
17 Aliud exemplum:

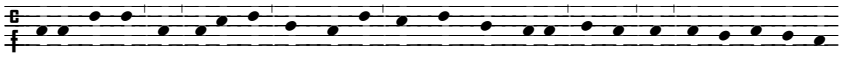
Te sem-per i- dem es- se vi-ve- re et in-tel- li- ge- re pro-fi- te-mur

E u o u a e

18 Aliud exemplum:

Do-mi-ne pro-ba-sti me et co-gno-vis-ti me

19 vel hic:

Qua-si u- nus de pa-ra-di- si flu- mi-ni-bus e-van-ge-lis-ta

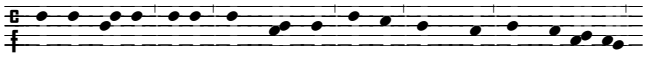
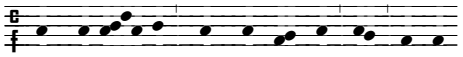


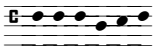
Io-han-nes ver-bi De-i gra-ci-a<m> in to-to ter-ra-rum or- be dif-fu-dit

E u o u a e

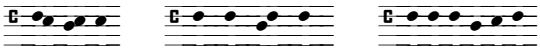


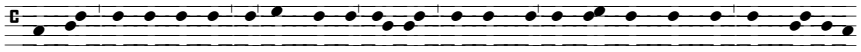
244v

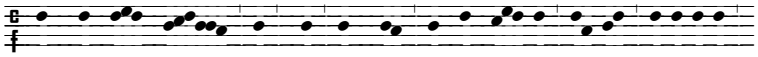
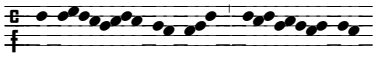
20 O-ri- e-tur in di-e-bus Do-mi-ni hab-un-dan-ci-a pa-cis et do-mi-na-bi-tur

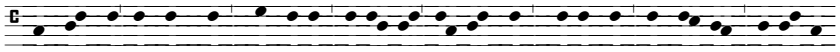
21 vel hic:

Vi-vo e-go di-cit Do-mi-nus no-lo mor-tem pec-ca-to-ris

sed ut ma- gis con-ver-ta-tur et vi-vat

[22] erit hec differencia:

E u o u a e

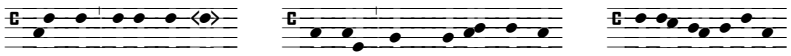
[23] vel hic:

Is- ta est In-ter na-tos E u o u a e

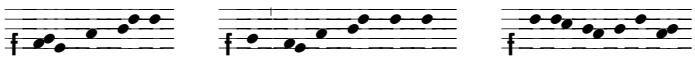
[24] Ad cantica sic intonatur talis tonus:

Fe- cit po-ten-ci-am in bra-chi-o su- o dis-per-sit su-per-bos men-te cor-dis su-i

[25] Sed versus responsoriorum sic canitur:

Tres per-so - ne sunt in San-cta Tri-ni- ta - te Pa-ter et Fi-li-us

et Spi - ri- tus San - ctus

[26] Versus introituum sic canitur:

Ten-ta-tus A-bra-ham ter-ci-a e-ta- te di - le-ctum I-sa-ac ma-cta-re pa-ra-vit

[27] Circa quod nota: si introitus incipitur in ·G·solreut finali sive ascendat sive descendat, exemplum, ut hic, tunc *seculorum amen* sic concluditur:

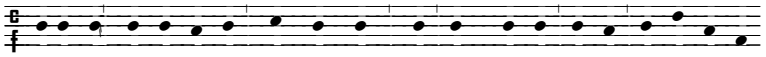
▸ *p.707*

In- tret o-ra-ci- o De-us dum e-gre-de-ris E u o u a e

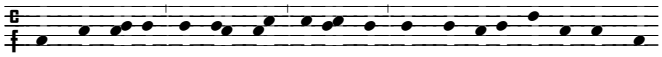
[28] Sed quando introitus incipitur in ·E· lami vel in ·F· faut, ut hic, tunc sic concluditur:

Con- fes-si- o Si in- i-qui- ta-tes E u o u a e

[29] Sed ubicumque responsorium incipitur, tunc secundum sanctum Gregorium versus semper incipitur in ·c·solfaut et ibi nulla fit variacio.

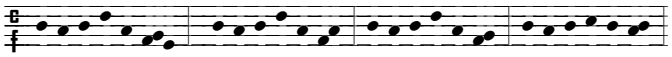
[30] Item nota, quod iste duo differencie, videlicet secunda et tercia, secundum multos musicos computantur pro una et eadem differencia. [31] Ideoque superius dictum est, quod tercius tonus habet tres differencias, sed iterum alii musici faciunt quandam distinctionem inter istas differencias, ut manifeste declaratum est superius. [32] Et tantum de tercio. ▸ *p.707*

[33] Tercius iratis, quartus debet fore blandis.

[34] DE QUARTO TONO notandum, quod sic intonatur ad psalmos: *245r*

Be-a-tus vir qui ti-met Do-mi-num in man-da-tis e-ius vo-let ni-mis

[35] Sic ad cantica:

De-po-su-it po-ten-tes de se-de et ex- al-ta-vit hu-mi-les

[36] Et habet quatuor differencias.

Versus: [37] Tercius in ternis differt quaternusque quaternis.

Prima differencia 2ª 3ª 4ta

E u o u a e E u o u a e E u o u a e E u o u a e

[38] Notandum, quod iste tonus habet quinque litteras iniciales, vel cantus qui nominatur subordinatus, scilicet ·C·D·E·F·G· graves. [39] Si enim cantus incipitur in ·C· gravi, tunc prima differencia est assignanda. [40] Exemplum, ut *Levita Laurencius*.

[41] Si vero in ·D· gravi, hoc est dupliciter, quia vel gradatim ascendit ad ·a· acutum et tunc secunda differencia est assignanda. [42] Exemplum, ut *Benedicta tu*.

[43] Si vero non ascendit ad ·a· acutum, tunc tercia <differencia> est assignanda. [44] Exemplum, ut *Rubum quem viderat*.

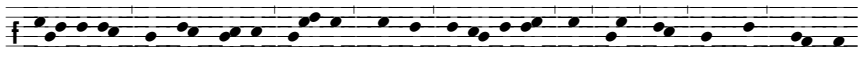
[45] Sed si incipitur in ·E· gravi immediate tangens ·G· grave ascendens ad ·a· acutum, est quarta differencia <assignanda>, ut *Sub tuam* vel *Fidelia* vel *O mors*.

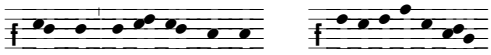
---

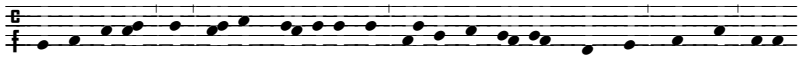
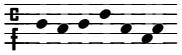
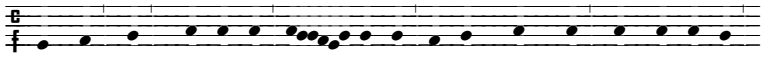
33 TH V 4, 650

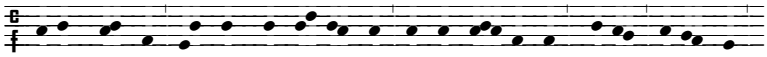
37 cf. 2, 4

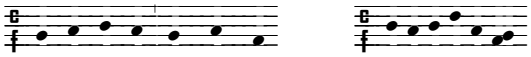
[46] Si vero incipitur in ·E· tangens ·F· vel ·D· vel si incipitur ab ·F·, est eciam eadem differencia assignanda, <videlicet capitalis>. [47] Exemplum, ut *Beatus auctor* vel *Custodiebant* vel *Rex sine fine manens* etc.

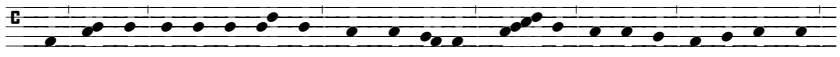
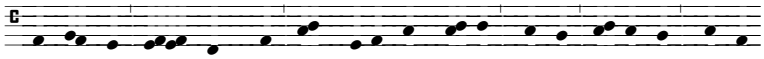
▸ *p.707*

[48] Le- vi-ta Lau-ren-ci-us bo-num o-pus o-pe-ra-tus est qui per si-gnum cru-cis

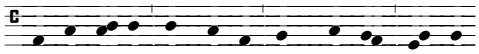


ce-cos il-lu- mi- na-vit E u o u a e

[49] Be-ne-di-cta tu in mu- li- e-ri-bus et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i

E u o u a e

[50] Ru-bum quem vi-de-rat Mo - y-ses in-com-bus-tum con-ser-va-tam

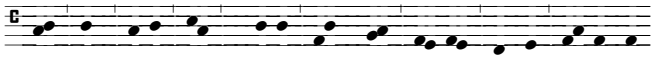
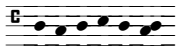


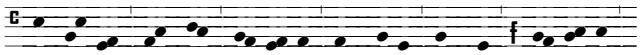
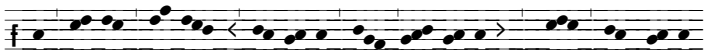
a-gno-vi-mus tu- am lau-da-bi-lem vir- gi- ni- ta-tem De-i ge-ni-trix

in-ter-ce-de pro no-bis E u o u a e

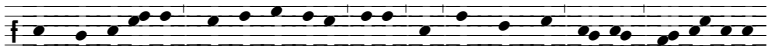
▸ *p.707*

[51] Sub tu-am pro-te-cti-o- nem con-fu- gi-mus u - bi in-fir-mi ac-ce-pe-runt

vir-tu-tem et prop-ter hoc ti-bi psal-li-mus De-i ge-ni-trix vir-go

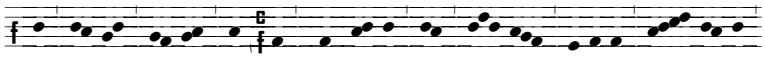
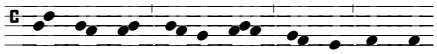
[52] vel hic:

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

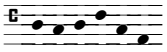
245v

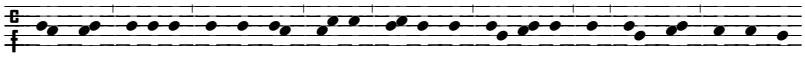
[53] vel hic:

O mors e-ro mors | tu-a mor-sus tu-us e- ro in-fer-ni

E u o u a e

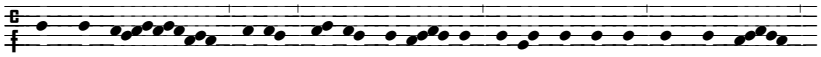
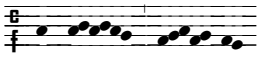
[54] Alia exempla:

Be-a- tus au-ctor se- cu-li ser-vi-le cor-pus in-du-it

ut car-ne car-nem li-be-rans ne per-de-ret quos con-di-dit

[55] vel hic:

Cus-to-di-e-bant tes-ti-mo-ni-a e-ius et pre-cep-ta e-ius al- le-lu-ia

[56] vel hic:

Rex si- ne fi- ne ma-nens mi-se-ris tu par- ce ru-i-nis pre- mi-a

con-ce-dens et bo-na cun-cta re-gens

[57] Semper erit capitalis differencia:

E u o u a e

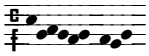
[58] Item versus introituum sic canitur:

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

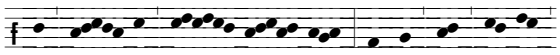
[59] Versus responsoriorum sic canitur:

Qua-tu-or lib-ris e-van-ge-li - i in-sti-tu-un-tur qua-tu-or

pla-ge mun- di

---

54 *Wr1 cf. Einsiedeln 611 f. 184v*

liberans ne perderet

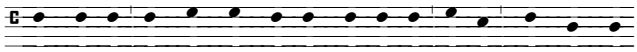
[60] Item si repeticio responsorii incipitur in ·C· faut, tunc versus in fine sic elevatur:

A - men

[61] Ut patet in isto responsorio *Deus qui sedes*, cum canitur *Tu eris adiutor*.

Tu e - ris ad - iu - tor Qui-a tu so- lus

[62] Et tantum de quarto.

3

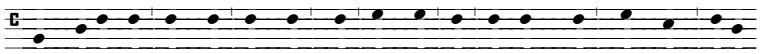
[1] DE QUINTO TONO nota, quod intonandus est ad psalmos sic: *248v*

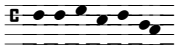


Lau-da-te no-men Do-mi-ni lau-da-te ser-vi Do-mi-num

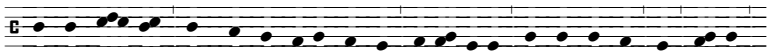
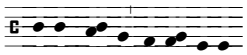
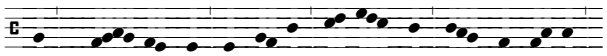
[2] Et habet tantum unam differenciam.

Versus: [3] Unam quintus habet et sola sextus habundat.

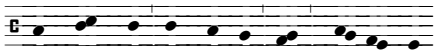
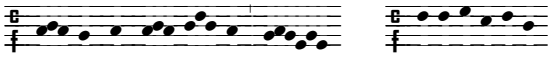
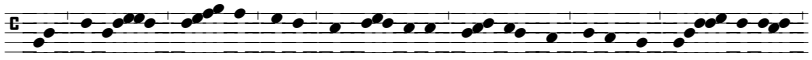


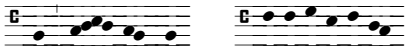
Qui-a fe-cit mi-chi ma-gna qui po-tens est et san-ctum no-men ei-us

E u o u a e

[4] Et est notandum, quod iste tonus habet 4^{or} litteras iniciales in manu, scilicet ·F· et ·G· graves et ·a· et ·c· acutas. [5] Pro quo ulterius nota: quando cantus incipitur a ·c· vel ·a· acuto vel in ·G· gravi, erit semper tonus principalis. [6] Exemplum primi *Alleluia sancta Dei* etc. [7] Exemplum secundi *Fons ortorum*. [8] Exemplum tercii *Qui operatus est Petro* etc., graduale de conversione sancti Pauli.

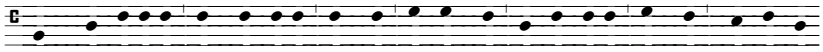
[9] Si autem cantus huic tono subordinatus incipitur in ·F· gravi, exemplum, ut *Qui pacem*, tunc hec differencia est assignanda: c c d ♭ c a G; que sequitur recommendatam antiphonam.

[10] Al-le- lu - ia san-cta De-i ge-ni-trix al-le-lu-ia in-ter-ce-de pro no-bis

al-le-lu- ia al-le-lu-ia.

[11] Fons or - to-rum pu-te-us a- qua-rum vi - ven-ti-um,

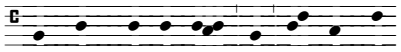
3 cf. TH XIII pr. 31 (additamenta)

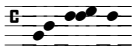
9 *c c d h c a g*] c|c|d h c|a g| *Wr1* | recommendatam] *lectio incerta Wr1*

que flu-unt im- pe-tu de Li- ba-no

12 Qui o- pe-ra - tus est E u o u a e

249r 13 Qui pa-cem po- nit fi-nes ec-|cle-si-e fru-men-ti a-di-pe sa - ci-at

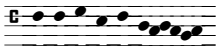


nos Do- mi-nus. E u o u a e

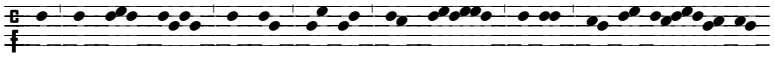
14 Sed versus introituum sic canitur, uti sequitur:

Quin-ta e-ta-te pre-va- lu-it Da-vid in fun-da et la-pi-de con-tra Gol-i-am

15 Et nota hanc cautelam: si introitus incipitur in *F* gravi, ut hic:

Cir-cum- de-de-runt me ge- mi-tus

16 vel hic:

Lo- que-bar

17 tunc sic concluditur *seculorum amen*:

E u o u a e

▸ *p.707* 18 Si autem incipitur in aliis litteris, tunc concluditur, ut supra.

19 Versus responsoriorum sic:

Hoc cla-mo- re to-nus ti - bi quin-tus e- rit re- ti- nen - dus

20 Et tantum de quinto.

21 Quintum dono letis, sextum pietate repletis.

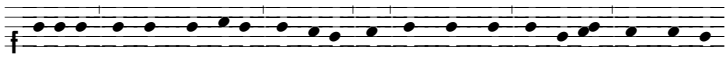
---

21 cf. TH V 4, 651

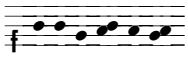
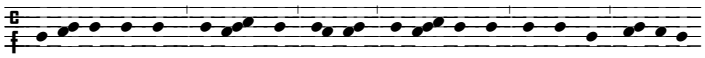
---

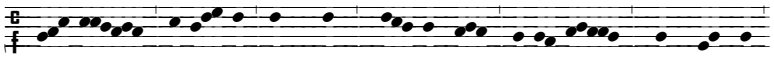
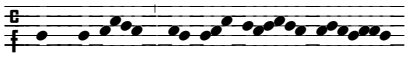
16 Loquebar] Letabar *Wr1*

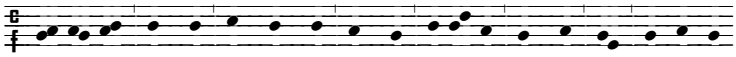
[22] SEXTUS TONUS sic intonatur ad psalmos:



Be-a-ti im-ma-cu-la-ti in vi-a qui am-bu-lant in le- ge Do-mi-ni

[23] Et habet tantum unam differenciam:

E u o u a e

E-su-ri-en-tes im-ple-vit bo-nis et di - vi-tes di-mi-sit in-a-nes

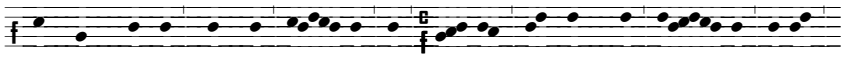
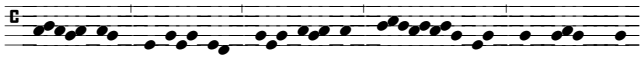
[24] Versus responsoriorum sic:

Sex-ta e- ta - te mun-dum Do-mi-nus vi-si- tans hunc su- o

cul-tu-i de-di - ca - | vit *249v*

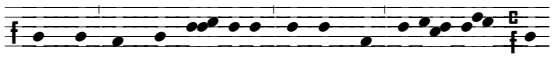
[25] Versus introituum sic canitur:

Sal-va-tor nos-ter Do-mi-nus Ihe-sus e-ta- te na-tus est in sex-ta

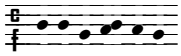
[26] Item nota quod cantus huic tono subordinatus tres habet litteras iniciales, scilicet ·C·D· et ·F· graves. [27] Pro quo ulterius notandum: si cantus incipitur in ·C· gravi, ut in illa communione *Qui manducat*, vel in ·D· gravi, ut in illo introitu *Quasi modo geniti*, tunc semper erit principalis tonus assignandus.

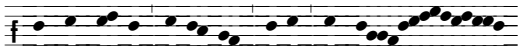
[28] Si autem incipitur in ·F· gravi, hoc est dupliciter. [29] Vel tendit in ·G· grave faciens ibi unisonum, ut ibi *Benedixit filiis*, vel ibi *Benedictus Dominus*, tunc illa differencia est assignanda: a a F G a G F G.

[30] Si autem non facit unisonum vel quovismodo incipiatur in ·F·faut, semper erit capitalis tonus, ut ibi *Regina celi* vel ibi *O quam metuendus* vel ibi *Notum fecit Dominus* etc. [31] Et eciam iste sextus potest incipi in ·G·solreut, sed hoc est raro et tunc esset capitalis tonus assignandus. [32] Et tantum de sexto.

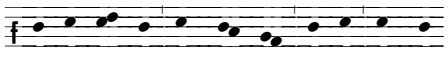
[33] Sequuntur exempla:

Qui man-du-cat car-nem me - am et bi - bit san-gui-nem me - um in me

ma - net et e - go in e - o di - cit Do-mi- nus

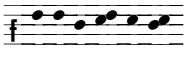
▸ *p.707* [34] vel hic:

Qua- si mo-do ge - ni-ti in-fan-tes al-le - lu - ia

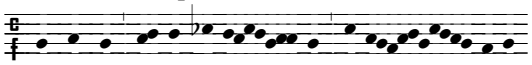
[35] erit principalis:

E u o u a e

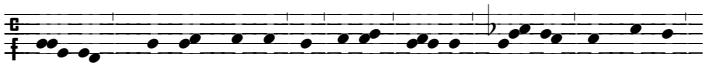
[36] Alia exempla:

▸ *p.707*

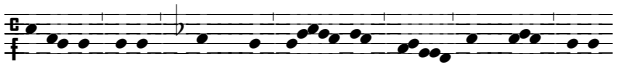
Be-ne-di- xit fi-li- is tu-is in te

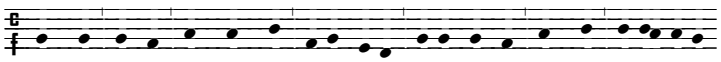
[37] vel hic:

Be-ne-dic-tus Do-mi-nus De-us me-us

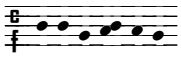
[38] erit ista differencia:

E u o u a e

[39] Alia exempla:

Re-gi-na ce- li le-ta - re al-le - lu-ia

[40] vel hic:

250r

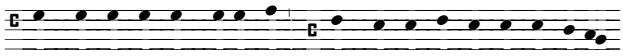
O quam me-tu-|en-dus est lo-cus is - te ve - re non est hic

a-li- ud ni-si Do-mus De - i et por-ta ce-li

[41] vel hic:

No-tum fe-cit Do-mi-nus al-le-lu-ia sa-lu-ta- re su-um al-le-lu-ia

[42] erit semper principalis tonus:

E u o u a e

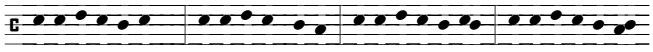
4

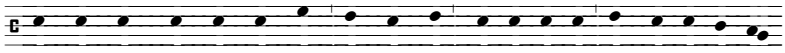
[1] DE SEPTIMO TONO notandum, qui sic intonatur ad psalmos:



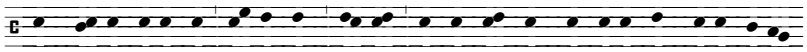
Ad te le- va-vi o-cu-los me-os qui ha-bi-tas in ce-lis

[2] Et habet 4^{or} differencias.

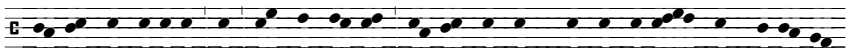
Versus: [3] Septimus ipse quattuor differt, octavus enim ter.

Prima Euouae 2^{a} Euouae 3^{a} Euouae 4^{a} Euouae

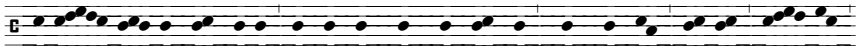
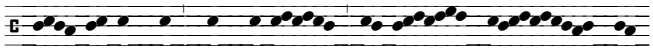
[4] Et secundum aliquas regiones sic intonatur ad psalmos:

Ec-ce quam bo-num et quam io-cun-dum ha-bi- ta- re fra-tres in u-num

Primus tamen modus est communior.



[5] Sus-ce-pit Is-ra-el pu-e-rum su-um re-cor-da-tus mi-se-ri-cor- di-e su-e

[6] Sed versus introituum septimi toni sic canitur:

Se-pti-ma e-ta-te qua re-sur-ge-mus ra- ti-|o-nem me-ri-to-rum red-di-tu-ri. *250v*

[7] Versus responsoriorum sic canitur:

A sep- tem de-mo-ni-is Ma-ri-am Mag-da-le-nam Do-mi-nus Ihe-sus Cris - tus

sep - ti-for-mis mu-ne-re re-pa - ra - vit

---

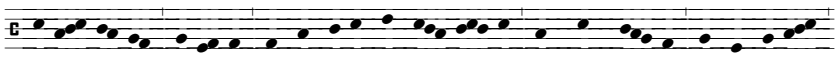
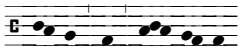
3 cf. TH XIII pr. 31 (additamenta)

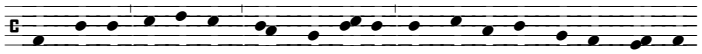
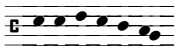
[8] Nota, quod cantus huic tono subordinatus habet 4[or] litteras iniciales, scilicet ·G· grave et ·♮·c·d· acutas. [9] Pro quo ulterius notandum: si cantus incipitur in ·G· gravi gradatim per ·b·fa·♮·mi ascendens, ut ibi *Vidit Deus opera* vel per dyatesseron ascendens, hoc est per quartam, ut ibi *Non lotis manibus*, tunc semper principalis septimi est assignanda.

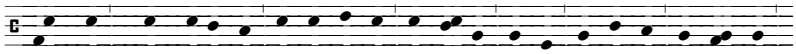
[10] Si autem incipitur in ·G· gravi per dyapente ascendens, hoc est per quintam, ut ibi *Magnum misterium* etc., tunc prima differencia est tribuenda.

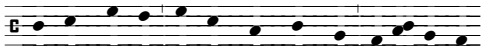
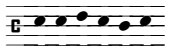
[11] Si autem incipitur in ·b·fa·♮·mi, tunc secunda differencia est assignanda. [12] Exemplum *Redempcionem misit Dominus*.

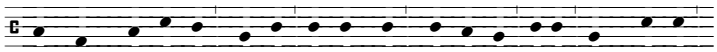
[13] Si autem incipitur in ·c·solfaut, tunc 3[a] differencia est tribuenda. [14] Exemplum *Dixit Dominus* etc.

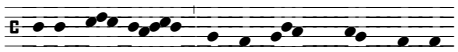
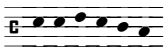
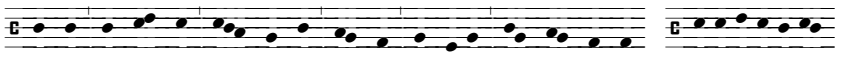
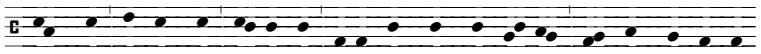
[15] Si autem incipitur in ·d·lasolre, tunc quarta differencia est assignanda. [16] Exemplum, ut *Non est inventus* vel *Sit nomen Domini* etc.

[17] Vi-dit De-us o-pe-ra que fa-ci-e-bat te - ne- ra pro-pte-re - a be-ne-di-xit

e-am in se - cu-la

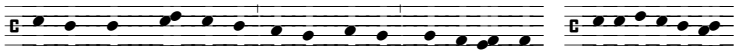
[18] vel hic:

Non lo- tis ma-ni-bus man-du-ca-re non co-in-qui-nat ho-mi-nem

E u o u a e



[19] Ma-gnum mis-te-ri-um de-cla-ra-tur ho-di- e qui-a cre-a-tor o-mni-um

in yor-da-ne ex-pur-gat nos-tra fa-ci-no-ra E u o u a e

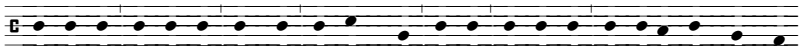


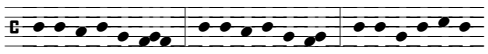
[20] Re-dem-pci-o-nem mi-sit Do-mi-nus po-pu-lo su-o man-da-vit

395r in e- ter- num tes- ta-men-|tum su-um E u o u a e

21 Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me- o se-de a dex-tris me-is E u o u a e

22 Non est in-ven-tus si-mi-lis il-li qui con-ser-va-ret le-gem ex-cel-si

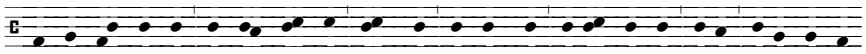
23 vel hic:

Sit no-men Do-mi-ni be-ne-di-ctum in se-cu-la E u o u a e

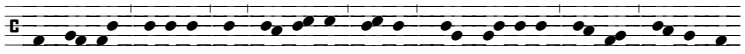
24 Et tantum de septimo. 25 Sequitur octavus.

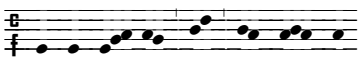
26 Septimus est iuvenum, sed postremus sapientum.

27 DE OCTAVO TONO notandum, qui sic intonatur ad psalmos:

Le-va-vi o- cu-los me- os in mon-tes un-de ve-ni- et au-xi-li-um mi-chi

28 Et habet tres differencias:

E u o u a e E u o u a e E u o u ae

29 Sic ad cantica:

Si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros A-bra-ham et se- mi-ni e-ius in se-cu-la

30 Versus introituum sic canitur:

O-cta-va e-ta-te que ca-re-bit fi- ne | per-pe-tu-a lu-ce fru-e-tur *395v*

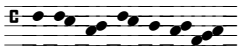
31 Notandum, quando introitus incipitur in ·D· gravi, ut hic:

In-tro-du- xit vos Do- mi- nus

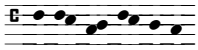
---

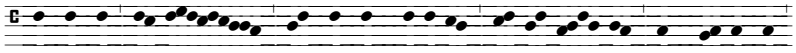
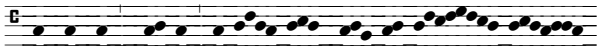
26 cf. TH V 4, 652; ADAM FULD. 2, 15

---

21 *post* Dixit Dominus*:* Alia exempla require in tredecimo sexterno *Wr1*
31 Introduxit vos] Introduxit nos *Wr1*

[32] tunc sic concluditur *seculorum amen*:

E u o u a e

▸ *p.707* [33] Si autem incipitur in aliis litteris inicialibus, tunc concluditur, ut prius:

E u o u a e

[34] Versus responsoriorum sic canitur:

O-cta-vus di- es re-sur-rec-ci-o-nis sal-va- to - ris per- pe-tu-um

at-ta-men di-em si-gnat be - a - to - rum

[35] Item notandum, quod iste ultimus tonus habet sex litteras iniciales, scilicet ·D·E·F· et ·G· graves et ·a· et ·c· acutas.

[36] Pro quo ulterius nota: quando cantus in ·E· gravi incipitur vel in ·F· gravi, tunc prima differencia est assignanda. [37] Exemplum, ut *Parvulus filius* vel *Bonum est sperare* etc.

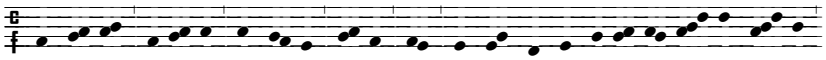
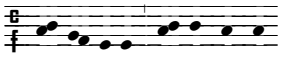
[38] Si autem cantus octavi toni incipitur in ·c·solfaut gradatim descendens, tunc secunda differencia est danda. [39] Exemplum, ut *Collocet eum Dominus* vel *Deo nostro*.

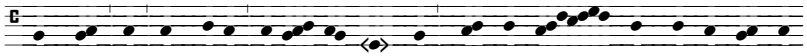
[40] Si autem incipitur in ·c·solfaut per unisonum, tunc tercia differencia est assignanda. [41] Exemplum ut *Zelus domus tue*.

404r [42] Si autem cantus octavi toni incipitur in ·G·solreut gravi vel in ·a· acuto, tunc principalis octavi toni est assignanda. [43] Exemplum, ut *Spiritus*, *Beata es*, *Ymnum cantate nobis*.

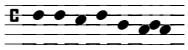
[44] Notandum: octavus tonus habet unam differenciam, que dicitur peregrina. [45] Et habet differencia tantum duas litteras iniciales, habet scilicet ·C· grave et secundum aliquos ·D· grave. [46] Continet enim antiphonas a ·C·faut inchoantes et a ·C·faut per tonum surgentes. [47] Exemplum *Sapiencia* vel *Nos qui* vel *Martires Domini*.

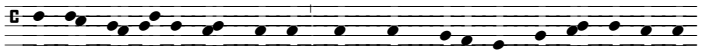
[48] Sequuntur exempla super notabile:

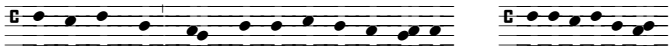
395v

Par-vu-lus fi-li- us ho-di- e na-tus est no-bis et vo-ca-bi-tur De us for-tis

al - le lu-ia al- le- lu-ia

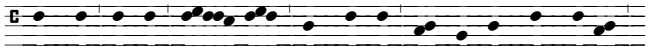
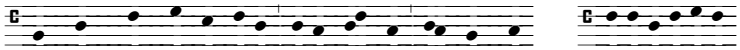


▸ *p.708*

[49] Bo-num est spe-ra-re in Do-mi- no quam spe-ra- re in prin-ci-pi-bus

E u o u a e

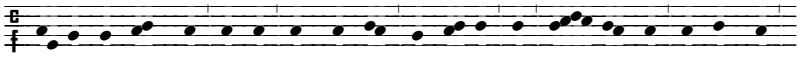
[50] Alia exempla:

Col-lo-cet e-um Do-mi-nus cum prin-ci-pi-bus po-pu- li su - i

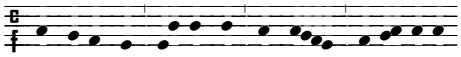


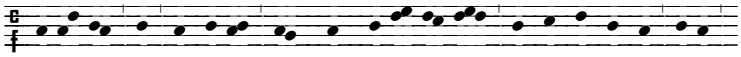
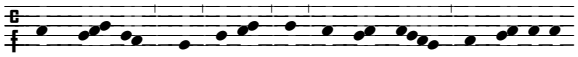
[51] De-o no-stro io -cun-da sit lau-da-ti- o E u o u a e

[52] Ze-lus do-mus tu - e co-me-dit me et ob-pro-bri-a

ex-pro-bran-ci-um ti-bi ce-ci-de-runt su- per me E u o u a e

[53] vel *Ego dormivi.*

[54] Et sic consimilia exempla potes ponere.

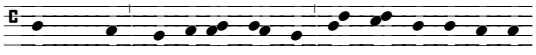


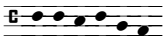
Spi-ri-tus San-ctus in te des-cen-det Ma- ri-a ne ti - me- as ha-be- bis

in u-te-ro fi- li-um De-i al-le- lu-ia

[55] vel hic:

Be-a- ta es Ma-ri-a que cre- di-di-sti per-fi-ci- en-tur in te

que di - cta sunt ti- bi a Do-mi- no al - le-lu-ia

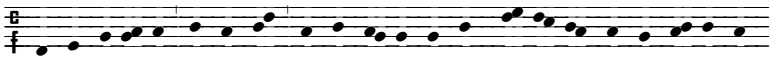
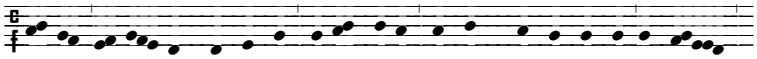
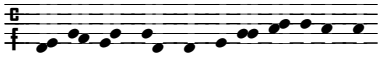
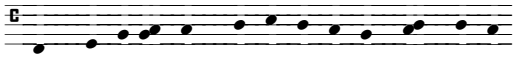
---

51 *post* Collocet ... Euouae*:* Verte octo folia *Wr1*

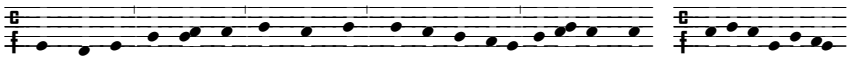
[56] vel hic:

Ymp-num can- ta-te no-bis de can- ti-cis Sy-on

[57] Erit semper principalis:

E u o u a e

[58] Alia exempla:

▸ *p.708*

Sa-pi-en-ci-a cla-mi-tat in pla-te- is si quis di - li- git sa-pi- en-ci-am

ad me de-cli- net et e-am inve- ni-et et dum in-ve-ne-rit e - am

be- a- tus est si te-nu-e-rit e-am

[59] Nos qui vi-vi- mus be-ne-di-ci-mus Do-mi- no

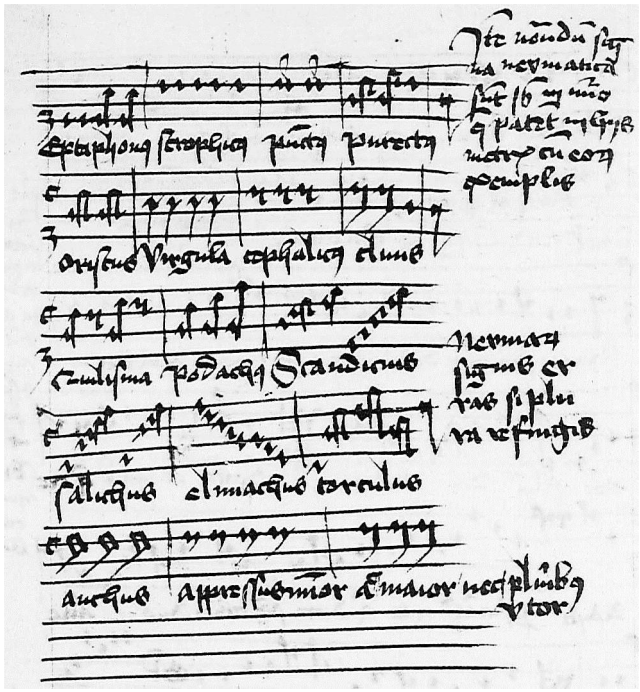
[60] Vel hic: *Martires*

403v

Mar-ti-res Do-mi-ni Do-mi-num be-ne-di-ci-te in e-ter-num E u o u a e

---

60 *Wr1*

eternum

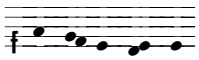
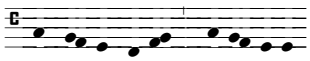


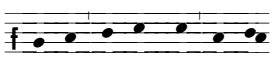
61 Item notandum: signa neumatica sunt 16 in numero, que patent in *404v*
hiis metris cum eorum exemplis.

62 Neumarum signis erras, si plura refingis:
63 Eptaphonus, strophicus, punctus, purectus, oriscus,
64 virgula, cephalicus, clivis, quilisma, podatus,
65 scandicus, salicus, climachus, torculus, anchus,
66 appressus minor ac maior, nec pluribus utor.

63 scrophicus *Wr1*

COMMENTARY

1, 23: The final section (*mulieribus, alleluia*) of the antiphon *Ave Maria* differs slightly from sources accessible in modern editions and data bases. The melody of *mulieribus* closest to TON. Vratisl. is found in D-Mbs Clm 4306, f. 166v-167r (omitting *alleluia*):

The melody of *alleluia* beginning on *d* differs from other sources, which offer *g* as the first note: cf. e.g. PL-Wru R 503, f. 4r:

1, 31: The melodic variant of TON. Vratisl. *ecce salvator* has not been found in extant sources. Moreover, the word *tuus* is likewise unique to TON. Vratisl. The melody usually unfolds as follows (e.g. PL-WRu R 503, f. 4r):



1, 79: The versus *Ora pro populo* of the Responsory *Felix namque es* with the final word *commemorationem* is also transmitted in LZ 4, 134. The final wording may change according to the liturgical occasion, e.g. Assumptio BVM - *assumptionem* (cf. TH V 4, 246); Nativitas BVM - *nativitatem*.

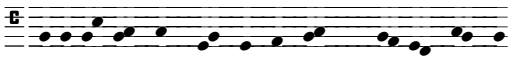
1, 80: The example in question shows three segments from the responsory *Pascha nostrum*: the beginning, the ending of the versus and the beginning of its repetition.

1, 84: While a responsory cannot, properly speaking, be sung with a *differentia* or *saeculorum amen*, nevertheless the responsory *Educ de carcere* is given as an example because it begins on *Γ-ut*. The same association of this responsory with the same *differentia*, with very similar wording, is found in TH II 4, 132-133 and TH V 4, 275. The text underlay at 'carcere' as

presented in TON. Vratisl., while different from most sources, is confirmed in the antiphonary PL-WRu R 503, f. 65r.

2, 27: The melodic incipit of the introitus *Intret oratio* is not complete: the last *punctum* or *pes* on the syllable *-ra-* is missing (cf. GRAD. PATAV. f. 36r).

2, 30-31: This passage refers to *differentiae* discussed in the section concerning antiphons.

2, 48: The middle section of the antiphon *Levita Laurentius – operatus est qui per signum crucis* – reveals a melodic variant not transmitted in other accessible sources. Cf. e.g. CH-E 611, f. 211v:

o-pe-ra-tus est qui per sig-gnum cru-cis ce-cos

2, 51: The antiphon *Sub tuam protectionem* usually begins on *F* or *G*. Nevertheless, given the description offered in TON. Vratisl. 2, 46, the initial note *E* in this example is certainly no mistake.

3, 18: The expression 'ut supra' refers to *tonus principalis (officiorum)* discussed in the section concerning antiphons (cf. 3, 5-8 and 3, 12). We find a similar remark in TH V 4, 405-406.

3, 34: The melodic incipit of the introit *Quasi modo geniti* reveals a melodic variant that is inconsistent with GRAD. PATAV. f. 89v, and with Graduale Triplex, p. 216; nevertheless the reading of Graduale Triplex is closer to TON. Vratisl. The description contained in TON. Vratisl. 3, 27 would seem to negate any mistake in our source. The same melodic incipit is transmitted in TH XXIV 17, 139 and LZ 4, 263

3, 36: The melismatic elaboration that concludes the antiphon *Benedixit filiis tuis in te* has not been found in accessible sources.

4, 33: The remark 'ut prius' is not clear: the following *euouae* formula was not discussed earlier. See the corresponding instruction in TH VII 4, 280-281.

4, 49: One cannot exclude a copyist's mistake in the melodic passage on the word *Domino*, which usually contains the sequence *fga fe d* (cf. Antiphonary PL-Wru R 503 f. 61v).

4, 58: The antiphon *Sapientia clamitat* is copied with one significant textual-melodic variant: the words *dum invenerit eam* are usually written as *eam dum invenerit* (cf. e.g antiphonary PL-Wru R503 f. 103v).

HANDSCHRIFTEN- UND TEXTSIGLEN
SIGLA OF MANUSCRIPTS AND TEXTS

Al	Alba Julia, Biblioteca Centrala de Stat, Filiala Batthyaneum R IX 53	TH IV
Au	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 4° Cod 176, f. 24r-26r	TH V
Be	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, f. 1r-26r	TH V
Bl	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74, f. 104r-126v	TH XX
B	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz ms lat. qu. 238, fol. 115r-118r	VERS. Palmam
Ei	Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685, f. 362r-377v	TH XXIII
Er	Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibl. CE 8° 20, f. 114r -134v	TH XX
En	Erlangen, Universitätsbibliothek cod. 496, f. 114r-128r	TH XXIV
Es	Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár II, 395, f. 30r-63v	LZ
Fi	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana Ashburnham 1051, f. 89r-95v	PTOLOM.
Gn	Gniezno, Archiwum Katedralne 200, f. 388r-412r	Sz
Ks	Kassel, Landesbibl. und Murhardsche Bibl. 2° ms. math. 31, f. 3r-11v	TH XXIV
Kr	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859, f. 3r-13r	TH IX
Ka	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861, f. 127v-148r	TH VIII
Kc	Kraków Bibl. Czartoryskich 3910, p. 191-246	TH XVIII
Kk	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927, f. 213r-238v	TH VIII
Le	Leipzig, Universitätsbibliothek 1236, f. 140r-174r	TH XIII
Ld	London, British Library, add. 31388, f. 17r-24r	TH XXII
Ln1	London, British Library, Arundel 299, f. 29r-65r	TH XIX
Ln2	London, British Library, Arundel 299, f. 88rv	TH I
Lo1	London, British Library, add. 34200, f. 1r-33v	TH II
Lo2	London, British Library, add. 34200, f. 37r-38v	TH II
Ma	Mainz, Stadtbibliothek Hs II 223, f. 242rv	VERS. Palmam
Mz	Mainz, Stadtbibliothek Hs II 375, f. 57v-60v	TH XXVI
Me	Melk, Benediktinerstift 873, p. 199-214	TH XIII
Mc	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056, f. 2r-42r	TH V
Mh	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 5947, f. 108r-115r	TH XIV
Mn	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387, f. 45v-46r	VERS. Palmam
Mn3	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387, f. 53r-79r	TH V
Mü	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30059, f. 2r-23v	TH XXI
Pa	Praha, Národní Knihovna V.F.6, f. 59r-98r	TH VIII
Ph	Praha, Národní Knihovna V.H.21, f. 136r-140v	TH X
Pm	Praha, Knihovna metropolitní kapituly N LI, f. 189r-207r	TH XVI
Pr	Praha, Národní Knihovna I.G.1, f. 1r-17r	TH XI
R	Roma, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1346, fol. 2r-3v	VERS. Palmam
Sa	Salzburg, St. Peter a. VI. 44, f. 44v-59v	TH XVII
Do	Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. Don. 880, fol. 1r-10v	TH XXV
Wi	Wien, Österreichische Nationalbibliothek 4774, f. 35v-92r	TH III
Wi2	Wien, Österr. Nationalbibl. 4774, f. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v	TH VI
Wb	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 696 Helmst., f. 142r-156r	TH XVII
Wo	Wrocław, Biblioteka Ossolińskich 2297/I, f. 1r-12v	TH XII
Ww1	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37, f. 288r-302v	TH VII
Ww2	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37, f. 303r-324r	TH XV
Wr	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81, f. 251r-286v	TH I

Wr1 Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81, f. 244r-250v; 395rv; 403v-404v TON. Vratisl.

Für die Traktate TRAD. Holl. I - XXVI werden die Kürzel TH I - XXVI, für SZYDLOV. und LAD. ZALK. die Kürzel Sz und LZ verwendet. Alle anderen musiktheoretischen Traktate werden mit den Sigeln des *Lexicon musicum Latinum medii aevi* bezeichnet.
The abbreviations TH I to TH XXVI will be used for the treatises TRAD. Holl. I - XXVI, and Sz and LZ for SZYDLOV. 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
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. I	*Anonymus quem ed. Coussemaker (Anon. I, CS4) <Tractatus de musica figurata et de contrapuncto>,* ed. CS4, p. 434-469
ANON. Couss. XII	*Anonymus quem ed. Coussemaker (ex. Anon. XII, CS 3),* ed. Jill M. Palmer: Anonymous - Tractatus et compendium cantus figurati. 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
ANON. Hailspr.	*Tractatus duorum monachorum de Hailsprunne, Regulae de musica,* ed. D. Mettenleiter: Musikgeschichte der Stadt Regensburg. Regensburg 1866, p. 61-70 (partim)
ANON. Ratisb.	*Anonymus Ratisbonensis „Reverentissimo domino patri Ratysponensi episcopo“,* ed. M. L. Göllner: The Manuscript Cod. lat. 5539 of the Bavarian State Library. MSD 43, Stuttgart 1993, p. 69-94
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. 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
CART. PLAN.	*Anonymus, Cartula de cantu plano,* ed. K.-W. Gümpel: Gregorianischer Gesang und Musica ficta. AMw 47, 1990, p.144-147
CASSIOD. inst.	*Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, Institutiones,* ed. R. A. B. Mynors: Oxford 1937
COMM. Guid.	*Anonymus, Commentarius in Micrologum,* ed. J. Smits van Waesberghe: Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini. Amsterdam 1957, p. 99-172

COMPIL. Erlang.	*Compilatio cod. Erlangensis 66 „Quatuor sunt, quibus indiget ecclesia"* ed. W. Hirschmann: „Quatuor sunt quibus indiget ecclesia". Eine anonyme Einleitung in die ‚musica' im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, p. 24-31
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
Flavius Iosephus	*Flavii Iosephi Antiquitatum Iudaicarum libri XX* ... a Sigismundo Gelenio noviter iam conversi. Basileae (Frobenius) 1548
FLOR. FAX.	*Florentius de Faxolis, Liber musices,* ed. Bonnie J. Blackburn, / Leofranc Holford-Strevens: Florentius de Faxolis - Book on Music. Cambridge/Mass. - London 2010
FR. GAFUR. extr.	*Franchinus Gafurius, Extractus parvus musice,* ed. F. Alberto Gallo: Franchini Gafurii extractus parvus musice. AMISc 4, Bologna 1969
FRUT. brev.	*Frutolfus, Breviarium de musica,* ed. Coelestin Vivell: Frutolfi breviarium de musica et tonarius. SB Akademie Wien 188 (2), Wien 1919
GOB. PERS.	*Gobelinus Person, Tractatus musicae scientiae,* ed. Hermann Müller: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 20, 1907, p. 180-196
GOSCALC.	*Goscalcus „Quoniam in antelapsis temporibus",* ed. O. B. Ellsworth: The Berkeley Manuscript. Greek and Latin Music Theory <2>, Lincoln - London 1984, p. 30-182
GUIDO ep.	*Guido Aretinus, <Epistola ad Michaelem>,* ed. Dolores Pesce: Guido d'Arezzo's ‚Regule rithmice', ‚Prologus in Antiphonarium', and ‚Epistola ad Michahelem'. A Critical Text and Translation. Ottawa 1999, p. 438-530
GUIDO micr.	*Guido Aretinus, Micrologus,* ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 4, 1955
GUIDO prol.	*Guido Aretinus, Prologus in antiphonarium,* ed. Schola palaeographica Amstelodamensis: DMA A.III, Buren 1975
GUIDO reg.	*Guido Aretinus, Regulae rhythmicae,* ed. Schola palaeographica Amstelodamensis: DMA A.IV, Buren 1985
Guillelmus Duranti	*Rationale divinorum officiorum*, ed. Basilea ante 1476
GUIL. MON.	*Guillelmus monachus, De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus,* ed. Albert Seay: CSM 11, 1965
Henricus Helene	*Henricus Helene, Summula musice*, ms. Venezia, Bibl. Naz. Marciana, lat. app. cl. VIII. 24 (3434)
HERMANN. expl.	*Hermannus Contractus (?), Explicatio litterarum et signorum*, GS2, p.149
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

HUCBALD.	*Hucbaldus Elnonensis De harmonica institutione,* ed. Yves Chartier: L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Cahiers d'études médiévales, Cahier spécial 5, 1995
HUGO SPECHTSH.	*Hugo Spechtshart de Reutlingen, Flores musicae omnis cantus Gregoriani,* ed. Karl-Werner Gümpel: 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. AEGID.	*Iohannes Aegidius de Zamora, Ars musica,* ed. Michel Robert-Tissot: CSM 20, 1974
IOH. COTT. mus.	*Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis), De musica,* ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 1, Roma 1950
IOH. MUR. comp.	*Iohannes de Muris, Compendium musicae practicae,* 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
Iohannes de Garlandia	*Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie,* ed. Ewald Könsgen / Peter Dinter. Mittellateinische Studien und Texte 32, Leiden 2004
Iohannes Ianuensis	*Iohannes Ianuensis, Catholicon,* ed. Norinberga 1486
ISID. etym.	*Isidorus Hispalensis, Etymologiarum libri XX,* ed. W. M. Lindsay: Oxford 1911
LAMBERTUS	*Lambertus (Quidam Aristoteles), Tractatus de musica,* ed. CS 1, p. 251-81
MARCH. luc.	*Marchettus de Padua, Lucidarium in arte musicae planae,* ed. J. Herlinger: Chicago - London 1985
METROL.	*Metrologus „Quid est musica? Musica est peritia modulationis",* ed. J. Smits van Waesberghe: Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini. Amsterdam 1957, p. 67-92
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

PETR. CRUC.	*Petrus de Cruce Ambianensi[s], Tractatus de tonis,* ed. D. Harbinson: CSM 29, 197
Petrus Hispanus	*Petrus Hispanus, Summulae logicales,* ed. I. M. Bochenski: Torino 1947
PS.-MUR. summa	*Ps.-Iohannes de Muris, Summa musicae,* ed. C. Page: The 'Summa musice'. A Thirteenth-Century Manual for Singers. Cambridge 1991
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
PS.-THOMAS AQU. I	*Ps.-Thomas Aquinas, Ars musyce,* ed. M. Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. VMK 18, München 2006, p. 77-84
PTOLOM.	*Ptolomaeus, Liber artis musice,* ed. Konstantin Voigt: Traditio Iohannis Hollandrini VI, VMK 24, München 2015, p. 593-665
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
QUAEST. MUS.	*Quaestiones in musica (Rudolpho Trudonensi adscriptae)*, ed. R. Steglich: Leipzig 1911
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
Seb. Felstinensis	*Sebastianus Felstinensis, Opusculum musicae compilatum noviter* [1517]*,* ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: Sebastian z Felstsztyna. Pisma o muzyce. Monumenta Musicae in Polonia Series C Tractatus de Musica II, Kraków 1991 p. 27-65
THOM. BAD.	*Thomas de Baden, Excerptorium de semitoniis „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, sum.	*Thomas Aquinas, Summa theologiae,* ed. Leonina t. VIII-X, Roma
Thomas de Chobham	*Thomas de Chobham, Summa confessorum,* ed. F. Broomfield: Analecta Mediaevalia Namurcensia 25, Louvain 1968
TON. Vatic.	*Tonarius Vaticanus „Musica est motus vocum"* ed. G. Donato: Gli Elementi Costitutivi dei Tonari. Messina 1978, p.189-229
TON. Vratisl.	*Tonarius Vratislaviensis,* ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: Traditio Iohannis Hollandrini VI, VMK 24, München 2015, p. 667-708
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. Ptol.	*Anonymus secundum Ptolomaeum de Parisiis, De numeris, qui musicas retinent consonantias,* ed. GS 3, p. 284-285
VERS. Imparitas	*Versus de musica „Imparitas que novem scandit bassatur ad unam",* ed. R. J. Wingell: Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) Univ. of Southern California 1973, p. 152 (CS3, p. 467b)
VERS. Palmam	*Versus de musica „Palmam cum digitis",* ed. Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: Traditio Iohannis Hollandrini VI, VMK 24, München 2015, p. 559-592

LITERATURVERZEICHNIS – BIBLIOGRAPHY

Aluas, Quatuor principalia	Luminita Florea Aluas: The "Quatuor principalia musice". A critical edition and translation with introduction and commentary. (Diss.) Indiana University 1996
Bartha, Musiklehrbuch	Denes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Furstprimas Szalkai (1490). Budapest 1934
Bernhard, Hermannus	Michael Bernhard: Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus. In: Walter Pass / Alexander Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau, MMEO 8, Tutzing 2001, p. 99-126
Bernhard, Hollandrinus II	Michael Bernhard: Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis add. 34200. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba (edd.): Traditio Iohannis Hollandrini II. VMK 20, München 2010, p. 179-292
Bernhard, Neumennamen	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. 13-91
Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition	Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus - The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus. Traditio Iohannis Hollandrini I, VMK 19, München 2010
Bower, Valendrinus	Calvin M. Bower: Opusculum monacordale Iohanni Valendrino attributum. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba, (edd.): Traditio Iohannis Hollandrini II, VMK 20, München 2010, p. 1-178
Caanitz, Petrarca	Mechthild Caanitz: Petrarca in der Geschichte der Musik. Freiburg 1969
CAO	René-Jean Hesbert: Corpus Antiphonalium Officii. Roma 1963 ff.
CS	Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series. 4 Bde., Paris 1864-1876, ND Milano 1931
Dobszay, Szalkai	László Dobszay: Szalkai László jegyzeténck zenei példaanyaga. Zenetudományi Dolgozatok 1980, p. 215-221
Fischer, Katalog	Hans Fischer: Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen. 2. Band: Die Lateinischen Papierhandschriften. Erlangen 1936
Frobenius, Boen	Wolf Frobenius: Johannes Boens Musica und seine Konsonanzlehre. Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 2, Stuttgart 1971

Frobenius, Methoden Wolf Frobenius: Methoden und Hilfsmittel mittelalterlicher Musiktheorie und ihr Vokabular. In: O. Weijers (ed.), Méthodes et instruments du travail intellectuel au moyen âge. Études sur le vocabulaire, Turnhout 1990, p. 121-136

Fuhrmann, Lehrbuch Manfred Fuhrmann: Das systematische Lehrbuch. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike. Göttingen 1960

Gieburowski, Szydlovita Wacław Gieburowski: Die „Musica magistri Szydlovite", ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrhunderts und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -Praxis des XV. Jahrhunderts in Polen sowie der Nachtridentinischen Choralreform. Inaugural-Dissertation Breslau 1915, Posen 1915

GS Martin Gerbert: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde., St. Blasien 1784, ND Hildesheim 1963

Gümpel, Conrad von Zabern Karl-Werner Gümpel (ed.), Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz 1956 (4), Wiesbaden 1956

Hirschmann, Aktualisierung Kritische Aktualisierung eines Modells. Der Musiktraktat des Johannes als *imitatio* von Guidos *Micrologus*. In: K. Elm (ed.), Florilegien, Kompilationen, Kollektionen. Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 15, Wiesbaden 2000, p. 209-241

Hirschmann, Commendacio Wolfgang Hirschmann: Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die „Commendacio omnium scientiarum et specialiter Musice" im Heilsbronner Musiktraktat". In: F. Hentschel (ed.), Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62, Leiden etc. 1998, p. 229-267

Hirschmann, Einleitung Wolfgang Hirschmann: „Quatuor sunt quibus indiget ecclesia". Eine anonyme Einleitung in die *musica* im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, p. 9-31

Hirschmann, Wien 2502 Wolfgang Hirschmann: Der Codex als Musikbuch. Kompilatorische Strukturen in der Handschrift 2502 der Österreichischen Nationalbibliothek. In: B. Lodes (ed.), Wiener Quellen der Älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung. Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte 1, Tutzing 2007, p. 37-60

Horyna, Ad noticiam Martin Horyna (ed., trans.): Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III, Praha 2005

Hust, Mainz II 375	Christoph Hust: Die Musiktheorie-Kompilation Hs. II 375 der Stadtbibliothek Mainz. Zur Rezeption der ‚musica theorica' im spätmittelalterlichen Kloster. In: Jörg Rogge (ed.), Tradieren - Vermitteln - Anwenden. Zum Umgang mit Wissensbeständen in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Städten. Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften 6, Berlin 2008, p. 249-277
Keller, Eichstätt	Karl Heinz Keller: Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt: aus Cod. st 471 - Cod. st 699. Wiesbaden 2004
Kirnbauer, Lautentabulatur	Martin Kirnbauer: Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulatur: der Kasseler Lautenkragen (D-Kl, 2° Ms. Math. 31). In: Martin Kirnbauer / Crawford Young (Hrsg.), Frühe Lautentabulaturen im Faksimile / Early Lute Tablatures in Facsimile. Pratica Musicale 6, Wintherthur 2003, p. 171-204
Lipphardt, Resonet	Walther Lipphardt, „Magnum nomen Domini Emanuel". Zur Frühgeschichte der Cantio „Resonet in laudibus". In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 17, 1972, p. 194-204
LmL	Michael Bernhard (Hrsg.): Lexicon musicum Latinum medii aevi. München 1992 ff.
Mészáros, Szalkai	István Mészáros: A Szalkai-kódex és a XV. század végi sárospataki iskola. Budapest 1972
Minnis, Authorship	Alastair J. Minnis: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages. Philadelphia 1984, ^{2}1988
MMMA V	László Dobszay / Janka Szendrei: Antiphonen im 1.-8. Modus. Monumenta Monodica Medii Aevi Band V, Kassel etc. 1999
Parkes, Ordinatio	Malcolm B. Parkes: The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book. In: J. J. G. Alexander und M. T. Gibson (edd.), Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt, Oxford 1976, p. 115-141
Phillips, Musica enchiriadis	Nancy Phillips: „Musica" and „Scolica enchiriadis". The literary, theoretical and musical sources. (Diss.) New York University 1984
Rausch, Opusculum	Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. A commentary, critical edition and translation. The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997
Rausch/Voigt, Hollandrinus VI	Alexander Rausch / Konstantin Voigt: Opusculum ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.), Traditio Iohannis Hollandrini III, VMK 21, München 2011, p. 207-225

Reckow, Guido Fritz Reckow: Guidos Theory of Organum after Guido: Transmission – Adaption – Transformation. In: Graeme M. Boone (Hrsg.), Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes, Cambridge/Mass. 1995, p. 395-413

Reckow, Kompilation Fritz Reckow: Kompilation als Innovation. Eine Methode theoretischer Darstellung als Zugang zum Charakter hochmittelalterlicher Mehrstimmigkeit. In: FS Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1986, p. 307-320

RISM B III 2 Pieter Fischer: The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, vol. 2. Italy. RISM B III 2, München-Duisburg 1968

RISM B III 3 Michel Huglo / Christian Meyer: The Theory of Music, vol. 3. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany. RISM B III 3, München-Duisburg 1986

RISM B III 5 Karl-Werner Gümpel / 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. RISM B III 5, 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. RISM B III 6, München 2003

Ruini, Henricus Helene Cesarino Ruini: La Summula musice di Henricus Helene: Note sulla tradizione manoscritta e sui rapporti con il contesto culturale del XIV secolo. ANIT 6, Certaldo 1993, p. 361-368

Ryl: Katalog Jadwiga Ryl: Katalog rękopisów Biblioteki Katedralnej w Gnieźnie 1, Lublin 1982

Sachs K.-J., Aristoteles Klaus-Jürgen Sachs: Zur Funktion der Berufungen auf das achte Buch von Aristoteles' „Politik" in Musiktraktaten des 15. Jahrhunderts. In: F. Hentschel (ed.), Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62, Leiden u.a. 1998, p. 269-290

Schlager, Ars cantandi Karlheinz Schlager: Ars cantandi – ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals. In: Thomas Ertelt / Frieder Zaminer (Hrsg.), Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang, Geschichte der Musiktheorie 4, Darmstadt 2000, p. 217-292

Schuba, Palatini Ludwig Schuba: Die Quadriviums-Handschriften der Codices Palatini Latini in der Vatikanischen Bibliothek (Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 2), Wiesbaden 1992

Szendrei,Szalkai Janka Szendrei: A Szalkai kódex kottaírása. Magyar Zene 25, 1984, p. 185-193

Vetter, Summula Eddie Vetter (ed.): Summula - Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus. DMA A.VIII a, Buren 1988

Waite, Poems William G. Waite: Two Musical Poems of the Middle Ages. In: Musik und Geschichte, FS Leo Schrade zum 60. Geburtstag, Köln 1963, p.13-34

Welkenhuysen, Sentencia Andries Welkenhuysen: Louis Sanctus de Beringen, ami de Pétrarque, et sa *Sentencia subiecti in musica sonora* rééditée d`après le ms. Laur. Ashb. 1051. In: Roland Hissette u. a. (Hrsg.), Sapientiae Doctrina. Mélanges de théologie et de littérature médiévales offerts à Dom Hildebrand Bascour O.S.B., Leuven 1980, p. 386-427

Witkowska-Z., Musica Muris E. Witkowska-Zaremba: *Musica Muris* i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej. *Musica Muris* and Speculative Trend in the Medieval Musicography. Studia Copernicana 32, Warszawa 1992

Witkowska-Z., Mutation Elżbieta Witkowska-Zaremba: Rules of Mutation in Manuscript I.C.47 Held at the Library of the Polish Academy of Sciences in Kórnik (Second Half of the 15th Century). In: Jan Bat'a / Jiří K. Kroupa / Lenka Mráčková (edd.), Littera Nigro scripta manet. In honorem Jaromír Černý. Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae, Series S II, Praha 2009, p. 71-81

Witkowska-Z., Szydlovita Elżbieta Witkowska-Zaremba: W sprawie biografii Szydłowity. In: Muzyka 33, 1989, p. 57-62

Witkowska-Z., Źródla Elżbieta Witkowska-Zaremba: Źródła rękopiśmienne do teorii muzyki w Polsce w XIII-XVI wieku. In: Musica Medii Aevi 7, Kraków 1986, p. 250-268

Digitale Quellen:

Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant: http://cantus.gregorian-chant.org

Aristoteles Latinus Database (ALD), Release 1/2003, Brepols 2003

Sigrid Krämer: Scriptores possessoresque codicum medii aevi. Datenbank von Schreibern und Besitzern mittelalterlicher Handschriften. Augsburg 2003-2007