

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 19

in Kooperation mit

POLSKA AKADEMIA NAUK

Tradio Iohannis Hollandrini

herausgegeben von

MICHAEL BERNHARD

und

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

Band I

Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus
The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus

MÜNCHEN 2010

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.

Wir danken der Karl Thiemig-Stiftung zur Förderung von Kunst und Wissenschaft in Bayern für die großzügige Unterstützung zur Herstellung dieser Publikation

ISBN 978-3-7696-6011-1
© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München 2010
Satz: Michael Bernhard in Microsoft® Word® 2003
Druck und Bindung der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	VII
Vorwort der Herausgeber.....	X
Przedmowa	XIII
Od Redakcji.....	XVI
Foreword	XVIII
Editors' Preface.....	XXI
MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA	
Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus	
I. Einführung	2
II. Der Musiktheoretiker Johannes Hollandrinus	4
1. Forschungsüberblick	4
2. Zeugnisse in Handschriften	9
III. Die Entwicklung der <i>Traditio Hollandrini</i>	22
1. Die handschriftliche Überlieferung	22
2. Definition der Lehrtradition	26
3. Beziehungen zwischen den Traktaten	74
IV. Der musiktheoretische Hintergrund der <i>Traditio Hollandrini</i>	96
V. Chronologie und Lokalisierung	120
VI. Die <i>Traditio Hollandrini</i> und die zentraleuropäische Musiktheorie im 15. und 16. Jahrhundert	126
1. Verwandte Texte des 15. Jahrhunderts	126
2. Fortleben im ausgehenden 15. und im 16. Jahrhundert	139
The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus	
I. Introduction	148
II. The music theorist Johannes Hollandrinus	150
1. A survey of scholarship	150

VI

2. Evidence from manuscripts	155
III. The Development of the <i>Traditio Hollandrini</i>	167
1. The manuscript tradition	167
2. Definition of the teaching tradition	172
3. Relations between the treatises	192
IV. The Music-Theoretical Background of the <i>Traditio Hollandrini</i>	242
V. Chronology and Localization	266
VI. The <i>Traditio Hollandrini</i> and Central European Music Theory in the 15 th and 16 th Centuries	272
1. Related texts of the 15 th century	272
2. Continuation in the closing decades of the 15 th century and in the 16 th century	285
Handschriften- und Textsiglen	292
Quellenverzeichnis	293
Literaturverzeichnis	297

VORWORT

Die vorliegende Ausgabe, deren erster Band hier erscheint, ist das Ergebnis eines langjährigen Unternehmens, das von Elżbieta Witkowska-Zaremba und Michael Bernhard begründet und gemeinsam mit einem internationalen Forscherteam durchgeführt wurde. Dabei geht es um musiktheoretische Texte des späten Mittelalters, die sich auf einen gewissen Johannes Hollandrinus als Autorität berufen, dessen Autorschaft eines konkreten Werkes aber nicht nachgewiesen werden kann. Dennoch sind die Gemeinsamkeiten dieser größtenteils unveröffentlichten Traktatgruppe derart überzeugend, dass eine Ausgabe aller verwandten Texte notwendig erscheint.

Die Traktate, in denen die gregorianische Einstimmigkeit thematisiert wird, finden sich meist in Quellen aus musikalischen Randgebieten wie Polen, Böhmen und Süddeutschland. Während die zentrale europäische Mehrstimmigkeit vor allem in Messen und Motetten auf einer fortschrittlichen Kontrapunktlehre beruhte, geht es in den Hollandrinus-Traktaten um Aufführungsdetails der überlieferten liturgischen Einstimmigkeit

Diese bisher von der Forschung vernachlässigte Musiktheorie in ihrer Wurzel, Eigenart und Ausstrahlung zu erschließen, ist das Ziel der vorliegenden Ausgabe. Ihre Kenntnis ist zugleich eine unverzichtbare Voraussetzung für das von Michael Bernhard herausgegebene *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, in dem zahlreiche Termini sich auf Johannes Hollandrinus berufen.

Der außergewöhnliche Umfang dieser Lehrtradition ließ die Bearbeitung durch einen einzelnen Forscher als illusorisch erscheinen und führte zur Kooperation des Instytut Sztuki der Polnischen Akademie der Wissenschaften, vertreten durch ihren damaligen Direktor Lech Sokół, und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften unter dem Vorsitz von Theodor Göllner. Dadurch wurde die Zusammenarbeit ausgewiesener Spezialisten aus sieben Nationen ermöglicht, wobei die Editionsleitung in den Händen von Elżbieta Witkowska-Zaremba (Polnische Akademie der Wissenschaften) und Michael Bernhard (Bayerische Akademie der Wissenschaften) liegt.

Das Projekt, das 2001 begonnen wurde, verdankt der Polnischen Akademie der Wissenschaften drei Arbeitssitzungen (2003, 2006 und 2009) auf Schloß Nieborów bei Warschau, wo auf internationaler Ebene die Herausgeber der einzelnen Traktate zu einem gemeinsamen Gespräch – in fürstlicher Umgebung – zusammenkamen.

Theodor Göllner

Vorsitzender der Musikhistorischen Kommission
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

* * *

Die Zusammenarbeit zwischen der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und dem Instytut Sztuki der Polnischen Akademie der Wissenschaften zur Durchführung des Projektes *Traditio Iobannis Hollandrini* erwies sich als wertvolle und wichtige Erfahrung in der Entwicklung der Forschung auf dem Gebiet der Choraltheorie in Polen. Studien auf diesem Gebiet, die vor fast hundert Jahren mit Waclaw Gieburowskis Edition der *Musica Magistri Szydlowite* begonnen wurden, fanden erst in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts im Instytut Sztuki der Polnischen Akademie der Wissenschaften eine Fortsetzung. Diese Studien beschäftigten sich mit Choraltraktaten aus dem 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Im Verlauf der Dokumentation und Interpretation dieser Texte wurde es zunehmend klar, daß die Tradition des Johannes Hollandrinus einen großen Einfluß ausübte. Auf den ersten Blick erschienen die Texte schematisch und von sekundärer Bedeutung. Nur in einer weitergefaßten europäischen Perspektive konnten sie als signifikanter Teil einer wichtigen Lehrtradition begriffen werden, welche die Choraltheorie in Zentraleuropa geformt hat. Die Durchführung eines umfassenden Forschungsansatzes wurde durch die Zusammenarbeit mit der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften möglich, die das von Dr. Michael Bernhard geleitete *Lexicon musicum Latinum* betreut. Die gemeinsame Forschung und Editionsarbeit eines internationalen Teams von Spezialisten führte zu einem erheblichen Zuwachs an Texten, welche die *Traditio Iobannis Hollandrini* repräsentieren; diese werden nun der wissenschaftlichen Forschung zur Verfügung gestellt.

Für uns war es eine große Freude, die Tagungen der Teilnehmer dieses internationalen Forschungsprojektes *Traditio Iohannis Hollandrini* in Nieborów auszurichten. Wir waren überzeugt, daß der persönliche Kontakt unter Kollegen und der direkte Austausch von Meinungen ein wesentlicher und besonders wertvoller Bestandteil wissenschaftlicher Zusammenarbeit ist. Die ausgezeichnete Atmosphäre dieser Tagungen wird uns für viele Jahre angenehm in Erinnerung bleiben.

Unsere besondere Wertschätzung und Anerkennung des Beitrags der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sei hier ausdrücklich ausgesprochen. Dank der Bemühungen der Kommission und der persönlichen Unterstützung ihres Vorsitzenden, Prof. Dr. Theodor Göllner, wie auch der umfassenden Kenntnisse und editorischen Erfahrung von Dr. Michael Bernhard hat diese Zusammenarbeit zu einer monumentalen achtbändigen Edition von 23 Traktaten geführt. Diese Traktate dokumentieren die Grundlagen spätmittelalterlicher Musikerziehung und bezeugen das gemeinsame europäische Kulturerbe.

Lech Sokół

Direktor des Instytut Sztuki
der Polnischen Akademie der Wissenschaften 1999-2007

Elżbieta Witkowska-Zaremba

Direktorin des Instytut Sztuki
der Polnischen Akademie der Wissenschaften seit 2007

VORWORT DER HERAUSGEBER

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Musiktheoretiker Johannes Hollandrinus begann vor mehr als 100 Jahren. Eine ganze Reihe von Wissenschaftlern formten das Bild, das uns am Ende des 20. Jahrhunderts ermöglichte, eine Lehrtradition zu erkennen, zu der neben den seit langem bekannten Traktaten des Szydlovita und Ladislaus de Zalka (László Szalkai) sechs weitere Texte gehören, die im *Lexicon musicum Latinum mediæ ævi* unter dem Sigel TRAD. Holl. (Tractatus ex traditione Hollandrini) geführt werden. Den Titel *Traditio Iohannis Hollandrini* trägt auch diese Gesamtedition der bisher bekannt gewordenen Texte, die in vielfältiger Weise miteinander verbunden sind. Wegen der bereits eingeführten Namen und Sigel haben wir uns entschlossen, auf eine grundlegend neue Benennung zu verzichten und die Numerierung der anonymen Traktate ohne Berücksichtigung der Entstehungszeit oder sachliche Gruppierung weiterzuführen.

Im vorliegenden Werk sind nun 23 Texte versammelt, die von verschiedenen Autoren kritisch ediert worden sind. Auf eine Neuedition der Traktate TRAD. Holl. IV und TRAD. Holl. VI wurde verzichtet, da sie bereits in neueren kritischen Editionen vorliegen. Ihr Platz in der Hollandrinus-Tradition wird aber in Aufsätzen der damaligen Herausgeber neu bestimmt. Die Traktate TRAD. Holl. I, II, III, Szydlovita und Ladislaus de Zalka wurden einer Revision unterzogen und neu herausgegeben. TRAD. Holl. V war bisher nur aus einer wenige Seiten umfassenden Teiledition bekannt. Erstmals erscheinen die Traktate TRAD. Holl. VII-XXIII im Druck. Das Gesamtwerk der *Traditio Iohannis Hollandrini* wird acht Bände umfassen, von denen die Bände II-VI die Editionen der Traktate der Hollandrinus-Tradition enthalten. Im siebten Band werden ergänzende Studien zu inhaltlichen Fragen vorgelegt. In Band VIII werden schließlich Tabellen der Textkonkordanzen und Indizes ihren Platz finden.

Da unser Beitrag über die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus im ersten Band den Zugang zum Gesamtwerk eröffnet, halten wir es für angebracht, diesen Beitrag sowohl in deutscher wie auch in englischer Sprache zu veröffentlichen. Die Einleitungen und Kommentare zu den einzelnen Editionen und die ergänzenden Studien erscheinen in der vom jeweiligen Autor gewählten Sprache.

Es ist den Herausgebern ein Bedürfnis, sich bei den Autoren zu bedanken, die über den langen Zeitraum vom Beginn des Unternehmens im Jahre 2001 an das Interesse an diesem Werk nicht verloren haben und alle Anforderungen, Fragen und Vorschläge der Herausgeber geduldig zur Kenntnis genommen und mit erheblichem Arbeitsaufwand umgesetzt haben. Die vielfältigen Beziehungen und Verflechtungen der Texte untereinander erforderten eine Arbeitsweise, die vom gewohnten Schema der Editionstätigkeit an mittelalterlichen Texten erheblich abweicht. Dankbar sind wir deshalb für die Unterstützung des Komitet Nauk o Sztuce der Polnischen Akademie der Wissenschaften, die es uns ermöglichte, alle beteiligten Wissenschaftler dreimal in Nieborów zu versammeln, um die anstehenden Fragen ausführlich zu diskutieren. Der Vorsitzende der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Prof. Dr. THEODOR GÖLLNER, begleitete das Projekt von Anfang an mit großem Interesse und ermöglichte die Drucklegung in den Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Der frühere Vorsitzende des Wydział I Nauk Społecznych der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Prof. Dr. HENRYK SAMSONOWICZ, förderte lebenswürdigerweise das Projekt.

Besonders danken wir aber einigen Kolleginnen und Kollegen, die uneigennützig ihre Arbeitskraft und ihre wissenschaftliche Kompetenz dem Unternehmen zur Verfügung gestellt haben:

CLAIRE MAÎTRE hat sämtliche Notenbeispiele in den Editionen an den Handschriften überprüft und viele fachkundige Ratschläge erteilt.

ZSUZSA CZAGÁNY, JAKUB KUBIENIEC und ÁGNES PAPP haben alle Choralzitate mit zeitgenössischen Quellen des zentraleuropäischen Raums verglichen und damit die Edition dieser Choralincipits auf eine sichere Grundlage gestellt.

CALVIN M. BOWER und PATRICK KAUFMAN haben mit ihrem Beitrag über die Psalmodie in den Tonaren der Hollandrinus-Tradition viele Probleme der Editoren gelöst.

ZOFIA WEAVER und MARIE LOUISE GÖLLNER danken wir für Übersetzungen ins Englische, besonders aber CALVIN M. BOWER, der unseren umfangreichen Beitrag im ersten Band übersetzt und alle englischsprachigen Texte durchgesehen hat.

GÁBOR KISS hat für uns freundlicherweise einen speziellen Computer-Font für Schlüssel und andere Sonderzeichen entworfen.

PAWEŁ GANCARCZYK war an der Organisation der Konferenzen in Nieborów wesentlich beteiligt. Seine unermüdliche Hilfsbereitschaft hat erheblich zum Gelingen dieser Konferenzen beigetragen.

Michael Bernhard Elżbieta Witkowska-Zaremba

PRZEDMOWA

Niniejsza edycja, której pierwszy tom ukazuje się w druku, stanowi wynik wieloletniego projektu zainicjowanego przez Elżbietę Witkowską-Zarembinę i Michaela Bernharda i realizowanego wspólnie przy udziale międzynarodowego zespołu badawczego. Przedmiotem projektu są teksty teoretyczno-muzyczne zawierające odniesienia do autorytetu bliżej nieznanego Johannesa Hollandrina. Nie można wprowadzić potwierdzić jego autorstwa co do żadnego znanego traktatu muzycznego, jednak cechy wspólne tej w znacznej części nieopublikowanej dotąd grupy traktatów są na tyle przekonujące i oczywiste, że edycja wszystkich spokrewnionych tekstów okazuje się uzasadniona.

Tematem tych traktatów jest monodia gregoriańska. Zostały one przekazane w źródłach pochodzących z muzycznych obrzeży – Polski, Czech, Południowych Niemiec. Podczas gdy polifonia stanowiąca centrum muzyki europejskiej opierała się, zwłaszcza w mszach i motetach, na wyznaczającej miarę postępu nauce kontrapunktu, w traktatach z kręgu Hollandrina zajmowano się szczegółami wykonawczymi tradycyjnej monodii liturgicznej.

Celem niniejszej edycji jest ukazanie korzeni, specyfiki i oddziaływania tej mało znanej części teorii muzycznej, zaniedbywanej dotychczas przez badaczy. Znajomość tej teorii jest również niezbędna dla redagowanego przez Michaela Bernharda *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, w którym liczne terminy opatrzone są odwołaniami do Johannes Hollandrina.

Niezwykłe szeroki zasięg tej tradycji wskazywał, że możliwości indywidualnego badacza okazałyby się w tym przypadku niewystarczające. Przekonanie to doprowadziło do współpracy pomiędzy Instytutem Sztuki PAN, kierowanym przez ówczesnego jego dyrektora Lecha Sokola, i Musikhistorische Kommission Bawarskiej Akademii Nauk pod kierownictwem Theodora Goellnera. Dzięki temu możliwa stała się również współpraca uznanych specjalistów z siedmiu państw, przy czym prowadzenie prac edytorskich pozostało w rękach Elżbiety Witkowskiej-Zarembiny (Polska Akademia Nauk) i Michaela Bernharda (Bawarska Akademia Nauk).

Projekt, rozpoczęty w 2001, zawdzięcza Polskiej Akademii Nauk trzy konferencje warsztatowe (2003, 2006 i 2009) w Pałacu w Nieborowie, gdzie – w książęcym otoczeniu – spotykało się międzynarodowe grono uczonych, którzy opracowali edycje poszczególnych traktatów.

Theodor Göllner

Przewodniczący Komisji Historii Muzyki
Bawarskiej Akademii Nauk

* * *

Współpraca pomiędzy Musikhistorische Kommission Bawarskiej Akademii Nauk a Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk w realizacji projektu *Traditio Iohannis Hollandrini* okazała się cennym i ważnym doświadczeniem dla badań nad średniowieczną teorią choralową w Polsce. Badania w tym zakresie, rozpoczęte niemal sto lat temu przez księdza Wacława Gieburowskiego edycją traktatu *Musica Magistri Szydlowitz*, znalazły kontynuację dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Badaniami objęto zachowane w zbiorach polskich traktaty choralowe z XV i pierwszej połowy XVI wieku.

Pogląd, że traktaty te pozostawały pod znaczącym wpływem Johanna Hollandrina, zyskiwał coraz mocniejsze potwierdzenie w miarę postępu prac dokumentacyjnych i interpretacyjnych. Jednak dopiero ujęcie w szerszej ogólnoeuropejskiej perspektywie tych na pierwszy rzut oka drugorzędnych i schematycznych tekstów pozwoliło dostrzec w nich istotną część ważnej tradycji dydaktycznej, która kształtowała teorię choralową w regionie środkowo-europejskim. Przyjęcie tak rozległej perspektywy badawczej stało się możliwe dzięki współpracy z Musikhistorische Kommission Bawarskiej Akademii Nauk, w ramach której funkcjonuje *Lexicon musicum Latinum*, prowadzony przez Dr. Michaela Bernharda. Wspólne badania i prace edytorskie realizowane przez międzynarodowy zespół specjalistów doprowadziły do znacznego poszerzenia zasobu tekstów reprezentujących *Traditio Iohannis Hollandrini* i wprowadzenia ich w obieg naukowy.

Z ogromną radością i przyjemnością przyjmowaliśmy w Nieborowie międzynarodowe grono uczestników projektu *Traditio Iohannis Hollandrini*.

Towarzyszyło nam przekonanie, że osobiste kontakty koleżeńskie i bezpośrednia wymiana poglądów stanowią integralny i szczególnie cenny element wszelkiej współpracy naukowej. Świetna atmosfera tych spotkań pozostanie na długo w naszej pamięci.

Wyrażamy głęboką satysfakcję i uznanie dla Musikhistorische Kommission Bawarskiej Akademii Nauk, gdyż dzięki jej staraniom i osobistemu zainteresowaniu jej Przewodniczącego, Prof. Dr. Theodora Goellnera, jak również dzięki ogromnej wiedzy i doświadczeniu edytorskiemu Dr. Michaela Bernharda, współpraca ta mogła zaowocować monumentalnym, ośmiotomowym dziełem zawierającym edycję dwudziestu trzech traktatów, które, dokumentując podstawową warstwę późnośredniowiecznej edukacji muzycznej, stanowią zarazem świadectwo wspólnego europejskiego dziedzictwa kulturowego.

Lech Sokół

Dyrektor Instytutu Sztuki PAN w latach 1999-2007

Elżbieta Witkowska-Zaremba

Dyrektor Instytutu Sztuki PAN od 2007

OD REDAKCJI

Prace badawcze dotyczące teoretyka muzyki Johannesesa Hollandrina rozpoczęto ponad sto lat temu. Dokonania wielu badaczy złożyły się na obraz, który pod koniec dwudziestego wieku pozwolił nam rozpoznać tradycję dydaktyczną i zaliczyć do niej, obok znanych od dawna traktatów Szydłowity i László Szalkai, sześć dalszych tekstów, wprowadzonych do *Lexicon musicum Latinum* pod siglami TRAD. Holl. (Tractatus ex traditione Hollandrini). Tytuł *Traditio Iohannis Hollandrini* nosi również niniejsze wydanie zbiorowe wszystkich znanych obecnie tekstów, które powiązane są ze sobą w rozmaity sposób. Biorąc pod uwagę wprowadzone już nazwy i sigła, postanowiliśmy zrezygnować z nowej nomenklatury i kontynuować numerowanie tekstów anonimowych bez względu na czas powstania bądź układ rzeczowy.

W niniejszej pracy zebrano dwadzieścia trzy teksty, których edycje krytyczne przygotowali różni Autorzy. Zrezygnowano z nowego wydania traktatów TRAD. Holl. IV i TRAD. Holl. VI, ponieważ są one już dostępne w niedawno opublikowanych edycjach krytycznych. Jednakże miejsce tych traktatów w Tradycji Hollandrina zostanie na nowo określone przez ich ówczesnych edytorów. Traktaty TRAD. Holl. I, II, III, Szydłowita i Ladislaus de Zalkai zostały poddane rewizji i ponownie przygotowane do wydania. TRAD. Holl. V znany był dotychczas tylko z częściowej edycji obejmującej zaledwie kilka stron traktatu. Po raz pierwszy ukazują się w druku traktaty TRAD. Holl. VII-XXIII. Całość dzieła *Traditio Iohannis Hollandrini* obejmuje osiem tomów. Tomy II-VI zawierają edycje traktatów z tradycji Hollandrina. W tomie VII zostaną opublikowane studia uzupełniające, dotyczące problematyki teoretycznej zawartej w tych traktatach. Wreszcie w tomie VIII znajdą się tabele konkordancji i indeksy.

Ponieważ nasze studium na temat tradycji dydaktycznej Johannesesa Hollandrina, zamieszczone w pierwszym tomie, jest wstępem do całego zbioru edycji, postanowiliśmy opublikować je zarówno w języku niemieckim jak i angielskim. Wstępy i komentarze do poszczególnych edycji, jak również studia uzupełniające ukazują się w językach wybranych przez Autorów.

Powinnością redaktorów jest podziękowanie Autorom, którzy w ciągu długiego czasu, jaki upłynął od roku 2001, gdy rozpoczynaliśmy ten projekt, nie stracili dla niego zainteresowania i cierpliwie przyjmowali

wszystkie zalecenia, zapytania i sugestie, i ze znacznym nakładem pracy je uwzględnili.

Wielorakie zależności i powiązania pomiędzy tekstami wymagały wprowadzenie metod pracy, które znacznie odbiegały od procedury edytorskiej przyjmowanej zazwyczaj dla tekstów średniowiecznych. Z tej racji jesteśmy bardzo wdzięczni komitetowi Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk za wsparcie, dzięki któremu mogliśmy zorganizować trzy konferencje warsztatowe w Nieborowie, gdzie wszyscy uczestnicy projektu mogli szczegółowo przedyskutować nasuwające się problemy. Przewodniczący Komisji Historyczno-Muzycznej Bawarskiej Akademii Nauk, Prof. dr THEODOR GÖLLNER, z dużym zainteresowaniem obserwował projekt od momentu rozpoczęcia jego realizacji. Były Przewodniczący Wydziału I Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk, Prof. dr HENRYK SAMSONOWICZ, udzielił projektowi życzliwego poparcia.

Jesteśmy szczególnie wdzięczni Koleżankom i Kolegom, którzy bezinteresownie oddali do dyspozycji projektu swój czas, pracę i kompetencje naukowe.

CLAIRE MAÎTRE kolacionowała z rękopisami wszystkie przykłady nutowe i udzieliła wielu fachowych wskazówek.

ZSUZA CZAGÁNY, JAKUB KUBIENIEC i ÁGNES PAPP porównali wszystkie cytaty chorałowe z ówczesnymi źródłami z regionu Europy Środkowej, dzięki czemu edycja owych incipitów chorałowych zyskała solidną podstawę.

CALVIN M. BOWER i PATRICK KAUFMAN przygotowując artykuł na temat psalmodii w tonariuszach z tradycji Hollandriny, rozwiązali wiele problemów edytorskich.

Dziękujemy ZOFII WEAVER, MARIE LOUISE GÖLLNER, przede wszystkim zaś CALVINOWI M. BOWEROWI, który przełożył obszerny tekst naszego artykułu wprowadzającego w tomie I na język angielski i przejrzał wszystkie teksty anglojęzyczne.

GÁBOR KISS życzliwie zaprojektował dla nas specjalną czcionkę komputerową dla kluczy i inne znaki specjalne notacji muzycznej.

PAWEŁ GANCARCZYK w istotny sposób uczestniczył w organizowaniu konferencji w Nieborowie. Jego inicjatywa, doświadczenie organizacyjne i niewyczerpana koleżeńska życzliwość przyczyniły się znacznie do sukcesu tych konferencji.

Michael Bernhard Elżbieta Witkowska-Zaremba

FOREWORD

The present edition, whose first volume is here published, is the result of a project of many years' duration, which was founded by Elżbieta Witkowska-Zaremba and Michael Bernhard and carried out together with an international team of scholars. Its subject is the music-theoretical group of texts from the late Middle Ages which names a certain Johannes Hollandrinus as its authority, although his authorship of a basic treatise cannot be verified. Nonetheless, the similarities among these works, most of which remain unedited, are so obvious, that an edition of all of the related texts appears justified.

These treatises, which deal with Gregorian chant, are found principally in monastic sources outside of the main tradition, such as Poland, Bohemia and Southern Germany. Whereas central European polyphony, as exemplified especially in masses and motets, was based on the progressive teachings of counterpoint, the Hollandrinus texts are concerned mainly with performance details of traditional liturgical monophony.

The purpose of the present edition is to explore and clarify the roots, characteristics and sphere of influence of this little-known music theory, previously neglected by scholars. A knowledge of these treatises is likewise a necessary prerequisite to the *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, edited by Michael Bernhard, in which numerous terms refer to Johannes Hollandrinus.

The unusual extent of this tradition demanded the efforts of more than a single scholar and led to the cooperation between the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, represented by its then Director, Lech Sokół, and the Commission for the History of Music of the Bavarian Academy of Sciences, under the direction of Theodor Göllner. Accordingly, recognized specialists from seven nations were able to work together, with editorial responsibilities shared by Elżbieta Witkowska-Zaremba (Polish Academy of Sciences) and Michael Bernhard (Bavarian Academy of Sciences).

The project was begun in 2001. Thanks to the Polish Academy of Sciences three work sessions (2003, 2006, and 2009) were held in the castle of

Nieborów, whereby the editors of the various treatises could gather together – in majestic surroundings – for mutual discussion.

Theodor Göllner

Chairman of the Commission for the History of Music
of the Bavarian Academy of Sciences

* * *

The collaboration between the Commission for the History of Music of the Bavarian Academy of Sciences and the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in the realisation of the project *Traditio Iohannis Hollandrini* has proven to be a valuable and important experience in the development of research into medieval plainchant theory in Poland. Studies in this area, initiated nearly one hundred years ago by Father Waclaw Gieburowski's edition of the treatise *Musica Magistri Szydlowite*, came to be continued only in the 1970s at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. These studies included plainchant treatises from the fifteenth and the first half of the sixteenth centuries preserved in Polish collections.

As the work of documentation and interpretation progressed, it became increasingly apparent that these treatises were significantly influenced by the tradition of Johannes Hollandrinus. At first glance, these texts seemed to be schematic and of secondary importance. It was only when they were examined within a wider general European perspective that they were seen to be a significant part of an important didactic tradition which shaped plainchant theory in the region of Central Europe. Undertaking such an inclusive research perspective became possible through collaboration with the Commission for the History of Music of the Bavarian Academy of Sciences, which includes *Lexicon musicum Latinum*, directed by Dr. Michael Bernhard. Joint research and editorial work carried out by an international team of specialists led to a significant expansion in the number of texts representing *Traditio Iohannis Hollandrini*, which are being made part of the resources used by scholars.

It gave us enormous pleasure to host visits from an international group of participants of the project *Traditio Iohannis Hollandrini* at Nieborów. We felt strongly that personal contacts among colleagues and a direct exchange

of views are an integral and a particularly valuable element of all scholarly collaboration. The excellent atmosphere of these meetings will remain a happy memory for us for many years to come.

We would like to express our deep appreciation and acknowledge the contribution of the Commission for the History of Music of the Bavarian Academy of Sciences; it is owing to the efforts of the Commission, and the personal support of its Chairman, Prof. Dr. Theodor Göllner, as well as the extensive knowledge and editorial experience of Dr. Michael Bernhard, that this collaboration has resulted in a monumental, eight-volume edition of twenty-three treatises. These treatises document the basic layer of late Medieval music education, and at the same time provide evidence of a common European cultural heritage.

Lech Sokół

Director of the Institute of Art
of the Polish Academy of Sciences 1999-2007

Elżbieta Witkowska-Zaremba

Director of the Institute of Art
of the Polish Academy of Sciences from 2007

EDITORS' PREFACE

Scholarly inquiry concerning the music theorist Johannes Hollandrinus began more than 100 years ago. A whole series of scholars laid the ground work that made it possible for us at the end of the 20th century to identify a teaching tradition to which – along with the well known treatises of Szydlovita and Ladislaus de Zalka (László Szalkai) – six additional texts belong. These six treatises were consequently gathered under the siglum TRAD. Holl. (Tractatus ex traditione Hollandrini) in the *Lexicon musicum Latinum medii aevi*. The present edition of the complete collection of texts that have emerged to the present, texts which related to each other in multifaceted ways, is likewise given the title *Traditio Iohannis Hollandrini*. Since these treatises have already been given names and sigla, we have decided to forego assigning new names, and we number the anonymous texts without reference to their temporal sequence or arrangement into groups defined by contents.

Twenty-three texts have been collected in these volumes, treatises that have been critically edited by various scholars. We have not included editions of TRAD. Holl. IV and TRAD. Holl. VI, for they have recently appeared in critical editions. Their place within the Hollandrinus Tradition is nevertheless explicated here through essays by the editors of the treatises. The treatises TRAD. Holl. I, II, III, Szydlovita, and Ladislaus de Zalka were subject to revision, and new editions have been prepared. TRAD. Holl. V was previously known only through a somewhat meager edition of excerpts, and thus required a new and complete edition in these volumes. The treatises TRAD. Holl. VII-XXIII appear here for the first time. The complete edition of *Traditio Iohannis Hollandrini* will encompass eight volumes, of which volumes II-VI contain editions of the treatises that form the Hollandrinus tradition. In the seventh volume supplementary studies addressing specific musicological questions will be presented. Finally, volume VIII will offer tables of textual concordances as well as indices.

Since our essay defining and describing the teaching tradition of Johannes Hollandrinus serves as a general introduction to the complete collection of texts, we consider it appropriate that this essay should be made available to both German and English readers. Subsequent introductions and commentaries to individual editions as well as the supplementary studies appear in the author's language of choice.

As editors we have a particular obligation to express our thanks to the authors, who have sustained their interest in this work over the long period of time that began in the year 2001, and who have patiently accepted all challenges, questions, and suggestions from the editors and implemented them with seemingly endless energy. The multifaceted kinships and interrelationships between these texts necessitate a manner of working that is essentially different from the usual method of editing medieval texts. For this reason we express our thanks to the Komitet Nauk o Sztuce of the Polish Academy of Sciences for their support, which made it possible for us to bring together all scholars participating in this project no less than three times at Nieborów, where we were able to discuss at length all questions at issue. The chair of the Commission for the History of Music of the Bavarian Academy of Sciences, Prof. Dr. THEODOR GÖLLNER followed and supported the project from its inception with great interest, and he has made it possible to print these volumes in the Publications of the Commission for the History of Music. The former chair of the Wydział I Nauk Społecznych of the Polish Academy of Sciences, Prof. Dr. HENRYK SAMSONOWICZ, supported the project with good will and grace.

But we should express our special gratitude to a few colleagues who have unselfishly given of their skill and scholarly competence to this project:

CLAIRE MAÎTRE has proofread all musical examples in editions against the manuscripts and has offered many well informed and insightful suggestions.

ZSUZSA CZAGÁNY, JAKUB KUBIENIEC and ÁGNES PAPP have compared all chant examples with contemporary sources from the area of central Europe, and thereby have placed the edition of chant incipits on much firmer ground.

CALVIN M. BOWER and PATRICK KAUFMAN have solved many editorial problems with their study of psalmody in the tonaries of the Hollandrinus Tradition.

ZOFIA WEAVER and MARIE LOUISE GÖLLNER have earned our gratitude for their English translations, as has CALVIN M. BOWER, who has translated our essay in this first volume and has reviewed all English texts.

GÁBOR KISS has generously created for us a special computer font for clefs and other special symbols.

PAWEŁ GANCARCZYK was crucially involved in the organization of the conferences at Nieborów. His untiring readiness to help with every type of task contributed immeasurably to the success of these conferences.

Michael Bernhard Elżbieta Witkowska-Zaremba

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

DIE LEHRTRADITION DES JOHANNES HOLLANDRINUS

I. EINFÜHRUNG

Wenn wir das uns überlieferte musiktheoretische Schrifttum des 15. Jahrhunderts betrachten, tritt Italien als Zentrum deutlich hervor. In Italien wirken die Musiktheoretiker, die durch ihr umfangreiches Oeuvre alle Fachbereiche der Musiktheorie abdecken: Mensuralnotation und Kontrapunkt stehen im Mittelpunkt des Interesses, Innovationen auf diesen Gebieten finden in Italien statt. *Musica speculativa* und die Chorallehre werden als Teile einer umfassenden Darstellung der Musiktheorie ebenfalls behandelt. Die Namen der Autoren sind uns wohlbekannt: Prosdocimus de Beldemandis, Ugolino von Orvieto, Johannes Tinctoris, Franchinus Gafurius und viele andere. Frankreich ist im 15. Jh. an den Rand gerückt, musiktheoretisches Schrifttum ist dort kaum zu finden. England und Spanien nehmen ebenfalls nur Randpositionen ein.

Eine reiche Produktion an musiktheoretischen Traktaten ist aber auch im zentraleuropäischen Raum festzustellen, doch hat diese Produktion andere Schwerpunkte: Es gibt zahlreiche, meist kleinere anonyme Mensuraltraktate, welche die vor allem durch den *Libellus* des Johannes de Muris geradezu kanonisch festgeschriebene Notationslehre rezipieren und gegebenenfalls mit lokalen Besonderheiten anreichern. Die Kontrapunktlehre wird durch die eigenständige Gattung der Orgeltraktate auf die Instrumentalmusik übertragen. Die Gründung neuer Universitäten bewirkt eine erneute, auf der *Musica speculativa* des Johannes de Muris fußende Beschäftigung mit der mathematisch fundierten Musiktheorie. Daneben entsteht aber auch die neue Gattung der Elementartraktate, die den jungen Schüler mit den Grundlagen einer praktisch orientierten Musiklehre vertraut machen. Das Ziel dieser Traktate war die Befähigung, gregorianischen Choral, der in Zentraleuropa auch im 15. Jahrhundert die dominierende Rolle im Musikleben einnahm, nicht nur *ex usu*, sondern auch *ex arte* singen zu können. Neben der Erläuterung des Tonsystems, der Solmisation und Mutation und der Intervalle steht daher die Lehre von den Kirchentonarten und die Anleitung zur Ausführung aller Gattungen der Psalmodie.

Eine beträchtliche Anzahl dieser aus dem 15. Jahrhundert überlieferten Traktate ist mit dem Namen Johannes Hollandrinus verbunden, der offensichtlich als Autorität angesehen wurde und dessen Lehre daher eine weite

Verbreitung erfuhr, die heute noch in dreißig Handschriften aus dem süddeutschen Kulturbereich, Böhmen, Ungarn und Polen sichtbar ist.

Merkwürdig ist der Umstand, daß die Person des Johannes Hollandrinus und sein Musiktraktat schwer zu fassen sind. Was uns überliefert ist, sind anscheinend Texte, die sich an seiner Lehre orientieren und diese Lehre in jeweils eigener Form schriftlich niederlegen. Derartige Lehrtraditionen sind uns schon von der *Musica plana* des Johannes de Garlandia und den Kurztrakaten nach Franco von Köln bekannt. Die zahlenmäßige und geographische Dimension der Texte, die mit Johannes Hollandrinus in Verbindung gebracht werden können, ist aber in der Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie einzigartig.

Die Traktate in dieser Lehrtradition zeichnen verschiedene Besonderheiten aus: Die Bemühungen, die Verwendung von Halbtönen außerhalb der Guidonischen Tonskala in gregorianischen Gesängen zu beschreiben und in das musiktheoretische System zu integrieren, bezeugen eine intensive Beschäftigung mit dem Choral. Das wird auch in den Tonaren sichtbar, die in fast allen Traktaten vorhanden sind und in ihren lokalen Ausprägungen reiches Material für die Erforschung der spätmittelalterlichen Choralpflege bieten.

Neue didaktische Hilfsmittel wie die *scala decemlinealis* und die reiche Verwendung von Merkversen waren sicher ein Grund für die weitgestreute Rezeption dieser Texte. Man kann wohl mit Fug und Recht behaupten, daß die Texte der Hollandrinus-Tradition ein Modell für zahlreiche Musiktraktate der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bildeten, die von Paris bis Krakau und von Bern bis Wittenberg gedruckt wurden. Nur ein einziger davon bewahrte den Namen Johannes Hollandrinus, der offensichtlich in entscheidendem Maße die Musiktheorie des 15. Jahrhunderts in Zentraleuropa beeinflusste.

II. DER MUSIKTHEORETIKER JOHANNES HOLLANDRINUS

1. Forschungsüberblick

Der Name Johannes Hollandrinus taucht zum ersten Mal in der wissenschaftlichen Literatur in Coussemakers Edition eines Anonymus auf, der im dritten Bande seiner *Scriptores* die Nummer XI trägt.¹ In diesem Traktat wird Johannes Hollandrinus mehrfach als Autorität auf dem Gebiet der Musiktheorie zitiert

Die erste Äußerung zur Identifizierung dieses Musiktheoretikers stammt von HUGO RIEMANN, der 1898 in seiner *Geschichte der Musiktheorie*² mit Bestimmtheit die These vertrat, daß Johannes Hollandrinus mit Johannes de Muris identisch sei. Allerdings bezieht sich seine These auf die bei Gerbert unter dem Namen Johannes de Muris veröffentlichte *Summa musicae*, die seit langem nicht mehr zu den echten Werken des Johannes de Muris gezählt wird. Die inhaltlichen Verbindungen, die Riemann zwischen der *Summa musicae* und Coussemakers Anonymus XI zu sehen glaubte, erweisen sich bei näherem Blick als äußerst dürftig. Das nach Riemann deutliche Zitat von zwei Versen ist auch bei großzügiger Betrachtung nicht als solches zu erkennen:

Ps.-Johannes de Muris, Summa musicae (GS III, S. 206):
 UT RE MI FA SOL LA notularum nomina sena
 Sufficiunt notulae per quas fit musica plena.

Johannes Hollandrinus (CS III, S. 418):
 Ut, re mi, cum fa, sol, jungas simile et la,
 Cunctas claudit odas manus ut plena docet illas.

WACŁAW GIEBUROWSKI ist in seiner 1915 erschienenen Dissertation *Die „Musica magistri Szydlowite“*³ der Meinung Riemanns entgegengetreten. In der Identifikation des Johannes Hollandrinus ist er zwar nicht weitergekommen, aber immerhin waren ihm die engen Beziehungen zum Anonymus XI aufgefallen, die er in seiner unter den gegebenen Umständen vorzüglichen Edition deutlich macht.

¹ Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi nova series* III, Paris 1869, S. 416 ff.

² *Geschichte der Musiktheorie*, 2. Aufl. Berlin 1920, S. 286

³ Posen 1915, besonders S. 79-81

Das Beziehungsgeflecht zwischen mehreren Traktaten des 15. Jhs. wurde durch die Edition des Traktats des Ladislaus de Zalka (László Szalkai) durch DÉNES VON BARTHA im Jahre 1934 deutlicher.⁴ Bartha bemerkte auch in einer weiteren Veröffentlichung enge Verbindungen zu einem anonymen Traktat, den er aus der Münchener Handschrift clm 30056 auszugsweise edierte.⁵ Der Kreis der Verbreitung der Lehre des Johannes Hollandrinus umfaßte nunmehr Ungarn, Süddeutschland und Polen.

FRITZ FELDMANN fügte 1938 in seinem Buch *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*⁶ einen weiteren Text hinzu. Er hielt den von ihm edierten Traktat *Opusculum monacordale* des Johannes Valendrinus für den Originaltext des Johannes Hollandrinus. In Prager und Krakauer Handschriften entdeckte er philosophische Schriften eines Johannes Hollandrinus oder Johannes de Ollandria, den er für identisch mit dem Verfasser des Musiklehrbuchs hielt.

Aus der Wiener Handschrift 4774 edierte JOHANN AMON in seiner Dissertation von 1954 einen *Tractatus de musica cum glossis*⁷, bei dem er enge Beziehungen zum Anonymus XI feststellen konnte. Seine Einschätzung, daß „Ioannes Olendrinus als Hauptwurzel“ des Wiener Traktats erkennbar sei, kann nach dem heutigen Stand der Forschung nur bestätigt werden.

Eine völlig andere Spur zur Person des Johannes Hollandrinus fand JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE. In seiner *Muzykgeschichte der Middeleeuwen*⁸ identifiziert er einen aus Löwen stammenden, in Paris zwischen 1349 und 1355 nachweisbaren Johannes Hollandrinus de Lovanio mit dem gesuchten Musiktheoretiker.⁹ Außer der Namensgleichheit gibt es allerdings keine Anhaltspunkte, daß es sich um dieselbe Person handelt.

⁴ Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). Budapest 1934

⁵ Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. AMf 1-2, 1936-1937, S. 59-82, 176-199; besonders S. 178

⁶ Breslau 1938, besonders S. 100-101

⁷ Die Dissertation liegt seit 1977 gedruckt vor: Johann Amon: Der „Tractatus de Musica cum Glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977

⁸ Teil 1, Tilburg 1935-47, S. 374 ff.

⁹ Smits van Waesberghe verweist auf Henricus Denifle OP - Aemilius Chatelain: Auctarium Chartularii Universitatis Parisiensis sub auspiciis consilii generalis facultatum parisiensium. Tomus I. Liber procuratorum nationis anglicanae (alemaniae) ab anno 1333 usque ad annum 1406. Paris 1894, S. 139: „Anno domini MCCCXLIX die veneris ante festum sanctorum Symonis et Iude apostolorum facta congregacione nacionis Anglicanae ad Sanctum

TOM WARD hat die Identifikation von Smits van Waesberghe wohl zu Recht bezweifelt. Er ist der Spur Feldmanns weiter nachgegangen. In seinem Aufsatz *The Theorist Johannes Hollandrinus*¹⁰ teilt er zahlreiche Belege für den Prager Universitätslehrer Johannes Hollandrinus mit, aus denen sich eine recht genaue Biographie erschließen läßt: In den Prager Universitätsakten ist „Johannes de Hollandria natus de Monickedam“ in den Jahren 1355 und 1368-1371 als Lehrer und im Jahr 1368 als Dekan der Artistenfakultät nachweisbar. Ward vermutet aus der Tatsache, daß Johannes Hollandrinus sich in seinen eigenen philosophischen Schriften mit englischen Quellen wohl vertraut zeigt und einer seiner Traktate offensichtlich in Oxford geschrieben wurde, einen Aufenthalt in Oxford zwischen 1355 und 1368. Eine Verbindung zwischen den zahlreichen philosophischen Schriften und der Musiklehre ist allerdings nicht herzustellen.

RICHARD J. WINGELL¹¹ edierte 1973 die bei Coussemaker unter der Bezeichnung Anonymus XI gedruckten Traktate im Rahmen seiner Dissertation neu und lieferte eine englische Übersetzung. Da in dieser Arbeit keine neuen Quellen herangezogen wurden, blieben neue Erkenntnisse zur Hollandrinus-Tradition aus. Immerhin gelang es Wingell in seiner Dissertation und einem 1979 erschienen Aufsatz¹² mit Hilfe terminologischer Untersuchungen (Intervalle, Proportionen, Definition von *musica*, *cantus* als Hexachord, *musicus* und *cantor*) nachzuweisen, daß der bei Coussemaker unter dem Titel ‚Anonymus XI‘ gedruckte Text aus mehreren voneinander unabhängigen Teilen besteht. Der erste Teil (fol. 1r-7v), der den Namen Johannes Hollandrinus überliefert, wird von Wingell allerdings ohne wirklich ernsthafte Begründung dem 13. Jh. zugewiesen, wobei er Hieronymus de Moravia für die Quelle des Traktats hält.

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA konnte 1975 einen weiteren Musiktraktat aus der Handschrift Wrocław, Ossolineum 2297/I den bisher bekannten Texten zuordnen.¹³ Mit den Editionen von ZSUZSA CZAGÁNY¹⁴

Julianum pauperem super electione procuratoris facienda, electus est concorditer in procuratorem nationis eiusdem magister Johannes de Lovanio Hollandrinus, nullo penitus reclamante, in cuius procuracione acta sunt que sequuntur ...“ Er wird auch in den Jahren 1351 (als Johannes Hollandrinus de Lovanio) und 1355 erwähnt.

¹⁰ Musica Antiqua 7, Acta Scientifica, Bydgoszcz 1985, S. 575-598

¹¹ Richard J. Wingell: Anonymus XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) University of Southern California 1973

¹² Richard J. Wingell: Anonymus XI and Questions of Terminology in Theoretical Writings of the Middle Ages and Renaissance. Music Theory Spectrum 1, 1979, S. 121-128

¹³ Elżbieta Witkowska: Anonimowy traktat choralowy ze zbiorów biblioteki Ossolineum.

und ALEXANDER RAUSCH¹⁵ gerieten zwei Traktate ins Blickfeld, in denen der Name Johannes Hollandrinus nicht erwähnt wurde, die aber deutliche Verbindungen zu den Texten zeigten, die den Namen des Musiktheoretikers nennen. Diese Erweiterung der Materialbasis führte dazu, daß MICHAEL BERNHARD im Index auctorum des *Lexicon musicum Latinum medii aevi* die anonym überlieferten Texte unter der Bezeichnung „*Traditio Iohannis Hollandrini*“ zusammenstellte.¹⁶

Nur wenige inhaltliche Aspekte der Traktate, die mit dem Namen des Johannes Hollandrinus verbunden sind, kamen in der wissenschaftlichen Literatur zur Sprache:

Eines der auffälligsten Merkmale der bisher veröffentlichten Traktate, die Lehre von den *coniunctae*, hat eine relativ große Aufmerksamkeit gefunden.¹⁷ Neben dem französischen Traktat des Goscalus von 1375 und italienischen und spanischen Traktaten des 15. Jhs. bilden die Hollandri-

Muzyka 20, 1975, S. 62-72

¹⁴ Zsuzsa Czagány: De modis musicae. A magyarországi zeneelméleti irodalom legkorábbi töredékes emléke. Új mindenes gyűjtemény 9, Bratislava 1990, S. 9-27. Slowakische Version: Zuzana Czagányová: Anonymi Leutsoviensis Tractatus de musica. Slovenská Hudba 17, 1991, S. 297-327. Deutsche Version: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD 46, 1992, S. 223-242. Siehe auch: Fragment eines anonymen Musiktraktats des XV. Jahrhunderts aus Leutschau. In: Cantus Planus. IMS Study Group. Papers read at the Third Meeting Tihany 1988, Budapest 1990, S. 237-244.

¹⁵ 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

¹⁶ Michael Bernhard (Hrsg.): *Lexicon musicum Latinum medii aevi*. München 1990 ff.

¹⁷ Im Folgenden sind nur die Arbeiten genannt, welche die Traktate der Hollandrinus-Tradition berücksichtigen:

Albert Seay: The 15th-Century *Coniuncta*: A Preliminary Study. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, FS Gustave Reese, New York <1966>, S. 723-737

Gaston G. Allaire: The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System. MSD 24, 1972, S. 33 ff

Oliver Ellsworth, The Origin of the *Coniuncta*: A Reappraisal. JMT 17, 1973, S. 86-109

Pesce, Dolores: *The Affinities and Medieval Transposition*. Bloomington-Indianapolis 1987, S. 80 ff.

Christian Berger: Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts. BzAMw 35, Stuttgart 1993, S. 120 ff.

Theodore Karp: *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*. Evanston 1998, S. 181-223

Elżbieta Witkowska-Zaremba: The 'coniuncta' in Polish Sources: Late Medieval Theory and Practice. SM 45/1-2, 2004, S. 255-267

nus-Traktate eine eigene Gruppe in der Rezeptionsgeschichte dieses Terminus.

Die Chorforschung hat auch die ungewöhnliche Verwendung des Begriffs *tonus peregrinus* zur Kenntnis genommen.¹⁸ Auch hier nehmen die Hollandrinus-Traktate einen prominenten Platz in der Überlieferungsgeschichte ein.

¹⁸ Rhabanus Erbacher: *Tonus peregrinus*. Aus der Geschichte eines Psalmtons. Münsterschwarzacher Studien 12, Münsterschwarzach 1971. Michael Bernhard: The Seligenstadt Tonary. *Plainsong and Medieval Music* 13/2, 2004, S. 107-125

2. Zeugnisse in Handschriften

Um sich der Person und Lehre des Johannes Hollandrinus zu nähern, seien im Folgenden alle bis jetzt bekannten mittelalterlichen Zeugnisse aufgelistet, die den Namen erwähnen. Diese Äußerungen bilden naturgemäß den Ausgangspunkt der Untersuchungen.

Anonymus XI (=TH II) ist in einer Handschrift überliefert, die aus der Bibliothek des Klosters St. Maximin in Trier stammt und heute in London liegt. Trier ist aber wohl nicht der Entstehungsort des Textes, da Claire Maître im Tonar dieses Traktats auf eine im Text verderbte Antiphon auf die hl. Hedwig hingewiesen hat, was auf eine Lokalisierung in Schlesien hindeutet. Wir finden in diesem Text auch die Namensform „Golandrinius“.¹⁹ Von den sechs Nennungen des Namens beziehen sich drei auf Merkwörter, die dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben werden.

London, British Library, add. 34200 fol. 1-33v (aus Trier, St. Maximin)
(= TH II)

TH II pr. 11-13: Consideramus ergo nostris temporibus, quantum musica in personis scolasticis quam ecclesiasticis efficit; ex quo est una de necessariis in ecclesia Dei. Scolasticos enim relevat, pauperes nutrit, ignotos promovet, ignaros perficit. Sine ea tam in scolis quam in ecclesiis qui aliis vult preesse sibi nomen cantoris usurpando, per Iohannem Golan-drinum potius bestie quam cantori assimiletur.
TH II pr. 19-22: Item, qui vult musicus et non dici cantor, non solum debet boare, sed etiam scire alios musicam informare, et cum hoc tonos cognoscere. Unde Iohannes Hollandrinus : Musicus octo tonos ignorans non reputatur, ergo scias bene, quod <arte> toni inveniuntur.
TH II 1, 4: Item sciendum, quod secundum intencionem Iohannis Holandrini superior pars cuiuslibet digiti in manu vocatur caput sive vertex, inferior autem pars radix, locus sub vertice dicitur collum, locus autem sub collo vocatur venter.
TH II 1, 13: Sed voces in numero sunt sex secundum Iohannem Holandrinum , quas ad opus musice assumimus, scilicet: <i>ut re mi fa sol la</i> .

¹⁹ Nicht auszuschließen ist auch die Form „Golandrinius“, wenn man einen fehlenden Kürzungsstrich annähme.

TH II 1, 26-29: Et sunt hee sex voces, scilicet: <i>ut re mi fa sol la</i>. Unde Iohannes Hollandrinus: <i>Ut, re, mi, cum fa, sol</i> iungas hiis, simul et <i>la</i>: cunctas claudit odas manus, ut plena docet illas.
TH II 4, 9-12: Quos vero tonos nos pares consideramus, sicut sunt 2^{us}, 4^{us}, sextus et octavus, ipsi Greci dixerunt vel plagales vel colaterales ex eo, quod communiter suum <i>Enouaen</i> et suum versum et discursum gravius, id est declivius, assumunt. Unde Iohannis Hollandrini: Primum cum terno, sic quintum, septimum atque autentos dic esse simul reliquosque plagales.

Eng verwandt mit diesem Text ist ein Traktat (TH V), der in drei deutschen Handschriften aus der 2. Hälfte des 15. Jhs. überliefert ist. Zwei davon stammen aus Augsburg. Über weite Strecken stimmt der Text mit TH II zum Teil wörtlich überein, was auch fünf Stellen mit Namensnennungen betrifft. Daneben sind sieben weitere Namensnennungen zu finden. Bemerkenswert ist, daß sich der Autor des Traktats zweimal auf eine ‚Musica‘ des Johannes Hollandrinus bezieht.

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, fol. 1r-26r (Deutschland 2. H. 15. Jh.)

München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056, fol. 2r-42r (geschrieben 1463 von Ulrich Fugger, Augsburg)

München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387, fol. 53r-79r (aus Augsburg, St. Ulrich u. Afra)

(= TH V)

TH V pr. 36-41: Qui omnes supradicti respectu diversorum causa efficiens congrue possunt dici teste Iohanne Hollandrino in sua musica sic dicente: Pitagoras reperit transfert Bohecius ipse Investigator Guido fuit ipse tonorum Tubal epilogum modulaminis ipse registrans Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes. Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.
TH V pr. 68: Sine ea tam in scolis quam in ecclesia, qui aliis vult preesse sibi nomen cantoris usurpando, per Iohannem Hollandrinum pocius bestie quam cantori assimilatur ut dictum est.
TH V pr. 103-106: Istis sic stantibus sequitur correlarie, quod qui vult esse musicus et non dici cantor, non debet solum boare, sed eciam scire et alios informare et cum hoc tonos informare et cognoscere. Unde Iohannes Hollandrinus: Musicus octo tonos ignorans non reputatur, Ergo scias, tantum quod arte tonus inveniatur.

TH V 1, 19-22: Et sunt hee sex voces scilicet <i>ut re mi fa sol la</i>. Unde Io. Holandrini: <i>ut re mi fa sol</i> iungas his simul <et> <i>la</i> Cunctas claudit manus plene docet illas.
TH V 1, 41-55: Pro declaracione huius figure est sciendum quod secundum Iohanem Holandrinum superior pars cuiuscumque digiti in manu vocatur caput sive vertex, inferior autem pars radix, et locus sub vertice vocatur collum. Locus autem sub collo vocatur venter. Unde versus: ·Gamma-ut, ·A-re, ·B-mi semper dic pollice poni, Indicis radice ·C-faut, mediusque ·D-solre Sic ·E-lami fidius, sed et ·F-faut auricularis. In cuius ventre ·G-solreut hinc bene pone. Inque suo more collo habet hinc ·a-lamire, Et caput ornari solet altum per ·b-fa ·h-mi. Fidius pro capite ·c-solfaut accipit apte Sed ·d-lasolre medii bene vertice pone. Index hinc iterat ·e-lami cui ·f-faut atstat, Hinc descendendo ·g-solreut esse memento. Ventre donet medius ·aa-lamire sed inde fidius ·b-fa ·h-mi. Hic ·cc-solfa tenet collo medius ·dd-lasol. Cui superest ·ee-la sub vertice que tenet ultra.
TH V 2, 29: Ideo ·ee-la pro ultima voce monacordii Guidonis secundum Iohannem Holandrinum est addenda, qui locavit eam sub vertice medii extra manum vel in superficie conmixta.
TH V 3, 31-32: Quod autem ·b· rotundum mollem sonum representet, patet in hoc versu Iohannis Holandrini: Versus: Molle rotundum ·b· dat, ·h· quadratum tibi durum.
TH V 4, 20-22: Quos vero nos pares consideramus sicut sunt secundus, quartus, sextus et octavus, ipsi Greci dixerunt plagales, nos vero subiugales vel collaterales ex eo quod communiter suum <i>enouae</i> et suum versum et discursum gravius et declivius assumunt, unde versus Io. Holandrini: Primum cum terno sic quintum septimum atque Autentos dic esse simul reliquosque plagales.
TH V 4, 26-29: Ad cognoscendum sub quo <i>enouae</i> et sub qua differentia quilibet tonus regulariter compositus comprehendatur, quatuor sunt consideranda. Primum est principium, secundum est finis, tertium est punctus, quartum est arsis et thesis, ut patet per hos versus Johannis Holandrini: Principium, punctus, finis, arsis, thesis enarrat Quemlibet et cantum regularem cuiuscumque toni sit.
TH V 4, 194-196: Sed ponendo differentias <i>enouae</i> sequar similiter principia troporum. Que posicio dicitur fuisse ordo primorum ponencium et erat talis: quanto gravius tropus seu cantus ponit suum principium, tanto gravius <i>enouae</i> dirigit suum finem. Et sequar in presenti, sicut in precedentibus, Iohannem Hollandrinum, i. eius doctrinam, ut in plurimum am-

plectendo necnon ceterorum musicorum in hac arte expertorum, ponendo regulas de tonorum differentiis non contrarias.
TH V 4, 238-239: Est insuper notandum sicut patet ex doctrina et musica Iohannis Holandrini, quod finales differentie <i>eionae</i> causantur simpliciter ex primo puncto troporum, sed ligatura vel non ligatura ultimi puncti differentiarum <i>eionae</i> causantur ex saltu principiorum cantuum vel precipitacione, et levi ascensus vel descensus deduccione. Et sic habentur principia cum differentiis primi toni in cantu antiphonarum.
TH V 4, 658: Si in cantura, tunc diffinitur sic: distincio est verborum similiter et cantus congrua repausacio et talis repausacio secundum Iohannem Hollandrinum debet fieri in voce sive in cantu ubi in sensu litterarum est congrua distincio, et hoc quantumcumque fieri potest in sede finali et sic consequenter incipi debet in aliquo certo et regulari principio sui toni.

In der Handschrift des späteren Fürstprimas von Ungarn László Szalkai (Ladislaus de Zalka), die dieser sich im Jahre 1490 in Sárospatak als Kompendium zu den Artes liberales zusammengestellt hatte, findet sich ein Musiktraktat (LZ), der ebenfalls mit den bisher genannten so eng verwandt ist, daß man davon ausgehen kann, daß für alle drei Texte (TH II, TH V, LZ) eine gemeinsame Vorlage zugrunde lag. Von den 13 Erwähnungen des Namens Johannes Hollandrinus stimmen zehn mit TH V und von diesen fünf mit TH II überein. Szalkai gibt ebenfalls zweimal Hinweise auf eine ‚Musica‘ des Johannes Hollandrinus. In einer Randglosse wird die reguläre Anzahl der Tonbuchstaben nach der Lehre des „Colendrinus“ beschrieben, eine singuläre Lesart des Verfassernamens.

Esztergom, Főszékegyházi Könyvtár, II 395 (geschrieben 1490 von Ladislaus de Zalka in Sárospatak)
(= LZ)

LZ pr. 35-40: Qui omnes supradicti respectu diversorum cause efficientes convenienter possunt dici teste Iohanne Holandrino in sua musica sic dicente: Versus: Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse. Investigator Guido fuit ipse tonorum. Iubal epilogum modulaminis ipse registrat. Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes. Ordinat ac suplet Gregorius Ambrosiusque.
LZ pr. 70-75: Considera ergo nostris temporibus, quantum musica in personis tam scolasticis quam ecclesiasticis efficit. Ex quo est una de necessariis in ecclesia Dei. Scolasticos enim relevat, pauperes nutrit, ignotos promovet, ignaros perficit. Sine ea tam in scolis, quam in ecclesiis, qui vult aliis preesse sibi nomen cantoris usurpando, per Iohannem Holandrinum potius bestie quam cantori assimilatur.

Versus: Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu. Non vox cantorem facit, artis sed documentum.
LZ 1, 15-18: Et sunt he sex voces: <i>ut re mi fa sol la</i>. Unde Iohannes Holandrinus: Versus: <i>Ut re mi</i> cum <i>fa sol</i> iungas his simul et <i>la</i>. Cunctas claudit odas manus et plene docet illas.
LZ 1, 24 <i>Glosse</i>: Item <i>·ee·la</i> extra manum ponitur propter complecionem terciū cantus <i>ḥ</i> 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 addit <i>·ee·la</i> extra manum pro complecione 3^a cantus <i>ḥ</i> duralis, quia sicut est in natura, sic debet esse in arte.
LZ 1, 33-47: Pro declaracione huius figure notare vel scire debes, quod secundum 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. Unde notandum versus super manum: Versus: <i>·Γ·ut, ·A·re ·ḥ·mi</i> semper dic pollice poni. Indicis radice <i>·C·faut</i>, mediusque <i>·D·solre</i>. Sic <i>·E·lami</i> fidius, sed <i>·F·faut</i> auricularis. In cuius ventre <i>·G·solreut</i> illique pone, inque suo more collum tenet hinc <i>·a·lamire</i>, et caput ornare solet huic altum <i>·b·fa·ḥ·mi</i>. Fidius pro capite <i>·c·solfaut</i> accipit apte. Sed <i>·d·lasolre</i> medii vertice bene pone. Index hinc iterat <i>·e·lami</i>, cui <i>·f·faut</i> astat. Hinc descendendo <i>·g·solreut</i> esse memento. Ventre tenet medius <i>·aa·lamire</i>, fidius <i>·bb·fa·ḥ·mi</i>. Isque <i>·cc·solfa</i> tenet collo mediusque <i>·dd·lasol</i>, cui superest <i>·ee·la</i> sub vertice, nihil tenet ultra.
LZ 2, 20-21: Quod autem <i>·b·</i> rotundum mollem sonum representat et <i>·ḥ·</i> quadrum durum representat sonum, patet in hoc versu Iohannis Holandrini: Mollem rotundum <i>·b·</i> dat, <i>·ḥ·</i> quadrum tibi durum.
LZ 2, 120-121: Sed quia non videtur ratio, quod 3^{eius} <i>ḥ</i> duralis maneret incompletus, ideo placuit amplecti viam Iohannis Holandrini, qui posuit <i>·ee·la</i> pro ultima voce monochordi Guidonis et locavit eam sub vertice medii. Cuius ratio fuit, ut idem tercius cantus <i>ḥ</i> duralis completur.
LZ 3, 48: Ista est divisio Iohannis Holandrini: (<i>Scala decemlinealis</i>)
LZ 3, 53-56: Secundum Holandrinum: Claves octo graves et dicunt capitales, Octo minute quedam dicuntur acute, Cum duplici ventre precellunt quatuor inde.

LZ 4,18-20: Et illo ignorato secundum Holandrinum nemo musicus reputatur, ut patet in sua musica per hos versus: Musicus octo tonos ignorans non reputatur. Ergo scias cantum, per te tonus inveniatur.
LZ 4, 22-25: 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 <i>enouae</i> et suum versum alcius assumunt ut inferius patebit. Quos vero nos pares consideramus, sicut sunt secundus, quartus, sextus et octavus, ipsi Greci dixerunt plagales, subiugales vel collaterales ex eo, quod communiter suum <i>enouae</i> et suum versum gravius, id est declinius, assumunt et eciam suum discursum teste Iohanne Holandrino in sua musica per hos versus: Primum cum terno, sic quintum septimum atque Autentos dic esse simul reliquosque plagales.
LZ 4, 28-33: Ad cognoscendum vero, pro quo <i>enouae</i>, id est sub qua differentia quilibet cantus regularis comprehenditur, 4^{or} sunt considerata: primum est principium, 2^{um} est finis, 3^{um} est punctus, 4^{um} est arsis et thesis. Quintum incidentale subiungitur per modum notabilitatis, videlicet quare antiphone frequenter ante psalmos incipiuntur et post psalmos integraliter terminantur, quae tamen temporibus solennibus utrobique, id est tam ante psalmos quam post psalmos totaliter perficiuntur. De primis 4^{or} supradictis nota hos versus Iohannis Holandrini: Versus: Principium, punctus, finis, thesis arsis[que]: enarrat Quilibet et cantum regularem cuiusque toni sit.
LZ 4, 122-127: Item reperitur eciam taliter differentia peregrina, ut patet in hac antiphona <i>Rex omnis terre: ...</i> Sed illa antiphona convenienter potest contineri sub tertia differentia usitata eo, quod antiphona descendit leniter per semiditonus, tamen in quibusdam ecclesiis illa differentia tenetur. Et aduc cantus pluribus modis variari posset, tamen secundum usum et ecclesias parochiales et secundum morem secularium primus tonus tantum habet quinque differentias regulares. Etsi aliquae alie in libris inveniuntur, tunc ille reducibiles sunt ad istas. Hoc tamen notandum, quod finales differentie <i>enouae</i> cuiuslibet toni canuntur ex primo puncto troporum et eciam principiorum cantuum, saltu vel precipitatione et eciam leni ascensionis vel descensionis deducione. Hec doctrina est Iohannis Holandrini.

Mehrfach erscheint der Name „Ioannes Olendrinus“ oder abgekürzt „Io Ole“ auch im Musiktraktat des Magister Szydlovita (Sz), der wahrscheinlich in Krakau entstanden ist. Die Lehren, die dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben werden, stimmen nur teilweise mit den bisher erwähnten drei Traktaten überein.

Gniezno, Archinum Katedralne 200 f. 388-412 (aus Lubin, wahrscheinlich von Johannes de Schydlow, Magister artium der Universität Krakau und Mönch in Łysa Góra)
(= Sz)

Sz 1, 28-36: Nam aliquis canens usu et non arte, non cantor, sed potius bestia poterit appellari. Unde **Ioannes Olendrinus** in sua *Musica* sic inquit:

Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu,
Non vox cantorem facit, sed artis documentum.

Unde notandum, quod differentia est inter musicum et cantorem. Nam cantor proprie usualis dicitur ille, qui solum usu utitur et caret fundamento artis. Musicus autem a musica denominative dicitur, et est ille, qui per artem recte incedit. Unde Guido in sua *Musica* sic dicit: „Musicorum et cantorum magna est distancia“, quia illi, scilicet cantores, canunt, sed hi, scilicet musici, sciunt, que ponit musica, modo, qui facit et non sapit, diffinitur esse bestia, ut patet ex intencione **Ioannis Olendrini**, ut supra.

Sz 2, 40-48: Unde graves sunt octo in numero, que ponuntur in principio manus, videlicet ·F· grecum, ·A·B·C·D·E·F·G·. Et dicuntur graves, ut inquit **Ioannes Olendrinus**, quia cantum reddunt gravem, basum, obtusum et declinem, vel etiam dicuntur graves, quia sunt sub gravioribus ponderibus quam ipse accute. Unde **Ioannes Olendrinus**:

Octo claves graves, que scribuntur capitales.

Et tales claves graves debent scribi versualiter propter hoc, ut habeant differentiam ab accutis.

Accute vero sunt septem et hoc computando in ·b·fa, ·f·mi solum unam clavem. Et sunt hec: ·a·b·c·d·e·f·g·. Sed computando ·b·fa, ·f·mi pro duabus clavibus, tunc accute claves etiam sunt octo, scilicet ·a· ·b· molle ·f· quadrum ·c·d·e·f·g·. Et dicuntur accute secundum eundem **Ioannem Olendrinum** ideo, quia accutum reddunt sonum, vel ideo, quia aliores sunt gravibus et semper debent scribi minori scriptura, ut habeant differentiam a gravibus.

Sz 2, 73-92: Quintus vero vocatur auricularis, qui dicitur ab auribus vel ab auricula, et merito vocatur auricularis, quia eo communiter mundamus aures; inde nomen secundum intencionem eiusdem domini **Olendrini**. Suprema pars uniuscuiusque digitti vertex vel capud appellatur. Infima vero pars vocatur radix seu primum membrum. Locus vero sub vertice situatus dicitur collum seu tertium membrum. Locus autem, qui est sub collo, vocatur venter.

Septimo notandum, quod tota manus secundum usum componitur ex decem novem dictionibus, que sic scolastice exprimuntur, ut clare patet hac ipsa manu musicali. Sed loquendo secundum artem, tunc sunt XX dictiones, ex quibus integratur manus musica, quia ·ee·la etiam extra manum additur, ut dictum est prius. Unde **Ioannes Olendrinus** declarat in versibus, ubi et in quo membro unaqueque dicio ex istis debeat locari, dicens:

Voces iam clare per manum articulare:
·F·ut, ·A·re, ·H·mi semper pollex retinebit,
Index ad radicem ·C·faut mediusque ·D·solre.
Sic ·E·lami fidiis, sed ·F·faut auricularis.
In cuius ventre ·G·solreut reor esse.
Inde suo more collum tenet hinc ·a·lamire,

Et caput eius ornare solet per ·b·fa, ·k·mi. Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. Sed ·d·lasolre medius sibi vertice portat. Index iterat ·e·lami, ·f·faut huic quoque substat. Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. Hinc ·aa·lamire donat medius, fidius ·bb·fa, ·kk·mi. ·cc·solfa collo tenet, medius ·dd·lasol.
Sz 3, 2-3: <C>antus secundum Ioannem Olendrinum diffinitur sic: Est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata.
Sz 3, 15-17: Tercio notandum secundum Ioannem Olendrinum, quod primus k duralis incipitur in ·Γ· in linea, scilicet in vertice pollicis, et finitur in primo ·E·lami in spacio. Secundus k duralis incipitur in primo ·G·solreut in spacio et finitur in secundo ·e·lami in linea. Tercius autem k 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.
Sz 3, 27-28: Unde Ioannes Olendrinus: ·k· durum <i>mi</i> canit, ·b· molle <i>fa</i> dulce frequentat.
Sz 5, 2-3: Mutacio describitur sic secundum Ioannem Olendrinum: Est unius vocis in aliam sub debita consonancia variacio.
Sz 5, 111-113: ·ee·la est ultima diccio extra manum posita, habens unam vocem, scilicet <i>la</i>, que canitur per tercium k duralem et nullam habet mutacionem propter causas superius positas. Et locatur sub vertice medii digitti ex opposito tercie iuncture eiusdem digitti et hoc extra manum. Et quamquam multi asserunt, illam vocem ·e·la positam in illa dictione, scilicet ·ee·la, non esse tenendam seu ponendam, tamen Ioannes Olendrinus posuit eandem pro ultima voce monocordi Guidonis et locavit eandem sub vertice medii digitti extra manum et hoc, ut tercius cantus k duralis maneat completus.
Sz 7, 11-12: 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 <i>Musica</i> dicens: Ter trinis modulis cantus contextitur omnis.
Sz 8, 2-3: Coniuncta secundum intencionem Ioannis Olendrini diffinitur sic: Est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonio et e converso de semitonio in tonum transicio.

Neben diesen vier Traktaten gibt es weitere Texte, in denen der Name des Johannes Hollandrinus nur vereinzelt und oft in abweichender Lautung erscheint, die aber inhaltlich weitgehende Übereinstimmungen zeigen.

Besonders bemerkenswert ist die Erwähnung in einer Handschrift des Georg Naustat aus Dresden, in der ein Johannes Valendrinus offenbar als Autor (*causa efficiens*) des niedergeschriebenen Musiktraktats bezeichnet

wird. Die entsprechende Stelle ist allerdings erst durch einen wahrscheinlich späteren Kommentator hinzugefügt worden.²⁰

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 fol. 251-286v (geschrieben in Glogau von Georg Naustat 1454-1462) (= TH I)

TH I accessus 31-36: Item causa efficiens huius musice est **Iohannes Valendrinus**. Item nota metra de invencione musice:

Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse.
Investigat Guido Tubalque registrat.
Tubal epilogat, normasque ponit Iohannes.
Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.

In vier Traktaten des späten 15. Jhs. bis zum Anfang des 16. Jhs. wird Johannes Hollandrinus wiederum mit der Erweiterung des Tonsystems nach oben durch das *·ee·la* in Verbindung gebracht. Darüber hinaus wird ihm in TH XVIII wie in Sz die Definition der *coniuncta* zugeschrieben.

London, British Library, add. 31388, fol. 17r-24r (ca. 1497 aus Augsburg)
(= TH XXII)

TH XXII 13, 12: Item *·ee·la* pro ultima voce monocordi Gwidonis secundum **Iohannem Hallis** est addenda, qui eam locavit sub vertice medii digiti.

Wrocław, Ossolineum 2297/I fol. 1-12 (ca. 1500 aus Krakau?)
(= TH XII)

TH XII 5, 10-14: Unde cantus *ḥ* duralis diffinitur sic: est qui protrahitur per durum seu qui duriolem seu graviorem sonum in suo transitu signat et hoc in respectu aliorum. Et quia triplex reperitur, in tres species merito dividitur. Primus itaque *ḥ* duralis incipitur in *·T·* greco in linea et finitur in *·E·lami* in spacio. Secundus incipitur in *·G·* gravi et finitur in *·e·* acuto in linea. Tercius incipitur in *·g·* acuto in linea et finitur in *·ee·lami* superacuto secundum **Iohannem Oleandrum**.

²⁰ Siehe die Einleitung von Calvin M. Bower zur Edition von TH I in Band II der *Traditio Iohannis Hollandrini*.

Praha, Prazkeo bradu, knibovna metropolitni kapituly N LI (geschrieben 1500 in Böhmen)
(= TH XVI)

TH XVI 1, 4, 31: Et extra manum secundum **Iohannem Hollandrinum** annectitur una, ut pote ·ee·, et hoc in toto sunt viginti claves.

TH XVI 1, 5, 121: Ideo **Iohannes Holandrius** unam apposuit clavem ob tercii cantus ꝥ duralis perfeccionem, videlicet ·ee·la, que extra manum in aliquo articulo locari habet unam vocem videlicet *la*, que est ultima tercii ꝥ duralis nullam habens mutacionem rationibus prius habitis.

Kraków, Biblioteka Czartoryskich 3910, p. 191-246 (1522)
(= TH XVIII)

TH XVIII 2, 16: ·ee·la extra manum additur secundum **Iohannem Oleadrinum** propter complecionem tercii cantus h duralis.

TH XVIII 3, 167: Secundum **Iohannem Eleandrinum** coniuncta diffinitur sic: est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et econverso de semitonio in tonum mutacio.

Fälschlich sind in der in Süddeutschland entstandenen Handschrift der Proske-Bibliothek in Regensburg dem Johannes Hollandrinus einige Verse über die Kirchentonarten zugeschrieben, die aus dem Traktat des Lambertus aus dem 13. Jh. stammen²¹:

Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikbibliothek 98 th. 4° (Süddeutschland, 1457-1476):

p. 251: Item nota versus **Iohannis Holandrini** de cantibus, qui ascendunt sicut autentici et descendunt sicut plagales.
Versus: Qui primo velut autentus loca possidet altea (!)

²¹ Lambertus, CS 1, p. 261b. In Kenntnis dieser Handschrift hat Wolf Frobenius in seinem Buch: Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft II, Stuttgart 1971, S. 26 Anm. 21) Lambertus-Verse der Venezianischen Handschrift lat. VIII 24 (=3434) dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben. Frobenius verweist zur Erhärtung seiner Vermutung auf Parallelen in der Handschrift London add. 34200 (= TH II), bei Ladislaus de Zalka, Henricus de Zeelandia und im Anonymus Cartusiensis sowie in den Handschriften Gent 70 (71) fol. 44r, und Paris BNF lat. 16664 fol. 8v-9v. Er bemerkte auch, daß ein Teil der Verse bei Lambertus und Petrus de Cruce zu finden ist. In der Tat handelt es sich meistens um weit verbreitete Verse, die z. T. auch in Verbindung mit dem Namen Johannes Hollandrinus auftauchen.

postea descendit ut collateralis (!) ad yma.
 Vel viceversa primo yma, que post petit alta.
 De quo, si querit aliquis, cuiusque sit,
 Sic respondetur, quia cantus quilibet eius
 Esse toni poterit (?), in quo finiri videtur.
 Vel punctus (!) praciens extremum si situetur
 Alcior extremo regulariter esse meretur
 Autentus talis econtra collateralis
 aut eius, de quo plus accipit, esse probetur.
 Præcipue cantus hiis versibus examinetur.

Die 1508 in Straßburg von J. Grüninger gedruckte Ausgabe der *Margarita philosophica nova* von Gregor Reisch schließlich zitiert Johannes Hollandrinus mit einer Bemerkung zum Stand des *musicus*:²² Hier handelt es sich offensichtlich um ein Zitat aus zweiter Hand; der Text gehört insgesamt nicht zu den oben besprochenen mehr oder weniger eng verwandten Traktaten.

Gregor Reisch, Margarita philosophica nova (J. Grüninger, Straßburg 1508)

lib. 5, Musica figurata, De modo componendi seu contrapuncto simplici, Septimum caput de Tonis: Quamvis in Musica mensurali non docetur de tonis: Sed necesse est scire octo tonos: nam ut **Holandrinus** ait: Qui octo tonos ignorat pro Musico non reputatur.

Außergewöhnlich sind in den zitierten Textstellen die unterschiedlichen Namensformen. Eine verbindliche Orthographie gab es zwar im Mittelalter nicht, vor allem nicht bei Namen, aber zwischen Oleander (oder Oleandrus?), Hallis und Valendrinus besteht doch eine bemerkenswerte Divergenz. Neben Irrtümern der Schreiber beim Lesen ihrer Vorlagen muß wahrscheinlich auch damit gerechnet werden, daß die Autoren der Texte keine schriftlichen Vorlagen vor sich hatten, sondern daß der Name nur durch mündliche Lehre überliefert wurde und deshalb verschiedene Formen angenommen hat. Daß die Form Hollandrinus, ‚der Holländer‘ die ursprüngliche Namensform ist, ist wahrscheinlich, aber auch nicht vollständig sicher. Die am auffälligsten abweichende Namensform „Valendrinus“ könnte als Variante von „Flandrinus/Vlandrinus“ erklärt werden.²³

²² Das Zitat steht nicht in der ersten Ausgabe Freiburg 1503, sondern nur im Nachdruck von J. Grüninger, in dem neben dem *Tractatus I musice speculative* und *Tractatus II musice practice* ein weiterer Teil *Musica figurata* hinzugefügt ist.

²³ Vgl. die Interpretation von C. M. Bower in der Einführung zu seiner Edition von TH I.

Daß Flandern und Holland nicht sicher unterschieden wurden, belegt u. a. der oben erwähnte Johannes de Lovanio Hollandrinus.²⁴ Diese Bezeichnung zeigt, daß Personen, die aus Löwen (Louvain), also dem heutigen Belgien stammten, auch als „Hollandrini“ bezeichnet werden konnten. Daß es sich bei dem in Frage stehenden Musiktheoretiker aber um ein und dieselbe Person handelt, das legen zahlreiche signifikante inhaltliche Gemeinsamkeiten nahe.

Alle bisher zitierten Texte gehören dem Genre der Choraltraktate an. Sie enthalten im allgemeinen folgende Themenbereiche:

- Accessus (Definition, ‚Erfindung‘, Bedeutung und Klassifikation der Musik)
- Tonsystem (Tonbuchstaben, Tetrachorde, Oktavgliederung)
- Solmisierung, Hexachorde und Mutation
- Intervalle (Beschreibung von neun Intervallen vom Einklang bis zur großen Sexte, sowie der Oktave und ungebräuchliche Intervalle)
- Bestimmung der Kirchentonarten (Definition, Einteilung in authentisch und plagal, Ambitus, Charakterisierung)
- Tonar (Psalmtöne, Differenzen der Antiphonen und Introitus, Versus der Responsorien)

Neben diesen inhaltlichen Gemeinsamkeiten sind die Texte auch durch eine Reihe von Diagrammen gekennzeichnet:

- *Manus musicalis* (Darstellung der guidonischen Hand mit Bezeichnung der Tonstufen, Solmisierungssilben und Hexachorde)
- *Scala decemlinealis* (Darstellung des Tonsystems in vertikaler Anordnung in einem System aus Linien und Spatien mit Bezeichnung der Hexachorde mit Solmisierungssilben, Tetrachorde und Oktavgliederung, Schlüssel)
- Ambituskreise (zur Darstellung des Tonumfangs der Kirchentonarten mit Angabe der gemeinsamen und unterschiedlichen Tonstufen in den plagalen und authentischen Tonarten)

Auffällig ist in den genannten Traktaten die große Anzahl an Merkversen, die in den Prosatext eingestreut werden. Einige von ihnen werden explizit dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben. Zusammen mit verschiedenen Merkmelodien, unter denen die dem Hermannus Contractus

²⁴ Siehe S. 5 Fußnote 9

zugeschriebene Merkmelodie „Ter terni sunt modi“ zum Erlernen der Intervalle besonders häufig erscheint, sind sie ein Zeichen für die didaktische Ausrichtung der Traktate.

Alle diese Merkmale sind jedoch nicht nur in den oben beschriebenen acht Traktaten, sondern in einer ganzen Reihe weiterer Texte aus dem 15. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts zu finden. Daher stellt sich die Aufgabe, Kriterien aufzustellen, die geeignet sind, die besondere Lehrtradition des Johannes Hollandrinus gegenüber anderen Texten der Chorallehre des 15. Jahrhunderts abzugrenzen.

III. DIE ENTWICKLUNG DER *TRADITIO HOLLANDRINI*

1. Die handschriftliche Überlieferung

Nach unserem heutigen Kenntnisstand ist die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus in 25 Texten erhalten. Achtzehn davon sind bisher noch nicht vollständig publiziert worden und nur aus Vorarbeiten, Teileditionen oder Katalogeinträgen bekannt. Die nachfolgende Liste gibt einen kurzen Überblick. Detailinformationen sind den Einleitungen zu den Editionen zu entnehmen.

Texte mit Erwähnung des Johannes Hollandrinus

TH I

Inc.: „Nulla omnino etas ...“

Wr = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 fol. 251r-286v (ca. 1460, Schlesien
[Glogau])

Ln2 = London, British Library, Arundel 299, fol. 88rv (1491, Deutschland oder Österreich)
(Exzerpt)

Ed.: Fritz Feldmann: Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Breslau 1938

TH II

Inc.: „Item diceres, quare musica studetur ...“

Lo1 = London, British Library, add. 34200, fol. 1r-33v (15. Jh., Schlesien?)

Lo2 = London, British Library, add. 34200, fol. 37r-38v (Exzerpt)

Ed.: CS3, S. 416a-462b (= Anonymus XI)

R. J. Wingell: Anonymous XI (CS III). An Edition, Translation, and Commentary
(Diss.) Univ. of Southern California 1973

TH V

Inc.: „Pro themate presentis operis ...“

Be = Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, fol. 1r-26r
(2. Hälfte des 15. Jhs, Deutschland?)

Mc = München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056, fol. 2r-42r (1463, Augsburg)

Mn3 = München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387, fol. 53r-79r (15. Jh., Deutschland)

Ed.: Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. AMf
1-2, 1936-1937, S. 59-82, 176-199 (auszugsweise)

TH XII

Inc.: „Fertur quamquam Pitagoras ...“

*W*_o = Wrocław, Biblioteka Ossolińskich 2297/I, fol. 1r-12r (ca. 1500, Krakau?)

TH XVI

Inc.: „<S>onat vox tua in auribus meis ...“

*P*_m = Praha, Archiv Pražského hradu, Knihovna metropolitní kapituly (sv. Vít) N LI (1575), fol. 189r–207r (1500, Böhmen)

TH XVIII

Inc.: „Recomendacio musice“

*K*_c = Kraków, Biblioteka Czartoryskich 3910, pp. 191-246 (1522, Krakau)

TH XXII

Inc.: „Item musica dividitur in musicam choralem seu planam et mensuralem...“

*L*_d = London, British Library, add. 31388 fol. 17r-24r (ca. 1497, Augsburg)

Sz

Inc.: „Musica magistri Szydlovite sequitur. In nomine Domini amen.

Principia artis musice ...“

*G*_n = Gniezno, Archiwum Katedralne 200, fol. 388r-412r (nach 1475, Krakau)

Ed. W. Gieburowski, *Musica magistri Szydlovite*. Ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -Praxis des XV. Jahrh. in Polen sowie der Nachtridentinischen Choralreform. Posen 1915

LZ

Inc.: „In nomine Domini. Amen. <P>ro themate presentis operis assumo Cassiodorum in quadam epistola ...“

*E*_s = Esztergom, Főszékezezyházi Könyvtár II 395, fol. 30r-63v (1489-90, Ungarn [Sárospatak])

Ed. Dénes von Bartha: *Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai* (1490), *Musicologia Hungarica* 1, Budapest 1934

*Texte ohne Erwähnung des Johannes Hollandrini***TH III**

Inc.: „Sequitur musica et eius utilitas.“

Wi = Wien, Österreichische Nationalbibliothek cod. 4774, fol. 12r-91r (vor 1473, Prag)

Ed. J. Amon, Der „Tractatus de musica cum glossis“ im cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977

TH IV

Inc.: „Similiter unisonus dicitur modus“

Al = Alba Julia, Biblioteca Centrala de Stat, Filiala Batthyaneum (vor 1477, Slowakei [Levoča/Leutschau])

Ed.: Zsuzsa Czagany, Anonymi Leutsoviensis Tractatus de musica. Slovenská Hudba 17, 1991, S. 297-327. Deutsche Version: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD 46, 1992, S. 223-242.

TH VI

Inc.: „In principio nostri opusculi ...“

Wi = Wien, Österreichische Nationalbibliothek 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v (vor 1473, Prag)

Ed.: 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

TH VII

Inc.: „Ignis divini iubare ...“

Ww1 = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37, fol. 288r-302v (ca. 1475, Schlesien [Breslau?])

TH VIII

Inc.: „Pro recommendatione artis musice ...“ (1402, Prag [nach dem Explicit])

Pa = Praha, Národní knihovna České republiky V.F.6 (928), fol. 59r-98r (1431, Prag)

Kk = Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927, fol. 213r-238v (1448, Krakau)

Ka = Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861, fol. 127v-148r (ca. 1455, Krakau)

TH IX

Inc.: „Musica secundum Bohecium sic diffinitur ...“

Kr = Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859, fol. 3r-13r (ca. 1447, Krakau)

TH X

Inc.: „Quilibet modus aut resonat ...“

Pb = Praha, Národní knihovna České republiky V.H.21, fol. 136r-140v (ca. 1415, Prag)

TH XI

Inc.: „Nec reticere oportet ...“

Pr = Praha, Národní knihovna České republiky I.G.1, fol. 1r-17r (15. Jh., Böhmen [Wittingau/Třeboň])

TH XIII

Inc.: „Circa initium huius libri ...“

L_e = Leipzig, Universitätsbibliothek 1236, fol. 143r-174r (vor 1490, Deutschland)

Me = Melk, Benediktinerstift 873, p. 199-214 (nach 1449, Melk)

TH XIV

Inc.: „Quia secundum philosophum octavo polliticorum ...“

Mb = München, Bayerische Staatsbibliothek clm 5947, fol. 108r-115r (1492/3, Deutschland)

TH XV

Inc.: „De utilitate artis musice. Expedit et consonum est rationi ...“

W_n2 = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37, fol. 302r-324r (ca. 1475, Schlesien [Breslau?])

TH XVII

Inc.: „Expedit et consonum est rationi ...“

Wb = Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 696 Helmst., fol. 142r-155r (15. Jh. Deutschland)

Sa = Salzburg, St. Peter a. VI. 44, fol. 44v-59v (1490, Melk)

TH XIX

Inc.: „Expedit et consonum est rationi ...“

L_n1 = London, British Library Arundel 299, fol. 30r-65v (1491, Deutschland oder Österreich)

TH XX

Inc.: „Pro presentis opusculi artis videlicet musicalis cognitione, expedit ac rationi consonum est ...“

B/ = Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74, fol. 104r-126v
(1464, Stettin)

Er = Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek CE 8° 20, fol. 114r-134v (1485,
Erfurt?)

TH XXI

Inc.: „Primo Celi scribit Arestoteles princeps philosophorum ...“

Mü = München, Bayerische Staatsbibliothek clm 30059, fol. 2r-23v (15. Jh., Nürnberg)

TH XXIII

Inc.: „Quoniam circa artem musicalis sciencie multi hodiernis temporibus delirant...“

Ei = Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685 (*olim* 8 26, quarto 27), fol. 362r-377v
(1456-1458, Leipzig ?)

2. Definition der Lehrtradition

Eine Lehrtradition wird durch gemeinsame Begriffe, Termini, Definitionen, sprachliche Muster und mnemotechnische Hilfsmittel definiert, die durch mehrere Generationen von Lehrern und Schülern weitergegeben werden. Auf der Basis der oben zitierten Quellen können wir annehmen, daß Johannes Hollandrinus eine solche Lehrtradition begründete. Um diese Annahme zu belegen, ist es notwendig, eindeutige Kriterien aufzustellen, mit deren Hilfe es möglich ist, genauere Positionen der einzelnen Texte innerhalb der Tradition zu bestimmen.

Unter den neun Traktaten, die Johannes Hollandrinus erwähnen, nimmt das *Opusculum monacordale*, das dem Johannes Valendrinus zugeschrieben wird, eine besondere Stellung ein. Nach dem oben zitierten *Accessus* scheint der Text als Werk des Johannes Hollandrinus selbst angesehen worden zu sein, dessen Name, als Johannes Valendrinus, nur in diesem *Accessus* erwähnt wird.²⁵

Die Zitate, die dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben werden (manchmal auch mit einem Verweis auf sein Werk *Musica*), bringen in keinem Fall neue Erkenntnisse zur Musiklehre. Unter ihnen finden sich Definitionen und Verse, die mit Sicherheit nicht von Hollandrinus stammen. Die übrigen betreffen vor allem elementare Aussagen zur Musiklehre, die meistens zum Allgemeingut zeitgenössischer Traktate gehören. Ihr unterscheidendes Merkmal ist die eigenständige sprachliche Form dieser Aussagen.

Die Zitate, die mit dem Namen des Johannes Hollandrinus verbunden sind – wir wollen sie *loci Hollandrini* nennen –, berechtigen uns, die Traktate, die solche Zeugnisse enthalten, als glaubwürdige Überlieferung der Lehre des Johannes Hollandrinus anzusehen. Sie bilden daher die Grundlage für die Zuordnung weiterer Texte zu dieser Tradition. Der musiktheoretische Kontext der *loci Hollandrini* und ihre Verteilung auf diese neun grundlegenden Textzeugen erfordern besondere Aufmerksamkeit, da keiner dieser Traktate alle Zitate enthält. Darüber hinaus sind diese *loci* nicht überall mit dem Namen des Johannes Hollandrinus verbunden.

²⁵ Siehe S. 17

Die Untersuchung der *loci Hollandrini* erfolgt in zwei Schritten: In einem ersten Schritt wird die Gruppe der neun Traktate mit Erwähnungen des Johannes Hollandrinus analysiert. Diese Traktate, bzw. die uns überlieferten Abschriften dieser Traktate, wurden in der zweiten Hälfte des 15. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts geschrieben. Der letzte datierte Text ist TH XVIII aus dem Jahre 1522.

In einem zweiten Schritt werden die *loci Hollandrini* mit entsprechenden Aussagen in den sechzehn Texten verglichen, in denen der Name Johannes Hollandrinus nicht erscheint. Der älteste Text dieser Gruppe ist TH VIII aus dem Jahre 1402.

Alle Texte zusammen ermöglichen eine Bestimmung der Lehrtradition, die über einen Zeitraum von 120 Jahren wirksam war.

Loci Hollandrini

Die neunzehn Zitate aus der *Musica* des Johannes Hollandrinus betreffen mehrere Gebiete der elementaren Musiktheorie, die in Choraltraktaten behandelt werden:

1. Einführende Definitionen und Bestimmungen
 - A. Verse über die Unterscheidung von *ars* und *usus*
 - B. Verse über die ‚Erfinder‘ der Musik
 - C. Verse über die Kirchentonarten als Grundlage musikalischen Wissens
2. Tonsystem und Notation
 - A. Verse über die unterschiedliche Notation von *b durum* und *b molle*
 - B. Vers über die unterschiedliche Tonhöhe von *b durum* und *b molle*
 - C. *·ee·la* als höchste Stufe des Tonsystems
 - D. Die *claves affinales* als Teil des Tonsystems
 - E. Erläuterung der Bezeichnungen *graves* und *acutae*
 - F. Verse über Großbuchstaben zur Bezeichnung der *claves graves*
3. Hexachordsystem und *coniunctae*
 - A. Verse über die Solmisationssilben *ut re mi fa sol la*
 - B. Beschreibung der *manus musica*
 - C. Definition von *cantus*
 - D. Definition von *mutatio*
 - E. Definition von *coniuncta*

4. Intervalle

A. Verse *Ter trinis modulis cantus contextitur omnis*

5. System der Kirchentonarten und Tonare

A. Verse über den Unterschied zwischen authentisch und plagal

B. Verse über die vier Elemente einer regulären Melodie

C. Regel über das Verhältnis der *principia tonorum* und *fines differentiarum*D. Regeln über *distinctiones***1A**

Bestia non cantor qui non canit arte sed usu,
non vox cantorem facit, sed artis documentum

Die Verse, welche die Dichotomie *ars* – *usus* beschreiben, stammen nicht von Johannes Hollandrinus, obwohl sie ihm in vier Traktaten übereinstimmend zugeschrieben werden (TH II pr. 9-10, 13; TH V pr. 64-65, 68; Sz 1, 29-31, LZ pr. 73-75). Sie gehen auf Lambertus zurück und gehören zu den *loci communes* in der Musiktheorie des Spätmittelalters.²⁶ TH I pr. 5 zitiert nur den ersten der beiden Verse.

Bereits in den frühesten Texten, die keine Verweise auf Hollandrinus enthalten (TH VIII 22, 25-26 und 9, 124-125; TH X A 47-48), sowie in weiteren späteren Texten (TH VI 5, 15-16 und TH XV 6, 41 und 43) sind diese Verse ebenfalls enthalten. Sie stehen immer im Kontext der Dichotomie *ars* – *natura* oder *musicus* – *cantor* und die Forderung an den praktischen Musiker, auch mit der *ars* vertraut zu sein. Meistens werden die Verse im Zusammenhang mit Guidos Versen „Musicorum et cantorum magna est distantia ...“²⁷ zitiert (TH VII pr. 24-28; TH XIII pr. 171-175; TH XIX, 72-78 und TH XXI 1, 15-19).

1B

Die Verse *Pitagoras repperit*, die einen Katalog der ‚Erfinder‘ der Musik enthalten, sind fast nur aus der Hollandrinus-Tradition bekannt.²⁸ In den

²⁶ LAMBERTUS p. 252b

²⁷ GUIDO reg. 1-3

²⁸ Eine ähnliche, allerdings nicht versifizierte Liste ist bei THEOG. METT. 1, 1-3 (p. 183a) zu finden. Eine späte Abschrift der ersten drei Zeilen findet man in Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44 (siehe S. 136) und in Tübingen Mc 48 (Eine Abschrift von Christian Meyer ist auf

neun Traktaten, die den Namen des Johannes Hollandrinus enthalten, erscheinen sie in zwei Varianten, von denen eine (TH I acc. 33-36, Sz 1, 23-26 und TH XII 1, 3-6) keine Zuschreibung an Johannes Hollandrinus überliefert:

TH I acc. 33-36	LZ pr. 35-54 (= TH V pr. 37-41)
Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse.	Pitagoras reperit, transfert Bohecus ipse.
Investigat Guido Tubalque registrat.	Investigator Guido fuit ipse tonorum.
Tubal epilogat, normasque ponit Iohannes.	Tubal epilogum modulaminis ipse registrat.
Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.	Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes.
	Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.

Unter den Texten ohne Verweis auf Hollandrinus enthält nur TH XIV (2, 18-22) die Fassung mit fünf Versen, die in TH V und LZ Johannes Hollandrinus zugeschrieben wird. Der älteste datierte Text, TH VIII 5, 10-12, überliefert die ersten drei Zeilen der Version von TH I, Sz und TH XII, nicht aber die Zeile mit der Erwähnung von Gregor und Ambrosius. Diese Fassung wird am häufigsten überliefert. Sie findet sich in TH IX 1, 1, 4-6; TH X A 31-33; TH XV 2, 12-14; TH XVII 41-43 und TH XIX 46-48 (in umgekehrter Reihenfolge). Zwei Texte (TH XIII pr. 51 und TH XXI 2, 6) überliefern nur den ersten Vers.

1C

Musicus octo tonos ignorans non reputatur.
Ergo scias tantum quod arte tonus inveniatur.

Die Feststellung, daß ein Musiker, der keine Kenntnis des Systems der acht Kirchentonarten besitzt, auch kein Ansehen verdient, ist in zwei Versen mit kleineren Varianten von TH II pr. 20-22, LZ pr. 84-85; LZ 4, 19-20 und TH V pr. 104-106 mit Zuweisung an Johannes Hollandrinus überliefert.

Andere Quellen aus dem 15. Jahrhundert sind bisher nicht bekannt. Mit derselben Zuschreibung wird der Vers aber in der oben zitierten *Margarita philosophica nova* von Gregor Reisch erwähnt.²⁹

der Internetseite des *Lexicon musicum Latinum* veröffentlicht: www.lml.badw.de/info/tueb48a.htm)

²⁹ Siehe S. 19

2A

Mollem rotundum *b* dat, *h* quadrum tibi durum.³⁰

Die Differenzierung zwischen *b durum* und *b molle* gehört als charakteristisches Element des Guidonischen Tonsystems zu den Grundlagen der elementaren Musiklehre. Der Vers gibt die Art und Weise der Notation als *b rotundum* und *b quadrum* an. Er wird in den drei Traktaten TH II 3, 24; TH V 3, 32 und LZ 2, 21 zitiert, wobei die beiden letzteren ihn dem Hollandrinus zuweisen.

Unter den Texten ohne Erwähnung der Johannes Hollandrinus ist der Vers nur in TH XIV als dritte Zeile der versifizierten Anweisung „Sub ·b·fa·b·mi duas voces volo demi ...“ zu finden, die in der Hollandrinus-Tradition weit verbreitet ist und in unterschiedlichen Kombinationen mit anderen Versen erscheint (TH II 3, 16-17; TH V 3, 29-30; TH VII 3, 17-18; TH IX 1, 2, 53-54; TH X B 42-43; TH XIII 2, 31-32; TH XV 8, 9-10; 9, 114-115; TH XVII 100-101; TH XIX 166-167; TH XXI 4, 16-17; Sz 5, 30-31; LZ 2, 18-19).

TH XIV 8, 19-21: Sub ·b·fa·b·mi duas voces volo demi.
Quas non mutabis quia duplex est ibi clavis.
Molle rotundum ·b· dat quadratum tibi durum.

2B

Szydllovita zitiert einen weiteren Vers über den Unterschied zwischen *b durum* und *b molle*:

Sz 3, 24-28: Quarto notandum, quod differentia est inter ·b· durum et inter ·b· molle. Differunt enim dupliciter, scilicet in voce et in scripto. Primo in voce, quia signato ·b· duro debet decantari *mi*, ·b· vero molli signato decanitur *fa*. Unde Ioannes Olendrinus:

·b· durum *mi* canit, ·b· molle *fa* dulce frequentat.

Dieser Vers erscheint häufig in der Hollandrinus-Tradition sowohl als Einzelvers wie auch in Verbindung mit anderen Versen. In den Texten, die Johannes Hollandrinus erwähnen, ist er in LZ 1, 30 und TH XVIII 2, 12 zu finden. Öfter erscheint er in Texten ohne Namensnennung: TH X B 52, TH VIII 9, 46 (nur in der Prager Handschrift), TH VII 2, 34; TH XIII

³⁰ Der Vers ist in mehreren Fassungen überliefert, die alle keinen korrekten Hexameter bilden.

1, 128; TH XV 6, 16 und 6, 52; TH III 2, 22 und 3, 29; TH XII 10, 6 (Glosse); TH XIX 170 und in TH XXIII 1, 2, 46.

2C

Die Tonstufe *·ee·la extra manum*, welche seit Lambertus und Hieronymus de Moravia die höchste Tonstufe des Tonsystems bildet, wird in sieben Traktaten (TH V, TH XII, TH XVI, TH XVIII, TH XXII, Sz, LZ) als Element der Lehre des Johannes Hollandrinus angesehen. Demnach soll Johannes Hollandrinus die Aufnahme dieser Tonstufe in das Guidonische System sanktioniert haben, um das dritte *hexachordum durum*, das mit *g acutum* beginnt, zu vervollständigen. Offensichtlich war die Erweiterung des Guidonischen Systems Gegenstand einer lebhaften Debatte, wie die Bemerkungen im Kommentar von TH I nahelegen.

Im Haupttext von TH I wird *·ee·la extra manum* nicht berücksichtigt. Nur der Kommentar (TH I 1, 2, 8-9) und eine Glosse erwähnen eine Erweiterung des Tonsystems. Nach den Aussagen des Haupttexts ist die höchste Tonstufe nach wie vor *·dd·lasol* in Übereinstimmung mit der Guidonischen Skala, die auch durch Johannes Cotto/Affligemensis³¹ bestätigt wird.

TH I 1, 2, 1 (Haupttext): Hiis itaque notulis musicis quidam priorum pluribus, nonnulli verum paucioribus utebantur, posteriores vero ob dulcis cantus melodiam fiendam ultra has adhuc *·b·* molle sive rotundum adinvenerunt, quod utrique *·b·* quadrato acuto videlicet et excellenti adiunxerunt, propter quod et a quibusdam greco vocabulo *sinemenon*, quod latine sonat adiunctum extitit appellatum.

Der anonyme Glossator schreibt über das Wort *pluribus*:

TH I 1, 2, 1, c: utebantur, s. quia *·ee·la* extra manum ponebant

Der Kommentator fügt hinzu, daß einige spätere Musiker eine größere Zahl von Tonstufen einzuführen versuchten als der Autor beschreibt, insbesondere das *·ee·la extra manum*. Er läßt beide Ansichten gelten, äußert aber die Meinung, daß der Autor des *Opusculum monacordale* eine bessere Begründung für seine Ansicht liefert.

TH I 1, 2, 8-9 (Kommentar): Quidam vero posteriores ultra numerum clavium ab autore enumeratarum plures claves, videlicet *·ee·la*, extra manum locare nituntur. Et quamvis utrobique satis competens est posicio, modus tamen dicendi presentis opusculi videtur esse melior et formalior.

³¹ IOH. COTT. mus. 5, 9-12

Von Bedeutung ist die Bezeichnung „secundum communem usum“, die der Kommentator für die Skala mit 19 Tonstufen bis zum *·dd·lasol* verwendet, verbunden mit der Ergänzung, daß „secundum artem“ eine unbegrenzte Zahl von Tonstufen existiere:

TH I 1, 1, 81-84: *Ulterius ostendit autor numerum clavium: volens, quod octo sunt graves; septem acute; et 4^{or} supra acute, sive excellentes. Sequitur, quod erunt 19 ad hunc sensum: decem novem sunt claves musicales secundum numerum et communem usum, computando ·b·fa et ·b·mi pro una. Dicitur secundum numerum, quia pauciores sunt secundum speciem; soni enim septem sunt in specie ut patet inspicienti. Dicitur secundum communem usum, quia secundum artem possunt esse infinite, cum ars consonantiis finem non imponat ut habetur ex textu.*

Diese Ausdrucksweise findet sich in TH II, TH V, LZ und Sz wieder: die 19-stufige Skala wird als *secundum usum* bezeichnet, während die durch das *·ee·la extra manum* erweiterte 20-stufige Skala *secundum artem* genannt wird.

TH II 1, 12: *Pro quo sciendum, quod claves secundum usum 19, secundum vero artem sunt 20, ut sunt ·Gama·ut, ·A·re, ·Be·mi, et cetera.*

TH V 1, 58-64: *Pro quo sciendum quod claves secundum usum sunt decem et novem, secundum artem vero sunt viginti, ut patet in his metris:*

Bis decas ex arte cantus claves tibi sunt hee:
*·Gam·ut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, ·D·solre, ·E·lami,
 ·F·faut hinc ducas ·G·solreut atque ·a·lamire.
 Cum ·b·fa·h·mi, ·c·solfaut ac ·d·lasolre
 ·e·lami dic ·f·faut, ·g·solreut dic ·aa·lamire
 Cum ·bb·fa·h·mi, ·cc·solfa, ·dd·lasol ·ee·laque.*

LZ 1, 24 (Glosse): *Item ·ee·la extra manum ponitur propter complecionem tercii cantus h 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 h duralis, quia sicut est in natura, sic debet esse in arte. Sed natura non deficit in necessariis, nec habundat in superfluis, ut vult Philosophus in *De coelo et mundo*, ergo nec ars, quia ars ymitatur naturam, inquantum potest etc. *Physicorum*; ergo, ut 3^{us} cantus h duralis sit completus et quilibet alter necessario ex intencione istorum virorum in hac arte expertorum et precipuorum additur *·ee·la extra manum*.

Sz 2, 77-78: *Septimo notandum, quod tota manus secundum usum componitur ex decem novem dictionibus, que sic scolastice exprimuntur, ut clare patet hac ipsa manu musicali. Sed loquendo secundum artem, tunc sunt XX dictiones, ex quibus integratur manus musica, quia ·ee·la eciam extra manum additur, ut dictum est prius.*

Szydlowita selbst (z. B. 2, 93) benutzt in seinem Traktat wie auch TH XII (z. B. 3, 35) die Skala *secundum usum*. Die übrigen fünf Texte, TH V 2, 69; LZ 2, 118; TH XVI 1, 4, 11, TH XVIII acc. 84 und TH XXII 5, 1-5 beziehen das *·ee·la extra manum* in ihre Skala ein. Diese erweiterte Skala ist auch bei TH II 1, 37 ohne Erwähnung des Hollandrinus zu finden.

Unter den Texten, die den Namen Johannes Hollandrinus nicht enthalten, wird die Erweiterung nur von TH IX und TH XI nicht vollzogen. Sie bewahren wie der Haupttext von TH I die ‚klassische‘ Guidonische Skala mit dem Ende des höchsten *hexachordum durum* auf *·dd·lasol* „quia servat metam“ (cf. TH I 1, 6, 6 und TH IX 1, 1, 44).

TH VIII nimmt eine konservative Position ein und argumentiert gegen die Befürworter der Ausweitung der Skala bis zum *·ee·la*. Diese Ansicht wird damit begründet, daß *·dd·lasol* die natürliche Grenze der menschlichen Stimme sei, die nicht überschritten werden sollte, um die Reinheit der Stimme zu erhalten. Die Kunst soll die Natur soweit als möglich nachahmen (TH VIII 8, 49-50 und 21, 17-20). Diese Argumente stimmen mit dem Kommentar zum Haupttext von TH I überein:

TH VIII 8, 49-50: Et quoniam cuiuslibet cantus modulacio sive gravis, acuta sive superacuta hiis litteris intra manum sinistram situatis potest exemplificari nec amplius etiam vox humana ultra has XXI litteras, ut saltem vox clara et decens appareat, sublevari, non fuit necesse plures litteras posuisse nec in infinitum in eisdem sicut nec in voce licuerat processisse. Et per consequens similiter nec oportuit extra manum, ut quibusdam sciolis placuerat, *·ee·la* ad perfectionem tercii *·b·* duralis adiunxisse.

TH I 1, 1, 90-91 (Kommentar): Sequitur ergo per modum corellarii, quod numerus clavium in manu musica et monacordo communiter a musicis assignatus usualis et non artificialis est, esse censendus. Solent autem tantum tot assignari communiter ideo, quia vox humana amplius non potest ultra has litteras sive claves, saltem, ut vox clara appareat, sublevari.

TH XXIII 1, 2, 16-18 vertritt dieselbe Ansicht. Die Mehrheit der Texte ohne Hollandrinus-Zitate übernimmt die Lösung, welche die Grenze des *·dd·lasol* „secundum usum“ beibehält und das *·ee·la* „ex arte“ erlaubt. In diesem Kontext erscheinen oft die oben nach TH V zitierten Verse „Bis decas ex arte cantus claves hee sunt“. TH X C 190-193 und TH VIII 9, 100-105 (in einer Interpolation der Prager Handschrift) dokumentieren die früheste Überlieferung, die auch in TH III 1, 22-27; TH VII 1, 8-13; TH XIII 1, 19-25; TH XV 2, 18-23 und TH XIX 70-71 zu finden ist. TH XVII 57 und 71 (Diagramm zur Monochordteilung) scheint diese Lösung übernommen zu haben.

In TH VI 15, 3; TH XIV 7, 20; TH XX 1, 9 und TH XXI 2, 28 (Diagramm) ist das ·ee·la ohne Einschränkungen akzeptiert.

2D

In der Einteilung des Tonsystems, die von LZ 3, 48 als Teil der Lehre des Johannes Hollandrinus beschrieben wird, werden die *claves musicales* in fünf Tetrachorde aufgeteilt: *graves*, *finales*, *affinales vel acutae*, *acutae vel superacutae*, *excellentes*. Der charakteristische Begriff der *affinales* erscheint in allen acht Traktaten, die den Namen Johannes Hollandrinus zitieren. Allerdings kann man einen gewissen Unterschied in der Behandlung der *claves affinales* beobachten, die offensichtlich aus unterschiedlichen Versuchen entstanden sind, die *sedes affinales* (d.h. die Nebenfinales) in gleicher Weise wie die *claves finales* in die Tetrachordstruktur des Tonsystems einzubeziehen.

LZ 3, 35; LZ 3, 48 und TH V 2, 66 teilen das Tonsystem in fünf disjunkte Tetrachorde und bezeichnen die Tonstufen *a b c d* als *claves affinales vel acutae* ungeachtet der Tatsache, daß *d acuta* nicht zu den *affinales* gehört, da der siebente und achte Modus nicht transponiert werden. Eine ähnliche Vorgehensweise findet man in Sz.

LZ 3, 35: Post hoc secuntur 4^{or} scilicet ·a·b·c·d·, que dici possunt affinales, quasi adfinales, id est confinales ex eo, quia sicut cantus principaliter terminatur in 4^{or} clavibus precedentibus, sic in his quatuor terminari potest minus principaliter, prout infra patebit.

Sz 2, 58-59: Quedam vero dicuntur affinales et sunt iterum alie quatuor claves sequentes, scilicet ·a·b·c·d·. Et dicuntur affinales quasi confinales, id est situate circa finales, et ut in eis frequenter quilibet cantus transpositus in eis debet terminari.

TH I and TH II benennen dieselben vier *claves* als *affinales*, ohne sie jedoch in die Tetrachordstruktur des Tonsystems einzubeziehen:

TH I 2, 5, 10: Sed ultra quatuor finales eorum, que sunt ·D·E·F·G· graves, adhuc 4^{or} sedes ·a·b·c· videlicet et ·d· acutas eis addiderunt, quas affinales, quasi ad finales iunctas vel minus principales, vocaverunt.

TH II 4, 25: Et notandum, quod in illis quatuor litteris vel clavibus iam enumeratis non semper finiuntur toni seu cantus, sed etiam in aliis, scilicet in ·a·b·c·d· acutis, id est in ·a·lamire, ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut, ·d·lasolre, que alio nomine dicuntur affinales, et hoc ideo, quia sicut <cantus> principaliter terminari <potest> in quatuor clavibus prius enumeratis, sic in hiis 4^{or} terminari potest minus principaliter.

TH XII behandelt die *affinales* sowohl als Tetrachord *a-d* im Tonsystem (3, 36, Diagramm) wie auch als Nebenfinales (8, 29). Dagegen benennt TH XVIII 2, 16 (Diagramm) und 21-22 nur drei *claves affinales a b c* als Teil des

Tonsystems. TH XVI 3, 1, 30 erwähnt die drei *claves affinales a b c* nur als Nebenfinales.

Unter den Texten ohne Namensnennung lokalisiert TH VIII die *claves acutae* oder *affinales* im Tonsystem zwischen *a minutum* und *d minutum*, wobei das *d minutum* ausdrücklich nicht einbezogen wird („ad ·d· minutum exclusive“). Seine Ausführungen illustrieren sehr eloquent das Problem, vier *claves acutae* und drei *claves affinales* in Einklang zu bringen:

TH VIII 9, 56-57: Ab ·a· vero minuto inclusive usque ad ·d· minutum exclusive acute appellantur propter sonum, quem reddunt acutum. Vel dicuntur affinales, quia quicumque cantus transpositi finiuntur in eis, ut patebit.

TH VIII 24, 16-17: Dixi autem notabiliter *proprie seu regulariter*, quia et alias finales interdum sibi cantus usurpat, quas affinales nuncupamus. Et sunt tres, scilicet ·a· acuta minuta, ·b· quadra minuta, ·c· acuta similiter minuta.

TH IX 2, 3, 76 (wörtlich übereinstimmend mit TH I), TH XI 1, 6-7 und TH XVII 64 (innerhalb des Diagramms zum Monochord) benennen vier *claves affinales a b c d*.

TH VI 37, 9 und TH XIII 1, 159 (Kommentarteil) behandeln die drei *claves affinales a b c* nur als Nebenfinales.

TH XV 6, 7-8, TH XXIII 1, 2, 37-38 und TH XXI 2, 16 zählen vier *claves affinales a b c d*, indem sie *b* und *b* als zwei verschiedene *claves* behandeln. TH XX enthält zwei Lösungen: *claves acutae affinales a b c d* (1, 28: innerhalb des Diagramms zum Monochord) und *claves acute a b c d* (1, 42: im Diagramm der *scala decemlinealis*).

TH III erwähnt die *affinales* als Nebenfinales nur in einer Glosse zu 1, 1.

2E

Szydlovita zitiert die folgenden Erklärungen der Termini *graves* und *acutae* unter Berufung auf Hollandrinus:

Sz 2, 41: Et dicuntur graves, ut inquit Ioannes Olendrinus, quia cantum reddunt gravem, basum, obtusum et declinem, vel etiam dicuntur graves, quia sunt sub gravioribus ponderibus quam ipse acute.

Sz 2, 48: Et dicuntur acute secundum eundem Ioannem Olendrinum ideo, quia accutum reddunt sonum, vel ideo, quia alciore sunt gravibus et semper debent scribi minori scriptura, ut habeant differenciam a gravibus.

Eine ähnliche Erklärung des Terminus *graves* ist im Kommentar zu TH I enthalten:

TH I 1, 1, 64: ... hee eciam littere octo a ·T· greco incipiendo usque ad ·G· capitale latinum inclusive versales et capitales graves appellantur, ex eo, quia in basso ponuntur, gravem, durum et obtusum cantum reddentes.

Man kann diese Erklärungen als Fortsetzung und Entwicklung der Lehrtradition des Johannes Cotto/Affligemensis betrachten.³² Ähnliche Erklärungen finden sich ohne Autorenuweisung in TH XVIII und TH XXII:

TH XVIII 2, 19-25: Quare dicuntur acute? Quia accutum reddunt sonum ... Ideo dicuntur graves, quia cantus in eis reddit gravem sonum.

TH XXII 8, 1-3: Item prime littere a Gamma usque ad ·G· capitale inclusive dicuntur graves, quia cantus, qui in eis vagatur, gravem sonum habet. Dicuntur quoque capitales, quia maiorem figuram habent quam alie sequentes. Item alie septem littere, que sunt ab ·a· minuto usque ad ·g· minutum, acute dicuntur propter soni gracilitatem.

Die von Szydlovita dem Johannes Hollandrinus zugeschriebene Erklärung erscheint auch in mehreren der Traktate ohne Namensnennungen. Wortwörtlich ist sie in TH VIII 9, 15-19, TH XV 5, 47-50 und TH XXIII 1, 2, 22-25 zu finden, in ähnlicher Formulierung in TH IX 1, 1, 20-22 und TH XVII 64 (Diagramm). Einen Anklang an diese Formulierung zeigt TH VI 8, 9-11.

2F

In derselben Textpassage zitiert Szydlovita einen Vers, den er ebenfalls dem Johannes Hollandrinus zuschreibt:

Sz 2, 42-43: Unde Ioannes Olendrinus: Octo claves graves, que scribuntur capitales.

Auffällig ist die Übereinstimmung zwischen Sz 2, 41-43 (vgl. 2E) und dem Haupttext von TH I; wobei der zitierte Vers dort als erster von drei Versen erscheint:

TH I 1, 1, 74-77: ... octo prime dicuntur graves, eo quod cantum reddunt gravem et bassum, sequentes vero septem dicuntur acute contraria ratione, ultime autem quatuor excellentes.

Versus: Octo voces graves scribuntur et capitales;
Septem minute quoniam dicuntur acute;
Cum duplici ventre precellunt 4^{or} inde.

³² Cf. IOH. COTT. mus. 5, 16-18; vgl. z. B. GOSCALC. p. 36: ... et dicuntur graves, quia gravem, id est bassum, <sonum> naturaliter reddunt voces in eis contentes ...

Eine Variante dieser Verse, ebenfalls dem Hollandrinus zugeschrieben, wird von LZ zitiert.³³ Die beiden ersten Verse sind auch in TH V 1, 36 (im Diagramm der *manus musicalis*) ohne Autorennennung überliefert.

LZ 3, 54: Claves octo graves et dicunt capitales,
Octo minute, quoniam dicuntur acute,
Cum duplici ventre precellunt quatuor inde.

In der Gruppe der Texte, die Hollandrinus nicht zitieren, werden die Verse von TH VIII 9, 39-41; TH X B 47-49; und TH XV 5, 53-55 überliefert. Alle diese drei Texte geben die Version von TH I wieder. Eine ähnliche Fassung ist auch in TH III 3, 25-27 und TH XXIII 1, 2, 29-31 zu finden.

3A

Zwei Verse über die sechs Solmisationssilben werden dem Hollandrinus in den Traktaten TH II 1, 28-29 und LZ 1, 17-18 (mit der Variante *et plene* statt *ut plena*) zugeschrieben:

TH II 1, 28-29: *Ut, re, mi, cum fa, sol* iungas hiis, simul et *la*.
cunctas claudit odas manus, ut plena docet illas.

Eine Variante dieser Verse findet sich auch bei TH I:

TH I 1, 1, 3-4: *Ut re mi fa sol* iungas hiis simul et *la*
Cunctas claudit odas sic vox replicata per illas.

Andere Varianten zeigt TH XIV:

TH XIV 5, 8-9: *Ut, re, mi, fa, sol*, iungis hiis et *la*
Cunctas claudit manus et plene docet illas.

TH XXI überliefert hingegen eine Version, bei der der erste Vers durch einen inhaltlich ähnlichen Vers ersetzt wurde, der schon in TH VIII und X zu finden ist:

TH XXI 2, 25-26: *Ut, re, mi, fa, sol, la* modulacio musica cantat.
Cunctis claudat etas manus et plene docet illas

TH VIII 7, 14-15 (Interpolation der Prager Handschrift):
Ut re mi fa sol la modulacio musica cantat.
Hasque manus leve digitis ipsa locare laxat

TH X B 11-12: *Ut, re, mi, fa, sol, la* modulacio musica cantat.
Hasque manus leve digitis solet ipsa locare.

³³ Vgl. den Kommentar zur Edition von LZ 3, 54-56

3B

Vier Traktate, TH II, TH V, LZ und Sz, beschreiben die *manus musicalis* mit den zu den Fingergliedern *radix*, *venter*, *collum*, *caput* oder *vertex* gehörigen Solmisationssilben als Teil der Lehre des Johannes Hollandrinus. Drei von ihnen zitieren auch eine Beschreibung der *manus musicalis* in Versform. Diese Verse sind in zwei Fassungen überliefert, die beide dem Johannes Hollandrinus (TH V 1, 43-55; LZ 1, 35-47) oder Joannes Olendrinus (Sz 2, 80-92) zugeschrieben werden. Die von Szydlovita zitierte Fassung ist ohne Zuschreibung auch im Haupttext von TH I 1, 5, 2-14 und in TH XII 3, 5-18 überliefert. Dies ist der einzige Fall unter den *loci Hollandrini*, daß eine Versgruppe mit erheblichen Varianten demselben Autor zugeschrieben werden. Man kann daher vermuten, daß die Autoren dieser Traktate aus zwei verschiedenen Quellen schöpfen, die beide die Lehre des Johannes Hollandrinus überliefern. Im Vergleich zeigt sich folgendes Bild:

Sz 2, 80-92	LZ 1, 35-47
·F·ut, ·A·re, ·H·mi semper pollex retinebit, index ad radicem ·C·faut, mediusque [·D·solre.	·F·ut, ·A·re ·f·mi semper dic pollice poni. Indicis radice ·C·faut, mediusque ·D·solre.
Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis. In cuius ventre ·G·solreut reor esse. Inde suo more collum tenet hinc ·a·lamire, et caput eius ornare solet per ·b·fa, ·f·mi. Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. Sed ·d·lasolre medius sibi vertice portat. Index iterat ·e·lami, ·f·faut huic quoque [substat.	Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis. In cuius ventre ·G·solreut illique pone, inque suo more collum tenet hinc ·a·lamire, et caput ornare solet huic altum ·b·fa·b·mi. Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. Sed ·d·lasolre medii vertice bene pone. Index huic iterat ·e·lami, cui ·f·faut astat.
Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. Hinc ·aa·lamire donat medius, fidius ·bb·fa, [·ff·mi. ·cc·solfa collo tenet, medius ·dd·lasol	Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. Ventre tenet medius ·aa·lamire, fidius ·bb·fa [·bb·mi. Isque ·cc·solfa tenet collo mediusque [·dd·lasol, cui superest ·ee·la sub vertice nihil tenet [ultra.

Vier Texte, die keine Erwähnung unseres Autors enthalten, überliefern die versifizierte Beschreibung der *manus musicalis* in einer mit Szydlovita verwandten Fassung. Die auffälligste Variante im Vergleich zu Szydlovita betrifft die Bezeichnung für den vierten Finger, der in allen vier Traktaten *medicus* anstatt *fidius* heißt³⁴: TH III 1, 9-20; TH VIII 9, 87-98 (Interpolat-

³⁴ Die Bezeichnung *fidius* für den vierten Finger ist im musiktheoretischen Schrifttum nur aus einem einzigen weiteren Text bekannt, dem Prager Orgeltraktat TACT. Octo princ. ex. 6.

tion in der Prager Handschrift); TH X C 177-188; TH XIX 83-94. Die im Folgenden zitierte Fassung ist bereits um 1415 in Prag nachweisbar³⁵:

Sz 2, 80-92	TH X C 177-188
·F·ut, ·A·re, ·H·mi semper pollex retinebit, index ad radicem ·C·faut, mediusque [·D·solre. Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis. In cuius ventre ·G·solreut reor esse. Inde suo more collum tenet hinc ·a·lamire, et caput eius ornare solet per ·b·fa, ·t·mi. Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. Sed ·d·lasolre medius sibi vertice portat. Index iterat ·e·lami, ·f·faut huic quoque [substat. Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. Hinc ·aa·lamire donat medius, fidius ·bb·fa, [·t·mi. ·cc·solfa collo tenet, medius ·dd·lasol	Gamaut ·A·re ·B·mi semper pollex retinebit Index radice ·C·faut mediusque ·D·solre Sic ·E·lami medicus sit ·F·faut auricularis. In cuius medio ·G·solreut esse memento Inde suo more collum tegit huic ·a·lamire Et caput ornari eius solet per ·b·fa·b·mi In summo medice ·c·solfaut accipit apte Et ·de·lasolre medius tibi vertice portat Index reiterat ·e·lami idem vertice portat ·f·faut hinc digito reddit atque ·g·solreut [ipso Hinc ·aa·lamire gerit medius medicus [·bb·fa·bbe·mi Et ·cc·solfa tenet medius ·dde·lasol quoque complet.

Eine kurze Beschreibung der *manus musicalis* ohne die Verse bietet TH XIV 5, 12-13. Hier wird der vierte Finger *annularis* genannt.

3C

Die Definition von *cantus* nach der Fassung von Szydllovita ist auch in den Traktaten TH I und TH XII enthalten.

Sz 3, 2-5: Cantus secundum Ioannem Olendrinum diffinitur sic: est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. Unde in predicta diffinitione ‚modulacio‘ ponitur pro genere, alie autem particule ponuntur pro differentiis, ut scilicet ipsum diffinitum differat a quolibet alio diffinito. Notandum primo, quod tres sunt cantus in genere, scilicet durus sive asper, naturalis sive planus et mollis sive dulcis.

TH I 1, 6, 3-4: Cantus autem est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. Et iuxta triplicem soni proprietatem in triplici differencia reperitur, videlicet durus sive asper, naturalis sive planus, et mollis sive dulcis.

Belege aus der übrigen mittellateinischen Literatur sind selten und erst seit dem 15. Jh. belegt. Vgl. *Latinitatis Medii Aevi Lexicon Bohemorum*, Praha 1977 ff.; *Lexicon latinitatis medii aevi Hungariae*, Budapest 1987 ff.; *Lexicon Mediae et Infimae Latinitatis Polonorum*, Warszawa 1953 ff.

³⁵ Diese Fassung wird auch in Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44 (vgl. S. 136) zitiert. Die Verse zeigen zahlreiche deutliche Entlehnungen von HUGO SPECHTSH. 32-44.

TH XII 5, 2: Unde cantus diffinitur sic: est modulacio vocis vocalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata, pro quo notandum, quod triplex est proprietas vocis, a qua triplici proprietate triplex sumitur cantus.

Ebenso findet sie sich in fünf weiteren Texten, die keine Erwähnungen von Hollandrinus enthalten: TH III acc. 25; TH VIII 21, 3-4; TH X B 14; TH XV 9, 3 und TH XXIII 1, 5, 2. Die Definition steht normalerweise im Kontext mit der Einführung der drei Hexachordgenera. Die Ausführungen von TH X zeigen deutlich die Gleichsetzung von *cantus* mit *proprietas*:

TH X B 14-21: Cantus est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata; vel est varia vocis inflexio vel distincio, que pocius proprietas musicalis appellatur.

Triplex cantus in VII dividitur.

Tu, qui solfabis: tres cantus esse, notabis.

Quos te doctorum per verba docebo meorum.

Ecce b duralis, naturalis sitque b mollis.

Hos partiri potes tres, septem clavibus aptans.

Tres duos fert ·g·, naturales ·c· geminatos;

Et tot b molles ·f· demonstrat tibi cantus.

3D

Die Definition des Begriffs *mutatio* mit der Erläuterung *variatio* erscheint in Schriften des 14. und 15. Jahrhunderts häufig in unterschiedlichem Wortlaut³⁶. Neben Szydlovita ist sie ohne Autorenzuschreibung in vier anderen Texten enthalten, die den Namen Hollandrinus überliefern:

Sz 5, 2: Mutacio describitur sic secundum Ioannem Olendrinum: est unius vocis in aliam sub debita consonancia variacio.

LZ 2, 4: Mutacio est unius cantus in alium per voces variacio, videlicet est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio.

³⁶ ENGELB. ADM. 3, 8, 15: Nam omnis mutacio et variacio in cantu musico est per semitoniam ex eo quod distinguunt inter consonancias et coniungunt tonos. MARCH. luc. 8, 2, 2: Mutatio est variatio nominis vocis seu note in eodem spacio, linea et sono. ANON. Gemnic. 2, 1, 103: Et circa illam mutacionem fit triplex variacio. BART. RAM. 1, 2, 4 p. 32: mutatio est unius vocis in aliam variatio. Alii autem sic diffiniunt: mutatio est duarum vocum aequalium inter se per diversas proprietates in uno signo et una voce variatio. GUILL. POD. 5, 23: Vel mutatio est nominum vocum in eodem loco transpositio aut variatio. ADAM FULD. 2, 5: Mutatio est unius vocis in aliam in eadem clave variatio. IOH. TINCT. exp. 7, 2: mutatio est unius vocis in aliam variatio. IOH. TINCT. diff. 180: Mutatio est unius vocis in aliam variatio. NICOL. CAP. p. 312: Mutatio est variatio nominis vocis et dimissio. FR. GAFUR. pract. 1, 4: mutatio est variatio nominis vocis in alterum in eodem sono.

TH I 1, 1, 48-49 (Kommentar): Vel: <mutacio> est cantuum variacio intensa et remissa. Vel: mutacio est variacio unius partis vocis in aliam in una et eadem clave.

TH II 3, 1-2: Item nota: Mutacio, ut hic sumitur, sic definitur: est unius cantus in alium per voces variacio. Vel sic: Mutacio est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio.

TH XVI 1, 5, 2: Ubi nota quod mutacio est unius vocis in aliam et in eadem clave variacio, *ut re mi sol fa mi* et cetera.

Die Definitionen in den Texten ohne Erwähnung des Hollandrinus berücksichtigen ebenfalls einen oder zwei Aspekte der Mutation: den Wechsel des Hexachords (*variatio cantuum*) und den Wechsel der Solmisations-silbe (*unius vocis in aliam variatio*).

In TH VIII entspricht die erste Definition der Formulierung in TH I:

TH VIII 19, 4: Mutacio igitur est cantuum variacio intensa vel remissa; vel est transitus unius vocis ad aliam causa intensionis vel remissionis sub eadem clave musica contentarum.

TH XIV 8, 2 enthält exakt die Formulierung von LZ. TH XV 8, 2 und TH XXIII 1, 4, 2-3 haben denselben Text wie TH VIII 19, 4. Die übrigen Texte zeigen verwandte Formulierungen:

TH XIII 2, 2: Est autem mutacio unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio.

TH XIX 142: In solmisando nota: mutacio est unius vocis in aliam secundum eundem sonum sub diversitate cantus apta variacio.

TH XX 2, 1-3: Est autem mutacio unius vocis pro altera in eadem clave vel consonancia et unisono posicio. Consonancia autem est debita vocum concordancia. In mutacione plura requiruntur: primo unius vocis in aliam debita variacio, secundo debiti soni prolacio, tercio unius soni reiteracio.

TH XXI 4, 2: Est autem mutacio cantuum variacio unius vocis in aliam in una et eadem clave.

3E

Die Lehre von den *coniunctae* bildet den wichtigsten, originellsten und am einheitlichsten überlieferten Teil der Traktate in der Tradition des Hollandrinus. Das Thema *coniunctae* wird mit Ausnahme von TH XXII in allen Texten behandelt, die den Namen des Johannes Hollandrinus erwähnen. Trotzdem wird die Definition der *coniuncta* nur in Sz und TH XVIII ihm selbst zugeschrieben. Bei den Definitionen können zwei grundsätzliche Varianten unterschieden werden. Die Formulierung von TH I, Sz, TH

XII und TH XVIII ist aus Texten außerhalb der Hollandrinus-Tradition nicht bekannt, wogegen die Definition der *coniuncta* in TH II, TH V, LZ und TH XVI der Formulierung entspricht, die wir aus dem Traktat des Goscalcus kennen.³⁷ Dessen Definition ähnelt wiederum der Definition von *musica falsa* bei Lambertus.³⁸

Die Verteilung der Texte bestätigt die Beobachtungen, die bei den *loci Hollandrini* 1B und 3B gemacht werden konnten:

TH I; Sz; TH XII; TH XVIII	TH II; TH V; LZ; TH XVI
TH I 1, 8, 5: Est enim coniuncta secundum vocem hominis (<i>glossa: sive alterius instrumenti</i>) de tono in semitonium, sive de <i>fa</i> in <i>mi</i> , quod idem est; vel e converso transmutacio .	TH II 3, 150: ... coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti est facere de tono semitonium et e converso de semitonio tonum
Sz 8, 2-3: Coniuncta secundum intencionem Ioannis Olendrini diffinitur sic: Est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et e converso de semitonio in tonum transicio .	TH V 3, 184: coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti est facere de tono semitonium et e converso de semitonio tonum .
TH XII 10, 3: Unde coniuncta definitur sic: est mutacio toni in semitonium vel e converso secundum vocem hominis vel alterius instrumenti.	LZ 3, 194: Coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti est facere de tono semitonium et e converso de semitonio tonum .
TH XVIII 3, 167: Secundum Iohannem Eleandrinum coniuncta diffinitur sic: est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et e converso de semitonio in tonum mutacio .	TH XVI 4, 2: ... coniuncta est secundum vocem hominis vel instrumenti musicalis facere de semitonio tonum et e converso de tono semitonium ...

Die Definitionen in weiteren Texten folgen den Fassungen der oben unterschiedenen Gruppierung:

TH VI 33, 5 und TH VIII 18, 5 zitieren genau die Formulierung von TH I.

TH IX 2, 2, 7 und TH XI 3, 94 haben denselben Text wie TH I (mit Glosse) und Sz.

TH VII 4, 309-310; TH XX 5, 2 und TH XXI 4, 40-41 verwenden die Definition von TH II, TH V, LZ und TH XVI.

³⁷ cf. GOSCALCUS 1, 3 p. 50, 24: Est enim coniuncta quedam acquisita canendi actualis attribucio in qua licet **facere de tono semitonium, et e converso**.

³⁸ LAMBERTUS p. 258a: Per falsam musicam fieri appellamus, quando **facimus de semitonio tonum, vel e converso**.

Die übrigen Texte (TH III, TH IV, TH X, TH XIII, TH XIV, TH XV, TH XVII und TH XIX) enthalten keine Definition der *coniuncta*.

4A

Unter den Zitaten, die dem Hollandrinus zugeschrieben werden, befinden sich keine Definitionen oder Aussagen, welche die Intervalle betreffen. Die einzige Ausnahme ist der Vers „Ter trinis modulis cantus contextitur omnis“, den Szydllovita mit dem Hinweis „Ioannes Olendrinus in sua musica“ versieht (Sz 7, 12). Diese Zeile dient als Einführungsvers zu einer Reihe von Versen, die von Hugo Spechtshart übernommen wurden und als Ganzes in TH V 3, 66-73 überliefert sind:

Sunt enim novem modi magis usitati, licet bene sunt plures inusitati.

Versus: Ter trinis modulis cantus contextitur omnis
 Unissonus primus semitoniumque 2^{us}.
 Tercius inde modus tonus est de iure vocatus
 Est semiditonus quartus, ditonus quoque 5^{us}.
 Estque modus sextus dyathasseron associatus.
 Septimus inde modus tibi sit diapente vocatus.
 Et huic semitonium diapenthe sit sociatum.
 Inde tonum iunge sociatum cum diapenthe.³⁹

Dieselbe Verbindung ist auch in TH VII 3, 37-45, TH XIV 9, 5-14 und TH XV 7, 9-17 ohne Namensnennung überliefert.

TH III 5, 14; TH IX 2, 1, 3; TH X A 58; TH X B 87; TH XIII 3, 3; TH XVII 133; TH XIX 556 und TH XXI 6, 4 überliefern nur den Vers „Ter trinis modulis“.

5

Verse, die das System der acht Kirchentonarten und die Tonare betreffen, sind – meistens ohne Varianten – in den Traktaten TH II, TH V und LZ überliefert und dem Iohannes Hollandrinus zugeschrieben. Es handelt sich um Merkverse und Regeln, die bisher außerhalb der Einflußsphäre der Hollandrinus-Tradition nicht gefunden wurden.

5A

Verse zur Aufteilung der Kirchentonarten in authentisch und plagal:

³⁹ HUGO SPECHTSH. 283-289

TH II 4, 11-12; TH V 4, 21-22; LZ 4, 24-25:
 Primum cum terno, sic quintum, septimum atque
 Autentos dic esse simul reliquosque plagales.

5B

Zwei Verse zählen die vier Elemente einer regelrechten Melodie auf, durch die der Modus identifiziert werden kann: Anfang, Zäsuren⁴⁰, Schlußton und Ambitus. Diese Verse werden von TH V 4, 28-29 und LZ 4, 32-33 dem Hollandrinus zugeschrieben. Sie sind auch in TH I 2, 6, 2-3 überliefert:

Principium, punctus, finis, et thesis, arsis enarrant
 Quemlibet hic cantum rectum, cuiusque toni sit.

5C

Nach der dem Johannes Hollandrinus zugeschriebenen Regel soll der Schluß einer Differenz umso tiefer liegen, je tiefer der Beginn eines Gesangs ist.

TH V 4, 195-196: ... quanto gravius tropus seu cantus ponit suum principium, tanto gravius *enouae* dirigit suum finem. Et sequar in presenti, sicut in precedentibus, Iohannem Hollandrinum.

Diese Regel ist in der übrigen Hollandrinus-Tradition nicht anzutreffen. Die charakteristische Formulierung „suum finem dirigit“ ist allerdings bereits in TH I zu finden:

TH I 2, 8, 5-7: Quando vero primus tonus, i. cantus primo tono subordinatus, incipitur in [·a·lamire vel in] ·C·faut, tunc sub eadem melodia differencia *seculorum* **suum finem dirigit** punctuatim descendendo a ·G·solreut spacio usque ad ·D·solre lineam hoc modo:

la sol fa sol la sol fa mi re
 a G F G a G F E D

Quando autem incipitur in ·F·faut quocunque modo ascendit vel descendit, differencia seculorum **suum finem dirigit** sursum in ·a·lamire reflectendo in ·G·solreut isto modo:

la sol fa sol sol la sol
 a G F G G a G

Sed quando primus tonus incipit in ·G·solreut, tunc differencia seculorum **dirigit iterum suum finem** in ·a·lamire ipsum a ·g·solreut bis implicando tali modo:

la sol fa sol la sol la
 a G F G a G a

⁴⁰ cf. LZ 4, gl. 29a: punctus: unde sicut a gramaticis tria genera punctorum in prosa assignantur, scilicet coma, colom et periodus, sic similiter in musica ponuntur tria puncta, sive distinciones, sub aliis licet nominibus scilicet dyastema, scistema et theleusis.

Einen Anklang an diese Formulierungen findet man auch in den detaillierten Beschreibungen der Differenzen bei TH V 4, 207 und 209, und TH II 4, 88:

TH II 4, 88: Similiter quando primus tonus incipit suum tropum in ·G·solreut, tunc suum *Enonaen* **dirigit finem** sue difference similiter sursum ...

5D

Unter den neun Traktaten mit dem Namen Hollandrinus bespricht nur TH V das Problem der Zäsurbildung in Übereinstimmung mit dem Textsinn. Die Formulierungen, die hier Hollandrinus zugeschrieben werden, sind allerdings schon aus dem *Liber artis musice* (PTOLOM.) und den *Quatuor principalia* (QUAT. PRINC.) bekannt:

TH V 4, 658: Si in cantura, tunc diffinitur sic: distincio est verborum similiter et cantus congrua repausacio **et talis repausacio secundum Iohannem Hollandrinum** debet fieri in voce sive in cantu **ubi in sensu litterarum est congrua distincio**, et hoc quantumcumque fieri potest in sede finali et sic consequenter incipi debet in aliquo certo et regulari principio sui toni.

PTOLOM. 18, 10: Ibi quoque sit in vocibus respiracio, **ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et verborum et cantus una possit esse distincio**.

QUAT. PRINC. 3, 33: conveniunt distinctio et respiracio, aliquando tamen discrepant, in hec videlicet ubi nostra vox pro defectu anelitus et propter neupmatis prolixitatem continuare non potest, fit ibi respiracio, ubi non est verborum et cantus una distinctio, sed semper cavendum est in tali respiracione a verbi descisione. Distinctio vero est congrua respiracio sive repausacio, scilicet ubi nostra vox inter cantus modulacionem convenienter respirare videtur, ita ut in vocibus respiracio fiat, **ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et dictionum et cantus una possit esse distinctio**. Sed curandum est ut plena respiracio si fieri potest in cantum, non fiat, nisi ubi distinctiones terminantur.

Dieser *locus Hollandrinus* ist der einzige, der in keinem weiteren Text mit Namensnennung, sondern nur in Texten ohne den Namen Hollandrinus wiederzufinden ist. TH VIII widmet dem Thema der Gliederung von Text und Musik viel Raum (*distinctiones vel pausationes*); zwei Passagen entsprechen den Aussagen von TH V:

TH VIII 28, 13: Dehinc per dispositas voces discernendo predictas regulas ascensionis et descensionis sive in autentis sive in plagalibus diligencius observans hanc eciam modulandi formam tenaci memorie recommends, **ut ubi cantus pausacionem efficit, ibi et sensus verborum distinccionem faciat**, quod considerari potest in hac vel simili antiphona *Ecce ego mitto vos* vel *O gloriosum lumen omnium ecclesiarum*, de quibus eciam distinccionibus paulo ante est recitatum.

TH VIII 28, 31: Ibi quoque in vocibus, ut dictum est, sit respiracio, ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et verborum et melodie una possit esse distincio acceptualis et iocunda.

Die zweite Passage wird wörtlich auch von TH VI überliefert:

TH VI 28, 8: Nota eciam quod ibi in vocibus fit respiracio, ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et verborum et cantus una posset esse distincio; ...

Der Satz „Hec doctrina est Iohannis Hollandrini“, der den vierten Teil des Traktats LZ (4, 127) beschließt, bezieht sich wahrscheinlich auf einen größeren Sinnzusammenhang, der eher den Inhalt der Regeln des Hollandrinus beschreibt, als daß er sie zitiert. Eine Identifizierung des tatsächlichen Hollandrinus-Textes und eine vergleichende Analyse wäre in diesem Fall wohl zu hypothetisch.

* * *

Die nachfolgende Tabelle zeigt eine vergleichende Zusammenstellung der neun Traktate mit Aussagen, die dem Johannes Hollandrinus oder Johannes Olendrinus (Eleandrinus) zugeschrieben werden. Diese neun Traktate, die in Handschriften aus der Zeit um 1460-1522 erhalten sind, dokumentieren eine didaktische Tradition, die im Gebiet des heutigen Deutschland, Tschechien, Ungarn und Polen verbreitet war. Die textlichen Varianten, die in den untersuchten Zitaten zu beobachten waren, zeigen an, daß in dieser Zeit zwei unterschiedliche Überlieferungszweige dieser Tradition existierten, die höchstwahrscheinlich auf unterschiedliche Quellen zurückgehen. Einer dieser Zweige (Gruppe A) umfaßt die Traktate TH I, Sz, TH XII und wirkte auf TH XVIII und TH XXII. Der andere Zweig (Gruppe B) umfaßt die nahe verwandten Texte TH II, TH V und LZ sowie den erst um 1500 entstandenen TH XVI.

Loci Hollandrini in den Traktaten mit Hollandrinus-Zitaten

- X** = *locus Hollandrinus* mit Namensnennung
x = *locus Hollandrinus* ohne Namensnennung
X* = Varianten in den Texten mit Namensnennung
x* = Varianten gegenüber der Version mit Namensnennung
[x] [X] = unvollständige Überlieferung
 acc. = accessus
 com. = Kommentar
 gl. = Glosse

	Gruppe A					Gruppe B			
	TH I	Sz	TH XII	TH XVIII	TH XXII	TH II	TH V	LZ	TH XVI
1A	x	X				X?	X	X	
1B	x acc*.	x*	x*				X	X	
1C						X	X	X	
2A						x	X	X	
2B		X		x				x	
2C	x com. gl.	X	X	X	X	x	X	X	X
2D	x	x	x	x		x	x	X	x
2E	x com.	X		x*	x*				
2F	x* com.	X						x*	
3A	x					X		X	
3B	x*	X*	x*			[X]	X	X	
3C	x	X	x						
3D	x com.	X				x*		x*	x*
3E	x+gl.	X	x	X		x*	x*	x*	x*
4A		X					x		
5A						X	X	X	
5B	x						X	X	
5C	x					[x]	X		
5D							X		

Wir können aus der Analyse der *loci Hollandrini* folgende Schlüsse ziehen:

TH I, obwohl nur in einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert, enthält fast dieselben *loci Hollandrini* wie TH VIII, der älteste datierte Text. TH I gehört deshalb wohl auch zu den ältesten Quellen. Alle *loci Hollandrini*, die in diesen Texten gefunden werden kön-

nen, gehören offensichtlich zum ältesten Lehrgut der Hollandrinus-Tradition.

Szydlovita, der die meisten der *loci* dem Johannes Hollandrinus namentlich zuweist, zitiert sehr wahrscheinlich ebenfalls das älteste Lehrgut der Hollandrinus-Tradition, da die Zitate nahezu wortwörtlich in TH VIII zu finden sind.

Das älteste in den Traktaten der Gruppe A überlieferte Lehrgut wollen wir *Hollandrinus vetus* nennen.

Die *loci* 2E und 3C, die nirgendwo in der Gruppe B erscheinen, nennen wir dementsprechend *loci veteres*. Die Gruppe A ist darüberhinaus durch besondere Formulierungen der *loci* 1B, 3B und 3E charakterisiert, die in Gruppe B in veränderter Form erscheinen. Im Unterschied zu den *loci veteres* werden diese Formulierungen als *lectio vetus* bezeichnet.

Hollandrinus novus bezeichnet das wahrscheinlich aus einer späteren Überarbeitung entstandene Lehrgut, das in den Traktaten TH II, TH V und LZ überliefert wird. Die *loci* 1C, 2A und 5A, die nicht in Gruppe A zu finden sind, gehören zu dieser Überarbeitung und sollen als *loci novi* bezeichnet werden. Die Gruppe B enthält auch unterschiedliche Formulierungen der *loci* 1B, 3B und 3E, die im Gegensatz zur *lectio vetus* als *lectio nova* bezeichnet wird.

Mehr als die Hälfte der *loci Hollandrini* erscheint in beiden Textgruppen. Es handelt sich um die *loci* 1A, 1B, 2C, 2D, 2F, 3A, 3D, 4A, 5B, 5C und 5D, die wir *loci communes* nennen wollen. Unter ihnen zeigen 2C und 4A Besonderheiten: 2C behandelt die Erweiterung der Tonskala um das *·ee·la*, eine Lehrmeinung, die im Kommentar von TH I diskutiert und in TH VIII verworfen, von TH X und den Interpolationen der Prager Handschrift von TH VIII aber „secundum artem“ akzeptiert wird. Der *locus* 4A, der Vers „Ter trinis modulis“, ist das einzige Zitat Szydlovitas mit der Zuschreibung „Johannes Olendrinus“, das weder in TH I oder TH VIII vorhanden ist. Die älteste Überlieferung dieses *locus* ist in TH X zu finden.

Die folgende Tabelle zeigt die Verteilung der *loci Hollandrini* in allen zur Hollandrinus-Tradition gehörenden Texten. Es zeigt sich dabei, daß sich bei allen *loci Hollandrini* die Gruppe A ausschließlich auf die älteste Überlieferungsschicht, den *Hollandrinus vetus*, Gruppe B sich hingegen ausschließlich auf die neue Fassung des *Hollandrinus novus* bezieht.

			<i>Hollandrinus novus</i> Gruppe B		
	loci veteres	lectio vetus	loci communes	lectio nova	loci novi
I	2E, 3C	1B, 3B, 3E	1A, 2C*, 2D, 2F, 3A, 3D, 5B, 5C		
VIII	2E, 3C	1B, 3B, 3E	1A, 2B, 2C*, 2D, 2F, 3D, 5D		
Sz	2E, 3C	1B, 3B, 3E	1A, 2B, 2C, 2D, 2F, 3D, 4A*		
X	3C	1B, 3B	1A, 2B, 2C, 2F, 4A*		
XV	2E, 3C	1B	1A, 2B, 2C, 2D, 2F, 3D, 4A*		
XXIII	2E, 3C		2B, 2C*, 2D, 2F, 3D		
IX	2E	1B, 3E	2D, 4A*		
XII	3C	1B, 3B,	2B, 2C, 2D, 3E		
VI	2E	3E	1A, 2D, 2F, 5D		
III	3C	3B	2B, 2C, 2D, 2F, 4A*		
XI		3E	2D		
XVII	2E	1B	2C, 2D, 4A*		
XVIII	2E	3E	2B, 2C, 2D		
XIX		1B, 3B	1A, 2B, 3D, 4A*		
XXII	2E		2C		
XIII			1A, 2B, 2C, 2D, 4A*		
VII			1A, 2B, 2C, 4A*	3E	
XVI			2C, 2D, 3D,	3E	
XX			2C, 2D,	3E	
XXI			1A, 2B, 2C, 2D, 3A, 3D	3E	
II			1A, 2C, 2D, 3A, 3D, 5C	3E	1C, 2A, 5A
V			1A, 2C, 2D, 2F, 4A*, 5B, 5C, 5D	1B, 3B, 3E	1C, 2A, 5A
I.Z			1A, 2B, 2C, 2D, 2F, 3A, 3D, 5B	1B, 3B, 3E	1C, 2A, 5A
XIV			2C, 3D, 4A*	1B	2A
IV					
			<i>Hollandrinus vetus</i> Gruppe A		

Loci auxiliares

Neben den genannten Merkmalen gibt es noch weitere, welche die bisher behandelten Traktate verbinden. Dazu gehören Definitionen und Termini, die ausschließlich oder hauptsächlich aus den Texten bekannt sind, die zur Hollandrinus-Tradition gehören, obwohl sie Johannes Hollandrinus nie zugeschrieben werden. Diese können als unterstützende Kriterien für die Bestimmung der Hollandrinus-Tradition dienen.

Unter den dreizehn Elementen, die als *loci auxiliares* bestimmt wurden, scheint ein Teil aus einer Weiterentwicklung der Lehre entstanden zu sein, die Johannes Hollandrinus zugeschrieben wird (wie z. B. die Lehre von den *coniunctae*). Die übrigen Elemente wurden wahrscheinlich von den nachfolgenden Generationen von Theoretikern neu entwickelt, die in derselben Lehrtradition standen.

Nach der Einteilung der Lehrgegenstände, die oben für die *loci Hollandrini* vorgenommen wurde, lassen sich folgende *loci auxiliares* bestimmen:

1. Einführende Definitionen und Bestimmungen
 - a. Definition der Musik als *ars harmoniae*
2. Tonsystem und Notation
 - a. Definition von *linea* und *spatium*
 - b. Bezeichnung der tiefsten Tonstufe des Tonsystems als *G fundamentale*
 - c. Die Termini *claves signatae* und *claves non signatae*
3. Hexachordsystem und *coniunctae*
 - a. Bezeichnung der *manus musica* als „clavigera demonstratrix“
 - b. Bezeichnung der *manus musica* als „organum“
 - c. Versetzungszeichen der *mensuristae* und *organistae* zur Anzeige von *coniunctae*
 - d. Transposition als Hilfsmittel zur Vermeidung von *coniunctae*
4. Intervalle
 - a. Definition der Intervalle (*saltus*) mit Hilfe der Ausdrücke *potenter* und *debiliter*
 - b. Beschreibung des Einklangs in Analogie zu grammatischen Kategorien
 - c. Definition von *modus*

5. System der Kirchentonarten und Tonare

- a. *differentia capitalis* oder *tonus capitalis* zur Bezeichnung einer *Saeculorum amen*-Formel für Gesänge, die auf der Finalis beginnen
- b. *tonus peregrinus* und *differentia peregrina*
- c. *psalmi maiores* und *psalmi minores*

1a

Musica est ars armonie regulariter canendi ad honorem Dei finaliter adinventa.

Diese Definition erscheint nur in Texten der Hollandrinus-Tradition: LZ pr. 99-100, TH II pr. 23, TH V pr. 119-121 und TH XII 1, 10. LZ und TH V schreiben sie fälschlich Boethius zu.

Die zitierte Definition steht im Kontext von Überlegungen zur *causa finalis musicae*, die als „ad honorem Dei finaliter adinventa“ erklärt wird.⁴¹ In Szydlovitas Traktat beschreibt dieser Ausdruck den Grund für die ‚Erfindung‘ der Musik:

Sz 1, 13: Notandum primo, musica finaliter est adinventa ad honorem Dei et ad ipsius laudem per musicam perficiendam, que quedam laus est finis potissimus omnium.

Unter den Texten, die Johannes Hollandrinus nicht erwähnen, ist die Definition nur in TH XXI 1, 6 (ohne das Adverb *finaliter*) und in TH XX pr. 72 (mit der Variante „ars et armonia“ anstelle von „ars armonie“) zu finden. Beide Texte bemerken dazu „secundum Boecium“.

Der Ausdruck „ad (ob) honorem Dei finaliter adinventa“ wird auch in TH VIII und TH XIII verwendet:

TH VIII 9, 76 (Interpolation in der Prager Handschrift): Unde musica existens veraciter canendi sciencia magnum ob honorem Dei finaliter est inventa.⁴²

TH XIII pr. 161: Sed quereret aliquis quare musica sit inventa, respondetur quod finaliter ad honorem Dei sit inventa, ...

2a

Das Begriffspaar *linea* und *spatium* bildete zumindest seit Lambertus ein Grundelement („pars principalis“) der Musiklehre⁴³ und später die Basis

⁴¹ Allerdings enthalten weder LZ noch TH XII das Adverb *finaliter*.

⁴² Der von TH VIII zitierte Ausdruck „veraciter canendi sciencia“ stammt aus Ps.-ODODial. und wird von TH VIII 13, 7 und TH I 1, 9, 28 Boethius zugeschrieben.

für die Visualisierung des Tonsystems, die *scala decemlinealis*. In der Lehrtradition des Johannes Hollandrinus werden *linea* und *spatium* als *protractio* und *interstitium* erklärt und mit charakteristischen Definitionen versehen, die in zwei nur durch Nuancen der Formulierung unterschiedene Gruppen geteilt werden können.

Diese Definitionen erscheinen in sieben der neun Texte mit Hollandrinus-Zitaten. Die Verteilung auf zwei unterschiedliche Gruppen stimmt in gewissem Maße mit früheren Beobachtungen überein, obwohl die Zuordnung zu den Textgruppen A und B in diesem Fall durch Sz und TH XXII verschoben wird. Sz formuliert die Definition von *spatium* nach TH I, definiert den Begriff *linea* aber nach dem Modell von TH II, TH V und LZ. TH XXII definiert beide Begriffe nach TH II, TH V und LZ. In TH XII trägt die Definition von *linea* trotz einiger Modifikationen charakteristische Züge der Fassung von TH I, wobei die Definition von *spatium* fehlt.⁴⁴

Gruppe A	Gruppe B
TH I 1, 6, 2: Linea vero est protraccio directa duorum spaciorum divisiva, spatium autem dicitur duarum linearum sibi proximarum intersticium. Sz 2, 27-29: (<i>linea</i>) est protraccio linealis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. Et sunt decem in tota manu, ut patet practicanti. Sed spatium dicitur duarum linearum sibi invicem proximarum intersticium. TH XXII 10, 4-5: Nam spatium est intersticium spaciale duabus lineis distinctum. Sed linea est protractio habens duo spacia collateralia. TH XII 4, 20: ... vel linea est contraccio directa duorum spaciorum divisiva ...	TH II 1, 18: Item nota: Linea sic describitur: est protraccio habens duo spacia collateralia; sed spatium diffinitur sic: est intersticium duabus lineis distinctum. TH V 1, 73-74: Sed linea describitur sic: est protraccio habens duo spacia collateralia. Sed spatium sic describitur: est intersticium duabus lineis distinctum, etc. LZ 1, 55-56: Nam linea dignior est spacio et linea sic diffinitur: est protraccio habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. Sed spatium est intersticium duabus lineis extinctum.

⁴³ LAMBERTUS p. 254a: ... quatuor sunt partes in musica principales, quarum prima est de signis et nominibus vocum; secunda de lineis et spatiis; tertia de proprietate; quarta de mutationibus.

⁴⁴ Vgl. auch andere Definitionen: Sz 2, 27: linea est magnitudo terminata ad unum; TH XII 4, 20: Linea primo *Celi* diffinitur sic: est magnitudo ad unum facta; vel sic: linea est longitudo sine latitudineo considerata. (cf. Euclides, Elementa 1).

Definitionen in weiteren Traktaten spiegeln mit kleineren Varianten die oben unterschiedenen Textgruppen A und B wieder:

TH VIII 6, 25-26 und TH X A 40-41 entsprechen wörtlich der Textfassung von TH I.

TH III 1, 38-39; TH VII 2, 3-4; TH IX 1, 1, 14-15 und TH XIII 1, 48-49 geben die Fassung der B-Gruppe wieder, wobei sie den Ausdruck „protraccio linealis“ durch „protensio linealis“ ersetzen.

2b

Die Bezeichnung für die tiefste Tonstufe des Guidonischen Tonsystems, das *gamma graecum*, das mit dem griechischen Buchstaben Γ notiert wird, war auch mit einer gewissen symbolischen Konnotation behaftet. Es sollte als Erinnerung dienen, daß die Musik ihren Ursprung in Griechenland hat, und daher die ‚lateinische‘ Musik auf einer griechischen Erfindung gründete.⁴⁵ Die Formulierung „pro fundamento“ betont die grundlegende Rolle des *gamma graecum* in den Traktaten TH II, TH V und LZ:

TH V 1, 7-12: Sunt ergo littere quoddam principium in musica et ergo de eis prior erit speculacio. Et sunt septem in numeris, in quibus ipsa tota musica comprehenditur, scilicet $\cdot a \cdot b \cdot c \cdot d \cdot e \cdot f \cdot g \cdot$. Quibus septem litteris **pro fundamento** ponitur $\cdot g \cdot$ grecum. Per quam litteram grecam intelligitur quod musica a Grecis primordialiter est inventa. Alie vero septem, scilicet $\cdot a \cdot b \cdot c \cdot d \cdot e \cdot f \cdot g \cdot$, sunt latine, per quod intelligitur quod ipsa musica a Latinis est translata et ab eisdem regulariter consummata

TH II 1, 20: Sunt ergo littere quoddam principium in musica, et ergo de eis erit prior speculacio; et sunt 7 in numero, in quibus ipsa tota musica comprehenditur, scilicet $\cdot a \cdot b \cdot c \cdot d \cdot e \cdot f \cdot g \cdot$, quibus 7^{tem} litteris **pro fundamento** ponitur medium thau $\cdot \Gamma \cdot$, per quam litteram grecam in primo loco positam datur intelli, quod musica a Grecis primordialiter est inventa.

LZ 1, 50-51: Claves sunt octo littere ipsius alphabeti, scilicet gamma $\cdot \Gamma \cdot$ A·B·C·D·E·F·G·, et iste septem bis plene repetuntur et tercia vice semiplene. Quibus omnibus **pro fundamento** ponitur $\cdot \Gamma \cdot$ in linea.

In den Traktaten TH I 1, 1, 60 und Sz 2, 8 finden wir an dieser Stelle den Ausdruck „tamquam fundamentum“ und „tamquam pro fundamento“, was den metaphorischen Charakter der ganzen Aussage betont.

G fundamentale erscheint regelmäßig als Bezeichnung eines der fünf Schlüssel neben *F finale*, *c acutum*, *g superacutum* und *dd excellens*. Man findet

⁴⁵ cf. LAMBERTUS p. 254b: Preterea quod $\cdot \Gamma \cdot$ greca littera preponitur et latine littere subsequuntur, datur intelligi quod a Grecis fuit inventa musica a Latinis consummata.

ihn in TH I 1, 5, 22; TH II 1, 53; TH V 2, 76; TH XVIII 2, 7; Sz 2, 34 und LZ 3, 42. Eine besondere terminologische Variante bietet TH XII, wo die Bezeichnung *fundamentale* auf das ganze tiefste Tetrachord ausgedehnt wird und die *claves graves* in *fundamentales* und *finales* aufgeteilt werden.

TH XII 4, 6-7: *Secunda divisione claves sunt quintuplices. Quia quedam sunt graves sim<plic>iter fundamentales et sunt 4, scilicet ·F·A·B·C·; quedam graves finales et sunt 4, scilicet ·D·E·F·G·.*

Der Ausdruck *G fundamentale* ist auch in fünf weiteren Traktaten in unterschiedlichen Kontexten zu finden:

In TH VII 2, 44 („*G grecum vel fundamentale*“) wie auch in TH IX 2, 3, 84 („*G fundamentale sive grave*“) wird es synonym zur Tonstufe *G graecum* verwendet.

In TH XIII 1, 178; TH XIV 6, 12 und TH XXI 2, 20 ist es der Name eines Schlüssels (*clavis signata*).

In TH XIX 63-64 und TH XX 1, 2 wird nur die Formulierung „*pro fundamento*“ gebraucht, um die Position des *G graecum* als tiefste Tonstufe des Tonsystems hervorzuheben und es zugleich als Symbol für den griechischen Ursprung der Musik darzustellen.

2c

Die Einteilung der *claves* in *signatae* und *non signatae*, d. h. diejenigen, die als Schlüssel fungieren oder nicht, ist in acht Texten zu finden, die Hollandrinus zitieren. Alle Autoren mit Ausnahme von TH XII und TH XVI geben dieselbe Definition in zwei unterschiedlichen Formulierungen. TH XVIII gehört in diesem Fall nicht zur Gruppe A, die sich in den *loci Hollandrini* ausgeprägt hatte, sondern ist der Gruppe B zuzuordnen:

TH I 1, 5, 21-22: *Quarum quedam dicuntur signate, quedam non signate. Signate sunt, que ad notificandum cantum in libris scribuntur*, et harum quedam communiter signantur ut ·F· grave et ·C· acutum, quedam vero ut ·T· grecum fundamentale rarius et ·G· superacutum, quedam vero rarissime ut ·D· excellens.

Sz 2, 32-34: *Quarto sciendum, quod de numero clavium quedam dicuntur signate, quedam vero non. Signate sunt, que ad notificandum cantum in libris scribuntur*. Et de numero harum quedam communiter signantur, sicut ·F· grave et ·C· accutum, quedam vero signantur raro, ut ·T· grecum fundamentale, quedam rarius, ut ·G· accutum, quedam vero rarissime, ut ·D· geminatum excellens.

TH XVIII 2, 5-7: *Duplices sunt claves, scilicet signate et non signate. Claves signate sunt, que in lineis ponuntur*. Et sunt [in] ·F· ut fundamentale, ·F· faut, ·C· solfaut acutum, ·G· solreut superacutum et ·D· lasol excellens.

TH II 1, 52-53: Item nota, predictarum clavium quedam dicuntur signate, quedam non signate. Signate **dicuntur, que in libris et in lineis signantur**, et sunt quinque: ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum et ·dd· excellens.

TH V 2, 75-76: Item predictarum clavium quedam dicuntur signate, quedam non signate. **Signate dicuntur que in libris signantur et in lineis**, et sunt quinque, scilicet ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· acutum, ·dd· excellens

LZ 3, 41-43: Item tercia divisione clavium quedam dicuntur signate, quedam non signate. **Signate dicuntur, que in libris in lineis signantur**, et sunt quinque, scilicet ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· superacutum, ·dd· excellens. Alie vero omnes preter istas quinque dicuntur non signate, quia non signantur in libris.

TH XII, 4, 8: Ex istis clavibus iam dictis quedam sunt communiter signate, sicut <·F· gravis et ·c· acutum, rarum sicut> ·g· acutum, quedam rarius signate, sicut ·Γ· grecum, quedam rarissime, sicut ·dd· superacutum vel excellencium.

TH XVI 1, 3, 20-21: Et dicuntur claves signate, quia expresse signantur circa cantum. Alie vero implicite considerantur, et tantum de clavibus.

Die Einteilung in *claves signatae* und *non signatae* wird auch in sechs anderen Texten vorgenommen. Die Definition der *claves signatae* richtet sich grundsätzlich nach den Formulierungen von TH II, TH V, TH XVIII und LZ. Nur TH III und TH IX zeigen kleinere Varianten:

TH III 3, 14: Ex his eciam clavibus quedam sunt signate, quia in cantu in lineis signantur, et sunt quinque.

TH IX 1, 1, 32-34: Inter quas claves quedam sunt signate, quedam non signate. Signate, que in lineis signantur, sunt 5, scilicet ·G· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· superacutum et ·dd· excellens. Alie omnes preter ·b·fa·h·mi dicuntur non signate, quia non signantur.

TH VII 2, 49-51: Tercia autem divisio predictarum clavium est: Nam quedam ex eis dicuntur signate, quedam non signate. Signate sunt, que in libris et lineis signantur; et sunt quinque: ·G· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, <·g· superacutum,> ·dd· excellens. Alie vero preter eas non signate dicuntur, quia non signantur in libris.

TH XIII 1, 178-179: Signate sunt que in libris et lineis signantur et sunt quinque, scilicet ·g· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· superacutum, ·dd· excellens. Alie vero preter eas non signate dicuntur quia non signantur in libris.

TH XIV 6, 12-13: Item predictarum clavium quedam dicuntur signate, que in librorum lineis signantur, ut ·Γ· fundamentale, ·F· grave, ·c· acutum, ·g· acutum, ·d· excellens. Alie omnes claves dicuntur vero non signate quia non signantur.

TH XXI 2, 19-22: Item in predictarum clavium quedam ex eis dicuntur signate, quedam non signate. Signate sunt, que in libris et in lineis signantur, passive; sed active, que omnes alias claves inter illas positas signant, ut ·Γ·ut fundamentale, ·F·faut finale, ·c· acutum,

·g· superacutum, ·dd· excellens ... Alie vero preter eas non signate dicuntur et non signantur in libris preter ·b·fa·h·mi ...

Erwähnt werden sollten auch TH XI 1, 1; TH XV 6, 35 und TH XVII 126, welche die Schlüssel nur in einem Diagramm anzeigen, ohne sie im Text zu besprechen.

3a

Die im Folgenden erörterte Definition der *manus musica* ist außerhalb der Hollandrinus-Tradition bisher nicht nachgewiesen worden. Die Guidonische Hand wird als Grundhilfsmittel der Gesangsausbildung zur Orientierung bei Mutation (*voces, proprietates*) und Notation (*lineae et spatia*) beschrieben. Als „clavigera demonstratrix“ enthält sie die „voces musicales“ und zeigt ihre „proprietates“, die Zugehörigkeit zu *cantus durus, mollis* oder *naturalis*; sie unterstützt den Gesangsunterricht durch Anzeige der Linien und Zwischenräume in der Notation anhand der Fingergelenke. Das Wort „claviger“ ist ein Neologismus, der genuin zur Hollandrinus-Tradition gehört.⁴⁶

Bemerkenswert ist die Übereinstimmung der Formulierung in TH I und TH XII, die in TH XII mit der Bemerkung „secundum autorem monocordalis“ eingeleitet wird. Man kann die Möglichkeit nicht ausschließen, daß TH XII sich hier auf den Autoren des *Opusculum monacordale* bezieht, den Traktat, der den Haupttext von TH I bildet. Die Definition der *manus musica* wird mit einigen Kürzungen auch von Sz und LZ zitiert.

TH I 1, 5, 19: Manus enim musica est vocum musicalium clavigera proprietatumque earum demonstratrix, ad cantum regulariter addiscendum flexuris articulorum tamquam lineis et spaciis adornata.

TH XII 3, 2-3: Unde manus difinitur sic: est figura decem novem articulis sub habitudine sex vocum et viginta una clavium per lineas et spacia proporcionabiliter iuxta cantus adinventata. Vel secundum autorem monocordalis est vocum musicalium clavigera proprietatemque earum demonstrans ad cantum regulariter addiscendum flexuris articulorum tamquam lineis et spaciis adornata.

Sz 2, 2: Manus musica diffinitur: est vocum musicalium clavigera demonstratrix perfectissima ad cantum regulariter addiscendum, flexuris articulorum adornata.

⁴⁶ Der Ausdruck „clavigera“ kommt auch bei IOH. OLOM. 4 p. 11 vor: „Unde manus in praesenti est vocum musicalium clavigera digitorum adornata nominibus proprietatibusque distincta.“ Der Text kann als frühes Beispiel für den Einfluß der Hollandrinus-Tradition angesehen werden. Vgl. unten S. 131

LZ 1, 27: Manus est vocum musicalium clavigera demonstratrix <ad cantum regularem ad>discendum flexuris articularum ordinata.

3b

Szydlovita zitiert eine weitere Definition der *manus musica*:

Sz 2, 3: Vel sic: manus musica est organum, distinctis clavibus et vocibus registratum ...

Diese Definition ist auch in TH II 1, 10; TH V 1, 56 und LZ 1, 48 enthalten:

Item notandum: Manus sive manucordium, prout hic capitur, diffinitur sic: manus est organum distinctis clavibus et vocibus registratum.

Beide Definitionen der *manus musica*, „clavigera demonstratrix“ und „organum“, sind wörtlich in TH VIII 6, 10-11, sowie in TH X A 34 und B 2 überliefert. Sie gehören damit zum ältesten Lehrgut der Hollandrinus-Tradition. TH III 1, 1 enthält nur die zweite, TH XV 3, 4 und TH XXIII 1, 1, 1 enthalten nur die erste Definition.

3c und 3d

Zwei wesentliche Elemente, die außerhalb der Hollandrinus-Tradition nicht vorkommen, können als Ergebnis einer Erweiterung der *coniuncta*-Lehre betrachtet werden: die Art und Weise der Notation von *coniunctae* in der Mensural- und Orgelmusik, und die Möglichkeit, Gesänge zu transponieren, um irreguläre Halbtöne im Choral zu vermeiden.⁴⁷

3c

Die Notation der *coniunctae* durch „mensuriste“ und „organiste“ wird in nahezu identischem Wortlaut von LZ, TH II und TH V behandelt:

LZ 3, 230-232: Unde ipsi mensuriste in locis, quibus committuntur coniuncte, solent ponere tale signum #. Sed organiste ipsis vocibus solent adiungere quandam virgulam per modum crucis, ut sic +. 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.

⁴⁷ Transposition als Mittel zur Vermeidung von irregulären Halbtönen wurde schon seit der Einführung des Guidonischen Tonsystems verwendet. Das Problem ist seit Gustav Jacobsthal's Buch „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche“ (Berlin 1897) bekannt. Siehe auch Theodore Karp: Aspects of Orality and Formulaity in Gregorian Chant. Evanston 1998, S. 181-223

Diese Feststellung legitimiert den Gebrauch von irregulären Halbtönen im Choral, indem sie sie den Akzidenzien in der mehrstimmigen Musik und den *semitonia* in der Tastenmusik gleichstellt. Darüberhinaus werden *coniunctae* als wesentliches Element sowohl des *cantus planus* wie auch des *cantus organicus* angesehen.

Nur drei weitere Texte enthalten Passagen über Akzidenzien: TH VII 4, 329-331 enthält dieselbe Formulierung wie TH II, TH V und LZ. TH IX und TH XI betonen darüberhinaus ausdrücklich die Bedeutung dieser Zeichen im *cantus mensuralis*.

TH IX 2, 2, 44-46: Item mensuriste, in quibus locis comittitur coniuncta aliqua, ad mutandum eandem ponunt tale signum #. Organiste virgulam per modum crucis adiungunt +. Cantus planus sine hiis et mensuralis nequaquam potest cantari; igitur neccessarie retinendum.

TH XI 3, 132-134: Item sciendum, quod ipsi mensuriste in locis, in quibus comittuntur coniuncte, solent ponere ad representandum eas signum tale, ut # #. Organiste vero ipsis notis, ubi est coniuncta, solent adiungere quandam virgulam per modum crucis + + +. He autem coniuncte ideo sunt predictae exemplificate, quia organicus sive cantus planus et mensurabilis sine eis nequaquam cantari potest, quare coniuncte diligenter memorie sunt commemorande cum exemplis earumdem prenarratis et cetera.

3d

Sechs Texte, TH II, TH V, TH XII, TH XVI, Sz und LZ enthalten Hinweise, welche die Transposition von Gesängen beim Vorkommen von *coniunctae* behandeln. Diese gehen wahrscheinlich auf ein gemeinsames Modell zurück. TH II, TH V und LZ zeigen darüberhinaus einen hohen Grad von textlicher Übereinstimmung. Kleinere Unterschiede betreffen die zweite *coniuncta* (TH XII gibt ein zusätzliches Beispiel), die vierte *coniuncta* (TH V zitiert mehrere Beispiele, Sz gibt andere Beispiele) und die fünfte *coniuncta* (Sz gestattet zwei Transpositionsmöglichkeiten). Textlücken sind offensichtlich bei der sechsten *coniuncta* anzunehmen (fehlt in TH II und V; LZ gibt nur Choralbeispiele). TH XVI gibt nur für die erste, zweite und fünfte *coniuncta* Anweisungen zur Transposition, in TH XII fehlen die Anweisungen für die siebente *coniuncta*. Sz zitiert als einziger ein Choralbeispiel für die Transposition der achten *coniuncta*. Die Anweisungen für die erste *coniuncta* zeigen die größte Übereinstimmung, diejenigen zur vierten *coniuncta* die größte Zahl von Unterschieden:

Prima coniuncta

TH II 3, 163-164: Sed tamen si aliquis evitare vellet predictas coniunctas, tunc hoc responsorium, scilicet *Sancta et immaculata*, incipi debet in ·a· acuto, id est in ·a·lamire. Sed sequencia duo responsoria, scilicet *Fuerunt sine querela* et *Emendemus* incipi debent in ·E· finali, id est in ·E·lami.

TH V 3, 202-203: Et tamen sciendum si aliquis vitare vellet predictas coniunctas, tunc hoc responsorium *Sancta et immaculata* incipi debet in ·a· acuto, id est in ·a·lamire. Sed sequencia duo, scilicet *Fuerunt* et *Emendemus* incipi debent in ·E· finali, id est in ·E·lami, et tantum de prima coniuncta etc.

LZ 3, 204-205: Sed tamen sciendum, si quis predictam coniunctam voluerit evitare, tunc hoc responsorium *Sancta et immaculata* incipiat in ·a· acuto, id est in ·a·lamire. Sed alia duo scilicet *Fuerunt sine querela* et *Emendemus in melius* incipiat in ·E· finali, id est in ·E·lami.

Sz 8, 15-17: Sed tamen animadvertendum est, quodsi aliquis vellet evitare talem coniunctam primam in predictis cantibus, tunc eosdem cantus aliter et aliter incipiat. Unde si aliquis vult evitare coniunctam in illo responsorio *Sancta et immaculata virginitas*, tunc incipiat illud in ·a· acuto, hoc est in primo ·a·lamire, et tunc nulla coniuncta poterit causari. Similiter ad evitandam coniunctam in *Emendemus* incipiatur in ·E· gravi, id est in primo ·E·lami.

TH XII 10, 26: Si autem hanc coniunctam evitare volueris, cantum predictum transpone, videlicet *Sanctam et immaculatam* incipiendo in ·a·lamire, sed alios duos (*sc. Fuerunt sine querella et Emendemus*) in ·E·lami grave.

TH XVI 4, 16-17: Et tamen sciendum est, si quis vellet evitare istam coniunctam et etiam alias, tunc etiam incipiat *Sancta et immaculata* in ·a· acuta, hoc est in ·a·lamire. Sed alia duo, videlicet *Fuerunt sine querela* et *Emendemus*, incipiat in ·E· finali, hoc est in ·E·lami ...

Quarta coniuncta

TH II 3, 177-178: Si autem in prefata communione coniunctam evitare volueris, incipe eam in ·G· finali, id est in ·G·solreut, per secundum cantum b duralem, ut patet etiam in exemplo sequenti. Est enim predicta communio septimi toni, ergo ibi etiam regulariter debet incipi et etiam terminari.

TH V 3, 216-220: Si autem in prefata communione coniunctas evitare volueris, incipe eam in ·G· finali, id est in ·G·solreut per secundum cantum b duralem. Est enim predicta communio septimi toni, ergo ibi etiam irregulariter debet incipi et terminari. ... Si autem in hoc responsorio, scilicet *Conclusit vias meas*, coniunctam predictam evitare volueris, incipe in ·c·solfaut, quia predictum responsorium est octavi toni, ergo in ·G·solreut incipi debet et in ·G·solreut regulariter terminari, ut patet cuilibet regulariter et subtiliter intuendi. Item predicta coniuncta potest cantari in pluribus locis huius responsorii *Ihesum tradidit impius* si initium sumpserit in ·G·solreut.

LZ 3, 217-218: Si autem in ista communione coniunctam vitare volueris, tunc incipe eam in ·G· finali, id est in ·G· solreut per secundum cantum b duralem. Est enim predicta communio septimi toni, ergo ibi debet incipi et etiam terminari ...

Sz 8, 40-41: Si autem in predicto offertorio quis coniunctam evitare voluerit, ex tunc ipsum incipiat in ·E· gravi, hoc est in primo ·E·lami ... 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 ...

TH XII 10, 35: Si hanc (*sc. quartam*) coniunctam evitare volueris, incipe ist<am> commun<ion>e<m> (*sc. Fidelis servus*) in ·G·solreut, est enim dictum septimi commun<ionis> toni.

Der systematische Gebrauch der Transposition zur Vermeidung von *coniunctae* ist aus anderen Traktaten nicht bekannt.

4a

Definitionen von Intervallen, welche die Begriffe *saltus* und die Adverbien „potenter“ (oder „viriliter“) und „debiliter“ (oder „imperfecte“) verwenden, um verschiedene Klangqualitäten der großen und kleinen Terz, Sexte und Septime auszudrücken, gehören wahrscheinlich zu den Lehrinhalten, die sich innerhalb der Hollandrinus-Tradition entwickelt haben.

Johannes Cotto hatte den Ausdruck „potenter sonare“ in Bezug auf den Ganzton benutzt. Durch diesen Autor fand der Ausdruck wahrscheinlich Eingang in die Traktate der Hollandrinus-Tradition und wurde dort bis ins 16. Jahrhundert verwendet:

IOH. COTT. mus. 8, 5-6: Tonus a tonando vocatur. Est autem tonare potenter sonare, et tonus fortem habet sonum respectu semitonii.

TH XVI 2, 20-23: Tercius modus dicitur esse tonus. Et est ascensus vel descensus unius vocis in aliam sibi proximam preter *mi* et *fa*. Et habet quatuor species scilicet *ut re*, <*re mi*>, <*fa*> *sol*, <*sol*> *la*. Et dicitur a tonando, quia potenter respectu semitonii habet sonum.

Die Bezeichnung eines musikalischen Intervalls als *saltus* ist auch von Texten außerhalb der Hollandrinus-Tradition bekannt.⁴⁸ Innerhalb der Hollandrinus-Tradition erscheint sie in der Beschreibung der kleinen Sexte bei TH I mit dem Adverb ‚imperfecte‘:

TH I 1, 9, 39: ... et dicitur semitonium cum dyapente, ut quando fit saltus ab una voce in sextam imperfecte sonans ...

Definitionen, die auf diesem Modell beruhen und in durchgehend fester Formulierung benutzt werden, finden sich in TH II, TH V, TH XXII,

⁴⁸ cf. ENGELB. ADM. 3, 9, 7; ANON. Claudifor. 6, 1, 8; ADAM FULD. 2, 7; COMPIL. Salisb. 41; ANON. Tegerns. II 143; BART. RAM. 1, 2, 2 p. 28

LZ und Sz. Die Definition der kleinen Sexte stimmt mit der Formulierung von TH I überein, die in allen vier Texten zitiert wird.

Ausgangspunkt dieser Formeln ist der *tonus* als Exponent für die Intensität des Klanges („potenter sonans“) und als Gegenstück das *semitonium* als Exponent für die Schwäche eines Intervalls („debilis intensio vel remissio“).⁴⁹ Diese Charakterisierung wurde offensichtlich schematisch für alle anderen Intervalle übernommen. Bei Sz gibt es neben den nach diesem Modell orientierten Aussagen auch Definitionen von Intervallen, die mit dem Ausdruck „distantia“ auf die Monochordteilung verweisen. Eine Besonderheit in allen Texten mit namentlicher Erwähnung des Hollandrinus ist die zusätzliche Definition des Ganztons „secundum Guidonem“, die außerhalb der Hollandrinus-Tradition bisher nur in einem Text des 15. Jahrhunderts nachgewiesen werden konnte.⁵⁰

Semitonium

TH II 3, 65 (= TH V 3, 90; TH XXII 6, 20; LZ 3, 87): semitonum est unius vocis in proximam immediatam modica et debilis intencio vel remissio, id est elevacio vel depresio.

Sz 7, 23: Semitonium, modus secundus, diffinitur sic: est unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio.

Tonus

TH II 3, 73-74 (=TH V 3, 98-99; TH XXII 6, 26; LZ 3, 90 und 99): Tonus sicut hic capitur, diffinitur sic: est saltus unius vocis in proximam et immediatam potenter et viriliter sonans. Vel secundum Guidonem: est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine aliquo intervallo, id est distancia.

Sz 7, 36-39: Tonus est tercius modus; est transitus vel saltus unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam potenter, viriliter et perfecte sonans. ... Secundum vero Guidonem sic describitur: Tonus est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine quovis intervallo seu distancia.

Semiditonus

TH II 3, 79 (= TH V 3, 104; TH XXII 6, 31; LZ 3, 102): Semiditonus est unius vocis in 3^{am} debilis intencio vel remissio.

Sz 7, 48-49: Semiditonus, quartus modus in ordine, diffinitur sic: est unius vocis in terciam debilis intensio vel remissio. Vel sic: semiditonus est distancia constans ex tono et semitonio ...

⁴⁹ cf. IOH. COTT. mus. 8, 6

⁵⁰ cf. THOM. BAD. p. 84

Ditonus

TH II 3, 85 (=TH V 3, 111; TH XXII 6, 37; LZ 3, 107): Ditonus est saltus unius vocis in 3^{am} plene et viriliter sonans.

Sz 7, 58-60: Ditonus quintus modus, et diffinitur sic: Est saltus unius vocis in terciam, fortiter et viriliter sonans. Vel sic: Est distancia seu intervallum duorum tonorum continuorum eis proximorum.

Semitonium cum diapente

TH II 3, 106 (= TH V 3, 134; TH XXII 6, 51; LZ 3, 132): Semitonium cum dyapente est saltus unius vocis in sextam imperfecte sonans.

Sz 7, 103-105: Semitonium cum dyapenthe octavus modus. Et diffinitur sic: est saltus de una voce in sextam debiliter et imperfecte sonans. Vel sic: est distancia constans ex tribus tonis et duobus semitoniis ...

Tonus cum dyapente

TH II 3, 115 (= TH V 3, 141; TH XXII 6, 56; LZ 3, 137): Tonus cum dyapente est saltus unius vocis in 6^{am} potenter et viriliter sonans.

Sz 7, 112-114: Tonus cum dyapenthe nonus modus. Et diffinitur sic: est saltus de una voce in sextam potenter et viriliter seu perfecte sonans, et dicitur a tono et dyapenthe. Vel sic: tonus cum dyapenthe est distancia constans ex quatuor tonis et semitonio ...

Semiditonus cum dyapente

TH II 3, 134 (=TH V 3, 170; TH XXII 6, 71; LZ 3, 151): Sed semiditonus cum dyapente sic diffinitur: est ascensus vel descensus ab una voce in 7^{am} debiliter sonans.

Sz 7, 136-137: Unde semiditonus cum dyapenthe potest sic describi: est ascensus vel descensus de una voce in septimam debiliter et imperfecte sonans. Vel sic: est distancia constans ex quatuor tonis et duobus semitoniis ...

Ditonus cum dyapente

TH II 3, 136 (=TH V 3, 172; TH XXII 6, 76; LZ 3, 154): Sed ditonus cum dyapente est ascensus vel descensus ab una voce in 7^{am} viriliter sonans

Sz 7, 139-140: Sed ditonus cum dyapenthe sic potest diffiniri: est ascensus vel descensus de una voce in septimam potenter et viriliter sonans. Vel sic: ditonus cum dyapenthe est distancia constans ex quinque tonis et semitonio, in fine septime tonum includendo.

Die ältesten Texte der Hollandrinus-Tradition, TH VIII, teilweise TH X und auch TH XXIII, die den Namen Hollandrinus nicht enthalten, definieren die Intervalle mit der Bezeichnung *distancia*.⁵¹ Der Ausdruck *potenter* erscheint zuerst in TH X C 135 nur in Verbindung mit der großen

⁵¹ TH I benutzt das Wort „distancia“ mehrfach im Zusammenhang mit Intervallen (z. B. 1, 9, 39).

Sexte. Die drei Begriffe *saltus*, *potenter* und *debiliter* werden durchgehend von TH III 5; TH IV; TH VII 3; TH IX 2, 2; TH XI, 2; TH XIII 3; TH XIV 9, TH XV 7, TH XIX, TH XX 3 und TH XXI 6 verwendet. Unter diesen Texten geben TH III, TH XI und TH XV auch Definitionen mit dem Begriff *distancia* sowie die Anzahl der Ganz- und Halbtöne des Intervalls. Die Beschreibungen der Intervalle stimmen mit den Formulierungen von TH VIII überein. Als Beispiel seien hier die Beschreibungen der großen und kleine Terz angeführt:

TH VIII 13, 81: Semidytonus est distancia vel spacium constans ex tono et semitonio.

TH XI 2, 71-72: Semidittonus est saltus ab una voce in terciam debiliter intensus vel remissus. Vel est distancia seu spacium constans ex tono et semitonio.

TH VIII 13, 78: Dytonus est distancia sive intervallum duorum tonorum continuorum.

TH III 5, 47: <D>ithonus est modus quartus, et est distancia sive intervallum duorum tonorum continuorum faciens saltum unius vocis in terciam ac fortiter et viriliter sonans.

TH XV 7, 65-66: Quintus modus dicitur ditonus et est saltus unius vocis in terciam plene et viriliter sonans. Vel sic: ditonus est distancia vel intervallum duorum tonorum continuorum.

TH VII 3, 67 ; TH XI 2, 32-33; TH XV 7, 45 und TH XIX 570 geben als Quelle für die oben erwähnte Definition des Ganztons an „secundum Guidonem“.⁵²

4b

Ein weiteres charakteristisches Element der Intervallehre in der Hollandrinus-Tradition ist die Konstruktion einer Analogie zwischen dem Einklang, der als „principium modorum“ betrachtet wird, und zwei grammatischen Begriffen: *nominativus casus* und *positivus gradus*. Unter den neun Texten, die den Namen Hollandrinus erwähnen, wird diese Analogie in Sz, TH XXII und allen Texten der Gruppe B erörtert:

Sz 7, 18-21: Et iste modus est quasi caput omnium modorum aliorum, quia habet se ut fundamentum inter omnes alios modos ... Unde etiam hic advertendum, quod unisonus non dicitur proprie modus eo, quod nec intenditur, nec remittitur, sed est modus similitudinarie. 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.

⁵² cf. S. 62

TH XXII 6, 12-14: 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. Sed tamen improprie dicitur modus, quia nec intenditur nec remittitur, id est nec elevatur nec deprimitur. Recte enim sicut positivus gradus improprie dicitur gradus, quia aliorum fundamentum ponit graduum, et nominativus dicitur casus eo, quod alii casus cadunt ab eo, sic unisonus dicitur modus, quia est omnium aliorum modorum fundamentum.

TH V 3, 81-85 (=TH II 3, 56-60; LZ 3, 78-81): Et iste modus est caput omnium aliorum modorum, quia habet se sicut principium inter alios modos, quia omnes alii modi ab eo trahunt originem. ... et iste modus improprie dicitur modus eo quod nec intenditur nec remittitur, i. quod nec elevatur nec deprimitur. Recte sicut positivus gradus improprie dicitur gradus, quia ponit fundamentum aliorum graduum. Et nominativus dicitur casus eo quod alii casus cadunt ab eo. Sic et unisonus dicitur modus, quia est fundamentum omnium aliorum modorum.

TH XVI 2, 11-12: Qui quidem modus non proprie dicitur, eo quod nec intenditur nec remittitur. Sicut positivus dicitur gradus et nominativus dicitur casus, quo scilicet ponunt fundamenta, sic unisonus ponit fundamentum aliorum modorum.

In den Texten ohne den Namen Hollandrinus wird die Analogie in folgenden Texten erwähnt: TH III 5, 24-25 ; TH VII 3, 51-52 ; TH XI 2, 16-18; TH XIII 3, 46-48; TH XV 7, 27-28; TH XIX 559-560, teilweise in TH IX 2, 1, 11.

4c

Ein gemeinsames Element von vier Texten mit Namensnennung ist eine Definition von *modus*, die mit kleineren Varianten zitiert wird:

TH II 3, 49; TH V 3, 61; TH XXII 6, 3; Sz 7, 2: Modus est modulata intensio et remissio vocum.

Unter den Texten ohne Namensnennung erscheint diese Definition in TH III 5, 3; TH VII 3, 33; TH IX 2, 1, 8; TH X A 55, B 74, B 84; TH XIII 3, 2; TH XV 7, 3. Aus älteren Quellen ist sie nicht bekannt.

5a

Gemeinsame Lehrinhalte in Bezug auf Tonarten und Tonare werden in einer speziellen Terminologie sichtbar, die von allen Traktaten mit Erwähnung des Johannes Hollandrinus verwendet wird. Darunter sind die Termini „capitale *Enonae*“, „differentia capitalis“ und „tonus capitalis“, die außerhalb der Hollandrinus-Tradition nur in wenigen Traktaten des 15.

Jahrhunderts zu finden sind.⁵³ In den neun Texten mit Hollandrinus-Zitaten werden sie durchgängig für die *Saeculorum amen*-Formel der Gesänge verwendet, die mit der Finalis eines Modus beginnen. Eine klare Definition der *differentia capitalis* gibt TH I:

TH I 2, 7, 5-6: Ille tamen capitalis dicitur, cuius cantus in finali sede incipitur, relique vero collaterales, qui super aliis principiis inchoantur. Et quia principia tonorum iam sunt ostensa, restat solum melodias ipsorum cum differentiis declarare hoc ordine, ut primo melodia uniuscuiusque cum differentia capitali premittatur, deinde collaterales, secundum quam modulande *saeculorum* differentie solum in fine discrepare commodosius ostendantur.

Eine ähnliche Erklärung des Terminus *tonus capitalis* findet sich in TH II 4, 167-168 und TH V:

TH V 4, 307-308: Est tamen sciendum quod quidam musici tenent predictam differentiam pro tono capitali. Et ratio eorum est ista, quia quandocumque aliquis cantus incipit in suo finali in vera positione, tunc tonus capitalis est assignandus ...

In den Traktaten LZ, Sz, TH XVI und TH XVIII sind die Termini *differentia capitalis* und *tonus capitalis* gleichbedeutend verwendet, ohne daß zusätzliche Erläuterungen gegeben werden, was möglicherweise auf eine bereits etablierte Terminologie hindeutet.

In den Texten ohne Erwähnung des Namens Hollandrinus erscheint der Terminus *differentia capitalis* durchgehend in TH III, wogegen TH VII, TH XI, TH XVII, TH XIX, TH XXI und TH XXIII den Begriff *tonus capitalis* verwenden. Diese Bezeichnung wird in TH XI, TH XXI und TH XXIII nach einem gemeinsamen Muster definiert:

TH XI 7, 2: Et voco tonum capitale tonum principalem, a quo tamquam a fonte toni differentiales originantur, ab eo realiter non differentes, sed tantum per mutationem notarum, vel per additionem, vel per diminucionem ab eo discrepantes ...

TH XXI 10, 2: Et voco tonum capitale tantum primum seu principalem, a quo tamquam a fundamento alii toni, videlicet differentiales, originantur, ab eo, qui proprie non differentes, sed tantum per mutationem notarum vel saltem per additionem vel etiam per diminucionem discrepantes ...

TH XXIII 2, 4, 3: Et notatur principalis tonus capitalis, a quo tamquam a fonte toni differentiales originantur ab eo realiter non differentes, sed tantum per mutationem notarum vel per additionem vel etiam per divisionem ab eo discrepantes ...

⁵³ ANON. Claudifor. 6, 1, 8; IOH. OLOM. 9 p. 60

5b

Die Lehre vom *tonus peregrinus* und den *differentiae peregrinae* ist aus etlichen Texten des 14. und 15. Jahrhunderts bekannt, vor allem aber aus den Traktaten der Hollandrinus-Tradition⁵⁴: unter den Texten, die den Namen Johannes Hollandrinus erwähnen, sind TH XII und TH XXII die einzigen Texte, die sie nicht behandeln.

In allen Texten steht der Ausdruck *tonus peregrinus* für die vierte, irreguläre Differenz des achten Modus, wie es z. B. TH XVI beschreibt:

TH XVI 3, 1-2: Capitulum 10 est de tono peregrino, qui frequenter dicitur quarta differentia octavi toni. Et ideo peregrinus, quia raro canitur vel denegatur per alios tonos, et habet propriam intonationem ...

TH I erklärt, daß der Anfang dieser Differenz eher dem ersten oder sechsten Modus entspreche und von den Melodien des achten Modus abweiche:

TH I 2, 15, 8-10: Sed quando incipitur cantus octavi toni in ·C·faut gravi, tunc suum *seculorum* habet specialem melodiam, quam ab ·a·lamire in ·c·solfa saltans incipit. Et iterum ad ·a·lamire rediens ·b·fa·b·mi circa medium attingens, a quo gradatim usque ad ·F·faut descendit; et a ·G·solreut usque in ·D·solre descendens, rursus ad ·F·faut redit, a quo per ·E·lami in ·D·solre finem flectit hoc modo precise, ut sequitur:

mi sol mi fa mi re ut re re mi re re fa mi re
a c a b a G F G G a G D F E D

Quoniam quidam ad pauca respicientes nonum tonum non verentur appellare, cum tamen tota melodia carminis musici ad octo tonos sufficienter rationabiliterque sit reducta, quidam vero peregrinum, eo quod in principio formam primi aut 6^{ti} habeat et a communi melodia, que octavo tono subiungitur, discrepat, sapienter vocaverunt.

Bei LZ und den nahe verwandten Texten TH II und TH V findet man Erklärungen zu den Ursprüngen des Terminus *tonus peregrinus* und der damit verbundene Legende.⁵⁵ In diesen drei Texten wird der Terminus *differentia peregrina* für vier irreguläre Differenzen des ersten Modus gebraucht, die in der liturgischen Praxis der Klöster und Kathedralkirchen verwendet werden.⁵⁶

⁵⁴ cf. M. Bernhard, The Seligenstadt tonary. Plainsong and Medieval Music 13/2, 2004, S. 107-125

⁵⁵ Bernhard, Seligenstadt, S. 120

⁵⁶ Bernhard, Seligenstadt, S. 119. Eine ähnliche Erörterung findet sich im TON. Vratisl. 67-71: „Nota de primo tono aliquas differentias non competentes seu peregrine, que more secularium raro tenentur, sed more claustralium et in ecclesiis cathedralibus. 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

Die Termini *tonus peregrinus* und *differentia peregrina* erscheinen in neun weiteren Texten:

TH III verwendet *tonus peregrinus* (13, 7; 16, 53 ex.) oder „differentia peregrinalis“ (16, 3) für eine spezielle Differenz des fünften und achten Modus.

TH VI 42, 14 bringt den Begriff *tonus peregrinus* mit Differenzen in Verbindung, die gelegentlich in Klöstern verwendet werden.

TH VIII 28, 43-44 enthält nur eine Erwähnung von „toni peregrini“, ohne die Bedeutung im Detail zu erläutern.

TH XI 5, 140 ex. bezeichnet fünf Differenzen zum achten Ton als „peregrinus“.

TH XVII 235 stellt fest, daß *tonus peregrinus* keine eigene Tonart ist, sondern sich auf den achten Modus bezieht.

TH XIX 378-381 und TH XXI 10, 80 verbinden den Begriff *tonus peregrinus* nur mit der vierten Differenz des achten Tons.

TH XXIII bezeichnet mit den Termini *differentia peregrina* und *tonus peregrinus* eine besondere Differenz des fünften Modus (2, 9, 12-15) und die vierte Differenz des achten Modus (2, 12, 13).

TH VII zitiert im Zusammenhang mit dem *tonus peregrinus* Verse mit der oben erwähnten Legende, die auch von TH II 4, 363-370 und TH V 4, 505-512 zitiert werden.

TH VII 4, 296-303: Adicitur eciam huic 8^o tono adhuc alia differentia, quam quidam tonum nominant peregrinum propter certam causam, que tangitur in hiis metris:

Additur hiis novus, quem quidam comperit abbas,
Fabula, que monstrat cum cantor *Nos vivimus qui*
Incipit et fratrum nullus vult voce tonare
Flatu bachato reperisse tonum perhibetur.
Ex hoc problemate modernis extiterit clamor
Bis deni monachi met<ra> non potuere tonare
Abba pater motus in cantu sublevat omnes.

sancto Andrea. 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. Tercia differentia non competens est sub ista solmisacione: ·a·a·g·f·g·f·e·d·, ut in hac antiphona *Salve regina*. Quarta differentia 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 ...“

5c

Die Reihe der *loci auxiliares* endet mit dem Begriffspaar *psalmi maiores* - *psalmi minores*, das in LZ, TH II, TH V, Sz, TH XII (nur *psalmi minores*), TH XVI und TH XVIII verwendet wird. In allen diesen Texten bezeichnet der Ausdruck *psalmi maiores* die Cantica *Magnificat*, *Benedictus* und *Nunc dimittis* (letzteres nicht in TH V und TH XVI), während der Ausdruck *psalmi minores* die Ferial-Psalmodie bezeichnet. Diese Einteilung ist bei Szydlovita beschrieben:

Sz 10, 5-6: Unde per psalmos maiores in proposito intelliguntur illi tres psalmi, scilicet *Magnificat*, qui sub vespere decantatur, *Nunc dimittis*, qui sub completorio modulatur, et *Benedictus*, qui sub laudibus canitur. Per psalmos autem minores intelliguntur omnes alii preter istos tres iam enumeratos.

Unter den Texten, die keine Erwähnung des Namens Johannes Hollandrinus enthalten, wird diese Unterscheidung von folgenden Texten benutzt: TH IX (z.B. 2, 4, 7); TH XX (z.B. 4, 43) und TH XXI (z.B. 10, 4-6).

* * *

Die folgende Aufstellung enthält einen Vergleich der *loci auxiliares* in den acht Traktaten, die Johannes Hollandrinus zitieren. Die *loci auxiliares* zeigen, daß die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus ein großes Maß von Übereinstimmung aufweist. Die Trennlinie zwischen den Gruppen A und B, die in der Analyse der *loci Hollandrini* sichtbar wurde, wird unscharf. Die Einheitlichkeit der Lehrtradition im Bereich der *loci auxiliares* ist besonders deutlich in TH II, TH V, Sz und LZ – d. h. in Texten, die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. Die kleineren Varianten zwischen den Textgruppen A und B, die in einigen Definitionen auftreten, betreffen nur Details der Beschreibung des Tonsystems.

Loci auxiliares in den Traktaten mit Hollandrinus-Zitaten

- x *Locus auxiliaris*
 xx Begriffspaar
 x* x*x* Varianten der B-Gruppe gegenüber der A-Gruppe
 [x] unvollständige Überlieferung

	Gruppe A					Gruppe B			
	TH I	Sz	TH XII	TH XVIII	TH XXII	TH II	TH V	LZ	TH XVI
1a			x			x	x	x	
2a	xx	x*x	x		x*x*	x*x*	x*x*	x*x*	
2b	x	x	x	x		x	x	x	
2c	x	x	[x]	x*		x*	x*	x*	[x]
3a	x	x	x					x	
3b		x				x	x	x	
3c						x	x	x	
3d		x	x			x	x	x	x
4a	[x]	x			x	x	x	x	
4b		x			x	x	x	x	x
4c		x			x	x	x		
5a	x	x	x	x		x	x	x	x
5b	x	x		x		x	x	x	x
5c		xx	x	xx		xx	xx	xx	xx

Wenn wir versuchen, die *loci auxiliares* nach den Kriterien zu ordnen, die für die *loci Hollandrini* entwickelt wurden, zeigt sich, daß für die *loci veteres* nur *locus* 3a in Frage kommt, der mit einer Ausnahme (LZ) nur in Gruppe A anzutreffen ist.

Unter dem Begriff *loci novi* sind diejenigen *loci auxiliares* zusammengefaßt, die entweder gar nicht oder nur in unvollständiger Form in der ältesten Schicht der Hollandrinus-Tradition erscheinen, die durch die Traktate TH I, TH VIII und TH X überliefert ist. Zu dieser Gruppe gehören die *loci* 1a, 3c, 3d, 4a und 4b.

Die Kategorie der *loci communes* umfaßt alle *loci*, die in beiden Textgruppen anzutreffen sind. Dazu gehören die *loci* 2b, 3b, 5a, 5b und 5c.

Die *loci* 2a und 2c erscheinen in zwei Ausprägungen: *Lectio vetus* verweist auf Formulierungen, die in der ältesten Schicht der Hollandrinus-Tradition gebraucht werden, *lectio nova* dagegen auf neue Textfassungen derselben *loci*. Die beiden *loci* 2a und 2c werden manchmal in einer Kombination von

lectio vetus und *lectio nova*, manchmal nur unvollständig überliefert. Für diese Fälle wird die Bezeichnung *lectio media* verwendet.

Die folgende Tabelle zeigt die Verteilung der *loci auxiliares* in allen Texten, die zur *Traditio Hollandrini* gehören.

[] unvollständige Überlieferung

* Sonderfall

	Gruppe B					
	loci veteres	lectio vetus	loci communes	lectio media	lectio nova	loci novi
I	3a	2a, 2c	2b, 5a, 5b			[4a]*
VIII	3a	2a	3b, 5b			
X	3a	2a	3b, 4c			
XXIII	3a		5a, 5b			
XII	3a	[2a]	5c	[2c]		1a, 3d
XV	3a		4c	2a, [2c]		4a, 4b
Sz	3a	2c	2b, 3b, 4c, 5a, 5b, 5c	2a		3d, 4a, 4b
VI			5b			
XVII			5b	[2c]		
XVIII			5a, 5b, 5c		2c	
XXII			4c		2a	4a, 4b
LZ	3a*		2b, 3b, 5a, 5b, 5c		2a, 2c	1a, 3c, 3d, 4a, 4b
II			2b, 3b, 4c, 5a, 5b, 5c		2a, 2c	1a, 3c, 3d, 4a, 4b
V			2b, 3b, 4c, 5a, 5b, 5c		2a, 2c	1a, 3c, 3d, 4a, 4b
III			3b, 4c, 5a, 5b		2a, 2c	4a, 4b,
VII			2b, 4c, 5a, 5b		2a, 2c	3c, 4a, 4b
XI			5a, 5b	[2c]		3c, 4a, 4b
IX			2b, 5c		2a, 2c	3c, 4a, [4b]
XXI			5a, 5b, 5c		2a, 2c	1a, 4a
XVI			5a, 5b, 5c	[2c]		4a, 4b
XIX			[2b], 5a, 5b, 5c			4a, 4b
XX			5c			1a, 4a
XIII			4c		2a, 2c	1a, 4a, 4b
XIV					2a, 2c	4a
IV						4a
Gruppe A						

Bemerkenswert ist in dieser Aufstellung, daß die Trennlinie zwischen den Textgruppen A und B nicht mit der Einteilung des Lehrguts in *Hollandrinus vetus* und *Hollandrinus novus* identisch ist, die aus den *loci Hollandrini* gewonnen werden konnte.⁵⁷ Die Traktate TH III, TH IX, TH XI, TH XVIII, TH XIX und TH XXII, die bei den *loci Hollandrini* zur Tradition des *Hollandrinus vetus* gehörten, zeigen bei den *loci auxiliares* Eigenschaften der Gruppe B. Diese Tatsache weist darauf hin, daß es keinen eindeutigen Bezug der *loci auxiliares novi* auf das Lehrgut des *Hollandrinus novus* gibt. Wir können daher vermuten, daß die neue Intervallehre, die durch die *loci* 4a und 4b repräsentiert wird, zwar im Rahmen der *Traditio Hollandrini* ausgebildet wurde, aber unabhängig von der im *Hollandrinus novus* repräsentierten ‚Neufassung‘ der Lehre des Iohannes Hollandrinus entstand.

Beide Versionen – *Hollandrinus vetus* und *Hollandrinus novus* – waren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Gebrauch. Das bezeugen die Handschrift von TH I und die Krakauer Handschriften von TH VIII ebenso wie die ‚kontaminierten‘ Traktate TH XII, TH XV und Sz, die bei den *loci Hollandrini* charakteristische Züge des *Hollandrinus vetus* zeigen, bei den *loci auxiliares* aber Elemente beider Traditionen vereinigen.

Die Untersuchung einer Lehrtradition ähnelt in vieler Hinsicht der Untersuchung der Handschriftenüberlieferung eines einzigen Werke. Der einzige wichtige Unterschied ist der, daß im letzteren Fall die Aufgabe des Kopisten darin bestand, seine Vorlage möglichst genau zu übertragen, wohingegen die Überlieferung einer Lehrtradition ‚neue‘ Texte, Handbücher, Exzerpte usw. entstehen ließ, die von mehreren Generationen von Lehrern und Schülern produziert wurden. Die wichtige Rolle der mündlichen Überlieferung darf in der Lehre dabei nicht unterschätzt werden.

Theoretiker, die mehr oder weniger einer bestimmten Lehrtradition verbunden waren, hatten die Freiheit auszuwählen, und ihre Wahl wurde wohl auch von der Notwendigkeit der Modernisierung von überlieferten Lehren bestimmt. Sie kompilierten ihre Texte unter Verwendung von vielen Quellen, und sie hatten die Gelegenheit, die existierende Theorie zu verifizieren, korrigieren, zu ergänzen und umzuformulieren. Man könnte sagen, daß die Lehrtradition im Gegensatz zur ‚retrospektiven‘ Richtung

⁵⁷ Siehe S. 50

der Handschriftenüberlieferung eines einzelnen Werkes einen ‚progressiven‘ Charakter besaß.

Sowohl retrospektive wie auch progressive Faktoren spielten in der Hollandrinus-Tradition eine Rolle. Während die *loci Hollandrini* die Identität der Tradition bewahrten und uns erlauben, ihre Kontinuität zu verfolgen, scheinen die *loci auxiliares* die Fähigkeit der Lehrtradition anzuzeigen, im Bereich der Theorie und des sprachlichen Ausdrucks neue Lösungen zu entwickeln oder bestehende Lösungen anzupassen. Das Verhältnis zwischen retrospektiven und progressiven Faktoren scheint sich in den oben angezeigten charakteristischen Verschiebungen widerzuspiegeln, die in einigen zum *Hollandrinus vetus* gehörigen Texten zu beobachten sind, die sich in den *loci auxiliares* mehr auf der Seite der Gruppe B wiederfinden. Es scheint unter den Vertretern der Hollandrinus-Tradition eine Tendenz zu bestehen, eher neue musiktheoretische Lösungen zu übernehmen: von den 24 Texten (TH IV sei an dieser Stelle ausgeklammert) überliefern nur acht neue oder umformulierte *loci Hollandrini*, wohingegen 18 neue oder umformulierte *loci auxiliares* enthalten.

Die Analyse der *loci Hollandrini* und der *loci auxiliares* erlaubt uns eine genauere Eingrenzung der Kriterien, die zur Bestimmung der Textauswahl der *Traditio Hollandrini* herangezogen werden, was wiederum auch die zeitlichen und lokalen Grenzen dieser Tradition festlegt. Diese Grundlagen ermöglichen auch, die Zusammenhänge, die interne Struktur und die Dynamik der Entwicklung der Lehre zu bewerten. Insofern bilden die *loci* eine Basis für die Bestimmung der Verwandtschaft zwischen den einzelnen Traktaten.

Natürlich bleiben Detailprobleme offen, die nicht in diesem Überblick analysiert werden können. Dazu gehören Positionierung und Kontext der *loci* in bestimmten Texten ebenso wie Varianten, vor allem in Versen, die höchstwahrscheinlich das Ergebnis mündlicher Tradierung sind. Offensichtlich enthält auch jeder der Texte, die zur *Traditio Hollandrini* gehören, eine Anzahl von Elementen, die von der Lehre des Johannes Hollandrinus unabhängig sind oder zum allgemeinen Lehrkanon der spätmittelalterlichen Musiktheorie gehören.

3. Beziehungen zwischen den Traktaten

Während die *loci Hollandrini* und die *loci auxiliares* uns ermöglichen, die Existenz einer Lehrtradition und die Grundstrukturen ihrer Überlieferung zu erkennen, ist es aufgrund der Überlieferungssituation, bei der, wie bereits gesagt, mündliche Tradierung auf alle Fälle in Betracht gezogen werden muß, kaum möglich, mit den Mitteln der traditionellen Textkritik das Verhältnis der Texte zueinander genauer zu bestimmen und daraus ein klassisches Stemma zu erstellen, das die Filiation der Tradierung darlegen könnte. Wir müssen davon ausgehen, daß wir in der Mehrzahl der Fälle keine Abschriften vor uns haben, die möglichst genau eine schriftliche Vorlage kopieren. Selbst nahezu identische Abschnitte weichen oft in Einzelheiten voneinander ab, die nicht auf Verlesungen oder Unachtsamkeit des Schreibers zurückgeführt werden können. Als eine weitere Möglichkeit, die Hollandrinus-Tradition genauer zu beschreiben, bietet sich allerdings an, signifikante wörtliche Übereinstimmungen in den Texten festzustellen, die entweder durch die Häufigkeit der Konkordanzan zwischen zwei Texten oder durch die Einzigartigkeit innerhalb der gesamten Tradition auffällig sind und dadurch das Netz der Traditionszusammenhänge deutlicher machen.

Hollandrinus vetus

TH VIII ist der älteste datierte Text der *Traditio Hollandrini*. Zusammen mit TH I repräsentiert er den *Hollandrinus vetus*.

TH I – TH VIII

Eine enge Verbindung zwischen TH I und TH VIII ist an vielen Stellen durch gleichartige Formulierungen zu belegen, von denen mehrere ausschließlich in diesen beiden Traktaten vorkommen:

- Klassifikation der Musik: TH VIII 3, 9-11 = TH I 1, 1, 15 (Kommentar)
 TH VIII 3, 27 = TH I 1, 1, 17 (Kommentar)
 TH VIII 3, 30-34 = TH I 1, 1, 19-22 (Kommentar)
 TH VIII 3, 37-39 = TH I 1, 1, 16 + 18 + 23 (Kommentar)
 TH VIII 3, 42 = TH I 1, 1, 24 (Kommentar)
 TH VIII 3, 52 = TH I 1, 1, 26 (Kommentar)

Solmisationssilben: TH VIII 7, 4 = TH I 1, 1, 29 (Haupttext)
 TH VIII 7, 5 ~ TH I 1, 1, 8 (Kommentar)
 TH VIII 7, 6 = TH I 1, 1, 9 (Kommentar)
 TH VIII 7, 8-9 = TH I 1, 1, 10 (Kommentar)
 TH VIII 7, 9 = TH I 1, 1, 44 (Haupttext)
 TH VIII 7, 17-19 = TH I 1, 1, 11-13 (Kommentar)
 Definition des Monochords: TH VIII 10, 2 = TH I 1, 3, 17 (Kommentar)
 Monochordteilung: TH VIII 11, 2-5 = TH I 1, 4, 2-5
 TH VIII 11, 11-19 = TH I 1, 4, 7-14
 Verse des Hermannus Contr.: TH VIII 13, 31-45 = TH I 1, 9,1, 4-7 + 14-18 + 23-25

Daß TH VIII sowohl Textpassagen des Haupttextes von TH I, als auch Stellen aus dem Kommentar enthält, könnte vermuten lassen, daß TH VIII aus einer bereits mit Kommentar versehenen Handschrift von TH I abschreibt. Eine wichtige Stelle für die Interpretation der Textabhängigkeiten ist die Textpassage über die Solmisationssilben, in der Haupttext und Kommentar von TH I teilweise miteinander übereinstimmen und beide Textschichten Gemeinsamkeiten mit TH VIII aufweisen:

TH I 1, 1 Haupttext	TH I 1, 1 Kommentar	TH VIII 7
⁴⁴ Per has enim nimirum sillabas iam dictas tocius cantus dulcis et aspera modulacio permutatim secundum elevationem et depressionem, quantum ad varietatem consonanciarum et parcium earum iuxta troporum vel modorum oportunitatem sufficientissime explicatur.	¹⁰ <i>Ut re mi fa</i> etc.: et tamen, ut fantur, ipsi Italici cantores et musici eas aliis nominibus solent appellare, de quibus ipsis Almanis necnon de ceteris districtibus Xpistianis non sit cura, per has enim nimirum silbas iam dictas tocius cantus dulcis et aspera modulacio permutatim secundum elevationem et depositionem et consonancium varietatem sufficientissime explicatur.	⁸ Ytalici tamen musici et cantores, ut quidam fantur, aliis eas solent nominibus appellare plures hiis, ut creditur, annectentes, de quibus non est cura Almanis et ceteris districtibus Christianis. ⁹ Per has nimirum sillabas iam dictas tocius cantus dulcis et aspera modulacio permutatim secundum elevationem et depositionem quantum ad varietatem consonanciarum et parcium earum iuxta troporum vel modorum oportunitatem sufficientissime explicatur.

TH I 1, 1 Haupttext	TH I 1, 1 Kommentar	TH VIII 7
	¹¹ His eciam predictis sex sillabis Anglici et Francigene utuntur, quamvis Italici aliter voces musicales denominant, ut supra. Versus: ¹² Italici alias psallendi dant tibi voces. ¹³ Quas tu scire velis tu stipuleris ab ipsis.	¹⁷ Hiis et predictis sex sillabis Anglici et Francigene utuntur, Italici autem non. Versus: ¹⁸ Ytalici alias psallendi dant tibi voces, ¹⁹ Quas si scire velis, tu stipuleris ab ipsis.

Aus dieser Textkonstellation ließe sich der Entstehungsprozess folgendermaßen rekonstruieren:

1. Der Kommentar von TH I übernimmt und kürzt den zweiten Satzteil von TH I 1, 1, 44, der eine Paraphrase von IOH. COTT. mus. 1, 8 ist, und verwendet ihn in einem ausführlicheren Kommentar zu den Solmisationssilben, der wiederum auf IOH. COTT. mus. 1, 3 zurückgeht. Daß der Kommentar von TH I vom Haupttext abhängig ist, zeigt die eigentümliche Formulierung in 1, 1, 44 (Haupttext) und 1, 1, 10 (Kommentar) „per has enim nimirum“. TH VIII dagegen verwendet die Formulierung „per has nimirum“ und läßt das überflüssige „enim“ weg.

2. TH VIII hat als Vorlage Haupttext und Kommentar von TH I, wobei der Kommentar von TH I möglicherweise an den Blatträndern des Haupttextes stand. TH VIII 7, 9 übernimmt den Haupttext von TH I 1, 1, 44 und ergänzt ihn mit dem Kommentar.

Es ist aber auch vorstellbar, daß der Kommentator von TH I die Lehrinhalte des Haupttextes durch weiteres Material aus derselben Quelle ergänzt, die schon der Haupttext benutzt hatte, was für TH VIII als Quelle von Haupttext und Kommentar von TH I spräche. Ein Indiz für diese zweite Möglichkeit ist die Tatsache, daß der Kommentator in der oben zitierten Stelle TH I 1, 1, 10 offenbar nicht gemerkt hat, daß der Satz, den er abschreibt, schon im Haupttext steht, allerdings an späterer Stelle (I 1, 1, 44). Der Entstehungsprozess von TH I wäre also folgendermaßen vorstellbar:

1. Der Haupttext von TH I benutzt eine ältere Quelle, möglicherweise TH VIII. Aus dieser Quelle stammt TH I 1, 1, 29 und 1, 1, 44.

2. Der spätere Kommentator benutzt dieselbe Quelle (möglicherweise TH VIII) und ergänzt Lehrstoff, den er für wichtig hält (TH I 1, 1, 8-13).

TH VIII und TH I zitieren beide die Verse „Ter tria iunctorum“ des Hermannus Contractus. Die Besonderheit dieses Zitats liegt darin, daß die Verse bis zum Ende des 12. Jahrhunderts fast ausschließlich im süddeutschen Raum sehr verbreitet waren, im 14. und 15. Jh. aber nur in fünf Handschriften nachweisbar sind, die keinerlei Beziehung zum Prager Umfeld des TH VIII erkennen lassen.⁵⁸ Man muß daher annehmen, daß die Zitate in der *Traditio Hollandrini* von einer gemeinsamen verlorenen Quelle ausgehen, die möglicherweise im Zusammenhang mit der in dieser Region belegten Überlieferung des Johannes Cotto steht.⁵⁹ Während TH VIII die originale Textfassung des Hermannus (mit zwei zusätzlichen Versen) überliefert, streut TH I mehrere Verse über die Solmisationssilben und drei Verse aus der *Musica speculativa* des Johannes de Muris ein:

TH VIII, 13	TH I 1, 9	TH XI 2	LZ 3	TH IV
31	4			
32	5			
33	6	35		
34	7	36		
	8	37	168	
	9 <i>Lambertus</i>	38 <i>Lambertus</i>		
			169	
	10 <i>Lambertus</i>	39 <i>Lambertus</i>	170 <i>Lambertus</i>	
	11	40	[170]	
	12 <i>Lambertus</i>	41 <i>Lambertus</i>	171 <i>Lambertus</i>	
	13	42	172	
			173	
35	14			28
36	15			
37 <i>Ergänzung</i>	16 <i>Ergänzung</i>			
38	17			
39	18			

⁵⁸ Brüssel, Bibliothèque Royale II 4141 fol. 20v (s.XIV; Inhalt: FRUT. brev., [WILLEH. HIRS.], GUIDO); Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek CA 8° 94 fol. 28v-29r (s.XIV; Inhalt: IOH. COTT., PS.-ODO dial., GUIDO micr.); München, Bayerische Staatsbibliothek clm 24809 fol. 169rv (ca.1406-ca.1417 Süddeutschland; Inhalt: ANON. Monac. II, IOH. MUR. lib., ANON. Kellner, HUGO SPECHTSH.); Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek CA 8° 93 fol. 40v-41r (s.XV; Inhalt: IOH. COTT., GUIDO, PS.-ODO dial.). Vgl. Michael Bernhard: Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau, MMEO 8, Tutzing 2001, S. 99-126. Dort nicht berücksichtigt ist ANON. Gemnic. (Wien, cpv 12811), der die Verse ohne Interpolationen mit Melodie überliefert. Dieser Text zeigt deutliche Verbindungen zu späten Hollandrinus-Texten. Vgl. S. 128 ff.

⁵⁹ Vgl. IOH. COTT. mus. 8, 20

TH VIII, 13	TH I 1, 9	TH XI 2	LZ 3	TH IV
40	<...>			
41	<...>			
42 <i>Ergänzung</i>	19 <i>Iohannes de Muris</i> 20 <i>Iohannes de Muris</i> 21 <i>Iohannes de Muris</i> 22			
43	23		176 <i>Iohannes de Muris</i>	
44	24		179 <i>Iohannes de Muris</i>	
45	25		182 <i>Iohannes de Muris</i>	

Die nicht originalen Verse 37 und 42 in TH VIII sind durch die Überlieferung in der Handschrift München clm 24809 fol. 169r außerhalb der *Traditio Hollandrini* als eigenständige Fassung der Hermannus-Verse belegt. LZ enthält fast alle zusätzlichen Verse von TH I ohne den Hermannus-Text und weist damit auf eine von Hermannus unabhängige Überlieferung dieser Einschübe hin. Die Textfassung von TH XI mit zwei Hermannus-Verse ist dagegen wohl von TH I abhängig. Das Zitat eines einzigen Verses in TH IV ist nicht einzuordnen.

Es ist kaum vorstellbar, daß TH VIII die im 15. Jh. kaum mehr bekannten Verse aus TH I kopiert und dabei alle nicht originalen Verse aussortiert hat. Sehr wohl vorstellbar ist es hingegen, daß TH I die Hermannus-Verse aus TH VIII selbst oder der Quelle von TH VIII übernommen und mit weiteren Versen ergänzt hat. Die beiden in TH I fehlenden, aber inhaltlich notwendigen Hermannus-Verse (TH VIII 13, 40-41) sind wahrscheinlich erst durch den Kopisten der Handschrift Wrocław IV Q 81 verlorengegangen.

Die genannten Indizien sind angesichts der Fülle der Beziehungen zwischen den beiden Traktaten nicht stichhaltig genug, um eine Abhängigkeit der Texte voneinander eindeutig zu beweisen. Es erscheint daher durchaus plausibel, eine gemeinsame Quelle für beide Texte anzunehmen.

Hollandrinus novus

Während der *Hollandrinus novus* sämtliche Themenbereiche und charakteristische Lehrgegenstände (*loci Hollandrini* und *loci auxiliares*) des *Hollandrinus vetus* übernimmt, sind wörtliche Entsprechungen zwischen beiden Gruppen eher selten. Sie beschränken sich meistens auf Definitionen und Kernsätze des Lehrstoffes. Die Textfassung des *Hollandrinus novus* ist of-

fensichtlich eine völlige Neubearbeitung alter Lehrinhalte. Ein formales Charakteristikum der zentralen Repräsentanten des *Hollandrinus novus* ist die Einteilung in *quatuor principalia* nach dem Vorbild des Lambertus⁶⁰, die in den Traktaten TH II⁶¹, TH V, TH VII, TH XIII, TH XVI und LZ vorgenommen wird. Die Zusammengehörigkeit der Gruppe wird aber vor allem durch identische Formulierungen, Merkverse und die Konzeption des Lehrstoffs deutlich. Die signifikantesten Beispiele dafür sind die Lehre von den *coniunctae* und die Definition der Intervalle. TH XVI steht als offensichtlich später Text mit meistens eigenständiger Formulierung der Lehre abseits der Gruppe.

Hollandrinus novus – LZ, TH II, TH V

Die Tatsache, daß große Teile des Textes entweder in TH II und TH V oder in LZ und TH V überliefert sind, nur ganz wenige Stellen aber ohne TH V gemeinsam in LZ und TH II stehen, deutet darauf hin, daß TH V aus LZ und TH II, bzw. ihren Quellen zusammengestellt wurde, darüber hinaus aber auch eigenständige Erweiterungen enthält. Ein Beispiel dafür sind die Konkordanzen in der Praefatio:

TH II	LZ	TH V
	1-4	1-4
	5	
	6-10	5-10
		11-12
	11-13	
	14-22	13-23
	23-26	
		24-27
	27-54	28-55
1-2		
3-8		56-63
9-10	74-75	64-65
11-13	70-73	66-68
	55-56	69-70
	57	
	58-63	71-76
	64	
	65-69	77-79

TH II	LZ	TH V
	76-81	80-85
14		86
		87-97
15-18		98-102
19-22	82-85	103-106
	86-89	107-111
	90	
	91-99	112-119
23	100	120
	101	121
		122-134
24-25		135-136
		137-142
26-29		143-146
	102	147
	103-105	
		148

⁶⁰ LAMBERTUS p. 254a

⁶¹ In TH II wird die Einteilung nicht explizit vorgenommen, läßt sich aber anhand der nahe verwandten Texte LZ und TH V erschließen.

Bei aller Nähe in den Formulierungen weichen die drei Fassungen manchmal so weit voneinander ab, daß man davon ausgehen kann, daß die erhaltenen Handschriften von LZ und TH II nicht die unmittelbaren Vorlagen von TH V sind. Ein Beispiel dafür:

TH II 1, 16-17	LZ 1, 52-54	TH V 1, 70-72
Item notandum: <grecum> ·Γ·, id est Gamaut, ponitur in linea et non in spacio; et ratio huius est, quod linea est dignior spacio, quia omne spatium in hac arte fit respectu lineae; seu aliter, quia, si lineae non essent, spacia etiam non, quia deficiente causa deficit effectus.	Sed dicendum, quare ·Γ· ut ponitur in linea et non in spacio. Respondetur, quod ideo, quia omne spatium fit respectu lineae vel linearum. Nam si non essent lineae, spatium minime esset, quia deficiente causa deficit et effectus. Nam linea dignior est spacio	Et ·Γ· grecum, i. ·gama·ut, ponitur in linea et non in spatio, quia linea dignior est spatium, quia omne spatium in hac arte fit respectu lineae seu linearum. Nam si lineae non essent, spacia minime essent, quia deficiente causa deficit et effectus.
Item gamma debet scribi per duo <i>m</i> , ut dicendo <i>gamma</i> , quod interpretatur <i>littera</i> , et non <i>gama</i> , quod interpre- tatur <i>mulier</i> .		·Gamma·ut debet scribi per duo <i>m</i> ut dicendo <i>gamma</i> , quod interpretatur <i>littera</i> et non debet scribi <i>gama</i> , quod interpretatur quasi <i>mulier</i> .

Hollandrinus novus – TH IV

Das Fragment enthält nur das Intervall-Kapitel, das mit den typischen Intervallbeschreibungen der *Hollandrinus novus*-Gruppe übereinstimmt. Ein Beispiel ist dafür die Beschreibung des *ditonus*:

TH IV 36-40 = TH II 3, 85-89 = LZ 3, 106-110 = TH V 3, 110-114 = TH VII 3, 86-89
= TH XIII 3, 116-119

Die Beschreibung der Intervalle „ultra modos usitatos“ (*tritonus*, *semiditonus cum diapente*, *ditonus cum diapente*) verbindet TH IV näher mit LZ, da TH II und TH V zusätzlich die *semidiapente* besprechen, TH VII und TH XIII hingegen keines dieser Intervalle.

Hollandrinus novus – TH VII, TH XIII

Die Zugehörigkeit von TH VII und TH XIII zur Tradition des *Hollandrinus novus* ist anhand von Textkonkordanzen mit LZ, TH II und TH V im ganzen Traktat mit Ausnahme des Tonars zu beobachten. Unter den Traktaten, die in *quatuor principalia* gegliedert sind, besteht zwischen TH VII und TH XIII eine besonders enge Verbindung (pr., Teil 1-3). Ein Beispiel für diese Verbindung sind die Beispiele für die Mutation, die in beiden Traktaten identisch sind (TH VII 3, 30 = TH XIII 2, 67). An bestimmten Stellen in TH VII sind aber auch deutliche Konkordanzen zu TH II, LZ und TH V festzustellen, die nicht in TH XIII zu finden sind:

Regeln zu den Differenzen: TH VII 4, 283-294 = TH II 4, 396-409; TH V 4, 536-552
 Coniunctae: TH VII 4, 308-332 = TH II 3, 149-196; LZ 3, 193-232; TH V 3, 183-239

Hollandrinus novus – TH XVI

Die Zuordnung von TH XVI zur Tradition des *Hollandrinus novus* zeigt sich in formaler Hinsicht durch die Einteilung des Traktats in *quatuor principalia*. In den Formulierungen bleibt TH XVI gegenüber den zentralen Traktaten des *Hollandrinus novus* weitgehend unabhängig. Nur das *coniuncta*-Kapitel (4) ist sehr eng mit den Traktaten TH II, LZ, TH VII und TH V verbunden. Ein Charakteristikum des *Hollandrinus novus* ist in diesem Kapitel die Beschreibung von Alternativlösungen, um die *coniunctae* zu vermeiden. Die Zuordnung zu einem bestimmten Zweig des *Hollandrinus novus* ist nicht möglich, da einzelne Sätze nur in TH VII und TH XVI zu finden sind (TH VII 4, 313 = TH XVI 4, 5), die Alternativlösungen, die in TH XVI teilweise beschrieben werden, in TH VII aber ganz fehlen.

Eine gewisse Übereinstimmung läßt sich im Mutationskapitel zwischen LZ und TH XVI feststellen. Beide Traktate beschreiben sämtliche Mutationsmöglichkeiten in ähnlicher Formulierung (LZ 2, 30-116; TH XVI 1, 5, 26-116) und benennen Johannes Hollandrinus als Urheber des ·ee-la (LZ 2, 120; TH XVI 1, 5, 121).

*Fortleben des Hollandrinus vetus**TH I – TH IX*

TH IX hat mit TH I mehrere wörtliche Konkordanzen gemeinsam, die auch längere Passagen aus unterschiedlichen Themenbereichen umfassen. Zum Teil beschränkt sich TH IX auf Kernsätze von TH I. Es ist daher anzunehmen, daß TH I die Quelle von TH IX ist.

Hexachorde: TH I 1, 6, 4-10 = TH IX 1, 1, 37-39, 42-55

Mutation: TH I 1, 7, 11-14 = TH IX 1, 2, 50-52

Coniunctae: TH I 1, 8, 4-9 = TH IX 2, 2, 6-7 und 10-13

Intervalle: TH I 1, 9, 28-39 = TH IX 2, 1, 65-78

Authentisch und plagal: TH I 2, 2, 3-5 = TH IX 2, 3, 15-16 und 18-19

TH I 2, 3, 2-16 = TH IX 2, 3, 24-41

TH I 2, 4, 1-7 = TH IX 2, 3, 42-52

Affinales: TH I 2, 5, 1-33 = TH IX 2, 3, 70-104

TH I – TH XII

TH XII zeigt an zwei Stellen Gemeinsamkeiten mit TH I. Die Verse über die Guidonische Hand weichen im Wortlaut allerdings des öfteren ab. Die Beschreibung der Hexachorde, die neben TH I und TH XII nur TH IX 1, 1, 38-53 – dort aber in anderer Form – überliefert, unterscheidet sich trotz eindeutiger Textkonkordanzen dadurch, daß TH XII ausdrücklich das dritte *hexachordum durum* bis zum *·ee·la* mit ausdrücklicher Berufung auf Johannes Hollandrinus propagiert. Offensichtlich repräsentiert TH XII eine durch Zwischenstufen veränderte Überlieferungsschicht.

Verse über die Guidonische Hand: TH I 1, 5, 1-15 = TH XII 3, 5-19

Hexachorde: TH I 1, 6, 6-10 = TH XII 5, 11-27

TH I – Sz

Fast das ganze Kapitel 1, 5 von TH I ist bei Szydlowitz wiederzufinden. Obwohl der größte Teil davon auch in TH VIII und TH X überliefert sind, legen die wörtlichen Konkordanzen von TH I 1, 5, 15-17 und 22-24 eine direkte Abhängigkeit nahe.

TH I 1, 5, 1-13 = Sz 2, 80-92

TH I 1, 5, 15-17 = Sz 2, 23-25

TH I 1, 5, 22-24 = Sz 2, 33-37

Auffällig ist, daß Szydlovita auch eine Parallele zum Kommentarteil von TH I hat:

TH I 1, 1, 50 (Kommentar) = Sz 5, 10

TH VI – TH XXI

Die Erläuterungen zu einer *coniuncta* sind merkwürdigerweise nur in TH VI und TH XXI nahezu wörtlich übereinstimmend, obwohl die beiden Texte sonst nur wenige Parallelen verbinden.

TH VI 41, 1 - 42, 2 = TH XXI 7, 25-29

TH VIII – TH III

Wesentliche Teile von TH III zeigen wörtliche Konkordanzen zu TH VIII:

Verse über das Tonsystem: TH III 1, 3-27 = TH VIII 9, 81-105 (non magister)

Hexachorde: TH III 2, 1, gl. = TH VIII 21, 3-12

Intervalle: TH III 5, 7-12 = TH VIII 13, 2-6

TH III 5, 33-35 = TH VIII 13, 62-64

TH III 5, 37-75 = TH VIII 13, 70-104

TH III 5, 103-114 = TH VIII 13, 114-128

TH III 5, 115-121 = TH VIII 17, 8-16

TH III 5, 127-135 = TH VIII 14, 2-11

Kirchentonarten: TH III 6, 2-22 = TH VIII 22, 5-16 und 21-30

Tenores: TH III 8, 2-18 = TH VIII 25, 4-14

Charakterisierung der Tonarten: TH III 17, 1-28 = TH VIII 27, 26-54

TH VIII – TH VI

Die beiden Texte haben neben längeren Textpartien auch etliche kürzere Stellen gemeinsam. Die Duplizität von Kapitel 28 und 40 in TH VI ist ein Indiz dafür, daß TH VI von TH VIII abhängig ist und das Kapitel 28 versehentlich zweimal verwendet hat.

Bedeutung der Musik: TH VIII 4, 4-9 und 13-24 = TH VI 3, 13-16 und 4, 3 und 5, 2-7

Coniunctae: TH VIII 18, 2-24 = TH VI 33, 3-19

Kirchentonarten: TH VIII 22, 13-17 = TH VI 25, 1-5

TH VIII 22, 17-22 = TH VI 35, 4-7

TH VIII 23, 8 - 24, 34 = TH VI 37, 1-12 (Auszüge)

Tenores: TH VIII 25, 15-39 = TH VI 44, 2 - 46, 9

Authentisch und plagal: TH VIII 26, 85-92 = TH VI 38, 3-9

Ethos der Kirchentonarten: TH VIII 27, 2-12 = TH VI 26, 10-19

TH VIII 27, 27-61 = TH VI 39, 1-30

Komposition: TH VIII 28, 10-39 = TH VI 28, 3-9 und 25 sowie 40, 1-11

TH VIII – TH X

Teil A und C von TH X bestehen fast vollständig aus Auszügen von TH VIII. Teil B hingegen ist von TH VIII mit Ausnahme der Definitionen von *manus* und *clavis* (TH VIII 6, 11 = TH X B 2; TH VIII 6, 20 = TH X B 26) bis Satz 78 unabhängig.

Definition und Etymologie von *musica*: TH VIII 1, 2-3 = TH X A 2-3

TH VIII 2, 3-6 = TH X A 4-6

Bedeutung der Musik: TH VIII 4, 3-19 = TH X A 8-19

Erfinder der Musik: TH VIII 5, 2-12 = TH X A 23-33

Definitionen: TH VIII 6, 10-28 = TH X A 34-43

Intervalle: TH VIII 13, 2-6 = TH X A 44-53 und B 79-82

Beschreibung der Intervalle: TH VIII 13, 59-127 = TH X C 89-144

Verse über die Wirkungen der Musik: TH VIII 27, 38-54 = TH X C 151-168

Verse über die *manus*: TH VIII 9, 81-105 (non magister) = TH X C 171-193

TH VIII – TH XI

Die Verbindung zwischen TH VIII und TH XI ist eindeutig zu erkennen, obwohl die Textpassagen oft in Einzelheiten voneinander abweichen. Besonders interessant ist die zweifache Behandlung der *tenores* in TH XI, die auf Johannes Cotto beruht. Der Satz TH VIII 25, 7, der nicht von Johannes Cotto stammt, beweist, daß TH VIII die Quelle für TH XI 6, 5 ist.

Musikgeschichtliches: TH VIII 9, 108-116 (non magister) = TH XI pr. 6-13

Intervalle: TH VIII 13, 71-77 = TH XI 2, 47-55

TH VIII 13, 84-86 = TH XI 2, 83-86

TH VIII 13, 98-105 = TH XI 2, 103-109

TH VIII 14, 3-16 = TH XI 2, 151-162

Tenores: TH VIII 25, 4-14 = TH XI 4, 1-14 und 6, 3-13

Ambitus der Kirchentonarten: TH VIII 26, 2-15 = TH XI 6, 2-23

TH VIII – TH XV

TH XV enthält einige komplette Kapitel von TH VIII inklusive der Kapitelüberschriften und weitere große Exzerpte. Die Abhängigkeit von TH VIII steht somit außer Zweifel.

Bedeutung der Musik: TH VIII 4, 2-31 = TH XV 1, 2-31
 Erfinder der Musik: TH VIII 5, 1-12 = TH XV 2, 1-14
 Manus musica: TH VIII 6, 8-29 = TH XV 3, 2-16
 Solmisationssilben: TH VIII 7, 4-9 = TH XV 4, 2-7
 Tonsystem: TH VIII 8, 1-50 = TH XV 5, 1-43
 TH VIII 9 = TH XV 6 (Exzerpte)
 Intervalle: TH VIII 13, 59-99 = TH XV 7, 19-88
 Mutation: TH VIII 19, 4-24 = TH XV 8, 2-20
 Hexachorde: TH VIII 21, 3-14 = TH XV 9, 3-14

TH VIII – TH XVII

Die Einleitung von TH XVII, welche die Bedeutung der Musik behandelt, stammt aus dem vierten Kapitel von TH VIII, das auch gleichlautend in den Traktaten TH X und TH XV zu finden ist.

TH VIII 4, 2-12 = TH X A 8-15 = TH XV 1, 2-12 = TH XVII 1-16

TH VIII – TH XVIII

TH XVIII zeigt im Accessus Übereinstimmungen mit TH VIII, die in keinem anderen Traktat zu finden sind. Auch die Parallelen zu TH VIII cap. 25 sind relativ eindeutig. Da beide Traktate datiert sind, ist eine Abhängigkeit von TH XVIII zu TH VIII gesichert.

TH VIII pr. 1-35 = TH XVIII acc. 1-17 (Auszüge)
 TH VIII 25, 15-22 = TH XVIII 3, 178-185
 TH VIII 25, 32-39 = TH XVIII 3, 171-177

TH VIII – TH XX

Zwei deutliche Textkonkordanzen im Prooemium von TH XX legen eine direkte Verbindung zu TH VIII nahe.

TH VIII 4, 21-22 = TH XX pr. 42-43
 TH VIII 11, 45-49 (mss. *KkKa*) = TH XX pr. 62-65

TH VIII – TH XXIII

Nahezu der gesamte erste Teil von TH XXIII (Accessus und *Distinctio prima*) sind aus TH VIII und TH XV übernommen. Obwohl TH XV mehrere Kapitel aus TH VIII übernommen hat, läßt sich eine Verbindung zu beiden Traktaten durch exklusive Similien nachweisen. Nicht auszu-

schließen ist die Möglichkeit, daß TH XXIII eine unbekannte Bearbeitung von TH VIII als Vorlage verwendete. Als Beispiel für Übernahmen aus TH VIII sind die folgenden Textabschnitte zu nennen, die nicht in TH XV zu finden sind:

Definition und Klassifikation der Musik: TH VIII 1, 2-5 = TH XXIII acc. 22-26

Etymologie der Musik: TH VIII 2, 2-3 = TH XXIII acc. 27-28

Intervalle: TH VIII 13, 39-87 (teilweise) = TH XXIII 1, 3, 2-16

TH VIII – Sz

TH VIII und Sz haben relativ geringe, aber signifikante Berührungspunkte. Man muß hierbei in Betracht ziehen, daß Szydlovita Zugang zu den beiden Krakauer Handschriften von TH VIII gehabt haben könnte.

TH VIII 6, 22 = Sz 2, 12

TH VIII 7, 4-5 = Sz 4, 14-15

TH VIII 21, 3-10 = Sz 3, 3-9

Fortleben des Hollandrinus novus

Besonders in den Kapiteln über die Mutation und die *coniunctae* ist die Neubearbeitung des *Hollandrinus novus* in vielen Traktaten der *Traditio Hollandrini* präsent, wie im vorangehenden Kapitel gezeigt wurde.⁶² Dabei sind die Einflüsse auch in Traktaten zu beobachten, die sonst stärker der Tradition des *Hollandrinus vetus* zugehören, wie TH III, TH XV und Sz. Auffällige Textkonkordanzen, die über diese Themenbereiche hinausreichen, lassen weitere Verbindungen erkennen.

Hollandrinus novus – TH III

In einigen Kapiteln zeigen sich Verbindungen von TH III zu den Traktaten TH VII und TH XIII der *Hollandrinus novus*-Gruppe:

Hexachorde: TH III 2, 2-17 = TH VII 2, 9-22 (TH XIII 1, 51-52 und 70-76)

Mutation: TH III 4, 1-25 = TH VII 3, 1-23 = TH XIII 2, 1-7 und 27-32 und 39-43

Verse über die Kirchentonarten: TH III 6, 34-40 = TH VII 4, 19-25; TH XIII 4, 57-63

TH III 6, 43-46 = TH VII 4, 84-87; TH XIII 4, 76-79

Ambitus: TH III 7, 2-26 = TH VII 4, 125-163; TH XIII 4, 128-171

⁶² Siehe S. 42 ff.

Im Tonar finden sich häufig Parallelen zu TH II, TH V, TH VII, TH IX, TH XVII, TH XIX, LZ.

Hollandrinus novus – TH XV

Eine Verbindung von TH XV zu den zentralen Texten des *Hollandrinus novus* ist nur in der Beschreibung der Intervalle erkennbar. Dort finden sich viele Formulierungen, die für die Texte des *Hollandrinus novus* typisch sind. Besonders deutlich ist die nahezu wörtliche Übereinstimmung in der Einleitung des Intervallkapitels:

TH V 3, 60-73 (teilweise TH II 3, 49-53); TH VII 3, 32-45 = TH XV 7, 2-17

Bemerkenswert ist auch die Aufzählung der Intervalle mit Charakterisierungen und Beispielen:

TH II 3, 140-147; TH V 3, 175-182 = TH XV 6, 65-84

Hollandrinus novus – TH XX

Obwohl TH XX im Wortlaut oft unabhängig von anderen Hollandrinus-Texten ist, läßt sich eine generelle Verbindung zum *Hollandrinus novus* erkennen. Es läßt sich keiner der überlieferten Texte als Quelle festmachen, doch die Gruppe TH II, TH V, LZ ist offensichtlich näher verwandt als TH VII und TH XIII:

Definition von *tonus*: LZ 4, 2-8 = TH XX 4, 2-5

Verse zur Mutation: TH II 3, 32-39 = TH V 3, 43-49 = LZ 2, 29-65 = TH XX 2, 25-44

Musicus und cantor: TH II pr. 3-5 = TH V pr. 56-60 = TH XI pr. 24-26 = TH XX pr. 55-59

Hollandrinus novus – TH XXII

TH XXII ist kein Traktat mit einer strukturierten Disposition, sondern eine Sammlung von Exzerpten, die auch Lehrgut enthält, das nicht aus der Hollandrinus-Tradition stammt. Eine deutliche Konkordanz ist im Intervall-Kapitel (6) zu erkennen, das mit den Texten der *Hollandrinus novus*-Gruppe übereinstimmt, wobei TH II und TH V sehr nahe verwandt sind:

TH XXII 6, 9-77 = TH II 3, 54-137; TH V 3, 79-173

Kleinere signifikante Übereinstimmungen bestätigen die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe:

Notwendiges für den Kleriker: TH XXII 2, 8-9 = TH XIII pr. 169-170; TH XIX 7-8
 Lokalisierung des *·ee·la*: TH XXII 13, 12 = TH V 2, 29; LZ 2, 120; Sz 5, 113

Hollandrinus novus – Sz

Obwohl Sz eine eigene Disposition des Lehrstoffes vorlegt, sind einige Teile deutlich mit der Tradition des *Hollandrinus novus* verbunden. Dazu gehört vor allem die Lehre von den *coniunctae* (Sz 8).

Eine Übereinstimmung zwischen den Texten der *Hollandrinus novus*-Gruppe und Sz ist in der Charakterisierung der Kirchentonarten zu finden, die aus der *Summula Guidonis* (V. 27-42) stammt und bei Szydlovita einem Theogerus zugeschrieben wird:

TH V 4, 625-647; TH VII 4, 48-69 = Sz 13, 90-270 (verteilt) und TH XII 8, 3-25

Ebenfalls dem Theogerus schreibt Sz vier weitere Verse der *Summula Guidonis* zu, die ohne diese Zuweisung nur noch in TH VII zu finden sind:

TH VII 4, 144-147: Sz 14, 23-26

Eine Erläuterung der Hexachorde mit einem didaktischen Musikbeispiel ist nur in LZ und Sz zu finden:

LZ 3, 15-21 = Sz 4, 29-37

LZ – *TH XVIII*

Eine gewisse Verbindung zwischen LZ und TH XVIII läßt sich aus singulär identischen Formulierungen zu den *causae* der Musik feststellen. Die Verse zu den Intervallen weisen in diesen beiden Traktaten die größten Übereinstimmungen auf.

Causae: LZ pr. 14-17 = TH XVIII acc. 18-19 und 20-22

Notwendiges für den Kleriker: LZ pr. 46-51 = TH XVIII acc. 24-29

Verse zu den Intervallen: LZ 3, 82-146 = TH XVIII 1, 16-49

TH V – *TH XIV*

TH V und TH XIV haben einige Konkordanzen gemeinsam, die in keinem anderen Text überliefert sind:

Hexachordgenera: TH V 2, 12-19 = TH XIV 7, 7-16

Ambitus der Kirchentonarten: TH V 4, 123-130 = TH XIV 10, 28-33

Regeln zu den Kirchentonarten: TH V 4, 564-577 = TH XIV 10, 38-49

Darüber hinaus ist in der Beschreibung der Mutation und der Intervalle eine Verwandtschaft der beiden Texte deutlich zu erkennen.

Mutation: TH V 3, 4-39 = TH XIV 8, 2-28

Intervalle: TH V 3, 66-150 = TH XIV 9, 6-51

TH V – TH XXI

Obwohl die ersten beiden Kapiteln von TH XXI fast vollständig sowohl in TH II wie auch in TH V zu finden sind, haben TH XXI und TH V eine singuläre Übereinstimmung:

TH V pr. 131-133 = TH XXI 1, 8-10

Eine weitere Passage ist ebenfalls nicht in TH II, wohl aber in TH VII und TH XIII zu finden:

TH V pr. 140-142 (TH VII pr. 12-13; TH XIII pr. 99-101) = TH XXI 1, 23-25

TH VII – TH XI

TH VII und TH XI sind durch viele übereinstimmende Verse verbunden, die allerdings oft in unterschiedlicher Zusammenstellung erscheinen. Dazu gehören auch Verse, die nur in diesen beiden Texten überliefert sind:

TH VII 4, 19-39 = TH XI 3, 23-48 (auszugsweise)

TH VII 4, 134-137 = TH XI 5, 15-18

TH VII 4, 164-166 = TH XI 5, 24-26

TH XIII – TH XXI

Das neunte Kapitel von TH XXI stimmt fast wörtlich mit TH XIII überein. Im Intervallkapitel lassen sich ebenfalls einige Passagen finden, die nicht in anderen Traktaten in der Tradition des *Hollandrinus novus* erscheinen. Diese Parallelen sind teilweise nur im Kommentar der Leipziger Handschrift zu finden:

Intervalle: TH XIII 3, 1; 3, 8 (Kommentar) = TH XXI 6, 1-2

TH XIII 3, 14 (Kommentar) = TH XXI 6, 51

TH XIII 3, 206-210 (Kommentar) = TH XXI 6, 61-6, 66

Ambitus der Kirchentonarten: TH XIII 4, 175-182 (Kommentar) = TH XXI 9, 1-12

TH XIII 188-195 (Haupttext) = TH XXI 9, 15-22

TH XIII 197-198 (Kommentar) = TH XXI 9, 23

*Weitere Beziehungen**Hollandrinus novus – TH IX*

Die Verbindung von TH IX zur zentralen Schicht des *Hollandrinus novus* ist nur im Tonar (TH IX 2, 4, 6-262) offensichtlich. Dieser Tonar ist in TH IX insgesamt wesentlich knapper in den Erläuterungen der einzelnen Tonarten, doch zeigen die Formulierungen deutliche Parallelen zu den Traktaten TH II, TH V und LZ, von denen aber keiner als alleinige Parallelquelle in Frage kommt:

LZ 4, 128-129 = TH IX 2, 4, 48-49

TH II 4, 115-117; TH V 4, 252-254 = TH IX 2, 4, 59-61

TH V 4, 435-437 = TH IX 2, 4, 231-233

Eine einzige weitere Parallele ist die außergewöhnliche Differenzierung des Begriffs *tonus* in *tonus vulgaris*, *tonus Ambrosianus* und *tonus Gregorianus* in der Einführung zum Tonar.

LZ 4, 42 ff.; TH V 4, 38 ff. = TH IX 2, 3, 4 ff.

Die Beschränkung der Parallelen auf den Tonar und die frühe Entstehungszeit von TH IX (ca. 1447) könnten darauf hinweisen, daß TH IX nicht in der Nachfolge der zentralen *Hollandrinus novus*-Traktate steht, sondern vielleicht die Funktion eines Bindeglieds zwischen den Tonaren von TH I und TON. Vratisl. auf der einen Seite und den Tonaren in TH II, TH V und LZ auf der anderen Seite einnimmt.

TH XII – TH XVIII

Eine Verbindung zwischen TH XII und TH XVIII findet sich in mehreren Kapiteln, die auch Nachträge und Diagramme in TH XII einbezieht. Eine direkte Abhängigkeit ist aber nicht nachzuweisen. Die folgenden Textabschnitte sind singuläre Beziehungen zwischen den beiden Traktaten.

TH XII 1, 30-39 = TH XVIII acc. 51-65

TH XII 6, 2-5 = TH XVIII acc. 74-78

TH XII 6, 6-8 = TH XVIII 2, 78

TH XII 6, 9 = TH XVIII 2, 41-42

TH XII 7, 14 = TH XVIII 1, 5-8

TH XII 10, gl. 1 = TH XVIII 3, 160-165

Sz – TH XII

Zwei Textabschnitte in Sz und TH XII gehen auf TH VIII zurück. Sz und TH XII stimmen aber in ihrer Textfassung und der Reihenfolge der Sätze in auffälliger Weise überein, sodaß eine Verbindung unabhängig von TH VIII angenommen werden kann.

Sz 4, 7-13 = TH XII 2, 13-18 (= TH VIII 3, 59-65)

Sz 2, 3-4 = TH XII 3, 32-33 (= TH VIII 6, 8-9)

Sz – TH XVIII

Sechs Verse, die dem Theogerus zugeschrieben werden und einige nachfolgende Sätze verbinden Sz und TH XVIII in besonderer Weise. Weitere Similien, insbesondere Verse, sind auch in anderen Traktaten nachweisbar.

Sz pr. 29-37 = TH XVIII acc. 34-37

TH IX – TH XI

TH IX und TH XI verbinden drei längere Textpassagen, die nur in diesen beiden Traktaten nahezu wörtlich übereinstimmen:

Intervalle: TH IX 2, 1, 4-30 = TH XI 2, 1-31 und 57-61

Coniunctae: TH IX 2, 2, 2-42 = TH XI 3, 91-121

Lambertus-Verse: TH IX 2, 3, 54-64 = TH XI 5, 80-83 und 88-94

Da die Lambertus-Verse TH XI 5, 84-87 in TH IX fehlen, ist wohl auszuschließen, daß TH IX unmittelbar von TH XI abhängt.

TH XI – TH XXI

Spezielle Verbindungen zwischen TH XI und TH XXI sind in zwei Kapiteln zu finden. Diese Textpassagen sind in TH XI umfangreicher; TH XXI wirkt wie ein Exzerpt aus TH XI:

Tenores: TH XI 4, 1-14; 26-53 = TH XXI 7, 38-61

Ambitus der Kirchentonarten: TH XI 5, 5-55 = TH XXI 8, 1-17

TH XIV – TH XVII

TH XIV und TH XVII teilen mit TH V die Regeln über die Bestimmung eines Gesangs als authentisch oder plagal. TH XIV und TH XVII sind dabei näher verwandt, wie aus folgendem Beispiel ersichtlich ist:

TH V 4, 562-563	TH XIV 10, 35-36	TH XVII 311-312
Prima autem regula autentorum est ista: omnis cantus bis vel ter quintam concordanciam super suum finalem tangens et licet postea tanget 4 ^{am} sub suo finali, est autenti toni, ut patet in ista antiphona <i>Ecce tu pulchra es</i> .	Prima regula. Omnis cantus autentice compositus quintam tangens et non subsonans est autentus, ut in <i>Paciencia vestra</i> etc.	Prima: omnis cantus autentice compositus, quintam tangens, sepe in ea morans, aut tercio vel quarto eam reverberans, raro autem subsonans, autentus est, ut <i>Deus omnium exauditor est</i> , excepta illa antiphona: <i>Ortus conclusus est</i> , et similiter <i>Lilium inter spinas</i> .
2 ^a regula: omnis cantus sepius tangens quintam concordanciam super suum finalem et raro descendens infra eandem, est autenti toni, ut patet in illa antiphona <i>Sacerdos et pontifex</i> et in pluribus consimilibus.	2 ^a . Omnis cantus sepe tangens 5 ^{am} , in ea morans, 4 ^{tam} vel 3 ^{am} reverberans, raro autem subsonans, est autentus, ut <i>Deus omnium exauditor</i> , vel <i>Ecce tu pulchra es</i> .	2 ^a regula: omnis cantus autentice compositus quintam tangens et non subsonans est autentus.

TH XV – TH XXIII

Umfangreiche Textabschnitte von TH XV stimmen mit dem ersten Teil von TH XXIII überein. Neben Abschnitten, die letztlich auf TH VIII zurückgehen, aber der Textfassung von TH XV näherstehen, gibt es auch Konkordanzanzen, die nicht in TH VIII zu finden sind. Die bedeutendsten Similien sind in folgenden Kapiteln zu finden:

Tonbuchstaben: TH XV 5, 40-6,33 = TH XXIII 1, 2, 3-63

Mutation: TH XV 8, 1-5 = TH XXIII 1, 4, 2-7

TH XV 8, 13-19 = TH XXIII 1, 4, 11-17

TH XV 8, 22-23 = TH XXIII 1, 4, 20-21

Hexachorde: TH XV 9, 2-22 = TH XXIII 1, 5, 1-21

TH XV 9, 30-34 = TH XXIII 1, 5, 23-25

TH XVII – TH XIX

Beide Traktate beginnen mit denselben Sätzen, und auch im weiteren Verlauf der Einleitung (TH XVII 1-26 und TH XIX 1-33) finden sich etliche Konkordanzen, die ihren Ursprung in der Tradition des *Hollandrinnus vetus* (TH VIII, TH X, TH XV) haben. Die Verse TH XVII 18-26 = TH XIX 25-33 sind allerdings nur in diesen beiden Traktaten überliefert. Auch eine ganze Reihe weiterer Verse sind beiden Traktaten gemeinsam.

TH XIX – TH XXI

Eine besondere Verbindung zwischen TH XIX und TH XXI zeigt sich in den Tonaren, die zwar grundsätzlich verschieden sind, in einzelnen Sätzen aber in auffälliger Weise übereinstimmen, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen:

TH XIX 457	TH XXI 10, 58
Uterius notandum quod quintus tonus in clausuris psalmorum introitu <u><u>m</u> habet tonum capitalem et duas differencias	Nota, quod 5 ^{us} tonus in clausuris psalmorum in introitibus habet tonum capitalem et duas differencias ...
TH XIX 464-467	TH XXI 10, 69-71
Pro quo notandum quod 6 ^{us} tonus finitur in ·F· finali tamquam suo proprio fine. Sed tamen aliter per licenciam finitur in ·c· accuto et reducitur ad suum finalem per dyapente. Sic omnia dicta de incepcionibus possunt reduci ad claves per dyapente superiores sicut enim ·c· accutum excedit ·F· finalem per dyapente. Sic eciam quidquid prius dictum est de incepcone de ·C· gravi intelligitur eciam de ·D· finali. Similiter quidquid dictum est de ·D· finali intelligitur de ·a· accuto, ut dictum de ·F· intelligitur de ·c· accuto.	Ultimo notandum est, quod 6 ^{us} tonus finitur in ·F· finali, tamquam suo proprio finali, sed tamen satis communiter licencia eciam potest finire in ·c· accuto, id est in ·c· solfaut. Et secundum illum finalem omnia dicta de incepcionibus possunt reduci ad claves per dyapenthe superiores eo, quod ·c· accutum excellit finale per dyapenthe. Et sic quandoque dictum est de incepcone 6 ^{ti} toni in ·E· gravi inter ·d· accuto et quandoque de ·F· finali dicitur inter ·d·c· accuto per transposicionem.

TH XXI – TH XXIII

Die ersten vier Kapitel der zweiten *distinctio* von TH XXIII, die sich mit den Kirchentonarten beschäftigen und dem Tonar vorausgehen, sind fast

vollständig in TH XXI wiederzufinden. In der ersten *distinctio* von TH XXIII sind dagegen keine Übereinstimmungen mit TH XXI zu finden.

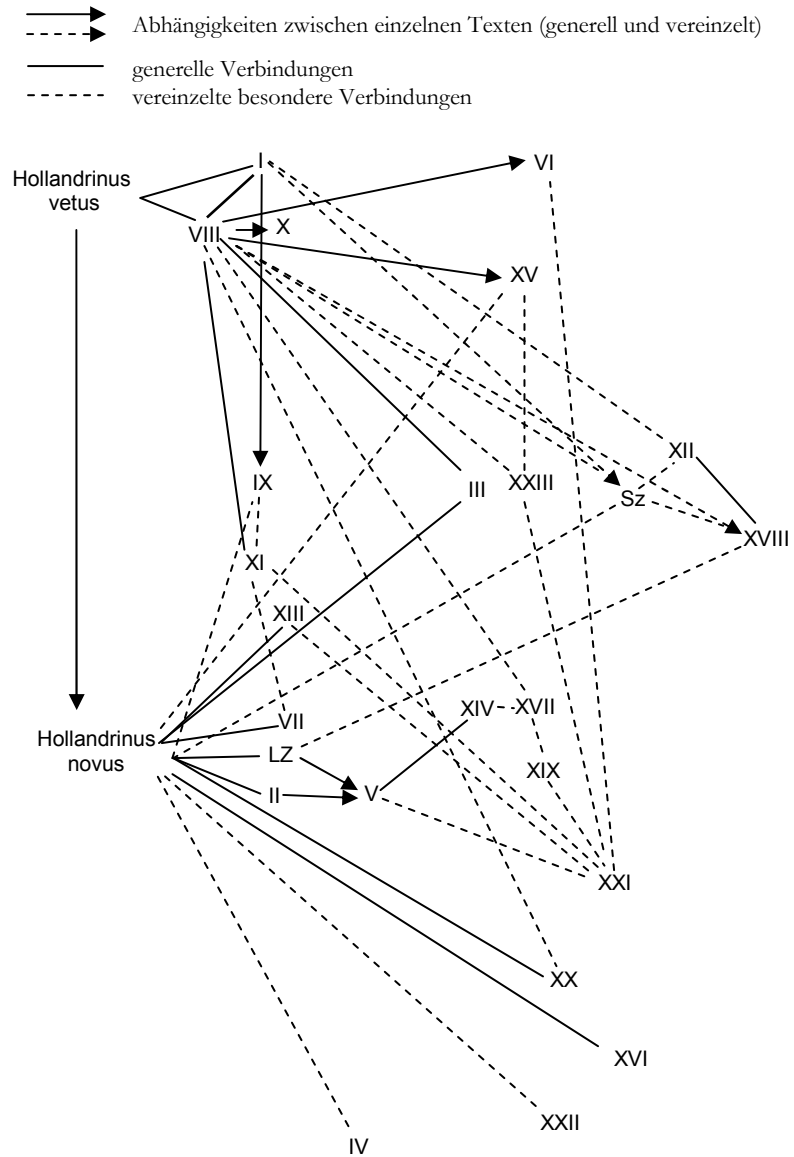
TH XXI 7, 1-13 = TH XXIII 2, 1, 2-21
 TH XXI 7, 18-24 = TH XXIII 2, 1, 23-30
 TH XXI 7, 28-35 = TH XXIII 2, 1, 31-37
 TH XXI 7, 38-47 = TH XXIII 2, 2, 1-8
 TH XXI 7, 52-58 = TH XXIII 2, 2, 9-19
 TH XXI 7, 59-61 = TH XXIII 2, 2, 23-28

 TH XXI 8, 1-11 = TH XXIII 2, 3, 1-15
 TH XXI 8, 12-15 = TH XXIII 2, 3, 19-23

 TH XXI 10, 1-2 = TH XXIII 2, 4, 1-3

Die nachfolgende Tafel soll Verbindungen zwischen den Texten verdeutlichen. Mit Ausnahme der Pfeile, die ein Abhängigkeitsverhältnis zeigen, sind alle anderen Verbindungslinien nicht im Sinne eines klassischen Stemmas zu verstehen. Sie zeigen besonders auffällige Textkonkordanzen, deren Ursprung nicht unbedingt in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis gesucht werden muß, sondern aus der besonderen Überlieferungssituation der Texttradition begründet ist. Die vielen generellen Gemeinsamkeiten, die zwischen größeren Textgruppen bestehen, sind dabei nicht berücksichtigt. Diese sind in den Similien-Tabellen im achten Band der *Traditio Iohannis Hollandrini* dokumentiert.

Eine zeitliche Dimension wird in der Grafik von links nach rechts nur angedeutet. Sie kann sowohl durch die Beschränkungen der graphischen Möglichkeiten und aufgrund ungeklärter genauerer Datierungen und verlorener Vorlagen nicht exakt dargestellt werden.



IV. DER MUSIKTHEORETISCHE HINTERGRUND DER *TRADITIO HOLLANDRINI*

Die *Traditio Hollandrini* spiegelt das Wissen über Musik wider, das sich über Jahrhunderte hinweg angesammelt hat. Das zeigen uns vor allem die ausführlichen *prooemia*, *accessus* und die einleitenden Kapitel einiger Traktate (z. B. TH VIII pr. und cap. 1-4), in denen man eine enzyklopädische Kenntnis der Musik beobachten kann, die bei Boethius beginnt, und mit den Sprachmustern der Aristotelischen Logik vorgestellt wird. Allgemeine Aussagen über die Musik sind dort verflochten mit leicht identifizierbaren Zitaten und Anlehnungen, die oft aus zweiter Hand stammen. Sie behandeln die Definition der Musik, ihre Klassifizierung, die Etymologie des Wortes *musica*, die sinnlichen und ethischen Qualitäten der Musik, den Nutzen, den man aus der Kenntnis der Musik ziehen kann usw.. Einführungen dieser Art fungieren hauptsächlich als Demonstration der eigenen Bildung, wie man leicht an zwei Traktaten erkennen kann, welche die Einführung vom eigentlichen Traktat mit einem Horaz-Vers (Sat. I, 27) trennen: „Hiis tamen amotis queramus seria ludis“ (TH I 1, 1, 1; TH VIII 6, 2). Es ist daher angebracht, sich den theoretischen Grundlagen der Elementar- und Chorallehre zuzuwenden.

Es ist sicher anzunehmen, daß die Texte, die heute in den Prager Bibliotheken aufbewahrt werden, nicht das musiktheoretische Repertoire widerspiegeln, das in der ältesten uns bekannten, wahrscheinlich aus Prag stammenden Schicht der Hollandrinus-Tradition benutzt wurde.⁶³ In dieser Beziehung würden die in TH VI zitierten Texte ein repräsentativeres Bild zeigen, obwohl man auch hier nicht eindeutig sagen kann, daß genau diese Texte die Quellen zur Hollandrinus-Tradition lieferten, wie Alexander Rausch und Konstantin Voigt feststellten.⁶⁴ Die im Folgenden angeführten Texte stellen keine vollständige Liste von Zitaten und Texten vor, die in der Hollandrinus-Tradition benutzt wurden. Diese Aufgabe leisten die Similien-Verzeichnisse der einzelnen Editionen. In diesem Kapitel sollen nur diejenigen Texte besprochen werden, die für die Hollandrinus-Tradition eine besondere Bedeutung hatten.

⁶³ Cf. RISM B III 5, S. 3-19; B III 6, p. 139-146

⁶⁴ Siehe Alexander Rausch - Konstantin Voigt: *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774*, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v (TH VI) in Band III der *Traditio Iohannis Hollandrini*

Die theoretischen Grundlagen, welche die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus bestimmen, beinhalten eine Kombination aus verschiedenen Schichten, welche die Traktate des Johannes Cotto/Affligemensis, Lambertus (Ps.-Aristoteles) und die *Musica speculativa* des Johannes de Muris umfassen. Diese beeinflussten sowohl die Lehrinhalte der Texte als auch ihre Form. Zahlreiche Zitate haben zudem eine deutliche Spur hinterlassen. Zu den Quellentexten gehört auch der *Liber artis musice* des Ptolemaeus de Parisiis (PTOLOM.), wie Konstantin Voigt gezeigt hat.⁶⁵ Hugo Spechtshart ist mit etlichen Versen aus seinen *Flores musicae* in mehreren Hollandrinus-Texten vertreten. Sein Name und der Titel seines Werkes bleiben unerwähnt.

Schwierig ist es, die Rolle von Autoren einzuschätzen, die namentlich zitiert werden, aber trotzdem nicht identifiziert werden können. Unter ihnen ist ein Theogerus, dem zahlreiche Verse zugeschrieben werden, die uns aus der *Summula Guidonis* bekannt sind. Aus der *Summula* stammen auch viele Verse, die ohne Zuschreibung an einen Autor in den Traktaten der Hollandrinus-Tradition zitiert werden.

Es sind viele Quellen, aus denen die Hollandrinus-Tradition schöpft. Ihre Spuren sind oft in den Randschichten der Texte sichtbar: die Neumentabelle „Eptaphonus, strophicus“, die Merkmelodien „Ter terni sunt modi“ und „Aurea personet lyra“, sowie einige der Mustermelodien für die Psalmodie. Obwohl fast alle diese Elemente auch außerhalb der Hollandrinus-Tradition wohlbekannt sind, ist ihre Präsenz in der Hollandrinus-Tradition auffällig. Sie bilden einen wichtigen Baustein zur Identifizierung dieser Tradition.

Johannes Cotto/Affligemensis (IOH. COTT. mus.)

Nur TH XVI und TH XVIII zeigen keine direkten Abhängigkeiten von Johannes Cotto/Affligemensis. Alle übrigen zur Hollandrinus-Tradition gehörigen Texte dokumentieren in größerem (*Hollandrinus vetus*) oder geringerem (*Hollandrinus novus*) Maße die Rezeption dieses Theoretikers. Er wird als Johannes (TH V pr. 89, pr. 138; TH V 1, 65; TH XI 6, 67), Johannes presbiter (TH VIII 26, 110; Sz 4, 1) und Johannes Anglicus (Sz 4, 1) zitiert.⁶⁶

⁶⁵ Siehe den Beitrag in Band VI der *Traditio Iohannis Hollandrini*

⁶⁶ Die Bezeichnung „Johannes Anglicus“ steht auch im Explizit der Breslauer Abschrift von IOH. COTT. mus. im Codex I Q 43 der Universitätsbibliothek Wrocław, fol. 134 aus dem

Der Einfluß des Johannes Cotto erstreckt sich auf fast alle Themen, die im Rahmen der Chorallehre angesprochen werden. Das betrifft auch die Form der enzyklopädischen Lehrinhalte in den einleitenden Kapiteln (*accessus*). Man könnte sagen, daß die Hollandrinus-Tradition den Traktat geradezu „absorbiert“ hat. Das zeigt sich in Zitaten aus nahezu allen Kapiteln des Traktats. Nur drei Kapitel sind in der Hollandrinus-Tradition ausgespart: cap. XX (über die Kompositionstechnik, in der die Vokale der Textsilben bestimmten Tönen zugewiesen werden), cap. XXI (über Notationsmöglichkeiten: Tonbuchstaben, die Intervallnotation des Hermannus Contractus, Guidos Notation) und cap. XXIII (Organum).

Für die Hollandrinus-Tradition spielen zwei Bereiche eine besondere Rolle: das Monochord und die *manus musica* als grundlegende didaktische Hilfsmittel, sowie die Erörterung des Systems der Kirchentonarten.

Monochordum und manus musicalis

Die Teilung der Saite, durch die eine Übertragung abstrakter mathematischer Verhältnisse auf erklingende Töne ermöglicht wird, war im Gesangsunterricht als didaktisches Hilfsmittel („*mirabilis magister*“) zumindest seit der Zeit des Pseudo-Odo im Gebauch.⁶⁷ Bei Johannes Cotto dient das Monochord sowohl zur Verifizierung eines ‚richtigen‘ oder ‚falschen‘ Gesangs, wie auch zur Erstellung eines Tonsystems.⁶⁸ Diese Vorstellung wurde von der Hollandrinus-Tradition übernommen, was besonders in den Traktaten des *Hollandrinus vetus* sichtbar wird. Die Bedeutung des Monochords für den Grundgedanken von TH I wird durch dessen Titel *Opusculum monacordale* betont. In TH VIII 22, 2 wird der erste Teil des Traktats, der alle Lehrgegenstände der Elementarlehre außer der Lehre von den Kirchentonarten umfaßt, als „*monocordica seu manualis determinacio*“ bezeichnet. TH I 1, 4 und TH VIII 11 sind die einzigen Texte der Hollandrinus-Tradition, die eine Monochordteilung enthalten. Die Methode stammt von Johannes Cotto (IOH. COTT. mus. 6), was aus den zahlreichen Textkonkordanzen deutlich ersichtlich ist.

Das erste Kapitel des Traktats von Johannes Cotto entwickelt den Gedanken, Monochord und *manus musica* zu kombinieren, so daß beide Hilfsmittel austauschbar werden. Es ist offensichtlich, daß die *manus* für

Jahre 1467.

⁶⁷ Cf. PS.-ODO dial. p. 255a

⁶⁸ IOH. COTT. mus. 7, 5-6

den praktischen Gebrauch leichter zu gebrauchen ist. Dieser Gedanke wird in TH I und TH VIII aufgenommen:

IOH. COTT. mus. 1, 9: In manus etiam articulis modulari sedulus assuescat, ut **ea** postmodum quotiens voluerit **pro monochordo potiatur** et in ea cantum probet, corrigat et componat.

TH VIII 6, 4: Primum igitur hoc illi, qui artis musice rudimenta proponit degustare, serius iniungimus, ut manum suam, monochordum quoque uberius exerceat, usum quoque utriusque alte memorie commendat, litteras quoque et sillabas musicas ipsis annotatas similiter retineat et adiscat. (=TH I 1, 1, 2)

Besonders in den späteren Texten, die von der Textschicht des *Hollandrinus novus* beeinflusst wurden, wird das Monochord auf eine Weise behandelt, die zeigt, daß es nicht mehr als notwendiges didaktisches Hilfsmittel betrachtet wurde. TH V bezieht sich zwar eindeutig auf Johannes Cotto, ändert aber das Tempus vom Präsens ins Imperfekt:

IOH. COTT. mus. 7, 6: Pueris quoque sive adolescentibus ad musicam aspirantibus adhibeatur ut ad id, quod discere volunt, ipso duce sono facilius pertingant.

TH V 1, 32-33: Hoc instrumentum ad musicam aspirantibus adhibebatur, ut sono [†]duce eorum regente vocales[†] facilius ad hoc pertingerent quod ferocius affectabant. Insuper ad refutandum quorundam insulorum obstinatum rebellionem monochordum apponebatur, ut qui verbis musici non crederent, ipsius soni et testacioni convicti probabiliter viderunt.

TH XIV, ebenfalls in Anlehnung an Johannes Cotto, preist die Einfachheit der *manus* gegenüber dem Monochord. Der Ausdruck „manucordum“ unterstreicht die Kombinierbarkeit beider Methoden:

TH XIV 5, 14-15: Sint in manu multitudinis vocum varietates musice, inquisitor queratur ipsam manum quociens voluerit, pro manucordo assummens, in ea tantum probet, corrigat atque componat. Sic facilem ad musicam methodum habebit.

TH XVII stellt dagegen eindeutig fest, daß die *manus musicalis* generell anstelle des antiquierten Monochords verwendet wird:

TH XVII 49-52: Circa monochordum notandum: est enim monochordum instrumentum musicale unam habens cordam. In quo instrumento valde lucide claret omnis mutacio cantuum cum ascensu vel descensu. Que iam raro inveniuntur, nos enim communiter compositione manus pro monocordo utimur. Ex quo non semper haberi potest monochordum, et sic patet quod omnia ista, que de monocordo dicuntur et in eo continentur, racionabiliter de manu moderni intelligere possunt.

Vermutlich ist es dem Einfluß des Johannes Cotto zu verdanken, daß der Terminus *monochordum* oft die Tonskala bezeichnet⁶⁹, was die Aus-

⁶⁹ IOH. COTT. mus. 5, 1-3

drücke „manucordium/monocordum tocius manus“ (TH V pr. 115, LZ pr. 95) oder „ultima vox monocordi Guidonis“ (Sz 5, 113) belegen. Die gelegentliche Variante „monacordum/monacordium“ (TH I und TH V) könnte durch die etymologische Bemerkung Cottos erklärt werden, der eine Verbindung zwischen den Wörtern *monochordum* und *monachus* herstellt.⁷⁰

Tonartenlehre

Die Lehre des Johannes Cotto hatte einen bedeutenden Einfluß auf die Behandlung der Kirchentonarten in der Hollandrinus-Tradition. Das zeigen sowohl die Auswahl der Themen wie auch die verwendeten Definitionen und die Terminologie. Dieser Einfluß ist besonders offensichtlich in TH VIII, in dem alle Kapitel von Johannes Cotto verwendet werden, die sich mit der Tonartenlehre beschäftigen. Ein erheblicher Teil davon wird in extenso zitiert (IOH. COTT. mus. 10-19 = TH VIII 22-28). Textübernahmen sind sehr häufig auch in TH I, TH II, TH III, TH V, TH VI, TH VII, TH IX und TH XI, gelegentlich in TH XIII, TH XIV, TH XVII, TH XIX, TH XXI, LZ und selten in Sz zu finden. Sie betreffen die Etymologie der Termini *tropus* und *modus*, die Wahl der Kirchentonart als Basis für die Komposition von Melodien, die Vorschriften für die Aufteilung in *distinctiones* (*comma*, *colon*, *periodus*) sowie die Bedeutung von *tenor* und *finalis*.

Johannes Cotto war nicht die einzige Quelle für die Hollandrinus-Tradition in Bezug auf die Tonartenlehre. Innerhalb der Tradition läßt sich eine gewisse Entwicklung feststellen, die z. B. an der Formulierung der Definition des Terminus *tonus* zu beobachten ist. Die Definition stammt aus PS.-ODO dial., wird aber durch eine Anzahl von Elementen angereichert, die aus Cottos Definition von *cursus modorum* stammen.

PS.-ODO dial. p. 257: Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat.

IOH. COTT. mus. 12, 2: Cursum modorum sive tonorum dicimus legem, qua sub certa regula coercentur, scilicet quantum quisque ascendere vel descendere, quantumque intendi ac remitti debeat.

Die in TH VIII und TH VI gegebenen Definitionen stehen PS.-ODO dial. am nächsten, wobei neben der besonderen Bedeutung der Finalis

⁷⁰ IOH. COTT. mus. 7, 2-3: Monochordum propter unam, quam solummodo habet, chordam nomen accepit. Mono siquidem unus vel solus graece dicitur, unde et monachus dictus quod solus ac singularis esse debeat.

auch *principium* und *medium* erwähnt werden.⁷¹

TH VIII 22, 9: Tonus autem sic abusive dictus, qui et tropus seu modus magis proprie dicitur, diffinitur sic: tonus vel tropus sive etiam modus est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat et discernit.

TH VI 35, 2: Tonus est regula, que de omni cantu in fine diiudicat et discernit, vel est finalium vocum deposicio, vel est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat et discernit.

Am weitesten entfernt ist die Definition in TH I. Sie enthält den Begriff *lex*, der auch Cottos Formulierung charakterisiert, sowie die Begriffe *arsis* und *thesis*, mit denen der Ambitus beschrieben wird. Diese Definition wird wörtlich von TH IX wiederholt und in TH II, TH V und LZ durch eine Anzahl von ‚Verbesserungen‘ bereichert.

TH I 2, 1, 8: Est enim tonus certa lex et regula cantuum principiandi et finiendi, arsis et thesis, per quam de quolibet cantu in fine iudicamus. (= TH IX 2, 3, 2)

LZ 4, 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 de quolibet cantu in fine communiter iudicamus.

TH II 4, 2: Item thonus alio modo sic diffinitur: est certa lex vel regula tropum cantus choralis principiandi <vel> finiendi secundum arsim et thesim, per quam de quo<libet> in fine communiter iudicamus.

TH V 4, 12: Aliter namque sic diffinitur: est certa lex vel regula tropi cantus choralis principiandi vel finiendi secundum arsim et thesim per quam de quolibet cantu in fine communiter iudicamus, i. discrecio principii et finis, ascensus vel descensus cuiuslibet cantus.

TH VII und TH XV dagegen geben eine Definition, in der *ascensus* und *descensus* das bestimmende Kriterium der Kirchentonarten sind:

TH VII 4, 15: Tonus enim, ut hic sumitur, est certa lex seu regula ascendendi vel descendendi, per quam de quolibet cantu in fine iudicamus, cuius toni sit talis cantus.

TH XV 10, 3-4: Sed quantum ad presens tonus capitur pro corali cantu sive sit responsorium, antiphona, introitus, graduale. Et describitur sic: est certa lex vel regula ascendendi vel descendendi, per quam in respectu ad finem de quolibet cantu iudicamus, cuius toni sit.

TH I 2, 1, 8-11; TH VI 35, 4; TH VIII 22, 12-17 und TH IX 2, 3, 3 betonen die Rolle der Finalis zur Bestimmung der Tonart und fügen deshalb eine Erläuterung zur „virtus vocis finalis“ aus dem *Liber artis musice* (PTOLOM. 13, 5 ff.) hinzu.⁷²

⁷¹ Die Definition ist auch bei ANON. Carthus. zu finden, vgl. S. 133

⁷² Vgl. S. 112 f.

IOH. COTT. mus. wurde häufig als Quelle für die Erläuterung des Ambitus der Kirchentonarten verwendet; dabei wurde nicht nur die oben zitierte Definition des *cursus tonorum* verwendet (IOH. COTT. mus. 12, 2 = TH III 7, 2; TH VII 4, 127; TH VIII 26, 3; TH XI 6, 3; TH XIII 4, 128), sondern auch die Darstellung der Ambituskreise (TH I, TH III, TH V, TH VIII, TH XI, TH XVII, Sz).

In TH III 7, 12-23, TH VII 4, 131-142, TH XI 6, 80-138, TH XIII 4, 149-153; 160-163 und TH XIX 302-306, 308-311 werden die Regeln zu den Ambitus der authentischen und plagalen Tonarten durch Verse aus LAMBERTUS p. 261 ergänzt.⁷³

Die Regeln für die Komposition von Choralmelodien sind bei Johannes Cotto eng mit der Tonartenlehre verbunden (IOH. COTT. mus. 18-19).⁷⁴ Ausführliche Exzerpte daraus überliefert TH VIII 27-28; TH VI (hauptsächlich in cap. 39) enthält ebenfalls zahlreiche Zitate. Die Charakterisierung der Kirchentonarten (IOH. COTT. mus. 16, 4-5), die wiederum von TH VIII 27, 15-22 zitiert wird, ist der Ausgangspunkt für zwei Versfolgen, die durch die Hollandrinus-Tradition überliefert ist. Die erste Serie stammt aus der *Summula Guidonis* (SUMM. GUID.)⁷⁵ und wird von TH V, TH VII, TH XII und Sz zitiert. Sz schreibt sie einem Theogerus zu. Die zweite Serie, die durch TH VIII 27, 38-54, TH X C 151-168, TH VI 39, 9-26 und TH III 17, 11-28 überliefert wird, enthält etliche Verse, die auch von Bonaventura de Brixia (BONAV. BRIX.) in seiner *Brevis collectio artis musicae* aus dem Jahre 1489 zitiert werden.⁷⁶ Man kann daher nicht ausschließen, daß diese Verse aus Italien stammen oder daß sie durch eine verlorene weitere Quelle tradiert wurden.

Lambertus, Tractatus de musica (LAMBERTUS)

Die Verbindungen zwischen der Hollandrinus-Tradition und dem Traktat des Lambertus sind ebenso bedeutsam wie verwirrend, da sich in Zentraleuropa keine Lambertus-Überlieferung nachweisen läßt.⁷⁷ Die

⁷³ Siehe S. 105 f.

⁷⁴ Cf. Karlheinz Schlager, *Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals*. In: *Geschichte der Musiktheorie* Band 4. Die Lehre vom Einstimmigen Liturgischen Gesang. Hrsg. v. Thomas Ertelt und Frieder Zaminer. S. 249-259.

⁷⁵ Siehe S. 113

⁷⁶ BONAV. BRIX. 18, 18-43

⁷⁷ Die Erfurter Handschrift CA 8^o 94, fol. 87r-97v, enthält nur die Mensuraltheorie.

Textpassagen, besonders die Verse, die aus diesem Traktat übernommen wurden, werden meistens anonym zitiert. Wenn sie einem Autor zugeschrieben werden, ist es Johannes Hollandrinus. Das betrifft das bildhafte Verspaar „Bestia non cantor ...“ und die Versfolge, die unter dem Namen des Johannes Hollandrinus in der oben erwähnten Regensburger Handschrift überliefert ist.⁷⁸

Die Rezeption des Lambertus-Traktats in Prag ist aufgrund der Edition von TH VI durch Alexander Rausch, der viele Textübernahmen nachweisen konnte, eine gesicherte Tatsache.⁷⁹ Dieselben und andere Zitate sind auch in mehreren anderen Traktaten der Hollandrinus-Tradition zu finden, besonders in den Texten, die zur Gruppe des *Hollandrinus novus* gehören. Es ist anzunehmen, daß der gesamte Lambertus-Traktat bekannt war. Sein Einfluß ist sowohl durch die wörtlichen Zitate wie auch durch die Struktur und die Lehrinhalte des Traktats offensichtlich. Besondere Aufmerksamkeit gebührt dabei der Solmisationslehre und den Regeln zu den Kirchentonarten, die in Versform gehalten sind.

Ein fernes aber deutliches Echo der Lehre des Lambertus kann schon in den ältesten Texten in den Kapiteln über das Hexachordsystem und die Mutationsregeln wahrgenommen werden. Die Solmisationslehre war wahrscheinlich sowohl in Prag wie auch in anderen zentraleuropäischen Zentren schon vor 1400 ein konstantes Element der Musiklehre, was möglicherweise zur Ausbildung von eigenen Lehrmustern geführt hat, die zumindest in den Regeln und Definitionen konstant blieben. Die das Mutationskapitel eröffnende Feststellung von TH VIII legt eine solche Schlußfolgerung nahe:

TH VIII 19, 2: Quia de mutacione vocum musicalium communiter in quibuslibet fere locis tractatur, dum pueri in ea perdocentur, obmissis igitur magis communibus aliqua difficiliora circa huiusmodi mutacionem et magis utilia tractari insolita disseramus.

Dieses Eigengut ist wahrscheinlich der Grund, warum es schwierig ist, unzweifelhaft einen Import solcher Lehrmuster nachzuweisen, die aus Gebieten außerhalb Zentraleuropas stammen. Der Lambertus-Traktat ist der einzige Text, dessen Einfluß zweifellos nachgewiesen werden kann. In der Hollandrinus-Tradition wiederzufinden ist z. B. die Regel, daß die Solmisationsilben *ut re mi* bei aufsteigender Melodie für die Mutation in Frage kommen, die Silben *fa sol la* dagegen bei absteigender Melodie. Die

⁷⁸ Siehe S. 18 f.

⁷⁹ TRAD. Holl. VI, ed. A. Rausch, Ottawa 1997

Ausdrücke „plus habet ascendere“ und „plus habet descendere“, die charakteristisch für Lambertus sind, sind auch bei TH I zu finden:

LAMBERTUS p. 256b: Unde regula quod omnis mutatio desinens in *ut*, *re*, *mi* dicitur ascendendo, quia plus habet ascendere quam descendere; et omnis mutatio desinens in *fa*, *sol*, *la* dicitur descendendo, quia plus habet descendere quam ascendere.

TH I 1, 7, 5-6: Et quociens mutacio aliqua desinit in *ut*, *re*, vel *mi*, dicitur ascendendo, quia plus habet ascendere quam descendere in suo cantu. Sed desinens in *fa*, *sol*, aut *la* dicitur descendendo ...

Eine weniger offensichtliche aber nichtsdestoweniger bedeutende Spur der Vertrautheit mit Lambertus' Lehre ist dessen Erklärung des Begriffs *proprietas* als Unterschied zwischen den Hexachorden *naturale*, *durum* und *molle*. Die Verwendung des Wortes „differentia“, die in diesem Zusammenhang charakteristisch ist, wird von TH VIII, TH I und TH IX übernommen:

LAMBERTUS p. 255b: Unde proprietas, ut hic sumitur, nihil aliud est quam differentia; et sunt **tres species differentiarum**, scilicet: b durum, b molle et natura.

TH VIII 6, 16-17: Proprietas autem manualis in cantu musico est vocum simplicium distinctio. Que quidem distinctio **triplici differentia** perficitur, ut infra melius patebit, ubi docebitur, quomodo alia distinctio sit per *·b·* quadrum durum et acutum, alia per *naturale*, 3^a per *·b·* rotundum et molle.

TH I 1, 6, 3-4: Cantus autem est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. Et iuxta triplicem soni proprietatem in **triplici differentia** reperitur, videlicet durus sive asper, naturalis sive planus, et mollis sive dulcis. (=TH IX 1, 1, 37)

Der späte Text TH VI und die Texte TH VII, TH XIII, TH II und TH V aus der Einflußsphäre des *Hollandrinus novus*, die sich ganz eindeutig auf Lambertus beziehen, zeigen auch enge Verbindungen zu einem Traktat aus dem Umkreis des Lambertus, der von André Gilles unter dem Titel *De musica plana breve compendium* (TRAD. Lamb.) veröffentlicht wurde.⁸⁰ TH VI 15, 9 und TH VII 3, 26 verwenden den Begriff *gamma*, um die Reihe der Tonbuchstaben zusammen mit ihren Solmisationssilben zu beschreiben („composicio signorum monocordi cum vocibus“: LAMBERTUS p. 256b). TH VII folgt Lambertus in der Regel zur Bildung der Hexachorde:

LAMBERTUS p. 256b: Unde regula: omne ut incipiens in C cantatur per naturam cum suis sequentibus; in F, per b molle; in G, per b durum.

⁸⁰ André Gilles: *De musica plana breve compendium* (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus). MD 43, 1989, S. 39-51

TH VII 2, 8: <Unde> regula: Omne <ut> incipiens in ·c· cantatur per cantum naturalem cum quinque vocibus sequentibus; incipiens autem in ·f· cantatur per b molle; incipiens in ·g· cantatur per b quadratum, id est per b durum.

TH VI 15, 2 und TH VII 3, 2 zitieren wörtlich Lambertus' Definition der Mutation (LAMBERTUS p. 256a). Der oben erwähnten Mutationsregel für aufsteigende und absteigende Melodien (TH VI 15, 5-7; TH VII 3, 27-28) fügen sie einen Vers aus TRAD. Lamb. 2, 4, 10 hinzu, der auch in etlichen anderen Traktaten überliefert ist⁸¹:

TH VII 3, 27-28: Item omnis mutacio desinens in *ut re mi* semper fit ascendendo, quia plus habet ascendere quam descendere ex ordine illarum vocum; et omnis mutacio desinens in *fa sol la* semper fit descendendo, quia plus habet descendere quam ascendere.

Versus: *Ut re mi* scandunt, descendunt *fa* quoque *sol la*.

Die Mutationsregel steht zusammen mit dem Vers auch in TH II 3, 28-30; TH V 3, 36-38; TH XIII 2, 56-57; TH XIV 8, 25-27.

Die Intervallehre des Lambertus hat die Hollandrinus-Tradition mit Ausnahme der in vielen Texten auftauchenden etymologischen Erklärungen der Intervallnamen (z. B. das *semitonium* von *semus*, -a, -um) nicht in großem Maße beeinflusst. TH VI 16-17 hingegen überliefert wesentliche Entlehnungen aus Lambertus selbst und aus TRAD. Lamb.. Bemerkenswert ist auch die Übernahme des Verspaares

Ut cum re plene modulatur; mi quoque cum re
Dantque semi mi fa, nec fit plenus tonus infra (LAMBERTUS p. 254b)

zusammen mit zwei anderen Lambertus-Versen in das Intervallgedicht des Hermannus Contractus „Ter tria iunctorum“ in TH I 1, 9 Vers 9, 10 und 12 und TH XI 2, 39 and 41.⁸²

Lambertus' Verse über die Kirchentonarten (LAMBERTUS p. 261) wurden offensichtlich hoch geschätzt. TH XI und TH IX zitieren einen großen Teil von ihnen, TH III, TH VII, TH XIII, TH XIX und LZ überliefern kleinere Auszüge:

⁸¹ QUAT. PRINC. 3, 9; COMPIL. Ticin. A 43; TRAD. Garl. plan. V 90; GUIL. POD. 5,25; BART. RAM. 1, 2, 4 p. 31; GUIL. MON. 5 p. 31; BONAV. BRIX. 13, 16

⁸² Siehe S. 77

TH XI 5	TH IX	TH III 7	TH VII 4	TH XIII 4	TH XIX	LZ 4
80-83	54-57					
84-87						
88-90	58-60					
91	61					322
92	62					325
93	63					328
94	64					331
95-97		12-14	131-133	148-151	302-304	
98-99						
105-107		17-19		160-162	308-310	
108						
109-136						
137	[65]					
138	[65]					
	66-69					

Für die Hollandrinus-Tradition von besonderer Bedeutung ist die Einteilung des Lehrstoffs in vier Teile, die auf Lambertus zurückgeht. Die einzelnen Teile beinhalten:

1. Tonbuchstaben und Solmisationssilben
2. Linien und Spatien
3. Hexachorde
4. Mutation

Diese Einteilung, die modifiziert und durch einen weiteren Teil über die Kirchentonarten ergänzt wurde, bildet die Struktur der Traktate des *Hollandrinus novus*⁸³, wie sich an den nahezu identischen Aussagen von TH VII und XIII feststellen läßt:

LAMBERTUS p. 254a: ... sciendum quod quatuor sunt partes in musica principales, quarum prima est de signis et nominibus vorum; secunda de lineis et spatiis; tertia de proprietate; quarta de mutationibus.

⁸³ Cf. QUAT. PRINC. 3, 1: In superioribus particulis dictum est de divisione musicae, de ejus etiam inventionem, ac de proportionibus ad monocordi divisionem pertinentibus, in ista parte declarandum est de plano cantu, qui in quinque consistit. Primum est de signis et nominibus vorum. Secundum de lineis et spatiis. Tertium est de proprietatibus. Et quartum est de mutationibus. Quintum de octo tropis sive modis.

TH VII pr. 29: Hiis visis advertendum, quod 4^{or} principalia in musica non immerito huic tractatulo sunt inserenda, quorum primum est de signis et nominibus vocum, 2^m de lineis et spaciis et proprietatibus eorundem, 3^m de mutacionibus et novem modis, 4^m de tonis et coniunctarum naturis.

TH XIII pr. 195-199: Item nota quatuor sunt principalia in musica non immerito huic tractatulo interferenda. Quorum primum est de signis et de nominibus vocum. Secundum de lineis et spaciis et de proprietatibus eorundem. Tercium est de mutacionibus et novem modis. Quartum est de octo tonis, i. tropis.

Die identische Beschreibung der vierteiligen Struktur in TH V und LZ modifiziert Lambertus' Einteilung auf andere Weise:

LZ 1, 1-5: <P>osito prohemio venio ad principale executivum, quod sub se claudit partes 4^{or}, ex quibus hoc principale executivum complectitur. Prima pars habet sub se signa, voces et figuram manus. Secunda pars habet sub se mutationes vocum de cantu in cantum et vocum inter se habitudines, cum quibus arsis et thesis, id est elevacionis et depressionis notabilibus [sive] speciebus. Sed 3^a pars tenet sub se divisiones cantuum et proprietates clavium cum figuris ad hoc pertinentibus. Quarta et ultima pars claudit sub se regulares discursus sive ambitus tonorum secundum arsim et thesim, quo ad principia et media atque finem. (= TH V 1, 1-5)

Die Traktate von Johannes Cotto und Lambertus haben einen tiefgreifenden Einfluß auf die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus ausgeübt, der sogar noch in der ursprünglichen Schicht der Tradition, den *loci Hollandrini* wahrnehmbar ist. Zu erwähnen sind hier die für den *Hollandrinus vetus* charakteristischen Erklärungen der *graves* und *acutae*, die das Tonsystem konstituieren (2E), und die für den *Hollandrinus novus* charakteristische Definition der *coniuncta* (3E), die sich wahrscheinlich unter dem Einfluß von Lambertus herausgebildet hat. Man könnte daraus schließen, daß die ‚Cotto-Schule‘ und die ‚Lambertus-Schule‘ innerhalb der Hollandrinus-Tradition in einem gewissen Wettstreit lagen. Das scheint die sehr offensichtliche Präsenz der Lehre des Lambertus in der *Hollandrinus novus*-Gruppe anzudeuten. Man kann auch nicht ausschließen, daß die Diskussion über die Berechtigung des *·ee·la* „extra manum“ im Tonsystem (2C) der entscheidende Punkt war, an dem die beiden Einflußsphären in Konflikt gerieten.

Johannes de Muris (IOH. MUR. spec.)

Man kann behaupten, daß Johannes de Muris einen Ehrenplatz unter den in der *Traditio Hollandrini* zitierten Autoren einnimmt. Sein Name wird häufiger erwähnt als Johannes Hollandrinus selbst, und das über einen

Zeitraum von fast einhundert Jahren. Seine Autorität wird durch seine Anwesenheit in dem versifizierten Katalog der 'Erfinder' der Musik bestätigt, in dem er neben Pythagoras, Boethius, Guido und sogar neben den Heiligen Gregor und Ambrosius einen Platz hat. In den Erläuterungen zu diesem Katalog wird er als „tocius simplicis musice regulator acutissimus“ beschrieben (TH VIII 5, 6; TH X A 28; TH XV 2, 8), an anderer Stelle als derjenige, der die „regulas subtiles proporcionum musicalium“ (TH V pr. 34; LZ pr. 33) oder die „normas“ (Sz 1, 21) zusammengestellt hat.

Von den Traktaten des Johannes de Muris wird nur die *Musica speculativa* zitiert, die als *Musica communis* bezeichnet wird. Nach den Autoren der *Traditio Hollandrini* repräsentiert der Traktat des Johannes de Muris eine höhere Stufe, zu der ihre Texte Zugang gewähren. Das wird in TH VIII und TH XIII ausgesprochen:

TH VIII 28, 58: Si vero quispiam alciora cupiverit hiis paucis habitis et intellectis, alciora et presertim musicam Iohannis de Muris fiducialiter stipuletur.

TH XIII pr. 5 (Kommentar): Utilitas presentis summule est quia habitis fundamentalibus huius summule musice sciencie faciliorem et leviolem accessum sive progressum possumus habere ad alios libros musice sciencie, scilicet Guidonis, Boheci et Iohannis de Muris et aliorum libros.

Es stellt sich die Frage, warum der Autor eines Traktats, der die spätmittelalterlichen Erkenntnisse zur Physik des Tons behandelt und Regeln zu den musikalischen Proportionen nach pythagoreischer Lehre erläutert, eine Autorität auf dem Gebiet der praktisch orientierten Musiklehre wurde. Unbestrittene Tatsache ist, daß Johannes de Muris unter den Musikschriftstellern hohe Autorität genoß, besonders in Zentraleuropa, wo sein Traktat nicht nur zur Universitätslektüre gehörte, sondern auch in den Klöstern bekannt war. Daraus erklärt sich, daß die Titel bestimmter *conclusiones* der *Musica speculativa* als didaktische Verse in den Kapiteln verwendet werden, welche die Intervalle behandeln.⁸⁴ Drei *conclusiones* mit dieser Funktion erscheinen als Interpolationen des Lehrgedichts *Ter tria iunctorum* des Hermannus Contractus in TH I, 1, 9, 19-21 und als Anhang zur Definition der Quarte, Quinte und Oktave in LZ 3, 176, 179 und 182.⁸⁵ Diese sind auch in TH IV zu finden, wo darüber hinaus auch die Etymologie der

⁸⁴ Ein spätes Zeugnis genau dieser Funktion der *conclusiones* sind die aus den Titeln der *conclusiones* zusammengestellten Verse, die als „Speculativa musica Johannis de Muris metricè conscripta“ in den *Quadrivii practici Epitomata. Impressus Colonie apud predicatoros [sine anno]* publiziert wurden.

⁸⁵ IOH. MUR. spec. 1, 155; 1, 177; 1, 181

Begriffe *tonus* und *diapason* nach Johannes de Muris erläutert wird.⁸⁶ Bemerkenswert sind die Kapitelüberschriften in TH I, die deutliche Anklänge an die Verstitel der *conclusiones* aus der *Musica speculativa* zeigen (TH I 1, 3, 1; 1, 4, 1; 1, 5, 1; 1, 9, 1).

Besonders häufig ist Johannes de Muris in TH VIII und TH I verwendet. Dort betreffen die Zitate nicht nur die Intervalle und Zahlenverhältnisse (besonders in TH VIII 15 und 16), sondern auch die Teilung des Tetrachords und das *genus diatonicum*, *chromaticum* und *enharmonicum*:

IOH. MUR. spec. 2, 78-80: TH I 1, 1, 24; cf. TH 1, 1, 7; TH VIII 3, 40-42

IOH. MUR. spec. 2, 54-77: TH VIII 3, 7-36

IOH. MUR. spec. 2, 70-74: TH VIII 3, 123

IOH. MUR. spec. 2, 84-85: TH VIII 3, 130-131

Beide Texte enthalten auch ein Zitat, das auf die Grenzen des Gehörs im Vergleich zu den natürlicherweise unbegrenzten Möglichkeiten der Zahlenverhältnisse hinweist:

IOH. MUR. spec. 1, 285: TH I 1, 1, 70; TH VIII 15, 61

Bemerkenswert ist auch eine längere Passage über die Physik des Tons und *motus* als Komponente des Tons in TH VIII 2, 71-88, die entweder aus dem Traktat *Notitia artis musicae* (IOH. MUR. not. 1, 1) oder aus der späteren Version B der *Musica speculativa* stammt, die aber in böhmischen Quellen nicht überliefert ist.⁸⁷

Zwei Diagramme aus dem ersten Teil der *Musica speculativa* sind in TH VI und TH VIII wiedergegeben:

IOH. MUR. spec. 1, 67 = TH VI 2, 8

IOH. MUR. spec. 1, 316 = TH VI 29, 17; TH VIII 15, 64

Hugo Spechtshart von Reutlingen

Der 1332 entstandene und 1342 erweiterte Verstraktat *Flores musicae* des Hugo Spechtshart von Reutlingen war im 15. Jh. sehr verbreitet, wie uns die handschriftliche Überlieferung und mehrere Drucke seit 1488 verraten. Eine ganze Reihe der Verse sind auch in die *Traditio Hollandrini* eingeflos-

⁸⁶ IOH. MUR. spec. 1, 65; 1, 185

⁸⁷ Dieselbe Passage ist auch im Kommentar zur *Musica speculativa* von Wenceslaus de Prachatz zu finden, der in der Prager Handschrift auf TH VIII folgt.

sen.⁸⁸ Dazu gehören vor allem die Verse über die Intervalle, die in vier Hollandrinus-Traktaten zu finden sind:

HUGO SPECHTSH. 283-289 = TH V 3, 67-73
 TH VII 3, 39-45
 TH XIV 9, 7-13
 TH XV 7, 11-17

TH XIV erweist sich in diesem Fall als unabhängiger Text, da er allein auch die darauffolgende Verszeile überliefert (HUGO SPECHTSH. 290 = TH XIV 9, 14).

Die Beschreibung der *manus musicalis*, die dem Johannes Hollandrinus selbst zugeschrieben wird, zeigt eine große Ähnlichkeit mit der inhaltlich übereinstimmenden Beschreibung bei Hugo Spechtshart. Einige Verse sind wohl direkt aus Hugo Spechtshart übernommen:

HUGO SPECHTSH. 35: Fert ·E·lami medicus, capit ·F·faut auricularis.
 = TH I 1, 5, 4; TH III 1, 11; TH VIII 9, 89; TH X C 179; TH XIX 83
 HUGO SPECHTSH. 36: In cuius gremio ·G·solreut esse memento.
 = TH III 1, 12; TH VIII 9, 90; TH X C 180; TH XIX 84
 HUGO SPECHTSH. 37: Inde suo more collo gerit hic ·a·lamire.
 = TH III 1, 13; TH VIII 9, 91; TH X C 181; TH XIX 85
 HUGO SPECHTSH. 38: Et caput ornari cupit eius per ·b·fa·h·mi.
 = TH III 1, 14; TH VIII 9, 92; TH X C 182; TH XIX 86
 = TH I 1, 5, 7; TH V 1, 48; TH XII 3, 11; LZ 1, 40; Sz 2, 86
 HUGO SPECHTSH. 41: Index hinc iterat ·e·lami, quod vertice portat.
 = TH III 1, 17; TH VIII 9, 95; TH X C 185; TH XIX 89
 HUGO SPECHTSH. 42: ·f·faut in digito redit et ·g·solreut ipso.
 = TH III 1, 18; TH VIII 9, 96; TH X C 186; TH XIX 90
 HUGO SPECHTSH. 43: Hic ·aa·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa·hh·mi.
 = TH III 1, 19; TH VIII 9, 97; TH X C 187; TH XIX 91
 HUGO SPECHTSH. 44: Et ·cc·solfa repetit medius ·dd·lasol.
 = TH III 1, 20; TH VIII 9, 98; TH X C 188; TH XIX 92

TH V und TH VII haben die Beschreibung der Oktave von Hugo Spechtshart komplett übernommen. Die beiden Traktate sind aber anscheinend nicht voneinander abhängig, da sie unterschiedliche Textauschnitte zitieren:

HUGO SPECHTSH. 373-379 = TH VII 3, 154 und 159-164
 HUGO SPECHTSH. 374-380 = TH V 3, 153-159

TH VII zeichnet sich durch besonders häufige Übernahmen aus:

⁸⁸ Siehe Gumpel, Spechtshart S. 71 Fußnote 2

HUGO SPECHTSH. 314	= TH VII 3, 83
HUGO SPECHTSH. 321-322	= TH VII 3, 91-92
HUGO SPECHTSH. 325-326	= TH VII 3, 84-85
HUGO SPECHTSH. 329-330	= TH VII 3, 102-103
HUGO SPECHTSH. 345, 348-349	= TH VII 3, 111-113
HUGO SPECHTSH. 354-355	= TH VII 3, 114-115
HUGO SPECHTSH. 357-359	= TH VII 3, 128
HUGO SPECHTSH. 362-363	= TH VII 3, 104-105
(=370-371 und 383-384)	(=3, 148-149 und 3, 132)
HUGO SPECHTSH. 364-366	= TH VII 3, 142-144

Zugrunde liegt diesen Versübernahmen wahrscheinlich die erste Textfassung der *Flores musicae*, da in TH VII 3, 111-113 zwei Verse aus der erweiterten Fassung (HUGO SPECHTSH. 346-347) nicht erscheinen.

Weitere Konkordanzen sind auch in anderen Hollandrinus-Traktaten zu finden:

HUGO SPECHTSH. 73-74	= TH XVII 90-91
HUGO SPECHTSH. 77-78	= TH XIX 146 und 148
HUGO SPECHTSH. 78	= TH XVII 103
HUGO SPECHTSH. 82-83	= TH XIX 171-172
HUGO SPECHTSH. 87	= TH XVII 108
HUGO SPECHTSH. 280	= TH I 1, 9, 4 und TH VIII 13, 31
HUGO SPECHTSH. 297-298	= TH XVII 141-142
HUGO SPECHTSH. 300	= TH XVII 146
HUGO SPECHTSH. 345	= TH II 3, 101; TH V 3, 127; TH XIV 9, 42; TH XX 3, 37
HUGO SPECHTSH. 348-349	= TH II, 3, 102 und 104; TH V 3, 128 und 130; TH XIV 9, 43 und 45
HUGO SPECHTSH. 364	= TH V 3, 145
HUGO SPECHTSH. 422	= TH XIV 10, 9
HUGO SPECHTSH. 492	= TH XIX 335

Der Kommentar zu den *Flores musicae* scheint ebenfalls Konkordanzen zur *Traditio Hollandrini* zu enthalten. Eine Tabelle der Intervalle mit den typischen Charakterisierungen „debiliter“ - „potenter“ ist in der Regensburger Handschrift der *Flores musicae* und in den beiden Drucken von 1488 und 1492 enthalten. Eine endgültige Beurteilung der Rezeption des Kommentars zu den *Flores musicae* kann aber nicht vorgenommen werden, solange die Datierung des Textes nicht geklärt ist. Eine kritische Edition des Kommentars ist eine unabdingbare Voraussetzung für weitere Schlußfolgerungen.

Ptolomaeus, Liber artis musicae (PTOLOM.)

Der *Liber artis musicae*, eine späte Paraphrase von Guidos *Micrologus*, ist nur aus einer einzigen vollständigen, anonymen Quelle bekannt (Florenz, Biblioteca Laurentiana, Ashburnham 1051, f. 89r-95v), die möglicherweise in Südfrankreich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschrieben wurde. Einen Auszug des Traktats überliefert der Codex St. Paul, Archiv des Benediktinerstiftes 264/4, f. 29v-30r, der um 1400 möglicherweise in Paris geschrieben wurde, unter dem Titel „secundum ptholomeum de parisius (!)“.⁸⁹

Offensichtliche Zitate aus PTOLOM. erscheinen in mehreren Texten der *Traditio Hollandrini*: TH I und TH VIII zitieren ihn als „Ptolomeus (Ptholomeus)“, TH VI als „magister Tholomeus“, TH III und TH XV ohne Namensnennung. Eine Analyse der Zitierungen und Verweise nach Inhalt und Stil legen die Vermutung nahe, daß alle Texte mit Ausnahme von TH XV, der aus TH VIII kopiert, einen direkten Zugang zu einem Exemplar des Ptolomaeus hatten, und die Zitate der Hollandrinus-Tradition nicht voneinander abhängen. Wenn man die Provenienz der Handschriften von TH VIII, TH VI und TH III berücksichtigt, kann man schließen, daß der *Liber artis musicae* in Prager Universitätskreisen besonders geschätzt wurde. Dieser Schluß unterstützt wiederum die Hypothese, daß TH I ebenfalls aus dem Prager Kreis stammt.

Der *Liber artis musicae* hatte keinen bedeutsamen Einfluß auf die Lehre der Hollandrinus-Tradition oder ihre Struktur. Einige seiner theoretischen Lehrmeinungen werden offen als überholt betrachtet. Das ist an der Aufzählung von sieben Konsonanzen sichtbar (PTOLOM. 8, 2), die von TH I 1, 9, 29 und TH VIII 13, 20 im Kontext einer ‘Geschichte der Intervallehre’ zitiert wird. In diesem Kontext wird auch in TH I und TH VIII die Sechs-Konsonanzen-Lehre nach PS.-ODO dial. (p. 255) als frühere Stufe der Entwicklung betrachtet. Dabei ist bemerkenswert, daß in beiden Texten der *Dialogus* Boethius zugeschrieben wird.⁹⁰

Gemessen an der Zahl der Zitate scheint sich der *Liber artis musicae* einer besonderen Wertschätzung erfreut zu haben. Besonders zahlreich sind die Entlehnungen in TH VI, etwas weniger häufig in TH VIII und TH I. Ne-

⁸⁹ Siehe die Edition von Konstantin Voigt in Band VI der *Traditio Iohannis Hollandrini*

⁹⁰ In TH VI wird der *Dialogus* dreimal mit dieser Autorenezuweisung zitiert (3, 5; 5, 8; 31, 6), zweimal mit dem Ausdruck “Flos florum”. Vielleicht ist die Zuweisung an Boethius ebenfalls als Prager Eigenart zu werten.

ben Aussagen über den Einfluß der Musik auf menschliche Emotionen werden besonders die Ausführungen über die Kirchentonarten, wie z. B. eine bemerkenswerte Beschreibung der Funktion der Finalis (PTOLOM. 13, 5-8; TH I 2, 1, 9-12; TH VIII 22, 13-16; TH VI 25, 1-5), ausführlich zitiert. TH VIII und TH VI verwenden auch die Anweisungen zur Komposition von Melodien (PTOLOM. 18, 3-11 cf. TH VIII 28, 8-10; 13, 27-31; TH VI 28 und 40), die zum Teil mit den Ausführungen des Johannes Cotto verbunden werden (TH VIII, 28).

Summula Guidonis (SUMM. Guid.)

Der unter dem Titel *Summula Guidonis* überlieferte Verstraktat „Dat de psallendi metis“ ist vollständig in drei Handschriften erhalten, deren älteste (Roma, Bibliotheca Apostolica Vaticana pal. lat. 957) am Schluß des Traktats das Jahr 1368 für die Entstehung der Abschrift angibt. Zwei weitere Handschriften des 15. Jhs. enthalten auch einen Prosakommentar zu den Versen. Alle drei Handschriften stammen aus dem Rheinland (Mainz). Auszüge aus der *Summula Guidonis* sind unter dem Titel *Summula musicae* erhalten, die in den Handschriften einem Heinricus Helene oder Johannes de Velle zugeschrieben werden (London, BL add. 23220; Mainz, Stadtbibl. II 375; Venezia, Bibl. Naz. di S. Marco lat. VIII 24). Der Traktat des Bielefelder Dechants Gobelinus Person aus dem Jahre 1417 (GOB. PERS.) enthält ebenfalls große Teile der *Summula*. Eine Reihe von Versen finden sich im Anonymus Cartusiensis (ANON. Carthus.) und in verschiedenen Texten der Hollandrinus-Tradition⁹¹:

3-4 Definition von <i>tonus</i> :	TH V 4, 8-9 TH XVII 200 (nur V. 3)
19-20 Definition von <i>autentus</i> und <i>plagalis</i> :	TH III 7, 22-23 TH VII 4, 123-124 TH XI 3, 36-37 (zusätzlich V. 17 = 3, 31 und V. 19 = 7, 66) TH XIII 4, 108-109
27-42 Charakteristik der Kirchentonarten:	TH V 4, 625-647 TH VII 4, 48-69 TH XII 8, 3 - 8, 25 Sz 13, 90-270 (verteilt)

⁹¹ Siehe die Zusammenstellung bei Eddie Vetter (ed.): *Summula. Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus*. DMA A.VIIIa, Buren 1988, S. 34-37

43-44 Anfangstöne der Tetrachorde:	43: TH III 3, 8 TH V 2, 72 TH VII 2, 47 TH VIII 9, 32 TH IX 1, 1, 29 TH X B 59 TH XIII 1, 152 TH XV 6, 12 und 6, 48 LZ 3, 51 44: TH II 1, 45 TH III 3, 5 und 3, 12 TH V 2, 61 TH VII 2, 43 TH VIII 9, 36 TH X B 64 TH XIII 1, 138 TH XIV 6, 11 TH XV 5, 56 und 6, 47 TH XIX 132 LZ 3, 52
45-49 Bedeutung der Finales:	TH VII 4, 72-76 (V.45 = 4,73 nicht identisch)
58-64 Ambitus der Kirchentonarten:	Sz 11, 11-17
66-68 Ambitus des 1. und 8. Kirchentons	TH XI 7, 54-56
94 <i>Claves propriae</i> der Kirchentonarten	TH XV 10 gl. 54
162-165 Ambitus der authentischen Kirchentonarten	Sz 14, 5-14, 8
211-227 Tenores	TH XI 5, 15-41 TH III 8, 20-24 (nur V. 217, 219-221)

Die zitierten Versgruppen bestätigen nicht das übliche Bild der Textverwandtschaften der Hollandrinus-Traktate, was die Vermutung nahelegt, daß die Verse der *Summula Guidonis* nicht zum eigentlichen Bestand der Hollandrinus-Tradition gehören, sondern auf unterschiedlichen Überlieferungswegen in die Hollandrinus-Traktate gelangt sind. Allein die häufiger vertretenen Verse 43-44 scheinen zum Grundbestand der Hollandrinus-Tradition zu gehören.

Im Kommentarteil der *Summula Guidonis* finden sich Gemeinsamkeiten mit der Hollandrinus-Tradition in der Definition der Musik (SUMM. GUID. comm. 1, 6 = TH XVII 32; cf. ANON. Emmeram. pr. p. 66, 21), der Ety-

mologie des Wortes *musica* (SUMM. GUID. comm. 1, 8 in mehreren Hollandrinus-Traktaten), der Definition von *tonus* (SUMM. GUID. comm. 1, 16-17 = TH V 4, 5-6) und Versen zu den Finales der Kirchentonarten (SUMM. GUID. comm. 1, 58 und 60 mit teilweiser Übereinstimmung in TH I 2, 5, 2-5; TH II 4, 30-36; TH IX 2, 3, 71-74; TH XI 6, 101-104; TH XIX 289-300). Die Merkmelmelodie „Si quis singulorum“ in SUMM. GUID. ton. 52 ist in einem großen Teil der Hollandrinus-Tradition zu finden.⁹²

Theogerus, Musica

Theogerus, unbekannter Autor einer nicht identifizierbaren *Musica*, wird nur im Bereich der *Traditio Hollandrini* zitiert. Sein Name erscheint in den Traktaten TH XI, LZ, gelegentlich in TH XVIII und sehr häufig in Sz. Auf der Basis dieser Verweise und Zitate kann man schließen, daß der Traktat des Theogerus eng mit der *Summula Guidonis* verwandt ist. Das betrifft etliche Verse, die mit der Autorenuweisung an Theogerus zitiert werden und Textübereinstimmungen im Kommentar der *Summula*.⁹³ Zahlreiche Übernahmen aus der *Summula Guidonis* sind aber auch sehr oft ohne Autorenuweisung in der *Traditio Hollandrini* zu finden.

TH XI 7, 70 nennt Theogerus „magister“, Sz pr. 26, 10 und - wahrscheinlich von ihm abhängig - TH XVIII acc. 33 erwähnen einen Traktat „Musica“. Wiederum Szydlovita (Sz 13, 18) schreibt auch „Teogerus in suo tonario“. Man könnte aus diesen Angaben schließen, daß der Traktat die Kirchentonarten behandelt und einen Tonar enthielt. Da wir die übliche Praxis der Textübernahmen ohne Autorenuweisung nicht außer Acht lassen dürfen, ist es unmöglich, den tatsächlichen Einfluß auf die Texte der Hollandrinus-Tradition einzuschätzen.

Die folgende Tabelle verzeichnet alle Zitate, die dem Theogerus zugeschrieben werden.

Nutzen der Musik:	Sz pr. 26-27; TH XVIII acc. 32-24 Sz pr. 29-34 (Verse)
Grundtöne der Tetrachorde:	LZ 3, 50-52 = SUMM. GUID. 43-44
Ambitus der Kirchentonarten:	Sz 13, 18; LZ 4, 27 (Vers) Sz 11, 11-17 (Verse)

⁹² Weitere Übereinstimmungen von einzelnen Sätzen: SUMM. GUID. comm. 3, 22 = TH XX 4, 37; SUMM. GUID. ton. 16 = TH I 2, 14, 13.

⁹³ Vetter, *Summula* S. 36

	Sz 14, 5-8 = SUMM. GUID. 162-165
Authentisch und plagal:	TH XI 6, 67-71 ~ SUMM. GUID. comm. 3, 17-22
Initia der Kirchentonarten:	TH XI 7, 70 sqq. ~ SUMM. GUID. comm. 4, 28-41
Tenores:	Sz 10, 22-34 ~ TH XI, 5 ~ SUMM. GUID. comm. 4, 17-22
Charakterisierung der Tonarten:	Sz 13, 90-91 (und 111-270 verteilt) = SUMM. GUID. 27-42
Kompositionslehre:	Sz 14, 23-26 = SUMM. GUID. 311-314 Sz 14, 31-34 = SUMM. GUID. 315-318

* * *

Zu den Quellen der *Traditio Hollandrini* gehören auch einige kleine Texte und Merkmelodien, deren Verwendung diese Traktatgruppe in besonderer Weise charakterisiert, da sie entweder innerhalb der Tradition besonders häufig erscheinen, oder aber außerhalb der *Traditio Hollandrini* nur selten vorkommen.

Neumentabelle „Eptaphonus, strophicus“ (NEUM. Eptaphonus)

Die Neumentabelle ist mit der Lehrtradition des Johannes Cotto verbunden und vor allem im zentraleuropäischen Raum vom 12. bis zum 15. Jh. verbreitet⁹⁴. In Handschriften des 15. Jhs. findet sie sich mehrmals in Verbindung mit der *Traditio Hollandrini*:

- TH VIII 28, 66-70 (*Pa* am Ende des Textes, *Ka* unmittelbar vor dem Text)
- TH II 3, 205-208
- TH V 3, 248-249 (nicht in *Be*)
- TH VII 4, 334-337
- TH IX 2, 3, 125-128

Daneben gibt es weitere indirekte Beziehungen zur *Traditio Hollandrini*: Die Handschrift Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81, fol. 404v notiert die Neumentabelle am Ende eines Tonars (TON. Vratisl.), der mit den Tonaren der *Traditio Hollandrini* verwandt ist.⁹⁵ In dieser Handschrift steht auch TH I. Drei Textzeugen der Neumentabelle sind durch die

⁹⁴ Siehe 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, S. 32-40

⁹⁵ Die Edition dieses Textes erscheint im sechsten Band der *Traditio Johannis Hollandrini*.

Beziehungen zur *Summula Guidonis* in gewisser Weise auch mit der Hollandrinus-Tradition verbunden⁹⁶:

Venezia, Bibl. Marciana Ms. lat. Cl. VIII, 24 (=3434) fol. 36r im Traktat des Heinricus Helene

Mainz, Stadtbibl. II 375, fol. 23r im Traktat des Johannes de Velle

Berlin, Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz Mus. ms. theor. 696 fol. 7v im Traktat des Gobelinus Person

Ps.-Hermannus Contractus „Ter terni sunt modi“ (HERMANN. mod.)

Die Merkmelodie „Ter terni sunt modi“⁹⁷, die wohl dem Wilhelm von Hirsau zugeschrieben werden kann, ist seit dem 11. Jh. überaus häufig im gesamten europäischen Raum überliefert.⁹⁸ Die Quellen des 15. Jhs. stammen fast ausschließliche aus dem zentraleuropäischen Raum. Als Merkmal der *Traditio Hollandrini* ist die Melodie insofern zu betrachten, weil sie in fast allen Quellen vorkommt und die Besprechung der Intervalle in den Traktaten sich fast immer auf die in „Ter terni sunt modi“ erwähnten Intervalle beschränkt. Weitere Intervalle, wie Tritonus und Septimen, werden nur als „modi inusitati“ behandelt.

TH II 3, 148; TH III 5, 123; TH V 3, 76; TH VII 3, 46; TH VIII 13, 29 (ohne Melodie); TH IX 1, 2, 102; TH XII 7, 12 (unvollständig); TH XIII 3, 217; TH XIV 9, 52; TH XV 7, 127; TH XVI 2, 45; TH XVII 180 (unvollständig); TH XX 3, 72; TH XXI 6, 70; TH XXIII 1, 3, 27; Sz 7, 133; LZ 3, 191

„*Primi toni melodia*“ - „*Prima aetate*“ - „*Primus et novissimus*“

In den Tonaren der *Traditio Hollandrini* werden häufig Mustermelodien für die Psalmodie mit einprägsamen Texten zitiert: „*Primi toni melodia*“ und die entsprechenden Merktex te zu den anderen Tonarten für die Offiziums-Psalmodie, „*Prima aetate*“ für die Versus der Introitus und „*Primus novissimus*“ für die Responsoriums-Versus. Während die Mustermelodien für die Offiziums-Psalmodie seit Theoger von Metz und Frutolf bekannt und weit verbreitet sind⁹⁹, sind die Formeln für die Introitus nur in wenigen Quellen

⁹⁶ Siehe S. 113 ff.

⁹⁷ ed. GS 2, S. 150-153

⁹⁸ Siehe Michael Bernhard: Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus. In: W. Pass / A. Rausch (Hrsg.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau, MMEO 8, Tutzing 2001, S. 99-126

⁹⁹ Siehe Michel Huglo: Les tonaires, Paris 1971, S. 419 ff.

zu finden¹⁰⁰. Die Texte für die Responsoriums-Verse sind bisher nur in der *Traditio Hollandrini* nachweisbar.

<i>Primi toni melodia</i>	<i>Prima aetate</i>	<i>Primus et novissimus</i>
TH II 4, 74	TH II 4,114	TH II 4,104
TH III 9, 23	TH III 9,25	TH III 9,35
TH V 4, 160	TH V 4,251	TH V 4,240
TH VII 4, 183	TH VII 4, 191	TH VII 4, 195
TH IX 2, 4, 10	TH IX 2, 4, 58	TH IX 2, 4, 49
TH XI 6, 140		
TH XII 8, 35		
TH XVII 330	TH XVII 338	TH XVII 363 (zum Teil mit anderem Text)
TH XIX 504	TH XIX 510	TH XIX 513
	TH XXI 10, 29 (unvoll- ständig)	
Sz 13, 68		
LZ 4, 89	LZ 4,138	LZ 4,129

„Aurea personet lyra“

Das aus den *Carmina Cantabrigiensia*¹⁰¹ (Nr. 10) stammende Gedicht über die Nachtigall ist vollständig nur in der Cambridger Handschrift Gg v 35 erhalten, einem Codex des 11. Jahrhunderts, der interessanterweise mehrere musiktheoretische Traktate enthält. Teile des Gedichts sind mit Melodie ausschließlich in zwei weiteren musiktheoretischen Handschriften überliefert, in einer Handschrift des 12. Jhs. der Florentiner Biblioteca Nazionale, Conv. soppr. F 3 565, fol. 4v und in der Londoner Handschrift der British Library, Lansdowne 763, fol. 55r aus dem 15. Jh.. In der *Traditio Hollandrini* tauchen textlich stark veränderte Fassungen wiederholt auf, deren Abhängigkeit vom ursprünglichen *Carmen Cantabrigiense* 10 aber nicht zu übersehen ist. Der Wortlaut der ersten beiden Strophen des Originalgedichts lautet folgendermaßen:

¹⁰⁰ Neben den bei Huglo, Tonaires, S. 427 genannten Quellen sind sie auch in SUMM. GUID. ton. 18-25, TON. Vratisl. und ANON. Gemnic. 3, 3, 31 ff. überliefert.

¹⁰¹ ed. Karl Strecker: Die Cambridger Lieder. MGH, Berlin 1926, S. 29. Vgl. Michael Bernhard: Parallelüberlieferungen zu vier Cambridger Liedern. In: Tradition und Wertung, FS Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag, Sigmaringen 1989, S. 141-145

Aurea personet lira	clara modulamina!
Simplex corda sit extensa	voce quindenaria;
primum sonum mese reddat	lege ypodorica.
Philomele demus laudes	in voce organica,
dulce melos decantantes,	sicut docet musica
sine cuius arte vera	nulla valent cantica.

(Übereinstimmungen mit den Fassungen der *Traditio Hollandrini* sind fettgedruckt)

In der Hollandrinus-Tradition wird das Lied zur Demonstration verschiedener Schlüsselungen verwendet. Es ist in folgenden Traktaten überliefert:

TH III 3, 32 (cf. III 3 gl. 19)
 TH VII 4, 307
 TH IX 1, 2, 101
 TH XII 4, 26
 TH XIII 3, 212 (nur in der Handschrift *Me*)
 TH XV 9, 210 ff. (in drei Fassungen)
 Sz 6, 11
 LZ 3, 47 (cf. LZ 3, 28)

Wie die Kenntnis des Cambridger Liedes in die zentraleuropäische Hollandrinus-Tradition gelangte, ist ungeklärt. Für die didaktische Verwendung ist außerhalb dieser Lehrtradition bisher keine Quelle bekannt.

V. CHRONOLOGIE UND LOKALISIERUNG

Die Texte der Hollandrinus-Tradition sind durch zwei wichtige Merkmale gekennzeichnet: Anonymität und formale Verschiedenheit.

Unter den 25 Texten ist nur ein einziger, dessen Autorschaft zweifellos feststeht: die „Musica magistri Szydlovite“. Für das *Opusculum monacordale*, den Haupttext von TH I bleibt die Autorschaft des Johannes Valendrinus fraglich. Immerhin ist es nicht auszuschließen, daß der Satz im Accessus (TH I, acc. 31): „Item causa efficiens huius musice est Iohannes Valendrinus“, der den Versen „Pitagoras reperit ...“ vorausgeht, als Autorenangabe anzusehen ist. Der Name des „scolaster in Nurnberga“, Autor oder Kopist von TH XXI, der im Explicit 10, 87 steht, kann leider aufgrund einer nachträglichen Schwärzung nicht mehr gelesen werden. Das Explicit der Handschrift *Mc* von TH V nennt Ulrich Fugger als Kopisten.¹⁰² In gleicher Weise muß wohl das Explicit von TH XVI interpretiert werden: der dort genannte Jan Panicz ist wohl eher der Kopist als der Autor.¹⁰³ Ebenso kann man sicher sein, daß der Felix, dessen Name am Ende von TH XVIII steht, ein Schreiber ist.¹⁰⁴ László Szalkai (Ladislaus de Zalka) stellt eindeutig fest, daß er seinen Text (LZ) aus einer Vorlage kopiert hat.¹⁰⁵

Die formalen Unterschiede der Texte ergeben sich aus den unterschiedlichen Funktionen, welche sie zu erfüllen hatten. Unter ihnen befinden sich ausführliche Traktate mit sorgfältig geplantem Aufbau wie TH I, TH VIII, TH V, TH XIII, TH XVII und TH XX. Mit Ausnahme von TH I sind die genannten Traktate in mindestens zwei, in zwei Fällen sogar drei Exemplaren erhalten. Zwei Traktate, TH I und TH XIII sind mit Kommentaren versehen. Im Gegensatz zu diesen Traktaten stehen mehr oder weniger ausführliche Exzerpte, die vermutlich als eine Art Lehrmaterial fungierten, wie z. B. TH X, TH XI und TH XXII. Zwischen diesen Extremen gibt es eine große Gruppe von Texten, die sich als Textbuch zur *musica plana* präsentieren und oft von Personen ohne musikalische Ausbildung kopiert wurden, wie die Irrtümer im Text und in den Musikbeispielen.

¹⁰² *Mc* fol. 42r: Et sic finitus est liber iste anno domini M^o cccc^o lxiiij^o feria 2^a post occuli udalricus fugger scripsit cum manibus et non cum pedibus.

¹⁰³ TH XVI 4, 47: Panicz Jan scripsit 1500.

¹⁰⁴ TH XVIII 3, 186: Et sic est finis per me Felicem anno Domini 1522 feria tertia post festum sancti Francisci in ista sillaba mar.cus. quando incepi ambulare in calceis.

¹⁰⁵ LZ 4, 374: Et sic est finis per Ladislaum de Zalka, quia exemplar non habuit ultra.

len beweisen. Interlinear- und Marginalglossen, Ergänzungen und Interpolationen, die in fast allen Texten zu finden sind, zeigen die ‚Offenheit‘ dieser Texte als ein besonderes Charakteristikum.

Mit Sicherheit müssen wir annehmen, daß die uns überlieferten Exemplare nur ein Teil einer erheblich größeren Zahl von Textbüchern, Exzerpten und Kopien darstellen, die innerhalb der Hollandrinus-Tradition in einem Zeitraum von 120 Jahren in Gebrauch waren. Insbesondere fehlen uns die frühesten Zeugnisse dieser Tradition. Ohne die Rolle der mündlichen Überlieferung durch den Unterricht zu unterschätzen, ist es offensichtlich, daß mündliche und schriftliche Überlieferung einander ergänzten, unsere heutige Beurteilung aber nur anhand der schriftlichen Zeugnisse möglich ist. Eine Annäherung an eine mögliche Chronologie und Lokalisierung der Hollandrinus-Tradition kann allerdings nur unter Berücksichtigung der verlorenen, aber dennoch zum Teil erschließbaren Handschriften erfolgen, die als Vorlagen der erhaltenen Textzeugen dienten.

Hollandrinus vetus

Das Datum der Vollendung von **TH VIII**, des ältesten erhaltenen Traktats der *Traditio Hollandrini*, der 23. September 1402, das durch die Handschriften *Pa* und *Kk* überliefert ist, kann als *terminus ante quem* für den Beginn der Texttradition gelten. Allerdings können wir nicht mit Sicherheit TH VIII als Ursprung der Hollandrinus-Tradition ansehen, obwohl er unbedingt zur ältesten Schicht dieser Tradition gehört. Die früheste Handschrift dieses Traktats, der Prager Codex *Pa*, wurde erst im Jahre 1431 geschrieben. Angesichts der weitgestreuten Rezeption von TH VIII in der ersten und zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kann man vermuten, daß neben den wenigstens drei anzunehmenden Vorlagen für *Pa*, *Kk* und *Ka*¹⁰⁶ weitere Handschriften des Traktats existiert haben, die als Vorlage für verschiedene Exzerpte dienten.

Exzerpte dieser Art finden sich in **TH X**, überliefert in einer Handschrift aus dem Prager Universitätsmilieu um 1415. Wie bereits früher erwähnt, lassen sich in diesem Text viele Elemente aus TH VIII einschließlich der Interpolationen von *Pa* wiederfinden. Dadurch können diese Interpolationen ebenfalls in die Zeit vor 1415 datiert werden.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Siehe die Einleitung zu TH VIII in Band III der *Traditio Iohannis Hollandrini*

¹⁰⁷ Vgl. S. 39 f.

Beachtenswert ist, daß der Codex, der TH X enthält, das früheste Dokument der *Traditio Hollandrini* ist. Die spätesten Prager Zeugnisse der Rezeption von TH VIII sind **TH VI** und **TH III**, beide im selben Codex überliefert, der vor 1473 entstanden ist.

Die Rezeption von TH VIII außerhalb Prags ist durch eine Reihe von ganzen Kapiteln und umfangreichen Exzerpten belegt, die in **TH XXIII**, geschrieben in Leipzig oder Böhmen um 1456-58¹⁰⁸, und in dem nahe verwandten **TH XV**, geschrieben in Schlesien um 1475, überliefert sind. Aufgrund der Textvarianten gegenüber den erhaltenen Exemplaren von TH VIII kann man die Existenz wenigstens eines weiteren, heute verlorenen Codex postulieren, der von den anonymen Kompilatoren von TH XXIII und TH XV benutzt wurde. Die Textkonkordanzen zwischen TH VIII und **TH XX** lassen vermuten, daß TH VIII auch in den Kartausen von Stettin (Pommern) und Erfurt bekannt war. Wenigstens eine Kopie von TH VIII könnte also auch in Deutschland vorhanden gewesen sein. Die Rezeption von TH VIII in Krakau ist durch die Handschriften *Ké* und *Ka* und Parallelen in *Sz* und **TH XVIII** dokumentiert. Es ist wahrscheinlich, daß TH XVIII Exzerpte benutzte, die heute verloren sind.

Wenn wir die Konkordanzen zwischen **TH I** und TH VIII berücksichtigen, die ja auch Zitate desselben Prager musiktheoretischen Repertoires enthalten, können wir vermuten, daß auch TH I (Haupttext und vielleicht auch der Kommentar) in Prag etwa zur selben Zeit wie TH VIII entstanden ist.¹⁰⁹ Enge Verwandtschaft besteht auch zwischen dem Haupttext von TH I und **TH IX**, der ca. 1447 in Krakau geschrieben wurde, sowie mit **TH XI**, der aus Böhmen stammt. Da die einzige erhaltene Handschrift von TH I um 1460 in Schlesien entstanden ist, müssen wenigstens drei frühere Kopien existiert haben: ein Exemplar, das zumindest den Haupttext von TH I (mit Glossen) enthielt, bildete die Vorlage für TH IX und XI. Ein weiteres Exemplar mit Haupttext, Kommentar und Glossen diente als Vorlage für die erhaltene Handschrift des Georg Naustat. Das vollständige Textkorpus muß dem Magister Szydlowita (Sz) bekannt gewesen sein, der in Krakau wirkte. Wir können daher vermuten, daß auch eine Krakauer Kopie von TH I existierte. Der jüngste Text, der die Rezep-

¹⁰⁸ cf. Hardo Hilg / Karl H. Keller: Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt, Bd. 3: Aus Cod. st 471 - Cod. st 699, beschrieben von Karl Heinz Keller, Wiesbaden, 2004, S. 397-403. Die Choralnotation von TH XXIII weist auf eine böhmische Hand als Kopist des musikalischen Teils des Codex *Ei* hin.

¹⁰⁹ Vgl. S. 74 ff.

tion des Haupttextes von TH I belegt, ist wahrscheinlich **TH XII**, der wohl nicht vor 1500 geschrieben wurde.

Der Ursprung des in *Ln2* teilweise überlieferten Accessus von TH I, der in Deutschland oder Österreich im Jahre 1491 geschrieben wurde, ist schwer zu erklären. Es ist nicht auszuschließen, daß der Kopist dieser Handschrift eine vollständige Handschrift von TH I vor sich hatte, aber ebensowenig ist es auszuschließen, daß dieses Textbruchstück aus einem älteren unbekannten Text stammt, der auch zu TH I nachträglich hinzugefügt wurde.

Neben dem oben erwähnten Traktat TH XX kann auch für **TH XVII** (aus dem Jahre 1490 nach der Handschrift *Sa*), **TH XIX** und **TH XXII** (geschrieben ca. 1497 in Augsburg), welche *loci Hollandrini veteres* enthalten, die Kenntnis des *Hollandrinus vetus* vermutet werden. Diese Textfassung, die zweifellos in Prag geschrieben wurde, war auch in Krakau und Schlesien wohlbekannt. Sie wurde im Unterricht bis in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Krakau) verwendet.

Hollandrinus novus

Die früheste datierte Handschrift des *Hollandrinus novus* ist der Codex *Mc* von **TH V**, der von Ulrich Fugger dem Älteren im Jahre 1463 geschrieben wurde. Die beiden anderen Handschriften dieses Textes, *Mn3* (ebenfalls aus Augsburg) und *Be*, wurden höchstwahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschrieben. Die früher festgestellten, weitreichenden Textkonkordanzen zwischen TH V, **TH II** (wahrscheinlich aus Schlesien) und **LZ** (geschrieben 1490 in Ungarn) weisen auf eine gemeinsame Quelle hin. Insgesamt können wenigstens drei weitere Handschriften als Quellen für den *Hollandrinus novus* erschlossen werden: eine gemeinsame Quelle für die Codices *Mc*, *Mn3* und *Be* von TH V, die Vorlage für LZ, die der Schreiber László Szalkai selbst erwähnt, und eine Vorlage für TH II, da die Handschrift *Lo1* am Anfang unvollständig ist, ohne daß eine mechanische Beschädigung vorliegt. Zu dieser Liste von erschlossenen Quellen muß schließlich noch eine gemeinsame Quelle für die überlieferten Texte hinzugefügt werden, die Urfassung des *Hollandrinus novus*.

Die Datierung von zwei anderen Traktaten der *Hollandrinus novus*-Tradition, TH XIII und TH VII, ist nur indirekt zu erschließen: die Handschrift *Me* von **TH XIII** ist nach 1449 entstanden, die zweite Handschrift dieses Textes *Le* wurde vor 1490 vielleicht in Leipzig geschrieben. **TH VII**

befindet sich in derselben Handschrift wie TH XV, die in Schlesien in der Zeit um 1475 entstand.

Der zweifelsfrei einzige erhaltene Text böhmischer Provenienz aus der *Hollandrinus novus*-Tradition ist **TH XVI**, der im Jahre 1500 geschrieben wurde. **TH XIV** stammt wie **TH XX** und **TH XXI** aus Deutschland, **TH IV** aus damals ungarischem Gebiet.

Datierung und Lokalisierung des Archetypus der *Hollandrinus novus*-Tradition bleiben unbestimmt. Unter Berücksichtigung der Zahl von Elementen, die wir als *loci Hollandrini* und *loci auxiliares* bestimmt haben, scheinen TH V und LZ diesem Archetypus am nächsten zu stehen. Aus der Basis der uns erhaltenen Texte könnte man sagen, daß die *Hollandrinus vetus*-Tradition in Böhmen und Polen vorherrschend war, während die *Hollandrinus novus*-Tradition mehr in Deutschland und Ungarn verbreitet war. In Schlesien, damals Teil des Königreichs Böhmen, waren hingegen beide Versionen im Gebrauch.

Die Texte, die in der Lehrtradition des Johannes Hollandrinus geschrieben wurden, sind in ein weitreichendes Netzwerk von Institutionen eingebunden, das Universitäten, Klöster und Stadt- oder Stiftsschulen umfaßt. Die Handschrift *Pa*, ältestes Dokument von TH VIII, stammt zweifellos aus dem Prager Universitätsmilieu. Der Traktat diente wahrscheinlich als Vorstufe zum Studium der *Musica speculativa* des Johannes de Muris.¹¹⁰ Eine ähnliche Funktion ist auch für die Handschrift *Kk* zu vermuten.¹¹¹ Der Kommentator der Leipziger Handschrift von TH XIII empfiehlt die Lektüre des vorliegenden Traktats, um den Zugang zu den Schriften von Guido, Boethius und Johannes de Muris zu erleichtern.¹¹²

In der glossierten Handschrift 568 der Bibliotheca Jagiellonska in Krakau von ca. 1465 wird die Verbindung der *Musica speculativa* zur Hollandrinus-Tradition offensichtlich. In den Randglossen findet man die Verse „Pitagoras reperit ...“ und die beiden Verse „Bestia non cantor ...“, die eng mit der Hollandrinus-Tradition verbunden sind. Zusammengekommen

¹¹⁰ Cf. TH VIII 28, 58: Si vero quispiam alciora cupiverit hiis paucis habitis et intellectis, alciora et presertim musicam Iohannis de Muris fiducialiter stipuletur. Diese Funktion suggeriert auch der Kontext von TH VIII in der Handschrift *Pa*: Auf TH VIII folgt unmittelbar die *Musica speculativa*. Darüber hinaus zeigt die Einleitung des Kommentars von Wenceslaus de Prachatitz (1431) zur *Musica speculativa* deutliche Textverwandtschaften zu den Einleitungskapiteln von TH VIII.

¹¹¹ In der Handschrift *Kk* steht TH VIII zwischen der *Musica speculativa* und einem dazugehörigen Kommentar.

¹¹² Vgl. S. 108

bilden die Glossen geradezu einen eigenen Elementartraktat. Der Codex reflektiert wahrscheinlich die Musikausbildung an der Universität Erfurt.¹¹³

Die Melker Handschrift von TH XIII läßt vermuten, daß die Traktate der Hollandrinus-Tradition auch in der Musikerziehung der Klöster verwendet wurden. TH XI kommt aus der Bibliothek der Augustiner-Chorherren in Třeboň (Wittingau). Die Kopie des Ulrich Fugger von TH V gelangte zu einem unbekannten Zeitpunkt in das Kloster der Augustiner-Chorherren nach Indersdorf. In der demselben Orden gehörenden Schule in Sárospatak kopierte László Szalkai sein Exemplar von LZ. TH XXII ist höchstwahrscheinlich in der Benediktiner-Abtei St. Ulrich und Afra in Augsburg entstanden. Auch TH XX stammt aus monastischem Milieu.

TH VII und TH XV sind vielleicht in der Schule der Corpus Christi-Kirche in Breslau geschrieben worden oder waren dort im Gebrauch. Der im Explicit von TH XXI genannte „scolaster in Nurnberga“ könnte Lehrer an einer Stadtschule gewesen sein. Ulrich Fugger, Kopist einer Handschrift von TH V könnte ebenfalls seine Ausbildung an einer Stadtschule erfahren haben. Georg Naustat, der Kopist von TH I, hatte Verbindungen zur Kollegiatsschule in Glogau. Die *Musica magistri Szydlowite* war Teil der Bibliothek der Benediktinerabtei Lubin, ist aber höchstwahrscheinlich für den Gebrauch der Kathedralschule auf dem Wawel in Krakau geschrieben worden, an der Szydlowita (Johannes de Szydlow) Rektor war. In seiner Person verbinden sich alle Bildungsinstitutionen: er war Benediktiner, erwarb einen Magistergrad an der Universität Krakau, lehrte an der Kathedralschule in Krakau und kehrte als Abt in das Kloster Łysa Góra (Calvus Mons) zurück. Höchstwahrscheinlich stammen TH XVIII und vielleicht auch TH XII, die beide von Szydlowita beeinflusst sind, ebenfalls aus der Krakauer Kathedralschule.

¹¹³ Cf. E. Witkowska-Zaremba: *Musica plana* and *Musica Muris* in MS Biblioteka Jagiellońska 568 (ca 1465). In: W. Pass / A. Rausch (edd.), *Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau*, MMEO 8, Tutzing 2001, S. 141-147

VI. DIE *TRADITIO HOLLANDRINI* UND DIE ZENTRALEUROPÄISCHE MUSIKTHEORIE IM 15. UND 16. JAHRHUNDERT

1. *Verwandte Texte des 15. Jahrhunderts*

In Elementar- und Choraltraktaten des 15. Jahrhunderts aus dem zentraleuropäischen Raum finden sich einige, die aufgrund ihres Aufbaus, textlicher Konkordanz und sprachlicher Übereinstimmungen eine Verwandtschaft zur *Traditio Hollandrini* zeigen. Allerdings ist nicht zu entscheiden, ob es sich um Lehrgut handelt, das in diesem Kulturraum im 15. Jahrhundert allgemein verbreitet war und in die Traktate der *Traditio Hollandrini* eingeflossen ist, oder ob die *Traditio Hollandrini* ihrerseits auf andere Traktate gewirkt hat. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei die folgenden Traktate:

Der Breslauer Tonar (TON. Vratisl.)

Der Breslauer Tonar ist in der Handschrift Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 fol. 244r-250v; 395rv; 404r-403v (!) überliefert, die auch die einzige Abschrift von TH I enthält. Der Tonar wurde wahrscheinlich in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts in diese Handschrift eingetragen.¹¹⁴

Die acht Kirchentonarten werden nach dem folgenden Schema beschrieben:

- *Tonus capitalis* und *intonatio ad psalmos* (*Dixit Dominus*)
- *Differentiae*
- Beschreibung der den Differenzen zugeordneten Antiphonen
- *Intonatio ad cantica* (*Magnificat*)
- *Versus responsoriorum*
- *Versus introituum* (*Prima aetate*)

Zwei *loci auxiliares*, die Termini *tonus capitalis* und *differentia peregrina*, verbinden TON. Vratisl. mit Texten der *Traditio Hollandrini*. Der Terminus *differentia peregrina* bezieht sich auf die vierte Differenz des achten Tons und auf vier zusätzliche Differenzen des ersten Tons. Ihre Beschreibung und

¹¹⁴ Eine detaillierte Beschreibung der Überlieferungssituation enthält die Einleitung zur Edition des Tonars in Band VI der *Traditio Iohannis Hollandrini*.

die Choralbeispiele (1, 67-71) zeigen eine enge Verwandtschaft mit TH II 4, 96-101, TH V 4, 216-224 und LZ 4, 117-125.¹¹⁵

Der Tonar enthält zahlreiche didaktische Verse. Die Verse über die sinnlichen Qualitäten der einzelnen Kirchentonarten sind nur aus TH V 4, 649-652 und ADAM FULD. 2, 15 bekannt:

TON. Vratisl. 1, 40: Omnibus est primus, sed alter tristibus aptus
 2, 33: Tercius iratis quartus debet fore blandis
 3, 21: Quintum dono letis, sextum pietate repletis
 4, 26: Septimus est iuvenum, sed postremus sapientium

Vier Verse, welche die Anzahl der Differenzen für jede Kirchentonart angeben, sind auch in TH XIII pr. 31 (Glosse) überliefert:

TON. Vratisl. 1, 4: Primus quinque modis differt nullomodoque secundus
 2, 4: Tercius in ternis differt quaternusque quaternis
 3, 3: Unam quintus habet et sola sextus habundat
 4, 3: Septimus ipse quatuor differt, octavis enim ter.

Zwei Übereinstimmungen in den Choralbeispielen sind ebenfalls bemerkenswert:

- die *differentia capitalis* des dritten Modus endet auf GF, eine Fassung, die auch aus TH I 2, 10, 3; TH IX 2, 4, 106 und Sz 13, 114 bekannt ist
- die Communio *Qui manducat* wird der *differentia principalis* des sechsten Tons zugeordnet, was auch in Sz 13, 201 zu finden ist.¹¹⁶

Nur aus der Hollandrinus-Tradition bekannt sind die mnemonisch verfaßten Textzeilen für die Responsoriums-Verse (*Primus et novissimus Deus principium et clausula rerum*). Der Text zum fünften Modus (*Hoc clamore tonus tibi quintus erit retinendus*) stimmt nicht mit der Hollandrinus-Überlieferung überein:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
TON. Vratisl.	1,43	1,63	2,25	2,59	[3,19]	3,24	4,7	4,34
TH II	4,104	4,151	4,185	4,234	4,260	4,287	4,327	4,379
TH V	4,240	4,284	4,324	4,375	4,403	4,428	4,468	4,521
LZ	4,129	4,170	4,197	4,224	4,241	4,266	4,286	4,311
TH VII	4,195	4,205	4,216	4,233	4,243	4,251	4,263	4,277
TH IX	2,4,49	2,4,97	2,4,127	2,4,169	2,4,196	2,4,234	2,4,263	
TH III	9,35	10,17	11,27	12,23		14,3	15,23	16,24
TH XVII			363	374	379	382	388	394
TH XIX	513	517	523					

¹¹⁵ Siehe S. 67 Fußnote 56

¹¹⁶ Für diese Informationen sind wir Clavin M. Bower sehr zu Dank verpflichtet.

Anonymus Klagenfurt (ANON. Claudifor.), *Anonymus Gaming* (ANON. Gemnic.) und *Anonymus Hobenfurt* (MUT. Christo)

Der aus dem Jahre 1430 in der Handschrift XXIX e 27 auf fol. 97r-117v der Bischöflichen Mensalbibliothek Klagenfurt niedergeschriebene Anonymus Klagenfurt gehörte zur bischöflichen Bibliothek der Straßburg bei Gurk in Kärnten.¹¹⁷

Der Inhalt gliedert sich nach der Einteilung von Rauter folgendermaßen:

- I. Tonsystem und Solmisation
- II. Mutation
- III. Intervalle
- IV. Kirchentonarten und Tonar
- V. Aufteilung des Tonsystems, *voces* und *litterae*, Hexachordgenera
- VI. Intervalle
- VII. Hexachordgenera, *voces* und *litterae*, Mutation, Kirchentonarten

Während die Abfolge der ersten vier Kapitel dem Schema der *Traditio Hollandrini* entspricht, wiederholen die Kapitel V-VII zum Teil die bereits abgehandelten Lehrgegenstände der ersten Kapitel ohne konsequente Ordnung. Es erscheint daher eher wahrscheinlich, daß es sich um zwei verschiedene Traktate handelt. Dafür spricht auch ein Explicit auf fol. 115r, nach dem eine halbe Seite freigelassen wurde. Der Beginn von Kapitel V auf fol. 115v ist durch eine große verzierte Initiale ausgezeichnet, wie sie sonst nur am Beginn des Traktats zu finden ist. In den Kapiteln V-VII sind Parallelen zur *Traditio Hollandrini* kaum auszumachen. Nur die Beschreibungen der Intervalle weisen einige Ähnlichkeiten auf.

Die Kapitel I und II, welche die Erläuterung des Tonsystems und die Mutationslehre umfassen, sind auch in der Handschrift Wien, cpv 3839, fol. 110r-129r enthalten. Das Kapitel II über die Mutation und der Tonar in Kapitel IV sind nahezu identisch mit den Kapiteln II, 1 und III, 3 des Anonymus Gaming, der in Cod. 12811 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien überliefert ist¹¹⁸. Diese Handschrift ist mit zwei Datierungen aus dem Jahr 1480 und 1488 versehen. Die Niederschrift des

¹¹⁷ Klagenfurt, Bischöfliche Mensalbibliothek ed. Karl Rauter: Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430. Klagenfurt 1989. Die Datierung geht aus dem Explicit fol. 117v hervor, dessen Lesung bei Rauter nicht zweifelsfrei ist, aber durch einen weiteren Schreibervermerk aus dem Jahre 1428 auf fol. 10v bestätigt wird. Vgl. RISM B III/6, S. 22-23

¹¹⁸ ed. Alexander Rausch: Der spätmittelalterliche Choraltraktat aus der Kartause Gaming (Niederösterreich). MMEO 9, Tutzing 2008

Musiktraktats bricht beim sechsten Ton des Tonars ab. Der Anonymus Hohenfurt (Vyšší Brod)¹¹⁹, der nur aus einer kurzen Einführung in das Ton- und Hexachordsystem und der Mutationslehre besteht, ist im Mutationskapitel ebenfalls nahezu identisch mit dem Klagenfurter Anonymus.

Dieses Mutationskapitel ist ganz ähnlich strukturiert wie TH IX, TH XV, TH XVI, TH XX, Sz und LZ, wobei auch sehr ähnliche Formulierungen vorkommen.¹²⁰ Evident wird ein näherer Zusammenhang mit der *Traditio Hollandrini* besonders durch die Übungsmelodien, denen jeweils ein Vers zugeordnet ist: „Solfas et varias ·C·faut et bene mutas“ usw.. Diese Verse finden sich in LZ, TH II, TH V und TH XX. Die Melodien in LZ und TH II sind ähnlich, aber nicht identisch.

Eine besondere Übereinstimmung besteht zwischen TH XXII und den Anonymi aus Klagenfurt und Gaming. Zwei Abschnitte zur Mutation des ·b·fa·h·mi und des ·dd·lasol sind nahezu wörtlich unter den Exzerpten von TH XXII zu finden:

TH XXII 12, 1-16 = ANON. Claudifor. 2, 9, 1-10; ANON. Gemnic. 2, 1, 55-64

TH XXII 13, 1-10 = ANON. Claudifor. 2, 18, 7-14; ANON. Gemnic. 2, 1, 183-188

TH XXII schöpft offensichtlich aus mehreren Quellen, zu denen neben der Hollandrinus-Tradition auch andere im süddeutschen Kulturraum verbreitete Texte gehören.

Das Intervallkapitel des ANON. Claudifor. (III) entspricht in seiner Struktur vielen Traktaten der *Traditio Hollandrini*. Ähnlich sind dabei vor allem die Etymologie der Intervallnamen und die Charakterisierung einzelner Intervalle. So findet sich die Charakterisierung des Ganztons: „quia fortiter tonat respectu semitonii“ ähnlich in fast allen Hollandrinus-Texten.

¹¹⁹ Vyšší Brod, Knihovna cisterciáckého klátera 1 VB 40 fol. 1r-6r; ed. Martin Horyna: *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III*, Praha 2005.

¹²⁰ Vergleichbar sind auch der Mutationstraktat „Ad noticiam iam musice artis“ (ed. Martin Horyna: *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III*, Praha 2005, S. 1-23), der in drei Handschriften überliefert ist, und der Traktat aus der Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Kórník Ms. I.C.47 (ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Rules of Mutation in Manuscript I.C.47 Held at the Library of the Polish Academy of Sciences in Kórník (Second Half of the 15th Century)*. In: Jan Batá / 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).

ten¹²¹. Typische Merkmale der *Traditio Hollandrini*, wie die Typisierung in *potenter, viriliter, debiliter* usw. oder die häufig anzutreffenden Merkverse, fehlen. Auch die in der *Traditio Hollandrini* übliche Beschränkung auf neun legitime Intervalle, die durch die Merkmelodie „Ter terni sunt modi“ bestimmt sind, ist zugunsten einer vollständigen Aufzählung aller Intervalle bis zur Oktave (mit Ausnahme des Tritonus) ersetzt, weshalb die Merkmelodie im ANON. Claudifor. „Ter quaterni sunt species“ lautet.

Der Tonar im ANON. Claudifor. (IV, 2-9) und im ANON. Gemnic. (III, 3) ist nahezu identisch mit TH XIX (384-553), teilweise auch mit TH XXI (cap. 10). Jeweils nach den Choralbeispielen zitiert ANON. Claudifor. die Verse zur Charakterisierung der Kirchentonarten aus der *Summula Guidonis* (SUMM. GUID. 27-42), die auch in TH V, TH VII, TH XII und LZ zu finden sind. Im ANON. Gemnic. sind nur die beiden Verse zum ersten Modus zitiert.

Mit TH XVI und TH XVII teilt der ANON. Claudifor. die Merkmelodien für die Versus der Responsorien „Primus ut iste sonus“ usw..¹²² TH XVII stimmt in einigen Sätzen und Versen mit der Einleitung des Kapitels IV überein:

ANON. Claudifor. IV, 1, 7	=	TH XVII 212
ANON. Claudifor. IV, 1, 8	=	TH XVII 214
ANON. Claudifor. IV, 1, 27-29	=	TH XVII 264-269

Weitere gemeinsame Merkmale sind die Ambituskreise, die allerdings im ANON. Claudifor. nicht ausgefüllt sind, sowie die Tabelle des Tonsystems mit Solmisationssilben, bei denen die Verdopplung der Tonbuchstaben nach einer recht verbreiteten süddeutschen Tradition bereits bei elami der zweiten Oktave beginnt.¹²³ Diese Praxis ist auch in TH II angewendet worden.

Alle drei Traktate spiegeln eine Lehrtradition wider, die offensichtlich eng mit den Hollandrinus-Traktaten verbunden ist, ohne daß sie *loci Hol-*

¹²¹ TH II 3, 75; TH III 5, 27; TH IV 18; TH V 3, 100; TH VII 3, 68; TH VIII 13, 68; TH X C 97; TH XIII 3, 80; TH XIV 9, 24; TH XV 7, 44; TH XVI 2, 23; TH XVII 149; TH XIX 569; TH XX 3, 19; TH XXI 6, 14; TH XXII 4, 27; Sz 7, 37; LZ 3, 92

¹²² Im ANON. Gemnic. ist nur die Merkmelodie zum ersten Ton zitiert.

¹²³ ANON. Claudifor. S. 48; ANON. Gemnic. S. 31. Vgl. Christian Berkold: Eine süddeutsch-spätmittelalterliche Form der Verdopplung von Tonbuchstaben. In: Michael Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 2, VMK 13, München 1997, S. 118-125

landrini oder *loci auxiliares* enthalten, welche die *Traditio Hollandrini* definieren.

Johannes de Olomons, Palma choralis (IOH. OLOM.)

Der Traktat des Johannes de Olomons¹²⁴ wurde zwischen 1411, dem Jahr der Ernennung des Widmungsträgers Branda de Castiglione zum Kardinal und seinem Todesjahr 1443¹²⁵ geschrieben. Der Autor bezeichnet Branda als „pater et dominus meus“, stand also wohl in seinen Diensten. Wenn die Herkunftsbezeichnung *Olomons* tatsächlich Olmütz bedeutet¹²⁶, ist die Verbindung zur *Traditio Hollandrini* naheliegend, obwohl der Traktat ausdrücklich neben der Gregorianischen auch die Ambrosianische Gesangspraxis behandelt, was wohl als Schuldigkeit gegenüber dem Widmungsempfänger betrachtet werden muß. Da Branda de Castiglione mehrfach mit Legationen in Deutschland, Böhmen und Polen betraut war, könnte er Johannes de Olomons auf seinen Reisen kennengelernt haben.

Der Aufbau der *Palma choralis* entspricht dem Schema, das auch in den Traktaten der *Traditio Hollandrini* Verwendung findet:

- I. Accessus
- II-V. Tonsystem, *manus Guidonis*, Hexachorde und Solmisation
- VI. Mutation
- VII. Intervalle
- VIII. Kirchentonarten
- IX. Tonar

Eine Abbildung der Guidonischen Hand war vorgesehen (fol. 3r). Sie wird im Text als „volum musicalium clavigera“ bezeichnet, eine Ausdrucksweise, die sonst nur in Traktaten der *Traditio Hollandrini* vorkommt¹²⁷. Die Ambitus-Kreise der Kirchentonarten nach Johannes Cotto (fol. 13r) sind nur in rudimentärer Form wiedergegeben.

Wie im ANON. Claudifor. sind auch bei Johannes Olomons die Kapitel über die Mutation und die Intervalle, die sehr schematisch aufgebaut sind,

¹²⁴ ed. Albert Seay: Johannes de Olomons, *Palma choralis* (1409). Colorado College Music Press. Critical Texts 6, Colorado Springs 1977

¹²⁵ LThK 2, 1958, Sp. 644. Die Datierung von Seay in das Jahr 1405 (auf dem Titelblatt 1409) ist nicht zu halten, da Branda de Castiglione im Text als Kardinal bezeichnet wird.

¹²⁶ Bei Graesse/Benedict/Plechl: *Orbis Latinus*, Braunschweig 1972 ist die Form *Olomons* nicht belegt, sondern nur die Formen *Olomucium* und *Olomuncium*.

¹²⁷ TH I 1, 5, 19; TH VIII 6, 10; TH X A 34; TH XII 3, 3; TH XV 3, 4; Sz 2, 2; LZ 1, 27

den Texten der *Traditio Hollandrini* sehr ähnlich. An die Stelle der Melodie „Ter terni sunt modi“ tritt allerdings eine andere mit dem Incipit „Musica tredenis modulis completitur istis“. Berücksichtigt ist im Tonsystem das *·ee·la* „extra manum“ (IOH. OLOM. 2 p. 7).

Verbindungen zur *Traditio Hollandrini* zeigen wiederum einzelne Verse, die oft im Zusammenhang mit anderen, nicht zur Hollandrinus-Tradition gehörigen Versen stehen:

IOH. OLOM. 2 p. 8: *·Gamma·ut, ·A·re, ·B·mi pollex primum retinebit.* = TH I 1, 5, 2; TH III 1, 9; TH VIII 9, 87; TH XIX 83; Sz 2, 81

IOH. OLOM. 3 p. 9: *Voces octo graves scribuntur quae capitales.* = TH I 1, 1, 67 und 1, 1, 75; TH VIII 9, 39; TH X B 47, TH XV 5, 53 und 6, 44; Sz 2, 43

IOH. OLOM. 5 p. 15: *·C· dat naturam, b mol ·F·, ·g·que ꝑ durum.* = TH I 1, 6, 10; TH VI 14, 6; TH IX 1, 1, 55; TH XII 3, 21 und 5, 27; LZ 3, 11

IOH. OLOM. 6 p. 22: *Sub ·b·fa·ꝑ·mi geminas voces volo de mi; Quae non mutabis quae duplex est ibi clavis.* = TH II 3, 16-17; TH III 4, 18; TH V 3, 29; TH VII 3, 17-18; TH IX 1, 2, 53; TH X B 42; TH XIII 2, 31; TH XIV 8, 19; TH XV 8, 9 und 9, 114; TH XVII 100; TH XIX 166; TH XXI 4, 16; Sz 5, 30; LZ 2, 18

IOH. OLOM. 8 p. 39: *In ·D·solre sedet primus tonus atque secundus. Sed locus est ·E·lami terni finisque quaterni.* = TH III 6, 43-44; TH VII 4, 84-85; TH XIII 4, 76-77

IOH. OLOM. 8 p. 40: *Octavum, primum ·D·d· continet ·A·a·que secundum. ·E·e· tritum, quartum ·B·b· dat. ·F·f· tenet hinc quoque quintum. ·C·c· claudit sextum, ·G·g· septenumque tonorum.* = TH III 7, 32-34; TH V 4, 591-594; TH VI 43, 5-8; TH VII 4, 342-344; TH VIII 26, 52-54; TH XI 7, 44-46; TH XIII 4, 192-194; TH XXI 9, 19-21

IOH. OLOM. 9 p. 54: *Finis ·E· Tota, Stetit, Simon, Cum videris, O mors.* TH XIX 361

Anonymus Cartusiensis (ANON. Carthus.)

Die Datierung des zuerst teilweise bei Coussemaker¹²⁸ gedruckten Traktats läßt sich nur durch einen *Terminus ante quem* bestimmen, den die einzige Handschrift der Universitätsbibliothek Gent 70 (71) liefert, die in den Jahren 1503-04 in Gent entstanden ist.

Vor allem der zweite, *Practica musicae* überschriebene Teil des ANON. Carthus. entspricht dem Aufbau der Hollandrinus-Traktate, wobei die Beschreibung der Mutation (cap. 14) und der Intervalle (cap. 15) auch hier breiten Raum einnimmt, und die Intervallbeschreibung sämtliche Tonverbindungen einschließlich des Tritonus bis zur Oktave unterschiedslos behandelt. Etliche Elemente dieses und des folgenden Teils *Tractatus de*

¹²⁸ CS 2, p.434-460; Neuedition: Sergej Lebedev: *Cuiusdam Cartusiensis monachi tractatus de musica plana. Musica mediaevalis Europae occidentalis* 3, Tutzing 2000

natura et distinctione octo tonorum musice lassen sich in der *Traditio Hollandrini* wiederfinden:

- Manus Guidonis (mit Benennung der Finger: pollex - index - medius - medicus - auricularis und Integrierung des *ce-la*): ANON. Carthus. pract. 3, 21
- „Ter terni sunt modi“: ANON. Carthus. pract. 15, 52
- Scala decemlinealis: ANON. Carthus. pract. 16, 41
- Ambitus-Diagramme der Kirchentonarten: ANON. Carthus. nat. 7, 92-98
- Tonus peregrinus: ANON. Carthus. nat. 8, 35-48

Die auffälligste Verbindung mit der *Traditio Hollandrini* ist die Beschreibung der *coniunctae*, die außerhalb der Hollandrinus-Traktate nördlich der Alpen nur bei Goscalcus¹²⁹, dem größtenteils ungedruckten Traktat in cgm 30058¹³⁰ (wahrscheinlich nach 1525) und mit einer Erwähnung bei Adam von Fulda¹³¹ zu finden ist. Allerdings ist die Beschreibung in ANON. Carthus. pract. 16 eher mit dem Text des Goscalcus als mit der Hollandrinus-Tradition zu vergleichen.

Eine nähere Verbindung läßt sich in der Definition von *tonus* feststellen, die bisher nur aus den Texten der Hollandrinus-Tradition bekannt ist:

ANON. Carthus. nat. 1, 22: Tonus est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat. (= TH III 6, 8; TH VI 9, 2; TH VI 35, 2; TH VIII 22, 9; TH XXI 7, 4)

Von den zahlreichen Versen im ANON. Carthus. lassen sich neben Versen aus der *Summula Guidonis* auch andere in verschiedenen Texten der Hollandrinus-Tradition finden, allerdings häufig mit größeren Varianten, die sie wiederum von der enger zusammenhängenden Hollandrinus-Tradition abgrenzen:

- Hexachorde: ANON. Carthus. pract. 9, 14 = TH VI 14, 6
- Kirchentonarten:
- Anfangstöne: ANON. Carthus. inton. 26 = TH XIX 327
- Finales - Tenores: ANON. Carthus. inton. 37 = TH XI 5, 27-30
TH XXI 7, 54-57
- Ambitus: ANON. Carthus. nat. 5, 45 = TH VII 4, 134 + 136 + 164-168
TH XI 6, 15 + 17 + 24-26

¹²⁹ GOSCALC. 1, 3 p. 50

¹³⁰ fol. 17v-20v; vgl. Ute Evers: Die Abhandlung über die Hufnagelnotation in der Handschrift cgm 30058 der Bayerischen Staatsbibliothek München. In: Michael Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, VML 15, München 2001, S. 469-479. Vgl. S. 144

¹³¹ ADAM FULDA. 2, 11

		TH III 7, 15
		TH XIII 4, 152
		TH XIX 305
Finiales:	ANON. Carthus. nat. 6, 40	= TH I 2, 5, 2-5; TH II 4, 30 + 33 + 35-36; TH V 4, 66 + 69 + 71-72 TH IX 2, 3, 71-74 TH XI 6, 101-104 TH XIII 4, 104-106
authentisch - plagal:	ANON. Carthus. nat. 7, 34	= TH XVII 264-269

München, *clm* 4387, fol. 39r-44r „*Ex quo enim scolasticum gradum*“

Der unedierter Traktat¹³² ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts aus St. Ulrich und Afra in Augsburg überliefert, in der auch TH V (fol. 53r-79r) und ein weiterer inhaltlich mit der *Traditio Hollandrini* verwandter Traktat (fol. 45v-52v, siehe unten) enthalten sind.

Auch dieser Text entspricht in seinem Aufbau dem Muster, das die meisten Texte der *Traditio Hollandrini* befolgen, die Einteilung in *principalia* erinnert an TH II, TH V, TH VII, TH XIII und LZ, obwohl im Gegensatz zu diesen Texten hier eine Einteilung in fünf *principalia* vorgenommen wird:

- I: Definition, Etymologie, Wirkung der Musik und ihre ‚Erfinder‘
- II: Tonsystem und Solmisation
- III: Mutation
- IV. Intervalle
- V. Kirchentonarten

Das Mutationskapitel ähnelt in seiner Ausführlichkeit und der stereotypen Darstellung den bereits erwähnten Traktaten. Die Aufzählung der Intervalle beschränkt sich zunächst wie in den Hollandrinus-Traktaten auf die neun verwendbaren, fügt aber weitere ungebräuchliche Intervalle hinzu, darunter auch die als *semidiapente* bezeichnete verminderte Quinte. Allerdings fehlen in diesem Kapitel die für die Hollandrinus-Tradition typischen Angaben zur Etymologie und weitere Charakteristica. Im fünften *principale* des Traktats folgt auf generelle Bemerkungen zur den Kirchentonarten ein Tonar, der nur die Differenzen der Offiziums-Antipho-

¹³² Alexander Rausch stellte freundlicherweise eine Transkription des Traktats zur Verfügung.

nen beschreibt, nicht aber die Psalmodie der Introitus und der Responsorien.

Gemeinsam mit der *Traditio Hollandrini* hat dieser Traktat vor allem etliche Merkverse, wie z.B. die Verse über die für die Bildung des Klerikers wichtigen Disziplinen:

Clerus in ecclesia quatuor sciat esse tenenda,
Grammaticam, neumam, ius canonis atque kalendas.
(cf. TH XIII pr. 170; TH XIX 8)

Weitere Merkverse, die auch in der *Traditio Hollandrini* anzutreffen sind, behandeln vor allem generelle Regeln zum Tonsystem, zur Mutation und zu den Intervallen.

München, clm 4387, fol. 45v-52v „Item expedit et consonum est rationi“

Der überwiegende Teil dieses Traktats ist von der *Traditio Hollandrini* unabhängig, doch lassen sich einige signifikante Übereinstimmungen feststellen, die den Text in eine nähere Verwandtschaft rücken:

Das erste Kapitel „De utilitate musicæ“ (fol. 45v) ist eine fast wörtliche Entsprechung von TH VIII 4, Satz 1-7, 12-15, 17-20.

Acht Verse im dritten Kapitel „De cognitione tonorum“ (fol. 46r), die aus den *Quaestiones de musica* (QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96) stammen, sind auch in TH III 7, 36-43 und TH VI 43, 9-16 zu finden.

Ebenfalls der *Traditio Hollandrini* zuzuordnen sind die Verse über die Mutation „Unica si fuerit“, die Erwähnung des *tetrachordum affinalium* und der *claves signatae* und *claves non signatae* (fol. 52r).

Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 23r-41r

Der Traktat unterscheidet sich in seinem Aufbau von den Texten der *Traditio Hollandrini*.¹³³ Den größten Teil nehmen der übliche Stoff der Accessus (Definition, Etymologie, ‚Erfinder‘ und Wirkung der Musik) sowie die Beschreibung des Tonsystems, Solmisation und Mutation ein. Zwischen diese beiden Hauptteile sind zwei Kapitel über die natürlichen und künstlichen Musikinstrumente eingeschoben. Auffällig sind allerdings ei-

¹³³ Eine Abschrift des Textes von Oliver B. Ellsworth ist auf der Homepage des Thesaurus musicarum Latinarum www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/ANOMCOMP_MSAVI44.html (Stand 15.1.2010) zu finden.

nige Verse, die in der *Traditio Hollandrini* beheimatet sind und dem Hollandrinus selbst zugeschrieben werden:

fol. 26r: Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse
 Gwido inuestigat Tubalque registrat
 Iubal epilogat normasque ponit Iohannes
 Emphio Thebeus ac Orpheus et Thimotheus
 = TH VIII 5, 10-12; TH IX 1, 1, 4-6; TH X A 31-33; TH XV 2, 12-14; XVII 41-43;
 TH XIX 46-48¹³⁴

Die vierte Zeile kommt in der *Traditio Hollandrini* nicht vor.¹³⁵

Häufig sind die folgenden Verse in der *Traditio Hollandrini* überliefert, wobei mehrere Varianten existieren, die dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben werden.¹³⁶ Die Fassung des Salzburger Traktats entspricht der bereits 1415 niedergeschriebenen Version von TH X:

fol. 31r: Gamaut are l̃mi semper pollex retinebit
 Index radice cfaut mediusque dsolre
 Sic elami medicus fit ffaut auricularis
 In cuius medio gsolreut esse memento
 Inde suo more collum tegit nunc alamire
 Et caput ornari consuevit eius bfałmi
 In summo medici csolfaut laus erit poni
 Et dlasolre medius tibi vertice portat
 Index reiterat eelami fronte exornat
 Fffaut digito reddit ac ggsolreut ipso
 Hinc aalamire fert medius medicus bbfałmi
 Et ccsolfa dat medius ddasol quoque complet
 Sunt plurimi vere qui ela apposuere
 (= TH X C 177-188)

Eine eng mit der Hollandrinus-Tradition verbundene Definition der *manus musicalis*¹³⁷ findet sich ebenfalls im Salzburger Traktat:

fol. 32v: Nota eciam quod manus prout hic capitur nichil aliud est nisi organum distinctis clavibus et vocibus debite registratum.

= TH VIII 6, 10-11; TH X B 2; TH II 1, 10; TH V 1, 56; LZ 1, 48; Sz 2, 3; TH III 1, 1

Da alle Parallelen in TH X erscheinen, könnte eine direkte Verbindung mit diesem Text hergestellt werden.

¹³⁴ Vgl. S. 29 f.

¹³⁵ Alle vier Zeilen sind aber als Marginalglosse zu Johannes de Muris, *Musica speculativa*, in der Handschrift Krakau BJ 568 fol. 81v zu finden.

¹³⁶ Vgl. S. 39 f.

¹³⁷ Vgl. S. 58

London, British Library Arundel 299, fol. 90rv

Die Handschrift ist in mehrfacher Weise mit der *Traditio Hollandrini* verbunden: Auf fol. 30r-65r steht TH XIX, fol. 88rv enthält den größten Teil des Accessus von TH I. Die Abschrift des Accessus endet mit Bruchstücken von Satz 20 und 21. Danach folgen ein kurzer Abschnitt über Zahlenverhältnisse und ein Diagramm zu den Zahlenverhältnissen der Intervalle. Auf fol. 90r schließlich beginnt eine neue Abhandlung, die aber bereits in der Mitte der folgenden Seite abbricht.¹³⁸ Dieser Text ist wohl der Accessus zu einem Traktat, der durchaus mit der *Traditio Hollandrini* in Verbindung gebracht werden könnte.

Zwei von drei Definitionen der Musik in der Arundel-Handschrift sind in der Hollandrinus-Tradition zu finden:

Musica est ergo scientia iocundissima homines honorans et decorans tripudiis, vocem rectificans, supernis placens. Hoc Bohecus.

(= TH XII 1, 8; TH IX 1, 1, 1)

... est ars docens voces formare, formatas naturaliter bmolliter vel duraliter per sonum accentuare

(= TH XII 1, 9)

Die Etymologie des Wortes *musica* erscheint in mehreren Hollandrinus-Texten:

Dicitur autem musica secundum aliquos a *mois* grece, quod est *aqua* latine, et *ica* scientia, quasi scientia inventa penes aquas.

(= TH VI 3, 3; TH VIII 2, 14; TH XIII pr. 138; TH XVI 1, 1, 6; TH XIX 12; TH XXI 1, 22)

Die Einteilung der Musik in die drei Tongeschlechter weist wiederum wörtliche Parallelen zu TH XII auf:

Sed divisio ipsius primo cedit in theoricam et practicam. De theorica nihil ad propositum, sed de ea traditur in libris Bohecii et Muris. Sed musica practica illa est triplex scilicet cromatica, et est que ex vocibus mollibus componitur

(= TH XII 1, 15)

diatonica autem ... ex vocibus non nimis mollibus nec nimis duris, sed mediis constituitur.

(= TH XII 1, 19)

Ein Zitat aus IOH. MUR. spec. ist auch im Kommentar zu TH I zu finden:

¹³⁸ Eine Abschrift von Christian Meyer ist auf der Internetseite des *Lexicon musicum Latinum* veröffentlicht: www.lml.badw.de/info/loar299a.htm

138 Die *Traditio Hollandrini* und die zentraleuropäische Musiktheorie im 15. und 16. Jh.

omnis namque cantus ecclesiasticus, quem sancti patres invenere et homines boni mentis et digne memorie, mensuratur per tempora certa in conductis, modulis ceterisque modis.

(= TH I 1, 1, 24; TH VIII 3, 42; cf. IOH. MUR. spec. 2, 79)

Aus den wenigen Sätzen dieses Traktatfragments ist eine Verwandtschaft mit TH XII nicht zu übersehen.

2. Fortleben im ausgehenden 15. und im 16. Jahrhundert

Während die *Traditio Hollandrini* als eine sich deutlich durch inhaltliche und wörtliche Übereinstimmungen abhebende Tradition innerhalb der Elementar- und Chorallehre des 15. Jahrhunderts isoliert werden kann, sind in den Traktaten des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts inhaltliche Übereinstimmungen zu beobachten, die man wohl als Erbe der *Traditio Hollandrini* betrachten kann. Besonders einige der oben herausgearbeiteten charakteristischen Merkmale der Hollandrinus-Tradition lassen sich in Traktaten des 16. Jhs. des öfteren wiederfinden, ohne daß der Name Johannes Hollandrinus erwähnt wird oder wörtliche Bezüge zur Hollandrinus-Tradition zu finden wären.

Die folgenden Traktate wurden in die Untersuchung einbezogen:

Agricola 1539	Martinus Agricola: <i>Rudimenta musices</i> , Wittenberg 1539
Anon. Clm 30058	Anonymus de musica plana. München, Clm 30058 [nach 1525]
Anon. London 16900	Anonymi <i>Compendium artis musices</i> . London, add. 16900 [Salzburg, St. Peter, ca. 1500]
Burchardus 1514	Udalricus Burchardus: <i>Hortulus musices practice</i> , Leipzig 1514
Cochlaeus 1514	Joannis Coclei Norici <i>Tetrachordum Musices</i> , Nürnberg 1514
Finck 1556	Hermann Finck: <i>Practica musica</i> , Wittenberg 1556
Glareanus 1547	Henricus Glareanus Loritus: <i>Dodecachordon</i> , lib. I, Basel 1547
Seb. Felstinensis 1517	Sebastianus de Felstin: <i>Opusculum musice compilatum noviter</i> , Krakau [1517]
Seb. Felstinensis 1534	Sebastianus Felstinensis: <i>Opusculum musices noviter congestum</i> , Krakau 1534
Lampadius 1554	Lampadius: <i>Compendium musices</i> , Bern 1554
Listenius 1549	<i>Musica Nicolai Listenii ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta</i> . Nürnberg 1549
Monetarius 1515	Stephanus Monetarius: <i>Epithoma utriusque musices practice</i> , Krakau [1515]
Marc. Plocensis	Marcus Plocensis: <i>Hortulus musices</i> , 1518 [Poznań Bibl. Franciszkanów, sine numero]
Oridryus 1557	Johannes Oridryus: <i>Practicae musicae utriusque praecepta brevia</i> , Düsseldorf 1557
Ornitoparchus 1519	Andreas Ornitoparchus: <i>Musicae activae micrologus</i> , Leipzig 1519
Philomathes 1512	Wenceslaus Philomathes: <i>Musicorum libri quattuor</i> , [Wien] 1512
Prasberg 1501	Balthassar Prasbergii <i>Clarissima plane atque choralis musice interpretatio</i> , [Basel] 1501
Reisch 1508	Gregor Reisch: <i>Margarita philosophica nova, Liber quintus de principiis musicae</i> , Straßburg 1508

Rhau 1538	Georg Rhau: <i>Enchiridion utriusque musicae practicae</i> , Wittenberg 1538 (1. Aufl. 1517)
Saess	Heinrich Saess: <i>Musica plana atque mensurabilis una cum nonnullis solmisationis regulis certissimis insertis summa diligentia compendiose exarata</i> . [nach 1530]
Spangenberg 1536	Johannes Spangenberg: <i>Quaestiones musicae in usum scholae Northusianse</i> , Nürnberg 1536
Vogelsang 1542	Johannes Vogelsang: <i>Musicae rudimenta</i> , Augsburg 1542
Wollick 1501	Nicolaus Wollick: <i>Opus aureum</i> , Köln 1501
Wollick 1512	Nicolaus Wollick: <i>Enchiridion musices</i> . Paris 1512

In diesen Traktaten sind verschiedene charakteristische Elemente der *Traditio Hollandrini* häufig zu finden:

- *scala decemlinealis* mit *claves affinales*: Anon. London 16900, Prasberg 1501, Reisch 1508, Burchardus 1514, Ornitoparchus 1519, Seb. Felstinensis 1534, Spangenberg 1536, Vogelsang 1542, Listenius 1549, Saess
- *claves signatae*: neben den bereits erwähnten Autoren auch bei Wollick 1501, Wollick 1512, Philomathes 1512, Cochlaeus 1514, Anon. Clm 30058, Glareanus 1547, Finck 1556, Lampadius 1554, Oridryus 1557
- *tonus peregrinus* oder *differentia peregrina*: Anon. London 16900, Prasberg 1501, Wollick 1501, Reisch 1508, Wollick 1512, Cochlaeus 1514, Seb. Felstinensis 1517, Ornitoparchus 1519, Seb. Felstinensis 1534, Anon. Clm 30058, Rhau 1539, Vogelsang 1542, Glareanus 1547, Finck 1556, Oridryus 1557
- *psalmi maiores* - *psalmi minores*: Prasberg 1501, Reisch 1508, Philomathes 1512, Wollick 1512, Cochlaeus 1514, Seb. Felstinensis 1517, Ornitoparchus 1519, Seb. Felstinensis 1534, Anon. Clm. 30058, Rhau 1539, Vogel-sang 1542, Lampadius 1554, Finck 1556, Oridryus 1557, Saess
- *tonus capitalis*, *differentia capitalis* oder *capitale*: Anon. London 16900, Prasberg 1501, Wollick 1501, Ornitoparchus 1519, Seb. Felstinensis 1517, Seb. Felstinensis 1534, Marc. Plocensis
- *·ee-la extra manum* wird zu einem permanenten Element des Tonsystems.

Zu den Lehrgegenständen, die in der Theorie des 16. Jahrhunderts einen ständigen Platz fanden, gehört auch die *coniuncta*. Allerdings erfuhr diese Lehre einige Veränderungen, die schon in den späten Texten der Hollandrinus-Tradition (TH XII, TH XVIII, TH XX, TH XXI) erkennbar sind: zum einen wurde die *coniuncta* mit *musica ficta* gleichgesetzt, sodaß beide Termini austauschbar wurden; zum anderen wurden die *coniunctae*,

die durch ein *b molle* gekennzeichnet waren, in die sogenannte *scala ficta* oder *scala coniunctarum* einbezogen (z. B. bei Wollick 1501, Philomathes 1512, Cochlaeus 1514, Seb. Felstinensis 1517, Ornitoparchus 1519, TH XVIII, Seb. Felstinensis 1534).

Die Ausführungen zur *coniuncta* lassen manchmal den Einfluß von Johannes Tinctoris (wie z. B. in Wollick 1512) oder von anderen italienischen Autoren erkennen. Es ist daher nicht unbedingt angebracht, sie als exklusives Erbe der *Traditio Hollandrini* zu betrachten. Die typischen Definitionen der *coniuncta* aus der Hollandrinus-Tradition sind in diesen Traktaten nirgendwo zu finden. Dennoch bleibt der Begriff *coniuncta*, der acht irreguläre Halbtöne in Choralmelodien bezeichnet, weiterhin in Gebrauch, wie in den Traktaten Prasberg 1501, Reisch 1508, Wollick 1512, Ornitoparchus 1519, Anon. Clm 30058 und Seb. Felstinensis 1534 zu sehen ist.

Einige besondere Merkmale, die am Rande der *Traditio Hollandrini*, außerhalb dieser Tradition aber nicht zu finden sind, können in den Schriften der oben erwähnten Autoren und auch in einigen anderen Texten wiedergefunden werden. Dazu gehört das Begriffspaar *musica usualis* - *musica regularis/regulata*, das in der Theorie des 16. Jahrhunderts wohlbekannt ist. Es erscheint in Klassifikationen der Musik bei Adam of Fulda, Wollick 1501, Wollick 1512, Cochlaeus 1514, Burchard 1514, Seb. Felstinensis 1534, Monetarius 1515; Marc. Plocensis, Anon. Clm 30058 und Oridryus 1557. Auffällig ist, daß Adam von Fulda in seiner Definition des Begriffs *musica usualis* den Ausdruck „carens principiis“ verwendet, der im Kommentarteil von TH I pr. 13-17, TH XV 10, 116-117 und TH XII 1, 20-22 zu finden ist. Eine weitere Stelle bei Adam von Fulda läßt weitgehende Übereinstimmungen mit TH XV erkennen:

TH I 1 pr. 13-17: Circa litteram notandum, quod musica prima ipsius divisione dividitur in usualem, sive irregularem, et artificialem, seu regularem. Musica usualis est, cuius cantus arsis et thesis regularibus **caret principiis musicalibus**. Et ista utuntur communiter layci quidam organiste, cantores antiqui, animalia irrationalia, scilicet canes, vacce, etc. ...

Musica vero artificialis sive regularis est sciencia de numero sonoro prout taliter considerans.

TH XV 10, 115-117: Vocalis <est duplex>: Usualis et est **emissio vocum** diversimode prolatarum certa **carens racione** nec perfecta principia tradit neque in libris autenticis et aprobatis <traditur>, ut laycorum cantus et voces brutorum, eciam garritus animalium, baritus elephantum et sic de aliis.

Regulata et est modulacio canticorum dulcisonans penes descensum et ascensum formata et fundamentaliter diversis regulis constructa.

ADAM FULD. 1, 1: Vocalis usualis est **emissio vocis carens principiis**, per quae regi deberet, ut est cantus vulgi, qui non solum hominibus, sed etiam brutis adaequari possit ex instinctu naturae.

Vocalis regulata est modulatio dulcissima, penes ascensum vel descensum regulariter artificialiterque constructa ...

Weitere Übereinstimmungen sprechen dafür, daß Adam von Fulda mit den Texten der *Traditio Hollandrini* durchaus vertraut war:

- Johannes de Muris unter den ‘Erfindern’ der Musik¹³⁹:

ADAM FULD. 1, 7: Sit ergo quid sit, arbitrandum est, multos fuisse artis inventores iuxta locorum et temporum varietates, et regionum distantias. Iubal filium Lamech ante diluvium, apud Hebraeos Moysen, apud Graecos Pythagoram, quibus, ut ait Horatius, musa ore rotundo loqui dedit; apud Latinos Boetium credimus incepisse; nam ante eum Graecorum more cantabatur in ecclesia Dei. Vide Hieronymum ad Damasum Papam. Hunc quam plures secuti sunt, Gregorius, Isidorus, Guido, Odo, Berno, Ioannes de Muris ...

- Definition der *manus musicalis*¹⁴⁰:

ADAM FULD. 2, 1: Manus est monochordum aut instrumentum, vocibus, litteris et clavibus registratum.

- Definition des Intervalls (*modus*)¹⁴¹:

ADAM FULD. 2, 7: Modus est modulata intensio vel remissio vocum.

- Verse über die sinnlichen Eigenschaften der Kirchentonarten:

ADAM FULD. 2, 15 (=TH V 4, 649-652; TON. Vratisl. 1, 40; 2, 33; 3, 21; 4, 26): Quilibet autem tonorum uni hominis accidentium aptari potest aut complexioni, quod pulcre Guido his notavit versibus:

Omnibus est primus, sed et alter, tristibus aptus:

Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.

Quintum da laetis, sextum pietate probatis.

Septimus est iuvenum, sed postremus sapientum. (!)

Das Erbe der *Traditio Hollandrini* ist besonders in drei der oben erwähnten Texte offensichtlich: im anonymen *Compendium artis musices* aus der Handschrift add. 16900 der British Library, in der *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio* von Balthasar Prasberg (Basilea 1501) und in dem anonymen Choraltraktat der Handschrift clm 30058 der Bayerischen Staatsbibliothek. Alle drei enthalten zahlreiche charakteristische Elemente der *Traditio Hollandrini*, stehen aber in einem Gedankengang, der eine

¹³⁹ auch in Wollick 1501 und Seb. Felstinensis 1534

¹⁴⁰ Vgl. S. 58

¹⁴¹ Vgl. S. 65

andere Sprache und eine andere Argumentation verwendet. Der Inhalt dieser Traktate ist folgendermaßen zusammenzufassen:

London 16900

- Prefaciuncula
- Accessus
- Capitulum primum de litteris, vocibus, clavibus et cantibus
 - f.3rv ... **littera Gamma pro fundamento ad innuendum quod musica a Grecis adinventata** ...
 - f. 4r **Claves affinales**
- Capitulum secundum de mutacionibus
 - f. 5r Definition der Mutation: **Mutacio est unius vocis pro alia in eadem clave consonans et unisona posicio.**
- Capitulum tertium de modis
 - f. 9r Definition der Intervalle mit den Ausdrücken **saltus, debiliter, potenter**
- Capitulum quartum ... de coniunctis seu musica ficta ... de clavium transpositione.
- Capitulum quintum et ultimum est de tonis
 - f. 18r **tonus principalis**
tonus peregrinus

Prasberg 1501

- Prologus
 - A III r: **Versus „Pitagoras reperit...“** (= TH I, Sz, TH XII)¹⁴²
 - A III v: Definition der Musik: **est ars armonie [regulariter cantandi subministrans] ad honorem Dei adinventata.**
 - A III v: Definition der **manus: est organum distinctis vocibus et clavibus registratum.**
- De vocibus et cantibus
- De clavibus signatis et non signatis
 - A IV v: **claves signate** dicuntur passive ideo, quia signantur in libris lineis et tabulis...
 - **G fundamentale**
 - Claves **affinales vel acute**
- De mutationibus
- Regule mutationum
- De musica ficta
 - A VIII r: **8 coniunctae** mit Choralbeispielen
- De speciebus musicalibus
 - A VIII v - B III r:
 - Definition von *modus*: **modulata intensio vel remissio singularum notarum**
 - Definition der Intervalle mit den Ausdrücken **saltus, debiliter, potenter**
- De ambitibus tonorum tam autentorum quam plagalium

¹⁴² Vgl. S. 29 f.

144 Die *Traditio Hollandrini* und die zentraleuropäische Musiktheorie im 15. und 16. Jh.

Cognitio tonorum

De tenoribus

De tonis et eorum differentiis

B VIII r: Unterscheidung in **psalmi maiores-minores**

C I - III r: Tonus capitalis (**capitale**)

C III r: **Differentia peregrina**

Clm 30058

Accessus

- Laus musicae

- Manus Guidonica

- **Scala decemlinealis** mit **claves acute vel affinales**

- Definition der Musik

- Klassifikation der Musik (mit der Unterteilung „musica usualis-regularis“)

Capitulum primum de clavibus

- **claves signate – claves non signate**

Capitulum secundum de vocibus

Capitulum tertium de cantu

- de tono

- de semitonio

Capitulum quartum de regulari solmisacione et vocum mutacione

- de notulis

- de solmisacione

- f. 18v-21r **de coniunctis**: Erläuterung gemäß der *Traditio Hollandrini*

- de solmisacione regule

- de mutacione

Capitulum quintum de transposicione claviuum

Capitulum <sextum> de speciebus ascensuum et descensuum, hoc est de modis

musicalibus qui alio nomine intervalla dicuntur

f. 35r -39r Beschreibung der Modi mit den Ausdrücken **saltus, debiliter, potenter**

Capitulum ultimum de tenoribus tonorum cum differentiis ac psalmorum applicacione

- toni divisio

- de tonorum finalibus

- de cursu et ambitu tonorum

- de melodia tonorum

- de cognicione tonorum

- de tenoribus tonorum

- de differentiis tonorum

- f. 48r: de tonorum psalmodia: Unterscheidung in **psalmi maiores - minores**

- f. 57r: **tonus peregrinus**

- de tenoris(!) introituum

- de responsoriorum versibus secundum singulos

- Regeln zum „modus accentuandi lectiones, epistolas et evangelia“

Die Mehrheit der erkennbaren Elemente aus der Hollandrinus-Tradition gehört zur Gruppe der *loci auxiliares*, die ohne eine Zuweisung an Johannes Hollandrinus überliefert sind. Das ist möglicherweise der Grund, daß der Name Johannes Hollandrinus nur ein einziges Mal erscheint (Reisch 1508). Die dem Johannes Hollandrinus zugeschriebenen Verse, die noch in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts verwendet wurden (Prasberg 1501, Reisch 1508), tauchen in späteren Traktaten nicht mehr auf.

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

THE TEACHING TRADITION OF JOHANNES HOLLANDRINUS

translated by Calvin M. Bower

I. INTRODUCTION

When we consider the repertoire of treatises in the field of music theory that have come down to us from the 15th century, Italy immediately springs forward as the leading center. Music theorists in Italy, through their voluminous oeuvre, seem to address every sub-field within music theory: mensural notation and counterpoint form the core of their interests, and significant innovations within these areas occur among the Italians; *musica speculativa* and chant theory are explicated as well within their all encompassing presentations. The names of the theorists are well known: Prosdocimus de Beldemandis, Ugolino de Orvieto, Johannes Tinctoris, Franchinus Gaffurius, and numerous others. France is shoved from the center to the side in the 15th century, for treatises in music theory are scarcely to be found in 15th-century France. England and Spain likewise assume positions on the margins of musical thought.

Yet the various kingdoms and principalities that formed the area known as 'Central Europe' witnessed an extensive blossoming of theoretical writings in the 15th century, but these treatises formed their contents around other themes: one finds numerous, mostly shorter anonymous mensural treatises that take the notational theory codified in the *Libellus* of Johannes de Muris as their canon, and that, where appropriate, elaborate that theory with special features unique to their places of origin. Contrapuntal theory is transferred from purely vocal practice to instrumental music through the new and unique genre of organ treatise. The founding of new universities in Central Europe motivated a renewed flourishing of theory centered around mathematical questions, a movement based largely on the *Musica speculativa* of Johannes de Muris. But along with these writings a new genre of treatise came into being, a genre that developed around elementary theory with the goal of immersing young students in the basic tenets of a more practically oriented formation. The central purpose of these treatises was the teaching of the theoretical and practical foundations that enabled students to sing Gregorian chant not only *ex usu*, but also *ex arte*; for chant assumed the dominant role in the musical life of Central Europe in the 15th century. Thus the treatises explained the tonal system, solmization, mutation, and basic theory of intervals, but these basics were complemented by modal theory integrated into basic instruction concerning every genre of psalmody.

An extensive number of these 15th century treatises are associated with the name of one Johannes Hollandrinus, a figure who was obviously considered of great authority, for his teachings are preserved in an broad textual tradition that is today discernible in thirty manuscripts dispersed throughout the cultural realm of Southern Germany, Bohemia, Hungary, and Poland.

Yet a curious circumstance attends the figure of Johannes Hollandrinus: his very person and his actual musical writings are difficult to pin down. The treatises that have come down to us seem to be texts that are oriented around his teaching, and they record this teaching respectively in their individually particular fashion. We are generally familiar with comparable teaching traditions, for we have seen them in the *Musica plana* of Johannes de Garlandia and the abbreviated treatises associated with Franco of Cologne. Nevertheless the significant number of treatises plus the wide geographic dissemination of texts that can be brought into association with Johannes Hollandrinus stands as a unique phenomenon in the history of medieval music theory.

The treatises that pass down the teaching tradition of Johannes Hollandrinus repeatedly reveal distinct characteristics: the effort to describe the use of semitones within Gregorian chant that lie outside the Guidonian pitch collection and to integrate them into a systematic music theory demonstrates the intensity of their concern with chant. The same can be observed in their treatment of modes, a treatment that is present in virtually every treatise and that offers rich material for research concerning the late medieval cultivation of chant.

New didactic aids such as the *scala decemlinealis* and the ever-present use of mnemonic verses clearly represent one reason for the widely dispersed reception of these texts. One can justifiably offer the thesis that texts of the Hollandrinus tradition formed a model for numerous musical treatises from the first half of the 16th century, treatises printed from Paris to Cracow, from Bern to Wittenberg. Yet only one of these treatises preserved the name Johannes Hollandrinus, a figure who obviously exercised a decisive influence on 15th-century music theory in Central Europe.

II. THE MUSIC THEORIST JOHANNES HOLLANDRINUS

1. *A survey of scholarship*

The name Johannes Hollandrinus appears for the first time in scholarly literature in Coussemaker's edition of an Anonymous who, in the third volume of his *Scriptores*, carries the number XI.¹ In this treatise one Johannes Hollandrinus is cited repeatedly as authority within the sphere of music theory.

The first comment concerning the identification of this theorist was offered by HUGO RIEMANN, who, in his *Geschichte der Musiktheorie* (1898),² expressed the view that Johannes Hollandrinus, without question, was none other than Johannes de Muris. His thesis, however, is based on the *Summa musicae* that was published by Gerbert under the name Johannes de Muris, a work which is no longer considered as an authentic work of the French theorist. The textual relations that Riemann believed to see between the *Summa musicae* and Coussemaker's Anonymus XI prove, upon closer examination, to be rather meager. Two verses that Riemann considered a clear quotation, upon even cursory review, are recognized not to be a quotations at all:

Ps.-Johannes de Muris, Summa musicae (GS III, p. 206):
 UT RE MI FA SOL LA notularum nomina sena
 Sufficiunt notulae per quas fit musica plena.

Johannes Hollandrinus (CS III, p. 418):
 Ut, re mi, cum fa, sol, jungas simile et la,
 Cunctas claudit odas manus ut plena docet illas.

WACŁAW GIEBUROWSKI challenged Riemann's opinion in his dissertation of 1915, *Die "Musica magistri Szydlowite."*³ While he himself did not make much progress concerning the identification of Johannes Hollandrinus, nevertheless he highlights the close relations between Szydlowita and Anonymus XI in his – all circumstances considered – excellent edition.

¹ Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi nova series III*, Paris 1869, p. 416 ff.

² *Geschichte der Musiktheorie*, 2. ed. Berlin 1920, p. 286

³ Posen 1915, esp. pp. 79-81

The constellation of relationships between several treatises of the 15th century became even clearer with DÉNES VON BARTHA's edition of the treatise by Ladislaus de Zalka (László Szalkai), published in 1934.⁴ Bartha noticed in a later publication close relations with an anonymous treatise, excerpts of which he edited from the Munich manuscript clm 30056.⁵ The circle of dissemination now came to embrace Hungary, South Germany, and Poland.

FRITZ FELDMANN contributed yet another text in his book *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*.⁶ He considered the treatise *Opusculum monacordale* by Johannes Valendrinus to be the original text of Johannes Hollandrinus. He discovered philosophical works by one Johannes Hollandrinus or Johannes de Ollandria in manuscripts from Prague and Cracow, and he considered the author of these works identical with the compiler of the musical textbook.

In his dissertation of 1954 JOHANN AMON offered an edition of the text *Tractatus de musica cum glossis*⁷ from the Viennese manuscript 4774, and in this study he was able to establish close relationships with Anonymus XI. Given the present state of research, Amon's opinion that "Ioannes Olendrinus" should be recognized as "Hauptwurzel" (primary root) of the Viennese treatise can be fully validated.

JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE pursued a completely different lead with respect to the person of Johannes Hollandrinus. In his *Muziek-geschiedenis der Middeleeuwen*⁸ he identified one Johannes Hollandrinus de Lovanio – a native of Louvain (Leuven) with documented presence in Paris between 1349 and 1355 – as the illusive music theorist.⁹ Yet, with the

⁴ Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). Budapest 1934

⁵ Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. AMf 1-2, 1936-1937, pp. 59-82, 176-199; esp. p. 178

⁶ Breslau 1938, esp. pp. 100-101

⁷ The dissertation was printed in 1977: Johann Amon: Der „Tractatus de Musica cum Glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977

⁸ Pt. 1, Tilburg 1935-47, p. 374 ff.

⁹ Smits van Waesberghe refers to Henricus Denifle OP - Aemilius Chatelain: Auctarium Chartularii Universitatis Parisiensis sub auspiciis consilii generalis facultatum parisiensium. Tomus I. Liber procuratorum nationis anglicanae (alemaniae) ab anno 1333 usque ad annum 1406. Paris 1894, p. 139: "Anno domini MCCCXLIX die veneris ante festum sanctorum Symonis et Iude apostolorum facta congregacione nacionis Anglicanae ad Sanctum Julianum pauperem super electione procuratoris facienda, electus est concorditer in procu-

exception of the name, no clear evidence is found that suggest this person represents the theorist in question.

TOM WARD justifiably questioned Smits von Waesberghe's identification, and he pursued further the lead of Feldmann. In his article *The Theorist Johannes Hollandrinus*¹⁰ Ward assembled numerous documents concerning the university teacher Johannes Hollandrinus in Prague; from this evidence a rather detailed biography could be compiled. Using the records of the Prague University one "Johannes de Hollandria natus de Monicke-dam" can be documented as teacher there during the years 1355 and 1368-1371 and as dean of the Faculty of Arts in the year 1368. Based on the fact that Johannes Hollandrinus exhibits an acquaintance with English sources in his philosophical works, and that one of his treatises was obviously written in Oxford, Ward conjectures that Hollandrinus was resident in Oxford between 1355 and 1368. Nevertheless a clear and distinct relationship between the numerous philosophical works and the music theory cannot be established.

In 1973 RICHARD J. WINGELL¹¹ re-edited Coussemaker's Anonymus XI as part of his dissertation, for which he also provided a translation. Since no new sources were brought to bear in this study, new insights into the Hollandrinus tradition are lacking. Nevertheless Wingell, in both his dissertation and in an article that appeared in 1979,¹² carefully examined certain terminological peculiarities found in Coussemaker's Anonymus XI, terms that relate to intervals, proportions, definitions of *musica*, *musicus* and *cantor*, and the use of the term *cantus* for hexachord; moreover by means of sifting through these terminological problems Wingell demonstrated that the text known as Anonymus XI actually represents a compilation of several parts that are essentially independent of one another. Yet Wingell, without very thorough justification, assigns the first part of Anonymus XI (fol. 1r-7v) – that transmitting the name Johannes Hollandrinus – to the 13th century, and he further considers Jerome of Moravia the source of the treatise.

ratores nacionis eiusdem magister Johannes de Lovanio Hollandrinus, nullo penitus reclamante, in cuius procuracione acta sunt que sequuntur ..." He is also noted in the years 1351 (as Johannes Hollandrinus de Lovanio) and 1355.

¹⁰ *Musica Antiqua* 7, Acta Scientifica, Bydgoszcz 1985, p. 575-598

¹¹ Richard J. Wingell: Anonymus XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) University of Southern California 1973

¹² Richard J. Wingell: Anonymus XI and Questions of Terminology in Theoretical Writings of the Middle Ages and Renaissance. *Music Theory Spectrum* 1, 1979, p. 121-128

In 1975 ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA was able to bring still another musical treatise from the manuscript Wrocław, Ossolineum 2297/I into the group of texts forming the Hollandrinus tradition.¹³ Then, with the editions of ZSUZSA CZAGÁNY¹⁴ and ALEXANDER RAUSCH,¹⁵ two treatises entered the picture, in which the name Johannes Hollandrinus was not mentioned, but which nevertheless exhibited unmistakable connections to those texts that did cite the name of the musical theorist. This expansion of the material basis of the tradition led MICHAEL BERNHARD to bring together the anonymously transmitted texts under the rubric “*Traditio Iohannis Hollandrini*” in the *Index auctorum* of the *Lexicon musicum Latinum medii aevi*.¹⁶

Only a few aspects of actual contents of these treatises associated with the name Johannes Hollandrinus have received attention in scholarly literature:

One of the more exceptional elements of the texts published to present, the theory of *coniunctae*, had gleaned a relative degree of attention.¹⁷ Along with Goscalcus’ treatise of French provenance (1375) and

¹³ Elżbieta Witkowska: Anonimowy traktat choralowy ze zbiorów biblioteki Ossolineum. *Muzyka* 2, 1975, p. 62-72

¹⁴ Zsuzsa Czagány: De modis musicae. A magyarországi zeneelméleti irodalom legkorábbi töredékes emléke. Új mindenes gyűjtemény 9, Bratislava 1990, p. 9-27. Slovakian version: Zuzana Czagányová: Anonymi Leutsovienis Tractatus de musica. Slovenská Hudba 17, 1991, p. 297-327. German version: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD 46, 1992, p. 223-242. See also: Fragment eines anonymen Musiktraktats des XV. Jahrhunderts aus Leutschau. In: *Cantus Planus*. IMS Study Group. Papers read at the Third Meeting Tihany 1988, Budapest 1990, p. 237-244.

¹⁵ 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

¹⁶ Michael Bernhard (Hrsg.): *Lexicon musicum Latinum medii aevi*. München 1990 ff.

¹⁷ In the following list only those secondary sources are cited that refer specifically to the Hollandrinus Tradition:

Albert Seay: The 15th-Century *Coniuncta*: A Preliminary Study. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, FS Gustave Reese, New York <1966>, p. 723-737

Gaston G. Allaire: The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System. MSD 24, 1972, p. 33 ff

Oliver Ellsworth, The Origin of the *Coniuncta*: A Reappraisal. JMT 17, 1973, p. 86-109

Pesce, Dolores: The Affinities and Medieval Transposition. Bloomington-Indianapolis 1987, p. 80 ff.

Christian Berger: Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts. BzAMw 35, Stuttgart 1993, p. 120 ff.

certain 15th-century treatises of Italian and Spanish provenance, the treatises associated with the Hollandrinus tradition form a self-contained group in the reception-history of this term.

Chant scholarship has also become acquainted with the particular usage of the term *tonus peregrinus*.¹⁸ In this instance as well the treatises of Hollandrinus play a prominent role in the development and transmission of the concept.

Theodore Karp: Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant. Evanston 1998, p. 181-223

Elżbieta Witkowska-Zaremba: 'The 'coniuncta' in Polish Sources: Late Medieval Theory and Practice. SM 45/1-2, 2004, p. 255-267

¹⁸ Rhabanus Erbacher: *Tonus peregrinus*. Aus der Geschichte eines Psalmtons. Münsterschwarzacher Studien 12, Münsterschwarzach 1971. Michael Bernhard: The Seligenstadt Tonary. Plainsong and Medieval Music 13/2, 2004, p. 107-125

2. Evidence from manuscripts

In order to initiate a closer examination of the person and teaching of Johannes Hollandrinus, a systematic documentation of his name should be presented. The evidence documented in this survey represents the natural point of departure for our inquiry.

Anonymous XI (=TH II) is transmitted in a single manuscript, one that formed part of the collection of the monastery of St. Maximin in Trier, and that today is located in The British Library. Yet Trier does not represent the place of origin of the text, for Claire Maître has pointed out an antiphon for St. Hedwig in the tonary of the treatise – albeit with a corrupted text – that would lead one to associate the treatise with the geographical area of Silesia. In this text one also finds the name recorded once as “Golandrins”.¹⁹ Of the six occurrences of the name, three are related to mnemonic verses attributed to Johannes Hollandrinus.

London, British Library, add. 34200 fol. 1-33v (from Trier, St. Maximin)
(= TH II)

TH II pr. 11-13: Consideramus ergo nostris temporibus, quantum musica in personis scolasticis quam ecclesiasticis efficit; ex quo est una de necessariis in ecclesia Dei. Scolasticos enim relevat, pauperes nutrit, ignotos promovet, ignaros perficit. Sine ea tam in scholis quam in ecclesiis qui aliis vult preesse sibi nomen cantoris usurpando, per Iohannem Golandrium potius bestie quam cantori assimiletur.
TH II pr. 19-22: Item, qui vult musicus et non dici cantor, non solum debet boare, sed etiam scire alios musicam informare, et cum hoc tonos cognoscere. Unde Iohannes Hollandrinus : Musicus octo tonos ignorans non reputatur, ergo scias bene, quod <arte> toni inveniuntur.
TH II 1, 4: Item sciendum, quod secundum intencionem Iohannis Holandrini superior pars cuiuslibet digiti in manu vocatur caput sive vertex, inferior autem pars radix, locus sub vertice dicitur collum, locus autem sub collo vocatur venter.
TH II 1, 13: Sed voces in numero sunt sex secundum Iohannem Holandrinum , quas ad opus musice assumimus, scilicet: <i>ut re mi fa sol la</i> .

¹⁹ “Golandrins” could also stand for “Golandrinus,” if one considers the possibility of a missing abbreviation, i. e., a scribal gesture over the *i*.

TH II 1, 26-29: Et sunt hee sex voces, scilicet: <i>ut re mi fa sol la</i>. Unde Iohannes Holandrinus: <i>Ut, re, mi</i>, cum <i>fa</i>, <i>sol</i>iungas hiis, simul et <i>la</i>: cunctas claudit odas manus, ut plena docet illas.
TH II 4, 9-12: Quos vero tonos nos pares consideramus, sicut sunt 2^{us}, 4^{tus}, sextus et octavus, ipsi Greci dixerunt vel plagales vel colaterales ex eo, quod communiter suum <i>Enouaen</i> et suum versum et discursum gravius, id est declivius, assumunt. Unde Iohannis Holandrini: Primum cum terno, sic quintum, septimum atque autentos dic esse simul reliquosque plagales.

A treatise (TH V) transmitted in three German sources from the second half of the 15th century is closely related to TH II. Two of these manuscripts come from Augsburg. This text agrees almost literally with extended passages from TH II, and within these passages five citations of the name are found. In addition to these citations, seven further references to the name occur. On two occasions the author of this treatise notably alludes to a “Musica” by Johannes Hollandrinus.

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, fol. 1r-26r (Germany, second half of the 15th c.)

München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056, fol. 2r-42r (written by Ulrich Fugger, Augsburg, 1463)

München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387, fol. 53r-79r (from Augsburg, St. Ulrich and Afra)
(= TH V)

TH V pr. 36-41: Qui omnes supradicti respectu diversorum causa efficiens congrue possunt dici teste Iohanne Holandrino in sua musica sic dicente: Pythagoras reperit transfert Bohecius ipse Investigator Guido fuit ipse tonorum Tubal epilogum modulaminis ipse registrans Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes. Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.
TH V pr. 68: Sine ea tam in scholis quam in ecclesia, qui aliis vult preesse sibi nomen cantoris usurpando, per Iohannem Hollandrinum potius bestie quam cantori assimilatur ut dictum est.
TH V pr. 103-106: Istis sic stantibus sequitur correlarie, quod qui vult esse musicus et non dici cantor, non debet solum boare, sed etiam scire et alios informare et cum hoc tonos informare et cognoscere. Unde Iohannes Hollandrinus: Musicus octo tonos ignorans non reputatur, Ergo scias, tantum quod arte tonus inveniatur.

TH V 1, 19-22: Et sunt hee sex voces scilicet <i>ut re mi fa sol la</i> . Unde Io. Holandrini : <i>ut re mi fa sol</i> iungas his simul <et> <i>la</i> Cunctas claudit manus plene docet illas.
TH V 1, 41-55: Pro declaracione huius figure est sciendum quod secundum Iohannem Hollandrinum superior pars cuiuscumque digiti in manu vocatur caput sive vertex, inferior autem pars radix, et locus sub vertice vocatur collum. Locus autem sub collo vocatur venter. Unde versus: ·Gamma-ut, ·A-re, ·B-mi semper dic pollice poni, Indicis radice ·C-faut, mediusque ·D-solre Sic ·E-lami fidius, sed et ·F-faut auricularis. In cuius ventre ·G-solreut hinc bene pone. Inque suo more collo habet hinc ·a-lamire, Et caput ornari solet altum per ·b-fa ·h-mi. Fidius pro capite ·c-solfaut accipit apte Sed ·d-lasolre medii bene vertice pone. Index hinc iterat ·e-lami cui ·f-faut astat, Hinc descendendo ·g-solreut esse memento. Ventre donet medius ·aa-lamire sed inde fidius ·b-fa ·h-mi. Hic ·cc-solfa tenet collo medius ·dd-lasol. Cui superest ·ee-la sub vertice que tenet ultra.
TH V 2, 29: Ideo ·ee-la pro ultima voce monacordii Guidonis secundum Iohannem Hollandrinum est addenda, qui locavit eam sub vertice medii extra manum vel in superficie conmixta.
TH V 3, 31-32: Quod autem ·b· rotundum mollem sonum representet, patet in hoc versu Iohannis Holandrini : Versus: Molle rotundum ·b· dat, ·h· quadratum tibi durum.
TH V 4, 20-22: Quos vero nos pares consideramus sicut sunt secundus, quartus, sextus et octavus, ipsi Greci dixerunt plagales, nos vero subiugales vel collaterales ex eo quod communiter suum <i>enouae</i> et suum versum et discursum gravius et declivius assumunt, unde versus Io. Holandrini : Primum cum terno sic quintum septimum atque Autentos dic esse simul reliquosque plagales.
TH V 4, 26-29: Ad cognoscendum sub quo <i>enouae</i> et sub qua differentia quilibet tonus regulariter compositus comprehendatur, quatuor sunt considerata. Primum est principium, secundum est finis, tertium est punctus, quartum est arsis et thesis, ut patet per hos versus Johannis Holandrini : Principium, punctus, finis, arsis, thesis enarrat Quemlibet et cantum regularem cuiuscumque toni sit.
TH V 4, 194-196: Sed ponendo differentias <i>enouae</i> sequar similiter principia troporum. Que posicio dicitur fuisse ordo primorum ponencium et erat talis: quanto gravius tropus seu cantus ponit suum principium, tanto gravius <i>enouae</i> dirigit suum finem. Et sequar in presenti, sicut in precedentibus, Iohannem Hollandrinum , i. eius doctrinam, ut in plurimum

amplectendo necnon ceterorum musicorum in hac arte expertorum, ponendo regulas de tonorum differentiis non contrarias.

TH V 4, 238-239: Est insuper notandum sicut patet ex doctrina et musica **Iohannis Holandrini**, quod finales difference *enonae* causantur simpliciter ex primo puncto troporum, sed ligatura vel non ligatura ultimi puncti differenciarum *enonae* causantur ex saltu principiorum cantuum vel precipitatione, et levi ascensus vel descensus deduccione. Et sic habentur principia cum differentiis primi toni in cantu antiphonarum.

TH V 4, 658: Si in cantura, tunc diffinitur sic: distincio est verborum similiter et cantus congrua repausacio et talis repausacio secundum **Iohannem Hollandrinum** debet fieri in voce sive in cantu ubi in sensu litterarum est congrua distincio, et hoc quantumcumque fieri potest in sede finali et sic consequenter incipi debet in aliquo certo et regulari principio sui toni.

In Sárospatak, 1490, László Szalkai (Ladislaus de Zalka), who later became primate of Hungary, compiled a codex that contains a compendium of the *artes liberales*. One finds a music treatise (LZ) in this collection so closely related to those previously mentioned that one can assume all three texts (TH II, TH V, LZ) stem from one common source. Of the thirteen citations of the name Johannes Hollandrinus, ten agree with TH V, and of these five agree with TH II. Szalkai also makes two references to a “Musica” of Hollandrinus. In a marginal gloss one discovers a description of the number of pitches notated with letters according to the teaching of *Colendrinus* – an exceptional spelling of the writer’s name.

Esztergom, Főszékegyházi Könyvtár, II 395 (written by Ladislaus de Zalka in Sárospatak, 1490)

(= LZ)

LZ pr. 35-40: Qui omnes supradicti respectu diversorum cause efficientes convenienter possunt dici teste **Iohanne Holandrino** in sua musica sic dicente:

Versus: Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse.
Investigator Guido fuit ipse tonorum.
Iubal epilogum modulaminis ipse registrat.
Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes.
Ordinat ac suplet Gregorius Ambrosiusque.

LZ pr. 70-75: Considera ergo nostris temporibus, quantum musica in personis tam scolasticis quam ecclesiasticis efficit. Ex quo est una de necessariis in ecclesia Dei. Scolasticos enim relevat, pauperes nutrit, ignotos promovet, ignaros perficit. Sine ea tam in scolis, quam in ecclesiis, qui vult aliis preesse sibi nomen cantoris usurpando, per **Iohannem Holandrinum** potius bestie quam cantori assimilatur.

Versus: Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.
Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

LZ 1, 15-18: Et sunt he sex voces: <i>ut re mi fa sol la</i>. Unde Iohannes Hollandrinus: Versus: <i>Ut re mi cum fa soliungas his simul et la.</i> Cunctas claudit odas manus et plene docet illas.
LZ 1, 24 <i>Glosse</i>: Item ·ee·la extra manum ponitur propter complecionem tercii cantus ꝑ 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 addit ·ee·la extra manum pro complecione 3^a cantus ꝑ duralis, quia sicut est in natura, sic debet esse in arte.
LZ 1, 33-47: Pro declaracione huius figure notare vel scire debes, quod secundum intencionem Iohannis Hollandrini superiorem partem uniuscuiusque digiti voco caput vel verticem, inferiorem vero partem voco radicem, locum sub vertice voco collum et locum sub collo voco ventrem. Unde notandum versus super manum: Versus: ·F·ut, ·A·re ·ꝑ·mi semper dic pollice poni. Indicis radice ·C·faut, mediusque ·D·solre. Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis. In cuius ventre ·G·solreut illique pone, inque suo more collum tenet hinc ·a·lamire, et caput ornare solet huic altum ·b·fa·h·mi. Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. Sed ·d·lasolre medii vertice bene pone. Index hinc iterat ·e·lami, cui ·F·faut astat. Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. Ventre tenet medius ·aa·lamire, fidius ·bb·fa·bb·mi. Isque ·cc·solfa tenet collo mediusque ·dd·lasol, cui superest ·ee·la sub vertice, nihil tenet ultra.
LZ 2, 20-21: Quod autem ·b· rotundum mollem sonum representat et ꝑ quadrum durum representat sonum, patet in hoc versu Iohannis Hollandrini: Mollem rotundum ·b· dat, ꝑ quadrum tibi durum.
LZ 2, 120-121: Sed quia non videtur ratio, quod 3^{cus} ꝑ duralis maneret incompletus, ideo placuit amplecti viam Iohannis Hollandrini, qui posuit ·ee·la pro ultima voce monochordi Guidonis et locavit eam sub vertice medii. Cuius ratio fuit, ut idem tercius cantus ꝑ duralis completur.
LZ 3, 48: Ista est divisio Iohannis Hollandrini: (<i>Scala decemlinealis</i>)
LZ 3, 53-56: Secundum Hollandrinum: Claves octo graves et dicunt capitales, Octo minute quedam dicuntur acute, Cum duplici ventre precellunt quatuor inde.
LZ 4,18-20: Et illo ignorato secundum Hollandrinum nemo musicus reputatur, ut patet in sua musica per hos versus:

Musicus octo tonos ignorans non reputatur. Ergo scias cantum, per te tonus inveniatur.
LZ 4, 22-25: 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 <i>euonae</i> et suum versum alcius assumunt ut inferius patebit. Quos vero nos pares consideramus, sicut sunt secundus, quartus, sextus et octavus, ipsi Greci dixerunt plagales, subiugales vel collaterales ex eo, quod communiter suum <i>euonae</i> et suum versum gravius, id est declinius, assumunt et eciam suum discursum teste Iohanne Hollandrino in sua musica per hos versus: Primum cum terno, sic quintum septimum atque Autentos dic esse simul reliquosque plagales.
LZ 4, 28-33: Ad cognoscendum vero, pro quo <i>euonae</i>, id est sub qua differentia quilibet cantus regularis comprehenditur, 4^{or} sunt considerata: primum est principium, 2^{um} est finis, 3^{um} est punctus, 4^{um} est arsis et thesis. Quintum incidentale subiungitur per modum notabilitatis, videlicet quare antiphone frequenter ante psalmos incipiuntur et post psalmos integraliter terminantur, quae tamen temporibus solennibus utrobique, id est tam ante psalmos quam post psalmos totaliter perficiuntur. De primis 4^{or} supradictis nota hos versus Iohannis Hollandrini: Versus: Principium, punctus, finis, thesis arsis[que]: enarrat Quilibet et cantum regularem cuiusque toni sit.
LZ 4, 122-127: Item reperitur eciam taliter differentia peregrina, ut patet in hac antiphona <i>Rex omnis terre</i>: ... Sed illa antiphona convenienter potest contineri sub tertia differentia usitata eo, quod antiphona descendit leniter per semiditonus, tamen in quibusdam ecclesiis illa differentia tenetur. Et aduc cantus pluribus modis variari posset, tamen secundum usum et ecclesias parochiales et secundum morem secularium primus tonus tantum habet quinque differentias regulares. Etsi alique alie in libris inveniuntur, tunc ille reducibiles sunt ad istas. Hoc tamen notandum, quod finales differentie <i>euonae</i> cuiuslibet toni canuntur ex primo puncto troporum et eciam principiorum cantuum, saltu vel precipitatione et eciam leni ascensionis vel descensionis deduccione. Hec doctrina est Iohannis Hollandrini.

In the music treatise of Magister Szydlowita (Sz), which probably originated in Cracow, the name Johannes Olendrinus (or abbreviated “To Ole”) appears repeatedly. The theories attributed to Johannes Hollandrinus here are only partially consistent with the three previously mentioned treatises.

Gniezno, Archiwum Katedralne 200 f. 388-412 (from Lubin, probably by Johannes de Schydlow, Magister artium from the University of Cracow and monk at Łysa Góra) (= Sz)

Sz 1, 28-36: Nam aliquis canens usu et non arte, non cantor, sed potius bestia poterit appellari. Unde **Ioannes Olendrinus** in sua *Musica* sic inquit:

Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu,
Non vox cantorem facit, sed artis documentum.

Unde notandum, quod differentia est inter musicum et cantorem. Nam cantor proprie usualis dicitur ille, qui solum usu utitur et caret fundamento artis. Musicus autem a musica denominative dicitur, et est ille, qui per artem recte incedit. Unde Guido in sua *Musica* sic dicit: „Musicorum et cantorum magna est distancia“, quia illi, scilicet cantores, canunt, sed hi, scilicet musici, sciunt, que ponit musica, modo, qui facit et non sapit, diffinitur esse bestia, ut patet ex intencione **Ioannis Olendrini**, ut supra.

Sz 2, 40-48: Unde graves sunt octo in numero, que ponuntur in principio manus, videlicet ·Γ· grecum, ·A·B·C·D·E·F·G·. Et dicuntur graves, ut inquit **Ioannes Olendrinus**, quia cantum reddunt gravem, basum, obtusum et declinem, vel etiam dicuntur graves, quia sunt sub gravioribus ponderibus quam ipse accute. Unde **Ioannes Olendrinus**:

Octo claves graves, que scribuntur capitales.

Et tales claves graves debent scribi versualiter propter hoc, ut habeant differentiam ab accutis.

Accute vero sunt septem et hoc computando in ·b·fa, ·f·mi solum unam clavem. Et sunt hec: ·a·b·c·d·e·f·g·. Sed computando ·b·fa, ·f·mi pro duabus clavibus, tunc accute claves etiam sunt octo, scilicet ·a· ·b· molle ·f· quadrum ·c·d·e·f·g·. Et dicuntur accute secundum eundem **Ioannem Olendrinum** ideo, quia accutum reddunt sonum, vel ideo, quia alciore sunt gravibus et semper debent scribi minori scriptura, ut habeant differentiam a gravibus.

Sz 2, 73-92: Quintus vero vocatur auricularis, qui dicitur ab auribus vel ab auricula, et merito vocatur auricularis, quia eo communiter mundamus aures; inde nomen secundum intencionem eiusdem domini **Olendrini**. Suprema pars uniuscuiusque digitti vertex vel capud appellatur. Infima vero pars vocatur radix seu primum membrum. Locus vero sub vertice situatus dicitur collum seu tertium membrum. Locus autem, qui est sub collo, vocatur venter.

Septimo notandum, quod tota manus secundum usum componitur ex decem novem dictionibus, que sic scolastice exprimuntur, ut clare patet hac ipsa manu musicali. Sed loquendo secundum artem, tunc sunt XX dicciones, ex quibus integratur manus musica, quia ·ee·la etiam extra manum additur, ut dictum est prius. Unde **Ioannes Olendrinus** declaret in versibus, ubi et in quo membro unaqueque diccio ex istis debeat locari, dicens:

Voces iam clare per manum articulare:

·Γ·ut, ·A·re, ·H·mi semper pollex retinebit,

Index ad radicem ·C·faut mediusque ·D·solre.

Sic ·E·lami fidiis, sed ·F·faut auricularis.

In cuius ventre ·G·solreut reor esse.

Inde suo more collum tenet hinc ·a·lamire,

Et caput eius ornare solet per ·b·fa, ·f·mi.

Fidiis pro capite ·c·solfaut accipit apte.

Sed ·d·lasolre medius sibi vertice portat.

Index iterat ·e·lami, ·f·faut huic quoque substat.

Hinc descendendo ·g·solreut esse memento.

Hinc ·aa·lamire donat medius, fidiis ·bb·fa, ·ff·mi.

·cc·solfa collo tenet, medius ·dd·lasol.

Sz 3, 2-3: <C>antus secundum Ioannem Olendrinum diffinitur sic: Est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata.
Sz 3, 15-17: Tercio notandum secundum Ioannem Olendrinum , quod primus ꝑ duralis incipitur in ·F· in linea, scilicet in vertice pollicis, et finitur in primo ·E·lami in spacio. Secundus ꝑ duralis incipitur in primo ·G·solreut in spacio et finitur in secundo ·e·lami in linea. Tercius autem ꝑ 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.
Sz 3, 27-28: Unde Ioannes Olendrinus : ·ꝑ· durum <i>mi</i> canit, ·b· molle <i>fa</i> dulce frequentat.
Sz 5, 2-3: Mutacio describitur sic secundum Ioannem Olendrinum : Est unius vocis in aliam sub debita consonancia variacio.
Sz 5, 111-113: ·ee·la est ultima diccio extra manum posita, habens unam vocem, scilicet <i>la</i> , que canitur per tercium ꝑ duralem et nullam habet mutacionem propter causas superius positas. Et locatur sub vertice medii digitti ex opposito tercie iuncture eiusdem digitti et hoc extra manum. Et quamquam multi asserunt, illam vocem ·e·la positam in illa dictione, scilicet ·ee·la, non esse tenendam seu ponendam, tamen Ioannes Olendrinus posuit eandem pro ultima voce monocordi Guidonis et locavit eandem sub vertice medii digitti extra manum et hoc, ut tercius cantus ꝑ duralis maneat completus.
Sz 7, 11-12: 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 <i>Musica</i> dicens: Ter trinis modulis cantus contextitur omnis.
Sz 8, 2-3: Coniuncta secundum intencionem Ioannis Olendrini diffinitur sic: Est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonio et e converso de semitonio in tonum transicio.

In addition to these four treatises one discovers further texts in which the name of Johannes Hollandrinus only sporadically occurs, and the form of the name often deviates from the more commonly found form. Yet these additional texts demonstrate significant agreement with the previous four with respect to their contents.

A citation in a manuscript copied by Georg Naustat from Dresden is particularly notable, for one Johannes Valendrinus is described as apparently the author (*causa efficiens*) of the music treatise recorded in the manuscript. But the attribution stems from a commentator, who, in all probability, was somewhat later.²⁰

²⁰ See the introduction of Calvin M. Bower to the edition of TH I in Volume II of *Tractatus Iohannis Hollandrini*.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 fol. 251-286v (written in Głogów by Georg Naustat 1454-1462) (= TH I)

TH I accessus 31-36: Item causa efficiens huius musice est **Iohannes Valendrinus**. Item nota metra de invencione musice:

Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse.
Investigat Guido Tubalque registrat.
Tubal epilogat, normasque ponit Iohannes.
Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.

In four treatises written during the late 15th century and the early 16th century Johannes Hollandrinus is repeatedly associated with the upward extension of the tonal system to include ·ee·la. Furthermore both TH XVIII and Sz attribute the definition of *coniuncta* to Johannes Hollandrinus.

London, British Library, add. 31388, fol. 17r-24r (ca. 1497 from Augsburg)
(= TH XXII)

TH XXII 13, 12: Item ·ee·la pro ultima voce monocordi Gwidonis secundum **Iohannem Hallis** est addenda, qui eam locavit sub vertice medii digiti.

Wrocław, Ossolineum 2297/I fol. 1-12 (from Cracow?)
(= TH XII)

TH XII 5, 10-14: Unde cantus ꝑ duralis diffinitur sic: est qui protrahitur per durum seu qui duriolem seu graviorem sonum in suo transitu signat et hoc in respectu aliorum. Et quia triplex reperitur, in tres species merito dividitur. Primus itaque ꝑ duralis incipitur in ·T· greco in linea et finitur in ·E·lami in spacio. Secundus incipitur in ·G· gravi et finitur in ·c· acuto in linea. Tercius incipitur in ·g· acuto in linea et finitur in ·ee·lami superacuto secundum **Iohannem Oleandrum**.

Prague, Pražské bradu, knižovna metropolitní kapituly N LI (written in Bohemia, 1500)
(= TH XVI)

TH XVI 1, 4, 31: Et extra manum secundum **Iohannem Holandrinum** annectitur una, ut pote ·ee·, et hoc in toto sunt viginti claves.

TH XVI 1, 5, 121: Ideo **Iohannes Holandrius** unam apposuit clavem ob tercii cantus ꝑ duralis perfeccionem, videlicet ·ee·la, que extra manum in aliquo articulo locari habet unam vocem videlicet *la*, que est ultima tercii ꝑ duralis nullam habens mutacionem rationibus prius habitis.

Cracow, Biblioteka Czartoryskich 3910, p.191-246 (1522)
 (= TH XVIII)

TH XVIII 2, 16: ·ee-la extra manum additur secundum **Iohannem Oleadrinum** propter complecionem tercii cantus h duralis.

TH XVIII 3, 167: Secundum **Iohannem Eleadrinum** coniuncta diffinitur sic: est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et econverso de semitonio in tonum mutacio.

Several verses concerning the modes are erroneously attributed to Johannes Hollandrinus in a south-German Manuscript from the Proske-Bibliothek in Regensburg; for these verses actually appear in the 13th-century treatise of Lambertus²¹:

Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikbibliothek 98 th. 4°
(South Germany, 1457-1476):

p. 251: Item nota versus **Iohannis Holandrini** de cantibus, qui ascendunt sicut autentī et descendunt sicut plagales.

Versus: Qui primo velut autentus loca possidet altea (!)
 postea descendit ut collaterateralis (!) ad yma.
 Vel viceversa primo yma, que post petit alta.
 De quo, si querit aliquis, cuiusque sit,
 Sic respondetur, quia cantus quilibet eius
 Esse toni poterit (?), in quo finiri videtur.
 Vel punctus (!) praciens extremum si situetur
 Alcior extremo regulariter esse meretur
 Autentus talis econtra collateralis
 aut eius, de quo plus accipit, esse probetur.
 Praecipue cantus hiis versibus examinetur.

²¹ Lambertus, CS 1, p. 261b. Wolf Frobenius demonstrates an acquaintance with this manuscript in his book: *Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre* (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft II, Stuttgart 1971, p. 26 Anm. 21) and he ascribed verses from the Venetian manuscript lat. VIII 24 (=3434) to Johannes Hollandrinus. Frobenius reinforces his ascription with references to parallels in the manuscript London add. 34200 (=TH II), in Ladislaus de Zalka, in Henricus de Zeelandia, in the Anonymus Cartusiensis as well as in manuscripts Gent 70 (71) fol. 44r and Paris BNF lat. 16664 fol. 8v-9v. He remarks likewise that some of these verses are to be found in Lambertus and Petrus de Cruce. In fact we are dealing here with widely disseminated verses, some of which also appear associated with the name Johannes Hollandrinus.

The Strasbourg edition of Gregor Reisch's *Margarita philosophica nova* printed by J. Grüninger cites Johannes Hollandrinus with a remark concerning the qualification of a *musicus*.²² In this case one is apparently dealing with a second-hand quotation; the text of Gregor Reisch as a whole does not belong to the tradition defined by the more or less closely related treatises discussed above.

Gregor Reisch, Margarita philosophica nova (J. Grüninger, Strasbourg 1508)

lib. 5, Musica figurata, De modo componendi seu contrapuncto simplici, Septimum caput de Tonis: Quamvis in Musica mensurali non docetur de tonis: Sed necesse est scire octo tonos: nam ut **Holandrinus** ait: Qui octo tonos ignorat pro Musico non reputatur.

The variety of forms in which the name itself appears in these texts is of particular interest. While no hard and fast orthography existed in the Middle Ages, especially with respect to names, the difference between Oleander (or Oleandrus?), Hallis and Valendrinus is rather remarkable. In addition to errors by scribes when reading their exemplars, one should probably also consider the possibility that authors of these texts had no written exemplar before them; rather they knew the name only through oral tradition and therefore assumed different sounds and spellings. The original form on the name is in all likelihood Hollandrinus, “the Hollander,” but this is by no means beyond the shadow of doubt. The most notable variation of the name, “Valendrinus” might be explained as a variant of “Flandrinus/Vlandrinus.”²³ That Flanders and Holland were not strictly differentiated is supported by the Johannes de Lovanio Hollandrinus mentioned above.²⁴ This designation implies that persons from Louvain (Löwen) – presently Belgium – could also be named “Hollandrini.” Nevertheless the numerous significant theories and doctrines shared in common by these texts suggest that the music theorist in question is one and the same person.

All of the texts cited to this point belong to the genre of chant treatises. They contain in general the following array of subjects:

²² The citation is not found in the first edition printed in Freiburg, 1503, but only in the reprint of J. Grüninger, in which an additional part, *Musica figurata*, was inserted next to the *Tractatus I musice speculative* und *Tractatus II musice practice*.

²³ Cf. the interpretation of C. M. Bower in the introduction to his edition of TH I.

²⁴ See p. 151, n. 9

- Accessus (definition, ‘invention,’ significance and classification of music)
- Tonal system (tone letters, tetrachords, disposition of the octaves)
- Solmization, hexachords and mutation
- Intervals (description of nine intervals from unison up to the major sixth, as well as the octave and intervals not commonly used)
- Theory of modes (definition, division into authentic and plagal, ambitus, characterization)
- Tonary (psalm tones, differentiae for antiphons and for introits, and verses for responsories)

In addition to these shared theoretical topics, the texts are also distinguished by a series of diagrams:

- *Manus musicalis* (representation of the Guidonian hand with designation of pitches, solmization syllables, and hexachords)
- *Scala decemlinealis* (representation of the tonal system in a vertical configuration formed through a system of lines and spaces with designation of hexachords with solmization syllables, tetrachords and octave divisions, clefs)
- Ambitus-circles (presentation of tonal ranges of the modes, with indication of the pitches that authentic and plagal modes share in common and those that differentiate them)

The great number of mnemonic verses scattered throughout the prose texts form one of the most striking elements in the treatises discussed. Several of the verses are explicitly attributed to Johannes Hollandrinus. The verses, together with the various mnemonic melodies – under which is counted the oft copied mnemonic text and tune for mastering musical intervals attributed to Hermannus Contractus, “Ter terni sunt modi” – serve to reveal the didactic orientation of the treatises.

All of these features are not only present in the eight treatises described above, but are to be found in a whole series of additional texts from the 15th and early 16th centuries. Thus appropriate criteria must be established, by which the specific teaching tradition attributed to Johannes Hollandrinus can be differentiated from other texts devoted to chant theory in the 15th century.

III. THE DEVELOPMENT OF THE *TRADITIO HOLLANDRINI*

1. *The manuscript tradition*

Given our present state of knowledge, the teaching tradition of Johannes Hollandrinus is preserved in twenty-five texts. Eighteen of these have never been published in full, and have been known only through preliminary studies, partial editions, or descriptions in catalogues. The following list presents a brief survey. More extensive details can be gathered from the introductions to individual editions.

Texts with citation of Johannes Hollandrinus

TH I

Inc.: “Nulla omnino etas ...”

Wr = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 fol. 251r-286v (ca. 1460, Silesia [Głogów])

Ln2 = London, British Library, Arundel 299, fol. 88rv (1491, Germany or Austria) (excerpt)

Ed.: Fritz Feldmann: Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Breslau 1938

TH II

Inc.: “Item diceret, quare musica studetur ...”

L01 = London, British Library, add. 34200, fol. 1r-33v (15th c., Silesia?)

L02 = London, British Library, add. 34200, fol. 37r-38v (excerpt)

Ed.: CS3, p. 416a-462b (= Anonymus XI)

R. J. Wingell: Anonymous XI (CS III). An Edition, Translation, and Commentary (Diss.) Univ. of Southern California 1973

TH V

Inc.: “Pro themate presentis operis ...”

Be = Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, fol. 1r-26r (15th c., second half, Germany?)

Mc = München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056, fol. 2r-42r (1463, Augsburg)

Mn3 = München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387, fol. 53r-79r (15th c., Germany)

Ed.: Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. AMf 1-2, 1936-1937, pp. 59-82, 176-199 (selections)

TH XII

Inc.: “Fertur quamquam Pitagoras ...”

*W*_o = Wrocław, Biblioteka Ossolińskich 2297/I, fol. 1r-12v (ca. 1500, Cracow?)

TH XVI

Inc.: “<S>onat vox tua in auribus meis ...”

*P*_m = Praha, Archiv Pražského hradu, Knihovna metropolitní kapituly (sv. Vít) N LI (1575), fol. 189r-207r (1500, Bohemia)

TH XVIII

Inc.: “Recomendacio musice”

*K*_c = Kraków, Biblioteka Czartoryskich 3910, pp. 191-246 (1522, Cracow)

TH XXII

Inc.: “Item musica dividitur in musicam choralem seu planam et mensuralem...”

*L*_d = London, British Library, add. 31388 fol. 17r-24r (ca. 1497, Augsburg)

Sz

Inc.: “Musica magistri Szydlovite sequitur. In nomine Domini amen.

Principia artis musice ...”

*G*_n = Gniezno, Archiwum Katedralne 200, fol. 388r-412r (after 1475, Cracow)

Ed. W. Gieburowski, *Musica magistri Szydlovite. Ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -Praxis des XV. Jahrh. in Polen sowie der Nachtridentinischen Choralreform.* Posen 1915

LZ

Inc.: “In nomine Domini. Amen. <P>ro themate presentis operis assumo Cassiodorum in quadam epistola ...”

*E*_s = Esztergom, Főszékezezyházi Könyvtár II 395, fol. 30r-63v (1489-90, Hungary [Sárospatak])

Ed. Dénes von Bartha: *Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai* (1490), *Musicologia Hungarica* 1, Budapest 1934

*Texts without citation of Johannes Hollandrinus***TH III**

Inc.: “Sequitur musica et eius utilitas.”

Wi = Wien, Österreichische Nationalbibliothek cod. 4774, fol. 12r-91r
(before 1473, Prague)

Ed. J. Amon, Der “Tractatus de musica cum glossis” im cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977

TH IV

Inc.: “Similiter unisonus dicitur modus”

Al = Alba Julia, Biblioteca Centrala de Stat, Filiala Batthyaneum (before 1477, Slovakia
[Levoča/Leutschau])

Ed.: Zsuzsa Czagany, Anonymi Leutsoviensis Tractatus de musica. Slovenská Hudba 17, 1991, pp. 297-327. German version: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD 46, 1992, pp. 223-242

TH VI

Inc.: “In principio nostri opusculi ...”

Wi = Wien, Österreichische Nationalbibliothek 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v (before 1473, Prague)

Ed.: 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

TH VII

Inc.: “Ignis divini iubare ...”

Ww1 = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37, fol. 288r-302v (ca. 1475, Silesia
[Wrocław])

TH VIII

Inc.: “Pro recommendatione artis musice ...” (1402, Prague [according to the Explicit])

Pa = Praha, Národní knihovna České republiky V.F.6 (928), fol. 59r - 98r (1431, Prague)

Kk = Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927, fol. 213r-238v (1448, Cracow)

Ka = Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861, fol. 127v-148r (ca. 1455, Cracow)

TH IX

Inc.: “Musica secundum Bohecium sic diffinitur ...”

Kr = Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859, fol. 3r-13r (ca. 1447, Cracow)

TH X

Inc.: “Quilibet modus aut resonat ...”

Pb = Praha, Národní knihovna České republiky V.H.21, fol. 136r-140v (ca. 1415, Prague)

TH XI

Inc.: “Nec reticere oportet ...”

Pr = Praha, Národní knihovna České republiky I.G.1, fol. 1r-17r (15th c., Bohemia [Wittingau/Třeboň])

TH XIII

Inc.: “Circa initium huius libri ...”

Le = Leipzig, Universitätsbibliothek 1236, fol. 143r-174r (before 1490, Germany)

Me = Melk, Benediktinerstift 873, pp. 199-214 (after 1449, Melk)

TH XIV

Inc.: “Quia secundum philosophum octavo polliticorum ...”

Mb = München, Bayerische Staatsbibliothek clm 5947, fol. 108r-115r (1492/3, Germany)

TH XV

Inc.: “De utilitate artis musice. Expedit et consonum est rationi ...”

Ww2 = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37, fol. 302r-324r (ca. 1475, Silesia [Wrocław])

TH XVII

Inc.: “Expedit et consonum est rationi ...”

Wb = Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 696 Helmst., fol. 142r-155r (15th c. Germany)

Sa = Salzburg, St. Peter a. VI. 44, fol. 44v-59v (1490, Melk)

TH XIX

Inc.: “Expedit et consonum est rationi ...”

Ln1 = London, British Library Arundel 299, fol. 30r-65v (1491, Germany or Austria)

TH XX

Inc.: “Pro presentis opusculi artis videlicet musicalis cognitione, expedit ac rationi consonum est ...”

B/ = Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74, fol. 104r-126v (1464, Stettin)

Er = Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek CE 8° 20, fol. 114r -134v (1485, Erfurt?)

TH XXI

Inc.: “Primo Celi scribit Arestoteles princeps philosophorum ...”

Mü = München, Bayerische Staatsbibliothek clm 30059, fol. 2r-23v (15th c. Nuremberg)

TH XXIII

Inc.: “Quoniam circa artem musicalis sciencie multi hodiernis temporibus delirant...”

Ei = Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685 (*olim* 8 26, quarto 27), fol. 362r-377v (1456-1458, Leipzig ?)

2. Definition of the Teaching Tradition

A teaching tradition is defined by common concepts, terms, definitions, linguistic patterns, and mnemonic aids that are repeated through several generations of teachers and students. Given the sources cited above we can assume that Johannes Hollandrinus founded such a teaching tradition. In order to substantiate this assumption, it is necessary to set out clear criteria by which it becomes possible to determine more exactly the positions of specific texts within the tradition.

Among those nine treatises in which Johannes Hollandrinus is cited by name, the *Opusculum monacordale* – attributed to Johannes Valendrinus – assumes a special position. According to the above quoted *Accessus* this text appears to have been viewed as a work of Johannes Hollandrinus himself, whose name is mentioned as Johannes Valendrinus only in this *Accessus*.²⁵

The quotations attributed to Johannes Hollandrinus (often with a specific reference to his *Musica* as well) bring no new and innovative concepts to the teaching of music theory. Some definitions and verses are discovered among these quotations which definitely were not conceived and penned by Hollandrinus; the remainder are primarily related to elementary propositions of musical theory that, by and large, belong to the common body of knowledge found in contemporary treatises. The distinguishing characteristic of these attributions lies in the distinct linguistic form of these statements.

The citations specifically associated with the name Johannes Hollandrinus – which we will name *loci Hollandrini* – lead us to consider the treatises containing these attributions as authentic witnesses for the dissemination of the teaching of Johannes Hollandrinus. Thus these references form the bases for mapping other texts within the tradition. The music-theoretical context of the *loci Hollandrini* and their distribution through these nine fundamental textual witnesses require particular attention, for no single one of these treatises contains all citations. Furthermore these *loci* are not in every case associated with the name Johannes Hollandrinus.

²⁵ Cf. p. 163

Our enquiry into the *loci Hollandrini* will take place in two steps: In the first the group of nine treatises containing citations of Johannes Hollandrinus or attributed to him will be analyzed. These treatises – or at least the codices containing them – originated in the second half of the 15th and the beginning of the 16th century. TH XVIII, the manuscript of which was written in 1522, represents the latest datable source.

In a second step the *loci Hollandrini* will be compared with corresponding statements within the sixteen texts in which the name Johannes Hollandrinus does not appear. TH VIII, which originated in the year 1402, represents the oldest text in this group.

All these text together make possible the definition of a teaching tradition that thrived within a temporal period of about 120 years.

Loci Hollandrini

The nineteen quotations from the *Musica* of Johannes Hollandrinus relate to several topics within elementary music theory that form the subject matter of chant treatises.

1. Introductory definitions and qualifications
 - A. Verses concerning the distinction between *ars* and *usus*
 - B. Verses concerning the ‘inventors’ of music
 - C. Verses concerning the modes as fundamental to musical knowledge
2. Tonal system and notation
 - A. Verses treating the different notation of *b durum* and *b molle*
 - B. Verse treating the difference of pitch between *b durum* and *b molle*
 - C. *·ee·la* as the highest pitch of the tonal system
 - D. The *claves affinales* as constituent part of the tonal system
 - E. Explanation of the designations *graves* and *acutae*
 - F. Verses that explain the use of capital letters for signifying the *claves graves*
3. Hexachord theory and *coniunctae*
 - A. Verses concerning the solmization syllables *ut re mi fa sol la*
 - B. Description of the *manus musica*
 - C. Definition of *cantus*
 - D. Definition of *mutatio*
 - E. Definition of *coniuncta*

4. Intervals

A. Verses *Ter trinis modulis cantus contextitur omnis*

5. Modal theory and tonaries

A. Verses concerning the distinction between authentic and plagal

B. Verses concerning the four elements of a regular melody

C. Verses concerning the relation between the *principia tonorum* and the *fines differentiarum*D. Rules related to *distinctiones***1A**

Bestia non cantor qui non canit arte sed usu,
non vox cantorem facit, sed artis documentum

The verses describing the dichotomy *ars* – *usus* were not written by Johannes Hollandrinus, although they are concurrently attributed to him in four treatises (TH II pr. 9-10, 13; TH V pr. 64-65, 68; Sz 1, 29-31, LZ pr. 73-75). They can be traced back to Lambertus and belong to the *loci communes* of music theory in the late Middle Ages.²⁶ TH I pr. 5 quotes only the first of these two verses.

These verses are already found in the earliest texts containing no reference to Hollandrinus (TH VIII 22, 25-26 and 9, 124-125; TH X A 47-48) as well as in several later treatises (TH VI 5, 15-16 and TH XV 6, 41 and 43). The context for these verses is always the dichotomy *ars* – *natura* or *musicus* – *cantor*, and they consistently challenge the practical musician to become acquainted with *ars* as well. Most often the verses are quoted together with Guido's verses "Musicorum et cantorum magna est distantia ..." ²⁷ (TH VII pr. 24-28; TH XIII pr. 171-175; TH XIX, 72-78 and TH XXI 1, 15-19).

1B

The verses *Pitagoras repperit* containing a catalog of 'inventors' of music is known almost exclusively within the Hollandrinus tradition.²⁸ They ap-

²⁶ LAMBERTUS p. 252b

²⁷ GUIDO reg. 1-3

²⁸ A similar but not versified list is found in THEOG. METT. 1, 1-3 (p. 183a). A late copy of the first three lines is found in Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44 (cf. p. 282) and in Tübingen Mc 48 (a transcription by Christian Meyer is published on the internet page of the

pear in two versions within the nine treatises associated with the name Johannes Hollandrinus, one version of which carries no attribution to Johannes Hollandrinus (TH I acc. 33-36, Sz 1, 23-26 and TH XII 1, 3-6):

TH I acc. 33-36	LZ pr. 35-54 (= TH V pr. 37-41)
Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse. Investigat Guido Tubalque registrat. Iubal epilogat, normasque ponit Iohannes. Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.	Pitagoras reperit, transfert Bohecus ipse. Investigator Guido fuit ipse tonorum. Iubal epilogum modulaminis ipse registrat. Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes. Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.

Among the text with no reference to Hollandrinus only TH XIV (2, 18-22) contains the version with five lines – that which in TH V and LZ is attributed to Johannes Hollandrinus. The oldest datable text, TH VIII 5, 10-12, records the first three lines of the version from TH I, Sz and TH XII, but not the line that mentions Gregory and Ambrose. The version with three lines represents the one most often transmitted, for it is found in TH IX 1, 1, 4-6; TH X A 31-33; TH XV 2, 12-14; TH XVII 41-43 and TH XIX 46-48 (in reversed order). Two texts (TH XIII pr. 51 and TH XXI 2, 6) transmit only the first line.

1C

Musicus octo tonos ignorans non reputatur.
Ergo scias tantum quod arte tonus inveniatur.

The declaration that a musician with no knowledge of modal theory deserves no reputation as a musician is preserved in two lines with minor variants in TH II pr. 20-22, LZ pr. 84-85, LZ 4, 19-20 and TH V pr. 104-106, all with attribution to Johannes Hollandrinus.

Other sources have not been discovered. Yet the same attribution of the verse is noted in the above mentioned *Margarita philosophica nova* of Gregor Reisch.²⁹

2A

Mollem rotundum b dat, h quadrum tibi durum.³⁰

Lexicon musicum Latinum: www.lml.badw.de/info/tueb48a.htm).

²⁹ Cf. p. 165

³⁰ The verse is handed down in several versions, all of which fail at forming a correct hexameter.

The distinction between *b durum* and *b molle* belongs to the basic fundamentals of elementary music theory as a distinctive feature within the Guidonian tonal system. The verse indicates the manner of notating *b rotundum* and *b quadrum*. It is cited in three treatises – TH II 3, 24; TH V 3, 32 and LZ 2, 21 – and the last two of these attribute it to Hollandrinus.

The verse is found only in TH XIV among texts with no reference to Johannes Hollandrinus, where it is written as the third line of the versified instruction “Sub ·b·fa·b·mi duas voces volo demi ...” This admonition is widely dispersed within the Hollandrinus tradition and appears in various combinations with other verses (TH II 3, 16-17; TH V 3, 29-30; TH VII 3, 17-18; TH IX 1, 2, 53-54; TH X B 42-43; TH XIII 2, 31-32; TH XV 8, 9-10; 9, 114-115; TH XVII 100-101; TH XIX 166-167; TH XXI 4, 16-17; Sz 5, 30-31; LZ 2, 18-19).

TH XIV 8, 19-21: Sub ·b·fa·b·mi duas voces volo demi.
Quas non mutabis quia duplex est ibi clavis.
Molle rotundum ·b· dat quadratum tibi durum.

2B

Szydlowitz quotes one additional verse concerning the difference between *b durum* and *b molle*:

Sz 3, 24-28: Quarto notandum, quod differentia est inter ·b· durum et inter ·b· molle. Differunt enim dupliciter, scilicet in voce et in scripto. Primo in voce, quia signato ·b· duro debet decantari *mi*, ·b· vero molli signato decanitur *fa*. Unde Ioannes Olendrinus:

·b· durum *mi* canit, ·b· molle *fa* dulce frequentat.

This verse appears frequently in the Hollandrinus tradition both as a single line as well as in combination with other verses. Among texts where Johannes Hollandrinus is cited, the verse is found in LZ 1, 30 and TH XVIII 2, 12. It appears more often in texts with no citation of name: TH X B 52, TH VIII 9, 46 (only in the Prague manuscript), TH VII 2, 34; TH XIII 1, 128; TH XV 6, 16 and 6, 52; TH III 2, 22 and 3, 29; TH XII 10, 6 (gloss); TH XIX 170 and in TH XXIII 1, 2, 46.

2C

The pitch ·ee·la *extra manum* had functioned as the highest pitch within the tonal system since Lambertus and Jerome of Moravia; yet it is consid-

ered a basic teaching attributed to Johannes Hollandrinus in seven treatises (TH V, TH XII, TH XVI, TH XVIII, TH XXII Sz, LZ). Accordingly Johannes Hollandrinus is supposed to have sanctioned the inclusion of this pitch in the Guidonian system so that the third *hexachordum durum* – that beginning on *g acutum* – could be a complete hexachord. Obviously the expansion of the Guidonian system formed an object of lively debate, as the remarks in the commentary on TH I suggest.

No reference to *·ee·la extra manum* is found in the principal text of TH I. Only the commentary (TH I 1, 2, 8-9) and one gloss mention an expansion of the pitch collection. According to the statement in the principal text *·dd·lasol* represents the highest pitch, as it was previously in accordance with the Guidonian pitch collection, the collection that was likewise endorsed by Johannes Cotto/Affligemensis.³¹

TH I 1, 2, 1 (principal text): Hiis itaque notulis musicis quidam priorum pluribus, nonnulli verum paucioribus utebantur, posteriores vero ob dulcis cantus melodiam fiendam ultra has adhuc *·b·* molle sive rotundum adinvenerunt, quod utrique *·b·* quadrato acuto videlicet et excellenti adiunxerunt, propter quod et a quibusdam greco vocabulo *sinemenon*, quod latine sonat adiunctum extitit appellatum.

The anonymous glossator writes above the word *pluribus*:

TH I 1, 2, 1, c: utebantur, s. quia *·e<e>·la* extra manum ponebant

The commentary adds the opinion that certain later musicians were attempting to introduce a greater number of pitches than that claimed by the author, especially the *·ee·la extra manum*. He assumes that both enumerations of pitches are valid, yet he concludes that the exposition expressed in *Opusculum monacordale* represents a more acceptable position.

TH I 1, 2, 8-9 (commentary): Quidam vero posteriores ultra numerum clavium ab autore enumeratarum plures claves, videlicet *·ee·la*, extra manum locare nituntur. Et quamvis utrobique satis competens est posicio, modus tamen dicendi presentis opusculi videtur esse melior et formalior.

The commentary a little later significantly uses the expression “secundum communem usum” to describe the 19 note pitch collection ending with *·dd·lasol*, together with the expression “secundum artem” to characterize a collection with an unlimited number of notes.

TH I 1, 1, 81-84: Ulterius ostendit autor numerum clavium: volens, quod octo sunt graves; septem acute; et 4^{or} supra acute, sive excellentes. Sequitur, quod erunt 19 ad hunc

³¹ IOH. COTT. mus. 5, 9-12

sensum: decem novem sunt claves musicales secundum numerum et communem usum, computando ·b·fa et ·b·mi pro una. Dicitur secundum numerum, quia pauciores sunt secundum speciem; soni enim septem sunt in specie ut patet inspicienti. Dicitur secundum communem usum, quia secundum artem possunt esse infinite, cum ars consonantiis finem non imponat ut habetur ex textu.

These expressions are met again in TH II, TH V, LZ and Sz: the pitch collection with 19 notes is designated *secundum usum*, while the collection expanded to 20 pitches by adding ·ee·la *extra manum* is termed *secundum artem*.

TH II 1, 12: Pro quo sciendum, quod claves secundum usum 19, secundum vero artem sunt 20, ut sunt ·Gama·ut, ·A·re, ·Be·mi, et cetera.

TH V 1, 58-64: Pro quo sciendum quod claves secundum usum sunt decem et novem, secundum artem vero sunt viginti, ut patet in his metris:

Bis decas ex arte cantus claves tibi sunt hee:

·Gam·ut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, ·D·solre, ·E·lami,

·F·faut hinc ducas ·G·solreut atque ·a·lamire.

Cum ·b·fa·h·mi, ·c·solfaut ac ·d·lasolre

·e·lami dic ·f·faut, ·g·solreut dic ·aa·lamire

Cum ·bb·fa·h·mi, ·cc·solfa, ·dd·lasol ·ee·laque.

LZ 1, 24 (gloss): Item ·ee·la extra manum ponitur propter complecionem tercii cantus h 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 h duralis, quia sicut est in natura, sic debet esse in arte. Sed natura non deficit in necessariis, nec habundat in superfluis, ut vult Philosophus in *De coelo et mundo*, ergo nec ars, quia ars ymitatur naturam, inquantum potest etc. *Physicorum*; ergo, ut 3^{us} cantus h duralis sit completus et quilibet alter necessario ex intencione istorum virorum in hac arte expertorum et precipuorum additur ·ee·la extra manum.

Sz 2, 77-78: Septimo notandum, quod tota manus secundum usum componitur ex decem novem dictionibus, que sic scolastice exprimuntur, ut clare patet hac ipsa manu musicali. Sed loquendo secundum artem, tunc sunt XX dictiones, ex quibus integratur manus musica, quia ·ee·la etiam extra manum additur, ut dictum est prius.

Szydlovita himself (e.g., 2, 93) as well as TH XII (e.g., 3, 35) use the collection *secundum usum*. The other five texts, TH V 2, 69; LZ 2, 118; TH XVI 1, 4, 11; TH XVIII acc. 84 and TH XXII 5, 1-5 employ the collection that includes the ·ee·la *extra manum*. This expanded collection is also found – with no reference to Hollandrinus – in TH II 1, 37.

Among the texts not containing the name Johannes Hollandrinus only TH IX and TH XI do not address the expanded collection. They, like the principal text of TH I, preserve the ‘classical’ Guidonian collection, along with the highest *hexachordum durum* bounded by $\cdot dd \cdot lasol$ “quia servat metam” (cf. TH I 1, 6, 6 and TH IX 1, 1, 44).

TH VIII takes a conservative position and argues against the proponents who would expand the collection to $\cdot ee \cdot la$. This view is based on the position that $\cdot dd \cdot lasol$ represents the natural limit of the human voice, a limit that should not be trespassed if the purity of the voice is to be preserved. Art should, as far as possible, imitate nature (TH VIII 8, 49-50 and 21, 17-20). This argument is consistent with the commentary added in TH I.

TH VIII 8, 49-50: Et quoniam cuiuslibet cantus modulacio sive gravis, acuta sive superacuta hiis litteris intra manum sinistram situatis potest exemplificari nec amplius eciam vox humana ultra has XXI litteras, ut saltem vox clara et decens appareat, sublevari, non fuit necesse plures litteras posuisse nec in infinitum in eisdem sicut nec in voce licuerat processisse. Et per consequens similiter nec oportuit extra manum, ut quibusdam sciolis placuerat, $\cdot ee \cdot la$ ad perfectionem tercii $\cdot b \cdot$ duralis adiunxisse.

TH I 1, 1, 90-91 (Kommentar): Sequitur ergo per modum corellarii, quod numerus clavium in manu musica et monacordo communiter a musicis assignatus usualis et non artificialis est, esse censendus. Solent autem tantum tot assignari communiter ideo, quia vox humana amplius non potest ultra has litteras sive claves, saltem, ut vox clara appareat, sublevari.

TH XXIII 1, 2, 16-18 offers the same point of view. The majority of texts containing no reference to Hollandrinus adopt a solution to this quandary that maintains $\cdot dd \cdot lasol$ as the limit “secundum usum,” yet allows $\cdot ee \cdot la$ “ex arte.” Within this context the verses cited above according to TH V often appear: “Bis decas ex arte cantus claves hee sunt.” TH X C 190-193 and TH VIII 9, 100-105 (in an interpolation from the Prague manuscript) record the earliest witness of this tradition, which is also to be found in TH III 1, 22-27; TH VII 1, 8-13; TH XIII 1, 19-25; TH XV 2, 18-23 and TH XIX 70-71. TH XVII 57 and 71 (a diagram for the division of the monochord) seems to have adopted this solution.

In TH VI 15, 3; TH XIV 7, 20; TH XX 1, 9 and TH XXI 2, 28 (a diagram) $\cdot ee \cdot la$ is accepted with no reservations.

2D

In the partition of the tonal system, which is described as theory attributed to Johannes Hollandrinus in LZ 3, 48, the *claves musicales* are segmented into five tetrachords: *graves*, *finales*, *affinales vel acutae*, *acutae vel super-acutae*, *excellentes*. The characteristic concept of *affinales* appears in all eight treatises citing the name Johannes Hollandrinus. Nevertheless one can observe a certain discrepancy in the treatment of the *claves affinales*, a discrepancy that stems from the various attempts to integrate the *sedes affinales* (i. e. the secondary finals) in a manner similar to the *claves finales* into the tetrachordal structure of the tonal system.

LZ 3, 35; LZ 3, 48 and TH V 2, 66 divide the tonal system into five disjunct tetrachords and designate the notes *a b c d* as *claves affinales vel acutae*; this is done apparently with no recognition of the fact that, since the seventh and eighth modes are not transposed, *d acuta* does not actually belong to the *affinales*. One finds a similar presentation in Sz.

LZ 3, 35: Post hoc secuntur 4^{or} scilicet *a·b·c·d*, que dici possunt affinales, quasi adfinales, id est confinales ex eo, quia sicut cantus principaliter terminatur in 4^{or} clavibus precedentibus, sic in his quatuor terminari potest minus principaliter, prout infra patebit.

Sz 2, 58-59: Quedam vero dicuntur affinales et sunt iterum alie quatuor claves sequentes, scilicet *a·b·c·d*. Et dicuntur affinales quasi confinales, id est situate circa finales, et ut in eis frequenter quilibet cantus transpositus in eis debet terminari.

TH I and TH II label these same four *claves* “affinales,” with no attempt to integrate them into the tetrachordal structure of the tonal system:

TH I 2, 5, 10: Sed ultra quatuor finales eorum, que sunt *D·E·F·G*, graves, adhuc 4^{or} sedes *a·b·c* videlicet et *d* acutas eis addiderunt, quas affinales, quasi ad finales iunctas vel minus principales, vocaverunt.

TH II 4, 25: Et notandum, quod in illis quatuor litteris vel clavibus iam enumeratis non semper finiuntur toni seu cantus, sed etiam in aliis, scilicet in *a·b·c·d* acutis, id est in *a·lamire*, *b·fa·b·mi*, *c·solfaut*, *d·lasolre*, que alio nomine dicuntur affinales, et hoc ideo, quia sicut <cantus> principaliter terminari <potest> in quatuor clavibus prius enumeratis, sic in hiis 4^{or} terminari potest minus principaliter.

TH XII treats the *affinales* both as the tetrachord *a-d* within the tonal system (3, 36, diagram) and also as co-finals (8, 29). TH XVIII 2, 16 (diagram) and 21-22, on the other hand, cites only three *claves affinales* – *a b c* – as a segment of the tonal system. TH XVI 3, 1, 30 mentions these three *claves affinales* only as co-finals.

Among the texts in which no Hollandrinus citation occurs, TH VIII places the *claves acutae* or *affinales* within the tonal system between *a minutum* and *d minutum*, such that *d minutum* is expressly not incorporated within the segment (“ad ·d· minutum exclusive”). His explanation eloquently illustrates the problem of bringing the four *claves acutae* and the three *claves affinales* into accord.

TH VIII 9, 56-57: Ab ·a· vero minuto inclusive usque ad ·d· minutum exclusive acute appellantur propter sonum, quem reddunt acutum. Vel dicuntur affinales, quia quicumque cantus transpositi finiuntur in eis, ut patebit.

TH VIII 24, 16-17: Dixi autem notabiliter *proprie seu regulariter*, quia et alias finales interdum sibi cantus usurpat, quas affinales nuncupamus. Et sunt tres, scilicet ·a· acuta minuta, ·b· quadra minuta, ·c· acuta similiter minuta.

TH IX 2, 3, 76 (agreeing literally with TH I), TH XI 1, 6-7 and TH XVII 64 (within the diagram of the monochord) cite four *claves affinales*: *a b c d*.

TH VI 37, 9 and XIII 1, 159 (in the commentary) discuss the three *claves affinales a b c* as merely co-finals.

TH XV 6, 7-8, TH XXIII 1, 2, 37-38 and TH XXI 2, 16 enumerate four *claves affinales a b b c*, whereby they treat *b* and *b* as two different *claves*. TH XX contains two possible solutions: *claves acutae affinales a b ♯ c* (1, 28: within the diagram of the monochord) and *claves acute a b ♯ c d* (1, 42: within the diagram of the *scala decemlinealis*).

TH III only mentions the *affinales* as co-finals in a gloss to 1, 1.

2E

Along with a citation of Hollandrinus Szydlowita, quotes the following explanation of the terms *graves* and *acutae*:

Sz 2, 41: Et dicuntur graves, ut inquit Ioannes Olendrinus, quia cantum reddunt gravem, basum, obtusum et declinem, vel etiam dicuntur graves, quia sunt sub gravioribus ponderibus quam ipse accute.

Sz 2, 48: Et dicuntur accute secundum eundem Ioannem Olendrinum ideo, quia accutum reddunt sonum, vel ideo, quia alciore sunt gravibus et semper debent scribi minori scriptura, ut habeant differentiam a gravibus.

A similar explanation of the term *graves* is contained in the commentary to TH I:

TH I 1, 1, 64: ... hee eciam littere octo a ·T· greco incipiendo usque ad ·G· capitale latinum inclusive versales et capitales graves appellantur, ex eo, quia in basso ponuntur, gravem, durum et obtusum cantum reddentes.

One can view these explanations as continuation and development of the teaching tradition of Johannes Cotto/Affligemensis.³² A similar explanation is found with no reference to author in TH XVIII and TH XXII.

TH XVIII 2, 19-25: Quare dicuntur acute? Quia accutum reddunt sonum ... Ideo dicuntur graves, quia cantus in eis reddit gravem sonum.

TH XXII 8, 1-3: Item prime littere a Gamma usque ad ·G· capitale inclusive dicuntur graves, quia cantus, qui in eis vagatur, gravem sonum habet. Dicuntur quoque capitales, quia maiorem figuram habent quam alie sequentes. Item alie septem littere, que sunt ab ·a· minuto usque ad ·g· minutum, acute dicuntur propter soni gracilitatem.

The explanation that Szydllovita attributed to Johannes Hollandrinus also appears in several further treatises with no citation of source. TH VIII 9, 15-19, TH XV 5, 47-50 and TH XXIII 1, 2, 22-25 quote the passage verbatim, while TH IX 1, 1, 20-22 and TH XVII 64 (diagram) offer a similar formulation. TH VI 8, 9-11 offers something of an echo of this last formulation.

2F

In this same passage Szydllovita quotes a verse, which he likewise attributes to Hollandrinus:

Sz 2, 42-43: Unde Ioannes Olendrinus: Octo claves graves, que scribuntur capitales.

This verse and the text immediately preceding it (Sz 2, 41-43, cf. 2E) bear striking resemblance to the principal text of TH I, in which the verse quoted by Szydllovita appears as the first of three:

TH I 1, 1, 74-77: ... octo prime dicuntur graves, eo quod cantum reddunt gravem et bassum, sequentes vero septem dicuntur acute contraria ratione, ultime autem quatuor excellentes.

Versus: Octo voces graves scribuntur et capitales;
Septem minute quoniam dicuntur acute;
Cum duplici ventre precellunt 4^{or} inde.

³² Cf. IOH. COTT. mus. 5, 16-18; cf., e.g., GOSCALC. p. 36: ... et dicuntur graves, quia gravem, id est bassum, <sonum> naturaliter reddunt voces in eis contentes ...

A variant of these verses, likewise attributed to Hollandrinus, is quoted by LZ.³³ The first two lines are also transmitted in TH V 1, 36 (within the diagram of *manus musicalis*) with no reference to authorship.

LZ 3, 54: Claves octo graves et dicunt capitales,
Octo minute, quoniam dicuntur acute,
Cum duplici ventre precellunt quatuor inde.

TH VIII 9, 39-41; TH X B 47-49; and TH XV 5, 53-55, all sources with no citation of Hollandrinus, transmit these verses, and all three of these texts reproduce the version of TH I. TH III 3, 25-27 and TH XXIII 1, 2, 29-31 offer a similar version.

3A

Two verses concerning the six solmization syllables are attributed to Hollandrinus in TH II 1, 28-29 and LZ 1, 17-18 (with the variant *et plene* for *ut plena*):

TH II 1, 28-29: *Ut, re, mi, cum fa, sol*iungas hiis, simul et *la*.
cunctas claudit odas manus, ut plena docet illas.

A variant of this verse is likewise discovered in TH I:

TH I 1, 1, 3-4: *Ut re mi fa sol*iungas hiis simul et *la*.
Cunctas claudit odas sic vox replicata per illas.

TH XIV offers different variants:

TH XIV 5, 8-9: *Ut, re, mi, fa, sol*, iungis hiis et *la*.
Cunctas claudit manus et plene docet illas.

TH XXI, on the other hand, transmits a version in which the first line is replaced by one with similar content, a line that is found as well in TH VIII and TH X:

TH XXI 2, 25-26: *Ut, re, mi, fa, sol, la* modulacio musica cantat.
Cunctis claudat etas manus et plene docet illas

TH VIII 7, 14-15 (Interpolation der Prager Handschrift):
Ut re mi fa sol la modulacio musica cantat.
Hasque manus leve digitis ipsa locare laxat

TH X B 11-12: *Ut, re, mi, fa, sol, la* modulacio musica cantat.
Hasque manus leve digitis solet ipsa locare.

³³ Cf. commentary to LZ 3, 54-56

3B

Four treatises, TH II, TH V, LZ and Sz, describe the *manus musicalis* with the solmization syllables assigned to points on the fingers: *radix*, *venter*, *collum*, *caput* or *vertex*; this descriptive language is attributed to the teaching of Johannes Hollandrinus. Three of these sources also quote a description of the *manus musicalis* in verse form. The verses are transmitted in two versions, both of which are attributed to Johannes Hollandrinus (TH V 1, 43-55; LZ 1, 35-47) or Joannes Olendrinus (Sz 2, 80-92). The version cited by Szydlovita is likewise transmitted with no attribution in the principal text of TH I 1, 5, 2-14 and in TH XII 3, 5-18. This represents the single instance among *loci Hollandrini* in which a group of verses with significant variations are attributed to the same author. One can thus surmise that the writers of these treatises are drawing from two different sources, both of which transmit the teaching of Johannes Hollandrinus. The following table offers a comparison of the two traditions:

Sz 2, 80-92	LZ 1, 35-47
·Γ·ut, ·A·re, ·H·mi semper pollex retinebit, index ad radicem ·C·faut, mediusque [·D·solre.	·Γ·ut, ·A·re ·ḥ·mi semper dic pollice poni. Indicis radice ·C·faut, mediusque ·D·solre.
Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis. In cuius ventre ·G·solreut reor esse. Inde suo more collum tenet hinc ·a·lamire, et caput eius ornare solet per ·b·fa, ·ḥ·mi. Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. Sed ·d·lasolre medius sibi vertice portat. Index iterat ·e·lami, ·f·faut huic quoque [substat.	Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis. In cuius ventre ·G·solreut illique pone, inque suo more collum tenet hinc ·a·lamire, et caput ornare solet huic altum ·b·fa·ḥ·mi. Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. Sed ·d·lasolre medii vertice bene pone. Index huic iterat ·e·lami, cui ·f·faut astat.
Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. Hinc ·aa·lamire donat medius, fidius ·bb·fa, [·ḥḥ·mi. ·cc·solfa collo tenet, medius ·dd·lasol	Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. Ventre tenet medius ·aa·lamire, fidius ·bb·fa [·ḥḥ·mi. Isque ·cc·solfa tenet collo mediusque [·dd·lasol, cui superest ·ee·la sub vertice nihil tenet [ultra.

Four texts, none of which cites our author, pass down the verse-description of *manus musicalis* in a version related to Szydlovita. The more remarkable variant in comparison with Szydlovita relates to the designation of the fourth finger as *medicus* rather than *fidius*,³⁴ a variant that appears in

³⁴ The term *fidius* for the fourth finger is only known in one other text in music theoretical writings, namely the Prague organ treatise TACT. Octo princ. ex. 6. Witnesses from other

all four treatises: TH III 1, 9-20; TH VIII 9, 87-98 (interpolation in Prague manuscript); TH X C 177-188; TH XIX 83-94. The version of these sources can be traced back as far as 1415 in Prague³⁵:

Sz 2, 80-92	TH X C 177-188
·Γ·ut, ·A·re, ·H·mi semper pollex retinebit, index ad radicem ·C·faut, mediusque [·D·solre. Sic ·E·lami fidius, sed ·F·faut auricularis. In cuius ventre ·G·solreut reor esse. Inde suo more collum tenet hinc ·a·lamire, et caput eius ornare solet per ·b·fa, ·h·mi. Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. Sed ·d·lasolre medius sibi vertice portat. Index iterat ·e·lami, ·f·faut huic quoque [substat. Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. Hinc ·aa·lamire donat medius, fidius ·bb·fa, [·h·mi. ·cc·solfa collo tenet, medius ·dd·lasol	Gamaut ·A·re ·B·mi semper pollex retinebit Index radice ·C·faut mediusque ·D·solre Sic ·E·lami medicus sit ·F·faut auricularis. In cuius medio ·G·solreut esse memento Inde suo more collum tegit huic ·a·lamire Et caput ornari eius solet per ·b·fa·h·mi In summo medice ·c·solfaut accipit apte Et ·de·lasolre medius tibi vertice portat Index reiterat ·e·lami idem vertice portat ·f·faut hinc digito reddit atque ·g·solreut [ipso Hinc ·aa·lamire gerit medius medicus [·bb·fa·h·mi Et ·cc·solfa tenet medius ·dde·lasol quoque complet.

A short description of the *manus musicalis* in prose is found in TH XIV 5, 12-13, where the fourth finger is named *annularis*.

3C

The definition of *cantus* as recorded by Szydlowitz is also contained in the treatises TH I and TH XII.

Sz 3, 2-5: Cantus secundum Ioannem Olendrinum diffinitur sic: est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. Unde in predicta diffinitione 'modulacio' ponitur pro genere, alie autem particule ponuntur pro differentiis, ut scilicet ipsum diffinitum differat a quolibet alio diffinito. Notandum primo, quod tres sunt cantus in genere, scilicet durus sive asper, naturalis sive planus et mollis sive dulcis.

TH I 1, 6, 3-4: Cantus autem est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. Et iuxta triplicem soni proprietatem in triplici differencia reperitur, videlicet durus sive asper, naturalis sive planus, et mollis sive dulcis.

Medieval-Latin literature are infrequent, and they only are found after the 14th century. Cf. Latinitatis Medii Aevi Lexicon Bohemorum, Praha 1977 ff.; Lexicon latinitatis medii aevi Hungariae, Budapest 1987 ff.; Lexicon Mediae et Infimae Latinitatis Polonorum, Warszawa 1953 ff.

³⁵ This version is also cited in Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44 (cf. p. 282). The verses reveal numerous significant borrowings from HUGO SPECHTSH. 32-44.

TH XII 5, 2: Unde cantus diffinitur sic: est modulacio vocis vocalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata, pro quo notandum, quod triplex est proprietas vocis, a qua triplici proprietate triplex sumitur cantus.

This definition likewise appears in five additional texts that contain no references to Hollandrinus: TH III acc. 25; TH VIII 21, 3-4; TH X B 14; TH XV 9, 3 and TH XXIII 1, 5, 2. It is normally found within the context of introducing the three genres of hexachords. The version of TH X clearly demonstrates the identical meaning of *cantus* and *proprietas*:

TH X B 14-21: Cantus est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata; vel est varia vocis inflexio vel distincio, que pocius proprietas musicalis appellatur.

Triplex cantus in VII dividitur.

Tu, qui solfabis: tres cantus esse, notabis.

Quos te doctorum per verba docebo meorum.

Ecce b duralis, naturalis sitque b mollis.

Hos partiri potes tres, septem clavibus aptans.

Tres duos fert ·g·, naturales ·c· geminatos;

Et tot b molles ·f· demonstrat tibi cantus.

3D

The definition of the concept *mutatio* using the explanation *variatio* – with slightly different wordings – often appears in theoretical writing of the 14th and 15th centuries.³⁶ In addition to Szydlowita it is discovered in four of the texts that transmit the name Hollandrinus, but with no attribution of authorship:

Sz 5, 2: Mutacio describitur sic secundum Ioannem Olendrinum: est unius vocis in aliam sub debita consonancia variacio.

³⁶ ENGELB. ADM. 3, 8, 15: Nam omnis mutacio et variacio in cantu musico est per semitonia ex eo quod distingunt inter consonancias et coniungunt tonos. MARCH. luc. 8, 2, 2: Mutatio est variatio nominis vocis seu note in eodem spacio, linea et sono. ANON. Gemnic. 2, 1, 103: Et circa illam mutacionem fit triplex variacio. BART. RAM. 1, 2, 4 p. 32: mutatio est unius vocis in aliam variatio. Alii autem sic diffiniunt: mutatio est duarum vocum aequalium inter se per diversas proprietates in uno signo et una voce variatio. GUILL. POD. 5, 23: Vel mutatio est nominum vocum in eodem loco transpositio aut variatio. ADAM FULD. 2, 5: Mutatio est unius vocis in aliam in eadem clave variatio. IOH. TINCT. exp. 7, 2: mutatio est unius vocis in aliam variatio. IOH. TINCT. diff. 180: Mutatio est unius vocis in aliam variatio. NICOL. CAP. p. 312: Mutatio est variatio nominis vocis et dimissio. FR. GAFUR. pract. 1, 4: mutatio est variatio nominis vocis in alterum in eodem sono.

LZ 2, 4: Mutacio est unius cantus in alium per voces variacio, videlicet est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio.

TH I 1, 1, 48-49 (commentary): Vel: <mutacio> est cantuum variacio intensa et remissa. Vel: mutacio est variacio unius partis vocis in aliam in una et eadem clave.

TH II 3, 1-2: Item nota: Mutacio, ut hic sumitur, sic definitur: est unius cantus in alium per voces variacio. Vel sic: Mutacio est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio.

TH XVI 1, 5, 2: Ubi nota quod mutacio est unius vocis in aliam et in eadem clave variacio, *ut re mi sol fa mi* et cetera.

In the texts with no reference to Hollandrinus the definitions likewise take two aspects of mutation into account: the alteration of hexachords (*variatio cantuum*) and the modification of solmization syllable (*unius vocis in aliam variatio*).

The first definition of TH VIII corresponds literally with TH I:

TH VIII 19, 4: Mutacio igitur est cantuum variacio intensa vel remissa; vel est transitus unius vocis ad aliam causa intensionis vel remissionis sub eadem clave musica contentarum.

TH XIV 8, 2 contains exactly the same formulation as LZ; TH XV 8, 2 and TH XXIII 1, 4, 2-3 the same as TH VIII 19, 4. The remaining texts reveal related versions:

TH XIII 2, 2: Est autem mutacio unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio.

TH XIX 142: In solmisando nota: mutacio est unius vocis in aliam secundum eundem sonum sub diversitate cantus apta variacio.

TH XX 2, 1-3: Est autem mutacio unius vocis pro altera in eadem clave vel consonancia et unisono posicio. Consonancia autem est debita vocum concordancia. In mutacione plura requiruntur: primo unius vocis in aliam debita variacio, secundo debiti soni prolacio, tercio unius soni reiteracio.

TH XXI 4, 2: Est autem mutacio cantuum variacio unius vocis in aliam in una et eadem clave.

3E

The theory of *coniunctae* forms the most important, the most original, and the most consistently transmitted element of treatises in the *Traditio Hollandrini*. The subject of *coniunctae* is addressed in all texts containing the name Johannes Hollandrinus with exception of TH XXII. Nevertheless the definition of *coniuncta* is attributed to our theorist only in Sz and TH

XVIII. Two fundamental variants can be distinguished among the definitions. The formulation of TH I, Sz, TH XII and TH XVIII is not known in texts outside of the Hollandrinus tradition, while the definition of *coniuncta* as found in TH II, TH V, LZ and TH XVI corresponds to the formulation we know from the treatise of Goscalcus.³⁷ Goscalcus in turn is quite similar to the definition of *musica falsa* found in Lambertus.³⁸

The subdivision of texts here confirms the same pattern of transmission we have observed in the cases of *loci Hollandrini* 1B and 3B:

TH I; Sz; TH XII; TH XVIII	TH II; TH V; LZ; TH XVI
TH I 1, 8, 5: Est enim coniuncta secundum vocem hominis (<i>glossa: sive alterius instrumenti</i>) de tono in semitonium, sive de <i>fa</i> in <i>mi</i> , quod idem est; vel e converso transmutacio . Sz 8, 2-3: Coniuncta secundum intencionem Ioannis Olendrini diffinitur sic: Est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et e converso de semitonio in tonum transicio . TH XII 10, 3: Unde coniuncta definitur sic: est mutacio toni in semitonium vel e converso secundum vocem hominis vel alterius instrumenti. TH XVIII 3, 167: Secundum Iohannem Eleandrinum coniuncta diffinitur sic: est secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et e converso de semitonio in tonum mutacio .	TH II 3, 150: ... coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti est facere de tono semitonium et e converso de semitonio tonum . TH V 3, 184: coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti est facere de tono semitonium et e converso de semitonio tonum . LZ 3, 194: Coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti est facere de tono semitonium et e converso de semitonio tonum . TH XVI 4, 2: ... coniuncta est secundum vocem hominis vel instrumenti musicalis facere de semitonio tonum et e converso de tono semitonium ...

The definitions in other texts follow the versions of the groups defined above:

TH VI 33, 5 and TH VIII 18, 5 literally repeat the formulation of TH I.

TH IX 2, 2, 7 and TH XI 3, 94 offer the same text as TH I (including gloss) and Sz.

TH VII 4, 309-310; TH XX 5, 2 and TH XXI 4, 40-41 use the same definition as TH II, TH V, LZ and TH XVI.

³⁷ Cf. GOSCALCUS 1, 3 p. 50, 24: Est enim coniuncta quedam acquisita canendi actualis attribucio in qua licet **facere de tono semitonium, et e converso**.

³⁸ LAMBERTUS p. 258a: Per falsam musicam fieri appellamus, quando **facimus de semitonio tonum, vel e converso**.

The remaining texts (TH III, TH IV, TH X, TH XIII, TH XIV, TH XV, TH XVII and TH XIX) contain no definition of *coniuncta*.

4A

Among specific attributions to Hollandrinus one finds no definitions or explanations that relate to intervals. The verse “Ter trinis modulis cantus contextitur omnis” represents the single exception, for Szydlovita (Sz 7, 12) makes the remark “Ioannes Olendrinus in sua musica” in relation to this verse. This line is used as an introductory verse to a series of verses borrowed from Hugo Spechtshart and transmitted in full by TH V 3, 66-73:

Sunt enim novem modi magis usitati, licet bene sunt plures inusitati.

Versus: Ter trinis modulis cantus contextitur omnis
 Unissonus primus semitoniumque 2^{us}.
 Tercius inde modus tonus est de iure vocatus
 Est semiditonus quartus, ditonus quoque 5^{us}.
 Estque modus sextus dyathasseron associatus.
 Septimus inde modus tibi sit diapente vocatus.
 Et huic semitonium diapenthe sit sociatum.
 Inde tonum iunge sociatum cum diapenthe.³⁹

The same combination is transmitted in three treatises containing no attribution, TH VII 3, 37-45; TH XIV 9, 5-14 and TH XV 7, 9-17.

TH III 5, 14; TH IX 2, 1, 3; TH X A 58; TH X B 87; TH XIII 3, 3; TH XVII 133; TH XIX 556 and TH XXI 6, 4 offer only the first line “Ter trinis modulis”.

5

Verses relating to modal theory and tonary are found in the treatises TH II, TH V and LZ, where they are transmitted with almost no variants and attributed to Johannes Hollandrinus. These mnemonic verses represent axioms and rules that were not found outside of the sphere of influence associated with the name Hollandrinus.

³⁹ HUGO SPECHTSH. 283-289

5A

Verses that relate to the division of modes into authentic and plagal:

TH II 4, 11-12; TH V 4, 21-22; LZ 4, 24-25:

Primum cum terno, sic quintum, septimum atque
Autentos dic esse simul reliquosque plagales.

5B

Two verses enumerate the four aspects of a chant through which a mode can be identified – aspects that form a ‘correct’ melody: incipit, distinction⁴⁰, ending, and ambitus. These verses are attributed to Hollandrinus in TH V 4, 28-29 and LZ 4, 32-33; they are also found in TH I 2, 6, 2-3:

Principium, punctus, finis, et thesis, arsis enarrant
Quemlibet hic cantum rectum, cuiusque toni sit.

5C

According to a rule attributed to Hollandrinus, the degree of descent that concludes a *differentia* should be determined by the opening pitch of the related chant; the lower the opening pitch of the chant, the lower the *differentia* should descend.

TH V 4, 195-196: ... quanto gravius tropus seu cantus ponit suum principium, tanto gravius *evolvae* dirigit suum finem. Et sequar in presenti, sicut in precedentibus, Iohannem Hollandrinum.

This rule is not found elsewhere in the Hollandrinus tradition. The distinctive formulation “suum finem dirigit” is nevertheless encountered in TH I.

TH I 2, 8, 5-7: Quando vero primus tonus, i. cantus primo tono subordinatus, incipitur in [·a·lamire vel in] ·C·faut, tunc sub eadem melodia *differentia seculorum suum finem dirigit* punctuatim descendendo a ·G·solreut spacio usque ad ·D·solre lineam hoc modo:

la sol fa sol la sol fa mi re
a G F G a G F E D

Quando autem incipitur in ·F·faut quocunque modo ascendit vel descendit, *differentia seculorum suum finem dirigit* sursum in ·a·lamire reflectendo in ·G·solreut isto modo:

⁴⁰ Cf. LZ 4, gl. 29a: punctus: unde sicut a gramaticis tria genera punctorum in prosa assignantur, scilicet coma, colom et periodus, sic similiter in musica ponuntur tria puncta, sive distinciones, sub aliis licet nominibus scilicet dyastema, scistema et theleusis.

la sol fa sol sol la sol
a G F G G a G

Sed quando primus tonus incipit in ·G·solreut, tunc differentia seculorum **dirigit iterum suum finem** in ·a·lamire ipsum a ·g·solreut bis implicando tali modo:

la sol fa sol la sol la
a G F G a G a

A formulation very close to TH I is also discovered in the detailed descriptions of *differentiae* in TH V 4, 207 and 209, and TH II 4, 88:

TH II 4, 88: Similiter quando primus tonus incipit suum tropum in ·G·solreut, tunc suum *Enouaen* **dirigit finem** sue difference similiter sursum ...

5D

Among the treatises citing the name Hollandrinus only TH V discusses the problem of shaping musical distinctions according to the grammatical structure of the text. The language here attributed to Hollandrinus has already appeared in the treatises *Liber artis musice* (PTOLOM.) and *Quattuor principalia* (QUAT. PRINC.):

TH V 4, 658: Si in cantura, tunc diffinitur sic: distinctio est verborum similiter et cantus congrua repausacio **et talis repausacio secundum Iohannem Hollandrinum** debet fieri in voce sive in cantu **ubi in sensu litterarum est congrua distinctio**, et hoc quantumcumque fieri potest in sede finali et sic consequenter incipi debet in aliquo certo et regulari principio sui toni.

PTOLOM. 18, 10: Ibi quoque sit in vocibus respiracio, **ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et verborum et cantus una possit esse distinctio**.

QUAT. PRINC. 3, 33: conveniunt distinctio et respiracio, aliquando tamen discrepant, in hec videlicet ubi nostra vox pro defectu anelitus et propter neupmatis prolixitatem continuare non potest, fit ibi respiracio, ubi non est verborum et cantus una distinctio, sed semper cavendum est in tali respiracione a verbi descisione. Distinctio vero est congrua respiracio sive repausacio, scilicet ubi nostra vox inter cantus modulacionem convenienter respirare videtur, ita ut in vocibus respiracio fiat, **ubi est in sensu literarum congrua repausacio, ut et dictionum et cantus una possit esse distinctio**. Sed curandum est ut plena respiracio si fieri potest in cantum, non fiat, nisi ubi distinctiones terminantur.

This *locus Hollandrinus* represents the unique instance of an attribution found in no other text that name Hollandrinus, yet discovered in texts containing no attribution. TH VIII devotes considerable space to the topic of subdivisions of text and music (*distinctiones vel pausationes*); two passages correspond to the statements found in TH V:

TH VIII 28, 13: Dehinc per dispositas voces discernendo predictas regulas ascensionis et descensionis sive in autentis sive in plagalibus diligencius observans hanc eciam modu-

landi formam tenaci memorie recommendes, **ut ubi cantus pausacionem efficit, ibi et sensus verborum distinccionem faciat**, quod considerari potest in hac vel simili antiphona *Ecce ego mitto vos* vel *O gloriosum lumen omnium ecclesiarum*, de quibus etiam distinccionibus paulo ante est recitatum.

TH VIII 28, 31: Ibi quoque in vocibus, ut dictum est, sit respiracio, ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et verborum et melodie una possit esse distinccio acceptualis et iocunda.

TH VI repeats literally this second passage:

TH VI 28, 8: Nota etiam quod ibi in vocibus fit respiracio, ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et verborum et cantus una posset esse distinccio; ...

The sentence “Hec doctrina est Iohannis Hollandrini” that concludes the fourth part of the treatise LZ (4, 127) probably does not designate a quotation as such, but rather implies that the preceding general discussion of rules reflects the teaching of Hollandrinus. Any attempt to identify an actual text by Hollandrinus and a comparative analysis thereof would be purely hypothetical in this instance.

* * *

The following table presents a comparative compilation of the nine treatises that contain an attribution to Johannes Hollandrinus or to Johannes Olendrinus (Eleandrinus), together with the *loci Hollandrini* cited in these texts. These nine treatises, preserved in manuscripts copied between 1460 and 1522, document a teaching tradition that was dispersed throughout the geographic area today known as Germany, the Czech Republic, Hungary and Poland. Textual variants observed in the citations we have cited demonstrate that two distinct branches of this tradition existed during this period, branches which most probably reflect different sources. One branch (Group A) encompasses the texts TH I, Sz, TH XII and influences TH XVIII and TH XXII as well. The second branch (Group B) encompasses the closely related texts TH II, TH V and LZ as well as TH XVI, which was written as late as 1500.

Loci Hollandrini in treatises that cite Hollandrinus

- X** = *locus Hollandrinus* with attribution
x = *locus Hollandrinus* without attribution
X* = variant in texts with attribution
x* = variants in comparison to texts with attribution
[x] [X] = incomplete transmission
 acc. = accessus
 com. = commentary
 gl. = gloss

	Group A					Group B			
	TH I	Sz	TH XII	TH XVIII	TH XXII	TH II	TH V	LZ	TH XVI
1A	x	X				X?	X	X	
1B	x acc*.	x*	x*				X	X	
1C						X	X	X	
2A						x	X	X	
2B		X		x				x	
2C	x com. gl.	X	X	X	X	x	X	X	X
2D	x	x	x	x		x	x	X	x
2E	x com.	X		x*	x*				
2F	x* com.	X						x*	
3A	x					X		X	
3B	x*	X*	x*			[X]	X	X	
3C	x	X	x						
3D	x com.	X				x*		x*	x*
3E	x+gl.	X	x	X		x*	x*	x*	x*
4A		X					x		
5A						X	X	X	
5B	x						X	X	
5C	x					[x]	X		
5D							X		

We can draw the following conclusions from this analysis:

Although TH I is preserved only in a manuscript from the second half of the 15th century, the *loci Hollandrini* found therein correspond almost exactly with those found in TH VIII, the oldest datable text. Thus TH I also in all probability belongs to the oldest of sources. All *loci Hollandrini*

that can be found in these texts obviously belong to the oldest basic theoretical teachings of the *Traditio Hollandrini*.

Szydlovita, who contains the most *loci* referring to Johannes Hollandrinus by name, is in all likelihood also citing the oldest basic theoretical teachings of the *Traditio Hollandrini*, since his citations are found almost literally in TH VIII.

We are going to call these oldest basic theoretical teachings recorded in Group A *Hollandrinus vetus*.

Loci 2E and 3C, which appear nowhere in Group B, we accordingly name *loci veteres*. Furthermore group A is further distinguished by the particular formulation of *loci* 1B, 3B, and 3E, which appear in Group B in altered versions. To distinguish these versions from the *loci veteres*, they will be designated as *lectio vetus*.

Hollandrinus novus designates the theoretical teachings that probably originated in a later revision, namely that transmitted in the treatises TH II, TH V and LZ. *Loci* 1C, 2A and 5A, which are not found in Group A, belong to this revision and should be designated as *loci novi*. Group B also contains various versions of *loci* 1B, 3B and 3E, which will be designated as *lectio nova* to differentiate them from *lectio vetus*.

More than half of the *loci Hollandrini* appear in both groups – namely *loci* 1A, 1B, 2C, 2D, 2F, 3A, 3D, 4A, 5B, 5C and 5D; these we will call *loci communes*. Among these 2C and 4A reveal particular traits: 2C treats the theory concerning the extension of the pitch collection as far as *·ee·la* discussed in the layer of commentary within TH I and rejected by TH VIII, but accepted “secundum artem” by TH X and by the interpolation in TH VIII from the Prague manuscript. *Locus* 4A, the verse “Ter trinis modulis,” represents the single citation of Szydlovita with the attribution “Iohannes Olendrinus” that appears neither in TH I nor in TH VIII. The oldest exemplar of this *locus* is discovered in TH X.

The following table presents the distribution of *loci Hollandrini* in all text belonging to the *Traditio Hollandrini*. In so doing it reveals that all *loci Hollandrini* in group A belong exclusively to the oldest layer of the tradition, that is, they belong to *Hollandrinus vetus*; group B, on the other hand, is associated exclusively with the more recent version, that is, with *Hollandrinus novus*.

			<i>Hollandrinus novus</i> Group B		
	loci veteres	lectio vetus	loci communes	lectio nova	loci novi
I	2E, 3C	1B, 3B, 3E	1A, 2C*, 2D, 2F, 3A, 3D, 5B, 5C		
VIII	2E, 3C	1B, 3B, 3E	1A, 2B, 2C*, 2D, 2F, 3D, 5D		
Sz	2E, 3C	1B, 3B, 3E	1A, 2B, 2C, 2D, 2F, 3D, 4A*		
X	3C	1B, 3B	1A, 2B, 2C, 2F, 4A*		
XV	2E, 3C	1B	1A, 2B, 2C, 2D, 2F, 3D, 4A*		
XXIII	2E, 3C		2B, 2C*, 2D, 2F, 3D		
IX	2E	1B, 3E	2D, 4A*		
XII	3C	1B, 3B,	2B, 2C, 2D, 3E		
VI	2E	3E	1A, 2D, 2F, 5D		
III	3C	3B	2B, 2C, 2D, 2F, 4A*		
XI		3E	2D		
XVII	2E	1B	2C, 2D, 4A*		
XVIII	2E	3E	2B, 2C, 2D		
XIX		1B, 3B	1A, 2B, 3D, 4A*		
XXII	2E		2C		
XIII			1A, 2B, 2C, 2D, 4A*		
VII			1A, 2B, 2C, 4A*	3E	
XVI			2C, 2D, 3D,	3E	
XX			2C, 2D,	3E	
XXI			1A, 2B, 2C, 2D, 3A, 3D	3E	
II			1A, 2C, 2D, 3A, 3D, 5C	3E	1C, 2A, 5A
V			1A, 2C, 2D, 2F, 4A*, 5B, 5C, 5D	1B, 3B, 3E	1C, 2A, 5A
I.Z			1A, 2B, 2C, 2D, 2F, 3A, 3D, 5B	1B, 3B, 3E	1C, 2A, 5A
XIV			2C, 3D, 4A*	1B	2A
IV					
			<i>Hollandrinus vetus</i> Group A		

Loci auxiliares

In addition to the distinguishing features that have defined close relationships among the treatises discussed thus far, additional defining elements can be brought to bear. Definitions and terms are counted among these, which are known exclusively – or at least primarily – through the texts forming the Hollandrinus tradition, although they are never attributed to Johannes Hollandrinus.

Among the thirteen elements we have identified as *loci auxiliares*, one part thereof seems to be formed from a continuing development of specific theories attributed to Johannes Hollandrinus (e.g., the theory of *coniunctae*). The remaining elements probably originated in the following generations of musical theorists, theorists who were writing and teaching within the same clearly defined tradition.

Following the division of theoretical topics that above have been treated as *loci Hollandrini*, the following should be considered to form *loci auxiliares*:

1. Introductory definitions and qualifications
 - a. definition of music as *ars harmoniae*
2. Tonal system and notation
 - a. definition of *linea* and *spatium*
 - b. designation of the deepest pitch in the tonal system as *G fundamentale*
 - c. the terms *claves signatae* and *claves non signatae*
3. Hexachord theory and *coniunctae*
 - a. description of the *manus musica* as “clavigera demonstratrix”
 - b. designation of the *manus musica* as “organum”
 - c. accidentals from *mensuristae* and *organistae* for indication of *coniunctae*
 - d. transposition as an aid for avoiding *coniunctae*
4. Intervals
 - a. definition of intervals (*saltus*) using the expressions *potenter* and *debiliter*
 - b. Description of unison in analogy to grammatical categories
 - c. Definition of *modus*

5. Modal theory and tonaries

- a. use of the terms *differentia capitalis* or *tonus capitalis* to designate the *saeculorum amen* formula of chants that begin on the pitch of the final.
- b. *tonus peregrinus* and *differentia peregrina*
- c. *psalmi maiores* and *psalmi minores*

1a

Musica est ars armonie regulariter canendi ad honorem Dei finaliter adinventa.

This definition is found only in texts within the Hollandrinus tradition: LZ pr. 99-100, TH II pr. 23, TH V pr. 119-121 and TH XII 1, 10. It is falsely attributed to Boethius in LZ and TH V.

The definition occurs within the context of reflections concerning *causa finalis musicae*, which “causa” is explained as “ad honorem Dei finaliter adinventa.”⁴¹ In the treatise of Szydlowita this expression establishes the justification for the ‘invention’ of music:

Sz 1, 13: Notandum primo, musica finaliter est adinventa ad honorem Dei et ad ipsius laudem per musicam perficiendam, que quedam laus est finis potissimus omnium.

Among texts not citing Johannes Hollandrinus this definition is only found in TH XXI 1, 6 (absent the adverb *finaliter*) and in TH XX pr. 72 (with the variant “ars et armonia” in place of “ars armonie”). Both of these texts accompany the verse with the remark “secundum Boecium.”

The expression “ad (ob) honorem Dei finaliter adinventa” is also used in TH VIII and TH XIII:

TH VIII 9, 76 (Interpolation in the Prague manuscript): Unde musica existens veraciter canendi sciencia magnum ob honorem Dei finaliter est inventa.⁴²

TH XIII pr. 161: Sed quereretur aliquis quare musica sit inventa, respondetur quod finaliter ad honorem Dei sit inventa.

2a

The terminological pair *linea* and *spatium* has formed a fundamental element (“pars principalis”) in music theory at least since Lambertus,⁴³ and

⁴¹ Nevertheless neither LZ nor TH XII contains the adverb *finaliter*.

⁴² The expression “veraciter canendi sciencia” quoted by TH VIII is taken from Ps.-ODO dial. and is attributed to Boethius by TH VIII 13, 7 and TH I 1, 9, 28.

subsequently became the basis for visualization of the tonal system, the *scala decemlinealis*. In the teaching tradition of Johannes Hollandrinus *linea* and *spatium* are explicated as *protractio* and *interstitium*; moreover the terms are provided with distinctive definitions characterized only by highly nuanced formulations that divide the definitions into two groups.

The definitions appear in seven of the nine texts with Hollandrinus citations. The division into two distinct groups is consistent with earlier observations, although in this instance the mapping of groups A and B is deferred by Sz and TH XXII. Sz formulates the definition of *spatium* following TH I, but he defines the concept of *linea* according to the model of TH II, TH V and LZ. TH XXII defines both concepts following TH II, TH V, and LZ. TH XII offers the definition of *linea* preserving essential turns of phrase from the version TH I – albeit with minor modifications; but no definition of *spatium* is presented in TH XII.⁴⁴

Group A	Group B
TH I 1, 6, 2: Linea vero est protraccio directa duorum spaciorum divisiva, spatium autem dicitur duarum linearum sibi proximarum intersticium .	TH II 1, 18: Item nota: Linea sic describitur: est protraccio habens duo spacia collateralia; sed spatium diffinitur sic: est intersticium duabus lineis distinctum.
Sz 2, 27-29: (<i>linea</i>) est protraccio linealis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. Et sunt decem in tota manu, ut patet practicanti. Sed spatium dicitur duarum linearum sibi invicem proximarum intersticium .	TH V 1, 73-74: Sed linea describitur sic: est protraccio habens duo spacia collateralia. Sed spatium sic describitur: est intersticium duabus lineis distinctum, etc.
TH XXII 10, 4-5: Nam spatium est intersticium spaciale duabus lineis distinctum. Sed linea est protractio habens duo spacia collateralia.	LZ 1, 55-56: Nam linea dignior est spacio et linea sic diffinitur: est protraccio habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. Sed spatium est intersticium duabus lineis extinctum.
TH XII 4, 20: ... vel linea est contraccio directa duorum spaciorum divisiva ...	

⁴³ LAMBERTUS p. 254a: ... quatuor sunt partes in musica principales, quarum prima est de signis et nominibus vocum; secunda de lineis et spatiis; tertia de proprietate; quarta de mutationibus.

⁴⁴ Cf. also additional definitions: Sz 2, 27: linea est magnitudo terminata ad unum; TH XII 4, 20: Linea primo *Celi* difinitur sic: est magnitudo ad unum facta; vel sic: linea est longitudo sine latitudine considerata. (cf. Euclides, Elementa 1).

Definitions in subsequent treatises mirror groups A and B presented above with minor variants:

TH VIII 6, 25-26 and TH X A 40-41 correspond literally with the wording of TH I.

TH III 1, 38-39; TH VII 2, 3-4; TH IX 1, 1, 14-15 and TH XIII 1, 48-49 repeat the version of group B, and in so doing they substitute the expression “protensio linealis” for “protraccio linealis.”

2b

The designation for the lowest note of the Guidonian pitch collection, the *gamma graecum* – notated with the Greek letter Γ – was imbued with a certain symbolic connotation. It should serve to remind one that the origin of music lay in Greece, and thus ‘Latin’ music was built upon a Greek invention.⁴⁵ The expression “pro fundamento” emphasizes the fundamental role of *gamma graecum* in the treatises TH II, TH V and LZ:

TH V 1, 7-12: Sunt ergo littere quoddam principium in musica et ergo de eis prior erit speculacio. Et sunt septem in numeris, in quibus ipsa tota musica comprehenditur, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·. Quibus septem litteris **pro fundamento** ponitur ·g· grecum. Per quam litteram grecam intelligitur quod musica a Grecis primordialiter est inventa. Alie vero septem, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·, sunt latine, per quod intelligitur quod ipsa musica a Latinis est translata et ab eisdem regulariter consummata

TH II 1, 20: Sunt ergo littere quoddam principium in musica, et ergo de eis prior speculacio; et sunt 7 in numero, in quibus ipsa tota musica comprehenditur, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·, quibus 7^{tem} litteris **pro fundamento** ponitur medium thau ·Γ·, per quam litteram grecam in primo loco positam datur intelli, quod musica a Grecis primordialiter est inventa.

LZ 1, 50-51: 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. Quibus omnibus **pro fundamento** ponitur ·Γ· in linea.

In TH I 1, 1, 60 and Sz 2, 8 we find the expression “tamquam fundamentum” and “tamquam pro fundamento” in this context, which emphasizes the metaphorical character of the whole proposition.

G fundamentale, along with *F finale*, *c acutum*, *g superacutum* and *dd excellens*, appears regularly as the term that represents one of five clefs. One discovers this usage in TH I 1, 5, 22; TH II 1, 53; TH V 2, 76; TH XVIII 2, 7; Sz

⁴⁵ cf. LAMBERTUS p. 254b: Preterea quod ·Γ· greca littera preponitur et latine littere subsequuntur, datur intelligi quod a Grecis fuit inventa musica a Latinis consummata.

2, 34 and LZ 3, 42. TH XII offers an unusual terminological variation, in which the term *fundamentale* is applied to the entire lowest tetrachord, and the *claves graves* are subdivided into *fundamentales* and *finales*.

TH XII 4, 6-7: Secunda divisione claves sunt quintuplices. Quia quedam sunt graves sim<plic>iter fundamentales et sunt 4, scilicet ·F·A·B·C·; quedam graves finales et sunt 4, scilicet ·D·E·F·G·.

The expression *G fundamentale* is likewise found in five additional treatises in various contexts:

In TH VII 2, 44 (“*G grecum vel fundamentale*”) and also in TH IX 2, 3, 84 (“*G fundamentale sive grave*”) it is used synonymously with the note *G graecum*.

In TH XIII 1, 178; TH XIV 6, 12 and TH XXI 2, 20 it becomes the name of a clef (*clavis signata*).

In TH XIX 63-64 and TH XX 1, 2 the expression “pro fundamento” is used only to distinguish the position of *G graecum* as the lowest pitch of the tonal system and, at the same time, to present it as symbol for the Greek origin of music.

2c

The division of *claves* into *signatae* and *non signatae*, that is into those which may or may not function as clefs, is found in eight texts containing citations to Hollandrinus. All the theorists with exception of TH XII and TH XVI present the same definition in two differing formulations. TH XVIII does not in this instance belong to group A – where it had found a place among the *loci Hollandrini*; in this instance it finds a place in group B:

TH I 1, 5, 21-22: Quarum quedam dicuntur signate, quedam non signate. **Signate sunt, que ad notificandum cantum in libris scribuntur**, et harum quedam communiter signantur ut ·F· grave et ·c· acutum, quedam vero ut ·T· grecum fundamentale rarius et ·g· superacutum, quedam vero rarissime ut ·d· excellens.

Sz 2, 32-34: Quarto sciendum, quod de numero clavium quedam dicuntur signate, quedam vero non. **Signate sunt, que ad notificandum cantum in libris scribuntur**. Et de numero harum quedam communiter signantur, sicut ·F· grave et ·c· accutum, quedam vero signantur raro, ut ·F· grecum fundamentale, quedam rarius, ut ·g· accutum, quedam vero rarissime, ut ·dd· geminatum excellens.

TH XVIII 2, 5-7: Duplices sunt claves, scilicet signate et non signate. **Claves signate sunt, que in lineis ponuntur**. Et sunt [in] ·F· ut fundamentale, ·F· faut, ·c· solfaut acutum, ·g· solreut superacutum et ·dd· lasol excellens.

TH II 1, 52-53: Item nota, predictarum claviū que<dam> dicuntur signate, quedam non signate. Signate **dicuntur, que in libris et in lineis signantur**, et sunt quinque: ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum et ·dd· excellens.

TH V 2, 75-76: Item predictarum claviū quedam dicuntur signate, quedam non signate. **Signate dicuntur que in libris signantur et in lineis**, et sunt quinque, scilicet ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· acutum, ·dd·excellens

LZ 3, 41-43: Item tercia divisione claviū quedam dicuntur signate, quedam non signate. **Signate dicuntur, que in libris in lineis signantur**, et sunt quinque, scilicet ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· superacutum, ·dd· excellens. Alie vero omnes preter istas quinque dicuntur non signate, quia non signantur in libris.

TH XII, 4, 8: Ex istis clavibus iam dictis quedam sunt communiter signate, sicut <·F· gravis et ·c· acutum, rarum sicut> ·g· acutum, quedam rarius signate, sicut ·Γ· grecum, quedam rarissime, sicut ·dd· superacutum vel excellencium.

TH XVI 1, 3, 20-21: Et dicuntur claves signate, quia expresse signantur circa cantum. Alie vero implicite considerantur, et tantum de clavibus.

The division into *claves signatae* and *non signatae* is taken up as well in six further texts. The definition of *claves signatae* basically tends to follow the formulation of TH II, TH V, TH XVIII and LZ. Only TH III and TH IX reveal minor variants:

TH III 3, 14: Ex his eciam clavibus quedam sunt signate, quia in cantu in lineis signantur, et sunt quinque.

TH IX 1, 1, 32-34: Inter quas claves quedam sunt signate, quedam non signate. Signate, que in lineis signantur, sunt 5, scilicet ·G· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· superacutum et ·dd· excellens. Alie omnes preter ·b·fa·h·mi dicuntur non signate, quia non signantur.

TH VII 2, 49-51: Tercia autem divisio predictarum claviū est: Nam quedam ex eis dicuntur signate, quedam non signate. Signate sunt, que in libris et lineis signantur; et sunt quinque: ·G· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, <·g· superacutum,> ·dd· excellens. Alie vero preter eas non signate dicuntur, quia non signantur in libris.

TH XIII 1, 178-179: Signate sunt que in libris et lineis signantur et sunt quinque, scilicet ·g· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, ·g· superacutum, ·dd· excellens. Alie vero preter eas non signate dicuntur quia non signantur in libris.

TH XIV 6, 12-13: Item predictarum claviū quedam dicuntur signate, que in librorum lineis signantur, ut ·Γ· fundamentale, ·F· grave, ·c· acutum, ·g· acutum, ·d· excellens. Alie omnes claves dicuntur vero non signate quia non signantur.

TH XXI 2, 19-22: Item in predictarum claviū quedam ex eis dicuntur signate, quedam non signate. Signate sunt, que in libris et in lineis signantur, passive; sed active, que omnes alias claves inter illas positas signant, ut ·Γ·ut fundamentale, ·F·faut finale, ·c· acutum,

·g· superacutum, ·dd· excellens ... Alie vero preter eas non signate dicuntur et non signantur in libris preter ·b·fa·t·mi ...

We should also point out that TH XI 1, 1; TH XV 6, 35 and TH XVII 126, all of which indicate clefs in a diagram, do not discuss them at all in their texts.

3a

The definition of *manus musica* offered in the following citations has not yet been discovered outside of the Hollandrinus tradition. The Guidonian hand is presented as a fundamental aid for formation in the singing of chant, in particular a graphic aid for mutation (*voces, proprietates*) and notation (*lineae et spatia*). As “clavigera demonstratrix” it contains the “voces musicales” and reveals their “proprietates,” that is, their melodic functions in *cantus durus, mollis* or *naturalis*; it reinforces elementary musical instruction by relating notes on lines and in spaces to joints on specific fingers. The word “claviger” represents a neologism that authentically belongs to the Hollandrinus tradition.⁴⁶

The identical formulation in TH I and TH XII proves remarkable, especially since TH XII introduces the definition with the remark “secundum autorem monocordalis.” One can not exclude the possibility that TH XII is in this instance making a direct reference to the author of *Opusculum monocordale*, to the treatise that forms the principal text of TH I. This definition of *manus musica* is likewise quoted – albeit with slight abbreviations – by Sz and LZ.

TH I 1, 5, 19: Manus enim musica est vocum musicalium clavigera proprietatumque earum demonstratrix, ad cantum regulariter addiscendum flexuris articularum tamquam lineis et spatiis adornata.

TH XII 3, 2-3: Unde manus difinitur sic: est figura decem novem articulis sub habitudine sex vocum et viginta una clavium per lineas et spacia proporcionabiliter iuxta cantus adinventata. Vel secundum autorem monocordalis est vocum musicalium clavigera proprietatemque earum demonstrans ad cantum regulariter addiscendum flexuris articularum tamquam lineis et spatiis adornata.

Sz 2, 2: Manus musica diffinitur: est vocum musicalium clavigera demonstratrix perfectissima ad cantum regulariter addiscendum, flexuris articularum adornata.

⁴⁶ The expression “clavigera” also occurs in IOH. OLOM. 4 p. 11: “Unde manus in praesenti est vocum musicalium clavigera digitorum adornata nominibus proprietatibusque distincta.” This text can be considered as an early example of the influence of the Hollandrinus Tradition. Cf. p. 277 f.

LZ 1, 27: Manus est vocum musicalium clavigera demonstratrix <ad cantum regularem ad>discendum flexuris articularum ordinata.

3b

Szydlowita quotes an additional definition of *manus musica*:

Sz 2, 3: Vel sic: manus musica est organum, distinctis clavibus et vocibus registratum ...

This definition is also present in TH II 1, 10; TH V 1, 56 and LZ 1, 48:

Item notandum: Manus sive manucordium, prout hic capitur, diffinitur sic: manus est organum distinctis clavibus et vocibus registratum.

Both definitions of *manus musica* – “clavigera demonstratrix” and “organum” – are passed down literally in TH VIII 6, 10-11, as well as in TH X A 34 and B 2. Thus they belong to the oldest theoretical teachings of the Hollandrinus tradition. TH III 1, 1 records only the second, while TH XV 3, 4 and TH XXIII 1, 1 only the first.

3c and 3d

Two fundamental theories that do not appear outside the *Traditio Hollandrini* can be considered the fruit of a development of the theory of *coniunctae*: the method of notating *coniunctae* in mensural music and organ scores, and the possibility of transposing chants in order to avoid semitones incongruent with regular solmization.⁴⁷

3c

The notation of *coniunctae* by “mensuriste” and “organiste” is treated with nearly identical wording by LZ, TH II and TH V:

LZ 3, 230-232: Unde ipsi mensuriste in locis, quibus committuntur coniuncte, solent ponere tale signum #. Sed organiste ipsis vocibus solent adiungere quandam virgulam per modum crucis, ut sic +. 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.

⁴⁷ Transposition as a means of avoiding irregular semitones had been used since the introduction of Guidonian tonal system. The problem has been recognized since Gustav Jacobsthal's book: *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*. Berlin 1897. See also Theodore Karp: *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*. Evanston 1998, pp. 181-223

This statement legitimizes the usage of irregular semitones in chant, insofar as it equates them to accidentals used in polyphonic music and to the *semitonia* in keyboard music. Furthermore *coniunctae* are recognized as an essential feature in both *cantus planus* and *cantus organicus*.

Only three additional texts contain passages concerning accidentals: TH VII 4, 329-331 offers the same formulation as TH II, TH V and LZ. Moreover TH IX and TH XI emphasize the specific meaning of these symbols in *cantus mensuralis*.

TH IX 2, 2, 44-46: Item mensuriste, in quibus locis comittitur coniuncta aliqua, ad mutandum eandem ponunt tale signum #. Organiste virgulam per modum crucis adiungunt +. Cantus planus sine hiis et mensuralis nequaquam potest cantari; igitur neccessarie retinendum.

TH XI 3, 132-134: Item sciendum, quod ipsi mensuriste in locis, in quibus comittuntur coniuncte, solent ponere ad representandum eas signum tale, ut # #. Organiste vero ipsis notis, ubi est coniuncta, solent adiungere quendam virgulam per modum crucis + + +. He autem coniuncte ideo sunt predictae exemplificate, quia organicus sive cantus planus et mensurabilis sine eis nequaquam cantari potest, quare coniuncte diligenter memorie sunt commemorande cum exemplis earundem prenarratis et cetera.

3d

Six texts – TH II, TH V, TH XII, TH XVI, Sz and LZ – contain instructions for transposing chants when discussing theory of *coniunctae*. These six in all likelihood stem from one common source. Moreover TH II, TH V and LZ demonstrate a significant degree of textual similarity. Minor differences occur in the treatment of the second *coniuncta* (TH XII offers a supplementary example), the fourth *coniuncta* (TH V cites several examples, Sz different examples), and the fifth *coniuncta* (Sz allows two possible transpositions). Textual omissions must be assumed with respect to the sixth *coniuncta* (it is missing in TH II and V; LZ only offers chant examples). TH XVI presents instructions for transposing only the first, second and fifth *coniunctae*. The instructions for transposing the seventh *coniuncta* are missing in TH XII. Sz represents the only treatise that cites a chant example for transposing the eighth *coniuncta*. The instructions for the first *coniuncta* reveal the most similarity, those for the fourth the most difference:

Prima coniuncta

TH II 3, 163-164: Sed tamen si aliquis evitare vellet predictas coniunctas, tunc hoc responsorium, scilicet *Sancta et immaculata*, incipi debet in ·a· acuto, id est in ·a·lamire. Sed sequencia duo responsoria, scilicet *Fuerunt sine querela* et *Emendemus* incipi debent in ·E· finali, id est in ·E·lami.

TH V 3, 202-203: Et tamen sciendum si aliquis vitare vellet predictas coniunctas, tunc hoc responsorium *Sancta et immaculata* incipi debet in ·a· acuto, id est in ·a·lamire. Sed sequencia duo, scilicet *Fuerunt* et *Emendemus* incipi debent in ·E· finali, id est in ·E·lami, et tantum de prima coniuncta etc.

LZ 3, 204-205: Sed tamen sciendum, si quis predictam coniunctam voluerit evitare, tunc hoc responsorium *Sancta et immaculata* incipiat in ·a· acuto, id est in ·a·lamire. Sed alia duo scilicet *Fuerunt sine querela* et *Emendemus in melius* incipiat in ·E· finali, id est in ·E·lami.

Sz 8, 15-17: Sed tamen animadvertendum est, quodsi aliquis vellet evitare talem coniunctam primam in predictis cantibus, tunc eosdem cantus aliter et aliter incipiat. Unde si aliquis vult evitare coniunctam in illo responsorio *Sancta et immaculata virginitas*, tunc incipiat illud in ·a· acuto, hoc est in primo ·a·lamire, et tunc nulla coniuncta poterit causari. Similiter ad evitandam coniunctam in *Emendemus* incipiatur in ·E· gravi, id est in primo ·E·lami.

TH XII 10, 26: Si autem hanc coniunctam evitare volueris, cantum predictum transpone, videlicet *Sanctam et immaculatam* incipiendo in ·a·lamire, sed alios duos (*sc. Fuerunt sine querella et Emendemus*) in ·E·lami grave.

TH XVI 4, 16-17: Et tamen sciendum est, si quis vellet evitare istam coniunctam et etiam alias, tunc etiam incipiat *Sancta et immaculata* in ·a· acuta, hoc est in ·a·lamire. Sed alia duo, videlicet *Fuerunt sine querela* et *Emendemus*, incipiat in ·E· finali, hoc est in ·E·lami ...

Quarta coniuncta

TH II 3, 177-178: Si autem in prefata communione coniunctam evitare volueris, incipe eam in ·G· finali, id est in ·G·solreut, per secundum cantum b duralem, ut patet etiam in exemplo sequenti. Est enim predicta communio septimi toni, ergo ibi etiam regulariter debet incipi et etiam terminari.

TH V 3, 216-220: Si autem in prefata communione coniunctas evitare volueris, incipe eam in ·G· finali, id est in ·G·solreut per secundum cantum b duralem. Est enim predicta communio septimi toni, ergo ibi etiam irregulariter debet incipi et terminari. ... Si autem in hoc responsorio, scilicet *Conclisit vias meas*, coniunctam predictam evitare volueris, incipe in ·c·solfaut, quia predictum responsorium est octavi toni, ergo in ·G·solreut incipi debet et in ·G·solreut regulariter terminari, ut patet cuilibet regulariter et subtiliter intuendi. Item predicta coniuncta potest cantari in pluribus locis huius responsorii *Ihesum tradidit impius* si initium sumpserit in ·G·solreut.

LZ 3, 217-218: Si autem in ista communione coniunctam vitare volueris, tunc incipe eam in ·G· finali, id est in ·G·solreut per secundum cantum b duralem. Est enim predicta communio septimi toni, ergo ibi debet incipi et etiam terminari ...

Sz 8, 40-41: Si autem in predicto offertorio quis coniunctam evitare voluerit, ex tunc ipsum incipiat in ·E· gravi, hoc est in primo ·E·lami ... 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 ...

TH XII 10, 35: Si hanc (*sc. quartam*) coniunctam evitare volueris, incipe ist<am> commun<ion>e<m> (*sc. Fidelis servus*) in ·G·solreut, est enim dictum septimi commun<ionis> toni.

The systematic practice of transposing as means of avoiding *coniunctae* is absent in all other treatises.

4a

Definitions of intervals, which use the term *saltus* and the adverbs “potenter” (or “viriliter”) and “debiliter” (or “imperfecte”) as means of differentiating the character of the major and minor third, sixth, and seven, probably form part of the theoretical contents that developed within the Hollandrinus tradition.

Johannes Cotto used the expression “potenter sonare” with reference to the tone. The migration of the terminology into the treatises of the *Traditio Hollandrini* probably stems from this author, and it was repeated within the tradition well into the 16th century.

IOH. COTT. mus. 8, 5-6: Tonus a tonando vocatur. Est autem tonare potenter sonare, et tonus fortem habet sonum respectu semitonii.

TH XVI 2, 20-23: Tercius modus dicitur esse tonus. Et est ascensus vel descensus unius vocis in aliam sibi proximam preter *mi* et *fa*. Et habet quatuor species scilicet *ut re*, <*re mi*>, <*fa*> *sol*, <*sol*> *la*. Et dicitur a tonando, quia potenter respectu semitonii habet sonum.

The term designating a musical interval as *saltus* is also encountered in texts outside the Hollandrinus tradition.⁴⁸ It appears in the Hollandrinus tradition when TH I uses it to describe the minor sixth along with the adverb ‘imperfect’:

TH I 1, 9, 39: ... et dicitur semitonium cum dyapente, ut quando fit saltus ab una voce in sextam imperfecte sonans ...

Definitions based on this model are repeated consistently in a stable formulation; they are found in TH II, TH V, TH XXII, LZ and Sz. The

⁴⁸ Cf. ENGELB. ADM. 3, 9, 7; ANON. Claudifor. 6, 1, 8; ADAM FULD. 2, 7; COMPIL. Salisb. 41; ANON. Tegerns. II 143; BART. RAM. 1, 2, 2 p. 28

definition of the minor sixth in these four texts follows the wording of TH I.

This theoretical formulation is based on the consideration of the tone as representative of strength of sound (“potenter sonans”) and the semitone as converse thereof, namely as representative of weakness in melodic movement (“debilis intensio vel remissio”).⁴⁹ This characterization was obviously taken over schematically and applied to all other intervals. In Sz, using expressions based on this model, one finds definitions of intervals that refer to the division of the monochord by using the term “distantia.” A distinctive feature in all these texts containing reference to Hollandrinus by name lies in the supplementary definition of the tone “secundum Guidonem,” a definition that has to present been documented outside the Hollandrinus tradition in but one single text from the 15th century.⁵⁰

Semitonium

TH II 3, 65 (= TH V 3, 90; TH XXII 6, 20; LZ 3, 87): semitonum est unius vocis in proximam immediatam modica et debilis intencio vel remissio, id est elevacio vel depresio.

Sz 7, 23: Semitonium, modus secundus, diffinitur sic: est unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio.

Tonus

TH II 3, 73-74 (=TH V 3, 98-99; TH XXII 6, 26; LZ 3, 90 and 99): Tonus sicut hic capitur, diffinitur sic: est saltus unius vocis in proximam et immediatam potenter et viriliter sonans. Vel secundum Guidonem: est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine aliquo intervallo, id est distancia.

Sz 7, 36-39: Tonus est tercius modus; est transitus vel saltus unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam potenter, viriliter et perfecte sonans. ... Secundum vero Guidonem sic describitur: Tonus est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine quovis intervallo seu distancia.

Semiditonus

TH II 3, 79 (= TH V 3, 104; TH XXII 6, 31; LZ 3, 102): Semiditonus est unius vocis in 3^{am} debilis intencio vel remissio.

Sz 7, 48-49: Semiditonus, quartus modus in ordine, diffinitur sic: est unius vocis in terciam debilis intensio vel remissio. Vel sic: semiditonus est distancia constans ex tono et semitonio ...

⁴⁹ Cf. IOH. COTT. mus. 8, 6

⁵⁰ Cf. THOM. BAD. p. 84

Ditonus

TH II 3, 85 (=TH V 3, 111; TH XXII 6, 37; LZ 3, 107): Ditonus est saltus unius vocis in 3^{am} plene et viriliter sonans.

Sz 7, 58-60: Ditonus quintus modus, et diffinitur sic: Est saltus unius vocis in terciam, fortiter et viriliter sonans. Vel sic: Est distancia seu intervallum duorum tonorum continuorum eis proximorum.

Semitonium cum diapente

TH II 3, 106 (= TH V 3, 134; TH XXII 6, 51; LZ 3, 132): Semitonium cum dyapente est saltus unius vocis in sextam imperfecte sonans.

Sz 7, 103-105: Semitonium cum dyapenthe octavus modus. Et diffinitur sic: est saltus de una voce in sextam debiliter et imperfecte sonans. Vel sic: est distancia constans ex tribus tonis et duobus semitoniis ...

Tonus cum diapente

TH II 3, 115 (= TH V 3, 141; TH XXII 6, 56; LZ 3, 137): Tonus cum dyapente est saltus unius vocis in 6^{am} potenter et viriliter sonans.

Sz 7, 112-114: Tonus cum dyapenthe nonus modus. Et diffinitur sic: est saltus de una voce in sextam potenter et viriliter seu perfecte sonans, et dicitur a tono et dyapenthe. Vel sic: tonus cum dyapenthe est distancia constans ex quatuor tonis et semitonio ...

Semiditonus cum diapente

TH II 3, 134 (=TH V 3, 170; TH XXII 6, 71; LZ 3, 151): Sed semiditonus cum dyapente sic diffinitur: est ascensus vel descensus ab una voce in 7^{am} debiliter sonans.

Sz 7, 136-137: Unde semiditonus cum dyapenthe potest sic describi: est ascensus vel descensus de una voce in septimam debiliter et imperfecte sonans. Vel sic: est distancia constans ex quatuor tonis et duobus semitoniis ...

Ditonus cum dyapente

TH II 3, 136 (=TH V 3, 172; TH XXII 6, 76; LZ 3, 154): Sed ditonus cum dyapente est ascensus vel descensus ab una voce in 7^{am} viriliter sonans

Sz 7, 139-140: Sed ditonus cum dyapenthe sic potest diffiniri: est ascensus vel descensus de una voce in septimam potenter et viriliter sonans. Vel sic: ditonus cum dyapenthe est distancia constans ex quinque tonis et semitonio, in fine septime tonum includendo.

The oldest texts of the Hollandrinus tradition, TH VIII and also in part TH X, plus TH XXIII as well, – texts with no mention of the name Hollandrinus – define intervals using the term *distancia*.⁵¹ The expression *potenter* appears for the first time in TH X C 135, but only in combination with

⁵¹ TH I uses the word “distancia” repeatedly in contexts where interval is discussed (z. B. 1, 9, 39).

the major sixth. The three concepts *saltus*, *potenter* and *debiliter* come to be used consistently in TH III 5; TH IV; TH VII 3; TH IX 2, 2; TH XI, 2; TH XIII 3; TH XIV 9, TH XV 7, TH XIX, TH XX 3 and TH XXI 6. Among all these texts the definitions appears with the term *distancia* in TH III, TH XI and TH XV, and these texts also enumerate the tones and semitones contained in each interval. Descriptions of the major and minor third should be presented here to exemplify the vocabulary:

TH VIII 13, 81: Semidytonus est distancia vel spacium constans ex tono et semitonio.

TH XI 2, 71-72: Semidittonus est saltus ab una voce in terciam debiliter intensus vel remissus. Vel est distancia seu spacium constans ex tono et semitonio.

TH VIII 13, 78: Dytonus est distancia sive intervallum duorum tonorum continuorum.

TH III 5, 47: <D>itonus est modus quartus, et est distancia sive intervallum duorum tonorum continuorum faciens saltum unius vocis in terciam ac fortiter et viriliter sonans.

TH XV 7, 65-66: Quintus modus dicitur ditonus et est saltus unius vocis in terciam plene et viriliter sonans. Vel sic: ditonus est distancia vel intervallum duorum tonorum continuorum.

As source for the above discussed definition of tone TH VII 3, 67; TH XI 2, 32-33; TH XV 7, 45 and TH XIX 570 all offer the comment “secundum Guidonem.”⁵²

4b

A further characteristic feature of intervallic theory in the Hollandrinus tradition lies in the construction of an analogy between unison, which is considered “principium modorum” and the two grammatical concepts *nominativus casus* and *positivus gradus*. Among the text mentioning Hollandrinus by name this analogy is discussed by Sz, TH XXII and all texts in group B.

Sz 7, 18-21: Et iste modus est quasi caput omnium modorum aliorum, quia habet se ut fundamentum inter omnes alios modos ... Unde etiam hic advertendum, quod unisonus non dicitur proprie modus eo, quod nec intenditur, nec remittitur, sed est modus similitudinarie. 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.

⁵² Cf. p. 207

TH XXII 6, 12-14: 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. Sed tamen improprie dicitur modus, quia nec intenditur nec remittitur, id est nec elevatur nec deprimitur. Recte enim sicut positivus gradus improprie dicitur gradus, quia aliorum fundamentum ponit graduum, et nominativus dicitur casus eo, quod alii casus cadunt ab eo, sic unisonus dicitur modus, quia est omnium aliorum modorum fundamentum.

TH V 3, 81-85 (=TH II 3, 56-60; LZ 3, 78-81): Et iste modus est caput omnium aliorum modorum, quia habet se sicut principium inter alios modos, quia omnes alii modi ab eo trahunt originem. ... et iste modus improprie dicitur modus eo quod nec intenditur nec remittitur, i. quod nec elevatur nec deprimitur. Recte sicut positivus gradus improprie dicitur gradus, quia ponit fundamentum aliorum graduum. Et nominativus dicitur casus eo quod alii casus cadunt ab eo. Sic et unisonus dicitur modus, quia est fundamentum omnium aliorum modorum.

TH XVI 2, 11-12: Qui quidem modus non proprie dicitur, eo quod nec intenditur nec remittitur. Sicut positivus dicitur gradus et nominativus dicitur casus, quo scilicet ponunt fundamenta, sic unisonus ponit fundamentum aliorum modorum.

The analogy is mentioned in the following texts containing no citation of Hollandrinus: TH III 5, 24-25; TH VII 3, 51-52; TH XI 2, 16-18; TH XIII 3, 46-48; TH XV 7, 27-28; TH XIX 559-560, and only partially in TH IX 2, 1, 11.

4c

The following definition of modus, quoted with minor variants, constitutes a common element in four texts containing the name of Hollandrinus:

TH II 3, 49; TH V 3, 61; TH XXII 6, 3; Sz 7, 2: Modus est modulata intensio et remissio vocum.

The same definition is found in the following texts that do not cite Hollandrinus: TH III 5, 3; TH VII 3, 33; TH IX 2, 1, 8; TH X A 55, B 74, B 84; TH XIII 3, 2; TH XV 7, 3. This definition is not found in earlier texts.

5a

Common theoretical features with respect to modes and tonaries become obvious in a particular terminology that is used in all treatises that cite Johannes Hollandrinus by name. Among these distinctive terms are counted “capitale *Euoniae*,” “differentia capitalis,” and “tonus capitalis,” terms which are present only in a few treatises of the 15th century outside

the *Traditio Hollandrini*.⁵³ In the nine texts citing Hollandrinus these terms are used consistently for the *saeculorum amen* formula of chants, the first note of which sounds the final of a mode. TH I presents a clear definition of “differentia capitalis”:

TH I 2, 7, 5-6: Ille tamen capitalis dicitur, cuius cantus in finali sede incipitur, relique vero collaterales, qui super aliis principiis inchoantur. Et quia principia tonorum iam sunt ostensa, restat solum melodias ipsorum cum differentiis declarare hoc ordine, ut primo melodia uniuscuiusque cum differentia capitali premittatur, deinde collaterales, secundum quam modulande *saeculorum* differentie solum in fine discrepare commodosius ostendantur.

A similar explanation of the term *tonus capitalis* is seen in TH II 4, 167-168 and TH V:

TH V 4, 307-308: Est tamen sciendum quod quidam musici tenent predictam differentiam pro tono capitali. Et ratio eorum est ista, quia quandocumque aliquis cantus incipit in suo finali in vera positione, tunc tonus capitalis est assignandus ...

LZ, Sz, TH XVI and TH XVIII represent treatises in which the terms *differentia capitalis* and *tonus capitalis* are used interchangeably with no additional explanation, a phenomenon that perhaps indicates an already generally established terminology.

Among text with no citation of Hollandrinus by name the term *differentia capitalis* appears consistently in TH III, while TH VII, TH XI, TH XVII, TH XIX, TH XXI and TH XXIII apply the concept *tonus capitalis*. This terminology is defined following a common pattern in TH XI, TH XXI and TH XXIII:

TH XI 7, 2: Et voco tonum capitale tonum principalem, a quo tamquam a fonte toni diferenciales originantur, ab eo realiter non differentes, sed tantum per mutationem notarum, vel per additionem, vel per diminutionem ab eo discrepantes ...

TH XXI 10, 2: Et voco tonum capitale tantum primum seu principalem, a quo tamquam a fundamento alii toni, videlicet diferenciales, originantur, ab eo, qui proprie non differentes, sed tantum per mutationem notarum vel saltem per additionem vel etiam per diminutionem discrepantes ...

TH XXIII 2, 4, 3: Et notatur principalis tonus capitalis, a quo tamquam a fonte toni diferenciales originantur ab eo realiter non differentes, sed tantum per mutationem notarum vel per additionem vel etiam per divisionem ab eo discrepantes ...

⁵³ ANON. Claudifor. 6, 1, 8; IOH. OLOM. 9 p. 60

5b

The theory of *tonus peregrinus* and *differentiae peregrinae* is known through several texts of the 14th and 15th centuries, but is dispersed more than any other place through texts belonging to the Hollandrinus tradition⁵⁴: of text citing the name Johannes Hollandrinus TH XII and TH XXII represent the only texts that do not contain this theory.

In all texts the expression *tonus peregrinus* is presented as the fourth, irregular *differentia* of the eighth mode, as, for example, TH XVI states:

TH XVI 3, 1-2: Capitulum 10 est de tono peregrino, qui frequenter dicitur quarta differentia octavi toni. Et ideo peregrinus, quia raro canitur vel denegatur per alios tonos, et habet propriam intonacionem ...

TH I explains that the beginning of this *differentia* corresponds more to the first or the sixth mode and that it departs from the normal melodic pattern of the eighth mode.

TH I 2, 15, 8-10: Sed quando incipitur cantus octavi toni in ·C·faut gravi, tunc suum *secularum* habet specialem melodiam, quam ab ·a·lamire in ·c·solfaut saltans incipit. Et iterum ad ·a·lamire rediens ·b·fa·b·mi circa medium attingens, a quo gradatim usque ad ·F·faut descendit; et a ·G·solreut usque in ·D·solre descendens, rursus ad ·F·faut redit, a quo per ·E·lami in ·D·solre finem flectit hoc modo precise, ut sequitur:

mi sol mi fa mi re ut re mi re re fa mi re
a c a b a G F G G a G D F E D

Quoniam quidam ad pauca respicientes nonum tonum non verentur appellare, cum tamen tota melodia carminis musici ad octo tonos sufficienter racionabiliterque sit reducta, quidam vero peregrinum, eo quod in principio formam primi aut 6^{ti} habeat et a communi melodia, que octavo tono subiungitur, discrepat, sapienter vocaverunt.

In LZ and the closely related texts TH II and TH V explanations concerning the origins of the term *tonus peregrinus* are offered along with the accompanying legend.⁵⁵ In these three texts the term *differentia peregrina* is used for four irregular *differentiae* in the first mode, *differentiae* which are sung in the liturgical praxis of monasteries and cathedrals.⁵⁶

⁵⁴ Cf. M. Bernhard, The Seligenstadt tonary. Plainsong and Medieval Music 13/2, 2004, p. 107-125

⁵⁵ Bernhard, Seligenstadt, p. 120

⁵⁶ Bernhard, Seligenstadt, p. 119. A similar treatment is discovered in TON. Vratisl. 1, 67-71: "Nota de primo tono aliquas diferencias non competentes seu peregrine, que more secularium raro tenentur, sed more claustralium et in ecclesiis katedralibus. 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. Secunda differentia non competens seu peregrina est sub hac solmisacione:

The terms *tonus peregrinus* and *differentia peregrina* appear in nine additional texts:

TH III uses *tonus peregrinus* (13, 7; 16, 53 ex.) or “*differentia peregrinalis*” (16, 3) for a special *differentia* of the fifth mode and the eighth.

TH VI 42, 14 brings the concept *tonus peregrinus* together with *differentiae* that are occasionally sung in monasteries.

TH VIII 43-44 contains only a reference to “*toni peregrini*” without explaining the meaning thereof in any detail.

TH XI 5, 140 ex. designates five *differentiae* of the eighth mode as “*peregrinus*.”

TH XVII 235 stresses the fact that *tonus peregrinus* represents no mode in and of itself, but rather functions in relation to the eighth mode.

TH XIX 378-381 and TH XXI 10, 80 combine the concept *tonus peregrinus* merely with the fourth *differentia* of the eighth mode.

TH XXIII applies the terms *differentia peregrina* and *tonus peregrinus* to a special *differentia* of the fifth mode (2, 9, 12-15) as well as to the fourth *differentia* of the eighth mode (2, 12, 13).

TH VII presents verses in connection with the *tonus peregrinus*, verses that include the above mentioned legend; the verses and legend are also quoted in TH II 4, 363-370 and TH V 4, 505-512:

TH VII 4, 296-303: Adicitur eciam huic 8^o tono adhuc alia differentia, quam quidam tonum nominant peregrinum propter certam causam, que tangitur in hiis metris:

Additur hiis novus, quem quidam comperit abbas,
Fabula, que monstrat cum cantor *Nos vivimus qui*
Incipit et fratrum nullus vult voce tonare
Flatu bachato reperisse tonum perhibetur.
Ex hoc problemate modernis extiterit clamor
Bis deni monachi met<ra> non potuere tonare
Abba pater motus in cantu sublevat omnes.

5c

Our collection of *loci auxiliares* concludes with the terminological pair *psalmi maiores* - *psalmi minores*, which are used in LZ, TH II, TH V, Sz, TH XII (*psalmi minores* only), TH XVI and TH XVIII. In all these texts the expression *psalmi maiores* indicates the canticles *Magnificat*, *Nunc dimittis*, and

·a·a·g·f·g·a·g·f, ut in ista antiphona *Christi virgo*, que cantatur de beata Agnete. Tercia differentia non competens est sub ista solmisacione: ·a·a·g·f·g·f·e·d, ut in hac antiphona *Salve regina*. Quarta differentia 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 ...”

Benedictus (*Nunc dimittis* not present in TH V and TH XVI), while the expression *psalmi minores* refers to ferial psalmody. Szydlowita describes this two-fold classification as follows:

Sz 10, 5-6: Unde per psalmos maiores in proposito intelliguntur illi tres psalmi, scilicet *Magnificat*, qui sub vesperis decantatur, *Nunc dimittis*, qui sub completorio modulatur, et *Benedictus*, qui sub laudibus canitur. Per psalmos autem minores intelliguntur omnes alii preter istos tres iam enumeratos.

Among texts with no citation of Johannes Hollandrinus TH IX (e. g. 2, 4, 7); TH XX (e. g. 4, 43) and TH XXI (e. g. 10, 4-6) also draw this distinction.

* * *

The following table contains a comparison of *loci auxiliares* in the eight treatises citing Johannes Hollandrinus by name. The *loci auxiliares* demonstrate that the teaching tradition of Johannes Hollandrinus is characterized by a significant measure of conformity. The line of separation between groups A and B – the line so apparent in the analysis of the *loci Hollandrini* – become rather blurred when considering the *loci auxiliares*. The broad unity of the teaching tradition is particularly clear in TH II, TH V, Sz and LZ – i.e., in the texts that come from the second half of the 15th century. The variants of lesser significance between groups A and B – which crop up in a few of the definitions – concern only details in the description of the tonal system.

Loci auxiliares in treatises with citations of Hollandrinus

- x *Locus auxiliaris*:
 xx pair of concepts
 x* x*x* variants within the B-group in contrast to the A-group
 [x] incomplete transmission

	Group A					Group B			
	TH I	Sz	TH XII	TH XVIII	TH XXII	TH II	TH V	LZ	TH XVI
1a			x			x	x	x	
2a	xx	x*x	x		x*x*	x*x*	x*x*	x*x*	
2b	x	x	x	x		x	x	x	
2c	x	x	[x]	x*		x*	x*	x*	[x]
3a	x	x	x					x	
3b		x				x	x	x	
3c						x	x	x	
3d		x	x			x	x	x	x
4a	[x]	x			x	x	x	x	
4b		x			x	x	x	x	x
4c		x			x	x	x		
5a	x	x	x	x		x	x	x	x
5b	x	x		x		x	x	x	x
5c		xx	x	xx		xx	xx	xx	xx

If we attempt to sort out the *loci auxiliares* according to the criteria developed for the *loci Hollandrini*, we see that only *locus* 3a comes into question with respect to *loci veteres*, for with one exception (LZ) it is encountered only in group A.

Loci auxiliares are merged together with the class *loci novi* when they are either wholly absent from the most ancient layer of the Hollandrinus tradition (TH I, TH VIII and TH X), or, if they do appear, they appear only in incomplete form. *Loci* 1a, 3c, 3d, 4a and 4b fall into this group.

The category *loci communes* encompasses all *loci* that are found in both groups A and B. *Loci* 2b, 3b, 5a, 5b and 5c belong to this category.

Loci 2a and 2c appear in two forms. *Lectio vetus* refers to formulation that are used in the oldest layer of the Hollandrinus tradition; *lectio nova*, on the other hand, refers to new textual formulations of these earlier *loci*. Both *loci* 2a and 2c are often handed down in some combination of *lectio vetus*

and *lectio nova*, or often only transmitted in an incomplete state. We bring these cases together under the classification *lectio media*.

The following table demonstrates the distribution of *loci auxiliares* in all texts belonging to the *Traditio Hollandrini*.

[] incomplete transmission

* exception

	loci veteres	lectio vetus	Group B			
			loci communes	lectio media	lectio nova	loci novi
I	3a	2a, 2c	2b, 5a, 5b			[4a]*
VIII	3a	2a	3b, 5b			
X	3a	2a	3b, 4c			
XXIII	3a		5a, 5b			
XII	3a	[2a]	5c	[2c]		1a, 3d
XV	3a		4c	2a, [2c]		4a, 4b
Sz	3a	2c	2b, 3b, 4c, 5a, 5b, 5c	2a		3d, 4a, 4b
VI			5b			
XVII			5b	[2c]		
XVIII			5a, 5b, 5c		2c	
XXII			4c		2a	4a, 4b
LZ	3a*		2b, 3b, 5a, 5b, 5c		2a, 2c	1a, 3c, 3d, 4a, 4b
II			2b, 3b, 4c, 5a, 5b, 5c		2a, 2c	1a, 3c, 3d, 4a, 4b
V			2b, 3b, 4c, 5a, 5b, 5c		2a, 2c	1a, 3c, 3d, 4a, 4b
III			3b, 4c, 5a, 5b		2a, 2c	4a, 4b,
VII			2b, 4c, 5a, 5b		2a, 2c	3c, 4a, 4b
XI			5a, 5b	[2c]		3c, 4a, 4b
IX			2b, 5c		2a, 2c	3c, 4a, [4b]
XXI			5a, 5b, 5c		2a, 2c	1a, 4a
XVI			5a, 5b, 5c	[2c]		4a, 4b
XIX			[2b], 5a, 5b, 5c			4a, 4b
XX			5c			1a, 4a
XIII			4c		2a, 2c	1a, 4a, 4b
XIV					2a, 2c	4a
IV						4a
			Group A			

A significant development emerges in this presentation: the dividing line between textual groups A and B is not identical with the division of basic theoretical teachings into *Hollandrinus vetus* and *Hollandrinus novus* – a division that was identical in the *loci Hollandrini*.⁵⁷ The treatises TH III, TH IX, TH XI, TH XVIII, TH XIX and TH XXII – texts that belong to the tradition of *Hollandrini vetus* among the *loci Hollandrini* – clearly demonstrate traits of group B when considered from the perspective of *loci auxiliares*. This fact indicates that there exists no clearly defined link from the *loci auxiliares novi* to the basic theoretical teachings of *Hollandrinus novus*. Thus we can propose the thesis that the new intervallic theory represented in *loci* 4a and 4b was clearly developed within the *Traditio Hollandrini* broadly defined, but that this theory arose independent of the ‘revised version’ of the original teachings of Iohannes Hollandrinus represented in *Hollandrinus novus*.

Both versions – *Hollandrinus vetus* and *Hollandrinus novus* – were concurrent in the second half of the 15th century. The manuscript of TH I and the Cracow manuscript of TH VIII are witnesses to this fact, as are the ‘contaminated’ treatises TH XII, TH XV and Sz, which demonstrate characteristic traits of *Hollandrinus vetus* in relation to the *loci Hollandrini*, but reveal elements of both traditions in relation to the *loci auxiliares*.

An investigation of a teaching tradition is similar in many respects to an investigation of the manuscript tradition of a single work. The single essential difference lies in the fact that in the latter the job of the copyist consisted of transcribing his exemplar as exactly as possible, whereas the handing down of a teaching tradition allows ‘new’ texts, handbooks, excerpts, etc. to be generated, contributions to the tradition that have been created by several generations of teachers and students. In such a transmission of basic teachings the essential role of oral tradition should not be underestimated.

Theorists who more or less belonged to a definite teaching tradition could exercise the freedom of picking and choosing, and their choice in turn was influenced by the necessity of making the teachings handed down to them more current, more modern. They compiled their texts using a

⁵⁷ Cf. p. 195

plurality of sources, and they had the opportunity to corroborate, to correct, to expand and to reformulate existing theory. One might say that a teaching tradition – in opposition to the ‘retrospective’ direction of the manuscript tradition of a single work – exhibits a ‘progressive’ character.

Both retrospective and progressive factors played a role in the Hollandrinus tradition. While the *loci Hollandrini* have perpetuated the identity of the tradition and have allowed us to trace its continuity, the *loci auxiliares* seem to indicate a certain readiness within the teaching tradition to develop new explanations within the realm of theory and linguistic formulation, or at least to adapt existing explanations. The relation between retrospective and progressive factors seems to be reflected in the characteristic dislocations observed above – dislocations observed especially in several texts belonging to *Hollandrinus vetus*, which in turn are found more on the side of Group B in the *loci auxiliares*. It seems that a tendency existed among representatives of the Hollandrinus tradition to seek out new music theoretical explanations: of the 24 texts (TH IV should be excluded in this instance) only eight transmit new or reformulated *loci Hollandrini*; 18 by contrast contain new or reformulated *loci auxiliares*.

The analysis of *loci Hollandrini* and *loci auxiliares* offers us a more exact delimitation of criteria brought to bear in determining the selection of texts included in the *Traditio Hollandrini*, and the specific texts in turn establish as well the temporal and geographic boundaries of the tradition. These fundamentals enable us also to evaluate the interconnections, the internal structure and the dynamic of the development of the theoretical teachings. The *loci* in this way become a basis for determining the relationship between the single treatises.

Certain details naturally remain unsolved problems, for they lie beyond the scope of our introductory survey; among these stand details such as specific placement and context of *loci* in definite texts, as well as variants – above all variants in the verses that in all likelihood are the by-product of oral tradition. Each text belonging to the *Traditio Hollandrini* obviously contains a number of elements not necessarily dependent on the teaching of Johannes Hollandrinus, or that belong to the general canon of teachings from late medieval musical theory.

2. Relations between the treatises

The *loci Hollandrini* and the *loci auxiliares* have made it possible for us to recognize the existence of a teaching tradition and to grasp the fundamental structure of its transmission; the very nature of this transmission requires us to assume in each instance, as already discussed, the possibility of passing of theory from one scholar to another by word of mouth. Consequently it is scarcely possible to establish relationships between texts by means of traditional textual criticism and thereby to set forth a classical stemma that presents filiations within the dispersion of the tradition. We must begin with the assumption that in the majority of cases we are not dealing with transcriptions copied as faithfully as possible from an exemplar. Even passages that are almost identical often differ from one another in details, details that can not be explained by misreadings or carelessness on the part of the copyist. Nevertheless significant passages within the treatises that correspond literally with one another can serve as an additional means of refining our understanding of the Hollandrinus tradition; for these passages prove quite remarkable either because of the frequency of concordances between two particular texts, or through their unique character within the tradition as a whole. By exploring these relationships the network of interrelations within the *Traditio Hollandrini* can become more intelligible.

Hollandrinus vetus

TH VIII is the oldest datable text of the *Traditio Hollandrini*. Together with TH I it represents the *Hollandrinus vetus*.

TH I – TH VIII

A close relation between TH I and TH VIII is witnessed in many places through similar formulations, several of which occur only in these two treatises:

- Classification of music: TH VIII 3, 9-11 = TH I 1, 1, 15 (commentary)
 TH VIII 3, 27 = TH I 1, 1, 17 (commentary)
 TH VIII 3, 30-34 = TH I 1, 1, 19-22 (commentary)
 TH VIII 3, 37-39 = TH I 1, 1, 16 + 18 + 23 (commentary)

- TH VIII 3, 42 = TH I 1, 1, 24 (commentary)
 TH VIII 3, 52 = TH I 1, 1, 26 (commentary)
 Solmization syllables: TH VIII 7, 4 = TH I 1, 1, 29 (principal text)
 TH VIII 7, 5 ~ TH I 1, 1, 8 (commentary)
 TH VIII 7, 6 = TH I 1, 1, 9 (commentary)
 TH VIII 7, 8-9 = TH I 1, 1, 10 (comm.)
 TH VIII 7, 9 = TH I 1, 1, 44 (principal text)
 TH VIII 7, 17-19 = TH I 1, 1, 11-13 (commentary)
 Definition of the monochord: TH VIII 10, 2 = TH I 1, 3, 17 (commentary)
 Division of the monochord: TH VIII 11, 2-5 = TH I 1, 4, 2-5
 TH VIII 11, 11-19 = TH I 1, 4, 7-14
 Verses of Hermannus Contr.: TH VIII 13, 31-45 = TH I 1, 9,1, 4-7 + 14-18 + 23-25

That TH VIII contains both passages from the principal text of TH I and extracts from the layer of commentary leads us to consider the possibility that TH VIII copied from a manuscript of TH I already furnished with commentary. A passage treating solmization syllables forms a particularly important moment for the interpretation of interdependence of TH I and TH VIII; the principal text and the commentary of TH I agree with each other in part, and both layers of text demonstrate similarities with TH VIII:

TH I 1, 1 principal text	TH I 1, 1 commentary	TH VIII 7
⁴⁴ Per has enim nimirum syllabas iam dictas tocius cantus dulcis et aspera modulacio permutatim secundum elevationem et depressionem, quantum ad varietatem consonanciarum et parcium earum iuxta troporum vel modorum oportunitatem sufficientissime explicatur.	¹⁰ Ut re mi fa etc.: et tamen, ut fantur, ipsi Italici cantores et musici eas aliis nominibus solent appellare, de quibus ipsis Almanis necnon de ceteris districtibus Xpistianis non sit cura, per has enim nimirum silbas iam dictas tocius cantus dulcis et aspera modulacio permutatim secundum elevationem et deposicionem et consonancium varietatem sufficientissime explicatur.	⁸ Ytalici tamen musici et cantores, ut quidam fantur, aliis eas solent nominibus appellare plures hiis, ut creditur, annectentes, de quibus non est cura Almanis et ceteris districtibus Christianis. ⁹ Per has nimirum sillabas iam dictas tocius cantus dulcis et aspera modulacio permutatim secundum elevationem et deposicionem quantum ad varietatem consonanciarum et parcium earum iuxta troporum vel modorum oportunitatem sufficientissime explicatur.

TH I 1, 1 principal text	TH I 1, 1 commentary	TH VIII 7
	¹¹ His eciam predictis sex sillabis Anglici et Francigene utuntur, quamvis Italici aliter voces musicales denominant, ut supra. Versus: ¹² Italici alias psallendi dant tibi voces. ¹³ Quas tu scire velis tu stipuleris ab ipsis.	¹⁷ Hiis et predictis sex sillabis Anglici et Francigene utuntur, Italici autem non. Versus: ¹⁸ Ytalici alias psallendi dant tibi voces, ¹⁹ Quas si scire velis, tu stipuleris ab ipsis.

The process in which these texts came into being can be reconstructed through a comparison of this textual constellation as follows:

1. The commentary of TH I takes up and abbreviates the second clause of TH I 1, 1, 44, which is a paraphrase of IOH. COTT. mus. 1, 8, and then uses the passage in a more expanded commentary concerning solmization syllables, which passage itself reaches back to IOH. COTT. mus. 1, 3. The unique formulation of 1, 1, 44 (principal text) and 1, 1, 10 (commentary) “per has enim nimirum” presents evidence that the commentary is dependent on the principal text. TH VIII, on the other hand, uses the formulation “per has nimirum” and omits the superfluous “enim.”

2. TH VIII has both the principal text and commentary of TH I as source, in which case the commentary of TH I was possibly written as a gloss in the margins along side the principle text. TH VIII 7, 9 copies the principal text of TH I 1, 1, 44 and completes the text using the commentary.

It is, however, also conceivable that the commentator of TH I enhanced the theoretical contents of the principal text through additional material from the same source the principal text had already used, which posits the possibility that TH VIII could be considered source for principal text as well as commentary of TH I. Evidence for this second possibility is seen in the above cited passage, TH I 1, 1, 10; for here the commentator had obviously not realized that the sentence he was copying already existed within the principal text, although at a later place (TH I, 1, 44). The process by which TH I came into being could be imagined in the following way:

1. The principle text of TH I is derived from an older source, possibly TH VIII. In this case TH I 1, 1, 29 and 1, 1, 44 stem from this source.

2. The later commentator used the same older source (possibly TH VIII) and added elementary musical lore that he considered significant (TH I 1, 1, 8-13).

TH VIII and TH I both quote the verses of Hermannus Contractus, “Ter tria iunctorum.” The unique aspect of this quotation lies in the fact that the verses were widely dispersed in the southern German sphere until the end of the 12th century, but in the 14th and 15th century they are found only in five manuscripts that have no possible relation with the area around Prague where TH VIII has originated.⁵⁸ Thus one must assume, that the presence of these verses in the *Traditio Hollandrini* stems from some common lost source, a source that in all likelihood linked them together with the tradition of Johannes Cotto documented in this region.⁵⁹ While TH VIII transmits the original version of Hermannus (with two supplementary verses), TH I inserts several verses concerning solmization syllables and three verses from the Johannes de Muris’ *Musica speculativa* into his version:

TH VIII, 13	TH I 1, 9	TH XI 2	LZ 3	TH IV
31	4			
32	5			
33	6	35		
34	7	36		
	8	37	168	
	9 <i>Lambertus</i>	38 <i>Lambertus</i>	169	
	10 <i>Lambertus</i>	39 <i>Lambertus</i>	170 <i>Lambertus</i>	
	11	40	[170]	

⁵⁸ Bruxelles, Bibliothèque Royale II 4141 fol. 20v (s.XIV; contents: FRUT. brev., [WILLEH. HIRS.], GUIDO); Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek CA 8° 94 fol. 28v-29r (s.XIV; contents: IOH. COTT., PS.-ODO dial., GUIDO micr.); München, Bayerische Staatsbibliothek cgm 24809 fol. 169rv (ca.1406-ca.1417 South Germany; contents: ANON. Monac. II, IOH. MUR. lib., ANON. Kellner, HUGO SPECHTSH.); Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek CA 8° 93 fol. 40v-41r (s.XV; contents: IOH. COTT., GUIDO, PS.-ODO dial.). Cf. Michael Bernhard: Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau, MMEO 8, Tutzing 2001, p. 99-126. ANON. Gemnic. (Wien, cpv 12811) was not considered in this article; in ANON. Gemnic. the verses are transmitted with melody but no interpolations. This text demonstrates clear relations to the late Hollandrinus treatises. Cf. p. 274 ff.

⁵⁹ Cf. IOH. COTT. mus. 8, 20

TH VIII, 13	TH I 1, 9	TH XI 2	LZ 3	TH IV
	12 <i>Lambertus</i>	41 <i>Lambertus</i>	171 <i>Lambertus</i>	
	13	42	172	
			173	
35	14			28
36	15			
37 <i>addition</i>	16 <i>addition</i>			
38	17			
39	18			
40	<...>			
41	<...>			
42 <i>addition</i>				
	19 <i>Iohannes de Muris</i>		176 <i>Iohannes de Muris</i>	
	20 <i>Iohannes de Muris</i>		179 <i>Iohannes de Muris</i>	
	21 <i>Iohannes de Muris</i>		182 <i>Iohannes de Muris</i>	
	22			
43	23			
44	24			
45	25			

The verses in TH VIII not found in Hermannus (37 and 42) existed as well outside the *Traditio Hollandrini*, for they are found in an independent version of the Hermannus's verses copied in the Munich manuscript clm 2409. LZ contains almost all supplementary verses from TH I independent of Hermannus's text, and thus offers evidence for an independent transmission of these insertions. The version of TH XI, on the other hand, may be dependent on TH I.

It is hardly conceivable that TH VIII copied from TH I these verses so scarcely transmitted in the 15th century and sorted out the non-original verses. On the other hand it is conceivable, that TH I copied the Hermannus verses from TH VIII – or the source of TH VIII – and supplemented them with additional lines. The two verses that are missing from TH I (TH VIII 13, 40-41), verses that are nonetheless essential to the intervallic theory of the Hermannus verses, were probably lost during the process of copying manuscript Wrocław IV Q 81.

In light of the numerous and complex relations between these two texts, all of these theses and counter-theses indicate that no clearly consistent pattern emerges whereby a conclusive dependence of one of these text on the other can be demonstrated. Thus there remains at least the possibility of drawing the conclusion that both of these texts stem from a common source.

Hollandrinus novus

While *Hollandrinus novus* adopts the whole subject matter and characteristic theoretical teachings (*loci Hollandrini* and *loci auxiliares*) of *Hollandrinus vetus*, literal correspondences between the two groups seldom occur. They are limited mostly to definitions and doctrinaire utterances concerning theoretical subject matter. The version of *Hollandrinus novus* obviously represents a completely new recension of older theoretical teachings. The division into *quatuor principalia* following the model of Lambertus⁶⁰ becomes a characteristic feature of the central representatives of this younger tradition, a division that is undertaken in TH II⁶¹, TH V, TH VII, TH XIII, TH XVI and LZ. But the intimate kinship of this group is clear most of all through the identical formulations, mnemonic verses, and the conception of the theoretical subject matter. The most significant examples thereof are found in the theory of *coniunctae* and the definition of intervals. TH XVI, clearly a later text presenting the most independent formulation, stands apart from the group.

Hollandrinus novus – LZ, TH II, TH V

Major portions of almost identical text are transmitted in TH II and TH V or in LZ and TH V, yet very few passages occur in LZ and TH II that are not transmitted in TH V; this fact argues for the conclusion that TH V was compiled from LZ and TH II, or from sources of the same. Nevertheless TH V also contains independent interpolations of significant proportion. The concordances in the Praefatio serve as example thereof:

TH II	LZ	TH V
	1-4	1-4
	5	
	6-10	5-10
		11-12
	11-13	
	14-22	13-23
	23-26	

TH II	LZ	TH V
		24-27
	27-54	28-55
1-2		
3-8		56-63
9-10	74-75	64-65
11-13	70-73	66-68
	55-56	69-70

⁶⁰ LAMBERTUS p. 254a

⁶¹ In TH II the division is not explicitly articulated, but insofar as TH II is closely related to LZ and TH V, the division is present.

TH II	LZ	TH V
	57	
	58-63	71-76
	64	
	65-69	77-79
	76-81	80-85
14		86
		87-97
15-18		98-102
19-22	82-85	103-106
	86-89	107-111
	90	

TH II	LZ	TH V
	91-99	112-119
23	100	120
	101	121
		122-134
24-25		135-136
		137-142
26-29		143-146
	102	147
	103-105	
		148

Yet even given the closeness in formulations, the three individual texts differ repeatedly from one another to such an extent that one can only conclude that the existing manuscripts of LZ and TH II are not the direct exemplars of TH V. An example of this:

TH II 1, 16-17	LZ 1, 52-54	TH V 1, 70-72
Item notandum: <grecum> ·Γ·, id est Gamaut, ponitur in linea et non in spacio; et ratio huius est, quod linea est dignior spacio, quia omne spacium in hac arte fit respectu lineae; seu aliter, quia, si lineae non essent, spacia etiam non, quia deficiente causa deficit effectus.	Sed dicendum, quare ·Γ·ut ponitur in linea et non in spacio. Respondetur, quod ideo, quia omne spacium fit respectu lineae vel linearum. Nam si non essent lineae, spacium minime esset, quia deficiente causa deficit et effectus. Nam linea dignior est spacio	Et ·Γ· grecum, i. ·gama·ut, ponitur in linea et non in spacio, quia linea dignior est spatio, quia omne spatium in hac arte fit respectu lineae seu linearum. Nam si lineae non essent, spacia minime essent, quia deficiente causa defficit et effectus.
Item gamma debet scribi per duo <i>m</i> , ut dicendo <i>gamma</i> , quod interpretatur <i>littera</i> , et non <i>gama</i> , quod interpre- tatur <i>mulier</i> .		·Gamma·ut debet scribi per duo <i>m</i> ut dicendo <i>gamma</i> , quod interpretatur <i>littera</i> et non debet scribi <i>gama</i> , quod interpretatur quasi <i>mulier</i> .

Hollandrinus novus – TH IV

This fragment contains only the chapter concerning intervals, which agrees with the typical descriptions of intervals found in the *Hollandrinus* group. The description of *ditonus* serves as example:

TH IV 36-40 = TH II 3, 85-89 = LZ 3, 106-110 = TH V 3, 110-114 = TH VII 3, 86-89 = TH XIII 3, 116-119

The description of intervals “ultra modos usitatos” (*tritonus*, *semiditonus cum diapente*, *ditonus cum diapente*) brings TH IV into close kinship with LZ, since TH II and TH V additionally discuss the *semidiapente*, TH VII and TH XIII, on the other hand, treat none of these intervals.

Hollandrinus novus – TH VII, TH XIII

The kinship of TH VII and TH XIII with the tradition of *Hollandrinus novus* is perceived in the textual concordances with LZ, TH II and TH V throughout the complete treatise with exception of the tonary. Among the treatises divided according to the *quatuor principalia*, an especially narrow relation (pr., part 1-3) exists between TH VII and TH XIII. The musical examples for mutation serve as additional evidence for this relation, for they are identical in both treatises (TH VII 3, 30 = TH XIII 2, 67). Nevertheless in several specific passages TH VII reveals clear concordances with TH II, LZ and TH V, parallels that are not to be found in TH XIII.

Rules for the differentiae: TH VII 4, 283-294 = TH II 4, 396-409; TH V 4, 536-552
Coniunctae: TH VII 4, 308-332 = TH II 3, 149-196; LZ 3, 193-232; TH V 3, 183-239

Hollandrinus novus – TH XVI

The place of TH XVI within the tradition of *Hollandrinus novus* is determined principally through its formal structure, which unfolds according to the division into *quatuor principalia*. Yet in its specific formulations TH XVI remains essentially independent from the central treatises of *Hollandrinus novus*. Only the chapter (4) treating *coniuncta* demonstrates very close parallels with TH II, LZ, TH VII and TH V. An exceptional feature of *Hollandrinus novus* in this chapter lies in the description of alternative solutions whereby *coniunctae* can be avoided. Relating TH XVI to a definite branch of *Hollandrinus novus* is not possible, for single sentences found in

TH XVI occur only in TH VII and TH XVI (TH VII 4, 313 = TH XVI 4, 5), yet the alternative solutions that TH XVI presents are completely absent in TH VII.

A certain kinship between LZ and TH XVI can be established in the chapter on mutation. Both treatises describe every single possibility of mutation in similar fashion (LZ 2, 30-116; TH XVI 1, 5, 26-116), and both name Johannes Hollandrinus as initiator of *·ee·la* (LZ 2, 120; TH XVI 1, 5, 121).

Continuation of Hollandrinus vetus

TH I – TH IX

TH IX demonstrates extensive literal concordances with TH I, and these concordances also include long and extended passages concerning various theoretical topics. In some instances TH IX limits itself to specific doctrinaire statements concerning theoretical subject matter taken from TH I. Thus it can be assumed that TH I served as the source of TH IX.

- Hexachords: TH I 1, 6, 4-10 = TH IX 1, 1, 37-39, 42-55
- Mutation: TH I 1, 7, 11-14 = TH IX 1, 2, 50-52
- Coniunctae: TH I 1, 8, 4-9 = TH IX 2, 2, 6-7 and 10-13
- Intervals: TH I 1, 9, 28-39 = TH IX 2, 1, 65-78
- Authentic and plagal: TH I 2, 2, 3-5 = TH IX 2, 3, 15-16 and 18-19
 - TH I 2, 3, 2-16 = TH IX 2, 3, 24-41
 - TH I 2, 4, 1-7 = TH IX 2, 3, 42-52
- Affinales: TH I 2, 5, 1-33 = TH IX 2, 3, 70-104

TH I – TH XII

In two places TH XII reveals kinship with TH I. The verses treating the Guidonian hand, while related, nevertheless vary in textual details. Moreover despite the clear textual parallels in TH I and TH XII in the description of hexachord, the two treatises follow different paths in that TH XII expressly propagates the third *hexachordum durum* all the way to *·ee·la* with and explicit attribution to Johannes Hollandrinus. TH XII obviously represents a moment within the tradition achieved through intermediate steps involving successive alterations.

- Verses concerning the Guidonian hand: TH I 1, 5, 1-15 = TH XII 3, 5-19
- Hexachords: TH I 1, 6, 6-10 = TH XII 5, 11-27

TH I – Sz

The fifth chapter of the first book of TH I is repeated in its entirety by Szydlovita. Although this chapter is, for the most part, also transmitted in TH VIII and TH X, concordances from TH I 1, 5, 15-17 and 22-24 suggest a direct dependence.

TH I 1, 5, 1-13 = Sz 2, 80-92

TH I 1, 5, 15-17 = Sz 2, 23-25

TH I 1, 5, 22-24 = Sz 2, 33-37

It is also noteworthy that a parallel exists between Szydlovita and the layer of commentary found in TH I.

TH I 1, 1, 50 (commentary) = Sz 5, 10

TH VI – TH XXI

The explanations concerning one *coniuncta* surprisingly agree almost literally in TH VI and TH XXI, despite the fact that these two texts are related by no additional parallel passages.

TH VI 41, 1 - 42, 2 = TH XXI 7, 25-29

TH VIII – TH III

Essential parts of TH III exhibit literal concordances with TH VIII:

Verses concerning the tonal system: TH III 1, 3-27 = TH VIII 9, 81-105 (non magister)

Hexachords: TH III 2, 1, gl. = TH VIII 21, 3-12

Intervals: TH III 5, 7-12 = TH VIII 13, 2-6

TH III 5, 33-35 = TH VIII 13, 62-64

TH III 5, 37-75 = TH VIII 13, 70-104

TH III 5, 103-114 = TH VIII 13, 114-128

TH III 5, 115-121 = TH VIII 17, 8-16

TH III 5, 127-135 = TH VIII 14, 2-11

Modes: TH III 6, 2-22 = TH VIII 22, 5-16 and 21-30

Tenores: TH III 8, 2-18 = TH VIII 25, 4-14

Characterization of modes: TH III 17, 1-28 = TH VIII 27, 26-54

TH VIII – TH VI

In addition to several more extended textual segments, TH VIII and TH VI also share significant shorter passages in common. The double

appearance of a single chapter on two occasions in TH VI (28 and 40) indicates that TH VI is drawn from TH VIII, and that the compiler inadvertently brought chapter 28 into his text a second time.

Significance of music: TH VIII 4, 4-9 and 13-24 = TH VI 3, 13-16 and 4, 3 and 5, 2-7
 Coniunctae: TH VIII 18, 2-24 = TH VI 33, 3-19
 Modes: TH VIII 22, 13-17 = TH VI 25, 1-5
 TH VIII 22, 17-22 = TH VI 35, 4-7
 TH VIII 23, 8 - 24, 34 = TH VI 37, 1-12 (excerpts)
 Tenores: TH VIII 25, 15-39 = TH VI 44, 2 - 46, 9
 Authentic and plagal: TH VIII 26, 85-92 = TH VI 38, 3-9
 Ethos of the modes: TH VIII 27, 2-12 = TH VI 26, 10-19
 TH VIII 27, 27-61 = TH VI 39, 1-30
 Composition: TH VIII 28, 10-39 = TH VI 28, 3-9 and 25 as well as 40, 1-11

TH VIII – TH X

Parts A and C of TH X consist almost entirely of excerpts from TH VIII. Part B, on the other hand, is independent of TH VIII until sentence 78 – except for the definitions of *manus* and *clavis* (TH VIII 6, 11 = TH X B 2; TH VIII 6, 20 = TH X B 26).

Definition and etymology of *musica*: TH VIII 1, 2-3 = TH X A 2-3
 TH VIII 2, 3-6 = TH X A 4-6
 Significance of music: TH VIII 4, 3-19 = TH X A 8-19
 Inventors of music: TH VIII 5, 2-12 = TH X A 23-33
 Definitions: TH VIII 6, 10-28 = TH X A 34-43
 Intervals: TH VIII 13, 2-6 = TH X A 44-53 and B 79-82
 Description of intervals: TH VIII 13, 59-127 = TH X C 89-144
 Verses concerning the effects of music: TH VIII 27, 38-54 = TH X C 151-168
 Verses concerning the *manus*: TH VIII 9, 81-105 (non magister) = TH X C 171-193

TH VIII – TH XI

The interconnections between TH VIII and TH XI are easily recognized, although individual passages often deviate from one another in details. The duplicate discussion of *tenores* in TH XI is especially interesting, for it is derived from Johannes Cotto. TH XIII 25, 7, a sentence that is not derived from Johannes Cotto, proves that TH VIII is the source for TH XI 6, 5.

Historical background: TH VIII 9, 108-116 (non magister) = TH XI pr. 6-13
 Intervals: TH VIII 13, 71-77 = TH XI 2, 47-55

TH VIII 13, 84-86 = TH XI 2, 83-86

TH VIII 13, 98-105 = TH XI 2, 103-109

TH VIII 14, 3-16 = TH XI 2, 151-162

Tenores: TH VIII 25, 4-14 = TH XI 4, 1-14 and 6, 3-13

Ambitus of modes: TH VIII 26, 2-15 = TH XI 6, 2-23

TH VIII – TH XV

TH XV contains several complete chapters taken from TH VIII including chapter headings and additional major excerpts as well. That TH XV is dependent on TH VIII stands beyond any doubt.

Significance of music: TH VIII 4, 2-31 = TH XV 1, 2-31

Inventors of music: TH VIII 5, 1-12 = TH XV 2, 1-14

Manus musica: TH VIII 6, 8-29 = TH XV 3, 2-16

Solmization syllables: TH VIII 7, 4-9 = TH XV 4, 2-7

Tonal system: TH VIII 8, 1-50 = TH XV 5, 1-43

TH VIII 9 = TH XV 6 (excerpts)

Intervals: TH VIII 13, 59-99 = TH XV 7, 19-88

Mutation: TH VIII 19, 4-24 = TH XV 8, 2-20

Hexachords: TH VIII 21, 3-14 = TH XV 9, 3-14

TH VIII – TH XVII

The section of TH XVII that discussed the significance of music stems from the fourth chapter of TH VIII, a discussion that is found in identical form in TH X and TH XV.

TH VIII 4, 2-12 = TH X A 8-15 = TH XV 1, 2-12 = TH XVII 1-16

TH VIII – TH XVIII

In the accessus of TH XVIII one meets parallel with TH VIII that appear in no other treatise. Moreover parallels with TH VIII cap. 25 are also relatively clear. Since both of these treatises can be dated, the dependence of TH XVIII on TH VIII is safe to assume.

TH VIII pr. 1-35 = TH XVIII acc. 1-17 (excerpts)

TH VIII 25, 15-22 = TH XVIII 3, 178-185

TH VIII 25, 32-39 = TH XVIII 3, 171-177

TH VIII – TH XX

Two clear textual concordances in the Prooemium of TH XX suggest a direct relation with TH VIII.

TH VIII 4, 21-22 = TH XX pr. 42-43

TH VIII 11,45-49 (mss. *KkKa*) = TH XX pr. 62-65

TH VIII – TH XXIII

The first part of TH XXIII, for all practical purposes, has been lifted in its entirety (*Accessus* and *Distinctio prima*) from TH VIII and TH XV. Although TH XV itself has copied many chapters from TH VIII, a connection of TH XXIII to each of these treatises can be demonstrated through concordances exclusive to each individually. One cannot eliminate the possibility that TH XXIII used some unknown reworking of TH VIII as its source. The following passages taken from TH VIII that are not found in TH XV serve as examples for this relationship:

Definition and classification of music: TH VIII 1, 2-5 = TH XXIII acc. 22-26

Etymology of music: TH VIII 2, 2-3 = TH XXIII acc. 27-28

Interval theory: TH VIII 13, 39-87 (partly) = TH XXIII 1, 3, 2-16

TH VIII – Sz

While TH VIII and Sz exhibit relatively few points of interchange, they are nevertheless significant. One must take into consideration the fact that Szydlowita could have had both Cracow manuscripts of TH VIII at his disposal.

TH VIII 6, 22 = Sz 2, 12

TH VIII 7, 4-5 = Sz 4, 14-15

TH VIII 21, 3-10 = Sz 3, 3-9

Continuation of Hollandrinus novus

The new, revised formulation of *Hollandrinus novus* is especially evident in chapters concerning mutation and *coniuncta* in many treatises within the *Traditio Hollandrini*, as already witnessed in the previous section.⁶² We can

⁶² Cf. p. 187 ff.

Hollandrinus novus – TH III

Hexachords: TH III 2, 2-17 = TH VII 2, 9-22 (TH XIII 1, 51-52 and 70-76)
 Mutation: TH III 4, 1-25 = TH VII 3, 1-23 = TH XIII 2, 1-7 and 27-32 and 39-43
 Verses concerning modes: TH III 6, 34-40 = TH VII 4, 19-25; TH XIII 4, 57-63
 TH III 6, 43-46 = TH VII 4, 84-87; TH XIII 4, 76-79
 Ambitus: TH III 7, 2-26 = TH VII 4, 125-163; TH XIII 4, 128-171

Hollandrinus novus – TH XV

TH V 3, 60-73 (in part TH II 3, 49-53); TH VII 3, 32-45 = TH XV 7, 2-17

TH II 3, 140-147; TH V 3, 175-182 = TH XV 6, 65-84

Hollandrinus novus – TH XX

Despite the fact that TH XX seems independent of other *Hollandrinus* texts in its individual choice of words, a general relation with *Hollandrinus novus* is nevertheless detectable. While no one of the treatises within the group can be established as a source, nevertheless the sub-group TH II, TH V, and LZ stands in more obvious relation with TH XX than TH VII and TH XIII.

Definition of *tonus*: LZ 4, 2-8 = TH XX 4, 2-5

Verses concerning mutation: TH II 3, 32-39 = TH V 3, 43-49 = LZ 2, 29-65 = TH XX 2, 25-44

Musicus and *cantor*: TH II pr. 3-5 = TH V pr. 56-60 = TH XI pr. 24-26 = TH XX pr. 55-59

Hollandrinus novus – TH XXII

TH XXII does not represent a treatise with a well-considered structure, but rather a collection of excerpts that contain some theory not native to the Hollandrinus tradition. A clear concordance with the Hollandrinus tradition is recognizable in the chapter treating interval theory (6), where closely related texts from the *Hollandrinus novus* group – particularly with TH II and TH V – are evident:

TH XXII 6, 9-77 = TH II 3, 54-137; TH V 3, 79-173

Significant shorter concordances further confirm the relation of TH XXII to this group:

Knowledge necessary for clerics: TH XXII 2, 8-9 = TH XIII pr. 169-170; TH XIX 7-8

The placement of *-ee-la*: TH XXII 13, 12 = TH V 2, 29; LZ 2, 120; Sz 5, 113

Hollandrinus novus – Sz

Although Sz develops a rather distinct conception of the basic material of music theory, a few sections display relations with the tradition of *Hollandrinus novus*. The theory of *coniunctae* (Sz 8) above all demonstrates this relationship.

A textual parallel between the *Hollandrinus novus* group and Sz articulates characteristic qualities of modes that are derived from the *Summula Guidonis* (V. 27-42), and Szydlowitz attributes the theory to one Theogerus.

TH V 4, 625-647; TH VII 4, 48-69 = Sz 13, 90-270 (scattered) and TH XII 8, 3-25

Sz attributes four additional verses from the *Summula Guidonis* to Theogerus, verses which otherwise are only found in TH VII.

TH VII 4, 144-147: Sz 14, 23-26

An explanation of hexachords with a didactic musical example is encountered only in LZ and Sz:

LZ 3, 15-21 = Sz 4, 29-37

LZ – TH XVIII

A certain relation between LZ and TH XVIII can be established through singularly identical formulations concerning the *causae* of music. Verses concerning intervals in these two treatises reveal the closest connection within the Hollandrinus tradition.

Causae: LZ pr. 14-17 = TH XVIII acc. 18-19 and 20-22

Necessary basics for clerics: LZ pr. 46-51 = TH XVIII acc. 24-29

Verses concerning intervals: LZ 3, 82-146 = TH XVIII 1, 16-49

TH V – TH XIV

TH V and TH XIV offer a few common concordances that are found in no additional text.

Genera of hexachords: TH V 2, 12-19 = TH XIV 7, 7-16

Ambitus of modes: TH V 4, 123-130 = TH XIV 10, 28-33

Rules for the modes: TH V 4, 564-577 = TH XIV 10, 38-49

Furthermore, the description of mutation and of intervals reveal a clear kinship between the two texts.

Mutation: TH V 3, 4-39 = TH XIV 8, 2-28

Intervals: TH V 3, 66-150 = TH XIV 9, 6-51

TH V – TH XXI

Although the first two chapters of TH XXI are found almost completely intact in both TH II and TH V, TH XXI and TH V exhibit one further singular agreement:

TH V pr. 131-133 = TH XXI 1, 8-10

An additional passage from TH XXI is not found in TH II, but is transmitted in TH VII or TH XIII.

TH V pr. 140-142 (TH VII pr. 12-13; TH XIII pr. 99-101) = TH XXI 1, 23-25

TH VII – TH XI

TH VII and TH XI are linked together through many similar verses, but these often appear in different configuration. Lines transmitted only in these two texts are witnessed among these verses:

TH VII 4, 19-39 = TH XI 3, 23-48 (selections)
 TH VII 4, 134-137 = TH XI 5, 15-18
 TH VII 4, 164-166 = TH XI 5, 24-26

TH XIII – TH XXI

The ninth chapter of TH XXI agrees almost literally with TH XIII. Also in the chapter treating intervals several passages can be identified, which are not to be found in treatises within the tradition of *Hollandrinus novus* outside of these two treatises. Several of these parallel passages are found only within the commentary of the Leipzig manuscript:

Intervals: TH XIII 3, 1; 3, 8 (commentary) = TH XXI 6, 1-2
 TH XIII 3, 14 (commentary) = TH XXI 6, 51
 TH XIII 3, 206-210 (commentary) = TH XXI 6, 61-6, 66
 Ambitus of modes: TH XIII 4, 175-182 (commentary) = TH XXI 9, 1-12
 TH XIII 188-195 (principal text) = TH XXI 9, 15-22
 TH XIII 197-198 (commentary) = TH XXI 9, 23

Additional interrelationships

Hollandrinus novus – TH IX

The relationship of TH IX to the central layer of *Hollandrinus novus* is evident only in the tonary (TH IX 2, 4, 6-262). While the explanations in the tonary of TH IX are essentially shorter and more concise for each mode, the formulations nevertheless reveal distinct parallels with the treatises TH II, TH V and LZ, but no one of these treatises comes into question as the single parallel source.

LZ 4, 128-129 = TH IX 2, 4, 48-49
 TH II 4, 115-117; TH V 4, 252-254 = TH IX 2, 4, 59-61
 TH V 4, 435-437 = TH IX 2, 4, 231-233

The extraordinary differentiation of the concept *tonus* into *tonus vulgaris*, *tonus Ambrosianus* and *tonus Gregorianus* found in the introduction to the tonary represents one additional parallel reading.

LZ 4, 42 ff.; TH V 4, 38 ff. = TH IX 2, 3, 4 ff.

The facts of the early date of origins for TH IX (ca. 1447) plus the limitation of parallel passages between TH IX and *Hollandrinus novus* to the

tonary could be considered an indication that TH IX does not follow in the wake of the central tier of *Hollandrinus novus*, but rather serves the function of a link between the tonaries of TH I and TON. Vratisl. on the one side and the tonaries of TH II, TH V and LZ on the other.

TH XII – TH XVIII

A certain relationship exists between TH XII and TH XVIII in several chapters, to which addenda and diagrams in TH XII also belong. A direct connection between these is nevertheless not demonstrable. The following segments form the only parallels between these two treatises.

- TH XII 1, 30-39 = TH XVIII acc. 51-65
- TH XII 6, 2-5 = TH XVIII acc. 74-78
- TH XII 6, 6-8 = TH XVIII 2, 78
- TH XII 6, 9 = TH XVIII 2, 41-42
- TH XII 7, 14 = TH XVIII 1, 5-8
- TH XII 10, gl. 1 = TH XVIII 3, 160-165

Sz – TH XII

Two sections of Sz and TH XII could ultimately be traced back to TH VIII. Yet Sz and TH XII are congruent in their textual formulation and sequence of sentences to such a remarkable degree, that a link between these two texts can be posited independent of TH VIII.

- Sz 4, 7-13 = TH XII 2, 13-18 (= TH VIII 3, 59-65)
- Sz 2, 3-4 = TH XII 3, 32-33 (= TH VIII 6, 8-9)

Sz – TH XVIII

Six verses attributed to Theogerus and a few of the sentences that follow these bring Sz and TH XVIII together in a particular way. Further parallels, especially verses, are also detectable in other treatises.

- Sz pr. 29-37 = TH XVIII acc. 34-37

TH IX – TH XI

Three more extended passages serve to relate TH IX and TH XI, passages which agree almost word for word only in these two treatises.

Intervals: TH IX 2, 1, 4-30 = TH XI 2, 1-31 and 57-61

Coniunctae: TH IX 2, 2, 2-42 = TH XI 3, 91-121

Verses from Lambertus: TH IX 2, 3, 54-64 = TH XI 5, 80-83 and 88-94

Given the fact that the Lambertus verses TH XI 5, 84-87 are not found in TH IX, one may eliminate the possibility that TH IX is derived directly from TH XI.

TH XI – TH XXI

Unusual relations are discovered between TH XI and TH XXI in two chapters. These passages appear more extensive in TH XI, so TH XXI looks like an excerpt of TH XI.

Tenores: TH XI 4, 1-14; 26-53 = TH XXI 7, 38-61

Ambitus of modes: TH XI 5, 5-55 = TH XXI 8, 1-17

TH XIV – TH XVII

TH XIV and TH XVII share with TH V rules concerning the authentic or plagal quality of a chant. TH XIV and TH XVII stand more closely related in this context, as becomes apparent in the following example:

TH V 4, 562-563	TH XIV 10, 35-36	TH XVII 311-312
Prima autem regula autentorum est ista: omnis cantus bis vel ter quintam concordanciam super suum finalem tangens et licet postea tanget 4 ^{am} sub suo finali, est autenti toni, ut patet in ista antiphona <i>Ecce tu pulchra es</i> .	Prima regula. Omnis cantus autentice compositus quintam tangens et non subsonans est autentus, ut in <i>Paciencia vestra</i> etc.	Prima: omnis cantus autentice compositus, quintam tangens, sepe in ea morans, aut tercio vel quarto eam reverberans, raro autem subsonans, autentus est, ut <i>Deus omnium exauditor est</i> , excepta illa antiphona: <i>Ortus conclusus est</i> , et similiter <i>Lilium inter spinas</i> .
2 ^a regula: omnis cantus sepius tangens quintam concordanciam super suum finalem et raro descendens infra eandem, est autenti toni, ut patet in illa antiphona <i>Sacerdos et pontifex</i> et in pluribus consimilibus.	2 ^a . Omnis cantus sepe tangens 5 ^{am} , in ea morans, 4 ^{tam} vel 3 ^{am} reverberans, raro autem subsonans, est autentus, ut <i>Deus omnium exauditor</i> , vel <i>Ecce tu pulchra es</i> .	2 ^a regula: omnis cantus autentice compositus quintam tangens et non subsonans est autentus.

TH XV – TH XXIII

Extensive sections of text from TH XV concord with the first part of TH XXIII. One reads segments of TH XXIII that are ultimately derived from TH VIII, yet their wording reflects textual versions of TH XV; in addition one discovers concordances with TH XV that are not found in TH VIII. The most significant parallels are found in the following chapters:

Tone letters: TH XV 5, 40-6,33 = TH XXIII 1, 2, 3-63

Mutation: TH XV 8, 1-5 = TH XXIII 1, 4, 2-7

TH XV 8, 13-19 = TH XXIII 1, 4, 11-17

TH XV 8, 22-23 = TH XXIII 1, 4, 20-21

Hexachord theory: TH XV 9, 2-22 = TH XXIII 1, 5, 1-21

TH XV 9, 30-34 = TH XXIII 1, 5, 23-25

TH XVII – TH XIX

Both of these treatises open with the same sentences, and they continue to reveal occasional concordances during the further unfolding of their introductions (TH XVII 1-26 and TH XIX 1-33), all of which trace their origins to the tradition of *Hollandrinus vetus*. The verses found in TH XVII 18-26 and TH XIX 25-33, however, are only handed down in these two treatises; furthermore these two treatises share a number of additional verses in common.

TH XIX – TH XXI

An unusual relationship appears in the tonaries of TH XIX and TH XXI: these two treatises that are basically unrelated, yet several sentences from these treatises concord with each other in a rather unusual way, as the following examples make clear:

TH XIX 457	TH XXI 10, 58
Uterius notandum quod quintus tonus in clausuris psalmorum introitu <u>u</u> m habet tonum capitalem et duas diferencias	Nota, quod 5 ^{us} tonus in clausuris psalmorum in introitibus habet tonum capitalem et duas diferencias ...

TH XIX 464-467	TH XXI 10, 69-71
Pro quo notandum quod 6 ^{tus} tonus finitur in ·F· finali tamquam suo proprio fine. Sed tamen aliter per licenciam finitur in ·c· accuto et reducitur ad suum finalem per dyapente.	Ultimo notandum est, quod 6 ^{tus} tonus finitur in ·F· finali, tamquam suo proprio finali, sed tamen satis communiter licencia eiam potest finire in ·c· acuto, id est in ·c· solfaut.
Sic omnia dicta de incepcionibus possunt reduci ad claves per dyapente superiores sicut enim ·c· accutum excedit ·F· finalem per dyapente.	Et secundum illum finalem omnia dicta de incepcionibus possunt reduci ad claves per dyapenthe superiores eo, quod ·c· acutum excellit finale per dyapenthe.
Sic eiam quidquid prius dictum est de incepcone de ·C· gravi intelligitur eiam de ·D· finali. Similiter quidquid dictum est de ·D· finali intelligitur de ·a· accuto, ut dictum de ·F· intelligitur de ·c· acuto.	Et sic quandoque dictum est de incepcone 6 ^{ti} toni in ·E· gravi inter ·d· acuto et quandoque de ·F· finali dicitur inter ·d·c· acuto per transposicionem.

TH XXI – TH XXIII

The first four chapters of the second *distinctio* of TH XXIII, those that treat the modes and anticipate the tonary, are also found, almost in their entirety, in TH XXI. In the first *distinctio* of TH XXIII, on the other hand, one discovers no concordances with TH XXI.

- TH XXI 7, 1-13 = TH XXIII 2, 1, 2-21
 TH XXI 7, 18-24 = TH XXIII 2, 1, 23-30
 TH XXI 7, 28-35 = TH XXIII 2, 1, 31-37
 TH XXI 7, 38-47 = TH XXIII 2, 2, 1-8
 TH XXI 7, 52-58 = TH XXIII 2, 2, 9-19
 TH XXI 7, 59-61 = TH XXIII 2, 2, 23-28

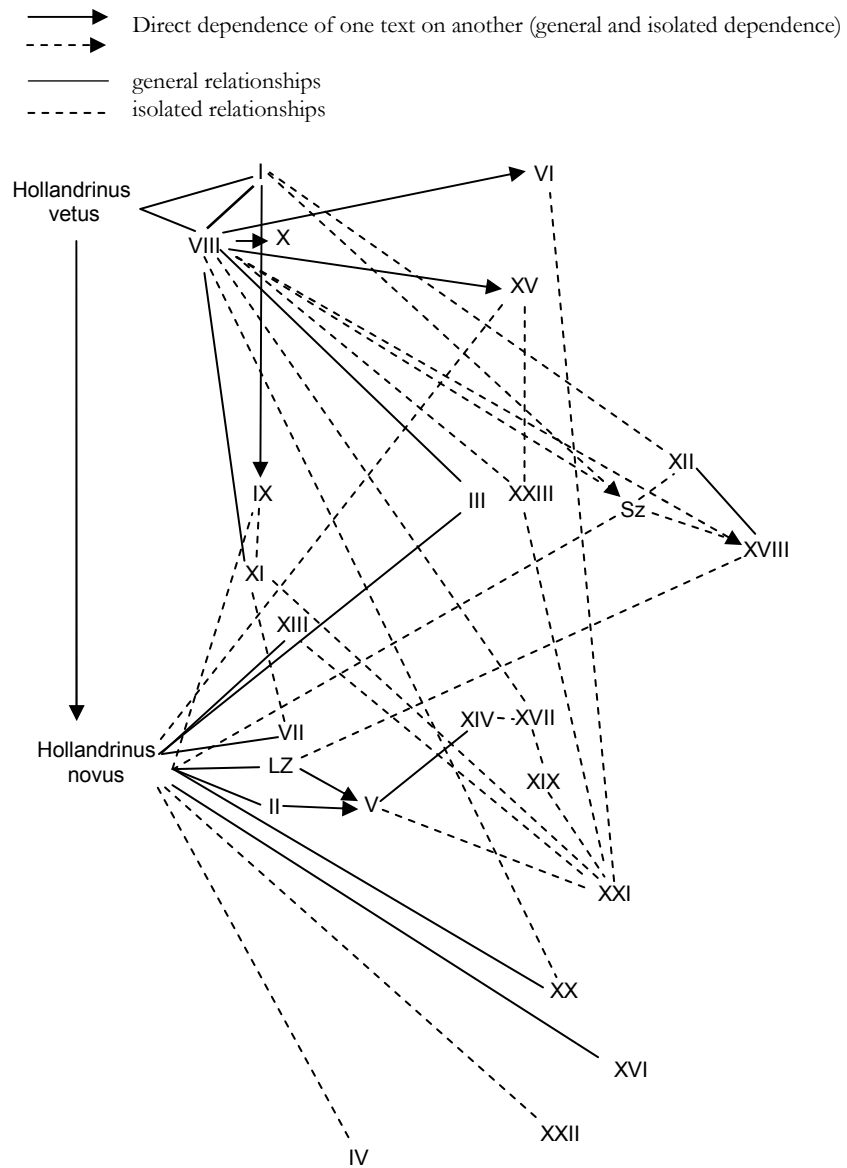
 TH XXI 8, 1-11 = TH XXIII 2, 3, 1-15
 TH XXI 8, 12-15 = TH XXIII 2, 3, 19-23

 TH XXI 10, 1-2 = TH XXIII 2, 4, 1-3

The following table should serve to clarify the relations between our texts. With exception of arrows that indicate a direct dependence between treatises, all other lines indicating relationships should not be understood in the sense of a classical stemma. They indicate rather obvious textual concordances, the origins of which should not be sought through a relationship defined as direct dependence, but rather through the unique

situation of a broad textual tradition in the process of transmission. The numerous more common elements shared by larger textual groups have not been considered. These are all documented in the tables of concordances found in the eighth volume of *Traditio Iohannis Hollandrini*.

The temporal dimension approximately indicated in the graph is limited to movement from left to right. Because of the limitations of graphic presentation itself, because of the inexactitude of dating our treatises, and because of obviously missing crucial exemplars within the tradition, the temporal unfolding of the Hollandrinus tradition cannot be more accurately diagrammed.



IV. THE MUSIC-THEORETICAL BACKGROUND OF THE *TRADITIO HOLLANDRINI*

The *Traditio Hollandrini* reflects musical knowledge and lore that had accumulated over a period of centuries. The extensive *prooemia*, accessus and introductory chapters of individual treatises (e.g., TH VIII pr. and cap. 1-4) reveal this most clearly, for in these places one can observe an encyclopedic knowledge of music that begins with Boethius and unfolds in speech patterns reflecting Aristotelian logic. General propositions concerning music are there interwoven with easily identifiable quotations and allusions that often appear appropriated second hand. They treat the definition of music, its classification, the etymology of the word *musica*, the sensual and ethical qualities of music, the benefit that one can acquire through knowledge of music, etc. Introductory passages of this kind serve principally as demonstration of a particular educational formation, as one can immediately recognize in two treatises that articulate the juncture between introduction and actual treatise with a verse from Horace (Sat. I, 27): “Hiis tamen amotis queramus seria ludis.” (TH I 1, 1, 1; TH VIII 6, 2) Thus is it seems entirely appropriate to address oneself to the basic concepts of musical theory and the fundamental theory of chant.

It is safe to assume that the texts which are preserved at present in the libraries of Prague do not reflect the repertoire of theoretical texts used in the oldest layer of the Hollandrinus tradition – a layer that in all probability originated in and around Prague.⁶³ With respect to this question the texts cited in TH VI would probably offer a representative picture, although even here one cannot definitely claim – as Alexander Rausch and Konstantin Voigt have clearly demonstrated – that exactly these texts served as the sources of the Hollandrinus tradition.⁶⁴ The specific texts discussed in the following pages by no means present a complete list of the citations and texts that were used within the Hollandrinus tradition. The concordances annotated in each individual edition accomplish this task. In this chapter only those texts that hold particular significance for the *Traditio Hollandrini* as a whole will be considered.

⁶³ Cf. RISM B III 5, p. 3-19; B III 6, p. 139-146

⁶⁴ See Alexander Rausch - Konstantin Voigt: Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v. (Trad. Holl. VI) in vol. III of *Traditio Iohannis Hollandrini*

The theoretical foundations that substantially shape the teaching tradition of Johannes Hollandrinus comprise a combination of different layers that draw from the treatises of Johannes Cotto/Affligemensis, Lambertus (Ps.-Aristoteles), and the *Musica speculativa* of Johannes de Muris. These treatises essentially shape both the theoretical contents of the texts and their formal structure. Moreover vestiges of these works are traced in numerous quotations. The *Liber artis musice* of Ptolomaeus de Parisiis (PTOLOM.) likewise belongs among these texts, as Konstantin Voigt has demonstrated.⁶⁵ Hugo Spechtshart is present in several Hollandrinus texts through verses from his *Flores musicae*. His name and the title of his treatise are not mentioned.

It is particularly difficult to evaluate the roll of an author who is cited by name yet remains impossible to identify. Among these we find one Theogerus, to whom numerous verses are attributed, yet these same verses are known to us from the *Summula Guidonis*. Moreover many additional verses from the *Summula* appear in the treatises of *Traditio Hollandrini* with no attribution to a specific author.

Many sources are indeed evident from which the Hollandrinus tradition draws its existence. Their traces are often visible in marginal layers of the text: the neume-table “Eptaphonus, strophicus,” the mnemonic melodies “Ter terni sunt modi” and “Aurea personet lyra,” as well as several of the paradigmatic melodies for psalmody. Although almost all of these components are well known outside of the Hollandrinus tradition, their presence within the Hollandrinus tradition is crucial, for they form important building blocks that serve as a defining element within the tradition as a whole.

Johannes Cotto/Affligemensis (IOH. COTT. mus.)

Only TH XVI and TH XVIII reveal no direct interconnection with Johannes Cotto/Affligemensis. All remaining texts belonging to the Hollandrinus tradition document the reception of this theoretician to a greater (*Hollandrinus vetus*) or to a lesser (*Hollandrinus novus*) degree. He is cited as Johannes (TH V pr. 89, pr. 138; TH V 1, 65; TH XI 6, 67), Johannes presbiter (TH VIII 26, 110; Sz 4, 1) and Johannes Anglicus (Sz 4, 1).⁶⁶

⁶⁵ See the edition of Ptolomaeus in vol. VI of *Traditio Iohannis Hollandrini*

⁶⁶ The name “Johannes Anglicus” is also found in the explicit of the Wrocław copy of IOH. COTT. mus.: Bibl. Uniwersytecka, Codex I Q 43, fol. 134 – a manuscript from the year 1467.

The influence of Johannes Cotto extends to almost every theme addressed within the sphere of chant theory. It also affects the form of the encyclopedic content of teaching found in the introductory chapters (*accessus*). One might even say that the Hollandrinus tradition has virtually ‘absorbed’ John’s treatise. Only three of his chapters find no place within the *Traditio Hollandrini*: cap. XX (concerning compositional technique, in which the vowels of textual syllables are allocated to specific pitches), cap. XXI (concerning various types of notation – alphabetic notation, the intervallic notation of Hermannus Contractus, the notation of Guido), and cap. XXIII (organum).

Two theoretical components from Johannes Cotto play particularly important roles for the Hollandrinus tradition: the monochord together with the *manus musica* as fundamental didactic aids, and the exposition of the system of modes.

Monochord and manus musicalis

The systematic division of a string – a process that makes possible the translation of abstract mathematical ratios into sounding pitches – had served as a didactic aid (“*mirabilis magister*”) in chant instruction at least since the time of Pseudo-Odo.⁶⁷ For Johannes Cotto the monochord served as a means of verifying a ‘proper’ or ‘false’ chant as well as a means of unfolding a tonal system.⁶⁸ This process was received and applied within the Hollandrinus tradition, a reception that is especially evident in the treatises of *Hollandrinus vetus*. The significance of the monochord for the fundamental theory of TH I receives particular emphasis in the very title of the treatise: *Opusculum monacordale*. In TH VIII 22, 2, the first part of the treatise – the part that covers all basic teachings of elementary theory except theory of the modes – is described as “*monocordica seu manualis determinacio*.” TH I 1, 4 and TH VIII 11 represent the single texts within the Hollandrinus tradition that contain a division of the monochord. The method of division is derived directly from Johannes Cotto (IOH. COTT. mus. 6), a fact apparent at every hand through numerous textual concordances.

The first chapter of Johannes Cotto’s treatise develops the idea that the monochord and *manus musica* are used in such a way that these two didactic

⁶⁷ Cf. PS.-ODO dial. p. 255a

⁶⁸ IOH. COTT. mus. 7, 5-6

aids become interchangeable. Yet with respect to this two-sided aid one fact is obvious: the *manus* is easier to apply for practical usage. This idea is taken up in both TH I and TH VIII:

IOH. COTT. mus. 1, 9: In manus etiam articulis modulari sedulus assuescat, ut **ea** postmodum quotiens voluerit **pro monochordo potiat**ur et in ea cantum probet, corrigat et componat.

TH VIII 6, 4: Primum igitur hoc illi, qui artis musicae rudimenta proponit degustare, serius iniungimus, ut manum suam, monocordum quoque uberius exerceat, usum quoque utriusque alte memoriae commendat, litteras quoque et sillabas musicas ipsis annotatas similiter retineat et adiscat. (=TH I 1, 1, 2)

In the later texts – especially those influenced by the textual layer of *Hollandrinus novus* – the monochord is treated in a manner that reveals that it was no longer considered as a necessary didactic aid. TH V clearly derives a passage from Johannes Cotto, but he alters the time from present into imperfect:

IOH. COTT. mus. 7, 6: Pueris quoque sive adolescentibus ad musicam aspirantibus adhibeatur ut ad id, quod discere volunt, ipso duce sono facilius pertingant.

TH V 1, 32-33: Hoc instrumentum ad musicam aspirantibus adhibebatur, ut sono †duce eorum regente vocales† facilius ad hoc pertingerent quod ferocius affectabant. Insuper ad refutandum quorundam insulsum obstinatum rebellionem monacordum apponebatur, ut qui verbis musici non crederent, ipsius soni et testacioni convicti probabiliter viderent.

TH XIV, likewise dependent on Johannes Cotto, praises the simplicity of the *manus* in contrast to the monochord. The expression “manucordum” emphasizes the potential of combining both methods.

TH XIV 5, 14-15: Sint in manu multitudinis vocum varietates musicae, inquisitor queratur ipsam manum quociens voluerit, pro manucordo assumens, in ea tantum probet, corrigat atque componat. Sic facilem ad musicam methodum habebit.

TH XVII, on the other hand, establishes with no uncertainty that the use of the *manus musicalis* should represent standard practice in the place of the antiquated monochord.

TH XVII 49-52: Circa monocordum notandum: est enim monocordum instrumentum musicale unam habens cordam. In quo instrumento valde lucide claret omnis mutatio cantuum cum ascensu vel descensu. Que iam raro inveniuntur, nos enim communiter compositione manus pro monocordo utimur. Ex quo non semper haberi potest monocordum, et sic patet quod omnia ista, que de monocordo dicuntur et in eo continentur, rationabiliter de manu moderni intelligere possunt.

The fact that the term *monochordum* is used to describe the complete pitch collection is probably attributable to the influence of Johannes Cotto⁶⁹; the expressions “manucordium/monocordum tocius manus” (TH V pr. 115, LZ pr. 95) or “ultima vox monocordi Guidonis” (Sz 5, 113) exemplify this influence. The occasional variant “monacordum/monacordium” (TH I and TH V) could be explained through the etymological remark of Johannes Cotto, who posits a connection between the words *monochordum* and *monachus*.⁷⁰

Modal theory

The musical thought of Johannes Cotto exercised a determinative influence on the treatment of the modes within *Traditio Hollandrini*. This influence is evident both in the selection of topics and in the manner definitions and terminology are used in theoretical discussions. TH VIII in particular reveals the influence of John, for every chapter from the earlier theorist that treats modes is used in TH VIII’s development of modal theory. Extensive passages from John are lifted almost verbatim (IOH. COTT. mus. 10-19 = TH VIII 22-28). Moreover passages from John are also found very frequently in TH I, TH II, TH III, TH V, TH VI, TH VII, TH IX, TH XI, occasionally in TH XIII, TH XIV, TH XVII, TH XIX, TH XXI, LZ and only a few in Sz. The passages concern etymology of the terms *tropus* and *modus*, the selection of a mode as the basis for the composition of melodies, instructions for the articulation of a melody through *distinctiones* (*comma*, *colon*, *periodus*) as well as the meaning of the terms *tenor* and *finalis*.

Johannes Cotto was not the sole source for modal theory of the Hollandrinus tradition. Within the broad tradition one can observe a certain terminological development, for example, in the formulation of the definition of the term *tonus*. The definition ultimately stems from PS.-ODO dial., yet it is enriched through a number of elements that are drawn from Cotto’s definition of *cursus modorum*.

PS.-ODO dial. p. 257: Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat.

⁶⁹ IOH. COTT. mus. 5, 1-3

⁷⁰ IOH. COTT. mus. 7, 2-3: Monochordum propter unam, quam solummodo habet, chordam nomen accepit. Mono siquidem unus vel solus graece dicitur, unde et monachus dictus quod solus ac singularis esse debeat.

IOH. COTT. mus. 12, 2: Cursum modorum sive tonorum dicimus legem, qua sub certa regula coercentur, scilicet quantum quisque ascendere vel descendere, quantumque intendi ac remitti debeat.

The definitions found in TH VIII and TH VI stand very close to PS.-ODO dial. insofar as the concepts *principium* and *medium* are mentioned along with the particular significance of the final.⁷¹

TH VIII 22, 9: Tonus autem sic abusive dictus, qui et tropus seu modus magis proprie dicitur, diffinitur sic: tonus vel tropus sive etiam modus est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat et discernit.

TH VI 35, 2: Tonus est regula, que de omni cantu in fine diiudicat et discernit, vel est finalium vocum depositio, vel est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat et discernit.

The definition most independent of PS.-ODO dial. is found in TH I. This elaboration contains the concept *lex*, a concept that likewise differentiates Cotto's formulation; it also contains the concepts of *arsis* and *thesis*, terms through which ambitus of modes is explicated. The definition of TH I is repeated literally by TH IX, and it is likewise found in TH V and LZ, but in these treatises it is expanded through a number of 'enhancements.'

TH I 2, 1, 8: Est enim tonus certa lex et regula cantuum principiandi et finiendi, arsis et thesis, per quam de quolibet cantu in fine iudicamus. (= TH IX 2, 3, 2)

LZ 4, 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 de quolibet cantu in fine communiter iudicamus.

TH II 4, 2: Item thonus alio modo sic diffinitur: est certa lex vel regula tropum cantus coralis principiandi <vel> finiendi secundum arsim et thesim, per quam de quo<libet> in fine communiter iudicamus.

TH V 4, 12: Aliter namque sic diffinitur: est certa lex vel regula tropi cantus coralis principiandi vel finiendi secundum arsim et thesim per quam de quolibet cantu in fine communiter iudicamus, i. discrecio principii et finis, ascensus vel descensus cuiuslibet cantus.

TH VII and TH XV, on the other hand, offer a definition in which the terms *ascensus* and *descensus* form the determinative criterion of modes.

TH VII 4, 15: Tonus enim, ut hic sumitur, est certa lex seu regula ascendendi vel descendendi, per quam de quolibet cantu in fine iudicamus, cuius toni sit talis cantus.

TH XV 10, 3-4: Sed quantum ad presens tonus capitur pro corali cantu sive sit responsorium, antiphona, introitus, graduale. Et describitur sic: est certa lex vel regula ascendendi

⁷¹ This definition is likewise found in ANON. Carthus.; cf. p. 279

vel descendendi, per quam in respectu ad finem de quolibet cantu iudicamus, cuius toni sit.

TH I 2, 1, 8-11, TH VI 35, 4, TH VIII 22, 12-17 and TH IX 2, 3, 3 emphasize the role of *finalis* in determining the mode, and in so doing they draw on a discussion from the *Liber artis musicae* concerning “virtus vocis finalis.” (PTOLOM. 13, 5 ff.)⁷²

IOH. COTT. mus. was frequently used as source for explanation of ambitus of modes; in this process the texts not only drew on the definition of *cursus tonorum* cited above (IOH. COTT. mus. 12, 2 = TH III 7, 2; TH VII 4, 127; TH VIII 26, 3; TH XI 6, 3; TH XIII 4, 128), but they also integrated the circles of ambitus into their presentations (TH I, TH III, TH V, TH VIII, TH XI, TH XVII, Sz).

In TH III 7, 12-23, TH VII 4, 131-142, TH XI 6, 80-138, TH XIII 4, 149-153; 160-163 and TH XIX 302-306, 308-311 the rules concerning ambitus of authentic and plagal modes are supplemented with verses from LAMBERTUS p. 261.⁷³

Rules for the composition of chant melodies are closely associated with modal theory in Johannes Cotto (IOH. COTT. mus. 18-19).⁷⁴ Extensive excerpts of this theory is transmitted in TH VIII 27-28; TH VI (principally in cap. 39) likewise contains numerous borrowings. The characterization of modes according to their qualities (IOH. COTT. mus. 16, 4-5), cited in TH VIII 27, 15-22 as well, represents a point of departure for two series of verses transmitted within the Hollandrinus tradition. The first series originated in the *Sumula Guidonis* (SUMM. GUID.),⁷⁵ and this series is presented in TH V, TH VII, TH XII and Sz. Sz ascribes the series to one Theogerus. The second series, transmitted in TH VIII 27, 38-54, TH X C 151-168, TH VI 39, 9-26 and TH III 17, 11-28, contains several verses also cited by Bonaventura de Brixia (BONAV. BRIX.) in his *Brevis collectio artis musicae* from the year 1489.⁷⁶ Thus one cannot preclude the possibility that these verses originated in Italy, or that they were transmitted through some additional source that has been lost.

⁷² Cf. p. 258 f.

⁷³ Cf. p. 251 f.

⁷⁴ Cf. Karlheinz Schlager, *Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals*. In: *Geschichte der Musiktheorie* Band 4. Die Lehre vom Einstimmigen Liturgischen Gesang. Ed. by Thomas Ertelt und Frieder Zaminer. pp. 249-259.

⁷⁵ Cf. p. 259

⁷⁶ BONAV. BRIX. 18, 18-43

Lambertus, Tractatus de musica (LAMBERTUS)

The textual relations between the Hollandrinus tradition and the treatise of Lambertus are as significant as they are baffling, for no trace of a textual tradition for Lambertus can be discovered in Central Europe.⁷⁷ The textual passages taken from Lambertus, especially the verses, are generally quoted anonymously. If they are attributed to an author, it is to Johannes Hollandrinus himself. For Hollandrinus is cited as author of the rather picturesque pair of verses “Bestia non cantor ...” as well as the series of verses attributed to Johannes Hollandrinus in the above mentioned Regensburg manuscript.⁷⁸

Based on Alexander Rausch’s edition of TH VI, in which many excerpts from Lambertus are clearly demonstrable, the reception of Lambertus’s treatise in Prague is an unquestionable fact.⁷⁹ These same passages and others as well are also present in many other treatises within the Hollandrinus tradition, particularly in those belonging to the *Hollandrinus novus* group. One must assume that the complete treatise of Lambertus was known. His influence is obvious both in the literal quotations and in the structure and contents of the treatises. Particular attention should be given to the theory of solmization and the rules for modes expressed in verses.

A distant yet nevertheless definite echo of Lambertus’s theory can be perceived even in the oldest layer of texts within those chapters concerning the hexachord theory and the rules governing mutation. The theory of solmization probably formed an ever-present element of music theory in Prague as well as in other Central-European centers even before 1400, an element that led to the formation of a more or less standard pattern of instruction in which at least basic rules and definitions remained unchanged. The opening passage of the chapter on mutation from TH VIII supports such a conclusion:

TH VIII 19, 2: Quia de mutacione vocum musicalium communiter in quibuslibet fere locis tractatur, dum pueri in ea perdocentur, obmissis igitur magis communibus aliqua difficiliora circa huiusmodi mutacionem et magis utilia tractari insolita disseramus.

This common fund of mutation theory is probably the reason why it is so difficult to substantiate beyond question an import of a pattern of in-

⁷⁷ The only text by Lambertus preserved in Erfurt, CA 8° 94 fol. 87r-97v, concerns mensural theory.

⁷⁸ Cf. p. 164

⁷⁹ TRAD. Holl. VI, ed. A. Rausch, Ottawa 1997

struction that ultimately stems from some area foreign to central Europe. The Lambertus treatise is the single extant text of which the influence can be securely demonstrated. In the Hollandrinus tradition one again discovers, for example, the rule that the solmization syllables *ut re mi* come into consideration for mutation when a melody is ascending, the syllables *fa sol la*, on the other hand, when a melody is descending. The expressions “plus habet ascendere” and “plus habet descendere” – so characteristic for Lambertus – are likewise found in TH I:

LAMBERTUS p. 256b: Unde regula quod omnis mutatio desinens in *ut*, *re*, *mi* dicitur ascendendo, quia plus habet ascendere quam descendere; et omnis mutatio desinens in *fa*, *sol*, *la* dicitur descendendo, quia plus habet descendere quam ascendere.

TH I 1, 7, 5-6: Et quociens mutacio aliqua desinit in *ut*, *re*, vel *mi*, dicitur ascendendo, quia plus habet ascendere quam descendere in suo cantu. Sed desinens in *fa*, *sol*, aut *la* dicitur descendendo ...

A somewhat less obvious yet none the less significant vestige of intimate relation with Lambertus's theory lies in the explanation of the concept *proprietas* as difference between *naturale*, *durum* and *molle* hexachords. The use of the word “differentia” – characteristic of Lambertus in this context – is used by TH VIII, TH I and TH IX:

LAMBERTUS p. 255b: Unde proprietas, ut hic sumitur, nihil aliud est quam differentia; et sunt **tres species differentiarum**, scilicet: b durum, b molle et natura.

TH VIII 6, 16-17: Proprietas autem manualis in cantu musico est vocum simplicium distinctio. Que quidem distinctio **triplici differentia** perficitur, ut infra melius patebit, ubi docebitur, quomodo alia distinctio sit per ·b· quadrum durum et acutum, alia per naturale, 3^a per ·b· rotundum et molle.

TH I 1, 6, 3-4: Cantus autem est modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. Et iuxta triplicem soni proprietatem in **triplici differentia** reperitur, videlicet durus sive asper, naturalis sive planus, et mollis sive dulcis. (=TH IX 1, 1, 37)

The late text TH VI along with the treatises TH VII, TH XIII, TH II and TH V – these last four all within the sphere of influence of *Hollandrinus novus* – demonstrate unambiguous ties to Lambertus; yet they also reveal rather close connections with a treatise within the circle of Lambertus, namely the *De musica plana breve compendium* (TRAD. Lamb.) that André Gilles has published.⁸⁰ TH VI 15, 9 and TH VII 3, 26 employ the concept *gamma* as a means of explicating the series of letters together with

⁸⁰ André Gilles: *De musica plana breve compendium* (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus). MD 43, 1989, p. 39-51

their solmization syllables (“composicio signorum monocordi cum vocibus”: LAMBERTUS p. 256b). TH VII follows Lambertus concerning the rules for formation of hexachords:

LAMBERTUS p. 256b: Unde regula: omne ut incipiens in C cantatur per naturam cum suis sequentibus; in F, per b molle; in G, per b durum.

TH VII 2, 8: <Unde> regula: Omne <ut> incipiens in ·c· cantatur per cantum naturalem cum quinque vocibus sequentibus; incipiens autem in ·f· cantatur per b molle; incipiens in ·g· cantatur per b quadratum, id est per b durum.

TH VI 15, 2 and TH VII 3, 2 quote Lambertus’s definition of mutation word for word (LAMBERTUS p. 256a). For the above mentioned rule for mutation within ascending and descending melodies (TH VI 15, 5-7; TH VII 3, 27-28) these texts insert a verse from TRAD. Lamb. 2, 4, 10, which is found in several other treatises as well⁸¹:

TH VII 3, 27-28: Item omnis mutacio desinens in *ut re mi* semper fit ascendendo, quia plus habet ascendere quam descendere ex ordine illarum vocum; et omnis mutacio desinens in *fa sol la* semper fit descendendo, quia plus habet descendere quam ascendere.

Versus: *Ut re mi* scandunt, descendunt *fa* quoque *sol la*.

The rule for mutation is also found together with the verse in TH II 3, 28-30; TH V 3, 36-38; TH XIII 2, 56-57; TH XIV 8, 25-27.

With the exception of the etymological elucidation of interval names (e.g., *semitonium* from *semus*, -a, -um), the intervallic theory of Lambertus exerted no significant influence on the Hollandrinus tradition. TH VI 16-17, however, does use several clear borrowings from Lambertus himself as well as from TRAD. Lamb.. It is likewise important to note that TH I 1, 9 verse 9, 10 and 12 and TH XI 2, 39 and 41 also receive and transmit the pair of verses

Ut cum re plene modulatur; mi quoque cum re
Dantque semi mi fa, nec fit plenus tonus infra (LAMBERTUS p. 254b)

together with two other Lambertus verses within the context of Hermannus Contractus’s intervallic verses “Ter tria iunctorum.”⁸²

Verses treating the modes by Lambertus (LAMBERTUS p. 261) were clearly considered of importance. TH XI and TH IX cite a number of

⁸¹ QUAT. PRINC. 3, 9; COMPIL. Ticin. A 43; TRAD. Garl. plan. V 90; GUIL. POD. 5,25; BART. RAM. 1, 2, 4 p. 31; GUIL. MON. 5 p. 31; BONAV. BRIX. 13, 16

⁸² Cf. p. 222

them, while TH III, TH VII, TH XIII, TH XIX and LZ transmit a smaller selection:

TH XI 5	TH IX	TH III 7	TH VII 4	TH XIII 4	TH XIX	LZ 4
80-83	54-57					
84-87						
88-90	58-60					
91	61					322
92	62					325
93	63					328
94	64					331
95-97		12-14	131-133	148-151	302-304	
98-99						
105-107		17-19		160-162	308-310	
108						
109-136						
137	[65]					
138	[65]					
	66-69					

The division of the basics of music theory into four parts, which ultimately can be traced back to Lambertus, is of particular significance within the *Traditio Hollandrini*. The single parts comprise:

1. Tonal letters and solmization syllables
2. Lines and spaces
3. Hexachords
4. Mutation

This division – modified and expanded by a part concerning the modes – forms the basic structure of treatises within the *Hollandrinus novus* group⁸³, as may be demonstrated through these two almost identical passages from TH VII and TH XIII:

LAMBERTUS p. 254a: ... sciendum quod quatuor sunt partes in musica principales, quarum prima est de signis et nominibus vocum; secunda de lineis et spatiis; tertia de proprietate; quarta de mutationibus.

⁸³ Cf. QUAT. PRINC. 3, 1: In superioribus particulis dictum est de divisione musicae, de ejus etiam inventionem, ac de proportionibus ad monocordi divisionem pertinentibus, in ista parte declarandum est de plano cantu, qui in quinque consistit. Primum est de signis et nominibus vocum. Secundum de lineis et spatiis. Tertium est de proprietatibus. Et quartum est de mutationibus. Quintum de octo tropis sive modis.

TH VII pr. 29: Hiis visis advertendum, quod 4^{or} principalia in musica non immerito huic tractatulo sunt inserenda, quorum primum est de signis et nominibus vocum, 2^m de lineis et spaciis et proprietatibus eorundem, 3^m de mutacionibus et novem modis, 4^m de tonis et coniunctarum naturis.

TH XIII pr. 195-199: Item nota quatuor sunt principalia in musica non immerito huic tractatulo interferenda. Quorum primum est de signis et de nominibus vocum. Secundum de lineis et spaciis et de proprietatibus eorundem. Tercium est de mutacionibus et novem modis. Quartum est de octo tonis, i. tropis.

The identical description of the four-fold structure in TH V and LZ modifies Lambertus's division in other ways:

LZ 1, 1-5: <P>osito prohemio venio ad principale executivum, quod sub se claudit partes 4^{or}, ex quibus hoc principale executivum complectitur. Prima pars habet sub se signa, voces et figuram manus. Secunda pars habet sub se mutationes vocum de cantu in cantum et vocum inter se habitudines, cum quibus arsis et thesis, id est elevacionis et depressionis notabilibus [sive] speciebus. Sed 3^a pars tenet sub se divisiones cantuum et proprietates clavium cum figuris ad hoc pertinentibus. Quarta et ultima pars claudit sub se regulares discursus sive ambitus tonorum secundum arsim et thesim, quo ad principia et media atque finem. (= TH V 1, 1-5)

The treatises of Johannes Cotto and Lambertus exerted a profound influence on the teaching tradition of Johannes Hollandrinus, an influence that is perceptible even in the original layer of the tradition, that is, in the *loci Hollandrini*. Evidence of this influence is seen in the characteristic explanations of *graves* and *acutae* in the *Hollandrinus vetus* group, terms fundamental in structuring the tonal system (2E), and in the definition of *coniuncta* (3E) within the *Hollandrinus novus* group. One might thus conclude that the 'Cotto School' and the 'Lambertus School' contended in a kind of rivalry within the Hollandrinus tradition. The clearly discernible presence of the teachings of Lambertus in the *Hollandrinus novus* group seems to be an indication of this rivalry. One cannot reject the possibility that authorization of the *ee-la* "extra manum" as a constituent member of the tonal system (2C) represented the decisive point at which the two spheres of influence fell into conflict.

Johannes de Muris (IOH. MUR. spec.)

One could well assert that Johannes de Muris captures the place of honor among the authors cited in the *Traditio Hollandrini*. His name is mentioned more often than that of Johannes Hollandrinus himself, moreover these citations occur in sources that span almost a hundred years. His

authority is confirmed through his presence in the versified catalog of ‘inventors’ of music, in which he takes his place alongside Pythagoras, Boethius, Guido, and even next to St. Gregory and St. Ambrose. In commentaries to this catalog of inventors he is described as “*tocius simplicis musice regulator acutissimus*” (TH VIII 5, 6; TH X A 28; TH XV 2, 8), and in other contexts as the one who compiles the “*regulas subtiles proportionum musicalium*” (TH V pr. 34; LZ pr. 33) or the “*normas*” (Sz 1, 21).

Of the treatises of Johannes de Muris only the *Musica speculativa* is cited, and it is referenced as *Musica communis*. According to authors within the *Traditio Hollandrini* the treatise of Johannes de Muris represents a higher level of theorizing, to which their texts are propaedeutic – an idea that is expressed in TH VIII and TH XIII:

TH VIII 28, 58: Si vero quispiam alciora cupiverit hiis paucis habitis et intellectis, alciora et presertim musicam Iohannis de Muris fiducialiter stipuletur.

TH XIII pr. 5 (commentary): Utilitas presentis summule est quia habitis fundamentalibus huius summule musice sciencie faciliorem et leviolem accessum sive progressum possumus habere ad alios libros musice sciencie, scilicet Guidonis, Boheci et Iohannis de Muris et aliorum libros.

One cannot but wonder why the author of a treatise that develops the late-medieval teachings concerning the physics of sound and that elaborates rules for musical proportions according to Pythagorean theory became so authoritative within a sphere of practically orientated musical theory. The uncontested fact stands that Johannes de Muris enjoyed great authority among musical writers, especially in central Europe, where his treatise not only occupied a place among university textbooks, but was known in monastic centers as well. This can partly be explained by the fact that titles of certain *conclusiones* from *Musica speculativa* were used as didactic verses within the chapters that treated intervallic theory.⁸⁴ In TH I, 1, 9, 19–21 three *conclusiones* with this function appear as interpolations within the didactic poem *Ter tria iunctorum* of Hermannus Contractus, and LZ 3, 176, 179 and 182 appends them to his definition of fourth, fifth, and octave.⁸⁵ These lines are also repeated in TH IV, where moreover even the

⁸⁴ The collection of verses from the titles of the *conclusiones*, published as “*Speculativa musica Johannis de Muris metrice conscripta*” in the *Quadrivii practici Eptomata. Impressus Colonie apud predicatores [sine anno]* represent a late witness very clearly related to this function of the *conclusiones*.

⁸⁵ IOH. MUR. spec. 1, 155; 1, 177; 1, 181

etymology of the concepts *tonus* and *diapason* are explained following Johannes de Muris.⁸⁶ The verses that head chapters in TH I are remarkable in this respect, for they resonate with echoes of verse titles from *conclusiones* of *Musica speculativa* (TH I 1, 3, 1; 1, 4, 1; 1, 5, 1; 1, 9, 1).

In TH VIII and TH I Johannes de Muris is drawn upon again and again. These treatises cite not only the intervallic theory and the theory of ratios (especially in TH VIII 15 and 16), but the division of tetrachords as well as *genus diatonicum*, *chromaticum* and *enharmonicum*:

IOH. MUR. spec. 2, 78-80: TH I 1, 1, 24; cf. TH 1, 1, 7; TH VIII 3, 40-42

IOH. MUR. spec. 2, 54-77: TH VIII 3, 7-36

IOH. MUR. spec. 2, 70-74: TH VIII 3, 123

IOH. MUR. spec. 2, 84-85: TH VIII 3, 130-131

Both of these texts contain one passage that refers to the limitations of the perception of the ear in comparison to the possibilities of numerical ratios that are unlimited by nature:

IOH. MUR. spec. 1, 285: TH I 1, 1, 70; TH VIII 15, 61

One passage quoted in TH VIII 2, 71-88 is of particular significance; for this more extended discussion of the physics of sound and *motus* as a constituent part of sound is ultimately derived from the treatise *Notitia artis musicae* (IOH. MUR. not. 1, 1), that is, from the later Version B of *Musica speculativa*. This version is not found among extant Bohemian sources.⁸⁷

Two diagrams from the first part of *musica speculativa* are reproduced in TH VI and TH VIII:

IOH. MUR. spec. 1, 67 = TH VI 2, 8

IOH. MUR. spec. 1, 316 = TH VI 29, 17; TH VIII 15, 64

Hugo Spechtshart of Reutlingen

The treatise *Flores musicae* by Hugo Spechtshart of Reutlingen – written in verses originally in 1332 and subsequently expanded in 1342 – was widely dispersed in the 15th century, as the manuscript tradition and several early prints (first in 1488) reveal. A whole series of verses from this treatise

⁸⁶ IOH. MUR. spec. 1, 65; 1, 185

⁸⁷ The same passage appears in commentary to *Musica speculativa* by Waclaw of Prachatycz, the text which follows *Pr* in the Prague MS.

also found its way into the *Traditio Hollandrini*.⁸⁸ Above all verses concerning the intervals, discovered in four Hollandrinus treatises, belong to this group:

HUGO SPECHTSH. 283-289 = TH V 3, 67-73
 TH VII 3, 39-45
 TH XIV 9, 7-13
 TH XV 7, 11-17

TH XIV proves to be an independent text in this case, for this text alone transmits the following line (HUGO SPECHTSH. 290 = TH XIV 9, 14.)

The description of the *manus musicalis* ascribed to Johannes Hollandrinus himself reveals substantial similarity with Hugo Spechtshart. A few verses were probably taken directly from Hugo Spechtshart:

HUGO SPECHTSH. 35: Fert ·E·lami medicus, capit ·F·faut auricularis.
 = TH I 1, 5, 4; TH III 1, 11; TH VIII 9, 89; TH X C 179; TH XIX 83
 HUGO SPECHTSH. 36: In cuius gremio ·G·solreut esse memento.
 = TH III 1, 12; TH VIII 9, 90; TH X C 180; TH XIX 84
 HUGO SPECHTSH. 37: Inde suo more collo gerit hic ·a·lamire.
 = TH III 1, 13; TH VIII 9, 91; TH X C 181; TH XIX 85
 HUGO SPECHTSH. 38: Et caput ornari cupit eius per ·b·fa·b·mi.
 = TH III 1, 14; TH VIII 9, 92; TH X C 182; TH XIX 86
 = TH I 1, 5, 7; TH V 1, 48; TH XII 3, 11; LZ 1, 40; Sz 2, 86
 HUGO SPECHTSH. 41: Index hinc iterat ·e·lami, quod vertice portat.
 = TH III 1, 17; TH VIII 9, 95; TH X C 185; TH XIX 89
 HUGO SPECHTSH. 42: ·f·faut in digito redit et ·g·solreut ipso.
 = TH III 1, 18; TH VIII 9, 96; TH X C 186; TH XIX 90
 HUGO SPECHTSH. 43: Hic ·aa·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa·bb·mi.
 = TH III 1, 19; TH VIII 9, 97; TH X C 187; TH XIX 91
 HUGO SPECHTSH. 44: Et ·cc·solfa repetit medius ·dd·lasol.
 = TH III 1, 20; TH VIII 9, 98; TH X C 188; TH XIX 92

TH V and TH VII take up and repeat the description of the octave from Hugo Spechtshart in its entirety. Both of these treatises nevertheless seem to be independent from each other, for they quote different sections of text:

HUGO SPECHTSH. 373-379 = TH VII 3, 154 and 159-164
 HUGO SPECHTSH. 374-380 = TH V 3, 153-159

TH VII is particularly notable because of its frequent borrowings:

⁸⁸ Cf. Gümpel, Spechtshart p. 71 footnote 2

HUGO SPECHTSH. 314	= TH VII 3, 83
HUGO SPECHTSH. 321-322	= TH VII 3, 91-92
HUGO SPECHTSH. 325-326	= TH VII 3, 84-85
HUGO SPECHTSH. 329-330	= TH VII 3, 102-103
HUGO SPECHTSH. 345, 348-349	= TH VII 3, 111-113
HUGO SPECHTSH. 354-355	= TH VII 3, 114-115
HUGO SPECHTSH. 357-359	= TH VII 3, 128
HUGO SPECHTSH. 362-363	= TH VII 3, 104-105
(=370-371 and 383-384)	(=3, 148-149 and 3, 132)
HUGO SPECHTSH. 364-366	= TH VII 3, 142-144

These textual borrowings are probably dependent on the first version of the *Flores musicae*, for two verses from the expanded version (HUGO SPECHTSH. 346-347) do not appear in TH VII 3, 111-113.

Additional concordances are also discovered in other Hollandrinus treatises:

HUGO SPECHTSH. 73-74	= TH XVII 90-91
HUGO SPECHTSH. 77-78	= TH XIX 146 and 148
HUGO SPECHTSH. 78	= TH XVII 103
HUGO SPECHTSH. 82-83	= TH XIX 171-172
HUGO SPECHTSH. 87	= TH XVII 108
HUGO SPECHTSH. 280	= TH I 1, 9, 4 and TH VIII 13, 31
HUGO SPECHTSH. 297-298	= TH XVII 141-142
HUGO SPECHTSH. 300	= TH XVII 146
HUGO SPECHTSH. 345	= TH II 3, 101; TH V 3, 127; TH XIV 9, 42; TH XX 3, 37
HUGO SPECHTSH. 348-349	= TH II, 3, 102 and 104; TH V 3, 128 and 130; TH XIV 9, 43 and 45
HUGO SPECHTSH. 364	= TH V 3, 145
HUGO SPECHTSH. 422	= TH XIV 10, 9
HUGO SPECHTSH. 492	= TH XIX 335

The commentary to *Flores musicae* also seems to contain concordances with the *Traditio Hollandrini*. A table of intervals is contained in the Regensburg manuscript of *Flores musicae* as well as in the prints of 1488 and 1492 with the typical characterizations “debiliter” – “potenter.” Yet a conclusive evaluation of the reception of the commentary to *Flores musicae* can not be rendered so long as the dating of the text has not been clarified. A critical edition of the commentary stands as an unconditional prerequisite to additional conclusions.

Ptolomaeus, Liber artis musicae (PTOLOM.)

The *Liber artis musicae*, a late paraphrase of Guido's *Micrologus*, is known through only one single extant anonymous source: Florence, Biblioteca Laurentiana, Ashburnham 1051, f. 89r-95v; the manuscript was in all probability copied in southern France in the second half of the 14th century. An excerpt of the treatise is transmitted in Codex St. Paul, Archiv des Benediktinerstiftes 264/4, f. 29v-30r – possibly written in Paris ca. 1400 – under the heading “secundum ptholomeum de parisius (!).”⁸⁹

Clear and unambiguous quotations from PTOLOM. appear in a few texts of *Traditio Hollandrini*: TH I and TH VIII cite him as “Ptolomeus (Ptholomeus),” TH VI as “magister Tholomeus,” TH III and TH XV import passages with no attributions. An analysis of the quotations and references according to content and style lead to the conclusion that all these texts – with the exception of TH XV, which copied from TH VIII – had a copy of Ptolomaeus at hand, and that citations within the Hollandrinus tradition are independent from one another. If we consider the provenance of the manuscripts containing TH VIII, TH VI, and TH III, we can conclude that the *Liber artis musicae* was held in especially high regard within the university circles of Prague. This conclusion again supports the hypothesis that TH I originated as well within the area of Prague.

The *Liber artis musicae* had no significant influence on the basic teachings of the Hollandrinus tradition or on the structure of the treatises. A few of its theoretical opinions are overtly said to be antiquated. This becomes particularly obvious in the enumeration of seven consonances (PTOLOM. 8, 2), a passage cited in context of a ‘history of intervallic theory’. Within this context both TH I 1, 9, 29 and TH VIII 13, 20 discuss the theoretical doctrine of Ps.-ODO dial. (p. 255) concerning six consonances as an earlier stage in the development of intervallic theory. Furthermore it is remarkable that both TH I and TH VIII ascribe the *Dialogus* to Boethius.⁹⁰

When considered according to the number of citations, the *Liber artis musicae* seems to have enjoyed considerable respect. Borrowings from the treatise are particularly numerous in TH VI, somewhat fewer in TH VIII and TH I. Along with statements concerning the influence of music on

⁸⁹ See the edition of Konstantin Voigt in vol. VI of *Traditio Iobannis Hollandrini*

⁹⁰ In TH VI the *Dialogus* is cited three times with attribution to Boethius (3, 5; 5, 8; 31, 6), twice with the expression “Flos florum.” Perhaps one might consider this attribution a peculiarity of scholarly circles in and around Prague.

human emotions, discussions of modal theory – in particular a remarkable description of the function of the final (PTOLOM. 13, 5-8; TH I 2, 1, 9-12; TH VIII 22, 13-16; TH VI 25, 1-5) – are quoted extensively. TH VIII and TH VI likewise use the instructions for composition of melodies (PTOLOM. 18, 3-11 cf. TH VIII 28, 8-10, 13, 27-31; TH VI 28 and 40), and with the prescriptions of Ptolomaeus they integrate instructions taken from Johannes Cotto (TH VIII, 28).

Summula Guidonis (SUMM. Guid.)

A treatise in verses with the title *Summula Guidonis* is preserved in its entirety in three manuscripts, the oldest of which (Roma, Bibliotheca Apostolica Vaticana pal. lat. 957) cites 1368 at the end of the treatise as the year in which the copy was executed. Two further manuscripts from the 15th century also contain a prose commentary to the verses. All three manuscripts originated in the Rhineland (Mainz). Excerpts from the *Summula Guidonis* are preserved with the title *Summula musicae*, which are ascribed to one Heinricus Helene or Johannes de Velle in the manuscripts (London, BL add. 23220; Mainz, Stadtbibl. II 375; Venezia, Bibl. Naz. di S. Marco lat. VIII 24). The treatise of the Bielefeld Dean Gobelinus Person from the year 1417 (GOB. PERS.) likewise contains a large section of the *Summula*. A series of verses is to be found in the Anonymus Cartusiensis (ANON. Carthus.) and in various texts of the Hollandrinus tradition⁹¹:

3-4 Definition of <i>tonus</i> :	TH V 4, 8-9 TH XVII 200 (only v. 3)
19-20 Definition of <i>autentus</i> and <i>plagalus</i> :	TH III 7, 22-23 TH VII 4, 123-124 TH XI 3, 36-37 (in addition v. 17 = 3, 31 and v. 19 = 7, 66) TH XIII 4, 108-109
27-42 Characteristic quality of the modes:	TH V 4, 625-647 TH VII 4, 48-69 TH XII 8, 3 - 8, 25 Sz 13, 90-270 (scattered)
43-44 Initial pitches of tetrachords:	43: TH III 3, 8 TH V 2, 72

⁹¹ See the list compiled by Eddie Vetter (ed.): *Summula. Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus*. DMA A.VIIIa, Buren 1988, pp. 34-37

	TH VII 2, 47
	TH VIII 9, 32
	TH IX 1, 1, 29
	TH X B 59
	TH XIII 1, 152
	TH XV 6, 12 and 6, 48
	LZ 3, 51
44:	TH II 1, 45
	TH III 3, 5 and 3, 12
	TH V 2, 61
	TH VII 2, 43
	TH VIII 9, 36
	TH X B 64
	TH XIII 1, 138
	TH XIV 6, 11
	TH XV 5, 56 and 6, 47
	TH XIX 132
	LZ 3,52
45-49 Significance of the <i>finales</i> :	TH VII 4, 72-76 (v. 45 = 4, 73 not identical)
58-64 Ambitus of the modes:	Sz 11, 11-17
66-68 Ambitus of the 1 st and 8 th modes:	TH XI 7, 54-56
94 <i>Claves propriae</i> for the modes:	TH XV 10 gl. 54
162-165 Ambitus of authentic modes:	Sz 14, 5-14, 8
211-227 Tenores	TH XI 5, 15-41 TH III 8, 20-24 (only v. 217, 219-221)

The groups of verses cited here do not conform to the usual pattern of textual relationships within the Hollandrinus treatises, which leads to the conjecture that the verses from *Summula Guidonis* do not belong to the actual corpus of the Hollandrinus tradition, but rather made their way into the Hollandrinus treatises through differing paths of textual transmission. Only the often encountered verses articulating the initial notes of tetrachords (43-44) seem to belong to the actual corpus of the Hollandrinus tradition.

In the prose commentary sections of *Summula Guidonis* further common strands are discovered in the definition of music (SUMM. GUID. comm. 1, 6 = TH XVII 32; cf. ANON. Emmeram. pr. p. 66, 21), in the etymology of the word *musica* (SUMM. GUID. comm. 1, 8 in several Hollandrinus treatises), in the definition of *tonus* (SUMM. GUID. comm. 1, 16-17 =

TH V 4, 5-6), and in verses treating the finals of modes (SUMM. GUID. comm. 1, 58 and 60, which agree in part with TH I 2, 5, 2-5; TH II 4, 30-36; TH IX 2, 3, 71-74; TH XI 6, 101-104; TH XIX 289-300). The mnemonic melody “Si quis singulorum” from SUMM. GUID. ton. 52 is found in a large part of the Hollandrinus tradition.⁹²

Theogerus, Musica

Theogerus, an unknown author of an unidentifiable *Musica*, is cited only within the sphere of *Traditio Hollandrini*. His name appears in the treatises TH XI, LZ, occasionally in TH XVIII, and very frequently in Sz. Based on these references and citations one can conclude that the treatise of Theogerus is closely related with the *Summula Guidonis*. Several verses in particular confirm this, namely verses accredited to Theogerus that reveal textual concordances with the commentary of *Summula*.⁹³ Numerous quotations from the *Summula Guidonis*, however, are often found in *Traditio Hollandrini* with no citation of author.

TH XI 7, 70 names Theogerus “magister,” Sz pr. 26, 10 and TH XVIII acc. 33 (probably based on Sz) mention a treatise entitled “Musica.” Szydlovita (Sz 13, 18) also writes “Teogerus in suo tonario.” From this evidence one could conclude that the treatise discusses the modes and contained a tonary. Since we are acutely aware of the practice of borrowing texts without indication of authorship, it is impossible to evaluate the actual influence of Theogerus’s *Musica* on the texts of the Hollandrinus tradition.

The following table catalogues all quotations that are attributed to Theogerus.

Uses of music:	Sz pr. 26-27; TH XVIII acc. 32-24 Sz pr. 29-34 (verses)
Initial pitches of tetrachords:	LZ 3, 50-52 = SUMM. GUID. 43-44
Ambitus of the modes:	Sz 13, 18; LZ 4, 27 (verse) Sz 11, 11-17 (verses) Sz 14, 5-8 = SUMM. GUID. 162-165
Authentic and plagal:	TH XI 6, 67-71 ~ SUMM. GUID. comm. 3, 17-22

⁹² Additional concordances of single sentences: SUMM. GUID. comm. 3, 22 = TH XX 4, 37; SUMM. GUID. ton. 16 = TH I 2, 14, 13.

⁹³ Vetter, *Summula* p. 36

Initial pitches of chants

proper to individual modes: TH XI 7, 70 sqq. ~ SUMM. GUID. comm. 4, 28-41

Tenores: Sz 10, 22-34 ~ TH XI, 5 ~ SUMM. GUID. comm. 4, 17-22

Characterization of modes: Sz 13, 90-91 (and 111-270 scattered) = SUMM. GUID. 27-42

Theory of composition: Sz 14, 23-26 = SUMM. GUID. 311-314

Sz 14, 31-34 = SUMM. GUID. 315-318

* * *

Several short texts and mnemonic melodies also belong to the sources of *Traditio Hollandrini*. The assimilation of these smaller pieces into the texts forms the character of our group of treatises in a particular way; for they either appear especially often within the Hollandrinus tradition, or they are encountered only occasionally outside of the tradition.

Table of neumes "Eptaphonus, strophicus" (NEUM. Eptaphonus)

The table of neumes is associated with the teaching tradition of Johannes Cotto, and it was widely circulated above all within the area of central Europe from the 12th to the 15th century.⁹⁴ In manuscripts of the 15th century the table is frequently found in conjunction with the *Traditio Hollandrini*:

TH VIII 28, 66-70 (*Pa* at the end of the text, *Ka* directly before the text)

TH II 3, 205-208

TH V 3, 248-249 (not in *Be*)

TH VII 4, 334-337

TH IX 2, 3, 125-128

There exist in addition indirect witnesses for the table in association with the *Traditio Hollandrini*: the manuscript Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81, fol. 404v – the very manuscript that contains TH I – notates the table of neumes at the conclusion of a tonary (TON. Vratisl.) that exhibits unambiguous kinship with the tonaries of *Traditio Hollandrini*.⁹⁵ Three additional witnesses for the table of neumes are associated

⁹⁴ See 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, pp. 32-40

⁹⁵ The edition of this text appears in the sixth volume of *Traditio Johannis Hollandrini*.

indirectly with the Hollandrinus tradition, for they are copied together with the *Summula Guidonis*⁹⁶:

Venezia, Bibl. Marciana Ms. lat. Cl. VIII, 24 (=3434) fol. 36r in the treatise of Heinricus Helene

Mainz, Stadtbibl. II 375, fol. 23r in the treatise of Johannes de Velle

Berlin, Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz Mus. ms. theor. 696 fol. 7v in the treatise of Gobelinus Person

Ps.-Hermannus Contractus "Ter terni sunt modi" (HERMANN. mod.)

The mnemonic melody "Ter terni sunt modi"⁹⁷, which can be ascribed to Wilhelm of Hirsau with some degree of certainty, had been copied frequently since the 11th century throughout the whole European realm.⁹⁸ Sources from the 15th century come almost exclusively from the area of central Europe. The melody should be considered a characteristic trait of *Traditio Hollandrini* insofar as it appears in almost every single source, and the intervallic theory in the treatises is almost always limited to the intervals specified in "Ter terni sunt modi." Additional intervals, like the tritone and sevenths, are treated only as "modi inusitati."

TH II 3, 148; TH III 5, 123; TH V 3, 76; TH VII 3, 46; TH VIII 13, 29 (without melody); TH IX 1, 2, 102; TH XII 7, 12 (incomplete); TH XIII 3, 217; TH XIV 9, 52; TH XV 7, 127; TH XVI 2, 45; TH XVII 180 (incomplete); TH XX 3, 72; TH XXI 6, 70; TH XXIII 1, 3, 27; Sz 7, 133; LZ 3, 191

"Primi toni melodia" - "Prima aetate" - "Primus et novissimus"

Melodies that characterize the qualities of the modes with texts that stir the memory are often cited in the tonaries of *Traditio Hollandrini* with respect to specific genres of psalmody: "Primi toni melodia" and the corresponding mnemonic texts for the other modes for ferial psalmody of the offices, "Prima aetate" for the verse of Introits, and "Primus novissimus" for responsory verses. While the characteristic melodies for ferial psalmody were known and widely dispersed since Theogerus of Metz and Frutolf⁹⁹,

⁹⁶ Cf. p. 259 ff.

⁹⁷ ed. GS 2, pp. 150-153

⁹⁸ See Michael Bernhard: Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus. In: W. Pass / A. Rausch (Hrsg.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau, MMEO 8, Tutzing 2001, pp. 99-126

⁹⁹ See Michel Huglo: Les tonaires, Paris 1971, p. 419 ff.

the formulas for Introits are only found in a few sources.¹⁰⁰ The characteristic texts for responsory verses have been found in no sources outside the Hollandrinus tradition.

<i>Primi toni melodia</i>	<i>Prima aetate</i>	<i>Primus et novissimus</i>
TH II 4, 74	TH II 4,114	TH II 4,104
TH III 9, 23	TH III 9,25	TH III 9,35
TH V 4, 160	TH V 4,251	TH V 4,240
TH VII 4, 183	TH VII 4, 191	TH VII 4, 195
TH IX 2, 4, 10	TH IX 2, 4, 58	TH IX 2, 4, 49
TH XI 6, 140		
TH XII 8, 35		
TH XVII 330	TH XVII 338	TH XVII 363 (in part with different text)
TH XIX 504	TH XIX 510	TH XIX 513
	TH XXI 10, 29 (incomplete)	
Sz 13, 68		
LZ 4, 89	LZ 4,138	LZ 4,129

“Aurea personet lyra”

The complete poem of the *Carmina Cantabrigiensia*¹⁰¹ (No. 10) addressing the nightingale is preserved only in the manuscript Cambridge, Gg v 35 – an 11th-century codex that, not without interest, contains several music-theoretical treatises. Parts of the poem are transmitted with melody solely in two additional music-theoretical manuscripts: a 12th-century source in Florence, Biblioteca nazionale, Conv. soppr. F 3 565 fol. 4v, and in a 15th-century source from London, British Library, Lansdowne 763, fol. 55r. Within the *Traditio Hollandrini* markedly significant textual alterations occur, alterations which nevertheless do not negate a derivation from the original *Carmen Cantabrigiense* 10. The two initial strophes of the original poem unfold as follows:

¹⁰⁰ In addition to the sources cited in Huglo, Tonaires, p. 427 they are also transmitted in SUMM. GUID. ton. 18-25, TON. Vratisl. and ANON. Gemnic. 3, 3, 31 ff.

¹⁰¹ Ed. Karl Strecker: Die Cambridger Lieder. MGH, Berlin 1926, p. 29. Cf. Michael Bernhard: Parallelüberlieferungen zu vier Cambridger Liedern. In: Tradition und Wertung, FS Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag, Sigmaringen 1989, pp. 141-145

Aurea personet lira	clara modulamina!
Simplex corda sit extensa	voce quindenaria;
primum sonum mese reddat	lege ypodorica.
Philomele demus laudes	in voce organica,
dulce melos decantantes,	sicut docet musica
sine cuius arte vera	nulla valent cantica.

(Agreements with the versions from *Traditio Hollandrini* are marked with bold print.)

The song is used in the Hollandrinus tradition as a means of demonstrating the application of various clefs. It appears in the following treatises:

TH III 3, 32 (cf. III 3 gl. 19)
 TH VII 4, 307
 TH IX 1, 2, 101
 TH XII 4, 26
 TH XIII 3, 212 (only in manuscript *Me*)
 TH XV 9, 210 ff. (in three versions)
 Sz 6, 11
 LZ 3, 47 (cf. LZ 3, 28)

The question of how the Cambridge song happened to become known within the central-European Hollandrinus tradition remains unanswered. No source outside of the teaching of this tradition has been discovered that uses the song for a similar didactic purpose.

V. CHRONOLOGY AND LOCALIZATION

The texts within the Hollandrinus tradition are marked by two distinguishing characteristics: anonymity and formal difference.

Among the twenty-five texts one finds but one single treatise, the authorship of which can be established beyond doubt: the “musica magistri Szydlovite.” If we consider the *Opusculum monacordale*, the principal text of TH I, the authorship of one Johannes Valendrinus remains a question difficult to answer unequivocally. The sentence preceding the versus “Pitagoras reperit ...,” – “Item causa efficiens huius musice est Iohannes Valendrinus” (TH I, accessus 31) – may be regarded as an attribution of authorship. The name of the “scholaster in Nurnberga,” author or copyist of TH XXI, which is found in the explicit 10, 87, cannot be deciphered because someone subsequently effaced the name with black ink. The explicit of manuscript *Mc* of TH V names Ulrich Fugger as copyist.¹⁰² The explicit of TH XVI must be interpreted in the same manner: the Jan Panicz named in that place is much more probably the copyist as the author.¹⁰³ One can similarly be sure that the Felix, whose name appears at the end of TH XVIII, represents a reference to a scribe.¹⁰⁴ László Szalkai (Ladislaus de Zalka) declares unambiguously that he has copied his text (LZ) from an exemplar.¹⁰⁵

The formal differences in texts result from the different functions required of individual texts. Among the whole collection of texts one finds lengthy treatises with carefully planned structure, as in TH I, TH VIII, TH V, TH XIII, TH XVII and TH XX. With the exception of TH I the treatises just cited are contained in at least two – in two cases even three – copies. Two treatises, TH I and TH XIII are annotated with commentary. In contrast to these carefully structured treatises one finds more or less extended excerpts that probably functioned as a kind of teaching material, for example, TH X, TH XI and TH XXII. Between these extremes falls a significant group of texts that appear to be text books for *musica plana*, and

¹⁰² *Mc* fol. 42r: Et sic finitus est liber iste anno domini M^o cccc^o lxiiij^o feria 2^a post oculi udalricus fugger scripsit cum manibus et non cum pedibus.

¹⁰³ TH XVI 4, 47: Panicz Jan scripsit 1500.

¹⁰⁴ TH XVIII 3, 186: Et sic est finis per me Felicem anno Domini 1522 feria tertia post festum sancti Francisci in ista sillaba mar.cus. quando incepi ambulare in calceis.

¹⁰⁵ LZ 4, 374: Et sic est finis per Ladislaum de Zalka, quia exemplar non habuit ultra.

they were often copied by persons without musical education, as evidenced through the errors in the text and musical examples. Interlinear and marginal glosses, additional comments and interpolations, which are discovered in almost all the texts, reveal a certain attitude ready to accommodate new ideas, and this ‘openness’ becomes a distinctive character within the tradition.

We can assume with a degree of certitude that the exemplars we have inherited represent but an incomplete part of a significantly great number of text books, excerpts, and copies that were used within the Hollandrinus tradition during a period extending over about 120 years. The earliest representatives of the tradition seem particularly sparsely preserved. While we would not underestimate the role of oral tradition inevitably found in instruction – it is obvious that oral and written transmission complemented one another – the fact remains that our present judgment can only be based on evidence recorded in manuscripts. Still an attempt to draw together a possible chronology and localization of the Hollandrinus tradition can only succeed if some regard be paid to the lost but nevertheless largely deducible textual tradition that served as source for the textual evidence still extant.

Hollandrinus vetus

September 23, 1402 given as date of completion of **TH VIII** in manuscript *Pa* and *Kk*, can be considered the *terminus ante quem* for the beginning of the textual tradition of *Traditio Hollandrini*. Yet we cannot with complete certitude view TH VIII as the origins of the Hollandrinus tradition, although it clearly belongs to the oldest layer of the tradition. The earliest manuscript of TH VIII, the Prague codex *Pa*, was not written until 1431. In light of the widely disseminated reception of TH VIII in the first and second halves of the 15th century we can presume that in addition to three exemplars one must assume for *Pa*, *Kk*, and *Ka*¹⁰⁶, additional manuscripts of the treatise existed, which served as sources for the various excerpts.

Excerpts of this kind are found in **TH X**, transmitted in a manuscript that originated in the milieu of the Prague University around 1415. As discussed earlier, many elements from TH VIII as well as the interpolations found in *Pa* are discovered in this text. Thus the interpolations to

¹⁰⁶ See the introduction to TH VIII in vol. III of *Traditio Iohannis Hollandrini*

TH VIII can be dated before 1415.¹⁰⁷ We should point out that the codex containing TH X represents the earliest document for the *Traditio Hollandrini*. The latest witnesses to the reception of TH VIII from Prague are **TH VI** and **TH III**, both of which are preserved within the same codex, the origins of which are before 1473.

The reception of TH VIII outside of Prague is documented through a series of complete chapters and numerous excerpts that are transmitted in **TH XXIII** (Leipzig or Bohemia, ca. 1456-58¹⁰⁸) and in **TH XV** (Silesia, ca. 1475), which is closely related to TH XXIII. Based on textual variants compared to the extant exemplars of TH VIII, one can postulate the existence of at least one additional codex which no longer exists – a codex used as source by the anonymous compilers of TH XXIII and TH XV. Textual concordances between TH VIII and **TH XX** lead to the presumption that TH VIII was also known by the Carthusians in Stettin (Pomerania) and Erfurt. Thus at least one copy of TH VIII could have been available in Germany as well. The Krakow reception of TH VIII is documented by manuscripts *Kk* and *Ka* and the convergences in **Sz** and **TH XVIII**. It is also probable that TH XVIII made use of excerpts that are today no longer extant.

When we consider the concordances between **TH I** and TH VIII – concordances which themselves likewise contain citations of the same music theoretical repertoire from Prague – we can presume that TH I (principal text and perhaps commentary) was written in Prague around the same time as TH VIII.¹⁰⁹ Close relationships likewise emerge between the principal text of TH I and **TH IX** (written in Cracow around 1447) as well as **TH XI** (written in Bohemia). Since the single extant manuscript of TH I was written in Silesia around 1460, we must postulate the existence of at least three earlier copies: one exemplar that contained at least the principal text of TH I (with glosses) served as the source for TH IX and TH XI; an additional exemplar (with commentary and glosses) became the exemplar of the extant manuscript copied by Georg Naustat. The complete textual complex of TH I must have been known to Magister Szydlovita (Sz), who

¹⁰⁷ Cf. p. 184 f.

¹⁰⁸ Cf. Hilg, Hardo / Keller, Karl H.: Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt, Bd. 3: Aus Cod. st 471 - Cod. st 699, beschrieben von Karl Heinz Keller, Wiesbaden, 2004, p. 397-403. The notation found in TH XXIII suggests a Bohemian copyist for the musical part of the codex *Ei*.

¹⁰⁹ Cf. p. 219 ff.

was working in Cracow. Thus we can presume that a copy of TH I must have existed in Cracow as well. **TH XII**, probably not written before 1500, represents the latest text testifying to the reception of the principal text of TH I.

The origin of the accessus from TH I found partially transmitted in *Ln2* – written in Germany or Austria in the year 1491 – is difficult to explain. One should not exclude the possibility that the copyist of this manuscript had a complete copy of TH I at his disposal, but likewise one cannot reject the possibility that this fragment of text stems from some other unknown text that was later brought together with TH I.

Along with the treatise TH XX mentioned above, one must assume that **TH XVII** (from the year 1490 according to the manuscript *Sa*), **TH XIX** and **TH XXII** (written ca 1497 in Augsburg), all of which contain *loci Hollandrini veteres*, also had access to the textual complex of *Hollandrinus vetus*. This textual complex, which was doubtlessly written in Prague, was likewise well known in Cracow and Silesia. *Hollandrinus vetus* was used as instructional material well into the second decade of the 16th century in Cracow.

Hollandrinus novus

The earliest datable manuscript of *Hollandrinus novus* is the codex *Mc* of **TH V**, which was copied by Ulrich Fugger the Older in the year 1463. Both additional manuscripts of this treatise, *Mn3* (likewise from Augsburg) and *Be*, were most probably copied during the second half of the 15th century. We have already discussed textual concordances that document relations between TH V, **TH II** (probably from Silesia) and **LZ** (written in Hungary, 1490), and these concordances speak for a common source. At least three additional manuscripts can, together with these, be included among the sources for *Hollandrinus novus*: one common source for the codices *Mc*, *Mn3*, and *Be* containing TH V, the source for LZ mentioned by the scribe László Szalkai, and finally an exemplar for TH II, for the text written on the opening folio of the manuscript *Lø1* is incomplete, yet there is no evidence of material damage to the codex. To this list of hypothetical sources one common source for the extant texts must be posited, namely the original version of *Hollandrinus novus*.

The dating of two additional treatises of the *Hollandrinus novus* tradition, TH XIII and TH VII, can be approached only indirectly: the manuscript

Me containing **TH XIII** was written after 1449, the second manuscript of this text (*Le*) was written before 1490, perhaps in Leipzig. **TH VII** is found in the same manuscript that contains **TH XV**, a codex written in Silesia ca. 1475.

TH XVI represents the single extant text of unquestionable Bohemian provenance in the *Hollandrinus novus* tradition, a treatise written in the year 1500. **TH XIV**, as well as **TH XX** and **TH XXI**, originated in Germany, **TH IV** in the area that at that time was Hungarian.

The date and place of origins for the archetype of the *Hollandrinus novus* tradition remains open. Given the number of elements that have been identified as *loci Hollandrini* and *loci auxiliares*, **TH V** and **LZ** seem to stand closest to this archetype. One may be able to say on the basis of the extant texts available to us that the *Hollandrinus vetus* tradition was prevalent in Bohemia and Poland, while the *Hollandrinus novus* tradition was more disseminated throughout Germany and Hungary. Both versions, on the other hand, were used in Silesia, at that time a part of the Bohemian Kingdom.

The texts that were compiled within the teaching tradition of Johannes Hollandrinus are embedded in an extended network of institutions that encompasses universities, monasteries, urban and collegiate schools. The oldest document containing **TH VIII**, manuscript *Pa*, doubtless stems from the milieu of the University of Prague. The treatise probably served as a level preparatory to the study of the *Musica speculativa* of Johannes de Muris.¹¹⁰ The manuscript *Kk* (likewise **TH VIII**) seems to have served a similar function.¹¹¹ The scholar writing commentary in the Leipzig manuscript of **TH XIII** recommended the study of the treatise as a means of making the writings of Guido, Boethius, and Johannes de Muris more accessible.¹¹²

In the glossed manuscript 568 of *Musica speculativa* in the Biblioteka Jagiellonska of Cracow from ca. 1465, the rather close relation between the Hollandrinus tradition and the speculative tradition of Johannes de Muris

¹¹⁰ Cf. **TH VIII** 28, 58: Si vero quispiam alciora cupiverit hiis paucis habitis et intellectis, alciora et presertim musicam Iohannis de Muris fiducialiter stipuletur. Such function seems also to be suggested by the context in which **TH VIII** appears within the codex *Pa*: **TH VIII** is followed immediately by *Musica speculativa*; moreover, an introductory part of the commentary written by Wenceslaus de Prachatycz (1431) shows close textual similarities with introductory chapters of **TH VIII**.

¹¹¹ In the codex *Kk*, **TH VIII** is placed between *Musica speculativa* and a commentary thereon.

¹¹² Cf. p. 254

becomes very clear. In the marginal glosses one discovers the verses “Pitagoras repertit ...” as well the two verses “Bestia non cantor ...,” both of which are deeply embedded in the Hollandrinus tradition. Taken as a whole the glosses found in the codex form something of a elementary treatise. The codex probably reflects the manner in which music was studied at the University of Erfurt.¹¹³

The manuscript from Melk containing TH XIII leads one to conclude that the treatises of the Hollandrinus tradition were also used for teaching music in monastic circles. TH XI comes from the library of the Augustinian canons in Třeboň (Wittingau). Ulrich Fugger’s copy of TH V belonged at some undetermined time to the community of Augustinian canons in Indersdorf. László Szalkai copied his exemplar of LZ in the school belonging to this same order in Sárospatak. TH XXII was written most probably at the Benedictine monastery of Saints Udalricus and Afra in Augsburg. TH XX originated in a monastic milieu as well.

TH VII and TH XV were probably written in the school of the Church of Corpus Christi in Wrocław, or at least were used there. The “scholaster in Nurnberga” mentioned in the explicit of TH XXI could have been a teacher in some urban school. Ulrich Fugger, copyist of one manuscript of TH V, could likewise have been educated in some urban school. Georg Naustat, the copyist of TH I, had relations with collegiate school in Głogów. The *Musica magistri Szydlovite* formed part of the library of the Benedictine abbey of Lubiąż, but it was most probably written for use in the cathedral school on the Wawel in Cracow where Szydlovita (Johannes de Szydlov) was rector. In the person of Szydlovita all educational institutions are united: he was a Benedictine, earned a Master’s degree in the university at Cracow, taught at the cathedral school in Cracow, and returned as abbot to the monastery Łysa Góra (Calvus Mons). TH XVIII and perhaps TH XII – both influenced by Szydlovita – were likewise used in the cathedral school of Cracow.

¹¹³ Cf. E. Witkowska-Zaremba: *Musica plana and Musica Muris in MS Biblioteka Jagiellońska 568 (ca 1465)*. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), *Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau*, MMEO 8, Tutzing 2001, p. 141-147

VI. THE *TRADITIO HOLLANDRINI* AND CENTRAL EUROPEAN MUSIC
THEORY IN THE 15th AND 16th CENTURIES

1. *Related texts of the 15th century*

Among the elementary theoretical tracts and chant treatises of the 15th century from the central European area one discovers several works that, based on their overall structure, textual concordances, and linguistic similarities, demonstrate a clear kinship with the *Traditio Hollandrini*. Yet it remains difficult to determine whether one is dealing with a general set of theoretical teachings that was widely circulated in this cultural sphere during the 15th century, and these teachings subsequently somehow made their way into the *Traditio Hollandrini*, or whether one is witnessing the *Traditio Hollandrini* itself exerting an influence on other treatises. The following treatises deserve special mention:

The Wrocław Tonary (TON. Vratisl.)

The Wrocław tonary is found in the manuscript Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 fol. 244r-250v; 395rv; 404r-403v (!), the same manuscript which preserves the unique copy of TH I. The tonary was probably copied into the manuscript during the sixth decade of the 15th century.¹¹⁴

The eight modes are described according to the following pattern:

- *Tonus capitalis* and *intonatio ad psalmos* (*Dixit Dominus*)
- *Differentiae*
- Discussion of *differentiae* with examples of antiphons
- *Intonatio ad cantica* (*Magnificat*)
- *Versus responsorium*
- *Versus introituum* (*Prima aetate*)

Two *loci auxiliares* – the terms *tonus capitalis* and *differentia peregrina* – link the TON. Vratisl. with texts of the *Traditio Hollandrini*. The term *differentia peregrina* relates to the fourth difference of the eighth mode and to four alternative differences for the first mode. The description of this concept

¹¹⁴ A detailed description of the process of transmission is found in the introduction to the edition of the tonary in volume VI of *Traditio Iohannis Hollandrini*.

and the chant examples (1, 67-71) used to illustrate it demonstrate a very intimate kinship with TH II 4, 96-101, TH V 4, 216-224, and LZ 4, 117-125.¹¹⁵

The tonary contains numerous didactic verses. The verses concerning the qualities of the individual modes are known otherwise only in TH V 4, 649-652 and ADAM FULD. 2, 15.

TON. Vratisl. 1, 40: Omnibus est primus, sed alter tristibus aptus
 2, 33: Tercius iratis quartus debet fore blandis
 3, 21: Quintum dono letis, sextum pietate repletis
 4, 26: Septimus est iuvenum, sed postremus sapientium

Four verses that indicate the number of *differentiae* for each mode are likewise found in TH XIII pr. 31 (gloss):

TON. Vratisl. 1, 4: Primus quinque modis differt nullomodoque secundus
 2, 4: Tercius in ternis differt quaternusque quaternis
 3, 3: Unam quintus habet et sola sextus habundat
 4, 3: Septimus ipse quatuor differt, octavis enim ter.

Two musical kinships with the broader tradition are also striking:

- the *differentia capitalis* of the third mode cadences on GF, a version that is also found in TH I 2, 10, 3; TH IX 2, 4, 106, and Sz 13, 114.
- the communion *Qui manducat* is given as example of an antiphon related sung with the *differentia principalis* of the sixth mode, an example also found in Sz 13, 201.¹¹⁶

The mnemonic texts for the responsory verses (*Primus et novissimus Deus principium et clausula rerum*) are known only within the Hollandrinus tradition. The line of text for the fifth mode (*Hoc clamore tonus tibi quintus erit retinendus*) is not proper to the *Traditio Hollandrini*.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
TON. Vratisl.	1,43	1,63	2,25	2,59	[3,19]	3,24	4,7	4,34
TH II	4,104	4,151	4,185	4,234	4,260	4,287	4,327	4,379
TH V	4,240	4,284	4,324	4,375	4,403	4,428	4,468	4,521
LZ	4,129	4,170	4,197	4,224	4,241	4,266	4,286	4,311
TH VII	4,195	4,205	4,216	4,233	4,243	4,251	4,263	4,277
TH IX	2,4,49	2,4,97	2,4,127	2,4,169	2,4,196	2,4,234	2,4,263	
TH III	9,35	10,17	11,27	12,23		14,3	15,23	16,24
TH XVII			363	374	379	382	388	394
TH XIX	513	517	523					

¹¹⁵ Cf. p. 212, n. 53

¹¹⁶ For this information we are indebted to Calvin M. Bower.

Anonymous Klagenfurt (ANON. Claudifor.), *Anonymous Gaming* (ANON. Gemnic.) and *Anonymous Hobenfurt* (MUT. Christo)

The anonymous of Klagenfurt was copied into manuscript XXIX e 27 (fol. 97r-117v) of the Bischöfliche Mensalbibliothek Klagenfurt in the year 1430; the codex originally belonged to the Bischöfliche Bibliothek of the Strassburg in the archdiocese of Gurk (Kärnten).¹¹⁷

The content of the treatise unfolds in the following pattern according to the division of Rauter:

- I. Tonal system and solmization
- II. Mutation
- III. Intervals
- IV. Modal theory and tonary
- V. Organization of the pitch collection, *voces* and *litterae*, genera of hexachords
- VI. Intervals
- VII. Genera of hexachords, *voces* and *litterae*, mutation, modal theory

While the sequence of the first four chapters corresponds to general scheme found in the *Traditio Hollandrini*, chapters V-VII repeat in large part the theory presented in the first chapters without any overall consistent ordering of material. Thus it appears rather probably that we are here dealing with two different treatises. An explicit on fol. 115r followed by half of a blank page reinforces this conclusion. Chapter V, beginning on fol. 115v, is articulated by a major decorated capital, as one normally finds at the beginning of a treatise. In chapters V-VII parallels with *Traditio Hollandrini* are hardly perceptible. It is only the descriptions of intervals where several similarities can be traced.

Chapters I and II – comprising the presentation of the tonal system and of mutation theory – are likewise found in the manuscript Vienna, cpv 3839, fol. 110r-129r. Chapter II concerning mutation and the tonary of chapter IV are nearly identical with chapter II, 1 and III, 3 of the Gaming Anonymous (ANON. Gemnic.) preserved in Cod. 12811 of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.¹¹⁸ This manuscript is recorded with two dates, 1480 and 1488. The copy of the Gaming Anonymous, breaking

¹¹⁷ Klagenfurt, Bischöfliche Mensalbibliothek ed. Karl Rauter: Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430. Klagenfurt 1989. Rauter's dating is based on the explicit on fol. 117v, but his reading raises questions. Nevertheless the date is confirmed by a scribal remark from the year 1428 on fol. 10v. Cf. RISM B III/6, p. 22-23

¹¹⁸ Ed. Alexander Rausch: Der spätmittelalterliche Choraltraktat aus der Kartause Gaming (Niederösterreich). MMEO 9, Tutzing 2008

off in the middle of the sixth mode, stands incomplete. The Hohenfurt Anonymous (*Vyšší Brod*)¹¹⁹, which consists only of a short introduction into the pitch collection and hexachord theory along with basics of mutation, is also nearly identical with the Klagenfurt Anonymous in its treatment of mutation.

This mutation chapter is identical in structure with TH IX, TH XV, TH XVI, TH XX, Sz and LZ, in which treatises very similar formulations consistently reappear.¹²⁰ Even closer kinship with the *Traditio Hollandrini* becomes evident when the didactic melodies are considered, and one finds a verse associated with these: “Solfas et varias ·C·faut et bene mutas” etc.; the same verses appear in LZ, TH II, TH V and TH XX, while the melodies in LZ and TH II are similar but not identical.

A unique relationship exists between TH XXII and the Klagenfurt Anonymous and Gaming Anonymous. Two segments among the excerpts from TH XXII discussing mutation of ·b·fa·b·mi and ·dd·lasol prove to follow almost literally passages from these two anonymous treatises.

TH XXII 12, 1-16 = ANON. Claudifor. 2, 9, 1-10; ANON. Gemnic. 2, 1, 55-64

TH XXII 13, 1-10 = ANON. Claudifor. 2, 18, 7-14; ANON. Gemnic. 2, 1, 183-188

TH XXII obviously excerpted a variety of sources that included, along with the Hollandrinus tradition, additional texts circulated within the cultural sphere of southern German.

The chapter treating intervals found in ANON. Claudifor. (III) corresponds in its structure with many treatises of the Hollandrinus tradition. Above all its etymologies of names of intervals and its qualitative descriptions of intervals demonstrate this kinship. The description of the tone –

¹¹⁹ *Vyšší Brod*, Knihovna cisterciáckého klátera 1 VB 40 fol. 1r-6r; ed. Martin Horyna: *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III*, Praha 2005.

¹²⁰ The formulations are also comparable with the mutation treatise “*Ad noticiam iam musice artis*” (ed. Martin Horyna: *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III*, Praha 2005, p. 1-23), which is transmitted in three manuscripts, and the treatise from the Library of the Polish Academy of Sciences in Kórník Ms. I.C.47 (ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Rules of Mutation in Manuscript I.C.47 Held at the Library of the Polish Academy of Sciences in Kórník (Second Half of the 15th Century)*. In: Jan Batá / 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).

“quia fortiter tonat respectu semitonii” – used in the anonymous text is similarly formulated in almost all Hollandrinus texts.¹²¹ Yet typical traits of the *Traditio Hollandrini*, for example, the typifying of intervals with the terms *potenter*, *viriliter*, *debiliter* and the oft encountered mnemonic verses, are missing. The normal restriction to nine intervals of the *Traditio Hollandrini*, determined through the mnemonic melody “Ter terni sunt modi,” is replaced with an enumeration of intervals that expands to include all intervals within the octave (except the tritone), and thus the mnemonic melody in ANON. Claudifor. begins “Ter quaterni sunt species.”

The tonary in ANON. Claudifor. (IV, 2-9) and in ANON. Gemnic. (III, 3) is all but identical with that of TH XIX (384-553), and partly identical with TH XXI (cap. 10). In each case, following the chant examples, ANON. Claudifor. quotes the verses that characterize the modes from *Summula Guidonis* (SUMM. GUID. 27-42), which verses are also discovered in TH V, TH VII, TH XII and LZ. ANON. Gemnic. quotes only the two verses for the first mode.

ANON. Claudifor. presents the same mnemonic melodies for the verses of responsories (“Primus ut iste sonus” etc.)¹²² that are found in TH XVI and TH XVII. TH XVII even reveals concordant sentences and verses with the introduction of the anonymous’s chapter IV:

ANON. Claudifor. IV, 1, 7	=	TH XVII 212
ANON. Claudifor. IV, 1, 8	=	TH XVII 214
ANON. Claudifor. IV, 1, 27-29	=	TH XVII 264-269

Additional common traits are found in the circles of modal ambitus, which nevertheless in ANON. Claudifor. are not completed, as well as the table presenting the pitch collection with solmization syllables, in which the doubling of tonal letters commences with *e-lami* of the second octave – a tradition significantly dispersed throughout southern Germany.¹²³ This practice was also used in TH II.

¹²¹ TH II 3, 75; TH III 5, 27; TH IV 18; TH V 3, 100; TH VII 3, 68; TH VIII 13, 68; TH X C 97; TH XIII 3, 80; TH XIV 9, 24; TH XV 7, 44; TH XVI 2, 23; TH XVII 149; TH XIX 569; TH XX 3, 19; TH XXI 6, 14; TH XXII 4, 27; Sz 7, 37; LZ 3, 92

¹²² In the ANON. Gemnic. only the mnemonic melody for the first mode is cited.

¹²³ ANON. Claudifor. p. 48; ANON. Gemnic. p. 31. Cf. Christian Berktold: Eine süddeutsch-spätmittelalterliche Form der Verdopplung von Tonbuchstaben. In: Michael Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 2, VMK 13, München 1997, p. 118-125

All three of these treatises reflect a teaching tradition that is obviously closely associated with the Hollandrinus treatises, even though they do not contain the above described *loci Hollandrini* and *loci auxiliares* that define the *Traditio Hollandrini*.

Johannes de Olomons, Palma choralis (IOH. OLOM.)

The musical treatise of Johannes de Olomons¹²⁴ was written between 1411 – the year that Branda de Castiglione, the dedicatee of the treatise, was named cardinal – and Branda’s death in 1443.¹²⁵ The author describes Branda as “pater et dominus meus,” and thus he was probably in his service. If the name describing his origins, i.e., *Olomons*, actually means Olomouc¹²⁶, a kinship with *Traditio Hollandrini* is obviously suggested, although the treatise deals expressly with Ambrosian as well as Gregorian chant. But this element must be considered a bow in the direction of the dedicatee. Since Branda de Castiglione was often entrusted with ecclesiastical legations in Germany, Bohemia, and Poland, he could have made the acquaintance of Olomons during one of his trips.

The structure of *Palma choralis* again corresponds to the pattern that is used in treatises of the *Traditio Hollandrini*:

- I. Accessus
- II-V. Tonal system, *manus Guidonis*, theory of hexachords and solmization
- VI. Mutation
- VII. Intervals
- VIII. Modal theory
- IX. Tonary

An illustration of the Guidonian hand was intended to be drawn on fol. 3r. In the text the hand is described as “vocum musicalium clavigera,” an expression that otherwise is only discovered in treatises of the *Traditio*

¹²⁴ Ed. Albert Seay: Johannes de Olomons, *Palma choralis* (1409). Colorado College Music Press. Critical Texts 6, Colorado Springs 1977

¹²⁵ LThK 2, 1958, Sp. 644. The dating of Seay, 1405 cannot be accepted (1409 stands on the title page), for Branda De Castiglione is referred to within the text as cardinal.

¹²⁶ The form *Olomons* is not found in Graesse/Benedict/Plechl: *Orbis Latinus*, Braunschweig 1972, but only the forms *Olomucium* and *Olomuncium*.

Hollandrini.¹²⁷ The circles of modal ambitus from Johannes Cotto (fol. 13r) are presented in only rudimentary form.

As was the case with ANON. Claudifor., the chapters concerning mutation and interval theory by Johannes Olomons, which are structured very schematically, reveal strong similarities with texts from *Traditio Hollandrini*. Yet in place of the mnemonic melody “Ter terni sunt modi” another melody is used, with the incipit “Musica tredenis modulis completitur istis.” The pitch *·ee·la* “extra manum” is considered a legitimate member of the tonal system (IOH. OLOM. 2 p. 7).

Again singular verses reveal relations with *Traditio Hollandrini*, yet they often stand together with other verses that do not belong to the Hollandrinus tradition:

IOH. OLOM. 2 p. 8: *·Gamma·ut, ·A·re, ·B·mi pollex primum retinebit.* = TH I 1, 5, 2; TH III 1, 9; TH VIII 9, 87; TH XIX 83; Sz 2, 81

IOH. OLOM. 3 p. 9: *Voces octo graves scribuntur quae capitales.* = TH I 1, 1, 67 and 1, 1, 75; TH VIII 9, 39; TH X B 47, TH XV 5, 53 and 6, 44; Sz 2, 43

IOH. OLOM. 5 p. 15: *·C· dat naturam, b mol ·F·, ·g·que h durum.* = TH I 1, 6, 10; TH VI 14, 6; TH IX 1, 1, 55; TH XII 3, 21 and 5, 27; LZ 3, 11

IOH. OLOM. 6 p. 22: *Sub ·b·fa·h·mi geminas voces volo de mi; Quae non mutabis quae duplex est ibi clavis.* = TH II 3, 16-17; TH III 4, 18; TH V 3, 29; TH VII 3, 17-18; TH IX 1, 2, 53; TH X B 42; TH XIII 2, 31; TH XIV 8, 19; TH XV 8, 9 and 9, 114; TH XVII 100; TH XIX 166; TH XXI 4, 16; Sz 5, 30; LZ 2, 18

IOH. OLOM. 8 p. 39: *In ·D·solre sedet primus tonus atque secundus. Sed locus est ·E·lami terni finisque quaterni.* = TH III 6, 43-44; TH VII 4, 84-85; TH XIII 4, 76-77

IOH. OLOM. 8 p. 40: *Octavum, primum ·D·d· continet ·A·a·que secundum. ·E·e· tritum, quartum ·B·b· dat. ·F·f· tenet hinc quoque quintum. ·C·c· claudit sextum, ·G·g· septenumque tonorum.* = TH III 7, 32-34; TH V 4, 591-594; TH VI 43, 5-8; TH VII 4, 342-344; TH VIII 26, 52-54; TH XI 7, 44-46; TH XIII 4, 192-194; TH XXI 9, 19-21

IOH. OLOM. 9 p. 54: *Finis ·E· Tota, Stetit, Simon, Cum videris, O mors:* TH XIX 361

Anonymus Cartusiensis (ANON. Carthus.)

The dating of the treatise – a part of which was first printed by Coussemaker¹²⁸ – can only be surmised by a *terminus ante quem*, for the only manuscript containing the treatise, Gent Universiteitsbibliotheek 70 (71), was written in the years 1503-04.

¹²⁷ TH I 1, 5, 19; TH VIII 6, 10; TH X A 34; TH XII 3, 3; TH XV 3, 4; Sz 2, 2; LZ 1, 27

¹²⁸ CS 2, pp. 434-460; new edition: Sergej Lebedev: *Cuiusdam Cartusiensis monachi tractatus de musica plana. Musica mediaevalis Europae occidentalis* 3, Tutzing 2000

The second part of ANON. Carthus., entitled *Practica musicae*, corresponds most closely with our Hollandrinus treatises, yet the discussion of mutation (cap. 14) and the interval theory (cap. 15) is greatly expanded in that these sections indiscriminately treat all possible combinations of notes within the octave including the tritone. Certain elements of these chapters and of the following part – *Tractatus de natura et distinctione octo tonorum musice* – reveal significant resonances with *Traditio Hollandrini*:

Manus Guidonis (with names for the fingers: pollex - index - medius - medicus - auricularis and integration of the -ee-la): ANON. Carthus. pract. 3, 21
 “Ter terni sunt modi”: ANON. Carthus. pract. 15, 52
 Scala decemlinealis: ANON. Carthus. pract. 16, 41
 Diagrams of modes indicating ambitus: ANON. Carthus. nat. 7, 92-98
 Tonus peregrinus: ANON. Carthus. nat. 8, 35-48

The clearest relationship with the *Traditio Hollandrini* lies in the description of the *coniunctae*, which is otherwise found outside of the Hollandrinus tradition north of the Alps only through Goscalcus¹²⁹, in the mostly unedited treatise copied in clm 30058¹³⁰ (probably after 1525), and through one reference in Adam of Fulda¹³¹. Nevertheless the description in ANON. Carthus. pract. 16 is more closely related to the text of Goscalcus than with the Hollandrinus tradition.

A rather close relationship can be ascertained through the definition of *tonus*, a definition that has been known only within texts of the Hollandrinus tradition:

ANON. Carthus. nat. 1, 22: Tonus est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat. (= TH III 6, 8; TH VI 9, 2; TH VI 35, 2; TH VIII 22, 9; TH XXI 7, 4)

A number of verses found in ANON. Carthus. likewise appear in the *Summula Guidonis* as well as in various texts of the Hollandrinus tradition; but insofar as they repeatedly reveal significant variants, they demonstrate that they share no intimate connections with the Hollandrinus tradition.

¹²⁹ GOSCALC. 1, 3 p. 50

¹³⁰ Fol. 17v-20v; cf. Ute Evers: Die Abhandlung über die Hufnagelnotation in der Handschrift clm 30058 der Bayerischen Staatsbibliothek München. In: Michael Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, VML 15, München 2001, p. 469-479. Cf. p. 290

¹³¹ ADAM FULDA. 2, 11

Hexachords:	ANON. Carthus. pract. 9, 14 =	TH VI 14, 6.
Modes:		
Initial pitches:	ANON. Carthus. inton. 26 =	TH XIX 327
Finales - Tenores:	ANON. Carthus. inton. 37 =	TH XI 5, 27-30 TH XXI 7,54-57
Ambitus:	ANON. Carthus. nat. 5, 45 =	TH VII 4, 134 + 136 + 164-168 TH XI 6, 15 + 17 + 24-26 TH III 7, 15 TH XIII 4,152 TH XIX 305
Finales:	ANON. Carthus. nat. 6, 40 =	TH I 2, 5, 2-5; TH II 4, 30 u. 33 u.35-36; TH V 4, 66 u. 69 u. 71-72 TH IX 2, 3, 71-74 TH XI 6, 101-104 TH XIII 4, 104-106
authentic - plagal:	ANON. Carthus. nat. 7, 34 =	TH XVII 264-269

München, clm 4387, fol. 39r-44r "Ex quo enim scolasticum gradum"

This unedited treatise¹³² is transmitted in a manuscript of the 15th century from Ss. Ulrich and Afra in Augsburg, one of the manuscripts in which TH V (fol. 53r-79r) is found; it contains one further treatise (fol. 45v-52v, see below) that is related to the *Traditio Hollandrini* by virtue of its contents.

This text also corresponds in its overall structure with the pattern that most texts from the *Traditio Hollandrini* follow; the subdivision into *principalia* reminds one of TH II, TH V, TH VII, TH XIII and LZ, although in contrast to the Hollandrinus texts the Augsburg treatise assumes a subdivision into five *principalia*:

I: Definition, etymology, and effect of music, and the 'inventors' of music.

II: Tonal system and solmization

III: Mutation

IV: Intervals

V: Modal theory

The chapter treating mutation resembles the treatises already mentioned in its detailed explanation and stereotypical presentation. The enu-

¹³² Alexander Rausch has kindly furnished us with a transcription of this treatise.

meration of intervals remains within the nine specified within the Hollandrinus tradition, yet additional exceptional intervals are added, among them the diminished fifth is defined as *semidiapente*. Nevertheless the typical references to etymology and qualitative characteristics of intervals so closely associated with the Hollandrinus treatises is not found in this chapter. In the fifth *principale* of the treatise a tonary follows rather general remarks concerning the modes, and the tonary presents *differentiae* for ferial psalmody but does not address the tones for verses of the introit or the responsory.

Above all this treatise shares significant mnemonic verses with the *Traditio Hollandrini*, such as, for example, the verses concerning the disciplines essential in the formation of clerics:

Clerus in ecclesia quatuor sciat esse tenenda,
Grammaticam, neumam, ius canonis atque kalendas.
(cf. TH XIII pr. 170; TH XIX 8)

Additional mnemonic verses – again verses shared with the *Traditio Hollandrini* – address in particular general rules relative to the tonal system, to mutation, and to intervallic theory.

München, clm 4387, fol. 45v-52v “Item expedit et consonum est rationi”

The predominant part of this treatise reveals no relations with *Traditio Hollandrini*, nevertheless several significant concordances can be established that draw the text into closer kinship.

The first chapter, “De utilitate musicae” (fol. 45v) corresponds almost literally with TH VIII 4, sentences 1-7, 12-15, 17-20.

Moreover eight verses from the third chapter, “De cognitione tonorum” (fol. 46r) – verses derived from the *Quaestiones de musica* (QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96) – are likewise found in TH III 7, 36-43 and TH VI 43, 9-16.

Finally the verses concerning mutation, “Unica si fuerit ...”, as well as the discussion of the *tetrachordum affinalium* and the *claves signatae* and *claves non signatae* (fol. 52r) are ultimately related to the *Traditio Hollandrini*.

Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 23r-41r

The overall structure of this treatise does not follow that found within the *Traditio Hollandrini*.¹³³ The usual topics found in accessus (definition, etymology, 'inventors,' and effects of music) and a discussion of tonal systems, solmization, and mutation comprise the major sections of the treatise. Between these two sections have been sandwiched two chapters that expound the difference between natural and artificial musical instruments. While this whole has no relation to our tradition, one is struck by the presence of verses that are intimately associated with *Traditio Hollandrini* and even attributed to Hollandrinus himself:

fol. 26r: Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse
Gwido inuestigat Tubalque registrat
Iubal epilogat normasque ponit Iohannes
Emphio Thebeus ac Orpheus et Thimotheus
= TH VIII 5, 10-12; TH IX 1, 1, 4-6; TH X A 31-33; TH XV 2, 12-14; XVII 41-43;
TH XIX 46-48¹³⁴

The fourth line appears nowhere in the *Traditio Hollandrini*.¹³⁵

The following verses, along with many variants, are often transmitted in the *Traditio Hollandrini*, where they are attributed to Johannes Hollandrinus.¹³⁶ The wording of the Salzburg treatise corresponds to the version recorded as early as 1415 in TH X:

fol. 31r: Gamaut are łmi semper pollex retinebit
Index radice cfaut mediusque dsolre
Sic elami medicus fit ffaut auricularis
In cuius medio gsolreut esse memento
Inde suo more collum tegit nunc alamire
Et caput ornari consuevit eius bfałmi
In summo medici csolfaut laus erit poni
Et dlasolre medius tibi vertice portat
Index reiterat eelami fronte exornat
Fffaut digito reddit ac ggsolreut ipso
Hinc aalamire fert medius medicus bbfałmi
Et ccsolfa dat medius ddlasol quoque complet

¹³³ A transcription of the text by Oliver B. Ellsworth is found on the Homepage of Thesaurus musicarum Latinarum: www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/ANOMCOMP_MSAVI44.html (as of Jan. 15, 2010)

¹³⁴ Cf. p. 174 f.

¹³⁵ All four lines, however, are discovered in the manuscript Cracow BJ 568, fol. 81v, as marginal glosses in the *Musica speculativa* of Johannes de Muris.

¹³⁶ Cf. p. 185

Sunt plurimi vere qui ela apposuerunt
(= TH X C 177-188)

Likewise the definition of *manus musicalis*¹³⁷ closely associated with the Hollandrinus tradition is found in the Salzburg treatise:

fol. 32v: Nota eciam quod manus prout hic capitur nichil aliud est nisi organum distinctis clavibus et vocibus debite registratum.

= TH VIII 6, 10-11; TH X B 2; TH II 1, 10; TH V 1, 56; LZ 1, 48; Sz 2, 3; TH III 1, 1

Since all parallels associated with the Salzburg treatise appear in TH X, a direct relation with TH X could be posited.

London, British Library Arundel 299, fol. 90rv

The manuscript is associated with the *Traditio Hollandrini* in several ways: TH XIX is copied in fol. 30r-65r, fol. 88rv contains most of the Accessus of TH I – the copy of the Accessus concludes with a fragmentary version of sentences 20 and 21. A short segment treating ratios plus a diagram presenting ratios of intervals follows. Thereafter a new text begins on fol. 90, but it also breaks off in the middle of the following page.¹³⁸ This text probably represents the Accessus of a treatise that could well be considered related to the *Traditio Hollandrini*.

Two of the three definitions of music in the Arundel manuscript are discovered in the Hollandrinus tradition:

Musica est ergo scientia iocundissima homines honorans et decorans tripudiis, vocem rectificans, supernis placens. Hoc Bohecus.

(= TH XII 1, 8; TH IX 1, 1)

... est ars docens voces formare, formatas naturaliter bmolliter vel duraliter per sonum accentuare

(= TH XII 1, 9)

The etymology of the word *musica* appears in numerous Hollandrinus texts:

Dicitur autem musica secundum aliquos a *mois* grece, quod est *aqua* latine, et *ica* scientia, quasi scientia inventa penes aquas.

(= TH VI 3, 3; TH VIII 2, 14; TH XIII pr. 138; TH XVI 1, 1, 6; TH XIX 12; TH XXI 1, 22)

¹³⁷ Cf. p. 203

¹³⁸ A transcription by Christian Meyer is found on the website of *Lexicon musicum Latinus*: www.lml.badw.de/info/loar299a.htm

The division of music into the three genera again demonstrates literal parallels with TH XII:

Sed divisio ipsius primo cedit in theoricam et practicam. De theorica nihil ad propositum, sed de ea traditur in libris Bohecii et Muris. Sed musica practica illa est triplex scilicet cromatica, et est que ex vocibus mollibus componitur

(= TH XII 1, 15)

diatonica autem ... ex vocibus non nimis mollibus nec nimis duris, sed mediis constituitur.

(= TH XII 1, 19)

The text drawn from IOH. MUR. spec. is likewise found in the layer of commentary in TH I:

omnis namque cantus ecclesiasticus, quem sancti patres invenere et homines boni mentis et digne memorie, mensuratur per tempora certa in conductis, modulis ceterisque modis.

(= TH I 1, 1, 24; TH VIII 3, 42; cf. IOH. MUR. spec. 2, 79)

A significant relationship between this fragment and TH XII should not be overlooked.

2. Continuation in the closing decades of the 15th century and in the 16th century

While the *Traditio Hollandrini* can, by means of its consistency of contents and vocabulary, be isolated as a separate tradition within the elementary music teaching and chant theory of the fifteenth century, one discovers music-theoretical resonances and parallels in treatises of the last decades of the 15th century and the 16th century that can be considered the legacy of the *Traditio Hollandrini*. Several of the particularly characteristic theoretical concepts defined above as definitive of the Hollandrinus tradition can be rediscovered often in treatises of the 16th century, yet the name Johannes Hollandrinus is never mentioned, nor does one find any literal references to the Hollandrinus tradition.

The following treatises have been included in our research concerning this legacy:

Agricola 1539	Martinus Agricola: <i>Rudimenta musices</i> , Wittenberg 1539
Anon. Clm 30058	Anonymus de musica plana. München, Clm 30058 [after 1525]
Anon. London 16900	Anonymi <i>Compendium artis musices</i> . London, add. 16900 [Salzburg, St. Peter, ca 1500]
Burchardus 1514	Udalricus Burchardus: <i>Hortulus musices practice</i> , Leipzig 1514
Cochlaeus 1514	Joannis Coclei Norici <i>Tetrachordum Musices</i> , Nuremberg 1514
Finck 1556	Hermann Finck: <i>Practica musica</i> , Wittenberg 1556
Glareanus 1547	Henricus Glareanus Loritus: <i>Dodecachordon</i> , lib. I, Basel 1547
Seb. Felstinensis 1517	Sebastianus de Felstin: <i>Opusculum musice compilatum noviter</i> , Cracow [1517]
Seb. Felstinensis 1534	Sebastianus Felstinensis: <i>Opusculum musices noviter congestum</i> , Cracow 1534
Lampadius 1554	Lampadius: <i>Compendium musices</i> , Bern 1554
Listenius 1549	<i>Musica Nicolai Listenii ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta</i> . Nuremberg, 1549
Monetarius 1515	Stephanus Monetarius: <i>Epithoma utriusque musices practice</i> , Cracow [1515]
Marc. Plocensis	Marcus Plocensis: <i>Hortulus musices</i> 1518 [Poznań Bibl. Franciszkanów, sine numero]
Oridryus 1557	Johannes Oridryus: <i>Practicae musicae utriusque praecepta brevia</i> , Dusseldorf 1557
Ornitoparchus 1519	Andreas Ornitoparchus: <i>Musicae activae micrologus</i> , Leipzig 1519
Philomathes 1512	Wenceslaus Philomathes: <i>Musorum libri quattuor</i> , [Vienna] 1512
Prasberg 1501	Balthassar Prasbergii <i>Clarissima plane atque choralis musice interpretatio</i> , [Basel] 1501
Reisch 1508	Gregor Reisch: <i>Margarita philosophica nova</i> , Liber quintus de principiis musicae, Strasbourg 1508

Rhau 1538	Georg Rhau: <i>Enchiridion utriusque musicae practicae</i> , Wittenberg 1538 (1 st ed. 1517)
Saess	Heinrich Saess: <i>Musica plana atque mensurabilis una cum nonnullis solmisationis regulis certissimis insertis summa diligentia compendiose excarata</i> [nach 1530]
Spangenberg 1536	Johannes Spangenberg: <i>Quaestiones musicae in usum scholae Northusianse</i> , Nuremberg 1536
Vogelsang 1542	Johannes Vogelsang: <i>Musicae rudimenta</i> , Augsburg 1542
Wollick 1501	Nicolaus Wollick: <i>Opus aureum</i> , Cologne 1501
Wollick 1512	Nicolaus Wollick: <i>Enchiridion musices</i> , Paris 1512

Various elements characteristic of the *Traditio Hollandrini* are discovered repeatedly in these treatises:

- *scala decemlinealis* with *claves affinales*: Anon. London 16900, Prasberg 1501, Reisch 1508, Burchardus 1514, Ornitoparchus 1519, Seb. Felstinensis 1534, Spangenberg 1536, Vogelsang 1542, Listenius 1549, Saess
- *claves signatae*: along with the already mentioned authors also found in Wollick 1501, Wollick 1512, Philomathes 1512, Cochlaeus 1514, Anon. Clm 30058, Glareanus 1547, Finck 1556, Lampadius 1554, Oridryus 1557
- *tonus peregrinus* or *differentia peregrina*: Anon. London 16900, Prasberg 1501, Wollick 1501, Reisch 1508, Wollick 1512, Cochlaeus 1514, Seb. Felstinensis 1517, Ornitoparchus 1519, Seb. Felstinensis 1534, Anon. Clm. 30058, Rhau 1539, Vogelsang 1542, Glareanus 1547, Finck 1556, Oridryus 1557
- *psalmi maiores* - *psalmi minores*: Prasberg 1501, Reisch 1508, Philomathes 1512, Wollick 1512, Cochlaeus 1514, Seb. Felstinensis 1517, Ornitoparchus 1519, Seb. Felstinensis 1534, Anon. Clm 30058, Rhau 1539, Vogelsang 1542, Lampadius 1554, Finck 1556, Oridryus 1557, Saess
- *tonus capitalis*, *differentia capitalis* or *capitale*: Anon. London 16900, Prasberg 1501, Wollick 1501, Ornitoparchus 1519, Seb. Felstinensis 1517, Seb. Felstinensis 1534, Marc. Plocensis 1518
- *·ee·la extra manum* becomes a fixed element within the tonal system.

The theory of *coniuncta* belongs to the basic theoretical concepts that find a persistent place in the theory of the 16th century. Nevertheless this theory underwent several fundamental changes that one can recognize even in the late texts of the Hollandrinus tradition (TH XII, TH XVIII, TH XX, TH XXI): in the first place the *coniunctae* were equated with *musica ficta* in such a way that both terms become interchangeable; in the second place the *coniunctae* became annotated with a *b molle* and integrated into the

so-called *scala ficta* or *scala coniunctarum* (for example in Wollick 1501, Philomathes 1512, Cochlaeus 1514, Seb. Felstinensis 1517, Ornitoparchus 1519, TH XVIII, Seb. Felstinensis 1534).

The presentations of *coniuncta* in many instances seem to show an influence of Johannes Tinctoris (as, for example, in Wollick 1512) or possibly the influence of some other Italian theorist. Therefore it is not categorically appropriate to consider their appearance in 16th-century theory exclusively as part of the legacy of the Hollandrinus tradition. The typical definitions of *coniuncta* of the Hollandrinus tradition are found nowhere in these treatises. Nevertheless the concept of *coniuncta* itself endures as an explanation of the eight irregular semitones that are sung in chant melodies, as one witnesses in the treatises Prasberg 1501, Reisch 1508, Wollick 1512, Ornitoparchus 1519, Anon. Clm 30058, and Seb. Felstinensis 1534.

Several particular theoretical expressions that exist on the margin of the *Traditio Hollandrini* yet that are not found outside this tradition can be re-discovered in the writings of the above mentioned authors and in a few additional treatises as well. The pair of concepts *musica usualis* – *musica regularis/regulata* are examples of such expressions that are well known in theory of the 16th century. The pair appears in the classifications of music by Adam of Fulda, Wollick 1501, Wollick 1512, Cochlaeus 1514, Burchard 1514, Seb. Felstinensis 1534, Monetarius 1515; Marc. Plocensis, Anon. Clm 30058, Oridryus 1557. It is particularly worth noting that Adam of Fulda uses the expression “carens principiis” in his definition of the concept *musica usualis*, an expression that is also found in the layer of commentary of TH I pr. 13-17, and in TH XV 10, 116-117 and TH XII 1, 20-22.

TH I 1 pr. 13-17: Circa litteram notandum, quod musica prima ipsius divisione dividitur in usualem, sive irregularem, et artificialem, seu regularem. Musica usualis est, cuius cantus arsis et thesis regularibus **caret principiis musicalibus**. Et ista utuntur communiter layci quidam organiste, cantores antiqui, animalia irrationalia, scilicet canes, vacce, etc. ...

Musica vero artificialis sive regularis est sciencia de numero sonoro prout taliter considerans.

TH XV 10, 115-117: Vocalis <est duplex>: Usualis et est **emissio vocum** diversimode prolatarum certa **carens ratione** nec perfecta principia tradit neque in libris autenticis et aprobatis <traditur>, ut laycorum cantus et voces brutorum, eciam garritus animalium, baritus elephantum et sic de aliis.

Regulata et est modulacio canticorum dulcisonans penes descensum et ascensum formata et fundamentaliter diversis regulis constructa.

ADAM FULD. 1, 1: Vocalis usualis est **emissio vocis carens principiis**, per quae regi deberet, ut est cantus vulgi, qui non solum hominibus, sed etiam brutis adaequari possit ex instinctu naturae.

Vocalis regulata est modulatio dulcissima, penes ascensum vel descensum regulariter artificialiterque constructa ...

Additional concordances argue that Adam of Fulda was thoroughly familiar with texts of the *Traditio Hollandrini*:

- Johannes de Muris as one of the ‘inventors’ of music¹³⁹:

ADAM FULD. 1, 7: Sit ergo quid sit, arbitrandum est, multos fuisse artis inventores iuxta locorum et temporum varietates, et regionum distantias. Iubal filium Lamech ante diluvium, apud Hebraeos Moysen, apud Graecos Pythagoram, quibus, ut ait Horatius, musa ore rotundo loqui dedit; apud Latinos Boetium credimus incepisse; nam ante eum Graecorum more cantabatur in ecclesia Dei. Vide Hieronymum ad Damasum Papam. Hunc quam plures secuti sunt, Gregorius, Isidorus, Guido, Odo, Berno, Ioannes de Muris ...

- The definition of *manus musicalis*¹⁴⁰:

ADAM FULD. 2, 1: Manus est monochordum aut instrumentum, vocibus, litteris et clavibus registratum.

- The definition of interval (modus)¹⁴¹:

ADAM FULD. 2, 7: Modus est modulata intensio vel remissio vocum.

- Verses concerning the affective characteristics of modes:

ADAM FULD. 2, 15 (=TH V 4, 649-652; TON. Vratisl. 1, 40; 2, 33; 3, 21; 4, 26): Quilibet autem tonorum uni hominis accidentium aptari potest aut complexioni, quod pulcre Guido his notavit versibus:

Omnibus est primus, sed et alter, tristibus aptus:

Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.

Quintum da laetis, sextum pietate probatis.

Septimus est iuvenum, sed postremus sapientum. (!)

The legacy of the *Traditio Hollandrini* is especially obvious in three of the texts mentioned above: In the anonymous *Compendium artis musices* transmitted in the manuscript add. 16900 of the British Library, the *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio* by Balthasar Prasberg (Basilea 1501) and in the anonymous chant treatise found in the manuscript cdm 30058 of the Bayerische Staatsbibliothek. All of them contain numerous elements characteristic of the *Traditio Hollandrini*, yet they represent a way of thinking that uses different vocabulary and different patterns of

¹³⁹ Also in Wollick 1501 and Seb. Felstinensis 1534

¹⁴⁰ Cf. p. 203

¹⁴¹ Cf. p. 210

argument. The content of these treatises is summarized in the following tables:

London 16900

Prefaciuncula
 Accessus
 Capitulum primum de litteris, vocibus, clavibus et cantibus
 f.3rv ... **littera Gamma pro fundamento ad innuendum quod musica a Grecis adinventata** ...
 f. 4r **Claves affinales**
 Capitulum secundum de mutacionibus
 f. 5r Definition of mutation: **Mutacio est unius vocis pro alia in eadem clave consonans et unisona posicio.**
 Capitulum tercium de modis
 f. 9r Definition of intervals with the expressions **saltus, debiliter, potenter**
 Capitulum quartum ... de coniunctis seu musica ficta ... de clavium transpositione.
 Capitulum quintum et ultimum est de tonis
 f. 18r **tonus principalis**
 tonus peregrinus

Prasberg 1501

Prologus
 A III r: **Versus "Pitagoras reperit..."** (= TH I, Sz, TH XII)¹⁴²
 A III v: Definition of music: **est ars armonie [regulariter cantandi subministrans] ad honorem Dei adinventata.**
 A III v: Definition of **manus: est organum distinctis vocibus et clavibus registratum.**
 De vocibus et cantibus
 De clavibus signatis et non signatis
 A IV v: **claves signate** dicuntur passive ideo, quia signantur in libris lineis et tabulis...
 - **G fundamentale**
 - Claves **affinales vel acute**
 De mutationibus
 Regule mutationum
 De musica ficta
 A VIII r: **8 coniunctae** with chant examples
 De speciebus musicalibus
 A VIII v - B III r:
 - Definition of *modus*: **modulata intensio vel remissio singularum notarum**
 - Definition of intervals with the expressions **saltus, debiliter, potenter**
 De ambitibus tonorum tam autentorum quam plagalium

¹⁴² Cf. p. 174 f.

Cognitio tonorum
 De tenoribus
 De tonis et eorum differentiis
 B VIII r: distinction **psalmi maiores-minores**
 C I - III r: Tonus capitalis (**capitale**)
 C III r: **Differentia peregrina**

Clm 30058

Accessus
 - Laus musicae
 - Manus Guidonica
 - **Scala decemlinealis** containing **claves acute vel affinales**
 - Definition of music
 - Classification of music (with the subdivision “musica usualis-regularis”)
 Capitulum primum de clavibus
 - **claves signate – claves non signate**
 Capitulum secundum de vocibus
 Capitulum tertium de cantu
 - de tono
 - de semitono
 Capitulum quartum de regulari solmisacione et vocum mutacione
 - de notulis
 - de solmisacione
 - f. 18v-21r **de coniunctis**: Elaboration following *Traditio Hollandrini*
 - de solmisacione regule
 - de mutacione
 Capitulum quintum de transposicione clavium
 Capitulum <sextum> de speciebus ascensuum et descensuum, hoc est de modis
 musicalibus qui alio nomine intervalla dicuntur
 f. 35r-39r Description of the intervals using the expressions: **saltus, debiliter, potenter**
 Capitulum ultimum de tenoribus tonorum cum differentiis ac psalmorum applicacione
 - toni divisio
 - de tonorum finalibus
 - de cursu et ambitu tonorum
 - de melodia tonorum
 - de cognicione tonorum
 - de tenoribus tonorum
 - de differentiis tonorum
 - f. 48r: de tonorum psalmodia: distinction **psalmi maiores - minores**
 - f. 57r: **tonus peregrinus**
 - de tenoris(!) introituum
 - de responsoriorum versibus secundum singulos
 - Rules concerning “modus accentuandi lectiones, epistolas et evangelia”

The majority of recognizable elements from the Hollandrinus tradition belong to the group we designated as *loci auxiliares*, namely those elements transmitted without any attribution to Johannes Hollandrinus. This is probably the reason that the name Johannes Hollandrinus appears but one single time in the 16th century (Reisch 1508). The verses attributed to Johannes Hollandrinus, still used in the opening years of the 16th century (Prasberg 1501, Reisch 1508), do not surface again in later treatises.

HANDSCHRIFTEN- UND TEXTSIGLEN

<i>Al</i>	Alba Julia, Biblioteca Centrala de Stat, Filiala Batthyaneum	TH IV
<i>Be</i>	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, f. 1r-26r	TH V
<i>Bl</i>	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74 f. 104r-126v	TH XX
<i>Ei</i>	Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685, fol. 362r-377v	TH XXIII
<i>Er</i>	Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibl. CE 8° 20, f. 114r -134v	TH XX
<i>Es</i>	Esztergom, Főszekezyházi Könyvtár II, 395, f. 30r-63v	LZ
<i>Gn</i>	Gniezno, Archiwum Katedralne 200 f. 388r-412r	Sz
<i>Kr</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859 f. 3r-13r	TH IX
<i>Ka</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861 f. 127v-148r	TH VIII
<i>Kc</i>	Kraków Bibl. Czartoryskich 3910, p. 191-246	TH XVIII
<i>Kk</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927 f. 213r-238v	TH VIII
<i>Le</i>	Leipzig, Universitätsbibliothek 1236, f. 143r-174r	TH XIII
<i>Ld</i>	London, British Library, add. 31388, f. 17r-24r	TH XXII
<i>Ln1</i>	London, British Library, Arundel 299, f. 30r-65v	TH XIX
<i>Ln2</i>	London, British Library, Arundel 299, f. 88rv	TH I
<i>Lo1</i>	London, British Library, add. 34200 f. 1r-33v	TH II
<i>Lo2</i>	London, British Library, add. 34200 f. 37r-38v	TH II
<i>Me</i>	Melk, Benediktinerstift 873, p. 199-214	TH XIII
<i>Mc</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056 f. 2r-42r	TH V
<i>Mb</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 5947, f. 108r-115r	TH XIV
<i>Mn3</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387 f. 53r-79r	TH V
<i>Mü</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30059 f. 2r-23v	TH XXI
<i>Pa</i>	Praha, Národní Knihovna V.F.6 f. 59r-98r	TH VIII
<i>Pb</i>	Praha, Národní Knihovna V.H.21 f. 136r-140v	TH X
<i>Pm</i>	Praha, Knihovna metropolitní kapituly N LI, f. 189r-207r	TH XVI
<i>Pr</i>	Praha, Národní Knihovna I.G.1, f. 1r-17r	TH XI
<i>Sa</i>	Salzburg St. Peter a. VI. 44, f. 44v-59v	TH XVII
<i>Wi</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek 4774 f. 12r-91r	TH III
<i>Wi2</i>	Wien, Österr. Nationalbibl. 4774 f. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v	TH VI
<i>Wb</i>	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 696 Helmst. , f. 142r-155r	TH XVII
<i>Wo</i>	Wrocław, Biblioteka Ossolińskich 2297/I f. 1r-12v	TH XII
<i>Ww1</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37 f. 288r-302v	TH VII
<i>Ww2</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37 f. 302r-324r	TH XV
<i>Wr</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 f. 251r-286v	TH I

In den Bänden der *Traditio Iohannis Hollandrini* werden für die Traktate TRAD. Holl. I - XXIII die Kürzel TH I - XXIII, für SZYDLOV. und LAD. ZALK. die Kürzel Sz und LZ verwendet. Alle anderen musiktheoretischen Traktate werden mit den Sigeln des *Lexicon musicum Latinum mediæ ævi* bezeichnet.

QUELLENVERZEICHNIS

- ADAM FULD. *Adam Fuldensis, De musica*. GS3, S. 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. Emmeram. *Anonymus cod. s. Emmerami (quem ed. Sowa), „Quoniam prosam artis musicae mensurabilis“*, ed. Jeremy Yudkin: De musica mensurata. The Anonymous of St. Emmeram. Bloomington 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. Kellner *Anonymus quem ed. Kellner „Pro facili informatione eorum, qui ad culmen“*, ed. Alexander Rausch: Mensuraltraktate des Spätmittelalters in österreichischen Bibliotheken. In: Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 3. VMK 15, München 2001, S. 293-303
- ANON. Monac. II *Anonymus, <Tractatus de contrapuncto et de musica mensurabili> „Ad sciendum artem cantus“*, ed. Christian Meyer: CSM 40, 1995
- ANON. Tegerns. II *Anonymus cod. Tegernseensis, Ars et practica cantus figurativi*, ed. Christian Meyer: CSM 41, Neuhausen 1997, S. 36-47
- BART. RAM. *Bartolomaeus Ramus de Pareia, Musica practica*, ed. J. Wolf: Publikationen der internationalen Musikgesellschaft, Beihefte 2, Leipzig 1901
- BONAV. BRIX. *Bonaventura de Brixia (da Brescia), Brevis collectio artis musicae*, ed. Albert Seay: Colorado College Music Press, Critical Texts 11, Colorado Springs 1980
- COMPIL. Salisb. *Compilatio cod. Salisburgensis b 2 42 „Item organisandi breviori conquirere cupiens modo“*, ed. Christian Meyer: CSM 41, Neuhausen 1997, S. 90-96
- COMPIL. Ticin. *Compilatio cod. Ticinensis (Pavia) 450 (Ps.-Thomas Aquinas)*, ed. Michael Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. VMK 18, München 2006, S. 17-50
- ENGELB. ADM. *Engelbertus Admontensis, De musica*, ed. Pia Ernstbrunner: Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331). Musica mediaevalis Europae occidentalis 2, Tutzing 1998
- Euclides, Elementa *Euclides, Elementa*, ed. H. L. L. Busard: Campanus of Novara and Euclid's Elements. Wiesbaden 2005

- FR. GAFUR. pract. *Franchinus Gafurius, Practica musice*. Milano 1496 (Repr. 1972)
- FRUT. brev. *Frutolfus, Breviarium de musica*, ed. Coelestin Vivell: Frutolfi breviarium de musica et tonarius. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 188 (2), Wien 1919
- GOSCALC. *Goscalcus, „Quoniam in antelapsis temporibus“*, ed. Oliver B. Ellsworth: The Berkeley Manuscript. Greek and Latin Music Theory <2>, Lincoln-London 1984
- GUIDO micr. *Guido Aretinus, Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: Guidonis Aretini micrologus. Corpus Scriptorum de Musica 4, 1955
- GUIDO reg. *Guido Aretinus, Regulae rhythmicæ*: DMA A.IV, Buren 1985
- GUILL. MON. *Guilielmus monachus, De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, ed. Albert Seay: Guilielmi monachi de preceptis artis musicae. Corpus Scriptorum de Musica 11, 1965
- GUILL. POD. *Guillermus de Podio, Ars musicorum*. Valencia 1495 (Repr. 1975)
- HERMANN. mod. *Ps.-Hermannus Contractus, „Ter terni sunt modi“*, ed. GS 2, S. 150-153
- HERMANN. vers. *Hermannus Contractus, <Versus ad discernendum cantum>*, ed. GS 2, S. 149-152
- HUGO SPECHTSH. *Hugo Spechtsbart de Reutlingen, Flores musicae omnis cantus Gregoriani*, ed. Karl-Werner Gumpel: Abh. Akademie Mainz 1958 (3), Wiesbaden 1958 (*Verse*); Carl Beck: Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 89, Stuttgart 1868 (*Kommentar*)
- IOH. COTT. mus. *Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis), De musica*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: Iohannis Affligemensis de musica cum tonario. Corpus Scriptorum de Musica 1, Roma 1950
- IOH. MUR. lib. *Iohannes de Muris, Ars practica mensurabilis cantus (= Libellus cantus mensurabilis)*, ed. Christian Berkold: Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten „Libellus practice cantus mensurabilis“. VMK 14, München 1999
- 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. A. Seay: Colorado College Music Press, Critical Texts 6, Colorado Springs 1977
- IOH. TINCT. diff. *Iohannes Tinctoris, Terminorum musicae diffinitorium*, ed. Cecilia Panti: Iohannes Tinctoris - Diffinitorium musicae, Firenze 2004
- IOH. TINCT. exp. *Iohannes Tinctoris, Expositio manus*, ed. Albert Seay: Iohannis Tinctoris opera theoretica. CSM 22, I, 1975, S. 31-57
- LAD. ZALK. *Ladislaus de Zalka, „Pro themate praesentis operis assigno Cassiodorum“*, ed. Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). Musica-logia Hungarica 1, Budapest 1934

- LAMBERTUS *Lambertus (Quidam Aristoteles), Tractatus de musica*, ed. CS 1, S. 251-281
- MARCH. luc. *Marchettus de Padua, Lucidarium in arte musicae planae*, ed. Jan W. Herlinger: The Lucidarium of Marchetto of Padua. Chicago-London 1985
- MUT. Christo *Tractatus de mutatione „Christo igitur Domino musici modulationibus psallere volentibus“*, ed. Martin Horyna: Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III, Praha 2005, S. 42-54
- 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, S. 42
- NICOL. CAP. *Nicolaus de Capua, Compendium musicale*, ed. Adrien de la Fage: Essais de diphthérogaphie musicale. Paris 1864, S. 309-335
- PS.-ODO dial. *Ps.-Odo, <Dialogus de musica>*, ed. GS 1, S. 252-264
- QUAEST. MUS. *Quaestiones in musica (Rudolpho Trudonensi adscriptae)*, ed. Rudolf Steglich: Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond. Leipzig 1911, ND Wiesbaden 1970
- QUAT. PRINC. *Anonymus OFM de Bristollia (Ps.-Simon Tunstede), Quatuor principalia musicae*, ed. CS 4, S. 200-298; Luminita Florea Aluas: The Quatuor Principalia Musicae: A Critical Edition and Translation, with Introduction and Commentary. (Diss.) Indiana University 1996
- SUMM. Guid. *Summula musicae Guidonis „Dat de psallendi metis pariterque canendi“*, ed. Eddie Vetter: Summula - Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus. DMA A.VIIIa, Buren 1988
- SZYDLOV. *Magister Szydlowita, Musica*, ed. W. Gieburowski: Die „Musica magistri Szydlowite“. Posen 1915
- THEOG. METT. *Theogerus Mettensis, Musica*, ed. GS2, S. 183-196; Fabian Lochner: Dietger (Theogerus) of Metz and his „Musica“. (Diss.) Notre Dame 1995
- THOM. BAD. *Thomas de Baden, Excerptorium de semitonis „Peritiorum consulens utilitati fratrum“*, ed. Alexander Rausch: Neue Quellen zur Rezeption des ‚Prologus in tonarium‘ des Bern von Reichenau. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Musica mediaevalis Europae occidentalis 8, Tutzing 2001, S. 80-95
- TRAD. Garl. plan. V *Anonymi ex traditione Iohannis de Garlandia*, ed. Christian Meyer: Musica plana Iohannis de Garlandia. Collection d'études musicologiques 91, Baden-Baden - Bouxwiller 1998
- TRAD. Holl. I *Anonymus secundum Iohannem Valendrinum (Hollandrinum, Olendrinum), „Nulla omnino aetas“*, ed. Fritz Feldmann: Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte 37, Breslau 1938, ND 1973, S. 157-188

- TRAD. HOLL. II *Anonymus (XI, CS 3) ex traditione Iohannis Hollandrini, „Item diceres, quare musica studetur“, ed. Richard J. Wingell: Anonymus XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) University of Southern California 1973, S. 1-136*
- TRAD. HOLL. III *Anonymus ex traditione Iohannis Hollandrini, <Tractatus de musica cum glossis>, ed. Johann Amon: Der „Tractatus de Musica cum Glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977*
- TRAD. HOLL. IV *Fragmentum ex traditione Iohannis Hollandrini „... Similiter unisonus dicitur modus“, ed. Zsuzsa Czágány: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD 46, 1992, p.234-242*
- TRAD. HOLL. V *Anonymus ex traditione Iohannis Hollandrini, „Pro themate presentis operis assummo Cassiodorum“, ed. Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. Archiv für Musikforschung 2, 1937, S. 180-199*
- TRAD. HOLL. VI *Anonymus ex traditione Iohannis Hollandrini, „In principio nostri opusculi primo et principaliter sumamus“, ed. Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997*
- TRAD. LAMB. *Anonymus ex traditione Lamberti, De plana musica breve compendium, ed. André Gilles: De musica plana breve compendium (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus). Musica Disciplina 43, 1989, S. 40-51*
- WENCESL. PRACH. *Wenceslaus de Prachatitz <Commentum in musicam speculativam Iohannis de Muris>, ed. G. Pietzsch: Die Pflege der Musik an den Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 73, 1935, S.112-118 (partim)*
- WILLEH. HIRS. *Willelhelmus Hirsangiensis, Musica, ed. Denis Harbinson: Willelhelmi Hirsaugensis musica. Corpus Scriptorum de Musica 23, 1975*

LITERATURVERZEICHNIS

- Allaire, Hexachords* Gaston G. Allaire: The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System. MSD 24, 1972
- Amon, Wien 4774* Johann Amon: Der „Tractatus de Musica cum Glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977
- Bartha, Musiklehrbuch* Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). Budapest 1934
- Bartha, Studien* Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. AMf 1-2, 1936-1937, S.59-82, 176-199
- Berger Chr., Hexachord* Christian Berger: Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jhs. BzAMw 35, Stuttgart 1993
- Berkold, Tonbuchstaben* Christian Berkold: Eine süddeutsch-spätmittelalterliche Form der Verdopplung von Tonbuchstaben. In: Michael Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 2, VMK 13, München 1997, S. 118-125
- Bernhard, Cambridger Lieder* Michael Bernhard: Parallelüberlieferungen zu vier Cambridger Liedern. In: Tradition und Wertung, FS Franz Brunhölzl zum 65. Geburtstag, Sigmaringen 1989, S.141-145
- Bernhard, Hermannus* Michael Bernhard: Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau, MMEO 8, Tutzing 2001, S. 99-126
- 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, S. 13-91
- Bernhard, Seligenstadt* Michael Bernhard: The Seligenstadt Tonary. Plainsong and Medieval Music 13/2, 2004, S. 107-125
- CS* Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series. 4 Bde., Paris 1864-1876, ND Milano 1931
- Czagány, De modis* Zsuzsa Czagány: De modis musicae. A magyarországi zeneelméleti irodalom legkorábbi töredékes emléke. Új mindenes gyűjtemény 9, Bratislava 1990, S. 9-27
- Czagány, Fragment* Zsuzsa Czagány: Fragment eines anonymen Musiktraktats des XV. Jahrhunderts aus Leutschau. In: Cantus Planus. IMS Study Group. Papers read at the Third Meeting Tihany 1988, Budapest 1990, S. 237-244

- Czagány, Tractatus 2* Zsuzsa Czagány: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD 46, 1992, S. 223-242
- Czagányová, Tractatus* Zuzana Czagányová: Anonymi Leutsoviensis Tractatus de musica. Slovenská Hudba 17, 1991, S. 297-327
- Ellsworth, Coniuncta* Oliver Ellsworth, The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal. JMT 17, 1973, S. 86-109
- Erbacher, Tonus peregrinus* Rhabanus Erbacher: Tonus peregrinus. Aus der Geschichte eines Psalmtons. Münsterschwarzacher Studien 12, Münsterschwarzach 1971
- Evers, Clm 30058* Ute Evers: Die Abhandlung über die Hufnagelnotation in der Handschrift clm 30058 der Bayerischen Staatsbibliothek München. In: Michael Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, VML 15, München 2001, S.469-479
- Feldmann, Schlesien* Fritz Feldmann: Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte 37, Breslau 1938, ND Hildesheim-New York 1973
- Frobenius, Boen* Wolf Frobenius: Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft II, Stuttgart 1971
- Gieburowski, Szydlowita* Die „Musica magistri Szydlowite“. Posen 1915
- Gilles, Musica* André Gilles: De musica plana breve compendium (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus). MD 43, 1989, S. 39-51
- GS* Martin Gerbert: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde., St. Blasien 1784, ND Hildesheim 1963
- Gümpel, Spechtshart* Karl-Werner Gümpel: Hugo Spechtshart von Reutlingen - Flores musicae (1332/42). Abh. Akademie Mainz 1958 (3), Wiesbaden 1958
- Horyna, Ad noticiam* Martin Horyna: Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III, Praha 2005
- Huglo, Tonaires* Michel Huglo: Les tonaires, Paris 1971
- Karp, Orality* Theodore Karp: Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant. Evanston 1998
- LmL* Michael Bernhard (Hrsg.), Lexicon musicum Latinum medii aevi, München 1992 ff.
- Pesce, Affinities* Dolores Pesce: The Affinities and Medieval Transposition. Bloomington-Indianapolis 1987
- Rausch, Gaming* Alexander Rausch: Der spätmittelalterliche Choraltraktat aus der Kartause Gaming (Niederösterreich). MMEO 9, Tutzing 2008

- Rausch, Opusculum* Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997
- Rauter, Musiktraktat* Karl Rauter: Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430. Klagenfurt 1989
- Riemann, Musiktheorie* Hugo Riemann: Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert, 2. Aufl. Berlin 1920
- RISM B III 5* Karl-Werner Gumpel / Christian Meyer / Elżbieta Witkowska-Zaremba: The Theory of Music, vol. 5. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain. München 1997
- RISM B III 6* Christian Meyer et al.: The Theory of Music, vol. 6. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda. München 2003
- Schlager, Ars cantandi* Karlheinz Schlager, Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals. In: Geschichte der Musiktheorie Band 4. Die Lehre vom Einstimmigen Liturgischen Gesang. Hrsg. V. Thomas Ertelt und Frieder Zaminer. S. 249-259
- Seay, Coniuncta* Albert Seay: The 15th-Century Coniuncta: A Preliminary Study. In: Aspects of Medieval and Renaissance Music, FS Gustave Reese, New York <1966>, S. 723-737
- Seay, Olomons* Albert Seay: Johannes de Olomons, Palma choralis (1409). Colorado College Music Press. Critical Texts 6, Colorado Springs 1977
- Smits v. W., Muziek-geschiedenis* Joseph Smits van Waesberghe: Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen. Nederlandsche Muziekhistorische en Muziekpaedagogische Studien, 2 Bde., Tilburg 1927-1939, 1939-1942
- Steglich, Quaestiones* Rudolf Steglich: Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond. Leipzig 1911, ND Wiesbaden 1970
- Strecker, Cambridger Lieder* Karl Strecker: Die Cambridger Lieder. MGH, Berlin 1926
- Vetter, Summula* Eddie Vetter (ed.): Summula. Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus. DMA A.VIIIa, Buren 1988
- Ward, Hollandrinus* Tom R. Ward: The Theorist Johannes Hollandrinus. Musica Antiqua 7, Acta Scientifica, Bydgoszcz 1985, S. 575-598
- Wingell, Anonymous XI* Richard J. Wingell: Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) University of Southern California 1973
- Wingell, Terminology* Richard J. Wingell: Anonymous XI and Questions of Terminology in Theoretical Writings of the Middle Ages and Renaissance. Music Theory Spectrum 1, 1979, S. 121-128

- Witkowska, Traktat* Elżbieta Witkowska: Anonimowy traktat chorałowy ze zbiorów biblioteki Ossolineum. Muzyka 20, 1975, S. 62-72
- Witkowska-Z., Coniuncta* Elżbieta Witkowska-Zaremba: The 'coniuncta' in Polish Sources: Late Medieval Theory and Practice. SM 45/1-2, 2004, S. 255-267
- 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 Batá / 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