

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 21

in Kooperation mit

POLSKA AKADEMIA NAUK

Tradio Iohannis Hollandrini

herausgegeben von

MICHAEL BERNHARD

und

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

Band III

Die Traktate IV - VIII

The Treatises IV - VIII

MÜNCHEN 2011

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI DEM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

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

ISBN 978-3-7696-6013-5

© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 2011

Satz: Michael Bernhard in Microsoft® Word® 2003

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

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS – CONTENTS

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA	
Einleitung – Introduction.....	VII
Editionsrichtlinien – Editorial Principles	XIII
ZSUZSA CZAGÁNY	
Fragmentum tractatus ex traditione Hollandrini cod. Bibliothecae Batthyanae in Alba Iulia (TRAD. Holl. IV)	1
CHRISTIAN MEYER	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. lat. Monacensis 30056 una cum cod. Monacensi 4387, Berolinensi mus. ms. theor. 1590 et Augsburgensi 4° 176 (TRAD. Holl. V)	7
ALEXANDER RAUSCH - KONSTANTIN VOIGT	
Opusculum ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 12r- 22v, 24r-27r, 32v-33v (TRAD. Holl. VI).....	207
MATTHIAS HOCHADEL - MICHAEL BERNHARD - ELŻBIETA WITKOWSKA- ZAREMBA	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibl. Universitariae Vratislaviensis IV.Q.37 (TRAD. Holl. VII)	227
ELŻBIETA WITKOWSKA ZAREMBA	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensi V. F. 6 una cum cod. Cracoviensibus 1927 et 1861 (TRAD. Holl. VIII)	319
Handschriften- und Textsiglen – Sigla of Manuscripts and Texts.....	484
Quellenverzeichnis – Inventory of Sources.....	485
Literaturverzeichnis – Bibliography	491

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

EINLEITUNG – INTRODUCTION

Die Traktate IV und VI der *Traditio Hollandrini* liegen bereits in modernen Editionen von Zsuzsa Czagány und Alexander Rausch vor.¹ Auf eine Neuedition im Rahmen dieser Ausgabe konnte deshalb verzichtet werden. Aus der Gesamtschau der Hollandrinus-Tradition ergeben sich aber neue Aspekte, die hier in eigenen Beiträgen vorgelegt werden. TH V war bisher nur aus einem kurzen Textausschnitt bekannt, den Dénes von Bartha im Jahre 1937 publiziert hatte.² TH VII und VIII werden zum ersten Mal veröffentlicht.

Von TH IV ist nur ein Fragment erhalten, das aus einem Doppelblatt besteht und als Vorsatz in einen Codex aus Leutschau (Levoča, Slowakei) eingeklebt wurde, der heute in Alba Julia aufbewahrt wird. Daher kann nur die Vorderseite gelesen werden, die einen Teil der Intervallehre enthält. Die Verbindung zur Gruppe des *Hollandrinus novus* läßt sich aber dennoch eindeutig bestimmen.

TH V gehört zu den zentralen Quellen des *Hollandrinus novus*. Der Text ist in vier Handschriften überliefert, von denen drei eine deutliche Verbindung mit Augsburg zeigen. Ulrich Fugger d. Ä. ist der Schreiber einer der Handschriften. Das von ihm festgehaltene Jahr der Niederschrift 1463 ist die älteste sichere Datierung eines Textes aus der Gruppe des *Hollandrinus novus*. Die von Christian Meyer erst kürzlich entdeckte Abschrift im Codex 4° 176 der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, die nur die Praefatio enthält und unvermittelt abbricht, konnte im ersten Band der *Traditio Iohannis Hollandrini* noch nicht berücksichtigt werden.

Der Vergleich der erhaltenen Quellen läßt auf mehrere verschollene Vorlagen schließen, was einmal mehr die große Verbreitung der Lehre des Johannes Hollandrinus belegt. Viele wörtliche Übereinstimmungen lassen

¹ Zsuzsa Czagány: *Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica*. MD 46, 1992, S. 234-242; Alexander Rausch: *Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini*. The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997

² Dénes von Bartha: *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*. Archiv für Musikforschung 2, 1937, S. 180-199

eine enge Verbindung zu TH II und LZ erkennen, die für einen großen Teil von TH V als Vorlage dienten. Der Inhalt folgt der von Lambertus vorgegebenen Einteilung in *quatuor principalia* mit den typischen Lehrgegenständen, die auch in TH II in dieser Ordnung zu finden sind: Auf den Accessus mit der Bestimmung der Musik und der Feststellung ihrer Bedeutung folgt die Darstellung der Tonbuchstaben und der Solmisation, die Struktur des Tonsystems und die Mutationslehre. Breiten Raum nimmt die Beschreibung der Intervalle ein. Es folgt die Lehre von den *coniunctae* und die Darstellung der Kirchentonarten. Ein umfangreicher Tonar, der zum großen Teil mit dem Tonar von TH II identisch ist, beschließt den Traktat.

Der in Prag entstandene Traktat TH VI ist eine Anthologie von oft längeren Textpassagen, die aus älteren Traktaten übernommen wurden. Er zeigt keinen konsequenten Aufbau, sondern nur eine lose Verknüpfung von disparaten Lehrgegenständen, die zum Teil auch mehrfach abgehandelt werden. Einzelne Kapitel zeigen keine Konkordanzen mit der *Traditio Hollandrini*, wie z. B. die Organum-Lehre, die noch auf Guido beruht. Bemerkenswert ist die Übernahme von etlichen Textpartien aus dem Traktat des Ptolemaeus³. Dieser Text wird in mehreren Traktaten aus der Lehrtradition des *Hollandrinus vetus* benutzt. Im ganzen Traktat zeigt der wohl erst in den 60er bis 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entstandene TH VI eine starke Beeinflussung von dieser Gruppe, läßt aber auch Elemente des *Hollandrinus novus* erkennen.

Aus Schlesien stammt der Traktat TH VII. Er bildet zusammen mit TH XIII eine zweite zentrale Quelle des *Hollandrinus novus*. Nahezu der komplette Text von TH XIII ist in TH VII enthalten und erheblich erweitert. Zu diesen Erweiterungen gehört auch eine rudimentäre Kontrapunktlehre, die in der *Traditio Hollandrini* singulär ist. Einige Teile, die ebenfalls nicht in TH XIII zu finden sind, sind nahe mit TH II, TH V und LZ verwandt.

Die Struktur des Traktats sowie signifikante Zitate zeigen den besonderen Einfluß von Lambertus. Die Abfolge der Lehrgegenstände stimmt mit anderen Texten des *Hollandrinus novus* überein: Accessus, Tonsystem, Solmisation, Mutation, Intervallehre (mit Behandlung des Kontrapunkts), Kirchentonarten, Tonar und *coniunctae* sind die wesentlichen Lehrinhalte.

³ Siehe die Edition in Band VI der *Traditio Iohannis Hollandrini*

TH VIII ist der älteste datierte Text der *Traditio Hollandrini*. Er wurde von einem anonymen Magister an der Prager Universität im Jahre 1402 geschrieben. Das Universitätsmilieu und die Stellung des Autors als *magister* spiegelt sich in der Qualität des umfangreichen Traktats wider, des längsten Textes der Hollandrinus-Tradition. Er zeigt eine umfassende Bildung des Autors, pädagogisches Talent und sprachliche Kompetenz.

Zusammen mit TH I bildet TH VIII die zentrale Quelle des *Hollandrinus vetus*. Die beiden Texte zeigen vielfältige textliche und inhaltliche Übereinstimmungen, obwohl eine direkte Abhängigkeit nicht nachgewiesen werden kann. Beide Texte enthalten signifikante Zitate aus Johannes Cotto, Ptolemaeus und Johannes de Muris. Das Themenspektrum von TH VIII ist weiter gefaßt als das von TH I, der sich im Wesentlichen auf den Stoff der *musica plana* beschränkt. TH VIII enthält eine Reihe von Kapiteln (besonders 12-16), die sich mit den Themen der *musica speculativa* beschäftigen: das Wesen des Tons und die mathematischen Proportionen der Konsonanzen mit den Grundlagen des pythagoräischen Systems der Intervalle, die nach Johannes de Muris erklärt werden. Ein Tonar hingegen, wesentlicher Teil der *musica plana*, wird bewußt ausgelassen. Neben einem ausführlichen Accessus umfaßt TH VIII drei Themenbereiche, welche die Grundlagen der Musik, das Tonsystem, die Hexachorde mit der Lehre von den *coniunctae* und die Kirchentonarten enthalten. Der ganze Text könnte somit als Textbuch für zukünftige Lehrer dienen.

Drei Handschriften sind von TH VIII erhalten: eine wurde von Stanislaus de Gnezna im Jahre 1431 in Prag abgeschrieben, zwei weitere wurden in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Krakau kopiert. Darüber hinaus sind wesentliche Teile des Textes in TH XXIII und TH XV enthalten. Die Prager Quelle enthält zudem ausführliche Interpolationen, die in der Handschrift mit dem Hinweis „non magister“ gekennzeichnet sind. Diese Interpolationen zeigen Beziehungen zur Tradition des *Hollandrinus novus*.

TH VIII war in der Lehre mehr als hundert Jahre lang wirksam. Diese Präsenz zeigt sich vor allem in Texten böhmischer Provenienz (TH III, TH VI, TH X, TH XI, TH XXIII). TH XV belegt die Kenntnis in Schlesien, Szydlowita und TH XVIII zeigen neben den zwei erwähnten Handschriften die Rezeption des Textes in Krakau. Benutzt wurden vor allem die Kapitel mit elementaren praktischen Informationen, besonders zum Hexachordsystem und zur Solmisation.

The treatises TH IV and VI are already available in modern editions by Zsuzsa Czagány and Alexander Rausch⁴, thus no new editions of these treatises were necessary for the present publication. Nevertheless given the new insights offered by present state of scholarship concerning the *Traditio Hollandrini*, individual studies of each of these treatises will be offered reconsidering the treatises in relation to the broad tradition as a whole. Prior to the present edition, TH V was known only through a brief excerpt of the text that Dénes von Bartha published in 1937.⁵ TH VII and VIII appear here for the first time.

Only a fragment of TH IV is extant. The fragment consists of a bifolium that was pasted into the front binding of a codex from Levoča (Slovakia), and the manuscript is presently preserved in Alba Julia. Only the front side of the bifolium can be read, and it contains a passage concerning intervallic theory. Nevertheless the fragmentary text can be clearly linked to the group *Hollandrinus novus*.

TH V belongs among the central sources of *Hollandrinus novus*. The text is transmitted in four manuscripts, three of which show a definite connection to Augsburg. Ulrich Fugger the Elder can be identified as scribe of one of the manuscripts, and he records the year 1463 as that of his copying. This date represents the earliest secure date for a text from the group of treatises designated *Hollandrinus novus*. The copy of the text in Codex 4° 176 of the Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, recently discovered by Christian Meyer, contains only the Praefatio and then abruptly discontinues. Given the recent discovery of this source, it could not be treated in the first volume of *Traditio Iohannis Hollandrini*.

If one compares the extant sources for TH V, one must posit a plurality of lost exemplars, a fact that again testifies to the extensive reception of the teaching of Johannes Hollandrinus. Many passages in TH V form very close parallels to TH II and LZ, the treatises which must have served to a large extent as model for TH V. The contents of the treatise follow the division into *quatuor principalia* prescribed by Lambertus, along with the typical theoretical topics found as well in TH II unfolding in the same

⁴ Zsuzsa Czagány: *Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica*. MD 46, 1992, pp. 234-242; Alexander Rausch: *Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini*. The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997

⁵ Dénes von Bartha: *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*. Archiv für Musikforschung 2, 1937, pp. 180-199

order. One begins with the *Accessus* treating the definition of music and the determination of its significance, after which follows a presentation of letters representing the notes and theory of solmization, a discussion of the structure of the tonal system and theory of mutation. Intervallic theory is given especially generous treatment, after which one finds discussion of *coniunctae* and a presentation of the modes. An extensive tonary – by and large identical with the tonary of TH II – brings the treatise to a close.

TH VI, which originated in Prague, represents an anthology of often extended passages lifted from earlier treatises. The treatise reveals no consistent structure, but rather a loose catenation of disparate theoretical topics, topics which even sometimes are given in more than one single passage. Some individual chapters reveal no kinship with the *Traditio Hollandrini*, such as the theory of organum based on Guido. The presence of several passages taken from the treatise of Ptolemaeus is significant, for this text is also used in several treatises within the teaching tradition of *Hollandrinus vetus*.⁶ Even though TH VI probably originated in the seventh or eighth decade of the 15th century, it offers a text strongly influenced by the older tradition; yet one can also identify certain elements from *Hollandrinus novus*.

Originating in Silesia, the treatise TH VII offers, together with TH XIII, a second central source for *Hollandrinus novus*. TH VII contains, for all practical purposes, the complete text of TH XIII, and it significantly expands upon that theory. Several sections not found in TH XIII are closely related to TH II, TH V, and LZ.

The overall structure of the treatise along with significant citations reveal particularly strong influence of Lambertus. The sequence of theoretical topics follows the pattern of other texts of *Hollandrinus novus*: *Accessus*, tonal system, solmization, mutation, tonary, intervallic theory (together with treatment of counterpoint), modal theory, tonary, and *coniunctae* represent the essential theoretical contents of the treatise.

TH VIII represents the oldest datable text within the *Traditio Hollandrini*. It was written in the year 1402 by an anonymous *magister* in the University of Prague. The university-milieu and the position of the author as *magister* is reflected in the quality of this extensive treatise, indeed the long-

⁶ See the edition in vol. VI of *Traditio Iohannis Hollandrini*.

est text within the Hollandrinus tradition. It reveals the broad erudition of the author, as well as his pedagogical talent and linguistic competence.

TH VIII together with TH I form the central source of *Hollandrinus vetus*. This pair of texts reveals close kinship with respect to text and content at every hand, although no direct dependence between them can be established. Both texts contain significant citations from Johannes Cotto, Ptolemaeus, and Johannes de Muris. The spectrum of themes found in TH VIII is broader than that of TH I, which is basically limited to the subject matter of *musica plana*. TH VIII contains a series of chapters (especially 12–16) that treat themes of *musica speculativa*: the nature of sound and the mathematical ratios of consonances along with the fundamentals of Pythagorean intervallic theory – all of which is explained following Johannes de Muris. A tonary, on the other hand, an essential part of *musica plana*, is consciously omitted. Following a wide-ranging accessus, TH VIII unfolds three broad theoretical spheres: the basic fundamentals of music, the tonal system, and the theory of hexachord along with the theory of *coniunctae* and the modes. The text as a whole could thus serve as textbook for future teachers.

Three manuscripts of TH VIII have been preserved, one of which was written by Stanislaus de Gnezna in Prague, 1431; the two additional codices were copied in Cracow around the middle of the 15th century. Furthermore significant passages of this text are preserved in TH XXIII and TH XV. The Prague manuscript also contains extensive interpolations, which are identified in the manuscript with the remark “non magister.” These interpolations reveal relationships with the tradition *Hollandrinus novus*.

TH VIII exerted its influence on musical theory for more than a century. Its effect is witnessed above all in texts of Bohemian provenance (TH III, TH VI, TH X, TH XI, TH XXIII). TH XV reveals knowledge of the text in Silesia, while Szydlovita and TH XVIII – along with the two manuscripts mentioned above – testify to the reception of the text in Cracow. The chapters offering elementary, practical fundamentals were particularly widely received, especially those treating hexachord and solmization theory.

(Translated by Calvin M. Bower)

EDITIONSRICHTLINIEN – EDITORIAL PRINCIPLES

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

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

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

Grundsätzlich normalisiert werden graphisch bedingte Schreibweisen:

ʍ wird zu *u* aufgelöst.

u und *v* werden nach der Lautung wiedergegeben.

j wird als *i* wiedergegeben.

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

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

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

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

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

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

Folgende **textkritische Zeichen** werden verwendet:

< > = Ergänzungen oder schwerwiegende Emendationen des Editors

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

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

†...† = nicht entzifferbare Buchstabenfolge oder Abkürzung

Abkürzungen im kritischen Apparat:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

w is reduced to *u*.

u and *v* are rendered according to pronunciation.

j is rendered as *i*.

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

Punctuation is determined by the editors.

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

Γ A B C D E F G a b $\mathfrak{b}$ (h) c d e f g aa bb $\mathfrak{bb}$ ($\mathfrak{bb}$) cc dd ee

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

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

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

< > = Additions or significant emendations of the editor

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

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

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

Abbreviations used in the critical apparatus:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Translated by Calvin M. Bower)

ZSUZSA CZAGÁNY

FRAGMENTUM TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. BIBLIOTHECAE BATTHYANEAE IN ALBA IULIA

(TRAD. HOLL. IV)

1. HANDSCHRIFT

Bei TH IV handelt es sich um das Fragment eines musiktheoretischen Traktats. Das vollständig beschriebene Papierblatt wurde in den Buchdeckel der Handschrift R IX 53 der Biblioteca Centrală de Stat, Filiala Batthyaneum, in Alba Iulia (Rumänien) eingeklebt.

Bis zum Jahre 1780 gehörte der *liber tradens* zum Bücherbestand der Bibliothek der *ecclesia sancti Jacobi* der königlichen Freistadt Leutschau in Nordungarn (heute Levoča in der Slowakischen Republik). In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts gelangte die Bibliothek in den Besitz des Grafen Ignác Batthyány. Als dieser 1780 zum Bischof von Siebenbürgen ernannt wurde, überführte er den gesamten Bücherfonds nach Alba Iulia, seinem neuen Bischofssitz.

Eine ungefähre zeitliche Einordnung des ursprünglichen musiktheoretischen Traktats wird durch insgesamt neun Eintragungen der Handschrift R IX 53 ermöglicht, die einen konkreten Zeitpunkt angeben. Die jüngste dieser Bemerkungen führt das Jahr 1477 auf,¹ das somit als *terminus ante quem* der Abschrift des Traktats anzunehmen ist. Da der Codex bereits Ende des 15. Jahrhunderts zur Leutschauer Kirchenbuchsammlung gehörte, dürfte das Fragment kurz nach 1477 in den Buchdeckel eingeklebt worden sein. Zu diesem Zeitpunkt hatte es offensichtlich seine ursprüngliche Bedeutung verloren, und diente nunmehr lediglich als Einbandmaterial. Es ist anzunehmen, daß die Niederschrift des musiktheoretischen Traktats einige Jahre vor der Einbindung von R IX 53, wohl in den 60er bzw. frühen 70er Jahren des 15. Jahrhunderts erfolgte.

Aufgrund der Textuntersuchung ist zu vermuten, daß der Traktat dem praktischen Schulbetrieb entstammt und eine durch einen Schüler verfaßte Abschrift einer schriftlichen Vorlage darstellt. Bei der Suche nach einer konkreten Schule kommt an erster Stelle die Stadt- und Parochialschule in Leutschau in Frage. Hier dürfte die ursprüngliche Vorlage des Traktats als Lehrbuch gedient haben.² Die Vorlage selbst weist jedoch auf eine der

¹ Fol. 328v: *Et sic est finis huius operis feria 2a post Bartholomei anno MCCCCCLXXVii.*

² In der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts war in Ungarn eine Verbindung von Stadt- und Parochialschule zur verbreitetsten Lehrstätte geworden, an der auch Musik unterrichtet wurde. Es wurde aber nicht nur der Choral gelehrt, sondern ebenso dessen theoretische Grundlagen. Vgl. László Mezey: *Deák-ság és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlata* [Studententum und Europa. Grundlagen unserer literarischen Bildung]. Budapest 1979, S. 77-85, 182-192.

mitteleuropäischen Universitäten als Entstehungsort hin. Sowohl die Ergebnisse der Konkordanzforschung, als auch die kulturgeschichtlichen Umstände der Zeit lassen darauf schließen, daß die Entstehung des Musterexemplars an der Krakauer Universität zu suchen ist.³

2. TEXT

Das Fragment enthält ein beinahe vollständiges Kapitel des ursprünglichen musiktheoretischen Traktats. Es behandelt die Intervall-Lehre. Besprochen werden insgesamt 13 Intervalle, aufgeteilt in 10 „*modi usitati*“ – *unisonus*, *semitonium*, *tonus*, *semitonus*, *ditonus*, *diatessaron*, *diapente*, *semitonium cum diapente*, *tonus cum diapente*, *diapason* – und 3 „*modi inusitati*“ – *tritonus*, *semitonus cum diapente*, *ditonus cum diapente*. Der Text bricht bei der Behandlung des Tritonus ab. Ebenso fehlt die zu Anfang übliche Modusdefinition, sowie die Aufzählung der einzelnen *modi*, das Blatt beginnt mit der Besprechung des *unisonus*. Jedes Intervall ist mit kurzen Notenbeispielen versehen, Ausnahmen bilden lediglich *semitonium* und *tonus cum diapente*. Die Beschreibung folgt der stereotypen Gliederung: Definition mit Bestimmung der Klangqualität (*perfecte*, *plene et viriliter*, *proportionabiliter*, *dulcis et iocunde*, *imperfecte et debiliter*, *dulcissime*), Zusammensetzung, Etymologie (evtl. mehrere etymologische Konzepte), Aufzählung der einzelnen *species*, Merkvers.

3. INHALT

- 1 *unisonus*
- 9 *semitonium*: Etymologie (*semitis* = *medius*, *semitis* = *imperfectus*); *mi fa*
- 16 *tonus*: Etymologie; *ut re, re mi, fa sol, sol la*
- 25 *semitonus*: *re fa, mi sol*
- 36 *ditonus*: Etymologie (*dya* = *duo*); *ut mi, fa la*
- 43 *diatessaron*: Etymologie (*dya* = *de*); *ut fa, re sol, mi la*
- 57 *diapente*: Etymologie (*dya* = *de*); *ut sol, re la, fa fa, mi mi*
- 67 *semitonium cum diapente*
- 73 *tonus cum diapente*
- 78 *diapason*: Etymologie (*dya* = *duo*, *pan* = *tonus et sonus*, auch: *dya* = *de*, *pan* = *totum*)
- 89 *modi inusitati*
- 90 *tritonus*: Etymologie (*tris* = *tres*); *fa mi*

³ Die nordungarischen (Zipser) Städte pflegten starke kulturelle und Handelskontakte mit dem benachbarten polnischen Gebiet. Die Schüler aus Leutschau und den Nachbarorten bevorzugten daher bei ihrer Weiterbildung die Universität Krakau. Vgl. *Album studiosorum universitatis Cracoviensis I. Cracoviae, Universitatis Jagellonicae 1887*, S. 250.

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Das Kapitel über die Intervalle gehört zu den Abschnitten der *Traditio Hollandrini*, die am einheitlichsten überliefert sind. Da die Definitionen und Charakteristika der einzelnen *modi*, sowie Merkverse in den meisten Traktaten sehr ähnlich formuliert werden, ist es schwierig, ausschließlich auf Grundlage der Intervall-Lehre die Beziehungen von TH IV zu anderen Texten der *Traditio* zu bestimmen.

Beim eingehenden Vergleich der Texte wird es trotzdem klar, dass TH IV am engsten mit den Traktaten der *Hollandrinus novus*-Gruppe (TH II, V, VII, XIII) verbunden ist. Dafür sprechen die zum Teil wortgenaue Übereinstimmungen der Definitionsformeln (Bezeichnung des Intervalls als *saltus*), die stereotypen Adverbien bei der Beschreibung der Klangqualität, etymologische Exkurse und Merkverse. Eine Ausnahme bilden die Merkverse 41-42, die in der gesamten Hollandrinus-Tradition selten überliefert sind und eine auffällige Übereinstimmung von TH IV mit TH XIII und XI zeigen.⁴ Bei Vers 5 sind ebenfalls Beziehungen zu TH XI und XIII, aber auch zu TH III zu finden.

Nach der Aufzählung der üblichen zehn *modi* werden in TH IV weitere drei Intervalle „*ultra modos usitatos*“ – *tritonus*, *semiditonus cum diapente*, *ditonus cum diapente* – genannt. Dieser Abschnitt (89-92) lässt eine enge Verwandtschaft zu LAD. ZALK. erkennen. Ebenfalls mit LAD. ZALK. verbinden den Text von TH IV einige Zitate aus der *Musica speculativa* des Johannes de Muris. In beiden Traktaten werden zur Erläuterung der Zusammenstellung von Quarte, Quinte und Oktave (46, 48, 61, 63, 83) bestimmte *conclusiones* der *Musica speculativa* in Form von Merkversen herangezogen.⁵ Die von TH IV aufgeführte etymologische Erklärung von *tonus* und *diapason* (20, 86) nach Johannes de Muris weist dagegen keine Konkordanzen zu anderen Hollandrinus-Texten auf.

Zweifelloos zum Eigengut von TH IV gehören die Hinweise auf liturgische Gesänge, unter denen einige einen unmittelbaren Kontakt mit der zeitgenössischen lokalen Choralpraxis bezeugen. Es handelt sich um den Versus *Pulchre Sion filia* zum Responsorium *Surge virgo* der hl. Katharina, um das *Alleluia Surrexit pastor bonus*, die Sequenzen *Veni Sancte Spiritus* und *Veni virgo virginum*, sowie *Sancte Dei pontifex* zu Ehren des hl. Stanislaus, Schutz-

⁴ In der Edition von 1992 wurde der Merkvers 41 *Si ternum membrum tangis, ditonum tibi pangis* noch als Eigengut von TH IV bezeichnet. Cf. Czagány, Tractatus S. 230

⁵ IOH. MUR. spec. 1, 155; 1, 177; 1, 181. Cf. Czagány, Tractatus S. 230

patron der Erzdiözese Krakau. Vor allem die Kenntnis dieser Sequenz bestätigt die Annahme der polnischen (Krakauer) Provenienz der Textvorlage von TH IV.

5. EDITION

Zsuzsa Czagány: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. Musica Disciplina 46, 1992, S. 223-242

Korrekturen zur Edition:

TH IV	Edition	Korrektur	Bemerkungen
17	in mediatam	immediatam	in immediatam <i>Al</i> ; cf. TH XX 3, 18; S _z 7, 35
42	Is	Et	cf. TH III 5, 52; TH XI 2, 70; TH XIII 3, 212 (<i>Me</i>)
42	item	iste	cf. TH XIII 3, 212 (<i>Me</i>)
89	usitatatos	usitados	

CHRISTIAN MEYER

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. LAT. MONACENSIS 30056 UNA CUM COD. MONACENSI 4387,
BEROLINENSI MUS. MS. THEOR. 1590 ET AUGSBURGENSE 4° 176

(TRAD. HOLL. V)

INTRODUCTION

1. LES MANUSCRITS

Le texte de la présente recension est parvenu par trois témoins principaux que l'on peut dater de la seconde moitié (au plus tôt du troisième quart) du XV^e s. et qui semblent tous avoir été copiés en Allemagne du Sud ¹. L'une des copies (*Mc*), datée de 1463, est de la main d'Ulrich Fugger (1441-1510) mais ne peut être localisée plus précisément. La copie du ms. de Munich Clm 4387 (*Mn3*) provient du fonds de l'abbaye Saints-Ulrich-et-Afra d'Augsbourg et semble devoir être datée des années 1463-1468 ². La troisième copie (Berlin Mus. ms. theor. 1590) se trouve en tête d'un recueil qui contient, un peu loin, un traité de musique mesurée (« Cum cantorum in orbe refolsa... », f. 73r-86v) également présent dans le manuscrit de Ratisbonne (*D-Rp*) 98 th. 4^o, copié entre 1457 et 1476 à Nuremberg ou à Ratisbonne. Les trois témoins du texte figurent dans des contextes divers, mais toujours au sein d'une collection de traités de musique. La copie du manuscrit de Berlin pourrait avoir été préparée à l'usage d'un chantre : le recueil contient en effet une série d'Alleluias (65v-66r) et une table des tons du Magnificat (89v-93r). Une grande partie du prologue (1-93) est enfin parvenue dans une copie du dernier tiers du XV^e siècle (Augsbourg, Staats- und Stadtbibliothek 4^o Cod 176, f. 24r-26r [*A*] ³) qui présente d'étroites parentés avec le texte rapporté par Ulrich Fugger (*Mc*).

2. LA TRADITION DU TEXTE

La copie provenant de l'abbaye d'Augsbourg (*Mn3*) et celle d'Ulrich Fugger (*Mc*) présentent une certaine parenté en dépit de quelques accidents (voir ci-dessous) et de leçons divergentes. Mais aucune relation directe ne peut être établie entre ces deux sources. La copie du manuscrit de Berlin

¹ Berlin Mus. ms. theor. 1590, fol. 1r-26r (*Be*); München Clm 30056 fol. 2r-42r (*Mc*); München Clm 4387 fol. 53r-79r (*Mn3*). Le prologue du traité (Prohemium, 1-147) a été publié par Dénes v. Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft 1, 1936, p. 180-199.

² D'après les notes ajoutées aux tables astronomiques des f. 14-26 (cf. D. v. Bartha, art. cit., p. 69).

³ Sur ce manuscrit, voir Wolf Gehrt: Die Handschriften 4^o Cod 151-304. Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg VII, Wiesbaden 2005, p. 9-11.

(*Be*) présente en revanche de nombreuses omissions par rapport aux deux autres témoins, dont : le résumé versifié de la position des sons sur la main solmisation (1, 44-55) – dont le texte était néanmoins connu puisque le premier vers est bien présent ; l'exposé versifié des règles de muance hexacordale (3, 43-58) ; la mélodie technique « Ter trini sunt modi... » (*ibid.* 76-78) ; le tableau des intervalles (*ibid.* 175-182) ; enfin le tableau des différences psalmodiques (4, 118-115). On notera par ailleurs que *Be* se singularise par l'omission totale, ou presque, des textes musicaux, notamment dans la troisième section, avec l'abandon du résumé versifié et noté de la théorie des muances hexacordales (3, 41-58), des exemples de la théorie des intervalles (3, 175 sqq.) et ceux de la théorie des *coniunctae* (3, 183 sqq.). On sera également attentif au fait que dans le tonaire de *Be* (différent du tonaire de *Mc* et *Mn3*), un autre copiste, à la main plus assurée, est intervenu, à partir du quatrième ton, pour la notation des exemples musicaux.

<i>Mc</i>	<i>Be</i>	<i>Mn3</i>
<Prohemium>	<Prohemium>	<Prohemium> 130-134 om.
<Primum principale> 17-40 (replicatis... plurima lustra) ce passage manque par suite d'une lacune matérielle	<Primum principale>	<Primum principale>
<Secundum principale>	44-55 om. <Secundum principale> 8-11 om. 45-46 inferiorem - quia <i>om.</i>	<Secundum principale>
<Tertium principale>	<Tertium principale> 40 La roue de solmisation manque 43-58 om. (résumé versifié) 76-78 om. (Ter terni...) 175-182 om. (tableau des intervalles) 191-195 om.	45-46 inferiorem - quia <i>om.</i> <Tertium principale>
191-195 om. <Quartum principale>	<Quartum principale> 108-115 om. (différences psalmodiques) 105 Pri re la... (notés) 157-533 Le tonaire est différent. 534-561, 581-669 om.	<Quartum principale> 92 add. 94-96 add

Il demeure que tous les « remaniements » propres à *Be* semblent bien être le fait d'un copiste – ou de son antigraphe – qui pourrait, pour son propre usage du texte, avoir écarté quelques résumés didactiques. Un examen plus attentif révèle en effet une certaine parenté entre *Mn3* et *Be*. C'est tout d'abord une omission par homoeoteleuton (saut de *similiter* ... à *similiter* ...) en 2, 45-46 dont l'absence ne peut être attribuée qu'à une lacune dans un antigraphe commun. Ce sont aussi et surtout un certain nombre de variantes communes dont le lecteur trouvera d'innombrables exemples dans l'apparat critique.

Les parentés entre *Be* et *Mc* demeurent néanmoins nombreuses et semblent, à bien des égards, transmettre bien souvent le texte le plus sûr.⁴

En revanche, quelques omissions singulières, communes à ces deux manuscrits, suggèrent toutefois que le copiste de *Mn3* (ou son antigraphe) pourrait avoir eu sous les yeux un second modèle ou, peut-être une copie annotée sur laquelle il a recueilli quelques bribes de texte, comme :

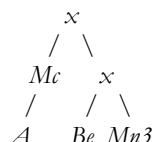
- pr. 31 : Boèce, cause efficiente du traité. Cette proposition, doctrinalement importante, figure bien dans LZ pr. 30 ;
- en 2, 29 la précision « extra manum vel in superficie conmixta » ;
- en 3, 41-42 la règle selon laquelle une muance hexacordale ne doit être faite que par nécessité. Le résumé en vers est connu de TH XVII, 93 et TH XIX, 147 ;
- en 3, 191-195 un résumé versifié sur les degrés altérés (*coniunctae*) (également attesté par TH V, 3, 154-158).
- en 3, 198 l'exemple du répons *Hodie in Iordane* pour le si bémol grave (inconnu par ailleurs dans la présente tradition d'enseignement) ;
- en 3, 230 une remarque sur le fa dièse, utilisé ou non selon les ordres religieux (inconnue par ailleurs) ;
- en 4, 12 la précision finale « i. discrecio principii et finis, ascensus vel descensus cuiuslibet cantus ».

Mais au-delà de ces quelques "additions", la copie de *Mn3* délivre un texte assez médiocre ; on notera, à cet égard, dans la quatrième section et dans le tonaire en particulier, plusieurs longues omissions par homoeoteleuton qui incombent soit à la négligence du copiste soit à celle de son antigraphe immédiat⁵. Ces observations invitent en définitive à considérer

⁴ Voir par exemple quelques passages sur les altérations irrégulières (*coniunctae*) en 3, 204; 3, 221. Pour s'en convaincre il faut considérer les innombrables variantes *Mn3* que nous avons rejetées dans l'apparat critique.

⁵ 4, 35; 4, 128-130; 4, 177-178; 4, 229-231; 4, 241; 4, 283; 4, 430-431; 4, 525-526.

Mc comme le texte le plus sûr (c'est le texte que nous avons suivi) et *Be* comme une bonne source secondaire de contrôle. Elles suggèrent ainsi une tradition dont l'image pourrait être la suivante :



Observations à propos des tableaux et diagrammes :

1, 36-41 « Cuius monacordii ponitur talis figura sequens et sequitur manus... Et notandum quod in hac figura ... Pro declaratione huius figure ... » : la main de solmisation attendue à cet endroit manque dans *Mc* et *Be*. *Mc* présente à cet endroit une lacune matérielle d'un feuillet. Le texte s'interrompt au bas du f. 5v sur « ... cantus ecclesiasticus in his litteris quamvis » (17) et reprend au f. 6r à « Pro declaratione huius figure ... ». La main figurait donc sans doute au verso du feuillet perdu. Dans *Mn3* elle est dessinée sur un feuillet additionnel (56a), et semble bien être de la main du copiste du traité.

2, 80 « ut patet in figura sequenti » : le tableau de solmisation annoncé à cet endroit ne figure que dans *Mn3* (f. 57r) et *Mc* (f. 8r). Dans *Be* le tableau n'a pas été copié et le texte enchaîne avec le *Tertium principale*.

3, 40 « ... subtiliter intuenti » : *Mn3* (f. 57v) fait suivre à cet endroit une « figura de clavibus cantuum » qui ne se trouve que dans ce manuscrit (cf. p. 62).

A la suite : **41** « Item nunquam ... ». La roue est dessinée au f. suivant (58r). Ce diagramme figure également dans *Mc* (f. 9v), mais il manque dans *Be*.

4, 91 « et hoc satis patet subtiliter sequentem circulem figuram intuenti... » : le diagramme circulaire qui suit figure dans *Mn3* (f. 65v), *Mc* (f. 20r) et *Be* (17^{bis}r).

4, 136 « ... sequentes inspice figuras » : diagrammes circulaires des octaves modales (cercles d'Aribon) dans *Mn3* (f. 66v), *Mc* (f. 21v, en pleine page, hors texte), *Be* (18r, 18v).

4, 147 « ... et quia cantus dolet eas tetigisse resiliet ab eis, ut patet in figura sequenti » : diagramme circulaire dans *Mn3* (f. 67r), *Mc* (f. 22r), *Be* (f. 19r).

3. CONTENU DU TRAITE

Introduction

- pr. 1 Autorités sur la musique : Cassiodore, l'Ancien Testament, Aristote, saint Grégoire.
- pr. 13 Principe universel de causalité et la musique sous le rapport des quatre causes
- pr. 17 La cause efficiente. Les inventeurs de la musique : Tubal selon la Bible ; Pythagore selon les philosophes et les auteurs de musique (Boèce, Guy d'Arezzo, Jean de Murs). Grégoire et Ambroise instaurateurs de la musique dans l'Eglise.
- pr. 44 La cause finale : l'utilité de la musique pour l'office divin.
- pr. 56 Digression : usus / ars ; chantre / théoricien de la musique

- La musique est source de bienfait physique et intellectuel
 La musique, premier des arts, stimule l'éthos
- pr. 108 La cause matérielle : les parties de la musique, en l'occurrence les trois genres de la division du tétracorde (chromatique, enharmonique, diatonique)
- pr. 119 digression 1 : définitions de la musique
- pr. 135 digression 2 : étymologie
- pr. 139 digression 3 : division de la musique :
- cosmique
 - humaine (ou vocale)
 - chorale (le plain chant)
 - mesurée
 - instrumentale
- pr. 147 La cause formelle : l'ordre et la manière de présenter la matière et les règles de l'art

Première partie

- 1, 1 Subdivision de ce traité :
1. *signa, voces, manus*
 2. *divisiones cantuum, proprietates clavium*
 3. *mutationes vocum*
 4. *cursus (ambitus) tonorum*
- 1, 6 Les lettres de la notation alphabétique des sons (*signa*)
- 1, 18 Les syllabes de solmisation (*voces*)
- 1, 31 Le monocorde et commentaire de la main de solmisation
- 1, 65 Digression : remarques sur les syllabes de solmisation et les lettres de la notation alphabétique ; la signification du gamma ; les lignes et les intervalles du tableau de solmisation

Deuxième partie

- 2, 1 Définition de l'objet : le chant régulier
- 2, 4 Trois manières de chanter (*durus, naturalis, mollis*) sous sept aspects (*divisiones cantuum*)
- 2, 43 Structure de l'échelle des sons (*proprietates clavium*)
1. *graves (T-G), acutae (a-g), excellentes (aa-dd), ee*
 2. *graves (T-C), finales (D-G), affinales (a-d), acutae (e-aa), excellentes (bb-ee).*
- 2, 74 Digression : les clefs d'armure (*T F c g d*) ; si bémol et si bécarré.
 Appendice : les nuances hexacordales (exercice pratique)

Troisième partie

- 3, 1 Plan de cette partie :
- mutatio vocum*
vocum inter se habitudines
notabilia ad notitiam (et habitudinem) specierum
- 3, 4 1. Etude des nuances (*mutatio vocum*)
 Définition de la nuance
- 3, 7 Nombre de nuances
- 3, 35 Principes généraux de la nuance : nuance ascendante (partant de *ut, re* et *mi*) et nuance descendante (partant de *fa, sol, la*) ; la nuance est commandée par nécessité

- 3, 42 Résumé versifié
- 3, 59 2. Étude des intervalles (*vocum inter se habitudines*)
- 3, 60 Définition de l'intervalle (*modus*)
- 3, 65 Présentation générale des neuf intervalles
- 3, 79 a. Unisson
- b. Demi-ton :
- 3, 90 - comme degré structurel de l'échelle des sons
- 3, 94 - comme altération d'une hauteur (*falseta*)
- 3, 98 c. Ton (« potenter et viriliter sonans »)
- 3, 103 d. Tierce mineure
- 3, 110 e. Tierce majeure (« plene et viriliter sonans »)
- 3, 115 f. Quarte (« proportionabiliter sonans »)
- 3, 122 g. Quinte (« dulcissima consonantia »)
- 3, 131 h. Sixte mineure (« imperfecte sonans »)
- 3, 140 i. Sixte majeure (« iocunditer et viriliter sonans »)
- 3, 146 Un dixième intervalle : l'octave (« dulcissime sonans »)
- 3, 160 3. Précisions relatives quant au nombre, à l'usage et au caractère des intervalles.
- a. Quatre intervalles supplémentaires : le triton, la quinte diminuée, la septième mineure, la septième majeure
- 3, 173 b. Tableau des intervalles :
- unisson *resonantia*
- seconde *intensa debilitar* mineure
- intensa potenter* majeure
- tierce *intensa debilitar* mineure
- intensa potenter* majeure
- quarte *intensa debilitar* quarte juste
- intensa potenter* quarte augmentée (triton)
- quinte *intensa debilitar* quinte diminuée
- intensa potenter* quinte juste
- sixte *intensa debilitar* mineure
- intensa potenter* majeure
- septième *intensa debilitar* mineure
- intensa potenter* majeure
- octave *dulcis modus*
- 3, 183 d. Les altérations accidentelles ou de transposition (*coniunctae*)
- Définition
- 3, 190 Elles sont au nombre de huit :
- 3, 196 - entre *A* et *B* (si bémol grave)
- 3, 204 - entre *D* et *E* (mi bémol de la première octave)
- 3, 209 - entre *F* et *G* (fa dièse de la première octave)
- 3, 212 - entre *G* et *a* (la bémol de la première octave)
- 3, 221 - entre *c* et *d* (do dièse ou ré bémol de la seconde octave)
- 3, 225 - entre *d* et *e* (mi bémol de la seconde octave)
- 3, 228 - entre *f* et *g* (fa dièse de la seconde octave)
- 3, 232 - entre *g* et *aa* (la bémol de la seconde octave)

- 3, 235 Remarques conclusives sur l'usage et la notation de ces altérations
- 3, 240 e. Remarques sur les aspects du demi-ton :
 - le demi-ton structurel de l'échelle diatonique (*b-fa-b-mi*)
 - l'élévation d'un degré naturel (par dièse)
 - l'abaissement d'un degré naturel (par bémol)
- 3, 247 f. Nomenclature des neumes

Quatrième partie

- 4, 1 Objet de cette dernière partie
- 4, 2 Définition. Quatre acceptions du ton (*tonus*) :
 - accent
 - intervalle
 - qualification du chant signalée par la différence psalmodique
 - règle décidant de la tournure d'un chant partant de la finale
- 4, 13 Huit tons ; quatre authentiques et quatre plagaux
- 4, 26 Critères du chant « régulier »
 - *principium*
 - *finis*
 - *punctus*
 - *arsis et thesis*
- 4, 37 Le ton, ayant trois causes efficientes, est triple :
- 4, 42 - *tonus vulgaris* (Thubal)
- 4, 46 - *tonus ambrosianus* (Moïse et saint Ambroise)
- 4, 48 - *tonus gregorianus* (Saint Grégoire)
- 4, 51 Caractéristiques générales du système tonal grégorien : huit tons subdivisés en authentiques et plagaux ; finales *D E F G* ; affinales et tons transposés sur *G* et *a*
- 4, 73 Les initiales (*principia*) des tons :
 - 1^{er} ton : *A C D F G a*
 - 2^e ton : *Γ A C D F*
 - 3^e ton : *E F G c*
 - 4^e ton : *C D E F G a*
 - 5^e ton : *F a c*
 - 6^e ton : *C D F G*
 - 7^e ton : *G a ḃ c d*
 - 8^e ton : *C D E F G a c*
- 4, 92 Les toponymes grecs des tons :
 1^{er} et 2^e tons : *dorius, hypodorius*
 3^e et 4^e tons : *phrygius, hypophrygius*
 5^e et 6^e tons : *lydius, hypolydius*
 7^e et 8^e tons : *mixolydius, hypomixolydius*
- 4, 94 Excursus (*Mn3*) : *finales* et *affinales*
- 4, 97 Initiales des différences psalmodiques (*principium, tenor*)
 1^{er}, 4^e et 6^e tons : *a*
 3^e, 5^e et 8^e tons : *c*
 2^e ton : *F*
 7^e ton : *d*

- Les *Saeculorum amen* :
- 4, 106 « Si quis singulorum cupit tonorum... » (cf. SUMM. GUID. ton. 52)
- 4, 107 Tableau des différences
- 4, 116 Remarques conclusives sur la pertinence de ces règles
- 4, 122 Critères de différenciation des authentiques et des plagaux :
- degrés propres, degrés communs (complété par les diagrammes circulaires des tons “roues d’Aribon”)
 - ambitus (complété par un diagramme circulaire)
- 4, 149 Introduction au tonaire. Catégories d’analyse :
- mélodie type (*inbilus*)
 - formules psalmodiques (psaumes et cantiques) :
Dixit Dominus, Beatus vir
Benedictus, Magnificat
 - désinences (*differentiae*) du *Saeculorum amen* (*euouae capitalis*)

Le tonaire (*Mn3 Mc*)

- 4, 157 **Premier ton**
Primum quaerite regnum Dei.
Primi toni melodiam psallens in directe (formule d’intonation des psaumes).
Dixit Dominus, Magnificat, Benedictus
- 4, 166 Excursus sur les antiennes : remarques sur l’intonation des antiennes en fonction des degrés de solennité ; symbolique de l’antienne.
- 4, 192 A. Antiennes et répons de l’office
1. *Saeculorum amen* principal
- 4, 199 Remarque : cinq différences chez les séculiers (*more secularium*) ; huit différences chez les moines (*more claustralium*) (cf. encore 206)
- initiale D A. *Iohannes autem vidisset*
A. *Ecce tu pulchra es*
A. *Ecce in nubibus caeli*
- initiale F A. *Ave Maria*
A. *Canite tuba*
A. *Tecum principium*
- 4, 206 2. Première différence : *la la sol fa sol la sol fa mi re*
- initiale C A. *Ecce ego mitto vos*
A. *In plateis*
A. *Quae est ista*
- 4,208 3. Deuxième différence : *la la sol fa sol la sol la*
- initiale D A. *Hi novissimi*
A. *Sapientia aedificavit*
A. *Hii qui linguis loquuntur novis*
- initiale G A. *Me etenim de die in diem quaerunt*
- 4, 211 4. Troisième différence : *la la sol fa sol la sol*
- initiale F (A. *Ave Maria*, A. *Canite tuba*, cf. supra 204)
A. *Volo pater*
A. *Reges Tharsis*

- 4, 213 5. Quatrième différence : *la la sol fa sol sol la sol*
initiale F A. *Lazarus*
A. *Nisi tu Domine*
- 4, 214 6. Cinquième différence : *la la sol la sol*
initiale a A. *Exi cito in plateis*
A. *Erunt primi novissimi*
initiale F A. *Apertis thesauris suis*
- 4, 216 7. Différences “pérégrines”
a. A. *Biduo vivens*
b. A. *Non vos relinquam*
A. *Marta soror*
A. *Christi virgo nec terrore*
c. (sans exemple)
d. A. *In omnem terram exivit sonus eorum*
- 4, 225 Récapitulation (classement selon le degré initial des antiennes)
- 4, 240 *Primus et novissimus deus* (mélodie type pour les versets des répons)
initiale D (R. *Pascha nostrum*)
V. *Cherubin quoque* (R. *Te sanctum dominum* CAO n° 7757)
V. *Qui potuit transgredi* (R. *Beatus vir* CAO n° 6229)
initiale G V. *Ora pro populo* (R. *Felix namque es sacra virgo Maria* CAO 6725)
- 4, 247 B. Introïts
- 4, 251 *Prima aetate creati sunt Adam et Eva* (mélodie type pour les versets d’Introït)
- 4, 252 1. *Saeculorum amen* principal
initiale D Intr. *Exurge quare*
Intr. *Da pacem Domine*
initiale F Intr. *Dominus secus mare* (sans mélodie)
Intr. *Etenim sederunt principes*
- 4, 258 2. Première différence
initiale C Intr. *Rorate*
Intr. *Gaudeamus*
Intr. *Suscepimus*
- 4, 261 3. Deuxième différence
initiale F Intr. *Ego autem*
Intr. *Misereris omnium*
initiale a Intr. *Sapientiam*
Intr. *Solus autem*
- 4, 266 **Deuxieme ton**
Secundum autem simile est buic.
Secundum autem in fine et in medio sic variabis (formule d’intonation des psaumes).
Dixit Dominus, Magnificat, Benedictus
- 4, 273 A. Antiennes et répons de l’office
1. *Saeculorum amen* principal
2. Une seule différence :
initiale Γ A. *Educ de carcere*
initiale A A. *Laudate Dominum*
initiale C A. *Sicut lilium*

- initiale D A. *O sapientia*
 initiale F A. *Genuit puerpera regem*
 4, 282 *Secundum testamentum novum praecedat* (mélodie type pour les versets des répons)
 initiale D V. *Cumque evigilasset Iacob* (R. *Terribilis est locus iste* CAO n° 7763)
- 4, 286 B. Introïts
 4, 288 *Secunda aetate natus archa* (mélodie type pour les versets d'Introït)
 Un seul *Saeculorum amen*.
 initiale A Intr. *Ecce advenit* (sans mélodie)
 Intr. *Salve sancta parens*
 initiale D Intr. *Dominus dixit ad me fac* (sans mélodie)
 Intr. *Fac mecum Domine signum*
 initiale C Intr. *Sitientes venite* (sans mélodie)
 Intr. *Mibi autem nimis*
 initiale F Intr. *Me exspectaverunt peccatores*
- 4, 294 Troisième ton**
Tertia dies est quod haec facta sunt.
Tertium suspende in medio sed in medio praecipita (formule d'intonation des psaumes)
Dixit Dominus, Magnificat, Benedictus
- 4, 301 A. Antiennes et répons de l'office
 1. *Saeculorum amen* principal
 initiale F A. *Quando natus es*
 A. *Qui de terra est*
- 4, 304 2. Première différence
 initiale E A. *Favus distillans*
 A. *O gloriosum lumen*
- 4, 312 3. Deuxième différence
 initiale G A. *Quem in aeternum*
 A. *Omnia quaecumque*
- 4, 315 4. Troisième différence
 initiale G A. *Tollite portas*
 A. *Tu domine universorum*
- 4, 318 5. Quatrième différence
 initiale c A. *Ista est speciosa*
 A. *Vivo ego dicit dominus*
 initiale G A. *Reliquit eum temptator*
- 4, 324 *Tres personae sunt in sancta trinitate* (mélodie type pour les versets des répons)
- 4, 325 B. Introïts
Temptatus Abraham tertia aetate (mélodie type pour les versets d'Introït)
- 4, 329 1. *Saeculorum amen* principal
 initiale E Intr. *Vocum iocunditatis* (sans mélodie)
 Intr. *Confessio*
 Intr. *Dum clamarem*
 initiale F Intr. *Si iniquitates*
 Intr. *Ego clamavi*
2. Différence
 initiale G Intr. *Deus cum egrederis*

Intr. *Intret oratio*

Intr. *Dispersit*

4, 340 **Quatrieme ton**

Quarta vigilia veniet ad eos.

Quartus inprimis gradatim ascendit (formule d'intonation des psaumes)

Dixit Dominus, Magnificat, Benedictus

4, 344 A. Antiennes et répons de l'office

1. *Saeculorum amen* principal .

initiale G A. *Rectos decet collaudatio* (sans mélodie)

A. *Nos sitiētes nomen sanctum Domini*

initiale F A. *Michael Gabriel Raphabel* (sans mélodie)

A. *Pater <iuste> mundus te non cognovit*

initiale E A. *Sicut novelle olivarum*

(initiale a A. *Da mihi in disco*, cf. 373)

4, 350 2. Première différence

initiale D A. *Simon Bar Iona* (sans mélodie)

A. *Secus decursus aquarum*

4, 355 3. Deuxième différence

initiale C A. *Cum factus esset* (sans mélodie)

A. *Vigila super nos*

4, 359 4. Troisième différence

initiale G sans exemple

initiale c A. *Sion renovaberis* (sans mélodie)

A. *O mors ero mors tua*

initiale E A. *Fidelia omnia mandata*

4, 366 5. Quatrième différence

initiale D transposée sur G A. *Stetit angelus*

A. *Benedicta tu*

4, 374 *Quatuor libris evangeli* (mélodie type pour les versets des répons)

initiale F R. *Deus qui sedes V. Tibi enim derelictus est.* (CAO n° 5433)

4, 379 B. Introïts

4, 381 *Quarta aetate Moyses legis tabulas accepit* (mélodie type pour les versets d'Introït)

4, 382 1. *Saeculorum amen* principal

Intr. *Accipite iocunditatem*

Intr. *Reminiscere miserationum tuarum*

Intr. *Omnis terra adoret*

2. Différence (selon certains usages locaux)

initiale D Intr. *Ressurexi et adhuc*

4, 387 **Cinquieme ton**

Quinque prudentes virgines intraverunt ad nuptias.

Quinti medietas septimo est similis sed in fine dissimilis (formule d'intonation des psaumes)

Dixit Dominus, Magnificat, Benedictus

4, 393 A. Antiennes et répons de l'office

1. *Saeculorum amen* principal

initiale c A. *Montes et colles*

- A. Elevamini portae eternales*
- 4, 398 2. Une seule différence
initiale F *A. Alma redemptoris mater*
- 4, 403 *Quinque libris mosaicae legis* (mélodie type pour les verset des répons)
F (initiale du V.) *R. Illumina oculos meos* (sans mélodie)
- 4, 405 B. Introïts
Quinta aetate praevaluit David in funda (mélodie type pour les verset d'Introït)
- 4, 407 1. *Saeculorum amen* principal
initiale c *Intr. Deus in loco sancto suo*
Intr. Ecce Deus adiuvabit me
initiale a *Intr. Miserere mihi Domine*
Intr. Exaudi Deus orationem
2. Une seule différence
initiale F *Intr. Domine refugium factus es*
Intr. Loquebar
Intr. Laetare
- 4, 414 **Sixieme ton**
Sexta hora sedit super puteum.
Sextus autem ut primus imponitur sed in fine deponitur (formule d'intonation des psaumes)
Dixit Dominus, Magnificat, Benedictus
- 4, 418 A. Antiennes et répons de l'office
1. *Saeculorum amen* principal
initiale F *A. Conspicit in celis*
A. O admirabile
- 4, 424 2. Une seule différence
initiale F *A. Benedictus Dominus*
A. Benedixit filiis
- 4, 427 *Sextam etatem visitans hanc* (mélodie type pour les versets des répons)
- 4, 429 B. Introïts
Salvator noster Dominus Iesus Christus (mélodie type pour les versets d'Introït)
- 4, 430 1. *Saeculorum amen* principal
initiale F *Intr. Omnes gentes*
initiale D *Intr. Hodie scietis*
- 4, 435 2. Une seule différence :
initiale C *Intr. Quasimodo geniti*
initiale D *Intr. Quasimodo geniti* ("in pluribus libris")
- 4, 440 **Septieme ton**
Septem sunt spiritus ante thronum Dei.
Septimus quintum in medio respicit sed in fine despicit (formule d'intonation des psaumes)
Dixit Dominus, Magnificat, Benedictus
- 4, 448 A. Antiennes et répons de l'office
1. *Saeculorum amen* principal
initiale a *A. Ipse praeibit ante illum*
A. Venite benedicti patris mei (sans mélodie)
initiale G *A. Venite Domine*

- A. *Ascendo ad patrem*
 A. *Anima mea liquefacta est*
 A. *Exortum est in tenebris lumen*
- 4, 453 2. Première différence
 initiale G A. *Praecursor* (sans mélodie)
 A. *Veterem hominem* (sans mélodie)
 A. *Pater de caelis filium sanctificans*
- 4, 456 3. Deuxième différence
 initiale c A. *Dixit Dominus*
 A. *Clamaverunt iusti*
 initiale b̃ A. *Stella ista*
- 4, 460 4. Troisième différence
 initiale D A. *Angeli archangeli* (sans mélodie)
 A. *Tu es Petrus*
- 4, 463 5. Quatrième différence
 initiale b̃ A. *Redemptionem misit Dominus*
- 4, 467 A. *septem demonis* (mélodie type pour les versets des répons)
- 4, 469 B. Introïts
Septima aetate resurgemus (mélodie type pour les versets d'Introït)
- 4, 470 1. *Saeculorum amen* principal
 Intr. *Populus Sion*
 Intr. *Deus in adiutorium*
- 4, 473 2. Une différence ajoutée par certains musiciens
 initiale G Intr. *Puer natus est nobis*
- 4, 476 Huitième ton**
Octo sunt beatitudines
Octavus secundo respondens (formule d'intonation des psaumes)
Dixit Dominus, Magnificat, Benedictus
- 4, 482 A. Antiennes et répons de l'office
 1. *Saeculorum amen* principal
 initiale D A. *Angeli Domini*
 A. *Ierusalem gaude*
 initiale G A. *Beatus vir qui suffert*
 A. *Gaude et laetare*
 initiale a A. *Completi sunt dies Mariae*
 A. *Hymnum cantate nobis*
- 4, 488 2. Première différence
 initiale F A. *Iusti confitebuntur*
 initiale F A. *Zachee festinans descende*
 initiale E A. *Ecce nunc tempus acceptabile*
 initiale D A. *Spiritus Domini replevit*
- 4, 493 3. Deuxième différence
 initiale c A. *In aeternum et in saeculum*
 A. *Deo nostro iocunda*
- 4, 495 4. Troisième différence
 initiale c A. *Euntes ibant*

- A. *Zelus domus tuae*
A. *Veniet*
A. *Benefac Domine*
- 4, 499 5. Quatrième différence « tonus peregrinus »
initiale C A. *Nos qui vivimus*
A. *Sapientia*
- 4, 502 Digression sur l'origine de la différence adaptée au ton pérégrin et énoncé du ton
- 4, 521 *Octava die resurrectionis salvatoris* (mélodie type pour les versets des répons)
- 4, 522 B. Introïts
Octava aetate quae carebit (mélodie type pour les versets d'Introït)
- 4, 523 1. *Saeculorum amen* principal
initiale a Intr. *Invocavit me*
Intr. *Miserere mei domine*
initiale G Intr. *Inubilate deo*
Intr. *In excelso throno*
Intr. *Letabitur iustus*
- 4, 527 2. Une seule différence
initiale C Intr. *Dum medium silentium*
initiale D Intr. *Ad te levavi animam meam deus*
initiale G Intr. *Ad te levavi animam meam* (selon certains usages locaux)
- 4, 534 Remarques conclusives sur l'emploi des différences psalmodiques et sur la diversité des usages
- 4, 557 Quatorze règles pour déterminer le caractère authentique ou plagal d'un chant en fonction de l'évolution de la mélodie autour de la finale
- 4, 605 Trois sortes de tons : authentique, plagal, mixte (ou neutre)
- 4, 618 L'ethos des modes
- 4, 653 Les ponctuations du chant :
- *respiratio*
- *divisio (distinctio) et pausatio (repausatio)*
- *distinctio plena, distinctio media, subdistinctio*

Le tonaire du manuscrit de Berlin (*Be*)

Premier ton

- 1 Initiales C D F
- 11 Première différence (- a)
initiale D A. *Leva Ierusalem*
Deuxième différence (- D)
initiale C A. *Ductus est Iesus in deserto*
Troisième différence (- a)
initiale F A. *Volo pater*
A. *Reges Tharsis*

Quatrième différence (L'explication ne correspond pas à l'exemple noté.)

initiale *F* A. *Inclinavit*

A. *Lazarus*

Cinquième différence (- *G*)

initiale *F* A. *Apertis thesauris*

A. *Exi cito*

A. *Pulchra es et decora*

- 16 Nouvelle série d'explications : trois initiales (*C D F*) et parfois *G*, pour une seule et même différence (- *G*). Exemples :

initiale *D* A. *Ecce tu pulchra es*

initiale *F* A. *Ave Maria*

initiale *C* A. *Astiterunt reges*

Deuxieme ton

- 22 Initiales *A C D F*, parfois *E*

Une seule différence (- *D*)

initiale *D* A. *Virgo virginum*

initiale *A* A. *Miserator Dominus*

initiale *C* A. *Innocentes*

A. *Da nobis Domine*

initiale *F* A. *Tunc assumpsit*

A. *O Domine*

- 26 Remarques à caractère général sur la différence entre l'authentique et le plagal du protus

Troisieme ton

- 30 Initiales *E F G a*

Tenor principalis (- *G*)

A. *Favus distillans*

Première différence (- *G a*)

initiale *G* A. *Omnia*

A. *Quoniam*

A. *Domine probasti*

Deuxième différence (- *G a c*)

initiale *G* A. *Tollite*

A. *Qui sequitur me*

A. *Dum scitis*

A. *Animatus*

Troisième différence (- *c*)

initiale *G* A. *Simeon iustus*

A. *Orietur*

initiale *c* A. *Vivo ego*

A. *Hec generatio*

A. *Unum opus fecit*

Quatrième ton

45 Initiales *C D E F G*, et chez certains *a*

Tenor principalis (- *E*)

initiale *E* *A. Tota pulchra es*
 A. Hec est dies
 A. Te deum
 A. Laus deo patri
 A. Vigilate animo
 A. Gaude Maria virgo
 A. Post partum virgo

initiale *F* *A. Gaude et letare*
 A. Sanctum est
 A. Alma redemptoris

initiale *G* *A. Exiit a patre*

les exemples notés ajoutent :

initiale *a* *A. Vox clamantis in deserto*
 A. Montes et omnes colles

Première différence (- *E F*)

initiale *D* *A. Simon Bar Iona*
 A. Innuebant
 A. Media vita
 A. Rubum quem
 A. Videtur Moyses
 A. Secus decursus
 A. Stetit angelus
 A. Benedicta tu
 A. Speciosa facta es
 A. Haurietis aquas

Deuxième différence (- *E F D*)

initiale *C* *A. Cum videritis nudum*
 A. Ne reminiscaris
 A. Angelus Dominum
 A. Dixit Iesus Iuda

Troisième différence (- *a a a G*)

initiale *E* *A. Fidelia*
 A. In mandatis
 A. O mors Sion
 A. Noli timere

Quatrième différence (- *G a*)

initiale *G* *A. Sion renovaberis*
 A. Gaude Maria
 A. Post partum virgo
 A. Dignare

initiale *F* *A. Gaude et letare*
 A. Sanctum est

initiale *G* *A. Exivi a patre*
 A. Factus sum sicut homo
 Les exemples notés ajoutent :
 initiale *C* *A. In adventu*
 A. Verumtamen

Cinquieme ton

61 Initiales *F a c*
 Tenor principalis (- *a*)
 initiale *a* *A. Vox clamantis in deserto*
 A. Montes et omnes colles
 A. Rex noster adveniet
 A. Exultabunt omnia ligna
 Première différence (- *a G*)
 initiale *F* *A. Alma redemptoris* (noté dans les exemples au titre du ton principal)
 A. Spes nostra
 A. Haurietis aquas
 A. Paganorum multitudo
 A. Inventus igitur
 Seconde différence (- *a c*)
 initiales *c* *A. Elevamini*
 A. Ecce iam venit
 A. Caeli aperti sunt
 A. Laetamini cum Ierusalem
 A. Veniet fortior me
 A. Ecce Dominus

Sixieme ton

74 Initiales *D E F*, et rarement *G*
 ambitus : *C-c*
 initiale *F* *A. Releva*
 A. Benedictus
 A. O quam suavis
 A. Modicum et non videbitis me
 A. O admirabile commercium
 A. Puer Iesus
 initiale *E* *A. In voce exultationis*
 A. O quam metuendus est
 initiale *D* *A. Si ego verus Christi*
 les exemples notés ajoutent :
 initiale *G* *A. Christi servus sum*
 initiale *F* *A. Dum aegrotasset*
 A. Non turbetur cor vestrum

Septieme ton

79 Initiales *G a b c d*
 Tenor principalis (- *b*)

- initiale *b* A. *Magnificavit Dominus*
 A. *Redemptorem misit Dominus*
- initiale *a* A. *Discerne causam*
- Première différence (- *a* *e*)
- initiale *D* A. *Ipsi sunt desponsata*
 A. *Non est hic aliud* (noté sur *d*)
 A. *Non meis meritis*
 A. *Angelus archangelus* (noté sur *d*)
- les exemples notés ajoutent :
- initiale *d* A. *Nativitas est hodie*
- Deuxième différence (- *b* *a*)
- initiale *G* A. *Helena*
 A. *Exortum*
 A. *Argentum*
 A. *Orante*
 A. *Tulerunt*
 A. *Beata Caecilia*
 A. *Accipite Spiritum Sanctum*
 A. *Dum praeliaretur*
 A. *Dixit Romanus*
 A. *Discerne causam meam Domine*
 A. *Eodem tempore*
 A. *Ingressus est Raphael*
 A. *Iste puer magnus coram*
 A. *Beatus ille servus*
 A. *Hic accipite et*
- initiale *a* A. *Ipse praeibit ante illum*
- Troisième différence (- *d* *e*)
- initiale *b* A. *Stella ista*
 A. *Misit Dominus*
 A. *Serve bone*
 A. *Dixit Dominus*
 A. *Cum angelis*
 A. *Vide Domine*
- Quatrième différence (- *d* *e*)
- initiale *c* A. *Clamaverunt iusti*
 A. *Loquebantur*
 A. *Mulier quae parit*
- Cinquième différence (- *c* *b*)
- initiale *G* A. *Urbs fortitudinis*
 A. *Gabriel angelus*
 A. *Veterem hominem*
 A. *Baptista contremuit*
 A. *Pater de caelis*

Huitieme ton98 Initiales *D C E F G a c**Tenor principalis* (- *G*)

- initiale *C* *A. Cum venerit paraclitus*
 A. Sapientia clamat in plateis
- initiale *D* *A. Ierusalem gaude*
- initiale *F* *A. Magi videntes*
 A. Filii quid fecisti nobis
 A. Cumque intuerentur in celum
 A. Natus Domino
 A. Stephanus vidit caelos
 A. Spiritus
- initiale *G* *A. Venient*
 A. Interrogabat magos
 A. Dum medium silentium
 A. Rex pacificus
 A. Interrogabat magos
 A. Agatha
 A. Cum venerit paraclitus
 A. Super aquam Iordanis
 A. Orietur
 A. Fili recordare
 A. Audite et intellige
- initiale *a* *A. Ab oriente*
 A. Completi sunt dies Mariae
 A. Quodcumque ligaveris
- initiale *c* *A. Magnus sanctus Paulus*
 A. Dominus dixit ad me
 A. Lux de luce
 A. Omnes de Saba venient
 A. Hodie scietis
 A. O vos omnes
- Première différence (- *G a G*)
- initiale *E* *A. Dicite invitatis*
 A. Ecce nunc
 A. Hodie Maria virgo
- Deuxième différence (- *c d c*)
- initiale *c* *A. Zelus domus tuae*
 A. Ego dormivi
 A. Hoc est praeceptum
 A. Deus meus
 A. Contumelias et terrores
 A. Liberavit Dominus pauperem
 A. Dixit angelus ad Petrum
 A. Dominus in templo
 A. Post dies octo

A. *Deus meus*

- 111 Remarques sur les divergences locales dans le nombre et l'ordonnement des différences.

4. LIENS AVEC LA *TRADITIO HOLLANDRINI*

La présente recension de cette tradition d'enseignement se distingue par l'abondance des références au maître Iohannes Hollandrinus qui lui attribuent la paternité de divers éléments doctrinaux et laissent entendre par ailleurs qu'il aurait été l'auteur d'une *musica* versifiée. TH V attribue ainsi à Iohannes Hollandrinus les vers suivants :

1. Pitagoras reperit transfert Bohecus ipse
Investigator Guido fuit ipse tonorum
Tubal epilogum modulaminis ipse registrans
Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes.
Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque. (pr. 37-41)
2. Musicus octo tonos ignorans non reputatur,
Ergo scias, tantum quod arte tonus inveniatur. (pr. 105-106)
3. *ut re mi fa sol* iungas his simul <et> *la*
Cunctas claudit manus plene docet illas (1, 21-22)
4. Molle rotundum ·b· dat, ·b· quadratum tibi durum (3, 32)
5. Primum cum terno sic quintum septimum atque
Autentos dic esse simul reliquosque plagales. (4, 21-22)
6. Principium, punctus, finis, arsis, thesis enarrat
Quemlibet et cantum regularem cuiuscumque toni sit. (4, 28-29)

On notera que toutes ces attributions se retrouvent dans LZ, texte avec lequel TH V présente par ailleurs de multiples parentés et que le distique :

Bestia non cantor qui non canit arte sed usu
Non vox cantorem facit, artis sed documentum (pr. 64-65),

ici associé à Iohannes Hollandrinus⁶, est déjà connu dans une tradition parisienne du milieu du XIII^e siècle associée à l'enseignement d'un maître Lambert.

A travers ces attributions, il apparaît que le nom de Iohannes Hollandrinus confère surtout une autorité à quelques éléments cardinaux de

⁶ « per Iohannem Hollandrinum potius bestia quam cantori assimilatur ut dictum est » (pr. 68).

l'enseignement scolastique du plain-chant : les syllabes de solmisation (3), la distinction du bémol et du bécarré (4), enfin la subdivision des huit tons ecclésiastiques en authentiques et plagaux représentés, les premiers, par les quatre premiers nombres impairs (5). Le dernier distique (6) qui rappelle que le mouvement mélodique et ses ponctuations décident du mode d'un chant, se situent clairement dans une tradition d'enseignement héritée de Jean d'Afflighem⁷. Cette idée de l'accord entre le texte et les caractéristiques modales de la mélodie se retrouve encore plus loin dans le commentaire du tonaire où, selon Iohannes Hollandrinus, il convient de distribuer les repos de la mélodie en fonction du sens du texte (4, 658).

TH V, avec trois autres traités⁸, associe également le nom de Iohannes Hollandrinus à la récitation des degrés de l'échelle sur les doigts de la main, sans toutefois que l'exposé versifié – encore rapporté par d'autres textes de la tradition hollandrinienne⁹ – lui soit explicitement attribué. Ces vers illustrent d'ailleurs une pratique bien plus ancienne dont témoignent déjà les *Flores musicae* composées vers 1332/42 par Hugo Spechtshart de Reutlingen (voir ci-dessous nos remarques). Au plan doctrinal, TH V s'inscrit enfin dans la tradition qui pose le *·ee·la extra manum* comme un élément propre à l'enseignement de Iohannes Hollandrinus¹⁰, bien que la construction de ce degré soit attestée dans l'*ars musica* de la seconde moitié du XIII^e siècle, notamment dans les traditions d'enseignement parisiennes.

Selon TH V, Iohannes Hollandrinus aurait suivi l'avis des Anciens (*primorum ponencium*) qui ont jugé que, plus une antienne commence dans le grave, plus la différence psalmodique devra tendre vers le grave pour s'accorder au début de l'antienne (cf. 4, 195-196). La question de la réintonation de l'antienne est encore abordée un peu plus loin (4, 238). Sous l'autorité de Hollandrinus, l'auteur affirme en particulier que si la dernière note de la différence est directement (*simpliciter*) déterminée par la première note de l'antienne (voir, p. ex. la règle précédente), la formule générale de la différence psalmodique – son caractère plus ou moins développé (*ligatura vel non ligatura*) – dépend du mouvement mélodique du début de l'antienne (un mouvement disjoint, plus ou moins accusé ou, au contraire, une progression par mouvements conjoints).

⁷ Voir IOH. COTT. mus. 10, 21-29.

⁸ TH II, LZ et Sz. Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 39.

⁹ TH III, 9-20; TH VIII 9,85-96 (dans un segment propre à *Pa* intitulé « non magister ») ; TH C 177-188 ; TH XII 3, 6-17 ; TH XIX 81-92.

¹⁰ Voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 32-35.

La présente recension occupe une place prééminente dans l'évolution tardive de la *Traditio Hollandrini*¹¹. Ce témoin, qui présente de très fortes parentés avec TH II (Silésie ?) et LZ (Hongrie, 1490), est parmi les plus anciens du *Hollandrinus novus* (*Mc* est daté 1463), mais témoigne aussi de la réception de cet enseignement en Souabe bavaroise et en particulier à Augsbourg qui pourrait bien avoir été le lieu de sa singulière reformulation.

5. EDITION

La présente édition repose, pour le texte et l'orthographe, sur le manuscrit *Mc*, plus sûr, à bien des égards, que celui de *Mn3* ou de *Be*. De nombreuses leçons ont par ailleurs pu être confirmées par les deux textes les plus proches de la présente recension, à savoir TH II et LZ. Certaines leçons de *Mc*, à l'évidence fautives, ont été rejetées en faveur d'un autre témoin (*Be* ou *Mn3*), de TH V ou d'autres textes issus de cette même tradition d'enseignement.

Orthographe

Les orthographes atypiques ont été rejetées dans l'apparat critique. Les variantes orthographiques mineures ne sont pas signalées, ainsi p. ex.

w pour *u* (dans *Be*)

y ou *j* pour *i*

f pour *v*

Les diagrammes et exemples didactiques

Le diagramme des cercles d'Aribon (4, 137-140) a été transcrit d'après *Mc*. Dans *Mc* le texte musical présente en 3,43 des syllabes de solmisation ajoutées aux notes ; dans la suite, *Mc* comporte de fréquentes indications précisant la nature et la position de l'hexacorde de référence (2^{us} naturalis, etc.). Ces éléments textuels qui pourraient être de seconde main, n'ont pas été reproduits.

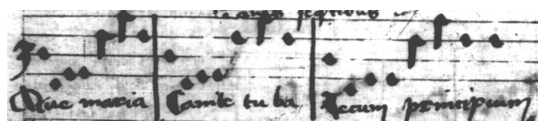
Notation alphabétique des hauteurs

La tradition manuscrite ne présente aucun caractère uniforme. L'usage des capitales a été normalisé sur le modèle suivant : *F*, *A-G*, *a-g*, *aa* - *dd*. Dans *Be* et *Mn3*, le Si bécarré est souvent noté par un signe qui ressemble à la lettre « h ». Nous avons systématiquement utilisé les signes *b* et *h*.

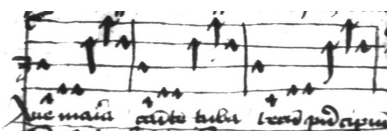
¹¹ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 78-81, 123-125.

La notation musicale

Dans tous les témoins, les exemples musicaux sont rédigés dans une notation à clous sur trois ou quatre lignes, à forte cursivité pour le copiste de *Mn3*. La copie d'Ulrich Fugger (*Mt*) est plus régulière et plus sûre. Elle témoigne à l'évidence d'une plus grande familiarité avec le chant liturgique.

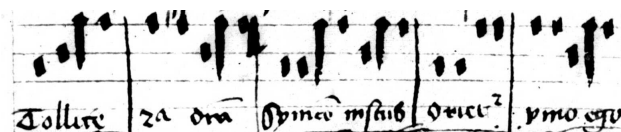


München, Bayer. Staatsbibl. clm. 30056, fol. 24r

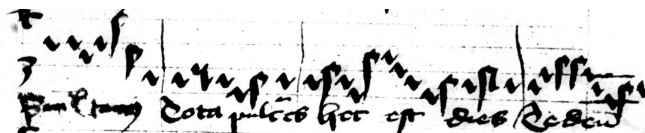


München, Bayer. Staatsbibl. clm. 4387 fol. 68v

Dans le tonaire du manuscrit de Berlin, la notation des exemples à partir du quatrième ton a été exécutée par un autre copiste.



Berlin, Staatsbibl. - PK, Musikabteilung Mus. ms. theor. 1590, fol. 21v



Berlin, Staatsbibl. - PK, Musikabteilung Mus. ms. theor. 1590, fol. 22r

Je tiens ici à remercier Michael Bernhard et Elżbieta Witkowska-Zaremba pour leur patiente et minutieuse relecture de mon projet d'édition et leurs nombreuses suggestions en vue de l'établissement final du texte. Zsuzsa Czagány et Ágnes Papp ont contrôlé l'ensemble des exemples musicaux et formulé de nombreuses remarques pour leur rédaction définitive. Qu'elles reçoivent l'expression de ma très vive gratitude.

EDITION

Au = Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 4° Cod 176, fol. 24r-26r

Be = Staatsbibliothek zu Berlin - PK, Musikabteilung Mus. ms. theor. 1590,
fol. 1r-26r

Mc = München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056 fol. 2r-42r

Mn3 = München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387 fol. 53r-79r

Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts.

Archiv für Musikforschung 2, 1937, p. 180-199

Au 24r

<Prohemium>

Be 1r*Mc* 2r*Mn* 3 53r

▶ p.199

¹ Pro themate presentis operis assummo Cassiodorum in quadam epistola sic dicentem: ² „Sciencia absconsione diminuitur <communicacione> autem augmentabitur“. ³ Quod approbat versificator sic dicens:

⁴ Scire tuum nihil est, nisi scire tuum sciat alter.

⁵ Sed quia musice artis noticia est multum utilis, delectabilis et necessaria, ⁶ quia dicit sapiens Ecclesiastici <40°>: „Musica et vinum letificant cor“, ⁷ et Philosophus octavo *Polliticorum* dicit: „Musica valet ad delectacionem“, ⁸ et ibidem dicit Philosophus, quod pueri non solum erudiendi sunt in artibus utilibus et necessariis, ut est litterarum erudicio, verum etiam in artibus delectabilibus, ut est ipsa musica. ⁹ Nam ipsa est potens letificare homines. ¹⁰ Dicit enim beatus Gregorius: „Nihil ita proprie celestis habitationis representat statum sicut alacritas Deum laudantium“. ¹¹ Unde duo chori alternatim cantantes in ecclesia representant iubilum angelorum. ¹² In prologo *Biblie* legitur: „Discamus in terris quorum nobis sciencia perseverat in celis.“

4 Persius, Saturae 1, 26

6 Eccl. 40, 20

7 Aristoteles, Politica VIII, 4

8 Aristoteles, Politica VIII, 2

10 cf. Bernardus Claraevallensis, Sermo 11 super Cantica Canticorum, p. 54, 25

12 Hieronymus, Epistulae 53, 10

1 Pro presentis opusculi videlicet artis musicalis aliquali eiusdem assummo Cassiodorum in quadam epistola sic dicentem *Mn* 3 | Cassiodorum] Cassioderum *Au* | quadam] quondam *lec. inc. Mc* | dicentem] inquit *Be*

2 ab sconsione *Be* | augmentabitur] augmentatur *AuMn* 3 | <communicacione>] continuatione *AuBeMn* 3 *Mc* cf. *LZ* pr. 2

3 approbat] probat *Be*

6 Ecclesiastici] ecclesiastice *Be* Ecclesiastes *Mn* 3 | 40°] 8^{uo} *Au* viij^o *Be* octavo *McMn* 3 | letificant] letificat *Au*

7 dicit] *om. Be*

8 ibidem] idem *Mn* 3 | erudicio] edicio sew erudicio *Be* | delectabilibus] delectalibus *Au* | ut est] ut patet *Mn* 3

9 ipsa] ipsa musica *BeMn* 3

10 nihil] nil *Au om. Mn* 3 | statum] musica *add. Mn* 3

11 Unde] Gregorius *add. Mn* 3

12 nobis - perseverat] nobiscum perseverant *Mn* 3

¹³ Sciendum quod huius materie sicut uniuscuiusque rei create certe cause precesserunt, sicut dicit Plato in *Thimeo*: „Nichil est ortum sub sole cuius causa legitima non precessit.“ ¹⁴ Et est duplex, scilicet universalis et particularis. ¹⁵ De causa universali non intendo aliquid dicere nisi gloriam et honorem. Ideo ad causam particularem breviter declinabo. ¹⁶ Et est quadruplex, scilicet efficiens, finalis, materialis et formalis.

p.182

¹⁷ Causa efficiens est inventor huius artis. ¹⁸ Pro quo nota quod ipsa musica quoad omnia sua puncta simul et semel per unum autorem non est inventa, sed per successum temporis a diversis autoribus sibi invicem succedentibus, multipliciter accrevit. ¹⁹ Propterea secundum diversos respectus diverse sunt seu dicuntur cause efficientes. ²⁰ Prima prout asseritur tunc secundum Moysen respectu reportacionis Tubal, qui fuit ante diluvium de stirpe Cayn, est causa efficiens, ut patet *Genesis* quarto ubi dicitur quod Tubal fuit pater canencium in cithara et organo. ²¹ Sed philosophi Grecorum dicunt Pitagoram huius artis primordia invenisse. ²² Nam cum quodam tempore ipse | Pitagoras iter ageret ad quandam fabricam in qua audiebat consonanciam 5 malleorum, qui simul | super unam incudem ferie-

► p.199

p.183

bantur ²³ ex qua idem Pitagoras suavem sonorum | concordanciam considerans nimium est miratus. ²⁴ Ubi cum aliquantisper attentius auscultaret, magis ac magis variis oblectaretur sonoribus, quia erat in qualibet arte calidissimus ²⁵ et ut musicam ibi artificiose latitare cognovit sine mora fabricam intravit, malleos secundum cantus caute pensare cepit, ²⁶ paulatimque

Be 1v

Au 25r

Mc 2v

13 Plato, *Timaeus* trans. Calcidius p. 20, 21

20-21 ISID. etym. 3, 16, 1

22 LAMBERTUS p. 253b

24-27 IOH. COTT. mus. 3, 17-19

13 sciendum] unde sciendum Mn3 | processerunt Be | Tymeo Au

17 inventor] invencio Mn3 | artis] sciencie BeMn3

19 respectus] conceptus Mn3 | sunt seu] om. BeMn3

20 Chain Au Chaim Be Kaim Mc | quarto] capitulo IIII^o Be

21 philosophus gregorum dicit Be | huius artis primordia invenisse] huius artis primordia primo invenisse Be primordialiter invenisse Mn3

22 Nam] Sed Mn3 | fabricam in qua] abatem in quo Mn3

23 qua] quo Au | idem] ipse Mn3 | sonorum concordanciam] sonorum concordiam Be malleorum consonanciam Mn3 | miratus] naratus Mc

24 aliquantisper] i. ad modicum tempus add. Mn3 | sonoribus] sonitibus Be | quia] et Au | arte] om. Be

26 paulatimque] qui Au que Mc

sex vocum discreciones et earum consonancias solícite indagavit, sic quod ille egregius musicam informem et prius ignotam in Grecia reperit, scripsit et docuit. ²⁷ Cuius noticia lacius per Bohecium, Guidonem et alios Grecorum litteris inbutos postmodum manifesta est, ²⁸ et ideo Pitagoras gracia invencionis porporcionum, consonanciarum et concordanciarum causa efficiens probabiliter potest dici, prout legitur in musica Muris. ²⁹ Istis sic stantibus nullus hominum vocum differencias ac symphonie discrecionem aliqua certa argumentacione poterit colligere nec aliquid certum cognoscere donec divina bonitas suo nutu disponeret. ³⁰ Postea autem Bohecium genere et sciencie clarissimus, miram et difficilem numerorum porporcionem et concordanciarum una cum translacione de greco in latinum dicitur invenisse. ³¹ Ideoque ipse Bohecium gracia translacionis causa efficiens merito proclamatur. ³² Dehinc Guido monachus in arte musica subtilissimus propter vocum et tonorum plenam indagacionem causa efficiens enarratur. ³³ Iubal vero lauda<bilis> registrator instrumentorum musicalium ac epilogum porporcionum et modulaminum | fertur invenisse. ³⁴ Postremo Iohannes de Muris regulas subtiles porporcionum musicalium in unum tractatum collegisse a viris scolasticis studiorum generalium protestatur. ³⁵ Venerabiles et sancti patres Gregorius et Ambrosius docti spiritus sancti gracia primo et principaliter in ecclesia dei instituisse ac laudabiliter ordinasse

p.199

p.184

Mn3 53v

p.185

29-30 LAMBERTUS p. 254a

26 vocum discreciones] vocibus vocum discrepantias *Be* voces discretivas *Mn3* | earum consonancias] aliarum consonancias *Mc* aliarum consonanciam *Mn3* | informem - ignotam] prius ignotam et informem *Mn3* | reperit] reperitur *BeMn3* repperit *Mc*

27 Bohecium] Boecium *Au* Boheciumque *Be* | alios] aliorum *Be* | litteris] lectura (?) *Be* | manifesta] manifestata *Au*

28 potest dici] dici potest *Mn3* | Muris] Muris hoc est in musica Iohannis de Muris *AuMc* Iohannis de Muris *BeMn3*

29 aliqua] aliquam *Au* | poterat *BeMn3* | disponet *AuMc* | disponeret] disponeret ea *Be*

30 postea autem] nunc *Be* postea dum *Mc* | sciencie] sciencia *Mn3* | miram] *om. Be*

31 *om. AuBeMc* cf. *LZ pr. 30*

32 plenam] *om. Mn3* | narratur *BeMn3*

33 Tubal *Be* | registratur *Be* | ac] hoc *Be* | modulaminum] modulacionum *BeMn3*

34 subtiles regulas *Mn3* | musicalium] *om. Mn3* | viris] variis *Be* veris (?) *Mn3* | studiorum] *add. in marg. Au*

35 doctus *Be*

musicam nullatenus dubitentur. ³⁶ Qui omnes supradicti respectu diversorum causa efficiens congrue possunt dici teste Iohanne Holandrino | in *Be 2r* sua musica sic dicente:

³⁷ Pitagoras reperit transfert Bohecus ipse

³⁸ Investigator Guido fuit ipse tonorum

³⁹ Iubal epilogum modulaminis ipse | registrans *Au 25r*

⁴⁰ Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes.

⁴¹ Ordinatus et supplet Gregorius Ambrosiusque.

⁴² Et si plures per successum temporis aliquid huic arti dedisse noscuntur, | particulares efficientes cause merito dici possunt. ⁴³ Que dicta *Mc 3r* de causa efficiente sufficiunt.

⁴⁴ Qua expedita dicendum est de secunda causa, scilicet finali, que nihil aliud est quam utilitas huius artis musice. ⁴⁵ Sed quia utilitas artis musice secundum diversorum animorum intenciones diversimode potest considerari, primo et principaliter consideratur prout cultus divinus per ipsam musicam celebratur. ⁴⁶ Et eius causa finalis dici poterit laus divina, quia nulli sciencie arcium liberalium tam hilariter et iocunde conceditur fores ecclesie subintrare sicut musice sciencie. ⁴⁷ Per eam namque mundi plasmator benedicitur eique novum canticum decantatur prout sancti patres et prophete diversimode docuerunt. ⁴⁸ Nam dicit sanctus <Augustinus> quod ipsis clericis quatuor sunt necessaria in ecclesia Dei. ⁴⁹ Primum est gramatica, ut ea *p.186* *p.199*

47 LAMBERTUS p. 253a

35 dubitentur] dubitemus *BeMn3*

36 Hollandria *Be*

37 Boecius *Au*

39 Tubal *Mn3*

41 et] ac *BeMn3* | supplet] suppleant *Be*

42 om. *Mn3*

43 sufficiunt] sufficiant *Au*

44 de - finali] de causa finali *Be* | huius artis] ipsius *Mn3*

45 artis] huius artis *Au* | intencionis *Mn3* | ipsam musicam] eam *Mn3*

46 eius] enim *Be* | nulli] nulle *Au* | iocunditer *Be*

47 prophete et patres *Mn3*

48 sanctus Augustinus] beatus Gregorius *Mn3* sanctus Gregorius *AuBeMc* | necessaria - Dei] in ecclesia sunt necessaria *Be*

49 Primum est] primo *Mn3* quia est *AuMc*

que quis legit, intelligat. ⁵⁰ 2^m est ius canonicum, ut casus occurrentes debite expediatur. ⁵¹ 3^m est ars computandi, ut festa mobilia et huiusmodi que in ecclesia Dei occurrunt populo catholico debite pronuncientur. ⁵² 4^{um} est ipsa musica, ut cantum ad divinum officium a sanctis patribus institutum debita depromat armonia. ⁵³ Et hec quatuor iam dicta patebunt in his metris:

Versus: ⁵⁴ Clerice, gramma, melos, ius canonicumque calende

⁵⁵ In te clarescent exemplis rite patescent.

⁵⁶ Sed heu nunc pauci inveniuntur musici, multi vero cantores. ⁵⁷ Est enim differencia inter musicum et cantorem, nam musicus dicitur ille qui a musica denominative appellatur, sed cantor proprie usualis dicitur esse.

Be 2v ⁵⁸ Nam musicus recte per artem incedit, | cantor rectam aliquociens viam *p.187*
reperit solummodo ex usu.

⁵⁹ Cui ergo cantorem melius comparaverim quam ebrio qui viam reperit sed quo calle revertatur penitus ignorat? ⁶⁰ Nam et molaris rota discretum aliquem efficit sonum, ipsa tamen nescit quid agit, quia est res inanimata teste Guidone in libro suo neumatico sic dicente:

⁶¹ Musicorum et cantorum magna est distancia;

⁶² illi dicunt, isti sciunt qui componunt musicam.

⁶³ Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia.

58-63 IOH. COTT. mus. 2, 9-13 (61-63 GUIDO reg. 1-3)

49 legit] legat *Mn3*

50 expedient *Be*

51 Dei] *om. AuMc* | pronunciantur *Be*

52 debite *Mn3*

53 *om. AuMc* | Et quatuor habentur hec iam dicta breviter in his metris *Be*

54 gramma] grama *Au* | canonicumque] canonicum atque *BeMn3* | kalende *AuBe*

55 clarescant *Au* clarescunt *BeMn3* | rite] vite *AuBeMn3* | patescant *Au* patescunt *BeMn3*

56 nunc] iam *Mn3* | nunc pauci] pauci nunc *Au*

57 enim] nam *Be* | cantorem et musicum *Be* | de nominative *Be*

58 musicus - procedit] musicus per artem semper recte procedit *Be* musicus per artem *Mn3*
| cantor - usu] cantor vero aliquomodo sciencie viam reperit *Be* | solummodo] aliquociens
Mn3

59 cantorem] *om. Au* | ebrio] ubrium *Mn3* | calle] colle *Mn3* | penitus] *om. Mn3*

60 Nam] nam sicut *BeMn3* | et] *om. Mn3* | discretum] discreta *Mn3* | aliquem] aliquando
Mn3 | res est *Be*

62 et illi *Mn3* | isti] illi *Be*

63 diffinitur bestia] bestia dicitur *Mn3*

Versus: ⁶⁴ Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.

► p.199

⁶⁵ Non vox | cantorem facit, artis sed documentum.

Au 25v

⁶⁶ Considera ergo nostris temporibus quantum musica in personis tam
p.188 scolasticis quam ecclesiasticis efficit, ex quo est una de necessariis in ecclesia
dei. ⁶⁷ Scolasticos enim relevat, pauperes nutrit, ignotos promovet, ignaros
perficit. ⁶⁸ Sine ea tam in scholis quam in ecclesia, qui | aliis vult preesse sibi
nomen cantoris usurpando, per Iohannem Holandrinum potius bestie
quam cantori assimilatur ut dictum est.

Mc 3v

⁶⁹ Item teste Boecio inter omnes septem artes liberales ipsa musica
tenet principatum, quia ipse mundus quadam armonie modulatione devolvitur
et revolvitur videtur. ⁷⁰ Et sic eius causa finalis potest dici ornatus mundi.
p.189 ⁷¹ Etiam ipsa musica inter alias artes liberales fertur esse liberalior,
curialior, iocundior et amabilior. ⁷² Reddit autem hominem liberalem, curialem,
iocundum, et amabilem movens eius affectus ac sensus in diversos
provocat habitus. ⁷³ Exemplum habemus in preliis ubi concentus tubarum
pugnantes ita accendit quod quanto clangor tubarum fit acucior, tanto
animus certantium ad bellandum fit vehemencior, velocior et audacior.
⁷⁴ Quid ultra, musica non solum homines, sed etiam iumenta confortat ad
quoslibet labores facilius tollendos. ⁷⁵ Exemplum considera in agricolis, qui
suis iumentis in agris laborantibus rusticalem musicam | sunt ruminantes.
⁷⁶ Et sic musicam considerando eius causa finalis potest dici animi conso-

Be 3r

64-65 LAMBERTUS p. 252b; TRAD. LAMB. 1, 2, 2; IAC. LEOD. spec. 1, 19, 12; QUAT. PRINC. 1, 9; HENR. ZEL. 31; ANON. Monac. 1, 12
69, 71-74 LAMBERTUS p. 253b

64 Versus] Unde Be | non cantor] vocatur Mn3

66 personis] parvis Mn3 | tam] om. Be

67 Scolasticos] scolasticus Au | perficit] instruit Be

68 om. Mn3 | ecclesia] ecclesiis Au | bestie quam] bestie quam bestie quam Au | ut] et Mc

69 omnes] om. Au

69-70 ipse - causa] ipsa causa Mn3

70 eius] cuius Be | ornatus mundi] ordo (?) mundus Be

71 alias] aliis Be | liberales] om. Au | fertur] confertur BeMn3 | curialior, iocundior] iocundior curialior Mn3 | iocundior et] et iocundior Au

72 autem] enim AuBeMn3 | curialem - et amabilem] om. Mn3 | eius] enim (?) Mn3 | habitus] reddit enim hominem liberalem add. Be

73 contentus Mn3Mc | tubarum] tubalis Mn3 | quanto] tanto Mn3 | animus] auribus Be

75 rusticalem musicam] rusticative Au rusticative Mc | in] ve (?) Mn3

76 consolacio animi Be

- Mn3 54r* lacio. ⁷⁷ Eciam ipsa musica exercitatos animos recreat, dolorem capitis | mitigat, tristiciam tollit, humores pravos diversosque languores evacuat, *p.190*
spiritus immundos fugat. ⁷⁸ Exemplum de Davide rege, qui per Saulem multipliciter prostratus fuit, postea idem Saul per dictum Davidem regem a spiritu maligno ipsum vexante modulacionis arte liberabatur. ⁷⁹ Ipsa quoque musica necnon reptilia, aquatica atque volatilia sua dulcedine conso-
latur, et quidquid vehitur et venarum pulsibus movetur, armonie virtutibus dicitur esse sociatum. ⁸⁰ Et iste utilitates iam dicte patent in hiis metris:
- *p.199* ⁸¹ Comoda fert plura mortalibus agnita musa,
⁸² Serpentes, belue, volucres revocantur ab ira,
⁸³ Oppressos opere relevat modulacio vocis,
⁸⁴ Iram depellit, furiosos reddit amicos.
- Au 26r* ⁸⁵ Et hoc idem testatur philosophus octavo | *Polliticorum*: „Melodia ira-
tos et aliis passionibus occupatos sepe alleviat, ipsos letos faciendo“.
- *p.200* ⁸⁶ Item dicit Isiderus 3^o *Ethymologyarum*, „sine musica nulla disciplina potest *p.191*
esse perfecta, nichil enim est sine illa“. ⁸⁷ Nam „mundus“, ut dicit ibidem et Bohecus in primo *Musice* sue, „quadam armonia fertur esse compositus et
Mc 4r celum ipsum sub armonie modulacione revolvitur“. ⁸⁸ Quare | secundum eundem musica aput antiquos in frequentissimo usu habebatur, ita eciam ut tam turpe esset musicam quam litteras alphabeti ignorare. ⁸⁹ Item probat

77-79 LAMBERTUS p. 253b

86 ISID. etym. 3, 17, 1

87 ISID. etym. 3, 17, 1; LAMBERTUS, p. 253b

88 LAMBERTUS, p. 254a

77 Eciam] eciam *Mc* Unde et *Mn3* | spiritus] et spiritus *Mn3*

78 Davide] laude *Mn3* | prostratus] persecutus *BeMn3* | Saul] Sawel *Be*

79 quoque] enim *Mn3* | necnon reptilia] reptilia necnon *BeMn3* | aquatica] aquatilia *Be*
acquitilia *Mn3* | quidquid] quietes (?) *Mn3* | venarum] ferarum *Au* feratur *Mc* | pulsibus]
pusibus *Be* | sociatum] socia *Au*

80 utilitates] utilitas *ante corr. Be* | metris] *om. Be*

81 agnita musa] musa (musica *ante corr.*) cognita *Mn3* agnita musa *BeMc*

82 belue] pellowe *Be* | revocantur] repotantur *Be*

85 testatur] attestatur *BeMn3* | octavo] ix^o *Be*

86 3^o] libro 3^o *BeMn3* | sine illa est *Be*

87 dicit] ei *add. Be* | compositus] conceptus *Mn3*

88 eundem] ordinem *add. Be* | in] *om. Be* | tam turpe] iam turpius *Mn3*

Iohannes in *Musica* capitulo 2^o, quod „ars ista non est infima inter artes
reputanda, presertim cum clericis maxime sit necessaria et quibuslibet eam
exercentibus utilis et iocunda. ⁹⁰ Quisque namque ei operam incessanter
adhibuerit et sine intermissione | indefessus extiterit talem inde poterit
consequi fructum, ut de cantus qualitate an sit urbanus, vulgaris, verus vel
falsus iudicare sciat, falsum corrigere et novum componere. ⁹¹ Non est igitur
parva laus, non utilitas modica, non vilipendendus labor addiscere
musicam, que sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem,
novi nichilominus inventorem.“ ⁹² Quam utilitatem heu clerici contemnentes,
quia hanc artem neque sciunt, neque scire volunt et quod gravius est, scientes hanc
derident et fugiunt. ⁹³ Et hii nolunt benedictionem et elongabitur ab eis et tales
esse etiam ceco deteriores constat. ⁹⁴ Cecus namque quod in se non habet,
extrinsecus querit, ducatum videlicet hominis vel baculi. ⁹⁵ Isti autem, cum per se
non videant, aliorum videntium ducatu contemnunt incedere. ⁹⁶ Quorum miseriam et errorem
Guido flebiliter deplorat in prologo *Musice* suo dicens: ⁹⁷ „Maxime dolui de nostris
cantoribus qui et si centum annis in canendi studio persisterent, nunquam
tamen parvam vel minimam antiphonam per se valerent addiscere semper
discentes et nunquam ad scienciam veritatis pervenientes.“

89-91 IOH. COTT. mus. 2, 5-7

92 cf. IOH. COTT. mus. 7, 7

94-95 IOH. COTT. mus. 7, 10-11

97 GUIDO micr. pr. 37

89 2^o] secundum *Be* | utilis] est *add. Be*

90 namque ei] ei nam *Be* | incessanter] necessanter (?) *Be* | adhibuerit] adhibens *Mn3* |
indefessus extiterit] *om. Mn3* | extiterit] institerit *Be* | vulgaris *Be*

91 modica] musica *Mn3* | vilipendendus] vilipendus *Be* philipendus *Mn3* | cognitorem]
cognacionem (?) *Mn3* congitionem *Au* | novi] sed (?) novi *Mn3*

92 neque¹] *om. Be* | neque²] nec *Mn3* | neque scire volunt] *desinit Au* | est] *om. Be* | scientes]
nescientes *Be* | et fugiunt] *om. BeMn3*

93 hii] illi *Mn3* | tales - constat] tales etiam ceco deteriores esse constat *Be* tales etiam ceco
deteriores *Mn3*

94 ducatu *Mn3*

95 autem] *om. Be*

96 prologo] primo *BeMn3Mc* | suo] sue *Be*

97 cantoribus] autoribus *Mn3* | qui et] quia *Be* | centum annis] ad centum annos ad centos
annos *Be* | canendi] cantando *Be* canendo *Mn3* | per se] *om. Be* | ad sciencie veritatem *Mn3*

⁹⁸ Quare clerici nunc negligent musicam sunt due cause. ⁹⁹ Una est quia rectores scolarium et alii quorum interest gubernare alios, raro se occupant nunc de hac disciplina, neque aliquando per se sciunt. ¹⁰⁰ 2^a est quia discipuli raro se applicant ad exercitandum se in hac sciencia, supposita eciam qualiscumque magistri diligencia. ¹⁰¹ Attediantur enim stare in choro et si ibi permanent non diligunt nec advertunt eam. ¹⁰² Et similiter fugiunt scolas et querunt ludos, non solum ludos pueriles, verum eciam ludos taxillorum et alios ludos, qui ad discipulos non pertinent. ¹⁰³ Istis sic stantibus sequitur correlarie, quod qui vult esse musicus et non dici cantor, non debet solum boare, sed eciam scire alios musicam informare et | cum hoc tonos cognoscere. ¹⁰⁴ Unde Iohannes Hollandrinus:

Be 4r

Mc 4v

► p.200

¹⁰⁵ Musicus octo tonos ignorans | non reputatur,¹⁰⁶ Ergo scias tantum, quod arte tonus inveniatur.

¹⁰⁷ Quibus omnibus bene consideratis faciliter potest scire, que sit causa finalis huius artis.

¹⁰⁸ Causa vero materialis huius artis musice non est aliud quam partes musice ex quibus ipsa musica componitur, sicut sunt species, regule et notabilia ipsius musice. ¹⁰⁹ Et habet sub se 3^s species scilicet cromaticam, enarmonicam et diatonicam. ¹¹⁰ Musica cromatica ex mollibus tantum vocibus componitur. ¹¹¹ Et talis compositio inducit homines ad lasciviam mores laudabiles corrumpendo. ¹¹² Sed musica enarmonica ex duris vocibus tan-

p.194

98 Quare] Item notandum quod due sunt cause quare BeMn3 | clerici nunc] nunc clerici Be | sunt due cause] om. BeMn3

99 quia] quia nunc Be | scolarium] qui add. Mn3 | gubernare] regere sew gubernare Be | neque] nec Mc

100 exercitandum se] exercendum Be

101 et si ibi - eam] et alias disciplinas ad exercicia scolarium pertinentes exercere verecundantur Mn3 | eam] esse Mc

102-106 om. Mn3

103 alios - informare] et alios informare Be | cognoscere] informare et cognoscere Be

104 Hollandrinus] Hollandrine Be

106 tantum] om. Mc | arte] a te Be

107 bene] om. BeMn3 | consideratis] quesitis Mn3 | faciliter] bene faciliter Be | potest scire] sciri potest Mn3

108 artis] om. Mn3 | non] nichil Mn3 | ipsius musice] om. Mn3

109 enarmonicam] eirarmonicam Mn3 | cromaticam] gromaticam Be | dyadonicam Be

110 gromaticam Be | componitur vocibus Mn3

111 mores] mores mores Mn3 | corrumpendo] corripiendo Mn3 corumpendo Mc

112 enarmonica] eurarmonica Mn3

tum complectitur, unde tedium auditui et homini tristitia generatur, propter que iam dicta, dicte species evitentur. ¹¹³ Diatonica autem tenens medium inter molle et durum, que alio nomine naturalis dicitur tamquam virtuosa ¹¹⁴ in medio existens elicitur, quia ipsa ex vocibus non nimis mollibus nec nimis duris, sed mediis constituitur. ¹¹⁵ Hinc est quod monocordum totius manus, tota armonia artis musice ex duris vocibus simul et mollibus complectitur. ¹¹⁶ Hec enim est illa, cui Boecius in prohemio sue musice testimonium prebuit dicens Platonem precepisse homines in musica tantum diathonica | informari. ¹¹⁷ Hinc est, quod solum de hac 3^a specie hic dicere intendo. ¹¹⁸ Cuius diffinitio secundum diversos autores diversimode ponitur. ¹¹⁹ Sed quia omnes ad unum finem scilicet ad bonum delectabile tendunt, prout patuit superius de causa finali, ideo assummo venerabilem Boecium auctorem catholicum tamquam profundius et salubrius in arte musicali sapientem, qui diffinit musicam sic inquit: ¹²⁰ „Musica est ars armonie regulariter canendi ad honorem Dei finaliter adinventata.“ ¹²¹ Ecce quoniam est ars regulata ad cultum divinum et ergo secundum Boecium, | finis musice est bonum honorabile. ¹²² Item musica secundum Iohannem 4^o capitulo nihil aliud est quam mocio vocum congrua. ¹²³ Item secundum Bernonem diffinitur sic: Musica est motus vocum cum sciencia

116 cf. BOETH. mus. 1, 1 p. 181, 14

120 cf. TRAD. Garl. plan. V 16

122 IOH. COTT. mus. 4, 9

123 TON. Vatic. 12, 1 p. 189

112 et] *om. Mn3* | dicta] *om. Be* | evitentur] evidentur *Be*

113 autem] *om. Be* | tenens] tenet *Mc* | que] quia *Be*

113-114 tamquam - ipsa] *om. Mn3*

115 Hinc] et hinc *BeMn3* | monocordum] monacordium *Be* manucordium *Mc* | tota] totaque *Mn3* | duris] diversis *Mn3* | mollibus] mollius *Mc*

116 tantum] solum *Mn3*

117 dicere intendo] determinare prosequitur *Mn3*

118 cuius] quis *Mn3* | autores] *om. Mn3*

119 Sed] nam (?) *Mn3* | ad unum finem] in unam viam *Be* ad bonum (?) finem *Mn3* | ideo] et ideo] *BeMn3* | catholicum] litteratum *Be* | profundius et salubrius] profundiore *Mn3* | qui - inquit] qui musicam sic inquit *Be* qui diffiniens musicam sic inquit *Mn3*

120 ars et armonia *Mn3* | canendi] cantandi *Be*

121 Ecce quoniam] et eo quod *Mn3* | et ergo] *om. Mn3*

122 capitulo 4^o *BeMn3*

123 Bernonem] vernonem *BeMn3* sermonem *Mc*

veraciter modulandi. ¹²⁴ Item musica est pericia modulacionis sono cantu-
que consistens. ¹²⁵ Hec diffinicio est data ab Isidoro libro 3^o *Ethymologiarum*
et datur secundum causam materiale, quia, sicut probat Richardus de
Sancto Victore, tunc „elementum sive natura musice est unisonus“, id est
sonus secundum se consideratus. ¹²⁶ Et hoc invenitur in diffinitione, cum
p.200 dicitur „sono cantuque consistens“. ¹²⁷ Item musica est mocio vocum con-
grua <proporcione> inter se consonancium. ¹²⁸ Hec diffinicio data est a
p.200 Platone secundum causam formalem, quia forme est movere et facere,
materie vero pati et moveri, ut probat Aristoteles in *De generatione*. ¹²⁹ Mo-
tus autem formalis consideratur in diffinitione, cum dicitur „mocio vocum
Mc 5r | congrua <proporcione> inter se consonancium“.
¹³⁰ Item musica diffinitur: est sciencia veraciter canendi et facilis via ca-
nendi per scienciam. ¹³¹ Ex ista diffinitione patet, quod multi et quam plu-
rimi licet sciunt cantare usualiter, non tamen possunt dici musici, quia sci-
encia carentes. ¹³² Ex quo ipsa musica est verax in canendo et ergo ipsam
ignorans non potest dici musicus vere, quia talis sepiissime fallitur ex quo
est ignorans cursus vocum et earum proporciones. ¹³³ Et talis dicitur equa-
lis et similis ceco ambulanti, qui aliquando ex fortuna invenit viam veram
et veracem. ¹³⁴ Simili modo cantor usualis aliquando ex fortuna invenit
viam musice.

124 ISID. etym. 3, 15, 1; HIER. MOR. 25 p. 180, 7

125 Hugo de Sancto Victore, Didascalicon VI, 14 p. 131, 13-14

127 HIER. MOR. 1 p. 7, 19; ANON. Hailspr. pr. p. 64

128 cf. Aristoteles, De generatione et corruptione II, 9

129 cf. pr. 127

130 PS.-ODO dial. p. 252a, etc.

124 pericia] pericies Mc pellicula BeMn3 | sonu Mn3

125 sive nature] sumatur Mc

126 om. Mn3 | hoc] om. Be

127 mocio] modulacio Be | congrua] congrue BeMcMn3

128 data est] est data Be et data Mn3 | pati et moveri] dari et est moveri Be | in] om. Mc

129 congrua] congrue BeMcMn3

130-134 om. Mn3

130 diffinitur] diffinitur sic Be

131 quia] quia sunt Be

132 canendo] cantando Be | dici - vere] vere dici musicus Be | proporciones]

appropriaciones Mc

- p.197 ¹³⁵ Et dicitur musica, ut quidam volunt, a *musa*, quod est instrumentum musice, vim atque modum in se continens omnium instrumentorum, quia humano siquidem inflatur spiritu ut tuba, manu temperatur ut fistula, folle concitatur ut organo, non ergo incongrue a principali sua parte musica nomen sortita est. ¹³⁶ Hugo quoque et Huguicio | dicunt musicam dictam a *moys*, quod est *aqua*, eo quod nulla euffonia, id est bona sonoritas, sine humore fieri possit, vel quia iuxta aquam reperta est, propter hoc quidam vocant eam *moysaicam*, alii *modusaycam*, a *modulacione*. ¹³⁷ Vel dicitur musica quasi mundica, a mundo et celi motu derivata. ¹³⁸ Dicit tamen Iohannes 3^o capitulo sue *Musice*: „Si quis de musice sciencie appellacione melius sentit, nequaquam ei invidemus, quia ut ait apostolus Paulus, quod singulis dividit spiritus prout vult.“
- p.198 ¹³⁹ Item musica adhuc est triplex, scilicet mundana, humana et instrumentalis. ¹⁴⁰ Mundana est, que ex complexionabili effectum elementorum atque superiorum corporum efficitur. ¹⁴¹ Sed humana est, que in coniunctione corporis et anime consistit, per vocem vero anima est agens, corpus vero paciens, que aliter vocatur musica vocalis. ¹⁴² Instrumentalis est, que consistit in diversis generibus instrumentorum, ut est instrumentum psalterii, clavicordii et ceteris.

135 IOH. COTT. mus. 3, 1

136 Hugutio, Derivationes M 126

138 IOH. COTT. mus. 3, 11

135 ut - musa] om. Be | vim aque nimium Be | quia] quod Mn3 | humano si quidem inflato spiritum (?) Be | ut fistula] et fistula Mc | folle] folla Be | organo] organa Be | a] et BeMn3 | sua] sue Be

136 Hugo] est Hugo Be et Hugo Mn3 | quod] id BeMn3 | reperta est] reperta Mn3 | propter hoc] quare Mn3 | modusaycam] modulaycam BeMn3

137 quasi] a Be | mundica] mundicia BeMcMn3 | derivata] datur nata Be

138 de] om. Be | nequaquam ei invidemus] nec ei in quo quam invidemus Mn3 nequaquam ei invidens est Mc | ut] om. Mc | dividit] divisit Mn3

140 ex complexionabili] conveccionabili Be ex affectionali Mn3 ex congrue xionabili Mc | effectum] affectu Mn3

141 aliter] alio nomine BeMn3

142 ut est instrumentum] om. Mc

¹⁴³ Item nota: musica vocalis sive humana est duplex scilicet choralis et mensuralis. ¹⁴⁴ Choralis est continua prolacio vocum, sed mensuralis, ut
 ▶ p. xxx vult Bohecius, est menti iocundissima, hanc tripudiis elevans et decorans, vocem rectificans et mensurans, supremis placens omnibus, dans auditui gratulamen. ¹⁴⁵ Vel aliter musica mensurata describitur sic: ¹⁴⁶ est cantus p. 199 longis, brevibus, semibrevibusque figuris mensuratus, et dicitur mensuralis quasi aptus pronunciari sub mensura debita.
¹⁴⁷ Causa autem formalis non est aliud, quam ordo, modus et forma procedendi in presenti materia ad regulas artis musice cognoscendas.
 [¹⁴⁸ Sequitur pars executiva huius operis.]

143 nota] notandum *Mn3 om. Be* | humana sive vocalis *Be* | est] illa est *Mn3*

144 menti] mente *Mn3* | tribudiis *BeMc* | placens supremis *Be* | gratulamen] gratulacionem *Be*

145 Vel aliter] et finaliter *Mn3* | mensurata] mensuralis *Be* | describitur] dicitur *BeMn3*

146 figuris mensuratus] mensuratus fracturis *Mn3*

147 ad] aut *Mn3* | cognoscendas] Item musica dicitur a moys grece quod est aqua latine et ycos sciencia, quia dicitur iuxta fluviorum seu rivorum varios decursus, esse reperta. Vel ideo dicitur a moys et ycos quia plurima instrumenta ex fusili metallo fiunt, que aquam habent pro materia ꝥa dominoꝥ sicut cimbalum, campana. Vel ideo, quia tractat de vocibus et porcionibus vocum modo sine humorum beneficio nulla cantilene (*cantalene cod.*), vel vocis subsistit delectacio. *add. Mc*

148 *om. Mc* Sequuntur generalia arti musicali concernencia ad principale executivum *Be*

1

¹ Posito prohemio, venio ad principale executivum, quod sub se claudit quatuor partes ex quibus | hoc principale executivum complectitur. ² Prima pars habet sub se signa, voces et figuram manus. ³ 2^a pars habet sub se divisiones cantuum et proprietates clavium cum figuris ad hoc pertinentibus. ⁴ 3^a pars habet sub se mutaciones vocum de cantu in cantum et vocum inter se habitudines cum quibusdam arsis et thesis, id est elevacionis et depressionis, notabilibus seu speciebus. ⁵ Quarta et ultima pars claudit sub | se regulares discursus seu ambitus tonorum secundum arsim et thesim quo ad principia, media et fines.

Be 5v

Mn3 55r

⁶ Quantum ergo ad primam partem huius artis est sciendum quod noticia ipsius musice non potest haberi nisi cognitis principiis, quia de prioribus prius est speculandum. ⁷ Sunt ergo littere quoddam principium in musica et ergo de eis prior erit speculacio. ⁸ Et sunt septem in numero, in quibus ipsa tota musica comprehenditur, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·. ⁹ Quibus septem litteris pro fundamento ponitur ·Γ· grecum. ¹⁰ Per quam litteram grecam in primo loco positam datur et intelligitur quod musica a Grecis primordialiter est inventa. ¹¹ Alie vero septem, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·, sunt latine, ¹² per quod datur intelligi quod ipsa musica a Latinis est translata et ab eisdem regulariter est consumata. ¹³ Et ·Γ· grecum debet scribi per dimidium thau, ut sic: ·Γ·, et ponitur hic licenciative, quia non est littera necessitatis per se, quia non ponitur in debito ordine et numero, ¹⁴ et ergo possu-

11-12 LAMBERTUS p. 254b; AUGUST. MIN. 42-43

1 Posito - claudit] continet sub se Be | venio - executivum] ad principale executivum videndum (veniendum ?) Mn3

2 figuram] figuras Be

4 inter se] om. Be | notabilibus] cum quibusdam notabilibus Be | seu] om. Mn3

5 regulares] regulas Mn3 | media et fines] media fines Mc

6 artis] om. BeMn3

7 et ergo de eis] et de ergo de eis Be | prior] om. Be

8 numero] numeris Mn3

9 fundato (?) Be | ·Γ·] g BeMn3

10 in primo loco positam datur et] om. Mn3 | intelligitur] intelligi Be inuitur (?) Mn3

11 latine] littere Mc

12 per quod datur intelligi] pro quod date intelligitur Be per quod intelligitur Mn3 | est translata] est transposita seu translata Be

13] ·Γ·] g BeMn3 | litteraliter Be | numero] proprio (?) numero Mc

14 et ergo] et ergo et ergo Be

mus cognoscere ·Γ· grecum non esse de numero illarum litterarum, sed aliquando in necessitate ponitur pro clavi in cantu propter descensum nimum, qui aliquando in 2^o tono causatur.

¹⁵ Quare autem predictae litterae signa vocantur, ideo est quia per eas suum signatum, scilicet debita *solfa*, id est vocum proprietas representata cognoscitur, prout infra patebit. ¹⁶ Claves vero dicuntur ex eo, quia per eas similitudinarie cantuum diversitas clauditur ac totius musicae regulata modulatio consideratur. ¹⁷ Et sicut clavis ferrea in sera volvitur et revolvitur, ita totius anni cantus ecclesiasticus in his litteris quamvis | replicatis declaratur.

Mc fm.5v

Be 6r

¹⁸ In quibus etiam litteris tantummodo sex voces continentur quibus tota musica integratur. ¹⁹ Et sunt hee sex voces scilicet *ut re mi fa sol la*.

²⁰ Unde Io. Holandrini:

► *p.200*

²¹ *ut re mi fa sol* iungas his simul <et> *la*

²² Cunctas claudit <odas> manus et plene docet illas.

²³ Et nota quod hee septem littere in manucordio bis plenarie repetuntur et 3^a vice semiplene, id est non plene. ²⁴ Et habent scribi tali modo: recipiatur primo littera alicuius clavis, postmodum nomen vocis eius postponatur. ²⁵ Verbi gratia, recipiatur illa clavis ·b·mi: una debet poni sola littera ·b· et non due littere vel sillabe. ²⁶ Postmodum nomen vocis postponatur, sci-

15 LAMBERTUS p. 254b

16-17 LAMBERTUS p. 254a; ANON. Carthus. pract. 3, 16

17 TRAD. Lamb. 2, 2a, 7; PS.-PHIL. lib. mus. p. 36a; ANON. Carthus. pract. 3, 16

14 et ergo] et ergo et ergo *Be* | ·Γ·] g *BeMn3* | in necessitate] de necessitate *Mn3* | clavi] clave *Be*

15 representata] representans *Be*

16 quia] quod *Be* | similitudinarie - totius] similitudinaliter seu similitudinarie cantuum diversitas clauditur ac tonos *Be* | clauditur] om. *Mn3*

17 volvitur] fovitur *Mn3* | quamvis replicatis] om. *Be*

17-36 replicatis - manus] om. *Mc* (*folium deest*)

18 integratur] peragatur *Be* contentatur *Mn3* cf. *LZ* 1, 14

19 scilicet] om. *Be*

20 Jos. Holandrine *Be*

21 iunges *Be* | simul] et *Be* |

22 <odas>] cf. *LZ* 1, 18 | et] om. *Mn3*

23 Et] Item *Be* | manucordio] monacordy *Be* | repetuntur] representantur *Mn3*

25 una] ubi *Be* | sillabe] sillaba *Be*

26 postponatur] ponatur *Be*

licet *mi*.²⁷ Et sic simili modo de ·C·faut et in omnibus aliis <clavibus> est faciendum.²⁸ Excipiatur ·b· <in> ·b·fa·h·mi ubi due littere occurrunt, scilicet ·b· rotundum et ·h· quadratum sive ·h·,²⁹ quia queque una istarum litterarum per se habet vocem – et debet scribi ·b· littera et non sillaba *be* – ad designandum quod ·b· rotundum significat *fa*, ·h· vero quadratum sive ·h· significat *mi*.³⁰ Et due dicciones sive claves ponuntur in eodem spacio vel in eadem linea, ut patet in manucordio.

³¹ Monacordium dicitur a monas, id est unum, quasi habens unam cordam, et fuit apud antiquos instrumentum musicum sive musicale positum supra lignum concavum propter sonum aucciolem, mensuris proportionibusque temperatum. Cum subscripcione earum litterarum, redibat sonus ordinaliter numerabilis.³² Hoc instrumentum ad musicam aspirantibus adhibebatur, ut sono duce eorum regente vocales facilius ad hoc pertingerent quod ferocius affectabant.³³ Insuper ad refutandum quorundam insulorum obstinatum rebellionem monacordum apponebatur, ut qui verbis musici non crederent, ipsius soni et testacioni convicti probabiliter viderent.

³⁴ Item nota dictum est superius de triplici voce, scilicet dura et de voce molli et de voce naturali, per quas voces triplex cantus representatur, scilicet b duralis, naturalis et b mollis, quorum quilibet cantuum habet sex voces.³⁵ Sed quia isti tres predicti cantus in septem subdividuntur ut postea videbitur, ideo iste sex voces, scilicet *ut re mi fa sol la* | in manu sive in monacordio sepcies resumuntur.³⁶ Cuius monacordii ponitur talis figura sequens et sequitur manus.

Be 6v

32-33 cf. IOH. COTT. mus. 7, 6 et 12

27-28 de ·c·faut - sive ·h·] de cfaut bmi ubi due littere concurrunt b rotundum et b h sive h Be
27 <clavibus>] modis Mn3

28 Excipiatur] recipiatur Mn3 | ·b·] bh Mn3

29 et debet scribi] sicut describi Mn3 | ·b· littera] sola littera b Be | vero quadratum] om. Be

30 ponuntur] ponantur Be | manucordio] monacordo Be

31 Et monacordum Be | i.] quod est Be | quasi habens unam] et Be | sive] i. Be | aucciolem] acuciolem BeMn3 | earum] harum Be | numerabilis] ut notabimus *post corr.* (?) Mn3

32 regente vocales] voces regente Be | ferocius] felocius Be velocius Mn3 | affectabant] affectabatur Mn3

33 refutandum] confutandum Be | insulorum abstinatam Be | apponebatur] ponebatur Be | musicis Be | sic] se Be

34 nota] om. Be | scilicet] de voce *add.* Be

35 ideo] et ideo Mn3 | iste] om. Be

35-36 monacordio - monacordii] monacordi Be

36 monacordii] monucordii Mn3 | sequens - manus] in una iuxta (?) que patet alibi (?) sequitur figura scilicet manus Be

³⁷ Pro declaratione illius figure est notandum quod in hac figura manus *Mc 6r*
habentur omnes claves seu signa et omnes voces in diversis locis posite. *Mn3 55v*
³⁸ In ea etiam quasi omnia principia artis musice continentur.

Versus: ³⁹ Disce manum tantum bene qui vis discere cantum
⁴⁰ Absque manu frustra discas per plurima lustra.

⁴¹ Est ulterius notandum quod secundum intencionem Iohannis Holan-
drini superior pars cuiusque digiti in manu vocatur caput sive vertex, in-
ferior autem pars radix, et locus sub vertice vocatur collum. ⁴² Locus autem
sub collo vocatur venter.

Versus: ⁴³ ·Γ·ut, ·A·re, ·b·mi semper dic pollice poni, ► p.201
⁴⁴ Indicis radice ·C·faut, mediusque ·D·solre
⁴⁵ Sic ·E·lami fidius, sed et ·F·faut auricularis.
⁴⁶ In cuius ventre ·G·solreut illico pone.
⁴⁷ Inque suo more collo habet hinc ·a·lamire,
⁴⁸ Et caput ornari solet hinc altum ·b·fa·h·mi.
⁴⁹ Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte
⁵⁰ Sed ·d·lasolre medii bene vertice pone.
⁵¹ Index hinc iterat ·e·lami cui ·f·faut astat,
⁵² Hinc descendendo ·g·solreut esse memento.
⁵³ Ventri donet medius ·aa·lamire, fidius ·b·fa·h·mi.

43-55 IOH. FLOESS 1-14; Berlin, Staatsbibl. - PK Ms. lat. oct. 267, f. 61r

37 Pro - notandum] Et notandum *BeMn3* | quot *Be* | seu signa et omnes voces] seu et
omnes et omnes voces *Be* | diversis] debitis *BeMn3*

38 quasi] *om. BeMn3*

40 frustra] frostra (?) *Be* | luster *Mn3*

41 Est - superior] Item pro declaratione huius figure est sciendum quod secundum
intencionem Iohannis Hollandrine superior *Be* Pro declaratione huius figure est sciendum
secundum Iohanem Holandrinum quod superior *Mn3* | superior] quod superior *Mn3* |
cuiusque] cuiuscumque *BeMn3* | et] *om. BeMc*

42 Versus] unde versus *Mn3*

43 pollici *Be* | poni] etc. ut prius *add. Be*

44-55 *om. Be*

44 indicis] index *McMn3 cf. LZ 1, 36* | radice] bene *add. Mn3*

45 sed et] sit *Mn3*

46 illico] hinc bene *Mn3*

48 solet] sol et *Mc* | hinc altum] altum per *Mn3*

49 accipit] a caput *McMn3 cf. LZ 1, 41*

53 Ventri] ventre *Mn3* | fidius] sed inde fidius *Mn3*

⁵⁴ Isque ·cc·solfa tenet collo medius ·dd·lasol.

⁵⁵ Cui superest ·ee·la sub vertice que tenet ultra.

⁵⁶ Ulterius notandum quod manus sive manucordum prout hic capitur sic diffinitur: est organum distinctis clavibus et vocibus registratum. ⁵⁷ In ista diffinitione tanguntur duo, scilicet claves et voces. ⁵⁸ Pro quo sciendum quod claves secundum usum sunt decem et novem, secundum artem vero sunt viginti, ut patet in his metris:

► p.201

⁵⁹ Bis decas ex arte cantus claves tibi sunt hee:

⁶⁰ ·Γ·ut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, ·D·solre, ·E·lami,

⁶¹ ·F·faut hinc ducas ·G·solreut ac ·a·lamire.

⁶² Cum ·b·fa·h·mi, ·c·solfaut ac ·d·lasolre

⁶³ ·e·lami dic ·f·faut, ·g·solreut ac ·aa·lamire

⁶⁴ Cum ·bb·fa·h·mi, ·cc·solfa, ·dd·lasol ·ee·laque.

⁶⁵ Sed voces sunt sex in numero secundum Iohannem, quas ad opus musice assumimus, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la*. ⁶⁶ Et licet iste septem litere, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·, bis plene repetantur et tercia vice semiplene, ut dictum est superius, ⁶⁷ hoc tamen non fit eodem modo, quia differunt in scripto: quia incipiendo a ·Γ· greco, id est ·Γ·ut, usque ad ·a·lamire scribuntur per litteras capitales sequentes vero septem, videlicet incipiendo ab ·a·lamire, usque ad ·aa·lamire scribuntur per litteras minutas seu textuales.

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

63 cf. IOH. COTT. mus. 1, 2

65 IOH. COTT. mus. 1, 2

54 Isque] hic *Mn3*

55 que] *om. Mc*

56 Ulterius notandum quod] item nota *Mn3* notandum *Be* | manucordum] monocordum *Mc* | prout - diffinitur] prout hic capitur dicitur sic *Be* sic dicitur prout sufficit ad propositum *Mn3* | sic] hic (?) *Mn3* | registratum] rectificatum *Mc* | est] et *Be*

57 duo] due *Mn3*

58 decem et novem] decemnovem *Mn3Mc*

59 decas] dicas *Be* | ex arte] proprietate *Mn3* | claves - hee] claves sunt hec *Be* claves hec sunt *Mc*

60 ·Γ·ut] gamaut *BeMn3*

61 hinc ducas] *om. BeMc* | ac] *om. Be* atque *Mn3*

63 ac] *add. alia manu Mc* dic *BeMc*

64 cum ·bb·fa·h·mi] bfahmi cum bfabmi *Be*

65 Sed] et *Mn3* | quas] quod *Be*

66 iste] *om. Be* | septem] sex *Mc*

67 ·Γ·¹] g *BeMn3* | id est ·Γ·ut] i. a gamaut *Be* | seu textuales] *om. BeMn3*

⁶⁸ Relique vero usque ad finem manus scribuntur per litteras duplicatas.

⁶⁹ Necessario autem quibusdam | plures voces attribuuntur, et maxime *Be 7r*
mediis, scilicet ·c·d·e· | ·f·g·a·, ut eo conveniencius de uno cantu ad alium *Mc 6v*
ascensus fieret sive descensus, ut infra patebit. ⁷⁰ Et ·Γ· grecum, id est
·Γ·ut, ponitur in linea et non in spacio, quia linea dignior est spacio, quia
omne spacium in hac arte fit respectu lineae seu linearum. ⁷¹ Nam si lineae
non essent, spacia minime essent, quia deficiente causa deficit et effectus.
⁷² Et ·Γ·ut debet scribi per duo *m* ut dicendo *gamma*, quod interpretatur
littera et non debet scribi *gama*, quod interpretatur quasi *mulier*. ⁷³ Sed linea
sic describitur: est protractio habens duo spacia collateralia. ⁷⁴ Sed spacium
sic describitur: est intersticiū spaciale duabus lineis distinctum, etc.

69 quibusdam] *om. Mn3* | attribuuntur] *eis add. Mn3* | mediis] *medie Be* | ·c·d·] *d c Be* | ut
eo] *ut Be* ut et *Mn3*

70 ·Γ·] *g Be* | id est] *in Be* | ·Γ·ut] *gamaut BeMn3*

71 spacia - essent] *spacium non ac minime esset Be* | deficit *Be* | effectus] *affectus Be*

72 et ·Γ·ut] *et Gammaut Be gammaut Mn3* | duo] *duplex Mc* | interpretator *Be* | littera]
mulier BeMn3Mc | gama] *per simplex m add. Mn3* | quod - quasi] *quod idem est quod Be* |
mulier] littera BeMn3Mc cf. TH II 1, 17

73 sic describitur] *sic diffinitur Be describitur sic Mn3*

74 sic describitur] *dicitur sic Be* | spaciale] *om. Mn3* | distinctis *Mn3*

2

¹ Postquam sufficienter declaratum est de prima parte huius principalis executivi, sequitur nunc de 2^a parte huius principalis executivi, scilicet de cantuum divisione et clavium proprietatibus. ² Propter quod sciendum quod cantus quantum sufficit ad propositum, est neuma seu tropus debite principiatus et bene terminatus secundum regularem exigenciam, arsim vel thesim non excedens. ³ In hac diffinitione excluditur cantus irregularis et ergo de tali nobis nichil ad propositum, arti musice enim non subiacet, sed solum de regulari cantu hic est dicendum.

Mn3 56r

⁴ Et est triplex, scilicet naturalis, *h* duralis | et *b* mollis, id est triplex est modus canendi in manu secundum omnem musicam sive cantum, ⁵ scilicet durus, qui fit cum audacia, mollis sive femineus, qui fit cum timore, et naturalis, id est mediocriter formatus.

Versus: ⁶ Tu qui solfabis tres cantus esse notabis

⁷ Ecce naturalis, *h* duralis atque *b* mollis.

⁸ Et ergo illi tres cantus distinguuntur per tres litteras in manu positas, scilicet ·g·c·f·.

Versus: ⁹ ·g· *h* duralis ·c· naturalis ·f· que *b* mollis

¹⁰ Vel sic et melius:

¹¹ In ·c· natura, ·f· *b* mol, ·g· que pro *h* dura

¹² Et illi tres cantus in genere subdividuntur in septem species, quia *h* duralis dividitur in tres secundum tria ·g· in manu, ¹³ scilicet ·Γ· in linea in

1 parte] *om. Be* | executivi] executive *Mn3* | de 2^a - executivi] 2^a pars principalis *Mn3*

2 quod sciendum] quas est *Mn3* | principiatus] principatus *Be* pronunciatus *Mc* | terminatus] determinatus *Be* | regularem] regulares *Mn3* | exigencia *Mc* | arsim - thesim] arsis et thesis et *Mc* | excedentes *Be*

3 arti musice] cum regulis (regularis *Be*) artis musice *BeMn3*

5 mollis - timore] *om. Be* mollis qui fit cum timore i. femineus *Mc*

7 *h* duralis atque] duralisque *Mn3*

8-11 *om. Be*

10 et melius] *om. Mc*

11 ·g· que] g pro *Mn3*

12 Et] ergo *add. Be* | in genere] *om. BeMn3* | species] *om. BeMn3* | tria] triplex *Mn3*

13 ·Γ·] gamma *BeMn3*

capite pollicis, ·G·solreut in spacio ventris, et ·g·solreut in linea ventris indicis. ¹⁴ Bmollis in duos secundum duo ·f· in manu contenta, scilicet ·F·faut in linea in radice auricularis et ·f·faut in spacio colli indicis. ¹⁵ Sed naturalis eciam in duos secundum duo ·c· in manu contenta ut puta ·C·faut in spacio radice indicis et ·c·solfaut in linea capitis annularis.

Be 7v

¹⁶ Et ille species iam dicte in nostro manucordio mixtim complicantur, prout patet ex pluralitate vocum in uno loco simul positarum, ut ex tali complicacione cantus dyathonicus resultat.

Versus: ¹⁷ Per septem species tres | cantus plurificantur,

Mc 7r

¹⁸ Per tria ·g·, duo ·c·, duo ·f· diversificantur.

¹⁹ b durum triplo reliquos cantus geminabo.

²⁰ Et sic patet quod ubi est primum ·g· in manu, ut hic ·Γ·ut, quod ibi incipitur primus cantus b duralis, et ubi secundum ·g· ibi incipitur secundus cantus b duralis, et ubi tertium ·g· ibi incipit tercius cantus b duralis.

²¹ Eodem modo dicatur de ·c· et ·f· ²² Ex illo patet cum queritur „Γ·ut penes quem cantum se habet“, respondendum est „penes b duralem“.

²³ Cum amplius queritur „penes quotum“, respondendum est „penes primum“, et sic de ceteris omnibus interpretandum est suo modo.

²⁴ Item nota ubicumque in manu aliqua istarum trium litterarum ponitur, ibidem debet poni *ut*, praeter in ·cc·solfa, et in sequenti clausula sive iunctura ipsius manus *re*, in 3^a *mi*, in quarta *fa*, in quinta *sol*, et in sexta *la*.

13 ventris] in ventre BeMn3 | et] om. Be | ventris] in ventre BeMn3

14-15 Naturalis in duos (duo Be), secundum duo ·c· in manu contenta, ut puta ·C·faut in spacio (spacia Be) in radice indicis, et ·c·solfaut in linea in capite auricularis. b mollis eciam in duos (duo Be) dividitur cantus penes duo (duo penes Mn3) ·f· in manu contenta, scilicet ·F·faut in linea in radice auricularis, et ·f·faut in spacio in collo indicis. BeMn3

16 monacordo Be monacordo Mc

18 diversificantur] similiter add. Mc

19 b] item b Be | reliquis Be | geminabo] etc. add. Mn3

20 Et - ibi] et ubi sit primum g in manu ut hic Γut, ibi Mn3 | est] sit Be | in manu - tertium ·g·] om. Mn3 | ibi²⁺³] om. Mc

21 Eodem modo] Et eodem modo Be

22 Cum] quando Mn3 | gammaut - duralem] gamma Γ g<rec>o (?) penes se hunc respondendum est penes b duralem Be | respondendum - duralem] responditur penes cantum b duralem Mn3

23 quotum] quoddam Be quottum Mc quem Mn3 | penes primum] de primo Be primum Mn3 | et sic - modo] primum de primo et secundum de secundo, etc. Mn3 | sic de] om. Mc

24 iunctura] iungatur Be | in 3^a] et in 3^a Mn3 | sol et] sol Be

► *p.201* *Be 8r* ²⁵ Et licet secundum aliquos septima careat una clave et deficiat in una voce, ²⁶asserunt illam vocem non esse ponendam, scilicet *la* in 3^o cantu b durali. ²⁷ Quorum ratio non videtur esse alia nisi quod locus articuli in manu predictae clavis, vel potius clausule *·e·la*, non apparet. ²⁸ Sed quia ista ratio non videtur esse sufficiens quare tercius cantus b duralis deberet manere incompletus, ²⁹ideo *·ee·la* pro ultima voce monocordii Guidonis secundum Iohannem Holl<andrinum> est addenda, qui locavit eam sub vertice medii. ³⁰ Cuius ratio fuit ut ibidem b duralis compleretur. ³¹ Eciam si secus fieret, tunc in *·dd·lasol* ultima vox, scilicet *sol*, frustra poneretur, quia non fieret ulterior assensus. ³² Et pari ratione deberent alie voces pro ultimo cantu b durali omnino omitti, ut patet vigilantibus et debite intuentibus. ³³ Insuper primus et secundus b duralis finiuntur in *·e·lami*, sed tercius secundum eosdem finitur in *·dd·lasol*.

Versus: ³⁴ Finitur *·e·lami* b durus primus et alter.

³⁵ Una voce carens tercius manet in *·dd·lasol*.

³⁶ Sed primus et secundus naturalis finiuntur in *·a·lamire*.

Versus: ³⁷ Ambo naturales finem retinent *·a·lamire*

³⁸ Primus autem et secundus b mollis in *·d·lasolre*.

Versus: ³⁹ Expliciunt eciam in *·d·lasolre* b molles.

25 aliquos] in *add. Mn3* | caret *BeMn3* | una] 5^a *Mn3* | clave] *om. Be* | et deficiat in una voce] *om. Mn3* | deficit *BeMn3*

26 asserunt] asserentes *BeMcMn3* | esse] debet *Mn3*

27 vel potius clausule] scilicet *BeMn3*

28 ista] ita *Be* | deberet] deborat *Be* | incompletus] impletus *Be*

29 monocordi *Be* | secundum - Holl<andrinum>] et Iohannis Holandrini *Mn3* | addenda] audienda *Be* | locavit] locant *Mn3* | medii] extra manum vel in superficie conmixta *add. Mn3*

30 ibidem] idem *Mn3* | compleretur] quia non fieret ulterior assensus (Et prin *sub lin.*) ratione *add. Be* completur *Mn3*

31 tunc in] tunc *Be* | frustra] frostra *Be*

32 deberent] deberat deberent *Mn3* | obmitti *Be* | vigilantibus *Be* vigilantibus *Mn3* | debite] debita *Mn3* | intuentibus] insipientibus ac intuentibus *Be*

33 secundus et primus *Mn3* | durales *Be* | eosdem] eos *Mc* | *·dd·lasol*] *eela Mn3*

35 Una voce] Nam voces *Be* | tercius] ternus *Mn3*

36 naturalis] *om. Be* naturales *Mn3*

37 *om. Be* | fine retinet *Mc*

38 b mollis] retinent finem suum *add. Mn3*

39 eciam] *om. Mn3* | molles *Be*

⁴⁰ Iterum hoc idem patet in isto unico versu:

⁴¹ In ·a· natura, ·d· b mol, ·e·que h dura.

⁴² In quo versu invenitur quod tercius h duralis eciam ergo finitur in ·e· sicut primus et secundus, et non caret ultima voce etc.

⁴³ Sequitur nunc de clavium proprietatibus. ⁴⁴ Propter quod est sciendum quod de numero clavium alie dicuntur graves, alie acute, alie superacute sive excellentes. | ⁴⁵ Graves dicuntur prime octo, scilicet ·Γ·A·B·C·D· *Mc 7v* ·E·F·G·, et dicuntur graves quasi deorsum tendentes, quia inferiorem partem armonie componunt. ⁴⁶ Eciam ex illo dicuntur graves quia virtuosiores aliis sunt clavibus. ⁴⁷ Ex quo alie claves ad illas octo sunt reducibiles. ⁴⁸ Sequentes vero septem a collo auricularis usque ad ventrem indicis dicuntur acute. ⁴⁹ Et sunt iste: ·a·b·c·d·e·f·g·. ⁵⁰ Et dicuntur ideo acute quia acuciori sono procedunt quam graves, quia sunt locate in superiori forma seu modo scilicet diapason que summa | forma iudicatur, quia ·a·lamire ab *Mn3 56v* ·aa·lamire distat per octavam. ⁵¹ Et sic ista est vera proportio congrua et perfecta. ⁵² Ultime vero quatuor, a ventre medii usque ad finem monacordii et tocius manus dicuntur excellentes, superacute sive duplicate. ⁵³ Et additur ·ee·la extra manum propter tercium h duralem et non ultra proceditur. ⁵⁴ Et dicuntur ideo excellentes quia perficiunt vocem enim excellenter, ⁵⁵ vel quia omnes claves suis vocibus excedunt. ⁵⁶ Et dicuntur superacute eo

40 in - versu] in isto unico metro *Be* | isto] hoc *Mn3*

42 Per quod invenitur quod tres cantus b durales finiuntur in ·e· et non tantum primus et secundus, sic quod tercius careret ultima voce capitali *Mn3* | eciam] ergo *Be*

43 nunc] *om. Be* iam *Mn3*

45 prime octo] primi octo *Be* littere *add. BeMn3* | octo] *om. Mn3* | ·G·] scribendo per g grecum ut Γ *add. Mn3* | deorsum] arsim (?) *Be*

45-46 inferiorem - quia] *om. BeMn3*

47 alie] alios *Be* | claves] graves *Mc* | octo sunt reducibiles] *om. Be*

48 a collo] a ventre *BeMn3Mc* | indicis] medii *BeMn3Mc*

49 iste] *om. Be*

50 ideo] ymmo *Be* | procedit *Be* | locate] locati *Mn3* | forma - diapason] modo vel quia in diapason *Mn3* | summa] suprema *BeMn3* | forma iudicatur] *om. Mn3*

51 ista] *om. Mn3* | proportio] propositio *Be* compositio *Mn3*

52 a] in *Mn3* | monacordi *Mc* | tocius manus] tonus magnus *Mc* | sive] seu *Be*

53 additur] addit *Mc*

55 quia] *om. Mc* | quia - vocem] quia excellunt seu excellenter proficiunt vocem *Be* quia excellenter proferunt sonum seu vocem *Mn3*

56 eo quod] quia *Mn3*

quod plus quam acutum sonum habent. ⁵⁷ Et etiam dicuntur duplicate et hoc intelligendum est dupliciter. ⁵⁸ Uno modo quia per eas sonus duplicatur, id est duplex dyapason efficitur, et hoc computando quoad claves, quia ab ·A· gravi usque ad ·aa· duplicatum est duplex | dyapason. ⁵⁹ Alio modo quia littere sunt duplicite ibi, scilicet ·aa·bb·cc·dd·ee·, et ista divisio predictarum clavium patet per hos versus:

⁶⁰ Claves octo graves septem dicuntur acute.

⁶¹ Quatuor excellunt quas inchoat ·aa· duplicata.

► p.201 ⁶² Alia est divisio auccior predictarum clavium et est talis. ⁶³ Nam prime quatuor claves, scilicet ·Γ·A·B·C· dicuntur graves ex eo quia tantum deorsum tendunt et etiam ideo quia nulla sedes finalis alicuius *enouae* in aliqua illarum clavium potest regulariter residere, ⁶⁴ et sunt proprie claves prothi plagalis, id est secundi toni. ⁶⁵ Sequentes vero quatuor, scilicet ·D·E·F·G· dicuntur finales, quia omnis cantus regulariter compositus et non transpositus in eis terminatur. ⁶⁶ Post hoc secuntur 4^{or}, scilicet ·a·b·c·d·, que dici possunt affinales, quasi adfinales id est confinales, ⁶⁷ ex eo quia sicut cantus principaliter terminari potest in quatuor clavibus precedentibus, scilicet ·D·E·F·G·, sic et in his quatuor, scilicet ·a·b·c·d·, terminari potest minus principaliter, prout in figura sequenti patebit. ⁶⁸ Deinde quatuor claves a vertice indicis usque ad ventrem medii, scilicet ·e·f·g·aa·, dicuntur acute, eo quod acutis vocibus subordinantur. ⁶⁹ Sed ultime quatuor, scilicet ·bb·cc·dd·ee·, dicuntur excellentes.

61 cf. SUMM. GUID. 44

57 et - est] quod intelligitur *Mn3*

58 duplicatur sonus *Mn3* | id est] idem *Mc* | claves] graves *Mc* | usque] ut *Mc* | duplatum *Be*

59 duplicate ibi] ibi duplate *BeMn3* | scilicet] ut sic *Be* ut *Mn3* | ·dd·ee·] *om. Be* | ista] predicta *add. Mc*

61 duplicata] duplatum *Be* duplicatum *Mn3*

62 Alia] Alia divisio clavium. Alia *Mn3* | divisio auccior] acucior divisio *Be* divisio acucior *Mn3Mc* | clavium predictarum *Be*

63 ·Γ·] Γut *Be* | ex eo graves *Mc* | ideo] *om. Mn3*

63-64 clavium - sunt] clavium regulariter potest sedere residere quia sunt *Be*

64 prothi plagalis] prothoplagaes *Mn3* | secundi] secundum *Mc*

65 terminantur *Be*

66 que] et *BeMn3* | id est] vel *Mn3*

67 precedentibus] principalibus *Mn3* | sic] *om. Mn3* | potest] cantus *add. Mn3* | prout] ut patet *Be* | patebit] *om. Be*

⁷⁰ Guido autem, qui post|Bohecium in hac arte plurimum valuit, viginti *Mc 8r*
unam in *Musica* sua ponit claves numerando ·b·fa·b·mi pro duabus clavibus.

⁷¹ Unde sequitur adhuc alia divisio, ut patet in hiis metris:

⁷² ·Γ· graves ·D· finales ·a· praebet acutas.

⁷³ ·d· super has acuit, excellit ·aa· quoque dupla.

⁷⁴ In ista divisione clavium ·b· semper bis debet numerari et teneri pro duabus clavibus.

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

⁷⁷ Alie vero omnes preter istas dicuntur non signate, quia non signantur.

⁷⁸ De numero autem signatarum, quedam communiter signantur, ut | ·F· grave et ·c· acutum. ⁷⁹ ·Γ· vero grecum raro signatur, ·g· acutum rarius, ·d· *Be 9r*
excellens rarissime. ⁸⁰ Signatur etiam ·b·fa·b·mi per duplicem modum, scilicet ·b·fa per b rotundum et ·b·mi per b quadrum sive #, ⁸¹ et tunc canitur *fa* per b molle et *mi* per b durum, ut eciam superius dictum est, et eciam subtiliter et facilliter patet in figura sequenti.

70 IOH. COTT. mus. 5, 8

72-73 cf. SUMM. GUID. 43-44

71 aduc *BeMc*

72 acutas] acutus *Be*

73 ·aa·] a *Mn3*

74 In ista] et in ista *Mn3* | semper] *om. Be* | debet bis *BeMn3*

75 quedam] que *BeMn3*

76 libris - signantur] libris lineatys signantur *Be* signantur et in lineis *Mn3* | sunt - Γ] sunt hec Γ *Be*

77 omnes - istas] omnes possunt (?) preter (?) istas *Be* | signantur] signatur *Mn3*

78 signatarum] autem *add. Be* | et] *om. BeMc*

79 ·Γ·] G *Mn3*

79-80 rarissime - scilicet] rarissime signatur Bfabmi per duplicem modum scilicet *Be*
rarissime signatur Bfabmi dupliciter per modum signatur *Mn3*

80 b quadratum sive #] b *BeMn3*

81 subtiliter] *om. Mn3* | sequenti] ut patet *Be*

3

¹ Sequitur iam de tercio huius principalis executivi, quod sub se habet tria, scilicet vocum mutaciones, quibus mutacionibus mediantibus communiter cantus prout cadit de cantu in cantum cognoscitur. ² Sed secunda pars habet sub se vocum inter se habitudines. ³ Sed tertia habet sub se quedam notabilia cum quibusdam correlariis ad perfectam intelligenciam specierum et habitudinem requisitis. Mc 8v

⁴ Quantum ergo ad primum, scilicet ad vocum mutaciones est sciendum quod mutacio prout hic sumitur sic describitur: est unius cantus in alium per voces variacio, vel sic: est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio. ⁵ In qua diffinitione tanguntur duo, scilicet consonancia et unisonus. ⁶ Unde consonancia est vocum debita concordancia, sed unisonus est unus modus de quo postea videtur et dicitur. ► p.201

⁷ Pro declaratione presentis partis est sciendum quod omnis locus in manu per claves est signatus vel unam tantum vel plures voces | representat. ⁸ Si unam tantum, ut videlicet ·Γ·ut, ·A·re, ·B·mi et ultimum ·ee·la, tunc nulla fit mutacio. Mn3 57r

Versus: ⁹ Unica si fuerit vox invariata manebit.

Vel sic: ¹⁰ Si vox est simpla fiet mutacio nulla.

¹¹ Racio huius est quia prime tres voces, scilicet ·Gamma·ut, ·A·re, ·B·mi sunt proprie voces primi b duralis cui subordinantur, sed 4^a vox, scilicet ·ee·la, est propria vox ultimi b duralis. ¹² Modo ubi tantum est una

9 ANON. Gemnic. 1, 3, 28

1 mutaciones] mutacio Mn3 | mediantibus communiter] evidenter Be | cadit] procedit Be

2 pars] est se add. Be

3 tertia] pars add. Be | intelligenciam] scienciam seu intelligenciam Be noticiam Mn3

4 ad] de Be | describitur] diffinitur BeMn3 | unisono] uniu (unius ?) Mn3

6 videtur et] om. BeMn3

7 est signatus] signatus BeMn3

8 ultimum] om. Be ultra (?) Mc

9 Unica] unam Mc

11 est] om. Mn3 | gamma] Γ Be | ·Gamma·ut, ·A·re, ·B·mi] ut re mi Mc | cui - duralis] om.

Mc

12 modo] ideo Mn3 | est una] una est Be

vox ibi nulla est mutacio, quia idem non mutatur in seipsum nec eciam alius cantus ibi concurrit. ¹³ Si autem locus in manu plures voces representat hoc iterum est distinguendum: vel talis locus representat | duas vel tres voces. ¹⁴ Si duas, hoc iterum est dupliciter: vel iste due voces inter se sunt unisone vel dissonne. ¹⁵ Si unisone, sicut ·C·faut, ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut hee in gravibus et ·e·lami, ·f·faut in acutis, et ·cc·solfa, ·dd·lasol in superacutis vel excellentibus, tunc habet duas mutaciones, quia prima in secundam ascendendo et econverso secunda mutatur in primam descendendo.

Versus: ¹⁶ Si vox est dupla fiet mutacio dupla.

Vel sic: ¹⁷ Si duplex detur hanc bis decet ut varietur.

¹⁸ Racio huius est quia dicte voces in duplici cantu subordinantur, nec sunt inter se dissonantes.

¹⁹ Si vero due voces posite in eodem loco inter se sunt dissonne, sicut *Mn3 57v* ·b·fa·b·mi in vertice auricularis et ·bb·fa·b·mi in ventre annularis nulla fit | mutacio, ²⁰ quia sunt inter se dissonantes propter quod ibi due claves ponuntur, scilicet ·b· rotundum mollem sonum representans, et ·h· quadratum durum sonum representans, quarum una est alcior alia, ²¹ et licet ponantur in eodem loco in manu, non tamen sub uno sono. ²² Quod eciam potest probari primo tali ratione, quia diverse claves diversas notas representant, sed iste | due littere, scilicet ·b· et ·h·, sunt huiusmodi, igitur etc. *Mc 9r* ²³ Maior patet per omnes musicos, quia diverse claves diversas important notas. ²⁴ Sed minor declaratur sic, quia inter ·b· et ·h· est distancia et diffe-

3, 17 ANON. Gemnic. 1, 3, 29

12 in seipsum] seipsum *Mc* | nec - ibi] nec eciam (?) ibi alius cantus *Be* nec alius eciam sibi cantus concurrit *Mn3*

13 representat¹] et *add. Be* representat²] plures *add. Mn3*

15 sicut] est *add. Be* | ·C·faut] Ffaut *Mn3* | hee] *om. BeMn3* | gravibus] grandibus (?) *Mn3* | ·e·lami] *om. Be* | et ·cc·solfa, ·dd·lasol] cc dd *Be* | mutatur] *om. Be* | in primam mutatur *Mn3*

17 decet] detur *Mn3*

18 in] *om. Mc*

19 vertice] capite *Be* | ventre annularis] ventre fidii *Be* collo fidii *Mn3*

20 mollem] mollum *Mn3* | ·h· quadratum durum] quadratum h durum *Mn3*

21 ponuntur *BeMn3*

22 h et b *BeMn3* | igitur etc.] *om. Mn3*

23 diverse] diversi *Be* | important] interpretant *BeMn3* | notas] voces *Be*

24 Sed] *om. Mn3* | inter h et b *BeMn3*

rencia. Nam primum ·b· significat *fa*, reliquum ·h· designat *mi*, ex quo quilibet suam notam tenet, igitur nulla erit mutacio. ²⁵ 2^o sic probatur: quia si ibi esset mutacio, tunc sequeretur quod due littere essent unum. ²⁶ Consequens est falsum, igitur et antecedens. Falsitas consequentis patet. ²⁷ Nam hic ponuntur ·b· et ·h· queque suam notam habens, et secundum omnes musicos omnis mutacio fit in uno sono. ²⁸ Sed ·h· quadratum est alcioris soni quam ·b· rotundum, igitur <etc.>

Versus: ²⁹ Sub ·b·fa·h·mi duas voces volo demi

³⁰ Quas non mutabis quia duplex est ibi clavis.

³¹ Quod autem ·b· rotundum mollem sonum representet, patet in hoc versu Iohannis Hollandrini:

Versus: ³² Molle rotundum ·b· dat quadratum ·h· tibi durum.

►p.202

³³ Si autem locus in manu representat tres voces, sicut ·G·solreut, | ·a·lamire etc., tunc sextupla fit mutacio, scilicet de prima in secundam, de prima in terciam, et de secunda in terciam ascendendo, et econverso de secunda in primam, de tercia in primam, et de tercia in secundam descendendo.

Be 10r

Versus: ³⁴ Si vox sit terna tunc fit mutacio sena.

29 IOH. OLOM. 6 p. 22; ANON. Gemnic. 1, 3, 30

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

24 designat *mi*] *mi* significat *Be* | designat] significat *Mn3* | notam] vocem *Mn3* | igitur] ibi *Be* | erit] est *BeMn3*

25 probatur sic *Be* | tunc] *om. Mn3* | quod] quot *Be* | unum] una *Mn3*

26 *om. Be* | et] est *Mc*

28 ·h·] *h* vel *h Mn3* | rotundum] molle *Be* | igitur <etc.>] *om. BeMn3* igitur *Mc*

30 ibi] tibi *B*

31 representat *Be* | Holl. *Mc* Hollandrini *Mn3*

32 dat *h* quadratum *Mn3*

33 tres voces representat *Be* | sicut] scilicet *Mc* | ·a·lamire] *aalamire BeMn3* | etc.] *csolfaut BeMn3* | fit sextupla *Be* | prima¹⁺²] primo *Be* | et] *om. Be* | secunda¹⁺²] secundo *Be* | tercia¹⁺²] tercio *Be* | primam et de] primam de *ante corr. Be*

34 tunc mutacio fit *Be*

³⁵ Et nota quod ascendendo, vox superior mutatur in inferiorem, sed descendendo fit oppositum. ³⁶ Item nota quod omnis mutacio desinens in *ut*, *re*, *mi* semper fit ascendendo, quia cantus plus habet ascendere quam descendere ex ordine illarum vocum. ³⁷ Et omnis mutacio desinens in *fa*, *sol*, *la* semper fit descendendo, quia cantus plus habet descendere quam ascendere ex ordine illarum vocum.

► p.202 Versus: ³⁸ *Ut, re, mi* scandunt, descendunt *fa* quoque *sol, la*.

³⁹ Et vox dicitur illius cantus a quo habet suum principium ex ordine vocum sic posito: *ut, re, mi, fa, sol, la* et econverso descendendo.

⁴⁰ Et nota quod omnia que de mutacionibus vocum iam dicta sunt in sequenti figura circulari vel sperica evidencius patent subtiliter intuenti, similiter in exemplari solfa sequenti videlicet: ·F·ut, ·A·re, ·B·mi credo non posse mutare etc.

36-37 TRAD. Garl. plan. I 159; TRAD. Garl. plan. III 151; TRAD. Garl. plan. IV 85; LAMBERTUS p. 256b; TRAD. Lamb. 2, 4, 10

38 TRAD. Garl. plan. V, 90; TRAD. Lamb. 2, 4, 10

35 vox superior] tunc superior vox *Mn3*

36 nota] notandum *BeMn3* | re] vel *add BeMn3* | cantus] causa *Mc* | habet] *om. Be*

37 habet descendere quam ascendere] habet ~~descendere quam~~ ascendere *Be*

39 illius] illi *Mn3* | a quo] q quo *Mc* | vocum] *om. Mn3*

40 nota] *om. Be* | circulari vel sperica] articulari sive spurica *Mc* | vel sperica] *om. BeMn3* | subtiliter intuenti, similiter] subtiliter omnium (?) *Be* | mutare etc.] sequitur capetulum (?) *om. figuram Be*

Figura de clavibus cantuum



add. Mn3

Mn3 58r
► p.202



Mc f. 9v

	<i>littere</i>	<i>cantus</i>	<i>voces</i>	<i>note</i>	<i>note</i>	<i>note</i>	<i>fractiones</i>
graves	Γ	primus h	unam			ut	nullam
	A		unam			re	nullam
	h		unam			mi	nullam
	C	primus c	duas		ut	fa	duas
finales	D		duas		re	sol	duas
	E		duas		mi	la	duas
	F	primus b	duas		ut	fa	duas
	G	2 ^{us} h	tres	ut	re	sol	sex
acute	a		tres	re	mi	la	sex
	b		unam			fa	nullam
	h		unam			mi	nullam
	c	2 ^{us} c	tres	ut	fa	sol	sex
superacute	d		tres	re	sol	la	sex
	e		duas		mi	la	duas
	f	2 ^{us} b	duas		ut	fa	duas
	g	3 ^{us} h	tres	ut	re	sol	sex
excellentes	aa		tres	re	mi	la	sex
	bb		unam			fa	nullam
	hh		unam			mi	nullam

⁴¹ Item nunquam debet fieri mutacio in cantu nisi necessitas urgat ad hoc.

Versus: ⁴² Nunquam mutabis nisi sit mutare necesse

Mn3 58v ⁴³ Gammaut, ·A·re et ·B·mi credo non posse mutati. |

Mc 10r ⁴⁴ Solfas | et varias sic ·C·faut et bene mutas.

⁴⁵ Debes ·de·solre mutando sic variare.

⁴⁶ Sic ·e·lami varia solfando sic quoque muta.

⁴⁷ Mutans solfabis sic ·f·faut et variabis.

⁴⁸ Sic est mutandum ·g·solreut et variandum.

42 HUGO SPECHTSH. 76

43 cf. HUGO SPECHTSH. 79

44 ANON. Claudifor. 2, 3, 7; ANON. Gemnic. 2, 1, 17

45 ANON. Claudifor. 2, 4, 5; ANON. Gemnic. 2, 1, 22

46 ANON. Claudifor. 2, 5, 6; ANON. Gemnic. 2, 1, 28

47 ANON. Claudifor. 2, 6, 6; ANON. Gemnic. 2, 1, 32

48 ANON. Claudifor. 2, 7, 15; ANON. Gemnic. 2, 1, 42

41-42 *om. BeMc*

43-58 *om. Be*

43 mutari] variari *Mn3*

44 solfas] solvas *Mn3* | sic] *om. Mn3*

45-46 *ordine inverso Mn3*

46  *Mn3* | solvando *Mn3* | quoque] e *lect. inc. Mn3*

47  *Mn3* | solvabis *Mn3*

48  *Mn3*

49 Sic ·a·lamire solfando | caute requirere

50 Sic bene solfamur ·c·solfaut et variamus

51 Sicque ·d·lasolre solfans mutando resolve

52 Sic solfans ·e·lami muta quoque sic variando

53 ·F· | faut sic varia solfando sic quoque muta

Mc 10v

Mc 11r

49 ANON. Claudifor. 2, 8, 13; ANON. Gemnic. 2, 1, 54
50 ANON. Claudifor. 2, 10, 18; ANON. Gemnic. 2, 1, 86

49 *Mn3* | solvando *Mc*

50 *om. Mn3*

51 *Mn3*

solfans mutando] mutans solfando *Mn3* | resolve] et a solve *Mn3*

52 *Mn3* | solvans *Mn3*

| sic quoque *Mc*

53 *Mn3*

Mn3 60r 54 Sic est mutandum | ·g·solreut et variandum

55 Sic ·a·lamire solfandoque debes adire

56 Semper sic *sol fa* muta varia ·cc·solfa

Mc 11v 57 Arcem ·dd·lasol inter | claves que tenet sol

58 ·ee·la non varia extraque manum tibi dat *la*.

⁵⁹ Restat nunc de modis seu formis musice breviter videre, scilicet de vocum inter se habitudinibus, ut sciatur in manucordio, id est in ambitu tocius manus et consequenter tocius musice armonia, ubi tonus vel semitonium causatur.

3, 54 ANON. Claudifor. 2, 7, 15; ANON. Gemnic. 2, 1, 42

54 *Mn3*
mutandum] notandum *Mn3*

55 *Mn3*

56 *Mn3*

57 *Mn3*
claves que] claves inter claves que *Mn3* | que] quod *Mc*

58 *Mn3*
extraque] extra *Mc* | dat] da *Mn3*

59 formis] forma *Be* | breviter] debite *Mc* | scilicet *om Be* | manucordio] monacordo *Be*
monocordo *Mc* | i. ambitu *Mn3* | et consequenter tocius musice] *om. Mn3* | armonia]
armonica *Be* armonie *Mn3* | causatur] canitur *BeMn3*

⁶⁰ Unde pro evidenciori declaracione prenotanda est notificacio modi, que talis est: ⁶¹ modus est modulata intensio vocum vel remissio singularum notarum, vel est diversarum vocum conveniencia immediate iuxta se positarum. ⁶² Sciendum quod noticia modorum multum valet nobis. ⁶³ Nam sicut octo partibus oracionis continetur quicquid dicitur, ita novem modis modulatur omne quod canitur. ⁶⁴ Scitis ergo novem modis, sciuntur omnes ascensus et descensus cuiuslibet cantus artificialiter. ⁶⁵ Sunt igitur | *Be 10v* novem modi magis usitati, licet sint plures inusitati.

Versus: ⁶⁶ Ter trinis modulis cantus contextitur omnis ► p.202

⁶⁷ Unissonus primus semitoniumque 2^{us}.

⁶⁸ Tercius inde modus tonus est de iure vocatus

⁶⁹ Est semiditonus quartus, ditonus quoque 5^{us}.

⁷⁰ Estque sextus modus diatesseron associatus.

⁷¹ Septimus inde modus tibi sit diapente vocatus.

⁷² Huicque semitonium diapenthe sit sociatum.

⁷³ Inde tonum iunge sociatum cum diapenthe.

⁷⁴ Hii vero modi in tropo patent infra scripto, similiter intensiones et remissiones eorum. ⁷⁵ Sequitur tropus vel figura.

54 ANON. Claudifor. 2, 7, 15; ANON. Gemnic. 2, 1, 42

63 IOH. COTT. mus. 10, 2

67-73 HUGO SPECHTSH. 283-289

60 prenotanda est] videnda et notanda *Mn3*

61 intensio] resumpcio *Mn3* | notarum - conveniencia] notarum immediate iuxta se positarum conveniencia *Mn3*

63 octo] in octo *BeMn3* | modis - omne] modos modulacionis omne *Be*

64 omnes] et *Mn3* | artificialiter] artificialis *Mn3*

65 igitur] enim *Mn3* | magis] a gis (?) *Be* | licet] licet bene *Mn3* | sint] sunt *Mn3*

68 tonus modus *Mn3*

69 Est] esse *Mn3*

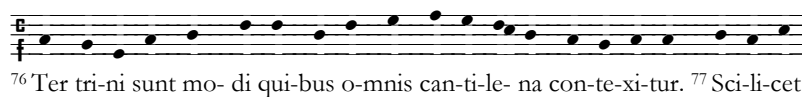
70 modus sexut *Mn3* | sociatus *Be*

72 Huicque] et huic *Mn3* | cum] *om. Be*

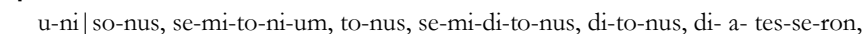
74 vero] *om. Mn3* | patent - scripto] patent in figura scripta similiter in *Be* | eorum] eorumdam *Mn3* eorum etc. *Be*

75 *om. BeMc*

Mn3 60v

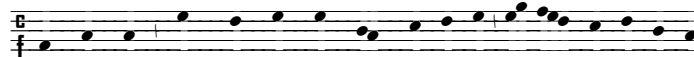
 76 Ter tri-ni sunt mo- di qui-bus o-mnis can-ti-le- na con-te-xi-tur. 77 Sci-li-cet

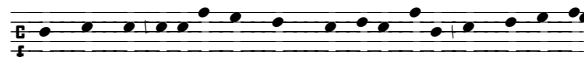
Mc 12r

 u-ni | so-nus, se-mi-to-ni-um, to-nus, se-mi-di-to-nus, di-to-nus, di- a- tes-se-ron,

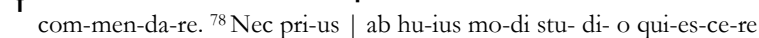
 dy-a- pen-te, se-mi-to-ni-um cum di-a-pen-te, to-nus cum di-a-pen-te,

 ad hec mo-dus di-a-pa-son; si quem de-le-ctat e-ius hunc mo-dum es-se

 a- gno-scat, cum-que tam pau-cis clau-su-lis to-ta ar-mo-ni-a

 for-me-tur, u-ti-lis-si-mum est e-as al-te me-mo-ri- e

Mc 12v

 com-men-da-re. 78 Nec pri-us | ab hu-ius mo-di stu- di- o qui-es-ce-re

76-78 HERMANN. mod.

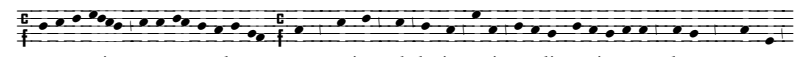
76-78 *om. Be*

 Ter trini sunt modi quibus omnis cantile na contextitur Silicet unisonus semitonium

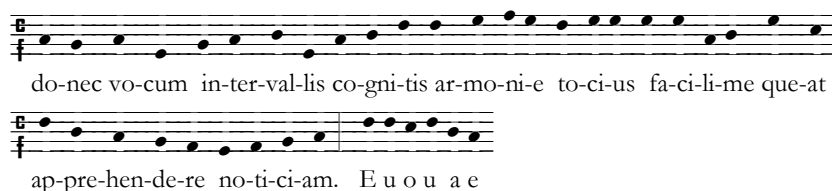
 tonus semiditonus ditonus diatasseron dyapente semitonium cum diapente tonus cum

 diapente ad hoc tonus diapason si quem delectat eius hunc modum esse agnoscat

 cumque tam de paucis clausulis tota armonia formetur utilissimum est eas alte

 memorie commendare Nec prius ab huius rei studio quiescere donec vocum

 intervallis cognitis armonie tocius facillime queat apprehendere noticiam *Mn3*



⁷⁹ Primus itaque novem modorum dicitur unisonus, et habet fieri ex uno sono plurium notarum in eadem linea vel in eodem spacio resumptarum. ⁸⁰ Et dicitur unisonus quasi unius vocis sonus consistens in proportionem equalitatis. ⁸¹ Et iste modus est quasi caput omnium aliorum modorum, quia habet se sicut principium inter alios modos, quia omnes alii ab eo trahunt originem. ⁸² Et diffinitur sic: unisonus est unius et eiusdem vocis iteracio, et iste modus improprie dicitur modus eo quod nec intenditur nec remittitur, id est quod nec elevatur nec deprimitur.

⁸³ Recte enim, sicut positivus gradus improprie dicitur gradus, quia ponit fundamentum aliorum graduum, ⁸⁴ et nominativus dicitur casus eo quod alii casus cadunt ab eo, ⁸⁵ sic et unisonus dicitur modus, quia est omnium aliorum modorum fundamentum. ⁸⁶ Et fit sex modis secundum sex voces, scilicet *ut, re, mi, fa, sol, la*, quolibet enim istarum vocum resumpta aliquociens in linea vel in spacio dicitur unisonus.

Versus: ⁸⁷ Unisonus clave solet in una resonare.

► p.202

Vel sic: ⁸⁸ Unisonus clavem tantummodo postulat unam.

⁸⁹ Secundus modus est semitonium, et dicitur semitonium a *semus*, id est *imperfectus* et tonus quasi imperfectus tonus, quia imperfecte sonat respectu

78 apprehendere] comprehendere *Mc*

80 consistens] consistentes *Be* | equalitatis] equalitate *Be*

81 quasi] *om. Mn3* | modorum] *om. Mc* | sicut] ut *Mn3* | alii] alii modi *Mn3*

83 enim] *om. BeMn3*

84 nominativus - casus] nominativus casus *Mn3*

85 et] *om. Be* | omnium - fundamentum] fundamentum omnium aliorum modorum *Mn3*

86 Et] *om. BeMc* | sol la] *om. Mn3* | istarum] illarum *BeMn3* | vocum] *om. Be* | aliquociens in linea] in aliqua linea *Be* in linea *Mn3* | dicitur unisonus] *om. Be*

87 vel sic] *om. Be*

88 unam] sequitur secundus modus *add. Be*

89 semus] semi *BeMn3* | et] *om. Be* | toni] soni *Mn3*

toni, cum distancia sit contraccior quam distancia toni. ⁹⁰ Et diffinitur sic: semitonium est unius vocis in proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio, id est elevacio | vel depressio. ⁹¹ Et tantum habet fieri duobus modis scilicet | scilicet *mi fa, fa mi*.
Be 11r
Mc 13r

Versus: ⁹² *Fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.

► *p.202* ⁹³ Notandum quod quidam dicunt omnes falsetas esse in illo modo qui dicitur semitonium, quod tamen falsum est. ⁹⁴ Nam semitonium fit ex *fa* et *mi* et econverso, ut iam dictum est. ⁹⁵ Sed falseta non semper habet *mi* sed etiam *sol* et ceteros, et ergo illi male dicunt. ⁹⁶ Sed melius dicitur falseta quasi falsa nota, id est non omnino perfecta etc.

► *p.202* ⁹⁷ Tercius modus dicitur tonus, et habet fieri inter voces regulares duas proximas in ascensu vel descensu. ⁹⁸ Pro quo nota quod tonus, sicut hic diffinitur, est saltus unius vocis in proximam et immediatam potenter et viriliter sonans, ⁹⁹ vel sic secundum Guidonem: „est adherencia duarum vocum plenum sonum emitencium sine aliquo intervallo, id est distancia“. ¹⁰⁰ Et dicitur a tonando, id est potenter et viriliter sonando, quia fortem et potentem habet sonum sive vocem respectu semitonii. ¹⁰¹ Et habet fieri 4^{or} modis scilicet *ut re, re mi, fa sol, sol la* et econverso.

Versus: ¹⁰² Dant *fa sol sol la* vel *ut re re mi* tonum tibi plenum.

¹⁰³ Quartus modus est semiditonus, et habet fieri quando aliquis ascensus fit ex duabus vocibus semitonio incluso, ut dicendo: *re fa, fa re, mi sol, sol*

99 ANON. Carthus. pract. 15, 14; THOM. BAD. p. 84; CONTR. Volentibus I p. 24a

100 IOH. COTT. mus. 8, 6; IOH. OLOM. 7 p. 31; ANON. Gemnic. 2, 2, 12; GOB. PERS. p. 184a

89 sit] illa sit *Be* | contraccio *Mn3*

90 diffinitur] dicitur (?) *Be* | modica et] *om. Mn3*

91 habet tantum *Mn3* | scilicet] ut *Be* | scilicet - fa mi] secundum duas voces scilicet mi fa *Mn3*

93 dicunt] *om. Be* | tamen] *om. Mn3* | est falsum *BeMn3*

95 ceteros] ceteris *BeMc*

97 dicitur] est *BeMn3* | et] vel *BeMn3*

98 quod - diffinitur] quod tonus hic capitur dicitur sic *Be* sicut hic capitur tonus *Mn3*

99 emmitencium *BeMn3*

100 sonando] sonans *Be* | et] seu *Mn3* | vocem seu sonum *Mn3*

101 habet fieri] fit *Be*

102 fa sol la *BeMn3* | ut re mi *BeMn3* | plenum] sequitur quartus modus *Be*

103 dicendo] *om. Be* | fa re re fa sol mi mi sol *Mn3*

mi.¹⁰⁴ Et diffinitur sic: semiditonus est unius vocis in 3^{am} debilis intensio vel remissio.¹⁰⁵ Et dicitur a *semitonio* et *tono*, vel dicitur a *semis*, id est *imperfectus* et *ditonus*, quia dirigit saltum suum ad 3^{am} ut ipse ditonus.¹⁰⁶ Sed differt in hoc, quia ditonus nunquam in suo ambitu vel termino semitonium includit, semiditonus vero semper.¹⁰⁷ Et habet fieri duobus modis scilicet *re fa*, *mi sol* et econverso.

Versus: ¹⁰⁸ Semique ditonus est cum *sol mi* vel *fa re* iungis.

► p.203

Vel sic: ¹⁰⁹ *Sol mi* vel *fa re* vult semiditonus esse.

¹¹⁰ Quintus modus est ditonus, et habet fieri cum ad 3^{am} clavem fit transitus duobus tonis inclusis, ut dicendo *fa la*, *la fa*, *ut mi*, *mi ut*.¹¹¹ Et diffinitur sic: ditonus est saltus unius vocis in terciam plene et viriliter sonans.¹¹² Et dicitur a *dya* quod est *duo* et *tonus*, quasi duos tonos continens.¹¹³ Et habet fieri duobus modis, scilicet *ut mi*, *fa la* et econverso.

Be 11v

Versus: ¹¹⁴ Ditonus est *ut mi* vel *fa la* cum sibi iungit.

¹¹⁵ Sextus modus est diatesseron, et habet fieri quando fit ascensus vel descensus de aliqua voce in quartam.¹¹⁶ Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *tesseron quatuor*, quasi saltus de una voce in quartam.¹¹⁷ Et iste modus est in magna proporcione, quia potest visitare totum gammaut, et describitur sic: diatesseron est saltus | ab una voce in quartam proporcionabiliter sonans.¹¹⁸ Et constat ex duobus tonis et uno semitonio.¹¹⁹ Et habet fieri tribus modis, scilicet *ut fa*, *re sol*, *mi la* et econverso.

Mc 13v

3, 112 LAMBERTUS p. 258b

104 semiditonus] *om. Be*

105 tono] ditono *BeMn3*

106 differt] differunt *BeMn3* | quia] quod *Mn3* | vero *om. Be*

107 scilicet - econverso] *om. Be* | Versus] *om. Mn3*

108 *mi sol Be* | iungis] iungas *Be* iunges *Mn3*

109 *fa re*] *fa et re Mn3* | esse] etc. sequitur quintus modus et ceteris (?) *add. Be*

112 *dya* quod est *om. BeMn3* | duos tonos] duorum tonus tonos *Mn3* | tonos] tonus *Be*

113 *ut - econverso*] *ut mi vel fa la Be*

114 *ut*] *om. Mn3* | vel *fa la*] *fa la vel Mn3* | iungit] sequitur (?) sextus *add. Be*

115 descensus vel ascensus *Mn3* | in] ad *Mc*

116 *om. Mn3* | in] ad *Mn3*

117 in] de *Mn3* | proporcione] disproportion *Be* | visitare - gammaut] cantare per totum gama *Be* | totum] *om. Mn3* | gammaut] *Γa Mc* | describitur] diffinitur *BeMn3* | diatesseron] *om. Be* | sonans] *om. Be* | tonis] tonus *Be*

119 habet] et habet *add. Be*

Versus: ¹²⁰ *Sol re cum mi la* diathasseron est simul *ut fa*
¹²¹ Iste modus species solum dividitur in tres.

¹²² Septimus modus est dyapenthe et habet fieri quando fit ascensus aliquis vel descensus de una voce in quintam, et est dulcissima concordancia, et describitur sic: ¹²³ diapenthe est saltus de una voce in quintam, | *Mn3 61v* dulciter et iocunde sonans. ¹²⁴ Et dicitur a *dia* quod est *de*, et *penta* *quinque*, quasi de 5^a in 5^{am}. ¹²⁵ Et iste modus etiam potest fieri per totum gammaut cum omnibus suis proprietatibus, et constat ex tribus tonis et uno semitonio. ¹²⁶ Et fit 4^{or} modis, scilicet *ut sol, re la, mi mi, fa fa*.

Versus: ¹²⁷ Dat voces quinque tibi contextas diapenthe
¹²⁸ Infra si saltum <fieri> cupias vel in altum
¹²⁹ Bis binas species in eo querere debes
¹³⁰ Cantando *re la, ut sol, mi mi* quoque *fa fa*.

¹³¹ Octavus modus dicitur semitonium cum diapenthe et habet fieri quando fit ascensus vel descensus de una voce in sextam, sic tamen quod sexta vox sit semitonium. ¹³² Et dicitur a *semis*, quod est *imperfectus*, et *tonus*,

127 HUGO SPECHTSH. 345
 128 HUGO SPECHTSH. 348
 130 HUGO SPECHTSH. 349
 132 LAMBERTUS p. 257b-258a

120 *fa*] item (?) sequenti septimus modus dyapente *add. Be*
 121 *om. Be* | istas modus species dividitur in tres *Mn3*
 122 aliquis] *om. Be* | assensus *Be* | voce] *om. Be* | est] *om. Be* | describitur] diffinitur *BeMn3*
 123 diapenthe] *om. Be* | de] ab *Mn3*
 124 quod est] i. *Mn3* | penta] penthe *Be* pentha *Mn3* | de quinta] de una voce *Be* | in] ad *Mc*
 125 gammaut] *Γa Mc*
 126 *mi mi*] *mi Mn3*
 127 *quinque*] quatuor *Be*
 128 *infra*] in ista *Be* | cupias] capias que *Be*
 129 Bis] et sub *Be* et bis *Mn3* | eo] ea *Mn3*
 130 *re la - fa fa*] *re la sol ut mi mi fa fa* quoque *Mc* | *ut sol*] *sol ut Be* | *fa fa*] sequitur octavus modus *add. Be*
 131 dicitur] est *Be* | vel descensus] *om. Be* | de] ab *BeMn3* | in] ad *Be*
 132 quod est] i. *Mn3*

quasi imperfectus tonus | cum diapente. ¹³³ Est enim compositus ex semitonio et diapente et describitur sic: ¹³⁴ semitonium cum diapente est saltus unius vocis in sextam imperfecte sonans. ¹³⁵ Et iste modus alibi fieri non potest nisi ubi semitonium in sexta voce reperiri potest, quia si alibi fieret vel inveniretur, tunc statim duo modi essent unus modus, quod falsum est. ¹³⁶ Ergo consequenter oportet, ut dictum est, quod inveniatur ubi in sexta nota reperitur semitonium. ¹³⁷ Et fit dupliciter scilicet ascendendo et descendendo de una voce in sextam et in fine sexte semitonium includendo. ¹³⁸ Et constat ex tribus tonis et duobus semitoniis ita quod in semitonio incipiat et in semitonio finiat.

Be 12r

Versus: ¹³⁹ Sepe semitonium iungit sibi diapente.

¹⁴⁰ Nonus modus est tonus cum diapente et fit de una voce ad sextam, tam in ascensu quam in descensu, et diffinitur sic: ¹⁴¹ tonus cum diapente est saltus unius vocis in sextam, potenter et viriliter sonans. ¹⁴² Et dicitur a tono et diapente, quia ex tono et diapente est compositus. ¹⁴³ Constat enim ex 4^{or} tonis et uno semitonio, et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo, ut de ·C· gravi in ·a· acutum, et econverso.

Versus: ¹⁴⁴ Cum diapente thonus aliter non sit sociatus

¹⁴⁵ Sex voces que dato diapente tono sociato.

¹⁴⁶ Additur etiam precedentibus | modis decimus modus scilicet dyapason. ¹⁴⁷ Et fit ex concordancia earumdem litterarum, ut de ·A· gravi in ·a· acutum, de ·C· gravi in ·c· acutum et ceteris, tam in ascensu quam

Mc 14r

133 Est - diapente] *om. Be* | describitur] diffinitur *BeMn3*

134 semitonium cum diapente] *om. Be*

135 ubi] *om. Mn3* | reperiri] reperire *Mn3* | reperiri potest] ponitur *Be* | alibi fieret] aliter poneretur fieri *Be* | vel inveniretur] *om. Mn3* | est falsum *Mn3*

136 consequenter] *om. BeMn3* | ubi] nisi *Mn3* | inveniatur - semitonium] inveniatur in sexta voce vel nota semitonium *Be*

137 scilicet] videlicet *Mc*

139 diapente] sequitur *add. Be*

140 est] dicitur *Be* | una voce] sexta *BeMn3Mc* | tam in descensu quam in ascensu *Mc*

141 potenter et viriliter] viriliter et potenter *Be* iocunditer et viriliter *Mn3*

142 dicitur] *om. Be*

143 ut - gravi] ut de a gravi *Be*

145 dato] date *Mn3*

146 additur - modus] Ad decimus modus additur precedentibus *Be*

147 et ceteris et econtra *Mn3*

in descensu. ¹⁴⁸ Et dicitur a *dia*, id est *de*, et *pason*, *totum*, quia fit ex omnibus modis vel quia continet in se omnes alios modos. ¹⁴⁹ Vel etiam dicitur a *dya*, quod est *duo* et *pason* *proporcio*, quasi dupla proporcio, quia fit de una littera in aliam proximam sequentem sibi similem in specie. ¹⁵⁰ Et describitur sic diapason: est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans, et constat ex quinque tonis et duobus semitoniis.

Versus: ¹⁵¹ Amplectens octo superadditur dyapason
Be 12v ¹⁵² Item: | ¹⁵³ Additur inde modus diapason hiis sociatus.
¹⁵⁴ Octo coniunctas semper servans sibi voces
¹⁵⁵ Infra si saltum facere cupias vel in altum
¹⁵⁶ Per totamque manum nosce hunc curere saltum
¹⁵⁷ Hunc non in numero prescriptorum numerato
¹⁵⁸ Est hic namque sonus vocum concordia dictus
¹⁵⁹ Nam voces summas semper concordat et ymas.

¹⁶⁰ Item notandum quod quidam musici ultra illos novem modos superaddunt 4^{or} modos inusitados, qui ex his novem modis usitatis componuntur. ¹⁶¹ Et sunt isti modi: tritonus, semidiapente, semidytonus cum diapente et dytonus cum diapente.

¹⁶² Tritonus describitur sic: est saltus ab una voce in quartam dure et viriliter sonans. ¹⁶³ Et dicitur a *tris*, quod est *tres*, et *tonus*, quasi constans ex tribus tonis, nullo incluso semitonio, ¹⁶⁴ et tantum habet fieri uno modo, scilicet de *fa* in *mi* durum, id est de *·F·* *faut* in *·b·fa·b·mi* et econverso.

147 in] *om Be*

149 quod est duo] quod est dupla *Be* i. duo *Mn3* | in] ad *BeMc*

150 describitur sic] diffinitur *Mn3*

152 item] vel sic *Mn3*

155 cupias facere *Be*

156 nosce hunc] cognoscas *Mn3* | nosce hunc curere] noscas hunc habere *Be*

157 Hunc] et hunc *Mn3* | non in] non est *Be* | prescriptorum] prescripto non *Be*

158 vocum - dictus] concordia tibi dicta *Be* | dictus] dulcis *Mn3*

160 Item] et *Be* | quod] *om. Be* | quidam] modos *add. sub ras. Be* | modos] modus *Be* | 4^{or} - inusitados] inusitatus *Be* | his] *om. Mn3* | modis usitatis componuntur] modus usitatus exponuntur *Be*

161 et dytonus cum diapente] *om. Be*

162 tritonus describitur] tritonus sic diffinitur *Mn3* | ab] de *Be* | dure] dulce *Mc*

163 a tris] *om. Be* | incluso] intercluso *Mn3* | quod] i. *Mn3*

Versus: ¹⁶⁵ Tritonus *fa* cum *mi* vel econtra fertur haberi.

¹⁶⁶ Sed semidiapente est saltus unius vocis in 5^{am} imperfecte sonans.
¹⁶⁷ Et iste modus alibi fieri non potest nisi ubi fit ascensus vel descensus de una voce ad 5^{am}, ita tamen quod a semitonio incipiatur et ultima vox in semitonio finiatur, ¹⁶⁸ ut est de ·B· gravi in ·F· grave, id est de B.mi in ·F·faut, vel de ·E·lami in ·b· rotundum. ¹⁶⁹ Et constat ex duobus tonis et duobus semitoniis.

¹⁷⁰ Sed semiditonus cum diapente sic describitur: est ascensus vel descensus ab una voce in septimam debiliter sonans. ¹⁷¹ Et constat ex 4^{or} tonis et duobus semitoniis.

¹⁷² Sed ditonus cum diapenthe est ascensus vel descensus ab una voce in 7^{am} | viriliter sonans. ¹⁷³ Et constat ex quinque tonis et uno semitonio. *Mn3 62r*

¹⁷⁴ Et sufficiencia illorum modorum similiter et exempla de omnibus his predictis modis tam usitatis quam inusitatis patent in figura sequenti.

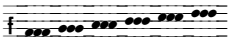
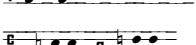
¹⁶⁷ descensus vel ascensus *Mn3*

¹⁶⁸ ut est] ut *Mn3* | ·B· gravi] b mi *Mn3* | id est] et *Mn3*

¹⁷⁰ describitur] diffinitur *BeMn3* | descensus vel ascensus *Be*

¹⁷² in] ad *Be*

¹⁷⁴ sufficiencia] sub figura *Be* | modorum] *om. Be* | et] *om. Be* | tam] *om. Be* | patent] patet ut *Mn3* | sequenti] sequitur figura aut omnis cantus *Be*

<i>Mc 14v</i>	175 Omnis cantus vel fit in	{ una resonancia sic est unisonus  176 2^a { intensa debiliter, sic est semitonium  intensa potenter, sic est tonus  177 3^a { intensa debiliter, sic est semidytonus  intensa potenter, sic est ditonus  178 4^a { intensa debiliter, sic est diatesseron  intensa potenter, sic est tritonus 
---------------	-----------------------------------	---

Mn3 62v

Mc 15v

► p.203

¹⁸³ Sequitur de naturis coniunctarum.

¹⁸⁴ Pro quo advertendum, posset namque quis querere | quid esset coniuncta, cui respondendum est, quod coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti est facere de tono semitonium et econverso de semitonio tonum. ¹⁸⁵ Nam in eo loco in quo solebat esse semitonium per coniunctam sumitur tonus; similiter in quo solebat esse tonus per coniunctam habetur semitonium, ut cum dicitur *mi fa* ubi solebat dici *re mi*, et sic de consimilibus etiam pro *fa sol*, *mi fa*. ¹⁸⁶ Hoc modo fit de tono semitonium et econverso. ¹⁸⁷ Et non est intelligendum quod tonus mutetur in semitonium, sed in loco in quo solebat esse tonus per coniunctam fit semitonium et econverso. ¹⁸⁸ Eciam sciendum est quod omnis coniuncta signata per b molle dicitur *fa*, sed per b quadratum dicitur *mi*, loco cuius ut frequenter ponitur b. ¹⁸⁹ Cum ergo cognicio talium coniunctarum neccessaria sit in cantu plano et eciam organico, idcirco diligenter videndum est de eis et scrutandum.

¹⁹⁰ Sunt autem octo coniuncte in numero, scilicet quatuor superiores et quatuor inferiores.

¹⁹¹ Octo coniunctas metrisque notabis in illis:

¹⁹² ·A·re ·B·mi primam, ·D·solre ·E·lami secundam,

¹⁹³ et ·F·G· finales ternam finaleque ·G· dat

¹⁹⁴ quaternam simul ·a· coniunctam prestat acutum

¹⁹⁵ ·g·que acutum dat ·a· sextam superacutum.

184 LAMBERTUS p. 258a

184 namque quis] aliquis *Be* | posset - respondendum est] *om. Mc* | instrumenti] instrumenta *Mn3*

185 in quo - similiter] *om. Mn3* | solebat²] solet *Be* | coniunctam] coniunctionem *Mn3* | dicitur cum *Be* | ubi] et *Mn3*

186 econverso] semitonium in tonum *add. Be*

187 non - fit semitonium] non intelligendum est quod tonus mutetur in semitonium *Mn3* | et e converso] semitonium in tonum *add. Mn3*

188 est] *om. Mn3Mc* | coniuncta] *om Be.* | quadratum] quadrum *Mn3* | ut] prout *BeMn3* | b] *Mc*

189 necessarium *Be* | plano - organico] claro (?) et eciam crifanico (?) *Mc* | videndum est] est videndum *Be* | videndum - scrutandum] videndum et scrutandum est de eis *Mn3*

190 superiores] inferiores *Be* | inferiores] superiores *Be*

191-195 *om. BeMc*

191 octo] de quibus octo *ante corr. Mn3*

San-cta et im-ma-cu-la - ta <...> non pot - e - rant

¹⁹⁹ Similiter exemplificari potest de eadem coniuncta in responsorio quod canitur de apostolis scilicet *Fuerunt sine querela*. ²⁰⁰ Et hoc est verum si incipitur in ·A· gravi, id est in ·A·re in quo causatur predicta coniuncta in loco in quo dicitur *calicem domini*, ut patet in exemplo:

²⁰¹Similiter in hoc responsorio *Emendemus in melius* causatur eadem coniuncta in loco quo dicitur *et miserere*, et in quampluribus aliis locis cantuum regularium prima coniuncta potest causari.

Mc 16r

197 Et hoc] ut Be | canitur] *om. BeMn3* | sicut patet hic] *om. Be* | *ex. om. Be*

Sancta et immaculata non poterant

198 *om. BeMc* | Epiphanie] euphanie *Mn3*

199 scilicet] *om.* *Mn3*

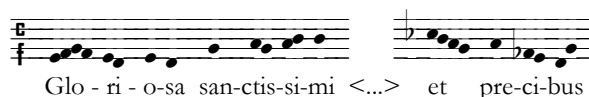
200 hoc] *om. Be* | causatur] *canitur BeMn3* | ut - exemplo] *om. Mn3* | ex.: biberunt] *cum melodia om. Mc*

201 causatur] canitur *lect. inc. BeMn3* | aliis] *om. Be* | cantuum] canticum *Be* | causari] cantari *Mn3*

202 Est] et *BeMn3* | vitare] evitare *Be* | tunc incipiat ... in] tunc hoc ... incipi debet in *BeMn3*
| hoc] illud *Be* | responsorium] videlicet *add. Be* | in] *om. Be*

203 responsoria] *om. Mn3* | Fuerunt] sine querelas *add. Be* | Emendemus] in melius *add. Be* | incipiat] incipere debent *Be* incipi debent *Mn3* | coniuncta] etc. *add. Mn3*

<i>BeMc</i>	<i>Mn3</i>	
²⁰⁴ 2 ^a coniuncta accipitur inter ·D· et ·E· finales, id est inter ·D·solre et ·E·lami, et signatur in ·E· gravi per b molle sic quod ibi erit <i>fa</i> , ²⁰⁵ ut patet in antiphona que canitur de sancto Gregorio, vide- licet <i>Gloriosa sanctissimi</i> , in loco in quo dicitur <i>et precibus</i> , ut patet hic etc.:	²⁰⁴ 2 ^a coniuncta <accipitur in- ter> ·D· et ·E· finales, id est inter ·D·solre et ·E·lami, et <signatur in> ·D· grave per b quadratum sic quod ibi sit <i>mi</i> , et ·E·lami per b molle sic quod ibi erit <i>fa</i> , ²⁰⁵ ut patet in antiphona que canitur de sancto Gregorio, videlicet <i>Gloriosa sanctissi- mi</i> , in loco <in> quo dicitur <i>et precibus</i> , <ut> patet hic:	▶ p.203 <i>Be 13v</i>



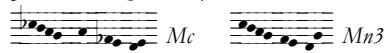
²⁰⁶ Similiter eadem coniuncta habetur in hoc responsorio *Gaude Maria virgo* in loco quo dicitur *interemisti* et eiam in hac antiphona *O crux gloriosa* in loco quo canitur *et admirabile signum*, si utrumque eorum initium accipit | in ·D· finali, id est in ·D·solre, ut patet cuilibet sagaciter intuenti. ²⁰⁷ Et eiam eadem coniuncta causari potest in quampluribus aliis locis. ²⁰⁸ Si autem velis predictas coniunctas vitare, incipe predictum cantum videlicet *Gaude Maria virgo* et *O crux gloriosa* in ·E· finali, id est in ·E·lami.

Mn3 63r

²⁰⁹ 3^a coniuncta accipitur inter ·F· et ·G· finales, id est inter ·F·faut et ·G·solreut, et signatur in ·F· grave per b quadratum, sic quod ibi cantatur *mi*, ut patet in illa communionione *Beatus servus* in loco in quo dicitur *invenerit vigilantem*.

204 accipitur inter] in *Mn3* | ·E·lami] in e gravi *Be* | ibi erit] erit ibi *Mc*

205 in antiphona] in exemplo in antiphona *Be* | antiphona] anthifana *Mn3* añ *Mc* añ *Be* | ut patet hic etc.] *om. Be* | *ex. om. Be*



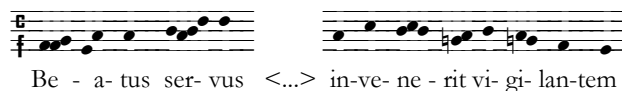
et precibus et precibus

206 hoc responsorio] responsorio isto *Be* | loco¹⁺²] in *add. Be* | canitur] dicitur *Be*

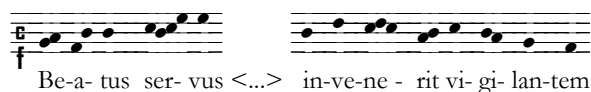
207 Et] *om. Mn3* | causari] cantari *Mn3* | potest] *om. Be*

208 Si autem velis] *om. Be* | incipe predictum cantum] in predicto cantu *Be* | gloriosa] *om. Mc*

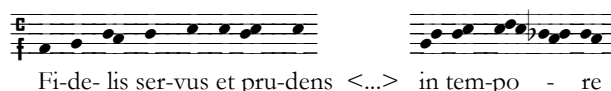
209 accipitur] ~~in~~ accipitur *Be* incipitur *Mn3* | inter] in *Mn3Mc* | F et G] F et F *BeMn3* | signatur in] signatur *Mn3* | communionione] *om. Mn3* coniuncione *Be* | dicitur] canitur (ca^{tur}) *Mc* | invenerit] *om. BeMc* | vigilante ut patet *Mc*



²¹⁰ Similiter posset exemplificari in aliis carminibus. ²¹¹ Si autem volueris predictam coniunctam vitare, tunc incipe illam communionem in ·a· acuto, id est in ·a·lamire per primum cantum b mollem, ut sic:



²¹² Quarta coniuncta accipitur inter ·G· finale et ·a· acutum, id est inter ·G·solreut et ·a·lamire et signatur in ·a· acuto per b molle sic quod ibi canitur *fa*, ut patet in hac communionem *Fidelis servus* in loco in quo dicitur *in tempore*. ²¹³ Et hoc est verum si incipitur in ·E· gravi, id est in ·E·lami ut patet hic:



Mc 16v

²¹⁴ Similiter in hoc responsorio *Conclusit vias meas* in loco | in quo dicitur *lapidem contra me*, et in locis aliis eiusdem responsorii et est verum si initium sumpserit in ·a·lamire. ²¹⁵ Similiter eadem coniuncta potest causari in diversis locis aliorum cantuum.

209 ex. om. Be | Mn3

Beatus servus invenerit vigilantem

210 carminibus] de eadem coniuncta ut patet intuenti *add. Be*

211 predicta coniuncta Mn3 | vitare] evitare Mn3 | incipe] accipe Mn3 | illam communionem] predictum cantum scilicet beatus servus Mc | communionem] coniunctionem Be | per] et per Mn3 | ut sic] om. BeMc | ex. om. BeMc

212 accipitur] est Mn3 | ibi] om. Be

213 ut patet hic] om. Be | hic] ibi Mc | ex. om. Be

Mn3

Fidelis servus et prudens in tempore

214 in quo] quo Mc | aliis locis Be | eiusdem] cuiusdem Be | et est verum om. BeMn3 | sumpserit] habuerit Be

²¹⁶ Si autem in prefata communione coniunctas evitare volueris, incipe eam in ·G· finali, id est in ·G·solreut per secundum cantum ♮ duralem.
²¹⁷ Est enim predicta communio septimi toni, ergo ibi etiam regulariter debet incipi et terminari.



²¹⁸ Si autem in hoc responsorio *Conclisit vias meas*, coniunctam predictam evitare volueris, incipe ipsum in ·c·solfaut, quia predictum responsorium | est octavi toni, ²¹⁹ ergo in ·G·solreut incipi debet et in ·G·solreut regulariter terminari, ut patet cuilibet subtiliter intuenti. ²²⁰ Item predicta coniuncta potest causari in pluribus locis huius responsorii *Ihesum tradidit impius* si initium sumpserit in ·G·solreut.

Be 14r

BeMc

²²¹ Quinta coniuncta accipitur inter ·c· et ·d· accutis id est inter ·c·solfaut et ·d·lasolre et signatur in ·c· accuto per ♮ quadratum sic quod erit ibi *mi*, ²²² ut patet in hoc iubilo videlicet *Alleluia* quod canitur de assumptione Marie virginis, et hoc si incipitur in ·a· accuto ut patet ibi:

Mn3

²²¹ Quinta coniuncta canitur in ·c· acutum et ·d· et signatur ·c· acutum per ♮ quadratum, ·d· vero acutum signatur per ♭ rotundum quod ibi sit *fa* et ·c· acutum per ♮ quadratum sic quod ibi erit *mi*, ²²² ut patet in hoc iubilo videlicet *Alleluia* quod canitur de assumptione gloriose virginis, et sic incipitur in ·a· acuto:

► p.203

216 per] ut per Mn3

217 etiam regulariter debet] om. Mc | ex. om. BeMc

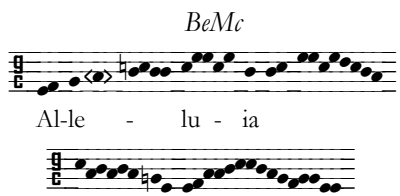
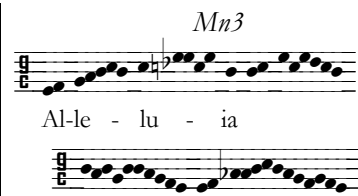
218 in hoc] hoc in Mn3 | responsorio] scilicet add. BeMn3 | Conclisit] concludit Be | coniunctam] coniuncta Mn3 | coniunctam predictam evitare] per dictam coniunctam cantare Be | ipsum] om. Mn3 | predictum responsorium] in predicto responsorio Be | octavi toni] octavus tonus Be

219 ·G·solreut] csolreut Mn3 | ergo - regulariter] et ergo debet incipi in gsolreut regulariter Be igitur incipi ibi debet et in gsolreut Mc | subtiliter] regulariter et subtiliter Mn3 om. Be

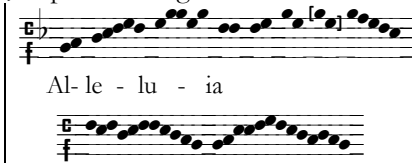
220 potest] possunt Be | causari] cantari Mn3 | impius] ipsius Mn3

221 et signatur - mi] om. Be | rotundum] molle rotundum ante corr. Mn3

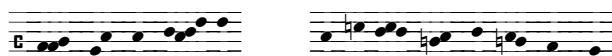
222 ut patet - ut patet ibi] ut in hoc cantus Alleluia Alleluia Be

<i>BeMc</i> 	<i>Mn3</i> 
--	--

²²³ Si autem in predicto iubilo coniunctas evitare volueris, incipe ipsum in ·F· finali, id est in ·F·faut per primum b mollem, quia ibidem etiam debet terminari ex quo est quinti toni, ut patet intelligenti ut hic:



²²⁴ Similiter potest exemplificari de predicta coniuncta in hac communi-
one *Beatus servus* in loco preallegato, scilicet *invenerit vigilantem* si incipitur in
diapente, videlicet in ·b· acuto, id est ·b·fa·b·mi ut hic:



Be - a - tus ser- vus <...> in-ve-ne - rit vi- gi- lan-tem

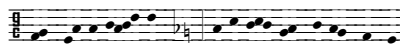
Mn3 63v

²²⁵ Sexta coniuncta accipitur inter ·d· et ·e· acutas, id est inter ·d·solre et
·e·lami, et signatur in ·e· acuta per b molle sic quod ibi erit *fa*, ut patet in
Mc 17r hac antiphona *Inmutemur* in loco quo dicitur *ieiunemus*. | ²²⁶ Similiter
exemplificari potest de eadem coniuncta in introitu *Adorate Deum* in loco
quo dicitur *Deum* ut patet in istis exemplis sequentibus:

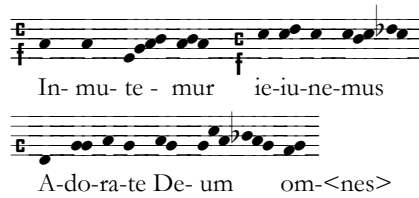
222 ex. om. Be |  Mn3

223 id est - terminari] om. Mn3 | ut hic] om. Mc | ex. om. BeMc

224 communione] antiphona Be | preallegato] prealigato BeMn3 | vigilantem - ut] om. Be |
ut hic] ut Mn3 | ex. om. Be

 Mn3

Beatus servus invenerit vigilantem
225 accipitur] incipitur Mn3 | ·d· et ·e·] e et d Mn3 | in ·e·] in d Mn3 | sic] et Be | fa] om. Be
| ut patet in] ut in Mn3 | quo] in quo BeMn3
226 similiter] consimiliter Mn3 | quo] in quo Be | ut patet - sequentibus] om. BeMn3 |



► p.203

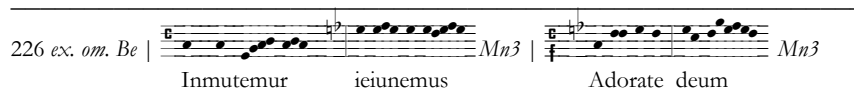
²²⁷ Similiter in aliis locis quampluribus aliorum cantuum regularium eadem coniuncta potest causari.

²²⁸ Septima coniuncta accipitur inter ·g· et ·f· acutas, hoc est inter ·g·solreut et ·f·faut, et signatur in ·f· acuto per b quadratum, sic quod ibi erit *mi*, ²²⁹ ut patet in hac antiphona *Hodie Maria virgo* si eius initium recipitur in ·b· acuto, id est in ·b·fa·b·mi, ut sic:



[²³⁰ Illa coniuncta fit apud religiosos in istis exemplis, sed apud seculares non, quia tales attingunt terciam.]

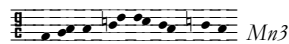
²³¹ Si autem in prefata antiphona illam coniunctam vitare volueris, incipe eam in ·E· finali per primum cantum naturalem, ut patet bene advertenti:



²²⁷ In istis videlicet exemplis sequentibus, similiter in aliis locis quampluribus aliorum cantuum regularium eadem coniuncta potest causari videamus precedencia exempla Mn3 | potest] possunt Be

²²⁸ hoc est] id est Mn3 | b] b Be | sic - erit] et sic ibi canitur Be

²²⁹ recipitur] incipitur Be | acuto] accuto Be acuta Mn3 | id est in] id est Mn3 | ut sic] om. Be | ex. om. Be



²³⁰ om. BeMc

²³¹ illam] om. Mn3 | vitare] evitare BMn3 | volueris] om. Mc | ut - advertenti] om. Be ut hic sive superius in ultima antiphona Hodie Maria virgo Mn3



Ho-di- e Ma- ri - a vir-go

²³² Octava coniuncta accipitur inter ·g· acutum et ·aa· superacutum, id est inter ·g·solreut et ·aa·lamire, et signatur in ·aa· superacuto per b molle sic quod erit ibi *fa*. ²³³ Huic vero coniuncte musici non assignant locum determinatum, sed rationi commitunt. ²³⁴ Illo tamen non obstante, sagax et subtilis cantor sibi ipsi potest eam adinvenire exemplificando de ea sicut de predictis.

²³⁵ Et sciendum quod ipsi mensuriste in locis in quibus commituntur coniuncte, solent ponere tale signum #. ²³⁶ Sed organiste ipsis notis solent adiungere quandam virgulam per modum | crucis ut sic .

²³⁷ Hee autem coniuncte ideo hic sunt posite et exemplificate, nam tam cantus organicus quam etiam planus sine eis nequaquam cantari potest, ut patuit in exemplis iam dictis. ²³⁸ Similiter in aliis organicis cantibus exemplificari possit quod fideli relinquitur traditori artis musicalis. ²³⁹ Et ideo coniuncte predictae memorie diligenter sunt imprimende et commendande cum exemplis earum prenumeratis.

²⁴⁰ Item notandum quod triplicia sunt semitonia | in manu.

²⁴¹ Primum consideratur ubi hec vox scilicet *mi* includitur cum illa voce *fa* et hoc est commune semitonium et principalius.

²⁴² Secundum est quod causatur ex b quadrato et locatur inter tonos perfectos, ut inter ·C· et ·D· graves, inter ·F· et ·G· finales, inter ·c· et ·d· acutas. Hec omnia representant hanc vocem *mi* sicut suum principium.

232 ·g· acutum - inter] *om. Mn3* | inter ·g· - et ·aa·lamire] inter g et aa *Be* | ibi erit *BeMn3*

233 locum non assignant *Be* | adinvenire] examinare *Be* invenire *Mn3*

235 sciendum] notandum *Mn3* | in] *om. Be* | tale] talem *Mc*

236 ipsis] ipsius *Mc* | adiungere] iungere *Be* | virgulam] regulam *Mn3* | per - crucis] per modum per modum crucis *Be*

237 ideo] *om. Be* | potest cantari *Be* | ut patet *Be*

238 organicis cantibus] organicis canticis cantibus *Be* canticis organicis *Mn3* | possit] potest *Be*

239 imprimende] intimande *Mn3* | commendande] emendende *Be*

240 quod] *om. BeMn3*

241 scilicet] *om. Mn3* | cum illa voce] cum secunda voce *Mn3* | illa] scilicet *add. Be* | principalius] principalissimum *Be*

242 causatur] cantatur *Mn3* | et] *om. Be*

²⁴³ 3^{um} semitonium causatur ex b rotundo et locatur inter tonos perfectos, ut in<ter> ·D· et ·E· graves, inter ·G· grave et ·a· acutum, inter ·d· et ·e· acutas. ²⁴⁴ Et hec omnia representant hanc vocem *fa* sicut suum principium a quo descendunt.

²⁴⁵ Et iste due species ultime improprie dicuntur semitonia sed potius falsete sive coniuncte, quia non sunt in isto modo qui dicitur semitonium, ²⁴⁶ quod patet cuilibet intelligenti | quemadmodum etiam prius tactum est in modo musicali qui dicitur semitonium.

Mn3 64r

²⁴⁷ Item pro meliori informatione hic etiam sunt advertende quedam denominationes neumarum et signa musice ut sunt ista:

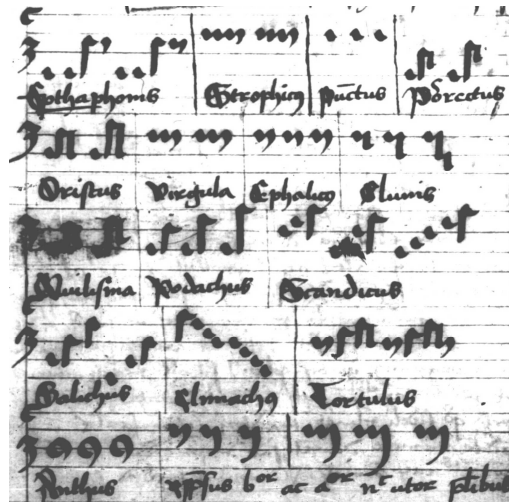
243 causatur] cantatur *Mn3*

244 hanc vocem] *om. Mc* | a] ad *Be*

245 iste] ille *Be* | ultime] illo modo *add. Be* | potius] *om. Be* | falsete] flenta *Mn3* | sive] sicut *Mn3* |

246 quod] ut *BeMn3* | ut - intelligenti] quodque cuilibet intuenti scire intelligenti *Be* | etiam] ex *Mn3* | tactum] *om. Be*

247 Item pro sciendum pro meliori informatione hic etiam sunt advertende quedam denominationes neumarum seu signa, ut ista epithaphonus que habentur in cantu epthaphono etc. sequitur. *Be* | Hic sunt advertende etiam que denominationes neumarum sive figure musice ut sunt ista sequencia. *Mn3*

*Mc f. 17v*

²⁴⁸ Eptaphonus, strophicus, punctus, porrectus, oriscus,

²⁴⁹ virgula, cephalicus, clinis, quilisma, podathus,

²⁵⁰ scandicus, salichus, climachus, torculus, anchus,

²⁵¹ et pressus minor ac maior nec pluribus utor.

Versus: ²⁵² Neumarum signis erras qui plura restringis.

248-252 NEUM. Eptaphonus

248-252 *om. Be*

249 cephalicus] ephalicus *Mc* | clinis] clynis (?) *Mn3* clunis (?) *Mc*

250 inchus *Mn3*

251 et pressus] appresus *Mn3* | ac maior] alio nec *Mn3* | utor pluribus *Mc*

252 signis] signum *BeMn3*

4

¹Expeditis tribus principalibus, videlicet signis, vocibus et figura manus, similiter divisionibus cantuum claviarumque proprietatibus, similiter vocum mutacionibus, venio ad quartum principale, scilicet ad ea que ducunt in tonorum agnitionem quoad eorum *euonae*. ²Propter quod est notandum quod tonus ^{4^{or}} modis accipitur. ³Primo modo idem est quod accentus et sic dicitur: barbarismus causatur ex inepto tono, id est accentu. ⁴Secundo modo est unus modus cantandi de novem modis musice | de quibus prius dictum est. ⁵Tercio modo idem est quod propria notificacio cantuum in fine per *euonae* secundum quam accentuamus psalmos. ⁶Quarto modo est regula de unoquoque cantu maxime in fine diiudicans. ⁷Et sic capiendo tonum, nichil aliud est nisi tropus, qui alicui tono est regulariter subordinatus prout dicimus: iste cantus est primi toni, id est iste tropus subordinatur primo tono.

Mc 18r

Be 15r

Versus: ⁸Dicitur equivoce tonus, accentus, nota, signum.

⁹Dicitur et cantus regulaque finem probans.

4, 3 cf. SUMM. GUID. comm. 14

4, 5-6 SUMM. GUID. comm. 16-17

4, 8-9 cf. SUMM. GUID. 3-4

1 Expeditis] de *add. Be* ex p<re>dictis *Mn3* | videlicet - mutacionibus] scilicet vocum habitudinibus et cantuum diversitatibus *Be* videlicet claviarum proprietatibus et vocum habitudinibus et cantuum diversitatibus *Mn3* | ducunt in] dicunt de *Be* dicunt in *McMn3* | agnitionem] cognitionem *Mn3*

2 accipitur] accipiuntur *Be*

3 primo - accentus] primo i. accentus *Mn3* | modo] *om. Be* | inepto] inapto *Be*

4 modo] *om. Be* | de quibus - est] *om. Be*

5 modo] *om. BeMc* | notificacio] noticia *Be* | in fine] invenire *Be* | quam] quem *Be* | psalmos] psalmus *Be* | psalmos accentuamus *BeMn3*

6 modo] *om. BeMn3* | in fine] invenire *Be*

7 capiendo] cantando *Mn3* | qui] quia *Be* | regulariter est *Mn3* | dicimus] *om. Be* | primo tono subordinatur *BeMn3*

8 tonus] tropus *BeMn3* | nota] vel *Be*

9 regula] virgula *Mc* | finem] fine *BeMn3*

¹⁰ Et isto ultimo modo sumendo tonum est ad propositum. ¹¹ Et diffinitur sic: est debita tropi comprehensio regularis cantus respectu principii, finis, arsis et thesis. ¹² Item tonus alio modo 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.

¹³ Sciendum quod octo sunt toni et quondam dumtaxat 4^{or} erant ad quatuor sedes tonorum, scilicet ·D·E·F·G·. ¹⁴ Nam moderni perpenderunt inconueniens esse uni et eidem tono tribuere ascensum et descensum, cum unus tonus naturaliter tendit sursum et alter deorsum. ¹⁵ Ergo isti 4^{or} in octo per modernos divisi sunt. ¹⁶ Et qui naturaliter tendunt sursum ut ad accutas vocantur autentici, ab ‚autenton‘ in greco, quod est autoritas in latino, eo quod | habent auctoritatem ascendendi. ¹⁷ Reliqui vero quorum cantus naturaliter descendit dicuntur plagales quasi subiugales aliorum, eo quod in gravibus moram faciunt.

¹⁸ Dicunt tamen quidam quod quamvis apud Grecos tantummodo quatuor toni fuerunt nominati, scilicet prothos, deutros, tritos et thetrardos, nichilominus tamen ex hiis quatuor resultabant alii 4^{or}, quia quilibet predictorum dividebatur in duos, videlicet in autentum et in plagalem, id est magistralem et subiugalem, vel principalem et collateralem. ¹⁹ Illos enim, quos nos impares consideramus, sicut sunt primus, 3^{us}, 5^{us}, et septimus, ipsi Greci dixerunt autentos et nos magistrales | vel principales ex eo quod communiter suum *euonae* et suum versum alcius | assumunt ut

12 cf. PS.-ODO dial. p. 257

13 cf. IOH. COTT. mus. 10, 3

10 modo ultimo *BeMn3*

11 comprehensio] apprehensio *Be* | regularis] regularum *Mn3*

12 Item - modo] Aliter namque *Mn3* sic] *om. Be* | choralis] coralus *BeMn3* | principiandi] principiendi *Be* | vel] *om. Mc* | in fine] finiendi *Be* | iudicamus] indicamus *Be* i. discrecio principii et finis, ascensus vel descensus cuiuslibet cantus *add. Mn3*

13 ad] secundum *Mn3*

14 tono] *om. Be* | tribuere] *om. Mn3* | et] et et *Be* | tribuere - descensum] ascensum et descensum tribuere *Mn3* | tendit] tendat *Mn3*

15 in] *om. Be* | per modernos] modernos *Mc* a modernis *Mn3*

16 ad] in *Be* | vocantur] dicuntur *Be* | autenton] autenticum (?) *Be* autenticum *Mc* aucio(?) *Mn3* | quod est] id est *Mn3* | in latino] latine *Be* in ultimo(?) seu dignum *Mc*

17 aliorum] tonorum *add. Be*

18 nominati] vocati *Be* | prothos, deutros, tritos et tetrardos *Be* | dethrardos *Mn3* | resoltabunt *Be* | et in] et *BeMn3*

19 nos] *om. Be* | ipsi - principales] autenticos id est principales dixerunt *Be* | suum] eorum *Be*

infra patebit. ²⁰ Quos vero nos pares consideramus sicut sunt ^{2^{us}}, ^{4^{us}}, sextus et octavus, ipsi Greci dixerunt plagales, nos vero subiugales vel collaterales ex eo quod communiter suum *enouae* et suum versum et discursum gravius id est declivius assumunt, unde Iohannes Holandrinus:

²¹ Primum cum terno sic quintum septimum atque

²² Autentos dic esse simul reliquosque plagales.

²³ Quod autem autentus ascendit et plagalis descendit patet per hunc versum:

²⁴ Vult descendere par, sed vult scandere tonus impar.

► p.203

Vel sic: ²⁵ Impar it supra tonus par ambulat infra.

²⁶ Ad cognoscendum vero sub quo *enouae* et sub qua differentia quilibet tonus regulariter compositus comprehendatur, ^{4^{or}} sunt considerata.

²⁷ Primum est principium, ^{2^m} est finis, ^{3^m} est punctus, ^{4^m} est arsis et thesis, ut patet per hos versus Jo. Holandrini:

²⁸ Principium, punctus, finis, thesis et arsis enarrat

²⁹ Quemlibet et cantum regularem cuiuscumque toni sit.

³⁰ Quantum ergo ad primum, scilicet principium, videndum est an cantus seu tropus ipsius cantus ponit suum principium, id est initium sue solfe sub vel supra. ³¹ Secundum hoc erit tibi primum indicium cuius toni sit cantus de quo practicas. ³² Sed quia quilibet tonus habet plura principia et ex diversis principiis tonorum seu troporum cantuum videntur causari diverse differentie *enouae*, quod potest patere perspicue intuenti, ³³ quia sicut

20 nos] no *Mc* | et octavus] octavus *BeMn3* | id est] et *Mn3* | Iohannes hollandrine *Be* Io. Holandrini *Mn3*

21 sic] sic sit *Be* | septimus *Mn3*

22 autentus *BeMn3*

23 autem] vero *Mn3* | et plagalis] plagalesque *Mn3* | hunc] illum *Be*

25 it] *om. Mn3*

27 est³] *om. Be* | est⁴] *om. BeMn3* | hos] *om. BeMn3* | hollandrine *Be*

28 thesis et arsis] arsis thesis *Mn3*

29 tonus *Be*

30 ergo] igitur *Be* | scilicet principium] *om. Be* | est] *om. BeMn3* | ponit] componat *Mn3* | id est initium] inicio *Be* | solfe] solve *BeMn3* | vel supra] et supra *Mn3*

31 tibi - indicum] illud principium iudicandum *Be*

principium *euouae* pro quolibet tono est unicum, sic finis troporum seu cantuum pro quolibet tono etiam est unicus, et sicut finalis differentia pro quolibet tono est diversa, sic principium cantuum pro quolibet tono est diversum.

³⁴ Ex quibus sequitur correlarie quod ex diversis principiis cantuum causantur diverse differentie *euouae*. ³⁵ Principium enim troporum respicitur a fine *euouae*, et finis troporum respicitur a principio *euouae*, ut infra videbitur. ³⁶ Hinc est quod de tonorum seu troporum cantuumque principiis et *euouae* differentiis coniunctim et sub uno contextu hic diceretur.

³⁷ Propter quod est notandum quod ex quo presens intencio est de tonis, ³⁸ quod tonus sicut hic capitur adhuc est triplex secundum 3^s causas efficientes musicæ. ³⁹ Est enim tonus vulgaris, quem adinvenit quidam |
Be 16r magister nomine Tubal. ⁴⁰ 2^{us} est ambrosianus, cuius due sunt cause effici-
Mc 19r entes, scilicet beatus Moyses cum beato Ambrosio. ⁴¹ 3^{us} est gregorianus, quem ad | invenit sanctus Gregorius quo moderni musici sive latini utuntur.

⁴² Primum tonum scilicet vulgarem dicimus non habere debitas dependencias propter tria. ⁴³ Primum est quia non consistit in sedibus regularibus sicut deberet, scilicet in finalibus in quibus omnis cantus tonorum autentorum et plagalium regulariter formatus terminatur. ⁴⁴ 2^m est quia intensuras

33 unicum - unicus] ~~unicum~~ unicus *Be* | pro quolibet¹ - est diversum] pro quolibet est diversum *Mn3* | cantuum pro quolibet tono] cantus vel cantuum *Be*

34 quibus] quo *Mn3* | sequitur correlarie] correlarie sequitur *Be* | diverse - euouae] diverse euouae *Be* differentie diverse euouae *Mn3*

35 principium - euouae²] *om. Mn3* | troporum¹] tonorum vel troporum *Be* | principio] principiis *Be* | infra videbitur] infra patebit *Be* videbitur infra *Mn3*

36 Hinc] et hinc *Mn3* | de - cantuumque] de troporum cantuum vel tonorumque *Mn3* | seu] seu de *Be* | coniuncti *Be* | et²] *om. BeMn3*

37 Propter - quod²] *om. Be* | Propter quod] pro quo *Mn3* | intensio *Mn3*

38 quod] tunc *Mn3* | adhuc] sunt (?) *Be* | triplex] ad hoc respondendum est *Be*

39 vulgaris] fulgaris *Mc* | adinvenit] invenit *Be*

40 ambrosianus] ambrosius *BeMn3* ambrosii *Mc* cf. *LZ 4, 44* | scilicet] unus *Mc* | cum beato Ambrosio] et beatus Ambrosius *Mn3*

41 adinvenit] invenit *Be* | quo] quo ad *Be*

42 non] nos *Mn3* | debitas dependencias] diversas arrimadencias *Mn3* debitas rependencias *BeMc* | propter tria] propterea *Mn3*

43 primum] principium *Mn3* | quia] quod *Be* | sicut deberet] *om. Mn3* | in finali *Mn3* | tonorum] tonos *Mn3* | regulariter] realiter *Be*

44 2^m est quia] sciendum est quod *Mn3* | est] *om. Mc* | intensuras] intensiones *Be*

suas vel cursum suum intendit vel remittit non considerando diapason neque diapenthe neque dyathesseron. ⁴⁵ 3^m est quia usque ad excellentes intenditur transeundo ad acutas et superacutas sine regula. ⁴⁶ Ambrosianus vero tonus extendit intensuras suas sive cursum suum magis assidue reverberando cordam quintam vel sextam et quandoque quiescit in sedibus regularibus et quandoque non. ⁴⁷ Et tali tono utitur gens lombardica. ⁴⁸ 3^{us} tonus est gregorianus, scilicet quem beatus Gregorius adinvenit de quo hic ad propositum. ⁴⁹ Et licet beatus Gregorius transtulit tonum magistri Tubal et Ambrosii, tamen idem magis regulariter tonos extendit ad omnes dependencias omnium cordarum videlicet *ut, re, mi, fa, sol, la*. ⁵⁰ Ex quo in hiis sex cordis omnes toni et dytoni et omnes iubili concluduntur.

⁵¹ Est autem notandum quod tonus gregorianus sive cantus gregorianus continet octo tonos, quorum 4^{or} dicuntur autenti et 4^{or} plagales. ⁵² Et dicuntur ideo autenti, quia summunt dyapente, id est 5^{am} cordam, a sua sede finali et ipsam pluries reverberant cum suo diapason, id est | octava corda. ⁵³ Reliqui vero 4^{or} dicuntur ideo plagales, quia plagentur a suis autenticis, ita quod autenti quandoque | decidant in cursum suorum plagalium, scilicet in cordam gravem, que canitur ·A·re, vel ·B·mi contra regulam.

Mn3 65r

Be 16v

44 vel] sive Mn3 | non considerando] considerando *ante corr.* Be | neque¹] nec Be vel Mn3 | neque²] nec BeMn3

45 ad] in Mn3 | intenditur] intenduntur Mn3 | ad] ut ad Mn3

46 Ambrosianus - non] Ambrosius vero tonus retendit intensuras suas quandoque in regularibus et quandoque non Mn3 | Ambrosianus] ambrosius BeMn3Mc | tonus] *om.* Be | intensuras] intensiones Mn3 | suas] *om.* Be | reverberando - sextam] reverberando tantum quintum et sextum Be

47 lombardica Mn3 lombardica BeMc

48 de quo] et etiam Mn3

49 beatus] *om.* Be | Gregorius *om.* Mc | transtulit] transtulerat Mn3 | regulariter tonos] in regulari tono Mn3 | dependencias] rependencias BeMn3Mc | fa - la] fa etc. Mn3

50 in hiis sex] in illis Mn3 | omnes toni] octo thoni Mn3

51 gregorianus] *om.* Mn3

52 ideo autenti] autenti ratio (?) Mn3 | summunt] assumunt Be | id est¹] *om.* Mc | cordam] vocem Be | sua sede] suo Be | corda] vel dicuntur principales quia priores vel magistri quia potiores cum ipsi in acutis versantur vel in pares enim numero nuncupantur *add.* Be

53 autenticis] vel dicuntur collaterales quia habent se ad latus principalium, vel dicuntur discipuli quia currunt in locis humilioribus, vel dicuntur pares propter numerum sit (?) vocatum *add.* Be | decidant] decidunt Mn3 | scilicet] sive Mn3 | gravem cordam Be | que] qua Be | regulam] etc (?) *add.* Be

⁵⁴ Hii autem octo toni habent quatuor sedes finales regulares in quibus omnes iubili et carmina et omnes cantus regulares non transpositi terminantur. ⁵⁵ Primi autem autenti et sui plagalis, id est 2ⁱ toni, est sedes et finalis corda ·D·solre, 3ⁱⁱ et 4^{ti} ·E·lami, 5^{ti} et 6^{ti} ·F·faut, 7^{mi} et 8^{vi} ·G·solreut.

Versus: ⁵⁶ Primus et alter ·D· tenet, ·E· ternus quoque quartus,

⁵⁷ ·F· quintus et sextus, ·G· septimus atque supremus.

Vel sic: ⁵⁸ In *re* pri secun et ter quater explicit in *mi*

⁵⁹ In *fa* quin aut sex, sep aut oc explicit in sol.

Mc 19v ⁶⁰ Et notandum quod in illis 4^{or} clavibus iam enumeratis non semper finiuntur toni sive cantus, sed eciam in aliis scilicet ·a·b·c·d· acutis, id est ·a·lamire, ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut, ·d·lasolre, que alio nomine | dicuntur affinales, ⁶¹ et hoc ideo quia sicut cantus principaliter terminari potest in 4^{or} clavibus prius enumeratis, sic et in hiis 4^{or} terminari potest minus principaliter. ⁶² Et ideo quidam in hac arte simplices huiusmodi cantus solent in dubium provocare, ex eo quod in clavibus finalibus regulariter non terminantur, et ex hoc nonnulli affirmant, eos esse irregulares. ⁶³ Cum tamen quamplures cantus diversorum tonorum in propria sua sede aliquando causa b mollis, nunc causa defectus toni vel semitonii stare non possunt, ⁶⁴ et ideo transferuntur ad loca aliena, propterea tales non debemus iudicare irregulares, sed cantus transpositos nominare. ⁶⁵ Quod per hos versus cito poteris probare:

Versus: ⁶⁶ ·D· vel in ·a· primus requiescit atque secundus

⁶⁷ Et secundum antiquos 2^{us} tonus eciam terminabatur in ·G·solreut.

66 SUMM. GUID. comm. 1, 58 et 60; ANON. Carthus. nat. 6, 40

54 octo] *om. Be* | finales] *om. Mc*

55 corda] eiusdem in *Be* | 3ⁱⁱ] autem *add. Be* | 4^{ti}] clavi *add. Mc*

58 pri - ter] pri et secun ter *Be* pri secun ter *Mc* primi secun et est *Mn3*

59 aut¹] *om. Mn3* | sep - sol] ambit et hic in sol *Be* | aut oc] octavus (?) *Mn3*

60 semper] solum *Mn3* | id est] i. in *Mc*

61 potest¹⁺²] possunt *Mn3*

62 arte] parte *Be* | in dubium] unum dubium *Be* in dubio *Mn3* | ex eo] eo *Mn3* | finalibus regulariter] regularibus et finaliter *Mn3* | regulariter] naturaliter *Be* | affirmant] *om. Mc*

63 tamen] aliquando *Be* | causa] cantus *Be* | stare] ponere *Be*

64 transpositos] transpositus *BeMc*

65 hos] istos *Be* | cito] isto modo *Be*

66 Dat (D aut ?) in a primus requiescit eque secundus *Be*

67 2^{us}] tonus eciam *add. Be*

Versus: ⁶⁸ Et quandoque 2^{us} in ·G· retinet sibi sedem
⁶⁹ Tercius et 4^{us} in ·E· vel in ·b· requiescunt.

⁷⁰ Et notandum quod 4^{us} etiam terminatur in ·a·lamire, videlicet quando cantus 4^{ti} toni modulatur sub ista melodia videlicet *Stetit angelus* similiter *Benedicta tu in mulieribus*.

⁷¹ Cum 5^o 6^{us} in ·c· vel in ·F· reperitur.
⁷² Septimus octavus in ·g· cum ·d· requiescunt.

⁷³ Sed de principiis tonorum nota hos versus:

⁷⁴ ·A· retinet ·C·D·F·G·, simul ·a· | primus <...> Be 17r

⁷⁵ Et hoc tantum est dicere quod primus tonus habet sex principia sive sex litteras iniciales, scilicet ·A·C·D·F·G·a·: ⁷⁶ ·A· id est ·A·re, ·C· id est ·C·faut, ·D· id est ·D·solre, ·F· id est ·F·faut, ·G· id est ·G·solreut, ·a· id est ·a·lamire.

⁷⁷ Item secundus tonus habet 5^e principia scilicet ·F·ut, ·A·re, ·C·faut, Be 17r
·D·solre, ·F·faut.

Versus ⁷⁸ ·Gamma·ut, ·A·re, ·C·fa, ·D·solre sequens quoque ·F· fa.

⁷⁹ Sed 3^{us} tonus habet 4^{or} principia scilicet ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut, ·c·solfaut.

Versus: ⁸⁰ Bis duo ternus ·E·F·G·c· super addens.

69, 71, 72 SUMM. GUID. comm. 1, 58 et 60; ANON. Carthus. nat. 6, 40

68 Et] est *Mc*

69 vel in] vel *BeMn3*

70 terminantur *Be* | ista] illa *Mn3*

71 Cum] in *Be* vel in *Mc*

72 ·d·] e *add. Mn3*

74 ·a·] *om. BeMn3* | primus] primo *Be* prima *Mn3*

75 Et] *om. Be* | tantum est] est tantum *Mn3* | sive sex] vel *Mn3* | scilicet] videlicet *Mn3 om. Be* | ·A· - ·a·] a c d e f g *Mn3*

76 ·A· - ·a· id est ·a·lamire] i. alamire cffaut dsolre ffaut gsolreut ut patet in hac figura sequenti etc. sequitur nunc figura *Be cf. appendix I p. 181* | i. are cfaut dsolre ffaut Gsolreut alamire *Mc*

77 *om. Mn3* | Versus] unde *Mn3*

78 ·C·fa] cfaut *Be* | sequens quoque] sequensque *Mn3* | ·F·fa] fa *BeMn3*

80-81 *om. Mn3*

⁸¹ Quartus autem tonus habet sex principia, scilicet ·C·faut, ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut, ·a·lamire.

Versus: ⁸² Quartus habet ·C·D· simul ·E·F·G·a·lamire.

⁸³ Quintus autem tonus habet tria principia, scilicet ·F·faut, ·a·lamire et ·c·solfaut.

Versus: ⁸⁴ ·F·faut et quintus ·a·lamire dabitque ·c·solfa.

⁸⁵ Sextus autem tonus habet quatuor principia, scilicet ·C·faut, ·D·solre, ·F·faut, et ·G·solreut.

Versus: ⁸⁶ Est sextus ·C·fa, ·D·sol, ·F· ·G·que locans.

⁸⁷ Septimus autem tonus habet quinque principia, scilicet ·G·solreut, ·a·lamire, ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut, ·d·lasolre.

Versus: ⁸⁸ ·G· vel ·a·b· quadrum ·c·d· tibi septimus offert.

Mc 20r ⁸⁹ Octavus vero tonus habet septem principia, scilicet ·C·faut, ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut, ·a·lamire, ·c·solfaut.

Versus: ⁹⁰ Oc servat ·C·D·E·F·G· ·a·laque ·c·sol.

⁹¹ Et hoc idem satis subtiliter patet in figura circulari sequenti, similiter de sedibus finalibus tonorum tam principalibus quam minus principalibus ut patet sequentem figuram intuenti.

83 tria habet *Be*

84 dabitque] que dabit *Mn3* dabisque *Be*

85 autem] vero *Be* | et] *om. Mc*

86 versus] *om. Be* | Est - ·C·fa] C sextus et fa *Mn3* Et sextus cfa *Be* | locans] locabit *Be*

87 autem tonus] *om. Mn3* | ·b·] b *Be*

88 vel] *om. Mn3* | offert] affert *Be*

89 vero tonus] *om. Mn3*

90 servat] *om. Be* serva *Mc*

91 idem - sequenti] satis patet subtiliter sequentem circularem figuram intuenti *Mn3* | subtiliter] clare *Be* | circulari] *om. Be* | ut patet - intuenti] *om. Mn3* ut patet intuenti etc. *Be*

92



Mc f. 20r

Hec 4^{or} littere scilicet ·D·, ·E·, ·F·, ·G· sunt sedes finales principales tonorum.

Alie vero minus principales.

Hec sunt principia tonorum et incidunt in multis principiis ut patet [in] hanc figuram subtiliter intuenti.

In hac figura a parte sinistra habentur
claves in quibus toni regulariter incipiunt

A C D F G a	primus		autentus	D a
F D F	secundus	prothos	plagalis	
E F G c	tercius		autentus	E b
C D a	quartus	deutros	plagalis	
A F	quintus		autentus	F c
C D F G	sextus	tritos	plagalis	
G a b c d	septimus		autentus	G d
C D E F	octavus	tetrardos	plagalis	

A parte autem dextra habentur claves
in quibus toni regulariter finiuntur

Mn3

⁹³ Item toni sorciuntur alia nomina ut dorius, ipodorius, etc. ut patet in hac figura.

	De numero <im>pari		De numero pari
	prothos autentus		plagalis proti
D	dorius	D	ypodorius
	primus tonus		secundus tonus
E	deutros autentus	E	plagalis deutri
	frigius		ypophrygius
	tercius tonus		quartus tonus
F	tritos autentus	F	plagalis triti
	lidius		ypolidius
	quintus tonus		sextus tonus
G	tetrardus autentus	G	plagalis tetrardi
	mixilidius		ypomixilidius
	septimus tonus		octavus tonus

Mn3 65v

⁹⁴ Item quatuor sunt claves finales quibus sciri potest cuius toni sit aliquis cantus sine differencia, scilicet ·De·solre, ·E·lami, ut patet. Dicitur eciam <cantus> sine differencia quia sunt alie claves que secundum Gwidonem dicuntur affinales, quibus sciri potest cuius toni sit †...† cantus cum differencia, scilicet ·a·lamire, ·b·fa·h·mi, ·c·solfaut et ·c·faut, quia [quod] cantus qui finitur in ·a·lamire est primi vel secundi toni cum differencia, et qui finitur in ·b·quadrato in ·b·fa·h·mi est tercii vel quarti toni cum differencia, et qui finitur in ·c·solfaut est quinti vel sexti toni cum differencia. ⁹⁵ Dicunt autem autores quod septimus et octavus raro finiantur in ·d·lasolre, quia ut communiter inmutabiles manent in locis suis, et ergo loco istius secundum aliquos septimus et octavus toni quandoque finiuntur in ·c·faut, quare alii solum ponunt tres claves affinales, scilicet ·a·lamire, ·b·fa·h·mi et ·c·solfaut. ⁹⁶ Si autem aliquis cantus in alia clave preter illas iam dictas finiatur, talis cantus secundum artem est falsus.

BeMcMn3

Be 17v

⁹⁷ Sed de principiis *euonae* est sciendum quod primus tonus similiter 4^{us} et sextus incipiunt eorum *euonae* in ·a·lamire a sede finali.

Versus: ⁹⁸ Primus cum 4^o 6^{us} simul inchoat ex ·a·

⁹⁹ Tercius autem 5^{us} et octavus incipiunt eorum *euonae* in ·c·solfaut.

Versus: ¹⁰⁰ Tercius et quintus octavus incipiunt in ·c·

⁹³ de numero impari *add. in marg. Mn3* | ypophrygius] ypofrigidus *Mn3*

⁹⁴ <cantus>] *illegibile Mn3*

⁹⁷ sciendum] notandum *Mn3* | a sede] a secundo *Mn3*

⁹⁸ simul] sive (?) *Be* | inchoat] intonant *Be*

⁹⁹ 5^{us}] quintus que *Mn3* | eorum euonae incipiunt *Be*

¹⁰¹ Sed solus secundus tonus incipit suum *enonae* in ·F·faut <per semiditonum> a sede finali et septimus tonus ponit principium sui *enonae* in ·d·lasolre.

Versus: | ¹⁰² ·F·que 2^{us} habet ·d· septimus alcior istis.

Mc 20v

¹⁰³ Et hec eciam patent in his versibus sequentibus:

¹⁰⁴ Pri *re la*, se *re fa*, ter *mi fa*, quart quoque *mi la*

¹⁰⁵ Quint *fa fa*, sex *fa la*, sep *ut sol*, oc tenet *ut fa*.

¹⁰⁶ Hec autem principia cum eorum intonacionibus habentur in hac forma sequenti:

¹⁰⁷ Si quis sin-gu-lo- rum cu-pit to-no- rum
 sci-re me-lo-di-am hanc at-ten-dat nor-mam
 et sic fi-ne bre-vi stu-di-o-que le-vi
 po-te-rit hoc sci- re to-nos dif-fi-ni-re

104 ANON. Gemnic. append. 19

105 ANON. Gemnic. append. 20; ANON. Carthus. inton. 37

101 a] *om. Mc* | in²] *om. Mc*

103 hec] sic *Be* | patent] *om. Be* | his versibus] istis metris *Be*

104-105 quart - ut fa] *om. Mn3*

105 sex] sext *Be*

106 Hec autem] vel *Be* | forma sequenti] figura seu notula sequente ut patet *Mn3* | sequenti] sequentis *Mc*

¹⁰⁷ Pri re la Se re fa Ter mi fa Quart quoque mi la
 Quint fa fa Sext fa la Sep ut sol Oc tenet ut fa *Be*
 scire²] facere *Mc* | *Mn3* *Mn3*
 normam brevi

Mn3 66r

108 Primi	109 Secundi	110 Tercii	111 Quarti	112 Quinti	113 Sexti	114 Septimi	115 Octavi
Tonorum intonacio							
toni est in							
a larnire	F faut	c solfaut	a larnire	c solfaut	a larnire	d lasolre	c solfaut
in							
diapenthe	semitono	semitono cum diapente	diathesseron	dyapente	dytono	dyapente	diathesseron
in							
quinta	3 ^a remissa	sexta	quarta	quinta	3 ^a acuta	quinta	quarta
a finali ascen- dendo ut sic:							
Euouae primi	Euouae secundi	Euouae tercii	Euouae quarti	Euouae quinti	Euouae sexti	Euouae septimi	Euouae octavi

108-115 om. Be

112  Mn3

¹¹⁶ Et notandum quod veritas istarum regularum tenet dummodo isti toni terminantur in sedibus principalibus. ¹¹⁷ Propter quod est notandum pro regula generali quod quantumcumque principium sive tenor *euouae* distat a sede principali, tantum etiam distat a sede minus principali. ¹¹⁸ Et ergo earundem sedium et eorundem *euouae* principiorum idem erit iudicium. ¹¹⁹ Verbi gracia: primus tonus regulariter terminatur in ·D·solre, et regulariter ponit tenorem sui *euouae* in ·a·lamire in diapente, id est in quinta a sede finali. ¹²⁰ Si vero primus tonus terminatur alibi, videlicet in sede minus principali, ut est in ·a·lamire, sic | iterum ponit tenorem sui *euouae* in diapenthe superius, id est in quinta ab eadem sede minus principali, scilicet in ·e· acuto, id est in ·e·lami. ¹²¹ Et eodem modo iudicandum est de aliis tonis.

Be 18r

¹²² Restat etiam breviter videre de tonis, quomodo a se invicem distinguuntur et primo quomodo quilibet autentus cum plagali eius in hoc distinguitur. ¹²³ Pro quo notandum quod omnis autentus a suo plagali in hoc modo distinguitur quia quilibet plagalis 3^s habet claves proprias sub finali in quibus ipse solus regulariter habet versari. ¹²⁴ Autentus vero etiam habet tres claves proprias ultra quintam finalis, quas regulariter plagalis nunquam tangere potest. ¹²⁵ Quinque autem medie claves communes sunt. ¹²⁶ Proprie autem claves primi plagalis, id est 2ⁱ toni, sunt iste ·A·B·C·, proprie autem claves primi autentici, | id est primi toni, sunt iste ·b·c·d·. ¹²⁷ 5 autem medie claves sive communes hec sunt ·D·E·F·G·a·. ¹²⁸ Proprie autem

Mn3 66v

116 istarum] illarum Mn3 | tenet] est Be | sedibus] pedibus Mn3

117 generalij] principali Mn3 | quod] om. Mn3 | quantumcumque] quandocumque Mc | sive] sew Be

118 Et!] om. Mn3 | earundem] earum Be eorundam Mn3 | eorundem] om. Mc | eorundem - principiorum] euouae eorundem principiorum Be

119 terminatur] om. Be | et] sic add. Be | in diapente id est in quinta] in quinta Be

120 alibi videlicet] in a Mn3 | id est] om. BeMn3 | in quinta] om. Be | in ·e·] e Mn3

121 est] om. Be | aliis] omnibus aliis Mn3

122 etiam] insuper Mn3 | a se invicem] ab inficem Mn3 | distinguuntur] distant seu distingwuntur Be | cum plagali eius] a suo plagali Mn3 | in hoc] om. Be

123 notandum - quia] animadvertendum est quod ipsi primo distingwuntur penes hoc quia Be | quia] quod Be | quilibet] omnis Mn3 | solus] sonus Mc | regulariter] om. Mn3

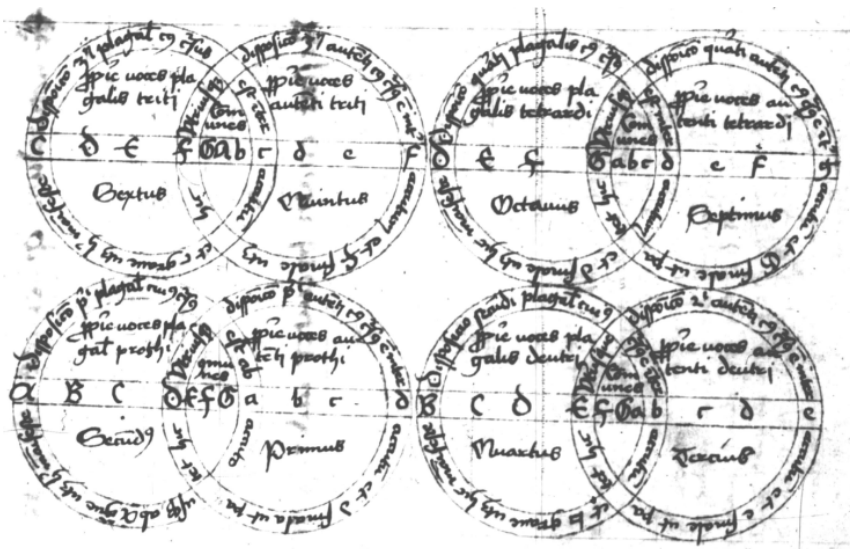
124 finalis] om. Be finalem Mn3 | regulariter] regit Mn3

126 iste] isti Be | ·C·] i. are bmi cfaut add. Be | ·b·] b Be

127 medie claves] claves medie Mn3 | sive - sunt] sunt communes scilicet Be | ·a·] b add. Mn3

128-130 Proprie - ·E·F·G·a·] om. Mn3

claves 2ⁱ plagalis, id est quarti toni, sunt iste: ·B·C·D·. ¹²⁹ Proprie autem claves 2ⁱ autenti, id est 3ⁱ toni, sunt ·c·d·e·. ¹³⁰ Quinque autem medie claves, scilicet ·E·F·G·a·b·, sunt communes. ¹³¹ Proprie vero claves 3ⁱⁱ plagalis, id est sexti toni, sunt ·C·D·E·, 3ⁱ autem autenti, id est quinti toni, sunt ·d·e·f·. ¹³² 5 vero medie semper sunt communes, scilicet ·F·G·a·b·c·. ¹³³ Sed proprie claves quarti plagalis, id est octavi toni, sunt ·D· ·E· ·F·. ¹³⁴ Proprie vero claves quarti autenti, id est septimi toni, sunt ·e·f·g·. ¹³⁵ Sed 5 medie, scilicet ·G·a·b·c·d·, communes sunt. ¹³⁶ Et ut ad oculum auribus intimata clareant, sequentes inspicite figuras:



Mc f. 21v

128 claves] *om. Be*

129 Proprie] *proprie proprie Mc*

130 sunt communes] *om. Mn3*

131 quinti - sunt] *quinti Be quinte sunt Mc*

132 ·b·] *bb Be*

133 quarti] *quarti quarti Mn3 | toni] om. Be*

134 claves] *om. BeMc | toni] om. BeMc*

135 ·b·] *bb Be | sunt communes Be*

136 Et - figuras] *ut per oculum certius (?) iudicentur auribus intimata sequentem inspicite figuram necessitatis (pro circularem?) Be*

¹³⁷ Dispositio 3ⁱⁱ plagalis cuius cursus est inter ·c· accutum et ·C· grave ut patet hic manifeste Dispositio 3ⁱⁱ autentici cuius cursus est inter ·f· accutum et ·F· finale ut patet hic

Utriusque		
Proprie voces	Communes	Proprie voces
plagalis triti		autentici triti
C D E	F G a b c	d e f
Sextus	Quintus	

¹³⁸ Dispositio quarti plagalis cuius cursus est inter ·d· accutum et ·D· finale ut patet hic manifeste Dispositio quarti autentici cuius cursus est inter ·g· accutum et ·G· finale ut patet hic

Utriusque		
Proprie voces	Communes	Proprie voces
plagalis tetrardi		autentici tetrardi
D E F	G a b c d	e f g
Octavus	Septimus	

¹³⁹ Dispositio primi plagalis cuius cursus est ab ·a· acuto usque ad ·A· grave ut patet hic manifeste Dispositio primi autentici cuius cursus est inter ·d· acutum et ·D· finale ut patet hic

Utriusque		
Proprie voces	Communes	Proprie voces
plagalis prothi		autentici prothi
A B C	D E F G a	b c d
Secundus	Primus	

¹⁴⁰ Dispositio secundi plagalis cuius cursus est inter ·b· acutum et ·B· grave ut patet hic manifeste Dispositio 2ⁱ autentici cuius cursus est inter ·e· accutum et ·E· finale ut patet hic

Utriusque		
Proprie voces	Communes	Proprie voces
plagalis deutri		autentici deutri
B C D	E F G a b	c d e
Quartus	Tercius	

Be18v ¹⁴¹ Deinde advertendum est quod in istis ambitibus non semper stant
Mc22r toni contenti sed aliquando assumunt sibi claves inferiores vel superiores.
¹⁴² Unde notandum quod omnis autentus sub finali deponitur ad unam clavem preter 5^{um}, qui secundum aliquos propter imperfectionem semitonii sub finalem non descendit. ¹⁴³ Cuius oppositum tamen videtur in hac antiphona *Descendi* in loco quo canitur *convallium*. ¹⁴⁴ Ipse vero autem et omnes alii autenti regulariter ad octavam finalis ascendunt, et amplius de licencia artis musice ultra octavam finalis duas claves assumunt. ¹⁴⁵ Plagales vero ad sub4^{am} per regulam descendunt sed per licenciam ad sub5^{am}, et ad 4^{am} supra finalem vel ad 5^{am} ascendunt. ¹⁴⁶ Sextam assumunt raro, septimam vero rarius. ¹⁴⁷ Iterum considerandum est quod claves per regulam habite securius et sepius tanguntur, per licenciam vero minus secure et quasi cantus dolet eas tetigisse resiliens ab eis, ut patet in ista figura circulari sequenti etc.

141 Deinde - est] deinde ad iniciendum sew ad vertendum *Be* | ambitibus] toni *add. Be* | toni] *om. Be* | contenti] contenta *Mn3* | assumunt] summunt *Mn3* | superiores] superiore *Be*
 142 quod] *om. Be* | finali] suo finali *Be* | ad unam clavem] ad modum clavium *Mn3* | 5^{um}] quintam *Be* | secundum aliquos] *om. Be* | aliquos] alios *Mn3* | semitonii] soni toni *Mn3* | sub finalem] sub finali *BeMn3*

143 Descendi] in ortum meum *add. Be* | quo] in quo *Be* | convallium] similiter alma redemptoris mater *add. Be*

144 vero] autem *Mn3* | alii] *om. Mn3* | finalis] finalem *Be*

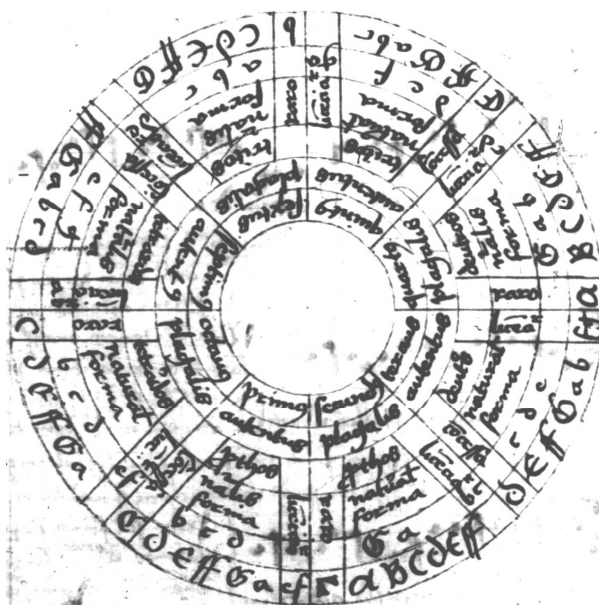
145 per regulam - ad 4^{am}] per regulam ad sub istam de licencia descendit ad quartam *Be* | per¹] *om. Mc* | ascendunt] ascendit *Be* descendunt *Mn3*

146 raro assumunt *Be*

147 considerandum - claves] considerandum est quod regula a licencia distinguitur quia claves *Be* | habite] habita *Mn3* | vero minus] vero rarius et minus *Be* | quasi cantus] quia cantus *Be* quasi acutus *Mn3* | in - sequenti] in figura sequenti *Mn3* | resiliens] resiliet *Be* | ut - etc.] ut oculis in sequenti figura patent videri. Sequitur iam figura immediate sequens in alio folio (volio *ms*) etc. Secundo post eorum distinciones a se mutuo per quasdam regulas et primo de regulis autentorum 2° de illis que pertinent ad plagales dicetur. *Be cf. appendix II p. 183*

148

Mn3 67r



Mc.f. 22r

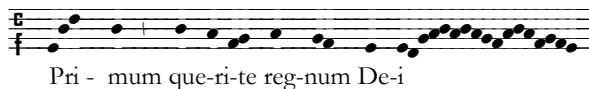
	concessa	naturalis forma	licencia
Primus - autentus prothos	C	D E F G a b c d	e f
	raro	naturalis forma	licencia
Secundus - plagalis prothos	Γ	A B C D E F G a	b c
	concessa	naturalis forma	licencia
Tercius - autentus deuterus	D	E F G a b c d e	f g
	raro	naturalis forma	licencia
Quartus - plagalis deuterus	A	B C D E F G a b	c d
	concessa	naturalis forma	licencia
Quintus - autentus tritos	E	F G a b c d e f	g a
	raro	naturalis forma	licencia
Sextus - plagalis tritos	B	C D E F G a b c	d e
	concessa	naturalis forma	licencia
Septimus - autentus tetrardos	F	G a b c d e f g	a b
	raro	naturalis forma	licencia
Octavus - plagalis tetrardos	C	D E F G a b c d	e f

143 concessa] concessive *Mn3* | licencia] licencialiter *Mn3 litterarum dispositio perversa Mn3*

Be 19v 149 Premissis dictis aliquibus de tonis, aliisque necessariis ad debitam
 Mc 22v cognicionem eorum requisitis, nunc ad ipsorum principia et differencias
 euouae studiose intendimus. 150 Sed quia nullus cantus est quin aliquem fi-
 nem habeat ex quo cognoscatur, †et per proprietates eius medias† cuius sit
 toni, et licet omnis tonus secundum suum regularem cursum ad unum
 ▶ p.204 finem tendat, tamen per diversa incia unusquisque in proprium cur-
 sum quasi per plures ianuas intrat, ideo diverse solent eis ascribi differen-
 cie. 151 Sed ex quo inter ceteros tonos prothos autentus, id est primus to-
 nus, tenet | principium, ideo prior erit de eo speculacio. 152 Et primo vi-
 dendum est quid sit iubilus sive que | sit melodia uniuscuiusque toni.
 Be 20r 153 Secundo que sunt forme sive intonationes super singulos psalmos tam
 Mn3 67v maiores quam minores. 154 Minores vero sunt: *Dixit Dominus*, *Beatus vir qui
 non abiit*. 155 Maiores vero sunt *Benedictus* et *Magnificat*, que alio nomine vo-
 cantur cantica. 156 3^o que sunt differencie a principio sive a capitali *euouae*, et
 quot unaqueque differenciarum litteras continet iniciales.

<DE PRIMO TONO>

157 Primi enim autenti toni iubilus tali melodia modulatur, ut sic:



4, 157 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 262a; SUMM. GUID. ton. 2; ANON. Gemnic. 3, 3, 23

149 aliquibus] aliquis Be | aliisque] aliis quoque Mn3 | ipsorum] eorum Mn3
 150 habeat] habet BeMc | †...†] ~~proprietates~~ et pp per proprias et per medias Be et proprietates
 eius medias Mn3 | unusquisque] unusquisque BeMn3Mc | quasi] quantum (?) Mn3
 151 tonos prothos] tonus prothus Be | principia Be | speculacio de eo Be
 152 sive] vel Mn3
 153 que] qui Be
 154 minores] om. Mc | vero sunt] sunt vero psalmi sicut Be
 155 vero] psalmi add. Mc | et] om. Be | que] qui Be | vocantur] dicuntur Mn3
 156 capitali] totali Mn3 | iniciales] rel. om. Be; sequitur tonarius Be, cf. appendix III, p.186

157 Mn3
 Primum querite regnum dei

¹⁵⁸ Deinde sequitur melodia sive intonacio super psalmos minores primi toni. ¹⁵⁹ Et est sciendum quod intonacio psalmorum minorum habetur in duplici differencia. ¹⁶⁰ Nam aliqui psalmi minores primi toni incipi solent in ·F·faut per tonum ascendendo, ut patet hic:



Pri-mi to- ni me-lo- di- a psal-lens in di- rec- to

¹⁶¹ Alia est intonacio magis regularis et communior. ¹⁶² Que intonacio psalmorum minorum semper debet fieri seu inchoari in tenore cuiuslibet toni tam autenti quam plagalis. ¹⁶³ Sed quia primus tonus tenorem suum habet in ·a·lamire, ideo intonacio psalmorum minorum primi toni semper debet ibidem inchoari et modulari tali melodia:



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

¹⁶⁴ Deinde sequitur forma super psalmos maiores sive super cantica videlicet *Magnificat* et *Benedictus*. ¹⁶⁵ Et intonacio | talium psalmorum maiorum debet habere initium in ·F· finali, id est in ·F·faut ascendendo per tonum, ut patet hic: *Mc 23r*



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

4, 160 ANON. Claudifor. 4, 2, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 30

159 est] *om. Mn3*

160 ex.: indirecte *Mn3*

162 inchoare *Mc* | plagales *Mn3*

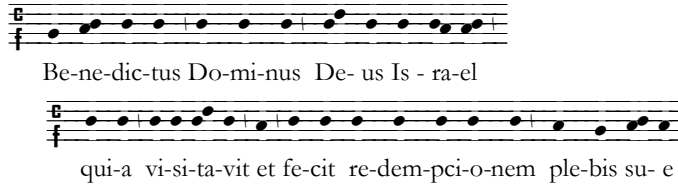
163 tenorum *Mn3* | ibidem] *om. Mn3* | melodia] deinde sequitur *add. Mn3* |



Dixit dominus domino meo

164 forma] et forma *Mn3*

165 maiorum] *om. Mn3* | initium debet habere *Mn3* | hic] etc. *Mn3*

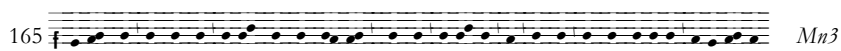


► p.204

¹⁶⁶ Et incidit michi non frustra interserendum de inceptio antiphonarum. ¹⁶⁷ Que antiphone ante psalmos incipiuntur et quandoque partim cantando sicut in diebus ferialibus et in festis simplicibus, quandoque incipiendo integraliter terminantur sicut in magnis et solemnibus festivitibus. ¹⁶⁸ Pro quo sciendum quod hore canonice sive legantur voce submissa sive voce solemni. ¹⁶⁹ Antiphona semper incipiat prius propter latens ibi misterium. ¹⁷⁰ Sed forte dicens sicut quidem misterium latens, ignorantes dicunt cum hore canonice privatim, id est extraordinarie, vel submissa voce leguntur, tunc non oportet preincipere antiphonam, quia talis preinceptio antiphone solum locum habet cum hore leguntur voce sollempni in choro. ¹⁷¹ Ex quibus respondendo dico quod preinceptio antiphonarum non solum fit propter psalmorum intonanciam cum nichil ordinatum est in ecclesia Dei, quin ibi lateat aliquid misterium sanctitatis, ut patet per Wilhelmum in *Rationali de divinis officiis*. ¹⁷² Et si ibi non lateret misterium, quod non est verisimile, ex tunc sequerentur duo incomoda.

Mn3 68r

¹⁷³ Primum quod sequeretur, esset illud: quod superflue in magnis festivitibus antiphone ante psalmos integrarentur, ex quo secundum adversarium sola preinceptio antiphone sufficeret pro intonancia, prout fit in die-



167 partim] partem *Mn3* | integraliter terminantur] totaliter integraliter et terminantur *Mn3* | festivitibus] festis vel festivitibus *Mn3*
168 submissa voce *Mn3* | solempni] insolempni *Mc*
169 incipiat semper *Mn3* | ibi] in *Mn3* | misterium] reminiscerium *Mc*
170 dicens] d sic *Mc* | misterium] ministerium *McMn3* | hore canonice] ore canice *Mc* | privatim] prefatim *Mn3* | preincipere] precapere *Mn3* | antiphonam] antiphonacionem *Mn3* | hore] ore *Mc*
171 Ex quibus respondendo dico quod] Quibus respondendum quod *Mn3* | intonanciam *Mc* | cum] quin *Mn3* | est] fit *Mn3* | misterium] ministerium *McMn3*
172 Et si] Sed si *Mn3* | non lateret] lateret *Mc* | misterium] ministerium *McMn3*
173 esset] esset esset(?) *Mn3* | integrantur *Mn3* | sola] om. *Mn3* | in diebus] diebus *Mc*

bus simplicibus. ¹⁷⁴ 2^m quod sequeretur, esset illud: maturi viri chorales antiphonas ante psalmos in ecclesiis katedralibus incipientes, confuse rederentur, quia posset eis rationabiliter obiciendo sic dici: ¹⁷⁵ vos ydiote in principiis sacerdotalibus ignari non potestis, incipiendo psalmum, debite intonare, nisi per preinceptionem antiphone ipse tonus vobis presignetur, quod videtur esse procul dubio | absurdum de viris maturis et venerabilibus presumendum. ¹⁷⁶ Non ergo venerabiles et sancti patres preter solam intonanciam psalmorum preinceptionem antiphonarum ante psalmos introduxerunt, sed aliquid misterii sanctitatis ibidem denotaverunt teste Innocencio 3^o in sua *Summa penitencionali* capitulo treagesimo 2^o in quo ponit ea, que sunt necessaria sacerdoti scire: ¹⁷⁷ etiam si intonancia esset causa preinceptionis, tunc uniformiter tam diebus solemnibus quam diebus simplicibus sufficeret sola antiphonarum inceptio vel etiam econverso antiphonarum ante psalmos plena integratio. ¹⁷⁸ Sed quia diebus simplicibus antiphone ante psalmos solum incipiuntur et diebus solemnibus totaliter finiuntur, ergo intonacio non est ratio sufficiens preinceptionis. ¹⁷⁹ Propter quod dico ex predicta *Summa* Innocencii trahendo, quod preinceptio antiphonarum representare potest pregustacionem perfecte caritatis future patrie, psalmus vero laborem quo merente pervenitur ad eiusdem caritatis perfeccionem. ¹⁸⁰ Integralis autem resumpcio antiphonarum post psalmos representat plenam agnicionem seu saturitatem future caritatis. ¹⁸¹ De qua saturitate scriptum est psalmo sedecimo in hec verba: „tunc saciabor cum aparuerit gloria tua“. ¹⁸² Cui alludit versificator sic inquit:

Mc 23v

► p.204

176, 179 cf. Thomas de Chobham, *Summa confessorum*. Articulus quartus, distinctio secunda: Que sacerdos debeat necessario scire. Questio I^a de libris ecclesie.

181 Ps. 16, 15

174 mature Mc | kathaoralibus Mc | confusi Mn3 | quia] om. Mc

175 ydeote Mn3 | preinceptionem] inceptio Mn3 | quod procul dubio videtur esse Mn3

176 Non] Nunc Mn3 | preter] propter Mn3 | antiphonarum] antiphonas Mn3 | psalmos] om. Mc | introduxerit Mn3 | aliquid misterii] aliqui misterii Mc aliquid misterium Mn3 | penitenciali] ponitranciali Mn3 | 2^a Mc | sunt] om. Mc

177 tam] om. Mc | diebus solemnibus - 178 et diebus simplicibus] om. Mn3 | etiam econverso (?) Mc

179 Propter quod] ergo Mn3 | Innocencio Mn3 | preinceptio] om. Mc | psalmos Mc

181 apparebit Mn3

¹⁸³ Antiphone prius incepte plene recitentur

¹⁸⁴ Post psalmum Christi dileccio sancta vocatur.

¹⁸⁵ Incipit in mundo que post plenissime datur.

¹⁸⁶ Vel ista sola inceptio antiphonarum representare potest ea que in veteri testamento Iudeis premittebantur scilicet bona temporalia terre promissionis, que omnino transitoria fuerunt. ¹⁸⁷ Et integralis resumpcio antiphonarum post psalmos representare potest vitam eterne patrie nobis promissam in tempore gracie, id est in novo testamento. ¹⁸⁸ Nec oportet in preinceptione ut cantetur ipsa antiphona usque ad plenam distinctionem, ex quo ipsa preinceptio representat solum pregustacionem id est morsellum minimum gaudii celestis patrie. ¹⁸⁹ Oracio vero post psalmos servat laborem quo merente illud idem meremur.

Versus: ¹⁹⁰ Gaudia neuma notat oracio poscit et illud

¹⁹¹ Quod nos incipimus celestis compleat autor.

¹⁹² Primum autem et principale *Euouae* sive capitale primi toni in cantu gregoriano tali forma modulatur, ut hic:



E u o u a e

¹⁹³ Sciendum quod quamvis aliqui causari volunt differencias tonorum quandoque ex saltu, quandoque ex precipitacione, quandoque ex levi ascensu vel descensu, michi tamen illud ponere non placuit. ¹⁹⁴ Sed

183-185 Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie 248-250

190-191 Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie 251-252

183 recitentur] representantur *Mn3*

184 dileccio Christi *Mc*

185 que] quia *Mn3*

186 potest ea que] postea iam *Mc* | premittebantur] premidebantur *Mn3* | promissiones *Mc*

187 vitam eterne patrie nobis promissam] adam eterne pene nobis permissam *Mn3* | in tempore] tempore *Mc*

188 Nec oportet in preinceptione] nec debent preinceptione *Mn3* | usque] *om. Mn3* |

plenam] plenam sui *Mn3* | minimum] minime *Mc* minimi *Mn3*

189 Oracio] Oraciones *Mn3* | servat] serunt *Mn3* | illud] id *Mn3*

192 seu capitale *Mn3* | ut hic patet *Mn3* | *ex.:* euouae] *om. Mn3*

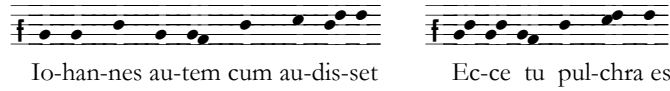
193 volunt] velint *Mn3* | quandoque?] quando *Mc* | illud ponere] illud ponere hoc *Mc*

tamen illud] tamen causari illud *Mn3*

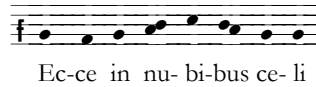
194 sequar] sequid (?) *Mc*

ponendo differencias *enouae* sequar similiter | principia troporum. ¹⁹⁵ Que posicio dicitur fuisse ordo primorum ponencium et erat talis: quanto gravius cantus seu tropus ponit suum principium, tanto gravius *enouae* dirigit suum finem. ¹⁹⁶ Et sequar in presenti, sicut in precedentibus, Iohannem Hollandrinum, id est eius doctrinam, ut plurimum amplectendo necnon ceterorum musicorum in hac arte expertorum, ponendo regulas de tonorum differentiis non contrarias.

¹⁹⁷ Et ideo advertendum est quod primus tonus habet sex principia, id est sex litteras iniciales, scilicet ·A·C·D·F·G· et ·a·. ¹⁹⁸ Sed in cantu antiphonarum communiter 4^{or} enim habet litteras iniciales, scilicet ·C·D·F· et ·a·, eciam aliquando ·G·. ¹⁹⁹ Sed suum *Enouae* intonando more secularium quo ad antiphonas habet solum quinque differencias, sed more claustralium habet octo, que tamen ad predictas quinque communiter reducuntur. ²⁰⁰ Inter quas litteras iniciales iam dictas, | primum et principale sive capitale *Enouae* habet duas litteras, scilicet ·D· et ·F· finales, hoc est tantum dicere: quando aliquis cantus incipitur in ·D·solre vel in ·F·faut, tunc erit principale sive capitale *enouae*. ²⁰¹ Hoc enim *Enouae* continet antiphonas incipientes in ·D·solre, surgentes per tonum sive per semiditum, sive cadentes a ·D·solre in ·C·faut, ²⁰² surgentes ut patet in hac antiphona:



²⁰³ cadentes autem a ·D·solre in ·C·faut, ut patet in illa antiphona:



¹⁹⁵ tropus seu cantus *Mn3*

¹⁹⁶ sicut] sic *Mc* | Iohannem Hollandrinum] Ioh. hallis *Mn3* | id est] *om. Mc* | in] *om. Mc*

¹⁹⁷ est] *om. Mn3* | sex principia] secus (?) *Mc* | ·D·] *E add. Mn3*

¹⁹⁸ Sed] aliquando *add. Mc* | enim] *lectio incerta McMn3*

¹⁹⁹ secularum *Mc* | tamen] cum *Mn3* | quinque] commune *Mn3* | communiter] *om. Mc*

²⁰⁰ hoc est] id est *Mn3* | aliquis] alicuius *Mc*

²⁰¹ a] in *Mn3*

²⁰³ cadens *Mn3* | illa] hac *Mn3*

²⁰⁴ Continet eciam antiphonas in ·F·faut incipientes, et ab ·F·faut remittentes non gradatim, sed per dyatesseron in ·C·faut, ut patet hic in antiphonis sequentibus etc.



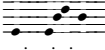
²⁰⁵ Et sic patent due littere iniciales primi *euouae*.

²⁰⁶ Deinde notandum est quod primus tonus more secularium quinque habet diferencias, ut dictum est, quarum prima sic cognoscitur: ²⁰⁷ quando cantus primi toni incipit suum tropum in ·C·faut, tunc semper et regulariter suum *Euouae* dirigere debet finem | sue difference punctuatim descendendo usque ad ·D·solre, sub hac solfa: *la la sol fa sol la sol fa mi re*, ut patet in hiis antiphonis:

Mc 24v



²⁰⁸ Cum autem cantus primi toni incipit suum tropum in ·D·solre et saltat a principio in ·a·lamire et ab ·a·lamire usque ad ·c·solfaut, tunc suum *euouae* dirigit finem sue difference ligatim in ·a·lamire replicando suam ultimam sillabam, sub hac solfa: *la la sol fa sol la sol la*, ut patet in sequentibus antiphoniis:

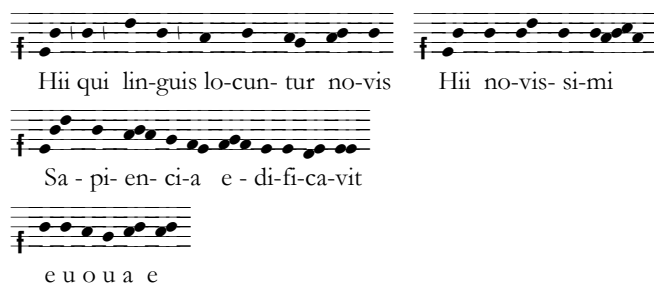
204 eciam] insuper *Mn3* | antiphona *Mc* | hic] *om. Mn3* |  *Mn3*
principium

205 due] ut *Mn3* du *Mc*

206 est] *om. Mn3*

207 hac] *om. Mn3* | *la la sol sol la sol mi re Mc* | antiphonis] sequentibus scilicet *Ecce ego et In plateis*] *add. Mn3* | *ex.: In plateis*] *notam ultimam om. Mc* | *ex.: Que est ista*] *om. Mc*

208 replicans *Mn3* | sillbam *Mn3* | hac] *om. Mn3* | sequentibus] *om. Mn3*



²⁰⁹ Similiter quando primus tonus incipit suum tropum in ·G·solreut, tunc suum *euouae* dirigit finem sue difference similiter sursum ut hic sequitur:



²¹⁰ Cum vero cantus primi toni incipit suum tropum in ·F·faut, tunc habet triplicem differenciam.

²¹¹ Primo si incipit in ·F·faut et precipitando cadit in ·C·faut | et a *Mn3 69r* ·C·faut per tonum ascendit in ·D·solre et a ·D·solre saltat per diapente in ·a·lamire et ab ·a·lamire per semiditonus in ·c·solfaut, tunc habet *Euouae* capitale sub hac solfa: *la la sol fa sol la sol*, ut patuit prius in illis antiphonis *Ave Maria*, *Canite tuba*.

²¹² 2^o si leviter descendit sive gradatim, tunc habet *Euouae* sub hac solfa: *la la sol fa sol la* et hec est in ordine 3^a differencia, ut patet in hiis antiphonis:

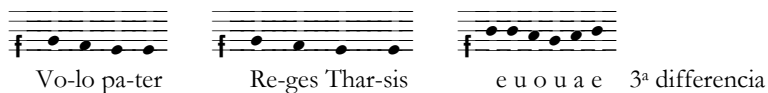


Me etenim de die in diem querunt

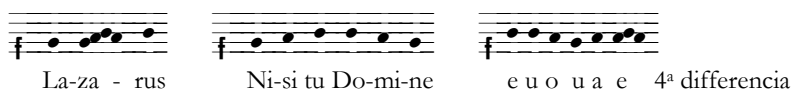
210 suum incipit tropum *Mn3*

211 incipitur *Mn3* | precipitando] precipitacio *Mn3* | per tonum - saltat] *om. Mn3* | ascendit] descendit *Mc* | per ·D·solre] a dsolre *Mn3* | semiditonus] semitonum *Mn3* | la la sol fa la sol *Mn3* | patuit] patet *Mn3*

212 descendit] ascendit *Mn3* | in hiis antiphonis] hic *Mn3* |



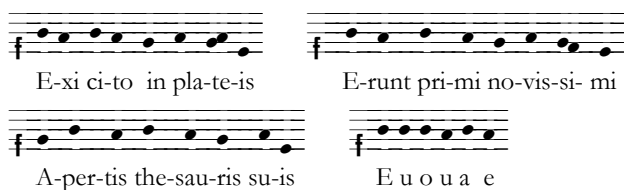
²¹³ 3^o quando cantus incipitur in ·F·faut leviter ascendendo, tunc habet *Euouae* sub hac solfa: *la la sol fa sol sol la sol* et hec est 4^a diferencia, ut patet in illis antiphonis sequentibus:



²¹⁴ Quando vero cantus primi toni incipitur in ·a·lamire, tunc suum *euouae* hoc modo cantatur: <la> *la la sol la sol*.

Mc 25r

²¹⁵ Similiter quando cantus primi toni incipitur in ·F·faut saltum faciendo in ·a·lamire, erit eadem diferencia et est 5^a in ordine ut patet in hiis antiphonis et primo ubi cantus in ·a·lamire:



²¹⁶ Secuntur aduc alie difference, que proprie non sunt regulares, sed magis peregrine et apud seculares inusitate. ²¹⁷ De quibus non dantur aliquae regule quia ut in plurimum coincidunt cum predictis et servantur in aliquibus ecclesiis collegiatis et eciam claustris. ²¹⁸ Quarum prima est ista ut hec:

212 ex.: 3ª diferencia] *om. Mn3*

213 incipit *Mn3* | sol sol la sol] sol la sol *Mn3* sol la sol la sol *Mc* | 4ª] illa *Mn3* | ut patet - sequentibus] *om. Mc* | ex.: euouae] *ultimam notam om. Mc* | 4ª diferencia] *om. Mn3*

214 canitur *Mn3*

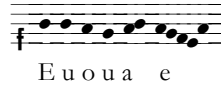
215 incipitur] *om. Mn3* | erit - ordine] *om. Mn3* | ut - ·a·lamire] ut hic exemplum ubi cantus incipitur in ffaut *Mn3*

 *Mn3* | euouae] Salve regina misericordie *Mn3*
novissimi

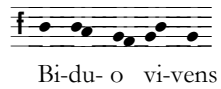
216 non] vero *Mn3*

217 et eciam] *om. Mn3*

218 ista ut] *om. Mn3*



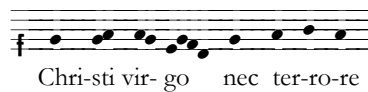
ut patet in sequenti antiphona de sancto Andrea:



²¹⁹ 2^a autem differencia non competens sive peregrina est hec que sequitur:



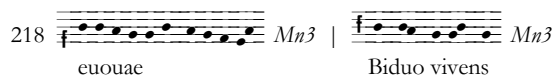
ut patet in antiphona sequenti, scilicet:



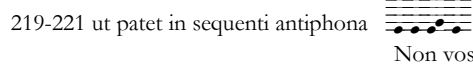
²²⁰ 3^a differencia non competens est hec que sequitur:



²²¹ ut patet in ista antiphona *Marta soror*. ²²² Similiter in illa que sequitur:



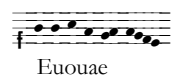
219 computens Mn3



Similiter in illa antiphona *Marta soror*. Similiter in illa que sequitur:



3^a differencia non competens est hec sequens



Mn3 cf. TH II 4, 99-100

²²² Similiter in illa que sequitur] om. Mc



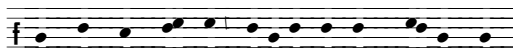
Non vos re-lin-quam

²²³ Similiter et ultra istas diferencias non competentes additur 4^a, que est illa:



e u o u a e

ut patet in illa antiphona que sequitur:



In om-nem ter-ram ex-i-vit so-nus e - o-rum

²²⁴ Que antiphona secundum aliquos magis est secundi toni quam primi, eo quod non habet ascensum prothi autenti sed descensum.

Mn3 69v

²²⁵ Amplius notandum quod sufficiencia differenciarum primi toni potest sic sumi, nam omnis cantus primi toni aut incipitur in ·D· gravi aut alibi. ²²⁶ Si in ·D· gravi hoc est dupliciter: aut incipitur in ·D· gravi per ascensum velocem et repentinum in suum diapente aut non. ²²⁷ Si primum, sic est hec diferencia, que canitur sub hac solfa: *la la sol fa sol la sol la*. ²²⁸ Si 2^m, id est si cantus incipitur in ·D· gravi non habens ascensum velocem et repentinum, sed gradatim ascendit vel descendit, tunc est capitale *Euouae* sub hac solfa: *la la sol fa sol la sol*.

Mc 25v

²²⁹ Si autem incipitur alibi, hoc est tripliciter: aut incipitur in ·C· gravi, aut in ·F· gravi, aut in ·a· accuto. ²³⁰ Si in ·C· gravi, tunc erit hec diferencia que cantatur sub hac solfa: *la la sol | fa sol la sol fa mi re*. ²³¹ Sed si incipitur in ·F· gravi hoc est tripliciter: aut incipitur in ·F· gravi, cadendo in ·C· grave, sic est capitale *Euouae*. ²³² Aut incipitur in ·F· gravi, gradatim ascendens vel

223 Similiter] *om. Mn3* | additur ista 4^{ta} que sequitur *Mn3* | que sequitur] *om. Mn3*

ex.: exivit] exit *Mn3* |] *om. Mc*
eorum

224 magis est] est potius *Mn3* | habet] *om. Mn3*

225 sumi] summi *McMn3* | aut¹] qui *Mc*

226 aut¹] qui *Mc*

227 est hec] *om. Mn3*

229-231 ·F· gravi - aut incipitur in] *om. Mn3*

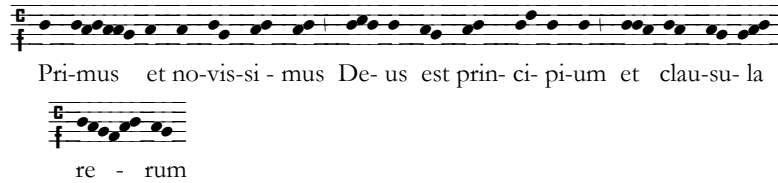
231 C gravi *Mn3*

descendens. ²³³ Si primum, sic erit hec differencia que cantatur sub hac solfa: *la la sol fa sol sol la sol*. ²³⁴ Si 2^m, id est si cantus incipitur in ·F· gravi descendendo, tunc erit hec differencia, que cantatur tali solfa: *la la sol fa sol la*.

²³⁵ Sed si aliquis cantus incipitur in ·a· accuto, tunc erit hec differencia que cantatur sub tali solfa: *la la sol fa sol sol la sol*. ²³⁶ Et licet primus tonus pluribus modis variari posset, sicut dictum est, tamen secundum communem usum et ecclesias parochiales et secundum morem secularium, tunc habet quinque differencias regulares, nec plures nec pauciores. ²³⁷ Et si alie in libris inveniuntur, tamen ad ipsas quinque sunt reducende.

²³⁸ Est etiam notandum sicut patet ex doctrina et musica Iohannis Holandrini, qui dicit, quod finales differencie *Euouae* causantur simpliciter ex uno puncto troporum, sed ligatura vel non ligatura ultimi puncti differencie *Euouae* causatur ex saltu principiorum cantuum vel precipitatione, et levi ascensus vel descensus deduccione. ²³⁹ Et sic habentur principia cum differentiis primi toni in cantu antiphonarum.

²⁴⁰ Sequitur nunc melodia sive forma secundum quam omnes versus responsoriorum primi toni in cantu gregoriano formantur, et nota regulam quod ubicumque responsum primi toni incipiat, semper versus in ·a·lamire vel in ·D·solre habet initium, naturaliter tamen et secundum antiquos in ·a·lamire, sicut patet hic:



Pri-mus et no-vis-si - mus De- us est prin- ci- pi-um et clau-su- la
re - rum

²⁴¹ Sed quod versus primi toni incipiuntur in ·D·solre patet in hoc versu *Pasca nostrum*, similiter in sequenti versu videlicet *Cherubin quoque ordo dicens*:

233 *la la sol fa sol la sol Mc*

235 hec erit *Mc* | cantatur sub tali | sub tali canitur *Mc* | *la la sol la sol Mn3*

236 communem] *om. Mn3* | parochialicas *Mc*

237 alie] aliter *Mn3* | inveniuntur in istis libris *Mn3* | ipsas] istas predictas *Mn3* | reducende] aducende *Mn3*

238 etiam] insuper *Mn3* | causantur] canuntur *Mn3* | deducioni *Mn3*

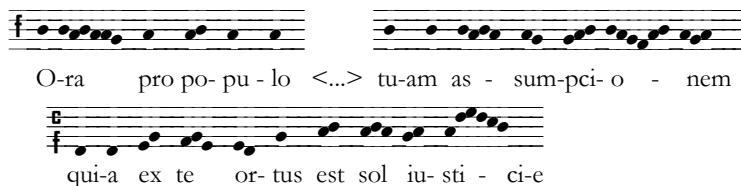
240 in cantu gregoriano] *om. Mn3* | regulam secundum quod *Mn3* | in ·D·solre] desolare *Mn3* | naturaliter tamen] naturale *Mn3* | ut patet *Mn3*

241 incipiantur *Mn3* | Pasca - versu] *om. Mn3*



Mc 26r ²⁴²Item notandum, quod ista regula tenet veritatem in omnibus versibus primi toni | qui incipiuntur in ·D· gravi et modo secundum modernos, in ·a· autem accuto secundum antiquos, ut patuit in hoc versu *Primus et novissimus*, similiter in hoc versu *Qui potuit transgredi*. ²⁴³Et secundum modernos versus responsoriorum finiuntur in ·D· gravi, ut patet in hac ultima diccione antiphone illius versus *Cherubin quoque* illius responsorii *Te sanctum Dominum*. ²⁴⁴Sed secundum antiquos versus responsoriorum finiuntur in ·F· gravi, ut in hoc versu *Primus et novissimus*, similiter in illo *Qui potuit transgredi*. ²⁴⁵Et nota eciam sicut exemplificatum est de istis responsoriis, ita exemplificari potest de omnibus aliis. ²⁴⁶Item notandum quod versus responsoriorum primi toni aliquando terminantur in ·G·solreut et hoc est verum quando repeticio incipitur in ·C·faut, ergo finis versus debet in ·G·solreut terminari, ut patet in hoc versu sequenti.

Mn3 70r



²⁴⁷Postquam ostensa est forma cum litteris inicialibus primi toni in cantu antiphonarum, similiter super versus responsoriorum, in sequentibus restat ut ostendatur forma super cantum officiorum seu introituum.

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

242 quod] *om. Mn3* | patuit] patet *Mn3* | Primus et] Primus est *Mc* | Qui potuit transgredi] transgreditur *Mn3*

243 Et] *om. Mn3* | responsoriorum] et responsum *Mn3* | diccione] *om. Mn3* | antiphone] dicens *Mc* | illius] unius *Mn3*

244 Sed] et *Mn3* | responsoriorum] responsorii *Mn3* | ut patet in hoc versu *Mn3* | qui potuit] qui poterit *Mn3*

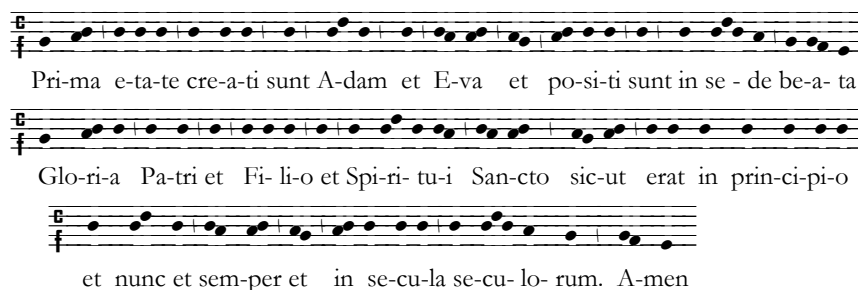
245 nota eciam] *om. Mn3* | istis] illis *Mn3*

246 quando repeticio incipitur in] quando est verum quando est repeticio in *Mn3* | debet incipi in ·G·solreut terminari *Mc* | ex.: ortus est sol iusticie] *verba cum notis om. Mc*

247 ostendatur] reddatur *Mn3*

²⁴⁸ Unde sicut cuiuslibet cantus principalis tonus et difference quandoque principalibus et quandoque communibus reguntur litteris inicialibus, que differencias tonorum ab invicem faciunt, ²⁴⁹ ita etiam introitus, gradualia, et breviter omnes cantus officiales, secundum eosdem octo tonos easdem habent litteras iniciales. ²⁵⁰ Unde de hiis hic non sunt multa dicenda ne lectori pariter et auditori fastidium generent.

²⁵¹ Sed primo et principaliter ponenda est forma seu melodia super psalmos officiorum secundum quam omnes psalmi, id est versus introituum iubilantur et est ista que sequitur:



Pri-ma e-ta-te cre-a-ti sunt A-dam et E-va et po-si-ti sunt in se - de be-a-ta

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i San-cto sic-ut erat in prin-ci-pi-o

et nunc et sem-per et in se-cu-la se-cu-lo-rum. A-men

²⁵² Deinde sequitur primum et principale *euouae* super introitus et est illud:



E u o u a e

²⁵³ Illud autem *Euouae* habet duas litteras iniciales in cantu officiorum, videlicet ·D· et ·F·. ²⁵⁴ Continet enim introitus in ·D·solre inchoantes sive *Mc 26v*

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

248 principalis tonus] principales tonos *Mn3* | quandoque principalibus] presentem (?) principalibus *Mn3* | inficem *Mn3*

249 secundum] scilicet (?) secundum *Mc*

251 secundum] scilicet (?) secundum *Mc*

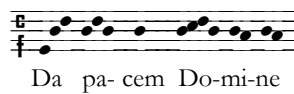
252 super] *om. Mn3* | illud] quod sequitur *add. Mn3*

253 Illud] istud *Mn3* | habet] *om. Mn3* | videlicet ·D· et ·F·] *om. Mn3*

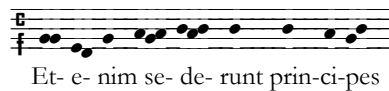
leviter surgentes sive vehementer. ²⁵⁵ Exemplum primi patet in hoc introitu sequenti:



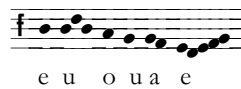
²⁵⁶ Exemplum 2ⁱ videlicet ubi introitus vehementer ascendit, ut hic:



²⁵⁷ Continet etiam illud *enouae* introitus in ·F·faut inchoantes et dehinc non surgentes sed cadentes, sicut patet in hoc introitu *Dominus secus mare*, similiter in isto *Etenim sederunt*, ut hic:



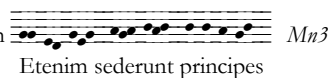
²⁵⁸ Notandum quod primus tonus habet duas differencias in cantu officiorum, quarum prima est illa, que sequitur:



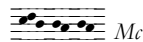
255 Exemplum primi patet in hoc introitu sequenti



Ut patet hic Etenim post Da pacem

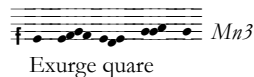


256 Exemplum 2ⁱ videlicet ubi introitus vehementer ascendit ut patet hic Secus marie. Similiter in isto precedenti Etenim sederunt. *Mn3*

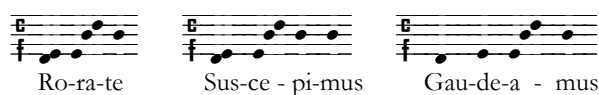


257 ·F·faut inchoantes] Ffa antes *Mn3* | sicut patet] *om. Mn3* | Dominus] *om. Mn3* | secum *Mc* | in isto] *om. Mn3* | ut hic] *om. Mn3* | ex. *om. Mn3* cf. 4, 255

258 prima est illa] prima hec enim differencia primi toni in cantu officiorum quarum prima est illa *Mn3* | que sequitur] que sequitur post exurge quare



²⁵⁹ Hec enim differentia primi toni in cantu officiorum habet tantum unam litteram iniciais scilicet ·C· grave, id est ·C·faut. ²⁶⁰ Continet enim introitus in ·C·faut inchoantes et dehinc surgentes, sicut patet in | hiis *Mn3 70v* introitibus sequentibus:



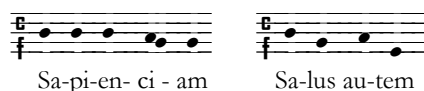
²⁶¹ 2^a differentia est ista que sequitur:



²⁶² Et hec differentia habet duas litteras iniciais, scilicet ·F· in finalibus, id est ·F·faut, et ·a· in accutis, id est ·a·lamire. ²⁶³ Continet enim introitus incipientes in ·F·faut et dehinc non cadentes sed surgentes ut patet in hiis introitibus sequentibus:



²⁶⁴ Continet eciam introitus in ·a·lamire inchoantes ut patet hic:



²⁶⁵ Et sic patent littere iniciais primi toni, tam super cantum antiphonarum quam responsoriorum quam eciam super cantum officiorum.

259 tantum] *om. Mn3* | scilicet] *om. Mn3* |

260 sequentibus] immediate *add. Mn3* | *Mn3*

261 2^a vero differentia *Mn3*

Mn3

262 id est¹] *om. Mn3* | et] *om. Mn3*

263 incipientes] *om. Mn3* | cadentes sed] *om. Mn3* | ut] *om. Mn3* | in hiis] *om. Mn3*

264 *Mn3*
Sapienciam

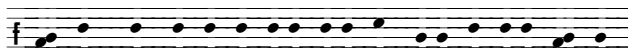
<DE SECUNDO TONO>

²⁶⁶ Cum autem dictum sit de primo tono, qui autentus prothos dicitur, consequenter dicendum est de primo plagali, qui suus est subiugalis seu collateralis, id est de 2^o tono, qui eandem cordam finalem habet sive sedem quam et primus, videlicet ·D· finale, id est ·D·solre. ²⁶⁷ Unde primo videndum est de iubilo huius toni, qui talis est ut sequitur:

Mc 27r

Se-cun-dum au-tem si-mi-le est hu-ic

²⁶⁸ Deinde sequitur forma sive intonacio 2ⁱ toni secundum quam omnes psalmi minores sub 2^o tono formantur more antiquorum et secundum consuetudinem antiquarum ecclesiarum. ²⁶⁹ Et debet incipi in ·C·faut ascendendo in ·D·solre et a ·D·solre in ·F·faut et econverso, ut sequitur:



Se-cun-dum autem in fi-ne et in me-di-o sic va-ri- a - bis

²⁷⁰ Sed forma sive intonacio 2ⁱ toni secundum consuetudinem modernorum debet habere principium suum in ·F·faut. ²⁷¹ Nam ibidem secundus tonus ponit seu incipit suum *euonae*, et ergo inceptio psalmorum minorum regulariter ponit ibidem suum principium sub tali forma, ut sequitur:



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

267 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 263a; SUMM. GUID. ton. 3; ANON. Gemnic. 3, 3, 49

266 finalem - quam] scilicet naturalem sive sedem continent *Mc* | ·D·] de *Mn3* | finali *Mc*

267 Unde] et *Mn3*

269 ut sequitur] ut sequitur in illo sequenti *Mn3*

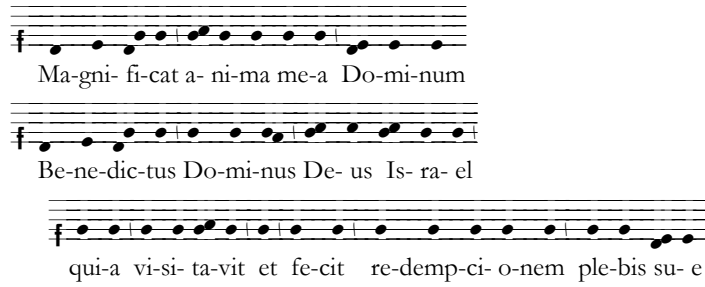
*Mc*

Secundum autem in fine et in medio sic variabis

270 Sed] Deinde sequitur *Mn3* | sive] seu *Mn3* | debet] que debet *Mn3*

271 suum] *om. Mn3* | ponit] ponunt *Mn3*

²⁷² Deinde sequitur melodia sive intonacio psalmorum maiorum, que communiter in 2^o tono ponit suum principium in ·C·faut, ut sequitur:



²⁷³ Deinde sequitur principale sive capitale *enonae* 2ⁱ toni, et est illud quod sequitur:



²⁷⁴ Notandum quod iste tonus tam in cantu antiphonarum quam in cantu officiorum nullam habet differentiam secundum artem sed secundum usum tamen; sed secundum usum tantum potest ei talis differentia assignari:



²⁷⁵ Hec autem differentia est assignanda tantummodo quando aliquis cantus 2ⁱ toni incipitur in ·Γ·ut, cuius exemplum numquam invenitur in antiphonis, et ideo loco exempli assumatur hoc responsorium *Educ de carcere* quod ut communiter incipitur in ·Γ·ut:

²⁷³ et est] et sic est *Mc*

²⁷⁴ iste tonus - sed] ille tonus nullam differentiam habet tam in cantu antiphonarum quam officiorum *Mn3* | tantum] tamen *Mn3* | ei] eis *Mn3* | assignari] scilicet illa ut sequitur *add. Mn3*

²⁷⁵ numquam invenitur in antiphonis] in antiphonis numquam reperitur *Mn3* | summatur *Mn3* | Educ - in ·Γ·ut] *om. Mn3*



Se-cun- dum tes-ta-men-tum no - vum pre-ce- dit di - gni- ta-te ve - tus

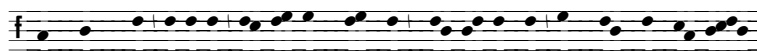
Cum-que e-vi-gi-las-set Ia - cob.

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

²⁸⁶ Deinde sequitur forma cum litteris inicialibus super 2^{um} tonum in cantu officiorum seu introituum. ²⁸⁷ Est igitur notandum quod littere quae fuerunt iniciales in cantu antiphonarum eedem sunt in cantu officiorum. ²⁸⁸ Est etiam advertendum quod 2^{us} tonus nullam differenciam continet in cantu officiorum, sed solummodo continet principale *euonae*; unde primo est ponenda forma seu melodia secundum quam omnes psalmi sive versus introituum sive psalmi secundi toni modulantur, et est talis:

ex.: et spiritui sancto]

288 Est - officiorum] *om. Mn3* | secundum] scilicet secundum *Mc* | quam] quod *Mc* |
psalmi sive] *om. Mn3*



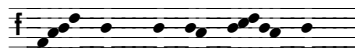
Se-cun-da e-ta-te na-ta-vit ar-cha di-lu-vi-o pas-sim flu-en-te



Glo-ri-a <Pa-tri et Fi-li-o ...> se-cu-lo-rum a - men

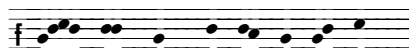
²⁸⁹ Et illud est verum *euonae* secundi toni in cantu officiorum, et continet easdem litteras iniciales quas et ipsum *euonae* in cantu antiphonarum sicut superius dictum est. ²⁹⁰ Continet etiam introitus in *A-re* inchoantes ut patet in isto introitu *Ecce advenit*, similiter in sequenti introitu:

Mc 28r



Sal - ve sanc-ta pa - rens

²⁹¹ Continet etiam introitus in *D-solre* inchoantes, sicut patet in hoc introitu *Dominus dixit ad me*. Similiter in isto qui sequitur:



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

²⁹² Continet etiam introitus in *C-faut* inchoantes, ut patet in isto introitu *Sicentes venite*, similiter in isto:



Mi-chi au-tem ni - mis

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



Mn3 | Gloria <Patri et Filio>] cum melodia om. Mc

Secunda etate natavit archa

289 illud] *om. Mn3 | et continet] et habet seu continet Mc*

290 etiam] enim *Mn3*

post ex.: Salve sancta parens] Similiter ibi  *add. Mn3*

Fac mecum Domine signum

291 sicut patet in hoc introitu] sic patet in isto introitu *Mn3 | Similiter in isto qui sequitur] om. cum exemplo Mn3*

292 etiam] insuper *Mn3 | inchoantes ut patet in isto introitu] tu Mn3 | isto] illo qui sequitur inchoantes ut hoc sequitur immediate Mn3*

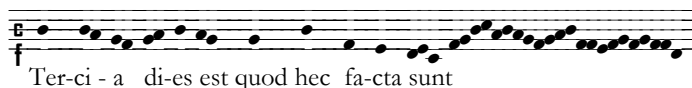
²⁹³ Similiter continet introitus in ·F·faut inchoantes ut hic:



Me ex-spe-cta-ve - runt

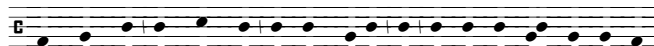
<DE TERTIO TONO>

²⁹⁴ Consequenter videndum est de 2^o tono autentico, hoc est de 3^o tono, *Mn3 71v* et suo plagali, id est quarto. ²⁹⁵ Unde primo videndum est de iubilo tercii toni, qui talis est ut sequitur.



Ter-ci - a di-es est quod hec fa-cta sunt

²⁹⁶ Deinde sequitur forma sive intonacio secundum quam omnes psalmi minores 3ⁱⁱ toni intonantur sive modulantur. ²⁹⁷ Et notandum quod psalmi minores super 3^{um} tonum debent incipi in ·G·solreut secundum antiquos et secundum quasdam provincias tali melodia, ut sequitur:



Ter- ci-um sus-pen-de in me-di-o sed in fi- ne pre-ci- pi-ta

²⁹⁸ Deinde sequitur forma psalmorum magis regularium secundum modernos, cuius initium debet esse in ·c·solfaut, eo quod *euouae* 3ⁱⁱ toni ponit suum tenorem in ·c·solfaut, ut patet hic:

²⁹⁵ IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 263a; SUMM. GUID. ton. 4; ANON. Gemnic. 3, 3, 72

²⁹⁷ ANON. Claudifor. 4, 4, 16; ANON. Gemnic. 3, 3, 76

²⁹³ Similiter quidam continent in ~~isto~~ troitu in Ffaut *Mn3* | *ex.*: Me expectaverunt] peccatores *add. Mn3*

²⁹⁴ 2^o] terciu *Mn3* | hoc est de 3^o tono] *om. Mn3* | quarto] 4^{us} tonus *Mn3*

²⁹⁵ qui] que *Mn3*

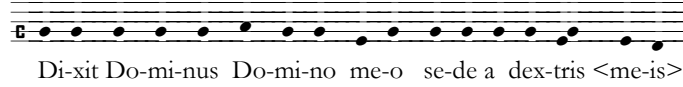


3^a dies est quod hec facta sunt

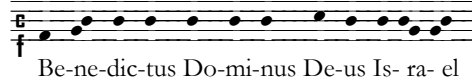
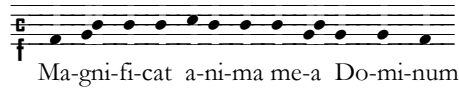
²⁹⁶ quam] quod *Mc*

²⁹⁷ *ex.*: in fine] in medio *Mn3*

²⁹⁸ eo quod] quod *Mn3* | tenorem] *euouae Mn3*



²⁹⁹ Deinde sequitur forma sive intonacio psalmorum maiorum sive canticorum 3ⁱⁱ toni, cuius initium debet formari in ·G·solreut per tonum ascendendo in ·a·lamire, et ab ·a·lamire in ·c·solfaut ascendendo per semiditonum sub signo musice quod dicitur podathus. ³⁰⁰ Est enim signum musice quando fit saltus in eadem sillaba sub ligatis figuris:



Mc 28^v



³⁰¹ Deinde sequitur primum et principale *Euouae* 3ⁱⁱ toni in cantu antiphonarum et est illud quod sequitur:



³⁰² Pro quo notandum quod 3^{us} tonus habet 4^{or} litteras iniciales, scilicet ·E·F·G· et ·c· quarum litterarum primum et principale *euouae* usurpat sibi

298 Mn3

299 formari] fore Mn3 formare Mc | et] om. Mn3 | signo] fa add. Mn3 | podachus McMn3

300 figuris] ut sequitur add. Mn3

ex.: mea Dominum] om. Mn3 | Mc | Mc

Dominum et fecit redempcionem plebis sue

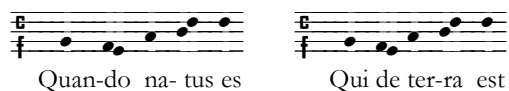
301 Deinde - est] Deinde principale et primum euouae in cantu antiphonarum 3ⁱⁱ toni est Mn3

Mn3

Euouae

302 Pro - quod] Sciendum pro illo quod Mn3 | ·E·] om. Mn3 | principale et primum Mn3 | usurpat sibi] usurpatis sibi Mc sibi usurpat Mn3

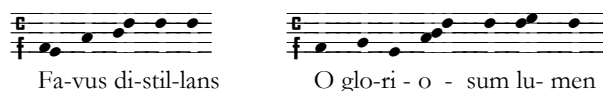
unam scilicet ·F· finale, id est ·F·faut. ³⁰³ Continet enim antiphonas inchoantes in ·F·faut, et ab ·F·faut gradatim cadentes, ut patet in hiis antiphonis sequentibus, scilicet *Quando natus es, Qui de terra*:



³⁰⁴ Eciam est advertendum quod 3^{us} tonus habet 4^{or} differencias a primo et principali *euouae* differentes, quarum prima est talis:



³⁰⁵ Hec differencia enim 3ⁱⁱ toni habet unam litteram inicialem, scilicet ·E· finale. ³⁰⁶ Continet enim antiphonas in ·E·lami inchoantes, ut patet hic:



³⁰⁷ Est tamen advertendum quod quidam musici tenent predictam differenciam pro tono capitali. ³⁰⁸ Et ratio eorum est ista, quod quandocumque cantus aliquis incipitur in suo finali in vera | positione, tunc tonus capitalis est assignandus, ³⁰⁹ verbi gracia quando enim aliquis cantus primi toni incipitur in suo finali proprio et principali, scilicet ·D·solre, tunc tonus capitalis est assignandus. ³¹⁰ Sic eciam de 3^o: quando aliquis cantus 3ⁱⁱ toni incipitur in

Mn3 72r

302 finalem Mn3

303 et] om. Mn3 | ex.: Qui de terra est] om. Mn3

304 Eciam est] Insuper Mn3 | principale Mc | est talis] hec est Mn3

euouae

305 Hec enim differencia Mn3 | ·E·] D Mc

306 antiphonis Mc

O gloriosum lumen

307 advertendum] sciendum Mn3

308 quod] quia Mn3 | aliquis cantus Mn3 | tonus capitalis] cantus capitalis Mn3

309 aliquis] aliquando Mn3 | scilicet] videlicet Mn3

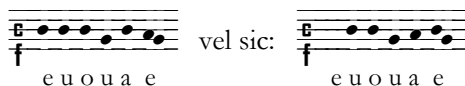
·E· gravi, tunc tonus capitalis est assignandus. ³¹¹ Sic suo modo est dicendum de 4^o, 5^o, etc. ³¹² Deinde sequitur alia differentia 3ⁱⁱ toni scilicet hec:



³¹³ Hec autem differentia similiter habet unam litteram initialem, scilicet ·G· finale, id est ·G·solreut. ³¹⁴ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut per tonum in ·a·lamire surgentes ibique aliquam moram facientes, deinde per semiditonus in ·c·solfaut ascendentes, ut patet hic in istis antiphonis:



³¹⁵ Deinde sequitur alia differentia 3ⁱⁱ toni sub hac forma:



³¹⁶ Hec enim differentia habet unam litteram initialem eandem quam et precedens habet, scilicet ·G· finale, id est ·G·solreut. ³¹⁷ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes | per tonum in ·a·lamire surgentes ibique nullam moram facientes statimque per semiditonus in ·c·solfaut mediante podatho ascendentes, ut patet in istis antiphonis:

Mc 29r

311 est dicendum] dicendum est *Mn3*

312 scilicet] videlicet *Mn3*

Mn3
euouae

313 habet] tenet *Mn3*

314 enim] eciam *Mc* | ascendentes] descendentes *Mn3 om. Mc* | hic in istis antiphonis] in hiis *Mn3 ex.:* Quoniam in eternum] *sine textu Mc* | *ex.:* Omnia quecumque] *sine textu Mc* |

Mn3
Quoniam in eternum

315] *Mc cf. TH II 4, 175*
e u o u a e euouae

316 litteram] differentiam *Mn3* | id est ·G·solreut] *om. Mn3*

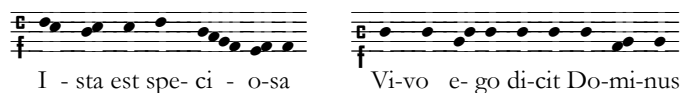
317 antiphonas] aliquas *Mc* | tonum] totum *Mc* | statimque] sed statim *Mn3* | podacho *McMn3* | istis] illis *Mn3*



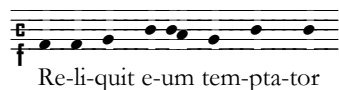
³¹⁸ Deinde sequitur ultima differentia 3ⁱⁱ toni et talis est ut sequitur:



³¹⁹ Hec autem differentia habet duas litteras iniciales, scilicet ·G· finale et ·c· accutum. Continet enim antiphonas in ·c· solfaut inchoantes et dehinc descendentes, sicut patet hic:



³²⁰ Continet eciam predicta differentia antiphonas in ·G· solreut inchoantes, sicut et antecedentes differentie, sed dispari elevacione. ³²¹ Hec enim habet antiphonas a ·G· solreut per tonum in ·a· lamire punctuatim surgentes, ab ·a· lamire vero per semiditum in ·c· solfaut saltantes, non sub ligatis figuris sed signis neumarum, ut patet hic:



³²² Et sic habetur intonancia psalmorum minorum similiter et maiorum cum litteris inicialibus in cantu antiphonarum.

³²³ Sequitur ergo nunc melodia sive forma super versus responsoriorum 3ⁱⁱ toni.



317 et talis est] talis videlicet Mn3 | sequitur] in Gsolreut inchoantes dehinc descendentes sicut patet hic *add. Mn3*

319 Hec autem] Et hec Mn3 | ·c·] g Mn3 | ·c· solfaut] gsolreut Mn3 | et] *om. Mn3*

320 eciam] enim Mn3

321 sed] et Mn3

323 3ⁱⁱ toni] *om. Mn3*

³²⁴ Notandum quod versus responsoriorum 3ⁱⁱ toni secundum sanctum Gregorium semper debent iniciari in ·c·solfaut et finiri in ·G·solreut, sicut patet in hac melodia sequenti:

Tres per-so - ne sunt in san-cta tri-ni-ta-te

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

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

Mn3 72v ³²⁵ Postquam ostensa est forma cum litteris inicialibus 3ⁱⁱ toni in cantu antiphonarum et responsoriorum, restat consequenter ut ostendatur forma in cantu officiorum. ³²⁶ Pro quo notandum est quod forma officiorum easdem litteras iniciales continet quas et forma antiphonarum. ³²⁷ Unde primo et principaliter datur forma seu intonacio super psalmos introituum 3ⁱⁱ toni et ideo advertendum est quod versus introituum 3ⁱⁱ toni semper inchoandi sunt in ·G·solreut. | ³²⁸ [Exemplum huius]:

Mc 29v

Tem-pta-tus A-bra-ham ter-ti-a e - ta-te di - le-ctum fi-li-um Y-sa-ac

ma-cta- re vo-lu- it

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

324 Notandum] *om. Mn3* | sequenti etc. *Mn3*

Tres persone sunt in sancta trinitate

sanctus

Gloria patri

325 ostensa] ascensa *Mn3* | inicialibus] *om. Mc*

326 easdem - continet] easdem litteras habet iniciales *Mn3* | easdem] eadem *Mc*

327 datur] dicitur *Mn3* | versus introituum] versus responsoriorum *McMn3* | inchoandi sunt] inchoantur *Mn3*

328 Exemplum huius] *om. Mc* |

etate

dilectum Ysaac

Glo-ri a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i San-cto <si-cut e-rat in prin-ci-pi-o>

³²⁹ Deinde sequitur primum et principale *enouae* 3ⁱⁱ toni in cantu officiorum, et est illud quod sequitur:

³³⁰ Notandum autem quod hoc *enouae* habet duas litteras iniciales, videlicet ·E· finale et ·F· finale. ³³¹ Continet enim introitus in ·E·lami inchoantes sicut patet in hoc introitu *Vocem iocunditatis*. ³³² Similiter in hiis duobus introitibus sequentibus:

Con-fes-si-o Dum cla-ma-rem

³³³ Continet eciam introitus in ·F·faut inchoantes sicut hic:

Si in-i-qui-ta-tes E-go cla-ma - vi

³³⁴ Deinde sequitur differentia 3ⁱⁱ toni in cantu officiorum, que est tantum unica scilicet illa:

³³⁵ Hec autem differentia tantum habet unam litteram iniciais, scilicet ·G· finale. ³³⁶ Continet enim introitus in ·G· solreut inchoantes et a ·G· solreut cadentes sive surgentes, cadentes sicut hic:

328  *Mc* | ] *om. Mc*
et spiritui <sicut erat in principio>

329 primum] principium *Mn3*

330 fidelicet *Mc*

333 sicut hic| ut hic sequitur *Mn3* | ex.: Si iniquitas *Mn3* | Ego clamabo *Mn3*

334 que - illa] que unica tantum est, ut sequitur *Mn3*

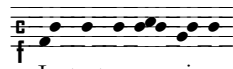
335 habet tantum unam $Mn3$

336 sicut hic] ut hic *Mn3*



De-us cum e-gre- de-ris

surgentes sicut patet hic:



In-tret o-ra - ci - o

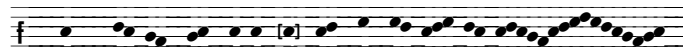


Di-sper - sit

³³⁷ Aliqui autem musici utuntur hac predicta differentia pro tono capitali. ³³⁸ Sed tamen hoc non videtur esse conveniens, et ratio est quia introitus huius differentie non incipiuntur in suo finali, scilicet ·E·lami, quia ut dictum est superius, quandocumque aliquis cantus incipitur in suo finali, tunc tonus capitalis est assignandus. ³³⁹ Potest ipse tamen etiam tonus capitalis super introitus huius differentie assignari.

<DE QUARTO TONO>

³⁴⁰ Deinde sequitur forma secundi toni plagalis, id est 4ⁱ toni, qui obtinet eandem litteram finalem cum 3^o tono, scilicet ·E· finale, unde ponendus est primo iubilus quarti toni, qui talis est:



Quar-ta vi - gi - li-a ve- nit ad e - os

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

336 ex.: egrederis] ingrederis Mn3 | oracio] postulacio Mn3

Mn3

Dispersit

337 differentia predicta Mn3

338 incipitur Mn3

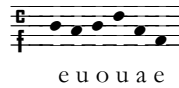
339 ipse tamen etiam] tamen ipse etiam Mn3 | assignare Mn3

340 finalem] plagalem Mn3 | primo ponendus est Mn3 | talis est] ut sequitur add. Mn3 |

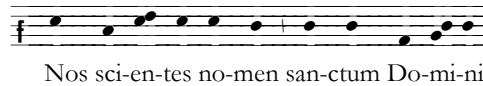
Mn3

venit ad

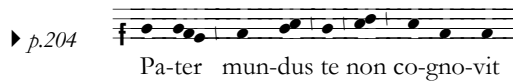
³⁴⁴ Deinde sequitur primum et principale *euouae* in cantu antiphonarum, et est illud quod sequitur:



³⁴⁵ Notandum autem quod 4^{us} tonus habet sex litteras iniciales, scilicet ·C·D·E·F·G· et ·a·, additur eciam ·c·. ³⁴⁶ Quarum primum et principale *euouae* continet 3^s litteras scilicet ·G·F· et ·E· finales. ³⁴⁷ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes, non surgentes sed cadentes, sicut patet in hac antiphona *Rectos decet collaudacio*, similiter in antiphona sequenti, que canitur de sancta Cecilia:



³⁴⁸ Continet eciam <antiphonas> in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut remittentes, ut patet in ista antiphona *Michabel Gabriel Raphahel*, similiter in sequenti:



³⁴⁹ Continet eciam antiphonas in ·E·lami inchoantes sicut hic:



344 antiphonarum] 4ⁱ toni *add. Mn3*

346 litteras] *om. Mc*

347 patet in in *Mc* | Rectos] *lectio incerta Mn3*

348 eciam] enim *Mn3* | in] ab *Mn3* | Raphahel] *om. Mc* | similiter] *lectio incerta Mc* | sequenti] hac que sequitur *Mn3*

cognovit *Mn3*

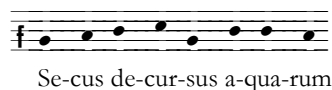
349 sicut patet hic *Mn3*

olivarum
] *om. Mc*

³⁵⁰ Item advertendum quod 4^{tus} tonus in cantu antiphonarum 4^{or} habet differencias quarum prima est hec que sequitur:

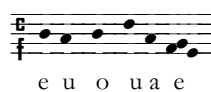


³⁵¹ Hec autem differencia habet unam litteram inicialem, scilicet ·D· finale. ³⁵² Continet enim antiphonas in ·D·solre inchoantes et a ·D·solre gradatim surgentes in ·E·lami per tonum, ab ·E·lami vero in ·F·faut per semitonium, sicut patet in illa antiphona *Simon bar Iona*. ³⁵³ Similiter in illa que sequitur:

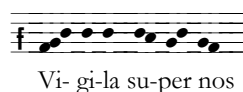


Mc 30v

³⁵⁴ Vel si cantus surgit a ·D·solre per semiditonum in ·F·faut et ab ·F·faut quocumquemodo procedit sive surgit sive cadit, semper continetur sub eadem differencia. ³⁵⁵ Deinde sequitur alia differencia huius toni, que est ista:



³⁵⁶ Hec autem differencia continet unam litteram inicialem, scilicet ·C· grave. ³⁵⁷ Continet enim antiphonas in ·C·faut inchoantes et dehinc surgentes gradatim sicut patet in illa antiphona *Cum factus esset*. ³⁵⁸ Similiter in illa que sequitur:



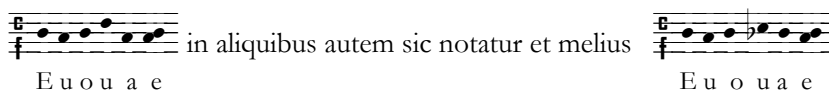
³⁵² per tonum in elami *Mn3* | ab] et ab *Mn3* | in ffaut per semiditonum *Mc* per semiditonum in ffaut *Mn3*

³⁵⁴ surgat sive cadat *Mn3* | semper continetur] C (?) continet *Mn3*

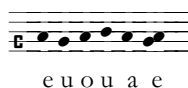
³⁵⁵ que est ista] que talis est *Mn3*

³⁵⁷ enim] eciam *Mn3* | esset] esset duodecim *Mc*

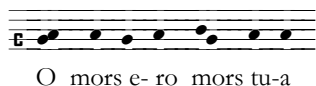
³⁵⁹ Deinde sequitur alia differentia 4^{ta} toni que secundum aliquas ecclesias sic notatur ut sequitur:



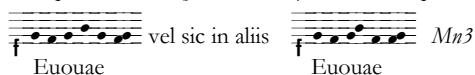
³⁶⁰ Hec autem differentia habet unam litteram initialem, scilicet ·G· finale. ³⁶¹ Sed quia antiphona huius differentie inchoata in ·G· solreut vadit per coniunctas minus perfecte, ³⁶² et ideo propter veram solfam et propter evitare coniunctas sumit initium in ·c· accuto, id est in ·c· solfaut, et tunc *euouae* huius differentie debet ponere suum tenorem in ·d· lasolre, ³⁶³ sed secundum regulam iam superius datam, quantumcumque principium sive tenor *euouae* distat a sede principali, tantum etiam distat a sede minus principali, ut hic:



³⁶⁴ Continet etiam antiphonas in ·c· solfaut inchoantes et a ·c· solfaut gradatim ascendentes in ·d· lasolre et iterum reverberantes in ·c· solfaut, sicut patet in ista antiphona *Sion renovaberis*, similiter in illa que sequitur:



359 que secundum] circa Mn3 | ecclesias aliquis Mn3 | ut sequitur] om. Mn3 |



360 habet unam litteram] litteram habet Mn3

361 quia] quia nulla Mn3 | differentie] om. Mn3

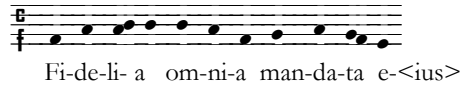
362 ideo] ratio Mn3 | sumit] suum Mn3 | ccsolfaut Mn3

363 sed] om. Mn3 | datam] dictam Mn3 | distat euouae Mn3 | tantum] tamen Mc | ex.: euouae] om. Mn3



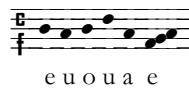
364 etiam] enim Mn3 | dsolre Mn3 | verberantes Mc | Sion] symon Mc Simon Mn3 | similiter in illa que sequitur] bis scripsit Mn3 | ex.: tua] om. Mn3

³⁶⁵ Continet eciam predicta differencia antiphonas in ·E·lami inchoantes et ab ·E·lami vehementer surgentes per semiditonum in ·G·solreut, et a ·G·solreut in ·a·lamire, ut patet in antiphona que sequitur:



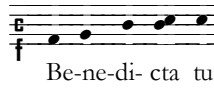
³⁶⁶ Deinde sequitur 4^a et ultima differencia 4ⁱ toni et est illa:

Mn3 73v



³⁶⁷ Ista autem differencia habet unam litteram initialem regularem, scilicet ·D· finale. ³⁶⁸ Continet enim antiphonas in ·D·solre inchoantes et a ·D·solre surgentes per tonum in ·E·lami et ab ·E·lami per semiditonum in ·G·solreut. ³⁶⁹ Sed quia tunc talis cantus non habet solfam perfectam, quia vadit per coniunctas, et ideo loco huius littere ·D· sumit initialem litteram ·G· et sic tunc prefata | differencia continet antiphonas in ·G·solreut inchoantes per tonum in ·a·lamire surgentes et ab ·a·lamire per semiditonum in ·c·solfaut saltantes, ut patet in hiis antiphonis sequentibus:

Mc 31r



³⁷⁰ Et sciendum quod antiphone huius difference sumuntur in ·a·lamire accidentaliter, et sic tunc differencia huius toni super predictas antiphonas debet ponere suum tenorem in ·d·lasolre, ut sic:

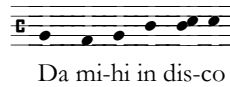


365 predicta differencia] *om. Mn3* | inchoantes] incipientes *Mn3* | in ista antiphona *Mn3* | que sequitur] superius fidelia *Mn3*
 366 illa] hec (?) que sequitur *Mn3*
 369 vadit per coniunctas] evidit coniunctas *Mn3* | ideo de (?) locus *Mn3* | littere] difference *Mn3* | sumit] i. sumitur *Mc*

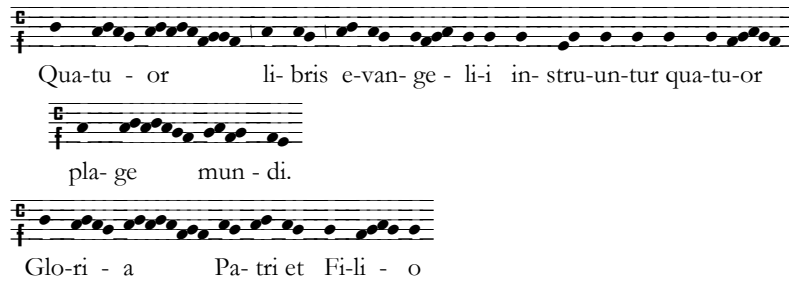
Mn3
 Stetit angelus

370 antiphone] antiphona *Mn3* | sumitur *Mn3* | ponere] pone *Mc* | suum] *om. Mn3* | sic] hic *Mn3* | *ex. om. Mn3*

³⁷¹ Et sciendum quod hec differentia est assignanda super consimiles antiphonas, videlicet que eadem melodia iubilantur cum predictis videlicet *Stetit angelus* etc. ³⁷² Et hoc est verum si inceptio earum fuerit in ·G·solreut. ³⁷³ Si vero in ·a·lamire fuerit inceptio earum, tunc tonus capitalis est assignandus, ut patet in ista antiphona de decollacione sancti Iohannis Baptiste:



³⁷⁴ Sequitur forma sive melodia super versus responsoriorum 4^{ti} toni. ³⁷⁵ Et est notandum quod versus responsoriorum 4^{ti} toni semper sunt incipiendi in ·a·lamire sub tali melodia ut sequitur:



³⁷⁶ Finis autem huius forme sive melodie versuum responsoriorum 4^{ti} toni in ·D·solre habet tamen differentiam in fine per reverberacionem ·F·faut, ibi faciens terminacionem. ³⁷⁷ Et hoc est verum quando repeticio

371 videlicet que] videlicet illius que *Mc*

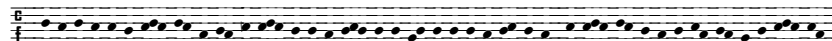
372 eorum *Mn3* | fuit *Mc*

373 eorum *Mn3* | ista] illa *Mn3* | sancti] *om. Mc*

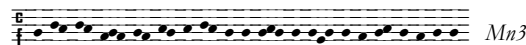


in dis-co *Mc*

375 ut sequitur] *om. Mn3*



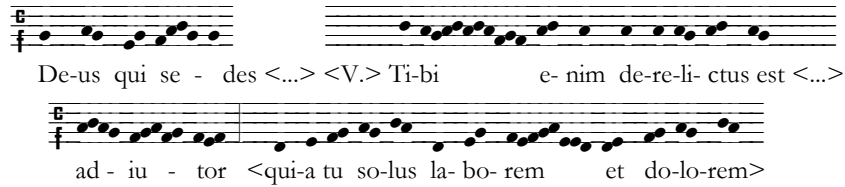
Ecce agnus dei consimiliter canitur versus responsorii tibi enim derelictus



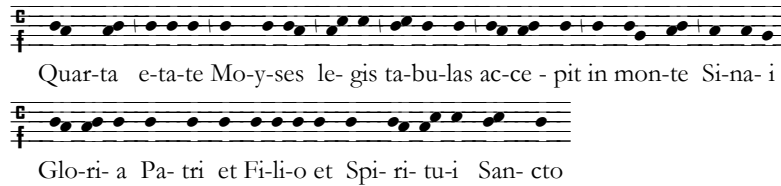
Mn3

376 forme sive melodie] melodie psalmi *Mn3* | reverberacionem] relevacionem *Mc*

responsoriorum 4ⁱ toni incipitur in ·C·faut. ³⁷⁸Exemplum patet in hoc responsorio:



³⁷⁹ Deinde sequitur forma in cantu officiorum seu introituum huius toni. ³⁸⁰ Et sciendum, quod 4^{us} tonus habet easdem litteras iniciales in cantu officiorum, quas habet in cantu antiphonarum. ³⁸¹ Et est advertendum quod forma sive melodia super psalmos introituum debet habere initium in ·a·lamire sub tali forma, ut sequitur:



³⁸² Deinde sequitur principale et capitale *Euouae* et est tale quod sequitur:



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

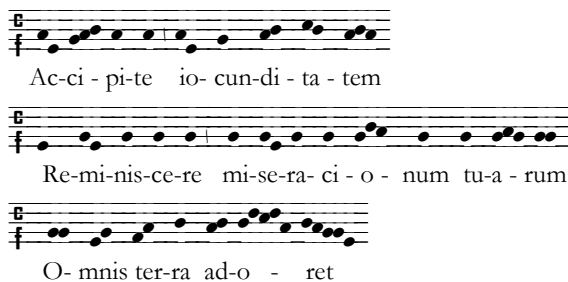
377 ·C·faut] Ffaut *Mc*

378 hoc] isto *Mn3* | ex.: derelictus est] *cum melodia om. Mc* |

381 *Mn3*

382 principale - sequitur] forma principalis et capitalis euouae et sequitur *Mn3*

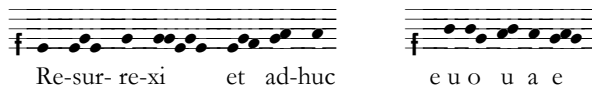
Mn3 74r ³⁸³ Et est notandum quod sub hoc *euouae* continentur omnes introitus quarti toni quocumque modo inchoantur, ut patet in illis introitibus sequentibus:



³⁸⁴ Est tamen advertendum quod iste tonus secundum quasdam ecclesias unam habet differenciam in cantu officiorum, que talis est ut sequitur:



³⁸⁵ Hec autem differencia habet unam litteram inicialem scilicet ·D· finale, id est ·D·solre. ³⁸⁶ Continet enim introitus in ·D·solre inchoantes et ibi moram aliquam facientes, ad minus ad duos unisonos et inde in ·F·faut per oriscum surgentes sicut patet in hoc introitu:



383 continet *Mn3* | inchoatur *Mn3*

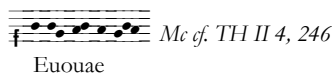


ex.: tuarum] *cum melodia om. Mc* | *Mn3* adoret

384 quasdam] antiquas *Mn3*

385 autem] enim *Mn3*

386 enim introitus in] eciam introitus *Mn3* | ad] *om. Mn3* | duos unisonos] unissonos duos *Mn3* duas unisonas *Mc* | inde in] inde *Mn3* | oriscum] easdem *Mn3* | introitu] etc. *add. Mn3*

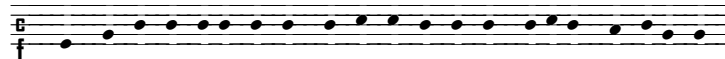


<DE QUINTO TONO>

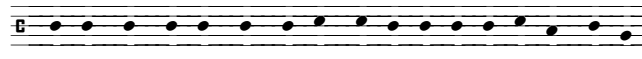
³⁸⁷ Consequenter videndum est de tercio tono autentico, id est quinto, cuius finis est in ·F·faut. ³⁸⁸ Sed melodia sive iubilus eius tali forma modulatur ut sequitur:

 *Mc 32r*
p.204
 Quin-que pru-den-tes vir- gi-nes in-tra-ve-runt ad nu-pci-as

³⁸⁹ Deinde sequitur forma psalmorum minorum. ³⁹⁰ Pro quo sciendum quod psalmi minores quinti toni secundum antiquos habent inceptiōem eorum in ·F·faut ascendendo per ditonum punctuatim in ·a·lamire, et ab ·a·lamire iterum ascendendo per semiditonum in ·c·solfaut tali melodia, que sequitur:


 Quin-ti me-di-e-tas se-pti-mo est si-mi-lis sed in fi-ne dis-si-mi-lis

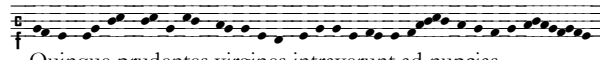
³⁹¹ Sed secundum modernos tunc psalmi minores sub 5^o tono incipiendi sunt in ·c·solfaut, quia quintus tonus ibidem ponit tenorem sui *enonae* tali forma, ut sequitur:


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

³⁹² Deinde sequitur melodia psalmorum maiorum 5^{ti} toni, quorum inceptio debet fore in ·F·faut per ascensum in ·c·solfaut tali melodia ut sequitur:

³⁸⁷ IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 265b; SUMM. GUID. ton. 6; ANON. Gemnic. 3, 3, 120
³⁹⁰ ANON. Claudifor. 4, 8, 16

³⁸⁷ tono] *om. Mn3*

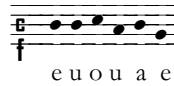
 *Mn3 cf. TH II 4, 248*
 Quinque prudentes virgines intraverunt ad nupcias

³⁸⁸ *ex.*: nūpcias *Mc*

³⁹⁰ pro ditonum *Mc* | que] ut *Mn3*



³⁹³ Deinde sequitur primum et principale *euouae* 5ⁱ toni in cantu antiphonarum tali forma, ut sequitur:



³⁹⁴ Advertendum est autem quod quintus tonus habet 3 litteras iniciales in cantu antiphonarum, scilicet ·F· finale, ·a· accutum et ·c· accutum, quarum istud primum et principale *euouae* continet duas litteras, scilicet ·a· et ·c· accutas. ³⁹⁵ <Continet enim antiphonas in ·a·lamire inchoantes, surgentes sive cadentes.> ³⁹⁶ Continet etiam antiphonas in ·c·solfaut inchoantes et a ·c·solfaut sive cadentes sive surgentes. ³⁹⁷ Exemplum de hac littera ·a· patet in sequenti antiphona scilicet *Montes*.



392 *Mn3*

393 tali forma] *om. Mn3*

394 est] *om. Mn3*

395 cf. TH II 4, 254

396 Continet enim antiphonas in csolfaut inchoantes et inceptio debet fore in F finali sub tali melodia solfaut sive cadentes sive surgentes *Mn3* | etiam] enim *Mc*

397 de a littera *Mn3* | antiphone *Mc* | scilicet *Montes*] *om. Mn3*



Mn3

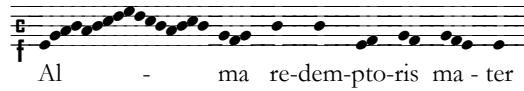
³⁹⁸ Exemplum de hac littera ·c· patet hic in sequenti antiphona:



³⁹⁹ Notandum autem quod 5^{us} tonus in cantu antiphonarum unicam *Mc 32v* habet differenciam, scilicet illam que sequitur:



⁴⁰⁰ Hec autem differencia unam habet litteram initialem, | scilicet ·F· *Mn3 74v* finale. ⁴⁰¹ Continet enim antiphonas in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut non cadentes sed surgentes, sicut patet in hac antiphona *Spes nostra*, similiter in illa que sequitur:



⁴⁰² Potest tamen super predictas antiphonas secundum consuetudinem aliquarum ecclesiarum ipse tonus capitalis assignari.

⁴⁰³ Deinde sequitur forma sive melodia super versus responsoriorum quinti toni, quorum versuum inceptio semper debet fore in ·c·solfaut et finis in ·a·lamire, ut hic:

398 Exemplum de hac littera ·c· patet in sequenti antiphona] Exemplum de littera c patebit hic *Mn3*

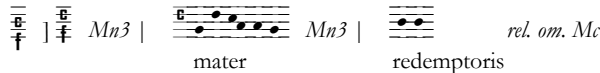


Elevari (?) porte eternelles

399 scilicet] videlicet *Mn3*

400 unam] unicam *Mn3* | litteram] differenciam *Mn3*

401 sed] sive *Mn3Mc* | hac] ista *Mn3* | antiphona - sequitur] antiphona sequenti hic scilicet *Mn3* |



402 super predictas] supradictas *Mn3* | aliquarum] aliarum *Mn3* | assignare *Mc*

403 melodia] modulacio *Mc*

Quin-que li - bris moy-sa- y- ce le - gis e-ru-di-e-ban-tur He-bre - i

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

⁴⁰⁴ Inveniuntur tamen responsoria quinti toni, quorum versus incipiuntur in ·F· finali, ut patet in hoc responsorio *Illumina oculos meos*.

⁴⁰⁵ Sequitur forma sive melodia super psalmos sive versus introituum, quorum versuum inceptio semper debet fore in ·F· finali sub tali melodia ut sequitur:

Quin- ta e-ta-te pre-va-lu-it Da-vid in fun-da et la-pi-de con-tra Go-li-am

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sa-ncto se-cu-lo-rum a-men

⁴⁰⁶ Deinde sequitur primum et principale *euouae* 5^{ti} toni in cantu officiorum et est tale:

405 SUMM. GUID. ton. 22; ANON. Gemnic. 3, 3, 120

403 ex.: Hebrei] iudei *Mn3*

Quinque Quinque erudiebantur Hebrei

et spiritui sancto

404 hoc] illo *Mn3*

405 versuum] *om. Mn3* | ut sequitur] *om. Mn3*

Quinta etate prevaluit David in funda et lapide con-tra colonia

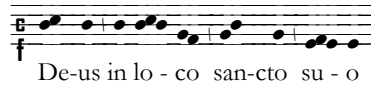
Gloria patri et filio et spiritui sancto euouae

406 est tale] *lectio incerta Mn3*



⁴⁰⁷ Notandum autem quod 5^{us} tonus habet easdem litteras iniciales in cantu officiorum quas habet in cantu antiphonarum, scilicet ·F·a· et ·c· quarum istud primum et principale *euouae* continet duas scilicet ·a· et ·c·.
⁴⁰⁸ Continet enim introitus in ·c·solfaut inchoantes, sive surgentes sive cadentes; surgentes sicut hic:

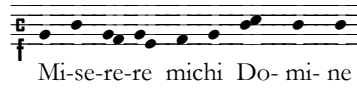
Mc 33r



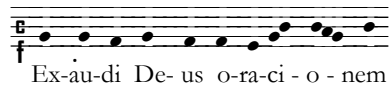
cadentes sicut hic:



⁴⁰⁹ Continet eciam introitus in ·a·lamire inchoantes, et dehinc sive surgentes sive cadentes; surgentes sicut hic:



cadentes sicut hic:

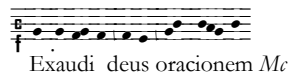


407 Notandum autem] Notam *Mn3* | quas et habet *Mn3* | ·a· et] et a *Mn3* | quarum - ·a· et ·c·] *om. Mn3*

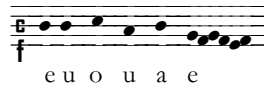
408 ex.: adiuuat] adiuuabit (?) *Mn3* adiuuet *Mc*

409 sive surgentes] surgentes *Mn3*

ex. *Miserere*: *Mn3* *Mc* | ex. *Exaudi*: *Mn3*
michi

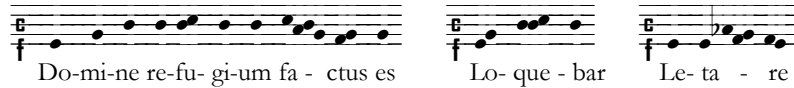


⁴¹⁰ Et est notandum quod 5^{tus} tonus tantum habet unam differentiam in cantu officiorum, que talis est:



Mn3 75r

⁴¹¹ Hec autem differentia continet unam litteram inicialem, scilicet ·F· finale. ⁴¹² Continet enim introitus in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut surgentes sive vehementer sive leviter, ut patet in hiis introitibus:



⁴¹³ Et sic patet forma quinti toni cum litteris inicialibus tam in cantu officiorum quam in cantu antiphonarum quam eciam responsoriorum.

<DE SEXTO TONO>

⁴¹⁴ Sequitur nunc forma tercii toni plagalis, id est sexti toni, qui cum 5^{to} unam sedem finalem retinet, scilicet ·F· in linea, et ergo primo videndum est de iubilo huius toni 6^u, qui talis est ut sequitur:

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

410 unam habet *Mn3* | est] ut sequitur *add. Mn3*

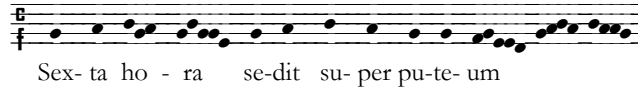
euouae *Mn3*

412 hiis] istis *Mn3*

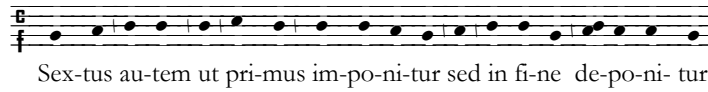
Mn3 | *om. Mc* | *Mc* *Mn3*
refugium es Letare Letare

413 cantu - responsoriorum] cantu antiphonarum officiorum quam eciam responsoriorum ex supradictis *Mn3*

414 in F *Mc* | ergo] *om. Mn3* | ut] qui *Mc*



⁴¹⁵ Deinde sequitur forma super psalmos minores sexti toni, qui more antiquorum inchoandi sunt in ·F·faut ascendendo gradatim in ·a·lamire cum melodia ut sequitur:

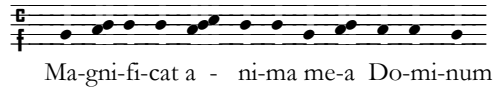


⁴¹⁶ Sed more modernorum psalmi minores sexti toni incipiendi sunt in ·a·lamire, et ratio huius est quia sextus tonus ibidem ponit tenorem sui *enouae* ut patet in sequenti:

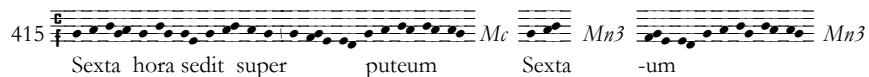


⁴¹⁷ Deinde sequitur forma maiorum psalmorum sexti toni qui incipiendi | sunt in ·F·faut, ascendendo gradatim in ·a·lamire, ut patet hic:

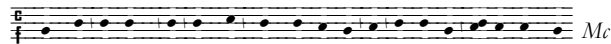
Mc 33v



415 ANON. Claudifor. 4, 7, 11

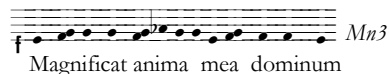


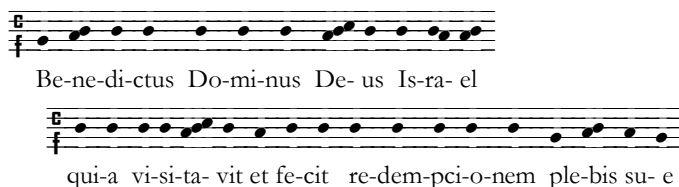
415 Deinde] Hec autem differencia continet unam litteram inicialem scilicet F finale. Deinde *Mc* | toni] *om. Mn3* | cum melodia] *om. Mn3*



416 et ratio huius] huius ratio *Mn3* | ut patet in sequenti] ut hic *Mn3*

417 psalmorum maiorum *Mn3* | sexti toni] *om. Mn3* | patet] *om. Mn3*





⁴¹⁸ Deinde sequitur primum et principale *euonae* sexti toni in cantu antiphonarum et est tale:



⁴¹⁹ Notandum quod sextus tonus tam in cantu officiorum quam in cantu antiphonarum habet 4^{or} litteras iniciales, scilicet ·C·D·F· et ·G·.⁴²⁰ Sed nulla antiphona sexti toni invenitur habere initium praeterquam in ·F·faut.⁴²¹ Sed introitus, gradualia, offertoria, communionem et responsoria sexti toni inveniuntur aliquando in hiis litteris inicialibus predictis inchoari de quibus inferius dicitur.⁴²² Et si aliqua antiphona sexti toni in aliquibus hystoriis in hiis predictis litteris inveniretur habere initium, illa etiam tamen sub tono capitali semper esset apprehendenda, quia non videtur esse aliqua specialis differentia sexti toni pro hiis litteris inicialibus praeter ·F·faut ut patet cuilibet diligenter examinanti.⁴²³ Est autem advertendum quod illud primum et principale *euonae* 6^{ti} toni continet antiphonas in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut sive surgentes sive cadentes, ut patet hic in sequenti:



418 et est tale] ut hic *Mn3*

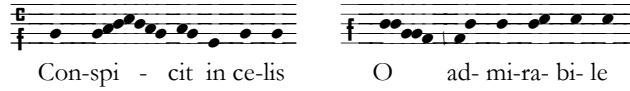
419 4^{or} litteras iniciales habet *Mn3*

420 praeterquam] praeter *Mn3*

421 communia *Mc*

422 in hiis predictis] *om. Mn3* | initium] *om. Mc* | tamen etiam *Mn3* | apprehendenda] comprehendenda *Mn3* | differentia] differentie *Mn3* causa *Mc* cf. *TH II 4, 280* | pro] ex *Mn3* | | examinatis *Mc*

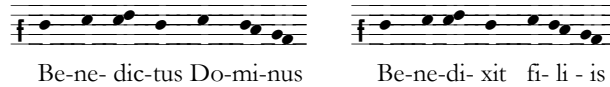
423 primum] principium *Mn3* | sive surgentes] surgentes *Mn3* | ut patet - sequenti] ut patet in hiis antiphonis sequentibus *Mn3* |



⁴²⁴ Notandum autem quod 6^{tus} tonus in cantu antiphonarum habet unam differenciam, et est illa:

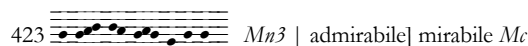


⁴²⁵ Hec enim differencia sexti toni eandem litteram inicialem habet quam et principale *euouae*, videlicet ·F· finale. ⁴²⁶ Continet enim antiphonas in ·F·faut inchoantes et ab ·F·faut non cadentes, sed leviter surgentes per tonum in ·G·solreut et ibi non longam moram facientes, sed maxime ad duos unisonos et dehinc per tonum in ·a·lamire sub signo podatho tendentes et ab ·a·lamire reverberantes ·F·faut per ditonum in depressione ut patet in sequentibus antiphonis:

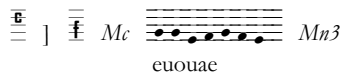


⁴²⁷ Deinde sequitur melodia super versus responsoriorum sexti toni.

⁴²⁸ Et sciendum quod versus responsoriorum sexti toni debent habere | *Mc 34r* initium in ·F·faut et eciam finiri in ·F·faut sub tali melodia ut sequitur:



424 unam habet *Mn3* | et est illa] videlicet illam sequentem *Mn3* |



425 sexti toni] *om. Mn3* | habet eandem litteram inicialem *Mn3*

426 enim] eciam *Mn3* | signo podatho] suo prodacho *Mc* signo podacho *Mn3* | tendentes] contententes *Mn3* | in depressione] in depressum *Mn3* | ut patet in sequentibus antiphonis] ut hic *Mn3* | ex.: filiis] *om. cum melodia Mn3*

427 melodia] forma *Mn3*

Mn3 75v

Sex-tam e- ta- tem <Do-mi - nus> vi- si - tans

hanc su- o cul - tu <-i> de-di - ca - vit

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

⁴²⁹ Deinde sequitur forma in cantu officiorum et primo ponenda est forma sive melodia secundum quam omnes versus officiorum sive introituum 6^{ti} toni formantur sive modulantur, que talis est ut sequitur.

Sal- va- tor no- ster Do-mi- nus Ihe- sus Chri- stus na- tus est in sex- ta <e- ta- te>

Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri- tu- i San- cto si- cut e- rat in princi- pi- o

et nunc et sem- per et in se- cu- la se- cu- lo- rum a- men

⁴³⁰ Deinde sequitur primum et principale *euoniae* 6^{ti} toni in cantu officiorum et est tale:

428 *ex.*: visitans] usitans *Mc* | *Mc*
Sex-

Mn3
Sextam etatem visitans hanc suo vultu dedicavit

Mn3
Gloria patri et filio et spiritui sancto

429 primo] *om. Mn3* | *ex*: natus - etate] *om. Mn3* |

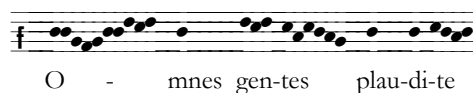
Mc | *Mc*
Salvator et atanatus est in sexta

Mn3 | *Mc*
Salvator noster domi-nus Ihesus Christus Gloria

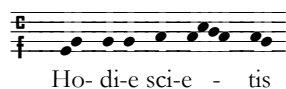
430 primum] principium *Mn3* | et est tale - 431 officiorum] *om. Mn3*



⁴³¹ Notandum autem quod illud principale *euouae* in cantu officiorum habet easdem litteras iniciales quas habet vel potest habere in cantu antiphonarum. ⁴³² Omnes enim introitus continet <hoc *euouae*> ubicumque incipiuntur, sive in ·D·solre sive in ·F·faut sive in ·a·lamire preterquam in ·C·faut ut infra dicetur. ⁴³³ Continet enim introitus in ·F·faut inchoantes sicut patet in hoc introitu *Esto mihi*; similiter in introitu qui sequitur:



⁴³⁴ Continet eciamm introitus in ·D·solre inchoantes et inde surgentes sicut patet in hoc introitu *In medio ecclesie*; similiter in isto introitu qui sequitur:



⁴³⁵ Deinde notandum quod sextus tonus in cantu officiorum habet unam differenciam, que talis est ut sequitur:



431 quas - habere] habere potest *Mn3*
432 Omnes] Omnis *Mn3* | incipitur *Mn3*
433 patet - sequitur] patet hic *Mn3* | qui] que *Mc*

Mn3 | plaudite] *om. cum melodia Mn3*
Omnes gentes

434 eciamm] enim *Mn3* | patet - sequitur] patet hic *Mn3* | *Mn3*
scietis

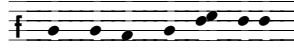
435 unam habet *Mn3*
 Mn3
euouae

Mc 34v ⁴³⁶ Hec autem differentia sexti toni in cantu officiorum habet unam litteram initialem scilicet ·C· grave. ⁴³⁷ Continet enim introitus in ·C·faut inchoantes et a ·C·faut surgentes, sicut patet hic:



Qua-si mo-do ge - ni-ti

⁴³⁸ Ex quo eciam iterum advertendum quod ista differentia in cantu officiorum apud nos non est communis et quamvis iste introitus, videlicet *Quasi modo geniti*, continetur sub predicta differentia, potest tamen eciam contineri sub capitali *euonae*, quia eius incepzio in pluribus libris est in ·D·solre, ut patet hic in sequenti:



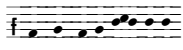
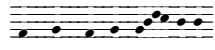
Qua-si mo-do ge-ni-ti

⁴³⁹ Et sic patet forma sexti toni cum litteris inicialibus utriusque cantus. Sequitur iam septimus tonus.

<DE SEPTIMO TONO>

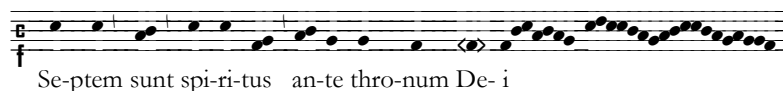
⁴⁴⁰ Post ostensionem formarum trium tonorum autentorum et totidem plagalium consequenter restat ut ostendatur forma 4ⁱ toni et ultimi autenti, qui alio nomine septimus nuncupatur. ⁴⁴¹ Et primo videndum est de iubilo eius, qui talis est ut sequitur:

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

437  *Mc*  *Mn3 cf. TH II 4, 296*
Quasi modo geniti Quasi modo geniti

438 Ex quo eciam iterum] Est eciam *Mn3* | apud nos] *om. Mn3* | et quamvis] quamvis *Mn3* | videlicet] scilicet *Mn3* | potest tamen eciam] cum eorum *Mn3* | libris est] libris *Mc* | dlasolre *Mn3* | ut patet hic in sequenti] ut hic *Mn3*

439 Sequitur iam septimus tonus] *om. Mn3*



⁴⁴² Deinde sequitur forma psalmorum minorum, qui secundum antiquos sub $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ sunt inchoandi per semitonium in $\cdot c \cdot sol$ aut ascendendo et consequenter in $\cdot d \cdot sol$ re per tonum ascendendo sic tali forma:



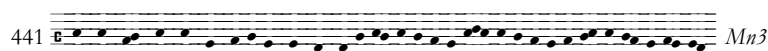
⁴⁴³ Sed more modernorum regularitatem considerando, tunc psalmi minores in $\cdot d \cdot lasol$ re sunt inchoandi et ratio huius est quia 7^{mus} tonus ibidem ponit tenorem sui *enouae*, ut patet in exemplo isto:



⁴⁴⁴ Est etiam advertendum quod septimus tonus secundum consuetudinem aliquarum ecclesiarum et provinciarum in psalmis minoribus habet tale medium ut sequitur:



⁴⁴⁵ Deinde sequitur forma psalmorum maiorum, qui etiam dupliciter intonantur. ⁴⁴⁶ More enim antiquorum sunt incipiendi in $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ per b durum ascendendo gradatim in $\cdot d \cdot lasol$ re ut patet hic:



442 antiquos] aliquos Mn3 | semitonum Mn3 | et consequenter - sic] ut sic Mn3



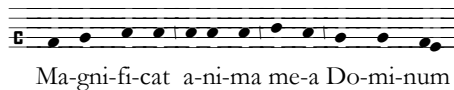
despici

443 in exemplo isto] exemplo isto Mc in isto exemplo Mn3

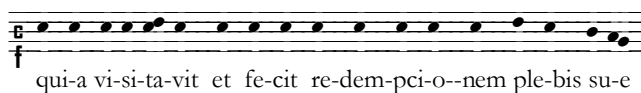
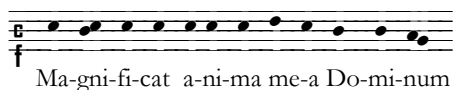
444 ut sequitur] om. Mn3

445 dupliciter] om. Mn3

446 enim] om. Mn3 | $\cdot d \cdot lasol$ re] dsolre Mn3Mc | patet] om. Mn3



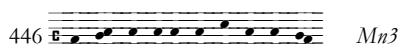
⁴⁴⁷ Sed more modernorum regularitatem sequentes incipiendi sunt in ·d·lasolre, ut iam tenet communis usus ut sic:



Mc 35r ⁴⁴⁸ Deinde sequitur primum et principale *euonae* septimi toni in cantu antiphonarum, et est illud quod sequitur:



Mn3 76r ⁴⁴⁹ Unde notandum quod septimus tonus habet quinque litteras iniciales, scilicet ·G·a·b·c·d·, | quarum hoc primum et principale *euonae* continet duas, scilicet ·G· et ·a·. ⁴⁵⁰ Continet enim antiphonas in ·a·lamire inchoantes sive surgentes, sive cadentes; cadentes sicut patet hic in ista antiphona:



Magnificat anima mea dominum

447 regularitatem sequentes] *om. Mn3* | incipiente *Mc* | ut - sic] omnis versus (?) *Mn3* | *ex.:* Deus Israel - plebis sue] *om. cum melodia Mc*

448 primum] principium *Mn3* | in cantu] *om. Mn3*

449 Unde] Ubi *Mc* | quarum] *om. Mn3* quorum *Mc* | primum] principium *Mn3* | continet] quia tenet *Mc* habet *Mn3* *cf. TH II 4, 310*

450 sive surgentes] *om. Mc* | sive cadentes; cadentes] sive cadentes *Mc* | ista] illa *Mn3*



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

sed surgentes sicut patet in hac antiphona *Venite benedicti patris mei.*

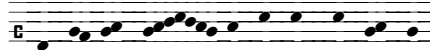
⁴⁵¹ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut surgentes sive per tonum, sive per ditonum, sive per dyatesseron, sicut patet in antiphonis sequentibus:



Ve-ni Do-mi- ne



A-scen-do ad pa-trem <me-um>



A-ni-ma me - a li-que-fa-cta est

⁴⁵² Vel continet antiphonas a ·G·solreut in dyapente, videlicet in ·d·lasolre, saltantes sic quod unus punctus inferior unam sillabam sibi usurpat, videlicet in antiphona sequenti:



Ex-or - tum est in te-ne - bris lu-men

⁴⁵³ Notandum autem quod septimus tonus in cantu antiphonarum 4^{or} habet diferencias quarum prima talis est ut sequitur:

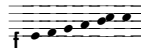


e u o u a e

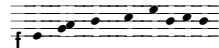
450  Mn3 | patris mei] om. Mc

Ipsa preibit ante illum

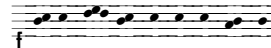
451 vel surgentes Mc | ex.: <meum>] om. cum melodia Mc



Veni domine

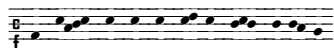


Ascendo ad patrem



Anima mea liquefacta est

452 antiphonas] in antiphonis Mc | sic] sicut Mc | unam] una Mc | sibi] om. Mn3 | videlicet] ut patet Mn3



Exortum est in tenebris lumen

453 talis est ut] est hec que Mn3

⁴⁵⁴ Hec enim differentia unam habet litteram inicialem, scilicet ·G· finale. ⁴⁵⁵ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes et a ·G·solreut per dyapente surgentes in ·d·lasolre sub signo musice quod vocatur podachus, sicut patet in ista antiphona *Precursor*, similiter in ista *Veterem hominem*, similiter in ista que sequitur:



⁴⁵⁶ Deinde sequitur 2^a differentia septimi toni, que talis est:



⁴⁵⁷ Hec autem differentia habet duas litteras iniciales, scilicet ·b· et ·c· accutatas. ⁴⁵⁸ Continet enim antiphonas in ·c·solfaut inchoantes sive surgentes sive cadentes, sicut patet hic:

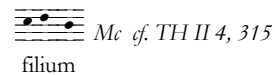


⁴⁵⁹ Continet etiam antiphonas in ·b·fa·b·mi inchoantes, et a ·b·fa·b·mi non cadentes sed surgentes, ut patet hic in antiphona sequenti:

Mc 35v



455 podachus *McMn3* | ista²⁺³] illa *Mn3* | que sequitur] sequenti *Mn3*



456 *Mc cf. TH II 4, 316*
euouae

458 *McMn3*
Dixit dominus

459 et a ·b·fa·b·mi] *om. Mn3* | in antiphona sequenti] *om. Mn3*

⁴⁶⁰ Deinde sequitur 3^a differentia huius toni in cantu antiphonarum, et est illa:



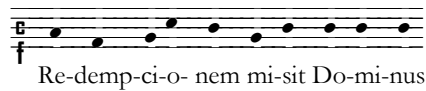
⁴⁶¹ Hec autem differentia habet unam litteram inicialem, scilicet ·d· in spacio. ⁴⁶² Continet enim antiphonas in ·d·lasolre inchoantes, et a ·d·lasolre cadentes sive per tonum sive per semiditonus sub quocumque signo musice, sicut patet in hac antiphona *Angeli archangeli*, similiter in ista que sequitur:



⁴⁶³ Deinde sequitur 4^a et ultima differentia huius toni, que talis est ut sequitur:



⁴⁶⁴ Hec autem differentia habet similiter unam litteram inicialem, scilicet .b. accutum. ⁴⁶⁵ Continet enim antiphonas in ·b·fa·b·mi inchoantes, non surgentes sed cadentes per semiditonus in ·G·solreut, ut patet hic:



⁴⁶⁰ *Mc cf. TH II 4, 320*
euouae

⁴⁶¹ autem] enim *Mn3*

⁴⁶² in ·d·lasolre] in Gsolreut *Mn3* | et a ·d·lasolre cadentes] *om. Mc* et ad solre cadentes *Mn3*
| semiditonus] semitonium *Mc* | ista] illa *Mn3*

⁴⁶³ ut sequitur] *om. Mn3*

⁴⁶⁴ similiter habet *Mn3* | accutum] *om. Mn3*

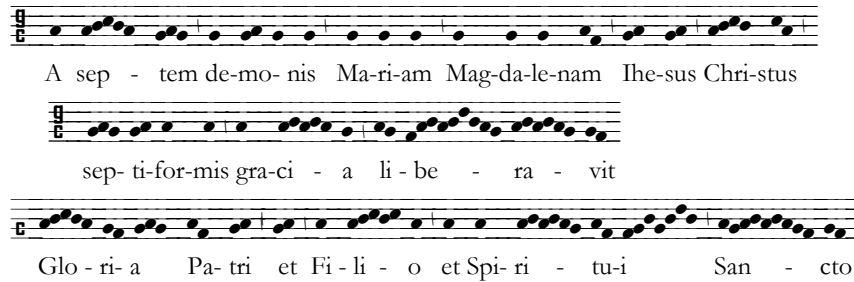
⁴⁶⁵ G solreut *Mn3*



Redempcionem misit dominus

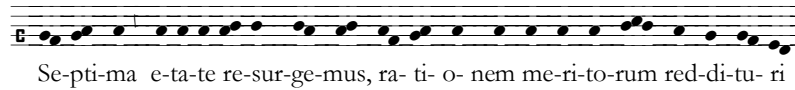
⁴⁶⁶ Et sic patent differentie huius toni in cantu antiphonarum cum litteris inicialibus.

⁴⁶⁷ Deinde sequitur forma versuum responsoriorum septimi toni. ⁴⁶⁸ Et notandum quod versus responsoriorum septimi toni incipiendi sunt in ·d·lasolre tali melodia ut sequitur:



A sep - tem de-mo-nis Ma-ri-am Mag-da-le-nam Ihe-sus Chri-stus
 sep- ti-for-mis gra-ci - a li - be - ra - vit
 Glo - ri - a Pa- tri et Fi - li - o et Spi- ri - tu-i San - cto

⁴⁶⁹ Deinde sequitur forma sive melodia super psalmos introituum septimi toni, quorum psalmorum inceptio semper debet fore in ·c·solfaut sub tali melodia ut sequitur:

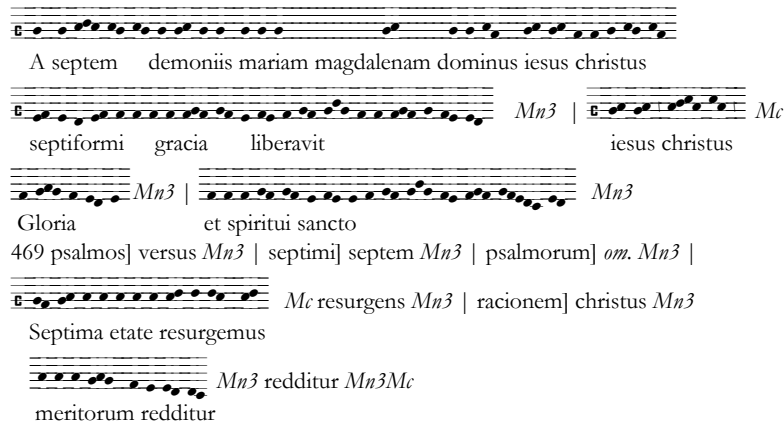


Se-pti-ma e-ta-te re-sur-ge-mus, ra- ti- o- nem me-ri-to-rum red-di-tu- ri

469 SUMM. GUID. ton. 24

466 toni huius *Mn3* | in cantu antiphonarum] *om. Mc*

468 Et] Et est *Mn3* | tali] modo *add. Mc*



A septem demoniis mariam magdalenam dominus iesus christus
 septiformi gracia liberavit iesus christus
 Gloria et spiritui sancto
 469 psalmos] versus *Mn3* | septimi] septem *Mn3* | psalmorum] *om. Mn3* |
Mc resurgens *Mn3* | rationem] christus *Mn3*
 Septima etate resurgemus
Mn3 redditur *Mn3Mc*
 meritorum redditur

Mc 36r

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri- tu-i San- cto si- cut e-rat in prin-ci- pi- o
et nunc et sem-per et in se-cu-la se- cu - lo-rum a- men

⁴⁷⁰ Deinde sequitur primum et principale *euouae* septimi toni in cantu officiorum et est tale:

e u o u a e

⁴⁷¹ Notandum quod septimus tonus nullam habet differentiam in cantu officiorum. ⁴⁷² Unde istud *euouae* septimi toni continet omnes introitus ubique incipiuntur, sicut patet in illis introitibus sequentibus:

Mn3 76v

Po- pu-lus Sy- on De - us in ad-iu-to- ri-um

⁴⁷³ Quidam tamen musici addunt unam differentiam septimo tono in cantu officiorum, et est ista que sequitur:

e u o u a e

469 *Mn3*

Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri- tu-i San- cto si- cut e-rat in prin-ci- pi- o
et in secula seculorum amen

470 et est tale] *om. Mn3*

472 Notandum] autem *add. Mn3*

Mn3 | *Mn3*

Populus Syon adiutorium

473 Quidem *Mc* | ista que sequitur] illa *Mn3*

Mc *Mn3* cf. TH III 15, 26

euouae euouae

⁴⁷⁴ Et hec differentia continet introitus in ·G·solreut inchoantes et vehementer in ·d·lasolre surgentes sub signo musice quod appellatur podachus, ut patet in isto introitu sequenti:



Pu-er na - tus est no - bis

⁴⁷⁵ Sed tamen ista differentia non habetur in usu sed dumtaxat ipse tonus capitalis.

<DE OCTAVO TONO>

⁴⁷⁶ Deinde sequitur forma quarti et ultimi toni plagalis, id est octavi toni, et primo videndum est de iubilo octavi toni, qui talis est ut sequitur:



O-cto sunt be-a-ti-tu-di-nes

⁴⁷⁷ Deinde sequitur forma psalmorum minorum octavi toni, qui dupliciter inchoantur, videlicet secundum antiquos et secundum modernos. ⁴⁷⁸ Psalmi minores secundum antiquos incipiendi sunt in ·G· finali per ascensum in ·a·lamire et ab ·a·lamire per semiditonum in ·c·solfaut, punctuatum ascendendo tali melodia ut sequitur:

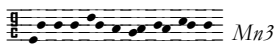


Oc-ta-vus 2º re-spon-dens in me-di-o ta-li te-no-re con-clu-di-tur

476 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 267a; SUMM. GUID. ton. 9

478 ANON. Claudifor. 4, 9, 20

474 ·d·lasolre] dsolre Mn3 | podachus McMn3 | in isto introitu sequenti] hic Mn3

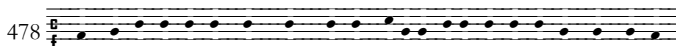


Puer natus est nobis



Octo sunt beatitudines

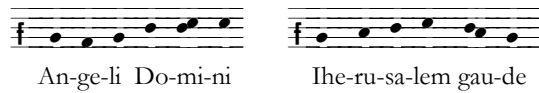
477 minorum psalmorum Mn3 | inchoantur] inchoatur Mc intonantur Mn3 | secundum modernos] modernos Mn3



Octavus 2º respondens in medio tali timore concluditur

Mc cf. TH II 4, 388

⁴⁸⁵ Continet enim antiphonas in ·D·solre inchoantes et a ·D·solre sive cadentes sive surgentes, ut patet in hiis antiphonis:



⁴⁸⁶ Continet enim antiphonas in ·G·solreut inchoantes sive surgentes sive cadentes, ut patet in istis antiphonis sequentibus:



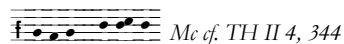
⁴⁸⁷ Continet etiam antiphonas in ·a·lamire inchoantes et ab ·a·lamire cadentes sive per dytonum sive per tonum ut patet in antiphonis sequentibus:



⁴⁸⁸ Advertendum etiam quod octavus tonus in cantu antiphonarum habet 4^{or} differencias quarum prima est hec que sequitur:



485 et a dlasolre *Mc* | in hiis antiphonis] hic *Mn3*



Angeli domini

486 in istis antiphonis sequentibus] hic *Mn3*



Gaude et letare

487 etiam] enim *Mn3* | in antiphonis sequentibus] in istis antiphonis *Mn3*



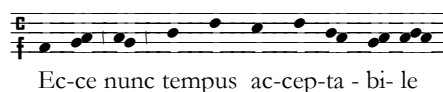
Completi sunt dies Marie

488 est hec que sequitur] hec est *Mn3*

⁴⁸⁹ Hec enim differentia habet duas litteras iniciales, scilicet ·E· et ·F·, id est ·E·lami et ·F·faut. ⁴⁹⁰ Continet enim antiphonas in ·F·faut inchoantes, et ab ·F·faut surgentes sive per tonum sive per ditonum, ut patet in hiis antiphonis:



⁴⁹¹ Continet eciam antiphonas in ·E·lami inchoantes, et ab ·E·lami surgentes leviter per semitonium in ·F·faut, et ab ·F·faut in ·G·solreut, ut patet in antiphona sequenti:



Mc 37r

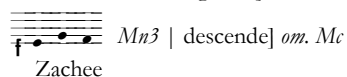
⁴⁹² Continet eciam antiphonas in ·D·solre inchoantes et a ·D·solre surgentes non gradatim, sed per semiditonus in ·F·faut et ab ·F·faut vehementer surgentes per ditonum in ·a·lamire, ut patet in antiphona sequenti:



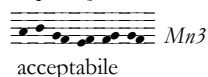
⁴⁹³ Deinde sequitur differentia 2^a et est illa que sequitur:

489 enim] autem Mn3 | differentias Mc | id est] scilicet Mn3

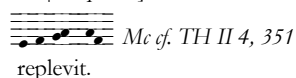
490 et ab ·F·faut surgentes] om. Mn3 | in hiis antiphonis] in antiphonis sequentibus Mn3



491 Continens Mc | eciam] enim Mn3 | et] om. Mc | semitonium] semiditonus Mn3 | sequenti] om. Mc



492 eciam antiphonas] eciam predictas differentias antiphonas Mc | in ·D·solre] in dlasolre Mc | sequenti] illa Mn3

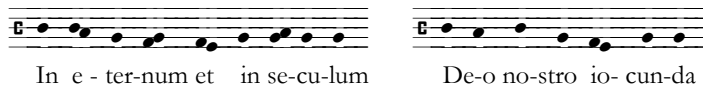


493 differentia - sequitur] 2^a differentia eius que talis est Mn3



⁴⁹⁴ Hec autem differentia habet unam litteram inicialem, scilicet $\cdot c$ accutum. Continet enim antiphonas in $\cdot c$ ·solfaut inchoantes et a $\cdot c$ ·solfaut non surgentes sed cadentes, sicut patet in hiis antiphonis:

Mn3 77r



⁴⁹⁵ Deinde sequitur 3^a differentia octavi toni, que talis est que sequitur:



⁴⁹⁶ Hec autem differentia eandem litteram inicialem habet quam et precedens differentia, scilicet $\cdot c$ accutum, id est $\cdot c$ ·solfaut. ⁴⁹⁷ Continet enim antiphonas in $\cdot c$ ·solfaut inchoantes et a $\cdot c$ ·solfaut non cadentes sed surgentes per tonum in $\cdot d$ ·lasolre et iterum in $\cdot c$ ·solfaut reverberantes sicut patet hic:



494 sicut - antiphonis] ut in illis antiphonis sequentibus *Mn3*



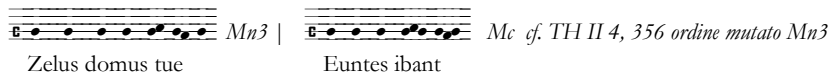
In eternum et

495 que sequitur] *om. Mn3*

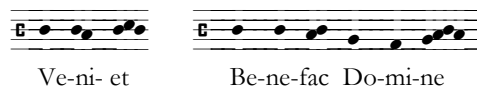


euouae

497 iterum] *lectio incerta Mc* | reverberans *Mn3*



⁴⁹⁸ Potest tamen etiam predicta differentia continere antiphonas in ·c·solfaut inchoantes et a ·c·solfaut per semitonium in ·b·fa·b·mi remissas et mox ·c·solfaut reverberantes, ut patet in hiis antiphonis sequentibus:



Ve-ni- et

Be-ne-fac Do-mi-ne

⁴⁹⁹ Deinde sequitur 4^a et ultima differentia que apud modernos tonus peregrinus appellatur ut patet hic:



e u o u a e

⁵⁰⁰ Hec autem differentia unicam habet litteram initialem, scilicet ·C·grave, id est ·C·faut. ⁵⁰¹ Continet enim antiphonas in ·C·faut inchoantes et a ·C·faut per tonum surgentes, ut patet in hiis antiphonis:



Nos qui vi-vi- mus

Sa-pi-en- ci- a

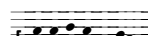
⁵⁰² Narratur enim fabulose de invencione formule, que apud nos modernos tonus peregrinus appellatur, quod quidam | conventus viginti monachorum aggregacione extitit, cuius cantor tempore paschali prescriptam incepit antiphonam. ⁵⁰³ Chorus vero totus ad incipiendum psalmum causa

► p.204
Mc 37v

498 Potest] iterum *Mc* | continere] continetur *Mc* | remissas] remissans *Mc* | ut] sicut *Mn3*

hiis] istis *Mn3* |  *Mc* | ex.: Benefac Domine] euntes ibant *Mn3*
Veniet

499 ut patet hic] et est ista *Mn3*

 *Mn3*
euouae

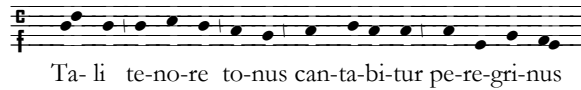
500 unicam] unam *Mn3* | initialem] om. *Mc*

501 enim] etiam *Mc* |  *Mn3*
Nos qui vivimus

502 nos] om. *Mn3* | quidam] quidem *Mc* | monachorum] monachus *Mn3* | prescriptam] predictam *Mn3*

503 causa] canitur (?) *Mc*

improvidencie obmutuit. ⁵⁰⁴ Abbas vero plus aliis rubefactus, veri *enouae* immemor, sub hac formula non in accutis sed in voce gravi, in ·a·lamire incipiens in ·D· gravi autem finiens, hanc predictam formulam sic tubavit, ut sequitur:

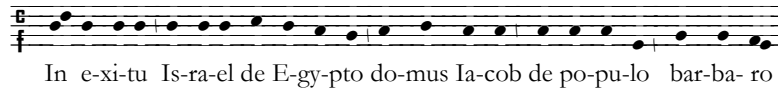


Ta-li te-no-re to-nus can-ta-bi-tur pe-re-gri-nus

- Versus: ⁵⁰⁵ Additur hiis novus, quem quidam reperit abbas
⁵⁰⁶ Fabula que narrat, dum cantor *Nos vivimus qui*
⁵⁰⁷ Inchoat et fratrum nullus <vult> voce tonare
⁵⁰⁸ Flato bachato reperisse tonum perhibetur.
⁵⁰⁹ Ex hoc problema modernis extitit ortum
⁵¹⁰ Bis deni monachi metra non potuere tonare.
⁵¹¹ Abba pater motus in cantu sublevat omnes.
⁵¹² Hec narro dicta per me non sunt tibi ficta.

⁵¹³ Unde nota quod tonus peregrinus non dicitur ex hoc *peregrinus*, quod apud modernos non sit usitatus, sed propter sue difference specialitatem.

⁵¹⁴ Item advertendum quod psalmi minores super tonum peregrinum secundum consuetudinem modernorum incipiendi sunt in ·a·lamire.



In e-xi-tu Is-ra-el de E-gy-pto do-mus Ia-cob de po-pu-lo bar-ba-ro

504 Abas *Mc* | aliis] *om. Mn3* | hac] *om. Mn3* | non acutis *Mn3* | autem gravi *Mn3* | ut sequitur] *om. Mc*

505 quem] quam *Mn3*

506 Vabula *Mc* | cantor] cantatur *Mc om. Mn3*

507 <vult>] quid *Mc* quam *Mn3* | tonare] tenore *McMn3* cf. *TH II 4, 365; TH VII 4, 299*

508 toni *Mn3* | perhibetur] prohibetur (?) *Mn3*

509 problema] *spatio relicto om. Mc* | modernos *Mc* | extitit] extat *Mn3*

510 Et bis *Mn3* | metra] met *McMn3*

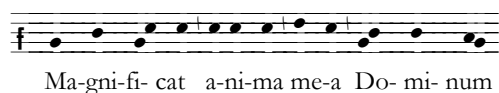
511 Abba] aba *Mc*

512 per me - ficta] *om. Mn3* | ficta] dicta *Mc*

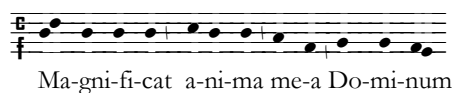
513 difference sue *Mn3*

514 *Mn3* | *Mc*
Iacob de populo barbaro de populo

⁵¹⁵ Sed psalmi maiores incipiendi sunt in ·D·solre sub melodia octavi toni, ut sequitur:



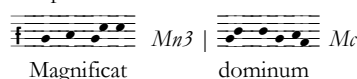
⁵¹⁶ Aliqui tamen chori rectores psalmos minores atque maiores sub peregrino tono solent inchoare in ·a·lamire, ut sequitur:



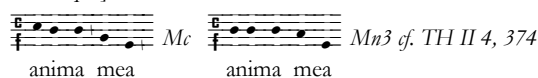
⁵¹⁷ Hoc tamen non videtur rationi consonum quod psalmi maiores eadem melodia modulari debent quam minores intonantur. ⁵¹⁸ Semper enim psalmi minores alia modulantur melodia quam psalmi maiores ut patet singulatim de quolibet tono, et ideo psalmi maiores super tonum peregrinum incipiendi sunt regulariter in ·D·solre ut iam patuit. ⁵¹⁹ Dicunt tamen quidam musici quod ista specialis differentia octavi toni peregrini non propter finem vel medium, sed propter initium istius antiphonae *Nos qui vivimus* posita sit, ⁵²⁰ et solus psalmus iste *In exitu Israel de Egipto* sub ipsa sollempniter decantari debet, cum tamen alie antiphonae, videlicet *Sapientia clamat*, *Stabant iusti* eiusdem inicii sub alia differentia regulariter decantentur.

⁵²¹ Deinde sequitur forma sive melodia versuum responsoriorum octavi toni que talis est ut sequitur:

515 psalmi minores *Mc*



516 atque] et *Mn3*



517 videtur] *lectio incerta Mc* | modulari] intonas *Mc* | debent - intonantur] debeant modulari] qui minores *Mn3* | quam] que *Mc* | intonantur] intonan *Mc*

518 Semper - maiores] *om. Mn3* | peregrinum tonum *Mn3* | incipiendi] in incipiendi *Mc* | iam] *om. Mn3*

519 musice *Mn3* | specialis] *om. Mc*

520 iste psalmus *Mn3* | de Egipto] *om. Mc* | eiusdem inicii] de inicii *Mc* | decantetur *Mc*

521 que talis - sequitur] *om. Mc*

Mc 38r

Oc-ta-vus di-es re-su-rec-ti-o-nis sal-va-to - ris per-pe-tu-um
oc-ta-vum di-em si-gnat be-a-to - rum.
Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri - tu - i
Sanc - to

⁵²² Deinde sequitur forma psalmorum sive versuum in cantu officiorum octavi toni, que talis est ut sequitur:

Mn3 77v

Oc-ta-va e-ta-te que ca-re-bit fi-ne per-pe-tu-a pa-ce fru-a-mur
Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri- tu- i San-cto si- cut e-rat in prin-ci- pi-o
et nunc et sem-per et in se-cu-la se-cu-lo-rum a - men

⁵²³ Deinde sequitur primum et principale *enouae* in cantu officiorum et est tale ut sequitur:

522 SUMM. GUID. ton. 25

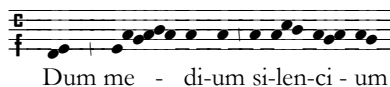
521 *ex.*: octavus dies] octavus tonus *Mn3*

salvatoris *Mc* | perpetuum octavum diem signat *Mn3* | signat *Mc*
Gloria patri et filio et spiritui sancto *Mn3*

522 sive versuum in cantu officiorum] super versus introituum *Mn3* | ut sequitur] *om. Mn3*

perpetua *Mc* | pace fruamur *Mn3* | fruuntur *Mc* | seculorum amen *Mn3*
523 primum et] *om. Mn3* | ut sequitur] *om. Mn3*

⁵²⁸ Hec autem differentia continet etiam duas litteras iniciales, scilicet ·C· grave et ·D· finale. ⁵²⁹ Continet enim introitus in ·C·faut inchoantes et a ·C·faut surgentes, sicut patet in isto introitu sequenti:



⁵³⁰ Continet etiam introitus in ·D·solre inchoantes et a ·D·solre sive cadentes sive surgentes: ⁵³¹ surgentes sicut patet in isto introitu *Spiritus domini replevit orbem terrarum*, similiter in isto *Introduxit <vos> dominus* (quem introitum quidam consueverunt in ·F·faut incipere, sed male, attamen si in ·F·faut inchoabitur, sub principali *euouae* continebitur), ⁵³² cadentes autem a ·D·solre sicut patet in isto introitu *Ad te levavi* si initium sumpserit in ·D·solre et cadit per tonum in ·C·faut et inde surgit per diatesseron in ·F·faut ut patet hic:

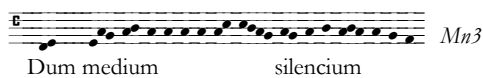


⁵³³ Si autem predictus introitus incipitur in ·G·solreut et a ·G·solreut cadit in ·D·solre, ut in quibusdam ecclesiis mos est, tunc continetur sub principali *euouae*, ut sic:



⁵³⁴ Item sciendum quod capitalis tonus super psalmos introituum octavi toni semper est tenendus. ⁵³⁵ Sed differentialis regula solummodo assignari

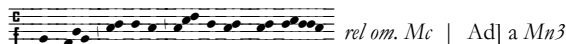
529 et - surgentes] *om. Mn3*



530 sive cadentes] cadentes *Mn3*

531 orbem terrarum] *om. Mc*

532 cadentes] cadens *Mn3* | Ad te] a te *Mn3* | ut patet hic] ut hic *Mn3* | hic] *lectio incerta Mc*



Ad te levavi animam meam

533 introitus] tonus *Mn3* | principali] principia *Mc* | ex.: Ad] a *Mn3* | meam] *melodiam om. Mn3*

debet in ultimo versu et non in psalmo. ⁵³⁶ Et hoc est eciam tenendum in omnibus aliis differentiis aliorum tonorum sive hoc sit in cantu antiphonarum sive officiorum, ergo in ceteris. ⁵³⁷ Ergo pro regula generali ponitur notabile hoc, quod omnis tonus capitalis uniformiter est tenendus in unoquoque versu psalmorum, *Magnificat* et introituum. ⁵³⁸ Sed si est differentialis regula alicuius toni, sive hoc sit in cantu antiphonarum sive introituum, regulariter et artificiose tenenda est in ultimo.

⁵³⁹ Ideo scribitur ut communiter in fine antiphonarum similiter et introituum talis notificatio, videlicet *euouae*, quod in tantum valet sicut *seculorum amen*. ⁵⁴⁰ Cuius ratio est quia differentie dantur solum | propter principia antiphonarum et introituum. ⁵⁴¹ Antiphone autem et introitus diversa habent principia. ⁵⁴² Sed cum solum propter principia dantur differentie tonorum, ergo terminus differentie per modum debiti saltus petit principium antiphone sive introitus, quod solum fieri debet post ultimum versum, videlicet in *seculorum amen* post *Gloria patri*. ⁵⁴³ Ergo in *seculorum amen* solum datur differentia et non in unoquoque versu, cum non post quemlibet versum fit antiphone inchoatio. ⁵⁴⁴ Habet enim similitudinem ex cursu naturali, unde volens facere saltum convenienter, petit cursum ut debitum terminum saltus in excursu pertingere possit. ⁵⁴⁵ Et quia ars est ymitatrix nature in quantum potest, sic similitudinarie in differentiis tonorum fit saltus ad debitum terminum per quem convenienter potest habere principium antiphone.

Mc 39r

⁵⁴⁶ Si qua autem ecclesia, maxime katedralis vel collegiata, que maxime haberet dispensacionem et modos fiendi ex libertate et voluntate, oppositum fieri permetteret. ⁵⁴⁷ Hoc tamen magis ex eius usu vel voluntate proveniret quam ex arte. ⁵⁴⁸ Est advertendum quod quandoque minor differentia vel parva potest admitti in omnibus versibus. Exemplum ut hic:

536 sit] fiat *Mn3* | ergo in ceteris] *om. Mn3*

538 sit] fiat *Mn3* | introituum] officiorum introituum *Mn3* | tenendum *Mn3*

539 similiter et introituum] *om. Mn3* | in tantum] tantum *Mn3* | valet sicut] valet significare (?) *Mc*

542 per modum] *om. Mn3* | seculorum amen] *euouae Mn3*

543 datur] intellegi *add. Mn3* | non in] non est in *Mn3*

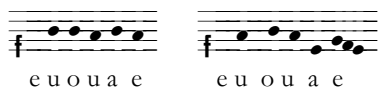
544 debitum] decenter *Mn3* | in excursu] ex in cursu *Mn3*

546 collegata *Mc* | que haberet maxime *Mn3* | dispensacionem] disposicionem dispensacionem *Mc* | oppositum] apositum *Mc*

548 Est] tamen *add. Mn3* | Exemplum ut hic] ut patet hic *Mn3*



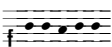
⁵⁴⁹ Aliquando eciam difference minores ita sunt formate quod in quolibet versu eas oportet admitti et teneri, et sic maxime provenit ex specialitate earum. ⁵⁵⁰ Exemplum patet in hiis et consimilibus:



⁵⁵¹ Sed tamen in maioribus differentiis non oportet, nisi quandoque propter protractionem temporis, ut si turificatur, in *Magnificat* difference per singulos versus propter | congruitatem thurificationis teneri possunt. ⁵⁵² Nam ex ea causa quandoque in medio versuum pause fiunt iuxta ritus ecclesiarum. ⁵⁵³ Item circa predicta de assignacione differenciarum, quereretur quis, que sit ratio in differentiis, secundum quod hec differentia debeat esse prima et hec 2^a et ceteris, ⁵⁵⁴ respondeo quod nullam aliam rationem invenio, nisi quod hec earum ordinacio fuit de primi imponentis beneplacito vel de superveniencium voluntate. ⁵⁵⁵ Non est enim earum idem ordo apud omnes, quod patet illi qui perscrutatus est dioceses diversas. ⁵⁵⁶ Ergo potius differenciarum qualitas et ordo usui attribuitur quam arti.

⁵⁵⁷ Sequitur nunc de ultimo huius quarti principalis, scilicet de arsi et thesi, id est de elevatione et depressione tonorum. ⁵⁵⁸ Sed quia tam elevacio quam depressio habent respectum ad sedem finalem, ideo | in quolibet cantu considerandum est an tendat in elevationem vel depressionem a sede finali. ⁵⁵⁹ Et secundum hoc iudicandus est autentus vel plagalis, quia

549 minores] *om. Mn3* | et teneri] *om. Mn3* | et sic] *et^o Mc*

550 in istis et in consimilibus *Mn3* |  *Mc* |  *Mn3 cf. TH II 4, 407*
euouae euouae

551 maioribus] aliis *Mn3* | nisi quandoque] *om. Mn3*

552 ea causa] ea de causa *Mn3*

553 secundum quod hec] scilicet quod hoc *Mn3* | debet *Mn3* | 2^a et ceteris] 2^o *Mn3*

554 invenio] in nomine *Mn3* | fuit] *om. Mc* | imponentis] impositis *Mc cf. TH II 4, 411*

555 illi qui perscrutatus est] illi perscrutanti *Mn3* | dioceses diversas] diversas diotisas *Mn3*

556 ordo et qualitas usui quam arti attribuitur *Mn3*

557 quarti] *om. Mn3*

autentorum proprium est versari in accutis, plagalium vero ut semper iuxta suum finalem et in gravibus demorantur, id est moram faciunt.

Versus: ⁵⁶⁰ Impar it supra, tonus par ambulat infra.

⁵⁶¹ Pro meliori intellectu huius ponam quasdam regulas et primo tangentes cantum autentorum, 2^o subiungam regulas tangentes cantum plagalium. ▶ p.204

⁵⁶² Prima ergo regula autentorum est ista: omnis cantus bis vel ter quintam concordancia super suum finalem tangens et licet postea tanget 4^{am} sub suo finali, est autenti toni, videlicet in ista antiphona *Ecce tu pulchra es*.

⁵⁶³ 2^a regula: omnis cantus sepius tangens quintam concordancia supra suum finalem et raro descendens infra eandem, est autenti toni, ut patet in ista antiphona *Sacerdos et pontifex* et in pluribus consimilibus.

⁵⁶⁴ 3^a regula: omnis cantus ascendens ultra octavam finalis est autenti toni, ut *O pastor eterne*.

⁵⁶⁵ Quarta regula: omnis cantus cito ascendens a finali ad quintam, deinde reversus sive eam amplius tangat sive non, est autenti toni, ut *Leva Hierusalem*.

⁵⁶⁶ Quinta regula: omnis cantus in cuius principio sonat diapente et in fine, est autenti toni, ut *Genti peccatrici*. ⁵⁶⁷ Et hec ratio est autentorum, quia ascensus vel descensus per dyapente est proprius cursus autentorum.

⁵⁶⁸ Sexta regula est ista: omnis cantus per 4^{am} finalis saliens et immediate ad sextam finalis ascendens, autenti toni iudicatur esse, ut *O gloriosum lumen*.

⁵⁶⁹ Prima autem regula plagalium est ista: omnis cantus non ascendens ad 5^{am} finalis plagalis est, ut *Omnis terra*.

⁵⁷⁰ 2^a regula: omnis cantus raro tangens 5^{am} finalis et sepe sub 4^{am}, plagalis est, ut *Miserator Dominus*. ▶ p.205

559 ut] *om. Mn3* | finalem] finalem situm *Mn3*

561 meliori] meliori tamen *Mn3*

562 ergo] autem *Mn3* | concordancia] concordanciam *Mn3* | videlicet] ut patet *Mn3*

563 concordanciam *Mn3* | supra] super *Mn3* | ista] illa *Mn3* | consimilibus] aliis *Mn3*

566 et¹] *om. Mn3*

568 saliens] salicus *lectio incerta Mc*

569 ista] illa *Mn3*

570 regula] *om. Mn3*

⁵⁷¹ 3^a regula: omnis cantus habens plagalem dispositionem, plagalis est, et cantus habens plagalem dispositionem est iste qui sepe circa suum finale demoratur et raro vel nusquam 5^{am} sui plagalis attingit, sed ad infimas videlicet sue proprietatis claves humiliter recurrit. ⁵⁷² Et cantus habens dispositionem autenti habet se opposito modo.

⁵⁷³ Quarta regula: omnis cantus declinans in principio ad 4^{am} finalis plagalis est, ut *Me etenim, Oravit sanctus Yppolitus*. ⁵⁷⁴ Talis etiam cantus sic gradens ad sub4^{am} finalis, si postea | sepe tetigerat 5^{am} finalis vel etiam sextam, autentus remanebit, ut *Christi virgo sive Sint lumbi vestri precincti*.
Mc 40r

⁵⁷⁵ Quinta regula: omnis cantus a finali ascendens, reversus ad finalem antequam 5^{am} tangat, plagalis est, ut *Et respicientes*. ⁵⁷⁶ Si autem postmodum tangat 6^{am}, autentus erit.

⁵⁷⁷ Sexta regula: omnis cantus in cuius principio sonat dyathesseron et in fine, plagalis est, ut *Beata es Maria*. ⁵⁷⁸ Sed si per diathesseron descendit et cito 6^{am} finalis persaltat, autentus erit, ut *Canite tuba*.

⁵⁷⁹ Septima regula: omnis cantus per 4^{am} ascendens, reversus ad finalem antequam 6^{am} tangat, plagalis est, ut *Ave decus virgin<e>um*.

⁵⁸⁰ Octava regula: omnis cantus tocians tangens 5^{am} concordanciam finalis quociens descendit ad 4^{am} finalis, est plagalis.

⁵⁸¹ Sufficiencia autem omnium predictarum regularum potest sic sumi, nam omnis cantus vel tangit 5^{am} supra suum finalem vel non. Si non, tunc est plagalis. ⁵⁸² Si autem tangit 5^{am}, hoc est dupliciter, vel descendit sub finali vel non. Si non, sic est unus tonus autentus. ⁵⁸³ Si sic, hoc est tripliciter: vel tangit 5^{am} multociens et raro descendit, sic est autentus, vel raro tangit 5^{am} et multociens sub descendit | sic est plagalis, vel tocians descendit infra finalem quociens tangit 5^{am}, sic iterum est plagalis.
Mn3 78v

571 regula] om. Mn3 | plagalem dispositionem¹⁺²] dispositionem plagalem Mn3 | suum finale] finalem suum Mn3 | infima Mn3Mc

572 Et] sed Mn3 | opposito modo se habet Mn3

573 plagalis] om. Mc | oravit] orat Mn3

574 Talis] talis ca<ntus> Mn3 | etiam] autem Mn3 | ad sub4^{am}] quartam Mn3 | tetigerit Mn3 | sive] om. Mn3 | Sint] om. Mc | precincti] om. Mn3

575 respicientes] inspicientes Mn3Mc

577 dyathesseron] dythesseron Mc diathasseron Mn3

578 persaltat] saltat Mn3 | canite] cantate Mc

579 6^{am}] 6^{ta} Mc | est] om. Mc

580 tangens] tanges Mc | finalis, est plagalis] plagalis est finalis Mn3

581 sumi] summi McMn3 | tangit] tangat Mc | supra suum] ultra suam Mn3

582 sic] tunc Mn3 | tonus autentus] autentus tonus Mn3

⁵⁸⁴ Ex predictis claret quod sit respondendum quando queritur de aliquo cantu cuius toni sit et quare sit illius toni. ⁵⁸⁵ Est enim cantus primi toni ideo quia terminatur in ·D·solre et est compositus secundum dispositionem autenti toni, quia est a finali multum elevatus, secundi vero toni, ideo quia terminatur in ·D·solre et est plagaliter compositus quia depressus. ⁵⁸⁶ Sic proportionaliter in aliis tonis finalem inspicias notando ascensum et descensum. ⁵⁸⁷ Et quicquid dicitur de sede finali principali hoc etiam est intelligendum de sede minus principali. ⁵⁸⁸ Potest etiam cantus regularis taliter cognosci cuius toni sit, quia quilibet littera bis posita quo ad totalem ambitum, claudit extremitates unius toni, verbi gracia hec littera ·D· in gravibus et ·d· in acutis claudunt in se regulariter primum tonum., ⁵⁸⁹ et hec littera ·A· in gravibus et ·a· in accutis claudunt in se regulariter 2^m tonum, quia quilibet tonus, sive sit autentus sive plagalis, habet octo claves in quibus habet regulariter versari.

Versus: ⁵⁹⁰ Littera queque | tonum tenet una quodque probatur.

⁵⁹¹ Octavum primum ·D· continet ·a·que 2^m,

⁵⁹² ·E· trinum, 4^m ·b· continet ·F· quoque 5^m

⁵⁹³ ·C· claudit 6^m, ·G· sep tenet ambitus horum.

Mc 40v

⁵⁹⁴ Dicit ergo quis: ex quo quilibet tonus, sive sit plagalis sive autentus, clauditur regulariter? ⁵⁹⁵ Octo clavibus, ut dictum est. ⁵⁹⁶ Quomodo ergo debeo cognoscere cantum toni plagalis a cantu toni autenti? ⁵⁹⁷ Respondeo quod primo sit quia plagalis supra finalem suum non nisi 5^e voces sive claves levat regulariter, sed autentus octo supra suum finalem regulariter

584 aliquo] aliqui *Mc* | toni] rationi *Mc*

585 autenti] autenticis *Mc* | a finali] affinali *Mc* | compositus] plagaliter *add. Mn3*

586 proportionaliter] proporcionabiliter *Mn3*

587 de sede] in sede *Mn3* | est] *om. Mn3*

588 cuius toni sit, quia] sic quod *Mn3* | totalem] rotalem *Mn3* vocalem *Mc* | claudit] claudit *Mc* | primum tonum - regulariter] *om. Mn3*

589 tonum] et ceteris *add. Mc*

590 una] unum *Mn3*

592 4^m] quantum *Mn3*

593 ·C·] E *Mn3* | sep] semper *Mc*

594 Dicit ergo quis] diceret aliquis *Mn3* | ex quo - plagalis] ex quo sive tonus plagalis *Mn3*

597 supra finalem suum] super suum finalem *Mn3* | octo] octo (*cum abr.*) octo *Mc* omnes octo *Mn3* | supra] super *Mn3*

exponit; ⁵⁹⁸ 2^o quia illud diatessaron, sive illas 4^{or} voces quas autentus a 5^a sui finalis sursum elevat, plagalis sub suo finali deorsum portat. ⁵⁹⁹ Quod eciam manifeste patet in figuris rotundis superius datis.

⁶⁰⁰ Item notandum quod cursus sive discursus tonorum est certa lex eorum ascendendi et descendendi. ⁶⁰¹ Propter quod advertendum est quod triplex est discursus tonorum, scilicet perfectus, transcendens et neutralis. ⁶⁰² Perfectus est ille cuius ambitus secundum sub et supra considerando in se includit diapason, ut patet in hac antiphona: *Hec mundum spernens*. ⁶⁰³ Transcendens discursus est iste cuius ambitus secundum sub et supra considerando includit diapason et ultra, ut patet in hac antiphona: *O pastor eterne*. ⁶⁰⁴ Neutralis discursus est iste cuius ambitus secundum sub et supra considerando minus claudit diapason, sicut patet in hac antiphona: *Ecce in nubibus celi*.

⁶⁰⁵ Quibus sic habitis videndum est de tonorum diversitate, et sciendum quod triplex est tonus, scilicet autentus, plagalis et mixtus, et secundum quosdam neutralis. ⁶⁰⁶ De autentico et plagali superius sufficienter dictum est. ⁶⁰⁷ Sed mixtus tonus est ille qui ascendit ut autentus, et descendit ut plagalis, ut patet in ista antiphona *Fidelis sermo*. ⁶⁰⁸ Cuius antiphone prima clausula et ultima videntur esse primi plagalis. ⁶⁰⁹ Alie autem clausule in medio posite, incipientes ab illa clausula „et qui nasci“ usque ad illam ultimam videlicet „quem pro nostris“ videntur esse primi autentici toni. ⁶¹⁰ Sic suo modo est dicendum de omnibus aliis capitalibus cantibus, videlicet *Melchisedech* et *Cum rex glorie* et similibus.

⁶¹¹ Sed de tono neutrali, ut quidam affirmant, sciendum est primo quid sit neutrum. ⁶¹² Neutrum enim nec | hoc nec illud convenienter significat.

598 sive] super *Mn3*

599 datis] dictis *Mn3*

600 ascendendi et descendendi] descendendi vel ascendendi *Mn3*

602 in se] *om. Mn3*

603 discursus] *om. Mn3* | iste] ille *Mn3* | includit] in se includit *Mn3*

604 Neutralis] neumalis *Mn3* | discursus] *om. Mn3* | iste] ille *Mn3*

607 tonus *om. Mn3* | ille] *om. Mn3* | ut plagalis] vel plagalis *Mc* | patet] *om. Mn3*

608 cuius antiphone] cuiusque *Mc*

609 incipientes - clausula] ab illa incipiens clausula *Mn3* | qui] quo *Mn3* | quem de nostris *Mc*

610 Sic suo] simili *Mn3* | dicendum est *Mn3* | omnibus] *om. Mc* | et] *om. Mn3*
Melchisedech et] et *om. Mn3* | et suis(?) similibus *Mc*

611 ut] *om. Mn3*

612 neutrum] neuter *Mn3*

⁶¹³ Ex hoc patet quod cantus neutralis nec huius nec illius id est nec autenti nec plagalis toni esse videtur, quod ipsi tamen minime intelligere seu exponere possunt. ⁶¹⁴ Non potest enim dici cantus regularis nisi mediante proprietate aliqua tonus aliquis subsequatur. ⁶¹⁵ Ergo obmissis omnibus novitatibus, in hac arte sequamur similiter vestigia illius qui ait: ⁶¹⁶ „Si vis artem bene tonandi addiscere, proprietatibus cognitis studeas quod autenti toni est autentico diligenter attribuere et quod plagalis est plagali diligenter attribuere. ⁶¹⁷ Et sic ammoto omni errore, per viam veritatis poteris securius ambulare.“

⁶¹⁸ Est etiam advertendum quod toni inventi sunt propter multas causas. ⁶¹⁹ Aliqui enim inventi sunt | propter movere animum ad diversas affectiones, aliqui propter gaudium, aliqui autem propter tristitiam et ceteris causis. ⁶²⁰ Et ideo novi cantus compositor, habita materia et cuius proprietatibus et circumstantiis consideratis, attribuat tono suam proprietatem, ut vox taliter procedat quod a re gesta non discrepat. ⁶²¹ Sed si fuerit materia lamentabilis, cantus secundum hoc procedat. ⁶²² Si vero materia vel historia fuerit delectabilis, cantus debet elevare iocunde, videlicet quod semper in prosperis debet elevari, et in adversis deprimi. ⁶²³ Exemplum huius habetur in illa antiphona *Rex autem David*, que in cantu procedit sicut verba procedunt.

Mn3 79r

⁶²⁴ Primus ergo tonus est abilis movens animum ad affectiones et propterea in pluribus historiis et honestis et seriosis decens principium assumit, ut patet in illa antiphona *Ecce tu pulchra es*.

613 nec huius - plagalis] nec huius id est autenti nec illius id est plagalis Mn3

615 ergo obmissis] omissis enim Mn3 | in hac arte] om. Mn3 | similiter lectio incerta Mc om. Mn3 | illius] huius Mn3

616 tonandi om. Mn3 | est] et Mc | quod] om. Mn3

617 amotto] ameto Mc

618 Est] om. Mn3

619 diversas affectiones] diversos affectus Mn3 | aliqui] aut Mn3 | aliqui autem] aut Mn3

620 cuius] eius Mn3 | ut] et Mc | discrepet (?) Mn3

622 fuerit] fuit Mn3 | elevare] elevari Mn3

623 habetur] patet Mn3 | illa] hac Mn3 | David] tacuit Mn3

624 abilis] ab illis Mn3 | affectiones] affectus Mn3 | et honestis - decens] ut honestus et seriosus dominus Mc | decens] lect. inc. Mn3

Versus: ⁶²⁵ Nobilis et abilis prothos quia movet ad omnes
⁶²⁶ affectus animi flectere neuma prothi.

⁶²⁷ Secundus est gravis et flebilis, ut patet in ista antiphona: *O mundi domina.*

Versus: ⁶²⁸ Flebilis atque gravis est primi collateralis
⁶²⁹ Tristibus et miseris convenit ille modus.

⁶³⁰ 3^{us} autem est severus et incitabilis quod ascendit, ut primum respon-
sorium in nocte pascali videlicet *Angelus Domini.*

Versus: ⁶³¹ 3^{us} ad furias tonus incitat estque severus
⁶³² Crudelis decet hinc bella movere sciens.

⁶³³ Quartus est aplausivus et adulativus, ut patet in illa antiphona: *Hec est dies quam fecit Dominus.*

Versus: ⁶³⁴ Aptus adulanti cui 4^{us} competit ordo,
⁶³⁵ Garrulus et blandus dicitur ille modus.

Mc 41v ⁶³⁶ Quintus | est modestus et letabilis. Huius exemplum est *Alma re-*
demptoris.

Versus: ⁶³⁷ Auditum solitat mulcere modestia quinti
⁶³⁸ Lapsos spe recreat tristia corda levat.

625-626 SUMM. GUID. 27-28; ANON. Carthus. nat. 8, 4; GOB. PERS. 188a
628-629 SUMM. GUID. 29-30; ANON. Carthus. nat. 8, 8; GOB. PERS. 188a
631-632 SUMM. GUID. 31-32; ANON. Carthus. nat. 8, 11; GOB. PERS. 188a
634-635 SUMM. GUID. 33-34; ANON. Carthus. nat. 8, 14; GOB. PERS. 188a
637-638 SUMM. GUID. 35-36; ANON. Carthus. nat. 8, 17; GOB. PERS. 188a

626 prothi] pro d *Mc*
627 secundus] 3^{us} *Mn3* | est] et *Mc*
629 Tristibus] testibus *Mn3* | miseris] misicas (?) *Mn3* | convenit] querit *Mc*
630 severus] serenius *Mn3* serenius *Mc* | incitabilis] incitavus *Mc* incitatorius *Mn3* | ut] *om.*
Mn3Mc
631 furias] furas *Mn3* suligas (?) *Mc* | severus] serenius *Mn3Mc*
632 Crudelis] crudeles *Mc* | bella] cella *Mn3*
633 applasivus *Mc* | antiphona] *om.* *Mn3* | quam fecit Dominus] *om.* *Mc*
634 adulanti] adulari *Mn3*
637 modesta *Mc*
638 lapsos spe recreat] lapsus iaceat *Mn3*

⁶³⁹ Sextus est pius et lamentabilis, lacrimose procedens cum tenore, ut patet in illo responsorio: *Videns Iacob vestimenta*.

Versus: ⁶⁴⁰ Flebilis atque pia ptongi modulacio sexti

⁶⁴¹ Provocat ad lacrimas corda tenore suo.

⁶⁴² ^{7^{us}} est lascivus et iocundus. Huius signum est *In civitate domini*.

Versus: ⁶⁴³ Lascivire solet iocundis septimus odis

⁶⁴⁴ Autumnis plus tales tale docere melos.

⁶⁴⁵ Octavus vero est decens et morosus senili conveniens etati. Huius delucidacio est *Dum ortus fuerit sol de celo*.

Versus: ⁶⁴⁶ Octavus modulus gaudens gradiensque decenter

⁶⁴⁷ Creditur esse gratus magis in ore senium.

⁶⁴⁸ Eciam predictae proprietates tonorum patent in hiis versibus breviter sequentibus:

Versus: ⁶⁴⁹ Omnibus est primus, sed alter tristibus aptus,

⁶⁵⁰ ^{3^{us}} iratis, sed quartus dicit fore blandus,

⁶⁵¹ Quintum da letis, sextum pietate repletis,

⁶⁵² ^{7^{mus}} est iuvenum, octavus sit sapiencium.

⁶⁵³ Item advertendum est de distincione. ⁶⁵⁴ Pro quo nota quod distincio in cantu dupliciter consideratur. ⁶⁵⁵ Primo enim consideratur quo ad respiracionem tantum, 2^o autem quo ad divisionem et pausacionem simul.

640-641 SUMM. GUID. 37-38; ANON. Carthus. nat. 8, 19; GOB. PERS. 188a

643-644 SUMM. GUID. 39-40; ANON. Carthus. nat. 8, 21; GOB. PERS. 188a

646-647 SUMM. GUID. 41-42; ANON. Carthus. nat. 8, 23; GOB. PERS. 188a

639 lacrimose] lacrimoso *Mc* | tenore] iocundo *add. Mn3* | patet] claret (?) *Mc* | vestimenta] *om. Mn3*

643 lascivire] lasciri (?) *Mn3* castiri (?) *Mc* | odis] edis *Mn3Mc*

644 autumnis *Mn3*

645 vero] non *Mn3* | decens] recens *Mn3Mc* | morosus] morsus *Mn3* mors *Mc* | senili - etati] etate annuens *Mn3* | delucidacio] declaracio *Mn3* | de celo] docebis *Mc*

646 gaudens] eius *add. Mn3* gradens *Mc* | gradiensque] gradiensis *Mc*

648 patent] ut *add. Mn3*

650 ^{3^{um}} *Mn3Mc* | quartum *Mn3Mc*

651 repletis] replebis *Mc*

653 est] *om. Mn3*

⁶⁵⁶ De prima distincione nichil ad propositum, nisi quod caveatur ne in mediis sillabis neque primis comittatur. ⁶⁵⁷ Sed 2^o modo prout distincio fit causa divisionis et pausacionis simul, tunc aut fit in cantura aut in lectura. 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 finali sede et sic consequenter incipi debet in aliquo certo et regulari principio sui toni. ⁶⁵⁹ Si autem distincio consideratur in lectura, tunc potest sic diffiniri: distincio est divisio construccione a construccione in lectura respirantis. ⁶⁶⁰ Et talis distincio est triplex, quia alia plena, alia media et alia dicitur subdistincio.

Versus: ⁶⁶¹ Pausat tripliciter leccionis distincio plena
⁶⁶² Namque sit et media sit et subdistincio terna.
Mc 42r ⁶⁶³ Si suspensiva fiet econverso | quando pausat,
⁶⁶⁴ Tunc media poterit distincio dici,
⁶⁶⁵ Cum sit perfecta construccio, si tamen addi
⁶⁶⁶ Convenit, ut plena sententia possit haberi,
⁶⁶⁷ Si lector pauset, tunc subdistincio fiet.
⁶⁶⁸ Completo sensu fiet distincio plena.

⁶⁶⁹ Et de hiis omnibus exempla ponere esset nimis prolixum et thediosum. Ideo pro presenti libro hunc finem impono, pro quo primi entis sublimitas sit benedicta nunc et in seculorum secula. Amen.

661-668 Alexander de Villa Dei, Doctrinale 2349-2355

⁶⁵⁷ aut] vel *Mc* | in²] *om. Mn3*

⁶⁵⁸ verborum] notarum *Mn3* | similiter] *om. Mc (sub ras. ?)* | repausacio¹⁺²] repasacio *Mc* | Hollandrinum] hall *Mn3* holl. *Mc* | distincio] constitutio (?) (construccio ?) *Mc* | quantumcumque] quantum *Mn3* | sede finali *Mn3* | in aliquo] aliquo *Mn3* | regulari] regulare *Mn3*

⁶⁶⁰ dicitur subdistincio] desub distincio *Mc*

⁶⁶¹ tripliciter] triplex(?) *Mc* | leccionis] leccionem *Mn3* lector (?) *Mc*

⁶⁶² sub distincione *Mn3*

⁶⁶⁸ Completo] compelto *Mc*

⁶⁶⁹ nimis - thediosum] tediousum et nimis prolixum *Mn3* | Amen] considera quod hic finiuntur exerpta Iohannis de muris sciencie musicalis *add. Mn3* | Et sic finitus est liber iste anno domini M^o cccc^o lxiij^o feria 2^a post oculi ulricus fugger scripsit cum manibus et non cum pedibus. *add. Mc*

APPENDIX I

FIGURA COD. BEROLINENSIS MUS. MS. THEOR. 1590, f. 17r



Prothus – primus tonus

sepe

raro

C D E F G a b b c d | e f

Accentus eius a finali ascendit in suum dyapason et licencia tono vel semiditono supra. In descensu vero tonum habet infra finalem et aliquando lascivi sui habet infra semitonium et perraro dyatesseron. Et habet quatuor principia ·C·, ·D·, ·F· et ·a· acutum.

Plaga prothi – secundus tonus

sepe

raro

C D E F G a b b c d | e f

Ascensum habet ad dyapenthe a finali, descensum vero in suum dyatesseron infra finalem et quandoque in dyapente. Et habet 4^{or} principia: ·A·, ·C·, ·D·, ·F·.

sepe

De finali ascendit in suum dyapason scilicet in ·ee· acutum licencia semitonio supra in finale tono. Et habet tria principia: ·E·, ·G· et ·c·.

raro

Ascendit a finali ad dyapenthe, <descendit> infra finalem ad suum dyatesseron, licet supra vel infra ex cantus lasciviam adhuc recipere valeat unam vocem. Et ha<bet> quinque principia: ·C·, ·D·, ·E·, ·F·, ·G·.

sepe

Ascendit a finali in equivocam suam id est suum dyapason, et licencia tono supra. Sed infra finalem ad unam vocem non descendit quia semitonii imperfectio competentem fieri descensum non pervenit. Et habet tria principia: $\cdot F \cdot$, $\cdot a \cdot$, et $\cdot c \cdot$.

sepe

A finali ascendit ad dyapenthe, <descendit> infra finalem ad suam dyatesseron. <Habet> duo principia: ·D· et ·F·, etiam ·E· et ·G· sed raro.

sepe

Ad suum dyapason ascendit a finali et raro supra, et descendit tono infra finale. Et habet quinque principia: ·G· grave, ·a·, ·b·, ·c·, ·d· acutas.

raro

Ascendit ad suum dyapenthe a finali et tono et descendit infra finalem ad dyatesseron et tono. <Habet> septem principia: ·C·, ·D·, ·E·, ·F·, ·G· graves, ·a· et ·c· acutas.

APPENDIX II
 FIGURA CUM REGULIS DE TONIS COD. BEROLINENSIS MUS. MS. THEOR.
 1590, f. 18v-19v



Be 19r

	sepe	raro	
primus tonus tangit	C D a c d	e f	
	sepe	raro	
tercius tonus tangit	D E b c	f g	
	sepe	raro	
quintus tangit	F c f	g a	
	sepe	raro	
septimus tangit	F G d g	a b	
	raro	sepe	raro
secundus tangit	G	A D G	a
	raro	sepe	raro
quartus tangit	A	B E a	b
	sepe	raro	
sextus tangit	E F G	c	
	raro	sepe	raro
octavus tangit	C	D b c	d

Be 18v ¹Prima. Omnis cantus autentice constitutus quintam tangens et non subsonans, est autentus, ut *In patientia vestra*.

²Secunda regula. Omnis cantus sepe <finale> tangens, in eo morans, tertiam vel quartam reverberans, raro autem subsonans est autentus, ut Be 19r *Deus omnium exaudit et Ecce tu pulcra es, | Ambulans Ihesus*.

³Tertia regula. Omnis cantus inceptus in quinta finalis autentus est, ut *Exi cito in pla<teas>*.

⁴Quarta regula. Omnis cantus ascendens ultra octavam finalis autentus est, ut *Fidelis sermo*.

⁵Quinta. Omnis cantus cito ascendens a finali ad quintam, deinde reversus sive eam amplius tangit sive non est autentus. Exemplum *Leva Ierusalem*.

⁶Sexta. Omnis cantus in cuius principio sonat quinta, id est dyapenthe, et a fine, est autentus, ut *Genti peccatrici*. ⁷Hec est regula antiquorum, quia ascensus vel descensus per dyapenthe est proprius autentis.

Be 19v ⁸Septima regula. | Omnis cantus per quartam saliens ascendit amplius saltando immediate ad sextam finalis autentus iudicatur ut *O gloriosum lumen*.

⁹Prima regula plagalium. Omnis cantus non ascendens ad quintam finalis plagalis est, ut *Omnis terra*.

¹⁰Secunda. Omnis cantus raro tangens quintam finalis et sepe subquarta<m> plagalis est, ut *Misereatur dominus*.

¹¹Tertia. Omnis cantus plagalem habens transitum etsi autenti habet compositionem, plagalis est, ut *Petrus apostolus*.

¹²4a. Omnis cantus a finali ascendens, reversus ad finalem antequam quintam tetigerit licet eam postmodum tangat, <plagalis est>, ut *Et respicientes*. ¹³Si postmodum non tangit sextam, plagalis est, quoniam si sepe tangit, secundum Guidonem autentus erit.

¹⁴Quinta regula. Cantus declinans in principio ad subquartam finalis plagalis est, ut *Me ipsum, Oravit sanctus Ypolitus*. ¹⁵Aliquando autem cum cantus incipit gradiendo ad subquartam, postea sepe tangens quintam finalis vel etiam sextam, autentus remanebit, ut *Christi virgo fuit, Lumbi vestri*.

1 non subsonans] non ~~sona~~ sub sonans Be

2 tertiam vel quartam] 3^o vel 4^o Be

8 saliens] siliens Be

14 subquartam] subquintam ante corr. Be

¹⁶Sexta regula. Omnis cantus in cuius principio sonat dyatesseron et in fine, plagalis est, ut *Beata virgo es Maria*. ¹⁷Si cantus dyatesseron descendens cito per sextam finalis, per saltus tangens finalem, ut *Canite tube*, <..> hec est etiam regula antiquorum.

¹⁸Septima regula. Omnis cantus per quartam ascendens reversus ad finalem antequam ad sextam salit, plagalis est, ut *Ave decus virginum* etiam ceterea dicenda patet de differentiis tonorum.

APPENDIX III

► p.205 TONARIUS COD. BEROLINENSIS MUS. MS. THEOR. 1590, f. 20r-26r

Be 20r ¹Primus autem autentus tonus habet quinque diferencias. ²Tenor prime difference finitur in ·a·, et habet sub se antiphonas primi toni in ·D· ad ·a· per dyapenthe ascendentes, ut antiphona *Leva Iherusalem*.

³Secunda differentia finit tenorem suum in ·D· et continet quasi omnes antiphonas a ·C· ad ·D· et amplius sine dyapenthe ascendentes, ut antiphona *Ductus est Ihesus in desertum*.

⁴Tercia differentia finit tenorem <suum> in ·a· et habet sub se antiphonas ab ·F· per distinctas notas ad finalem ·E· descendentes, ut antiphona *Volo pater, Reges tharsis*.

⁵Quarta differentia circumflectit finem tenoris sui a ·G· in ·a· ad ·G· redeundo, et continet antiphonas ab ·F· inceptas per ·G· ad ·a· ascendentes, ut *Lazarus*, qui in principio solet movere ut frequenter circa *fa sol la*, ut *Inclinavit*, in eandem sillabam ascendens, licet non per ·G· †distincte† manet tamen sub eadem.

⁶Quinta differentia finit tenorem suum per *la sol*, et habet sub se antiphonas ab ·F· ad ·a· velociter ascendentes, ut *Apertis thesauris suis*, vel [in ·a·] inchoantes in ·a· ut *Exi cito*. ⁷De omnibus illis, tam de tono per se quam de differentiis, nota illum versum:

► p.206 ⁸Primus ut *Ecce, Leva, Ductus, Volo, Lazarus, Exi*.

⁹Item differentia maxime attenditur penes principium <et> progressum continuum in principio †sic quod tonus† quam plenarium finem respicit. ¹⁰Ut ergo eo clarius fiet, exempla posita per notas disponentur, quibus, ubi conveniens est, adduntur alia propter maiorem declaracionem etc., ut patet in exemplis sequentibus.



¹¹ Prima differentia Le- va

Be 20v



¹² Secunda differentia Du-ctus est Ihe-sus in de-ser - tum

1 tonus] tonos Be

3 desertum] deserto Be

5 tenoris] tenorem Be | ad G] ad D Be | tamen] tantum ante corr. Be

 
¹³ Tercia differencia Vo-lo pa-ter

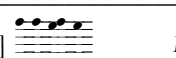
  
¹⁴ Quarta differencia La- za-rus In- cli-na-vit

  
¹⁵ Quinta differencia Pul-cra es et de-co-ra E-xi ci- to in pla<teas>

¹⁶ Item primus tonus communiter habet litteras iniciales <tres>, scilicet ·C·D·F· et <insuper> etiam habet ·G· ¹⁷ Cantus primi toni similiter de antedictis litteris duas habet iniciales, puta ·D· et ·F· ¹⁸ Nam illius toni cantus inceptus in ·D· non ascendens immediate per dyapenthe est simplicis toni per se, ut antiphona *Ecce tu pulcra es*; ¹⁹ vel cantus eiusdem toni inchoatus in ·F· non descendens gradatim ad finalem per *fa mi re*, sed aliter, vel ad finalem vel subtus descendens, est primi toni simplicis, ut antiphona *Ave Maria*. ²⁰ Item cantus incipiens in ·C·, ascendendo per tonum ad ·D· et ultra ad cacumina per dyapenthe est etiam simplicis primi toni, ut antiphona *Astiterunt*, *Tu solus*, *Ornaverunt* etc. et consimiles antiphone. ²¹ Sequitur exemplum:

  
Ec-ce tu pul-cra es A-ve Ma- ri - a A-sti-te - runt

²² Secundus tonus quatuor habet litteras iniciales, scilicet ·A·C·D· et ·F·. | Habet etiam aliquando ·E·. ²³ Qualitercumque autem ascendant, cantus 2ⁱ Be 21r
toni nullius erunt differencie, sed toni per se manebunt.

  Be |  Be
Quinta differencia Quinta differencia Exi cito in pla
¹⁶ tres] quinque Be | et insuper] et sic invenitur Be
¹⁹ gradatim ad] gradatim per f. Be
²⁰ ·D· et] ·D· ad et Be | Astiterunt] assterunt Be
²¹ ex: Astiterunt]  add. Be
Euouae

► p.206 Versus: ²⁴ Alter ut *O virgo* variacio nulla secundi.

²⁵ Sequitur exemplum:

► p.206

O Vir-go vir-gi-num e u o u a e Mi-se-ra-tor Do - mi- nus

In-no-cen-tes Da no-bis Do-mi-ne Tunc as-sum-sit

O Do-mi-ne E u o u a e

²⁶ Ex dictis patet quid sit respondendum quando queritur de aliquo cantu cuius toni et quare sit illius toni. ²⁷ Est enim cantus primi toni qui terminat[ur] in ·D·solre vel in ·a·lamire, et est autentice cantus vel elevatus.

²⁸ Secundi vero toni est quia in ·D·solre vel in ·a·lamire terminatur et plagaliter compositus vel depositus ¶in aliis rationibus¶ iuxta litteras finales.

²⁹ Et sic proportionaliter de omnibus tonis aliis, etc.

³⁰ Sequitur de tercio tono.

³¹ Tercius tonus 4^{or} habet litteras iniciales, scilicet ·E·F·G· <graves> et ·a· acutam. ³² Tenor tercii toni per se terminatur in ·G·, et ipse habet ·E·, ut *Farus distillans*. ³³ Item habet tres differencias.

³⁴ Tenor prime differencie reflectitur a ·G· in ·a·. ³⁵ Ipsa habet sub se antiphonas a ·G· ad ·a· ascendentes, ibi aliquantulum manentes, deinde ad ·c· salientes per semiditonus, reverse inferius manebunt, ut *Omnia, Quoniam, Domine probasti*.

³⁶ Secunda differencia terminat tenorem suum per tractum cadentem de ·c· ad ·a· et includit antiphonas a ·G· per ·a· ad ·c· salientes. ³⁷ Recipit antiphonas, ut antiphona *Tollite*, eciam ab eodem ·G· per dyatesseron subito ad ·c· salientes. Recipit antiphonas, ut antiphona *Qui sequitur me, Dum scitis, Animatus*.

28 iuxta *lect. inc.*

29 sic] dic *Be*

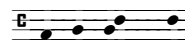
31 acutam] acutas *Be*

36 Tollite] attolite *Be*

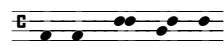
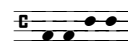
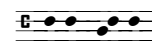
37 Attolite] Tollite *Be*

³⁸Tercia differentia finit tenorem suum in ·c· et hospitat antiphonas, que in ·G· gravi iniciantur et sive paulatim sive subito in ·c· ascendunt | et in superioribus quodam delectamine diucius detinentur, ut antiphona *Symeon iustus, Orietur*. ³⁹Eiusdem differentie sunt etiam omnes antiphone tercii toni, que in ·c· acuta exoriantur, ut antiphona *Vivo ego, Hec generacio, Unum opus fecit*, etc. ⁴⁰Sequitur exemplum:

 
⁴¹ Simplex Fa-vus di-stil-lans

 
⁴² Prima differentia O-mni-a <que-cumque>


 <⁴³ Secunda differentia > Tol-li- te

   
⁴⁴ Tercia differentia Sy-me-on iu-stus O-ri-e-tur Vi-vo e- go

⁴⁵Quartus tonus quinque habet litteras iniciales, scilicet ·C·, ·D·, ·E·, ·F·, ·G· gravis. Addunt aliqui ·a· ⁴⁶Quartus tonus per se finit tenorem suum in ·E· et habet quatuor differentias.

⁴⁷Tenor prime differentie flectit suum finem ab ·E· in ·F·, sub qua sunt antiphone a ·D· incipientes et grada<tim> ascendentes, ut antiphona *Symon Bar Iona, Innuebant, Media vita, Rubum quem, Videtur Moyses, Secus decursus* et consimiles. ⁴⁸Eiusdem differentie sunt antiphone incipientes in ·D· et tono ascendentes in ·E· et ultra per semiditonus progrediuntur ad ·G·, ut sunt antiphone *Stetit angelus, Benedicta tu, Speciosa facta es*.

38 tenorem] tenorum Be | orietur] origetur Be

44  Be
 2^a differentia

47 rubum] rubem Be

48 semiditonus] semitonium Be | speciosa] sponsa Be

⁴⁹ Secunda differentia reflectit tenorem suum ab ·E· in ·F· et amplius descendit in ·D· ⁵⁰ Et sub ea sunt antiphone illius toni <in> ·C· caput habentes, ut antiphona *Cum videris nudum, Angelus dominum, Dixit Ihesus Iuda, In adventu* et consimiles.

► p.206

⁵¹ Tercia differentia habet tenorem suum *la la la sol*. ⁵² Eiusdem sunt antiphone inchoate ab ·E· ad ·G· ascendentes et ultra ad ·a· ascendentes, aliquando ulterius ad ·b·, reverse morose tangentes finalem, ut antiphona *Fidelia*, vel eciam antiphone in ·G· principium habentes ad ·a· <ascendentes>, ut antiphona *In mandatis, O mors, Syon noli timere*.

⁵³ Quarta differentia reflectit tenorem suum de ·G· in ·a· et habet antiphonas, que in ·G· gravi inicianur, ad ·a· <ascendentes>, ut antiphona *Syon re| novaberis*. ⁵⁴ Item tenor quarti toni similiter supremam clavem habet ·c· et terminatur in ·E· in spacio. ⁵⁵ Et recipit antiphonas, que in finali incipiuntur et mox †semitonium consurgant vel descendant† et statim ascendant per tonum et semitonium, ut antiphona *Gaude Maria, Post partum virgo, Dignare* et consimiles, vel que in ·F· incipiuntur et per semitonium descendunt ad ·D·, ut antiphona *Gaude et letare, Sanctum est*, vel que in ·G· inchoantur et descendunt tono in *fa*, ut antiphona *Exivi a patre* disposita per notas que comitantur etc. Sequuntur note, etc.

⁵⁶ Simplex tonus To- ta pul- cra es Hec est di- es Te De-um

Laus De- o Pa- tri Vi- gi- la- te a- ni- mo Gau- de Ma- ri- a <vir- go>

Post par- tum vir- go Gau- de et le- ta- re San- ctum est E- xi- vi a pa- tre

⁵⁷ Prima differentia Sy- mon Bar Io- na Ru- bum quem <vi- de- rat>

Ste- tit an- ge- lus Be- ne- dic- ta <tu>

⁵² tangentes] tangens *Be*

⁵⁴ supremam] primum (sup *suprascr.*) *Be* | ·E·] ·a· *Be*

⁵⁵ fa] se (?) *Be* |

58 Secunda differencia Cum vi-de-ris nu-dum Ne re-mi-ni-sca-ris

An-ge-lus Do-mi-ni Di-xit Ihe-su Iu-das

59 Tercia differencia Fi-de-li-a In man-da-tis O mors

60 Quarta differencia Sy-on re-no-va-be-ris Fa-ctus sum si-cut ho-mo

In ad-ven-tu Ve-rum-ta-men

Be 22v

► p.206

⁶¹ Quintus tonus habet tres litteras iniciales, scilicet ·F·, ·a· et ·c·.
⁶² Tenor principalis quinti toni terminatur in ·a·. ⁶³ Et habet <sub> se antiphonas ab ·a· inchoantes per dytonum in ·F· descendentes et econverso ascendentes, ut patet in antiphona *Vox clamantis in deserto, Montes et omnes colles* et consimiles, ⁶⁴ vel antiphonas in ·a· inceptas et per tonum in ·G· cadentes, ut in antiphona *Rex noster adveniet*, eciam in ·a· inchoantes et per dytonum ascendentes in ·c·, ut in antiphona *Exultabunt omnia ligna*. ⁶⁵ Et habet duas differencias.

⁶⁶ Prima tenorem suum declinat de ·a· in ·G·. ⁶⁷ Et sub ea comprehenduntur antiphone in ·F· inchoate et per dytonum ascendens, ut antiphona *Alma redemptoris, Spes nostra, Haurietis aquas, Paganorum multitudo* et consimiles.

58 Be
Cum videris nudum

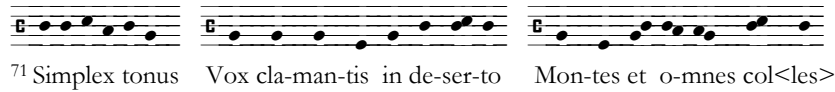
59 Be | Be
Tertia differentia Fidelia In mandatis O mors

60 Be
Sion renovaberis Be

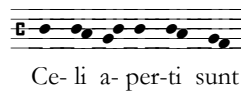
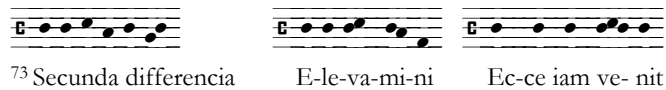
63 ascendentes] descendentes Be
64 inceptas] inceptus Be | omnia] omnes Be

⁶⁸ Secunda differentia elevat tenorem suum de ·a· in ·c· ⁶⁹ Et continet antiphonas incipientes in ·c·, tono ascendentes, ut antiphona *Elevamini, Ecce iam venit*, vel semitonio descendentes, ut patet in antiffona *Celi aperti sunt, Letamini cum Ierusalem, Veniet forcior me* et consimiles antifonas, vel semiditono descendentes ut antifona *Ecce dominus*, etc. ⁷⁰ Exempla sequuntur notata ut patet.

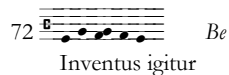
Be 23r



p.206



⁷⁴ Sextus tonus habet tria principia, scilicet ·D·, ·E·, ·F· graves quandoque tamen, sed rarius, habet ·G·. ⁷⁵ Proprie ascendit a suo finali, scilicet ·F·, ad dyapenthe, et descendit sub finalem ad dyatesseron. ⁷⁶ Et regit antiphonas, que a finali gradatim per duos tonos ascendunt moxque per tonum vel dytonum rursus cadunt, ut antiphona *Releva, Benedictus, O quam suavis* et consimiles, ⁷⁷ vel a finali ·F· per semitonium vel dyatesseron descendunt, ut



antiphone *Modicum et non videbitis me, O admirabile commercium.* ⁷⁸ Exemplum de ·E·: *In voce exultacionis, O quam metuendus est, de ·D·: Si ego verus Christi.*

Euouae Re-ve-la Be-ne-di-ctus Mo-di-cum et non vi-de-bi- tis

O ad-mi- ra-bi-le com-mer-ci-um Pu-er Ihe-sus

In vo-ce ex-ul-ta-ti - o-nis

O quam me-tu-en-dus est locus Si e - go ve-rus Chri-sti ser-vus sum

Dum e-gro-tas- set <Iob> Non tur-be-tur cor ve-strum

► p.206

Be 23v

⁷⁹ Septimus tonus habet quinque principia, scilicet ·G· grave, ·a·b·c·d· acutas. ⁸⁰ Tenor septimi toni similiter terminatur in ·b· et habet sub se antiphonas in ·b· inchoatas, descendentes per ditonum, reversas supra in ·b· et iterum ultra in ·d·, ut antiphona *Magnificavit dominus, Redemptorem misit Dominus.* ⁸¹ Eciam habet antiphonas in ·a· inceptas ascendendo per dyatesseron in ·d·, ut antiphona *Discerne causam.* ⁸² Et habet quinque differencias.

⁸³ Prima differencia reflectit tenorem suum ab ·a· in ·c·, et ad ipsam spectant antiphone in ·D· inchoantes, descendentes per semiditonus, ut antiphona *Ipsi sum desponsata, Non est hic aliud, Non meis meritis* et consimiles, ⁸⁴ vel eciam antiphone in ·D· inceptas et per tonum et semitonium descendentes, ut antiphone *Angeli archangeli* et consimiles.

77 antiphone] antiphona Be

78 ex.: Revela] releva Be

Be
videbitis

80 terminantur Be | reversas] reverse Be

83 semiditonus] semitonium Be | ipse sunt dispensata Be

⁸⁵ Secunda differencia declinat finem tenoris sui de $\cdot b \cdot$ in $\cdot a \cdot$ et sub ipsa continentur antiphone in $\cdot G \cdot$ inchoate et per dyapenthe in $\cdot d \cdot$ ascendentes et per semidytonum descendentes, ut antiphona *Helena*, *Exortum*, *Argentum*, *Orante*, *Tulerunt* et consimiles. ⁸⁶ Eciam antiphone principium habentes et ascendentes per dyatesseron a $\cdot G \cdot$ in $\cdot c \cdot$ et semitonio descendentes, ut antiphona *Beata Cecilia*, *Accipite spiritum sanctum*, et eciam antiphone in $\cdot G \cdot$ incepte et per ditonum surgentes in $\cdot b \cdot$ et in $\cdot c \cdot$ et in $\langle \cdot e \cdot \rangle$, ut antiphona *Dum preliaretur*, *Dixit Romanus*, ⁸⁷ vel eciam antiphone in $\cdot a \cdot$ inchoate et per tonum descendentes et e converso ascendentes, ut antiphona *Ipse preibit ante illum* et consimiles antiphone.

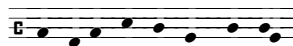
⁸⁸ Tercia differencia declinat tenorem suum de $\cdot d \cdot$ in $\cdot c \cdot$ et continet antiphonas inchoatas in $\cdot b \cdot$ ascendentes per semitonium et tonum, ut antiphona *Stella ista*, *Misit dominus*, *Serve bone* et consimiles.

⁸⁹ Quarta differencia eciam declinat finem suum seu tenorem suum de $\cdot d \cdot$ in $\cdot c \cdot$ et habet sub se | antiphonas in $\cdot c \cdot$ inchoantes per semitonium descendentes et e converso ascendentes, ut antiphone *Clamaverunt iusti*, *Sancta*,
 ▶ p.206 *Loquebantur*, *Mulier que parit*.

⁹⁰ Quinta differencia reflectat tenorem suum a $\cdot c \cdot$ in $\cdot b \cdot$ et comprehendit antiphonas que a finali $\cdot G \cdot$ habent primordium et sub isto ascendunt per dyapenthe in $\cdot d \cdot$ et aliquando ibi diu manentes in unisono. ⁹¹ Et sive ultra ascendunt per ditonum, sive descendunt per tonum et semitonium, sunt illius quinte differencie septimi toni etc. [sequitur]



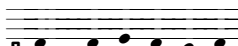
⁹² Simplex tonus



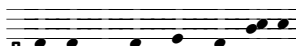
Mi-ri-fi-ca-vit Do-mi-nus



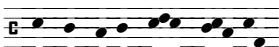
⁹³ Prima differencia



Non est hic a - li- ud



Na-ti-vi-tas est ho-di-e



An-ge-li ar-chan-ge-li

⁸⁷ ascendentes] descendentes *Be*

⁸⁸ tenorem] tonum *Be*

⁸⁹ antiphone] antiphona *Be*

⁹²  *Be*
 Nativitas est hodie

⁹⁴ Secunda differencia Ex-or - tum est Be-a - ta Ce-ci-li-a
 Di-scer - ne cau-sam me-am <Do-mi-ne> Ac-ci - pi - te
 Dum pre-li-a-re - tur E-o-dem tem-po-re
 In - gres-sus est Ra-pha-el Ve-ni Do-mi-ne
 I-ste pu-er ma-gnus co-ram Be-a- tus il- le ser-vus Hic ac- ci-pi-et
 I-pse pre-i-bit an- te il-lum

► p.206

⁹⁵ Tercia differencia Stel- la i- sta Mi-sit Do-mi-nus | Di-xit Do-mi-nus
 Cum an-ge-lis Vi-de Do-mi-ne

Be 24v

⁹⁶ 4^{ta} differencia Cla-ma-ve - runt Lo-que-ban-tur
 Mu-li-er cum pa - rit

► p.206

⁹⁷ 5^{ta} differencia Urbs for-ti-tu-di-nis no-stre Sy-on Ga-bri-el an-ge-lus

⁹⁵ Misit dominus Dixit dominus Vide domine

⁹⁶ ex...: cum parit] q(ue) parit Be



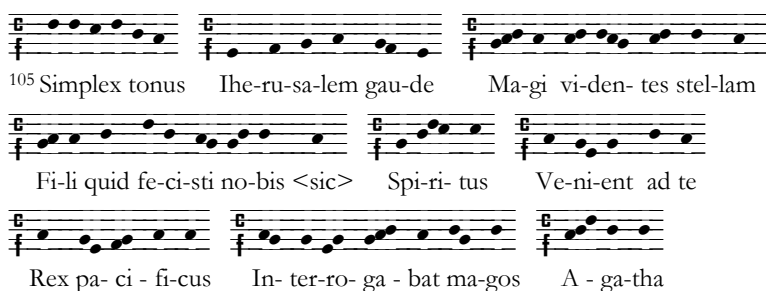
⁹⁸ Octavus tonus septem habet principia, scilicet ·D·C·E·F·G· graves, ·a·, ·c· acutas. Et ipse per se finem tenoris sui terminatur in ·G·, et regit antiphonas que in ·C·D·<F>·G· gravibus vel ·a·, <c·> acuto sumunt principia. ⁹⁹ Exemplum de ·C·: *Cum venerit paraclitus*, de ·D·, ut antiphona *Iherusalem gaude*, [de ·E·, ut antiphona *Hodie Maria virgo*,] de ·F·, ut antiphona *Magi videntes, Filii quid fecisti nobis, Cumque intuerentur in celum, Nato domino, Stephanus vidit celos*, de ·G·, ut antiphona *Venient, Interrogabat magos, Dum medium silentium*, de ·a·, ut *Ab oriente, Completi sunt dies, Quodcumque ligaveris, Tu Domine*, de ·c·, ut antiphona *Magnus sanctus Paulus, Dominus dixit ad me, Lux de luce, Omnes de Saba venient* et consimiles.

¹⁰⁰ Octavus tonus duas habet differencias.

¹⁰¹ Prima differencia circumflectit finem sui tenoris a ·G· in ·a· et e converso in ·G·, et habet sub se antiphonas ab ·E· incipientes et per semitonium ascendentes in ·F· et tono in ·G·, ut antiphona *Dicite invitatis, Ecce nunc*.

¹⁰² Secunda differencia circumflectit de ·c· in ·d· et e converso in ·c·.

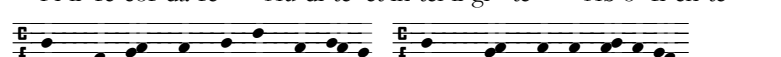
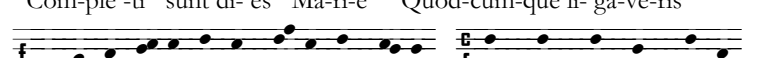
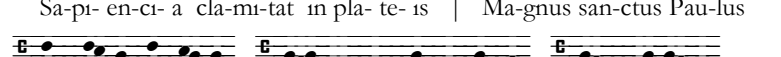
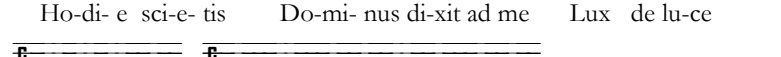
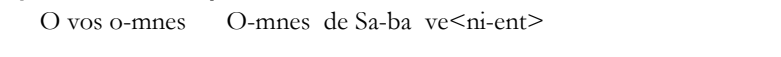
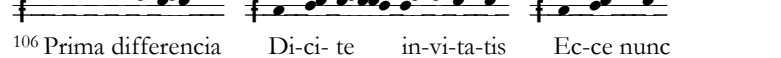
¹⁰³ Et regit antiphonas, que in ·c· acuta sumunt exordium, in eaque faciunt quandam moram attamen postea ascendunt | per tonum in ·d· vel descendunt per semitonium in ·b·, ut antiphona *Zelus domus tue, Ego dormivi, Hoc est preceptum meum, Deus meus, Contumelias et terrores*, vel per semiditonum in ·a·, ut antiphona *Liberavit dominus pauperem, Dixit angelus ad Petrum*, vel per dyatesseron descendit, ut antiphona *Dominus in templo* etc. ¹⁰⁴ Exemplaris delectacio de predictis per notas sic subordinatur:



⁹⁹ Dominus dixit] dixit dominus *Be* | Omnes] homines *Be*

¹⁰³ in eaque] in ea que *Be* | terrore] errores *Be* | semiditonum] semitonium *Be*


 Cum ve-ne-rit pa-ra-cli-tus Su-per a-quam Ior-da-nis O-ri-e-tur

 Fi-li re-cor-da-re Au-di-te et in-tel-li-gi-te Ab o-ri-en-te

 Com-ple-ti sunt di-es Ma-ri-e Quod-cum-que li-ga-ve-ris

 Sa-pi-en-ci-a cla-mi-tat in pla-te-is | Ma-gnus san-ctus Pau-lus

 Ho-di-e sci-e-tis Do-mi-nus di-xit ad me Lux de lu-ce

 O vos o-mnes O-mnes de Sa-ba-ve<ni-ent>

 106 Prima differencia Di-ci-te in-vi-ta-tis Ec-ce nunc

 Ho-di-e Ma-ri-a vir-go

 107 2^a differencia Ze-lus do-mus tu-e <E-go> dor-mi-vi et

 Post di-es o-cto Li-be-ra-vit Hoc est pre-ce-ptum <me-um>

 Con-tu-me-li-as et ter-ro-res De-us me-us <eripe me...>

► p.206

Be 25v

107  Be
 Liberavit

¹⁰⁸ Item nota quod octavus tonus maxime in deposicione convenit cum secundo, in elevacione vero cum tercio, quod patet subtiliter consideranti. ¹⁰⁹ Et cantus aliorum tonorum sepe mutuo concurrunt, ergo nullus debet esse nimius preceps ad iudicandum de tonis, sed exspectare, iubere finem et respicere progressum. ¹¹⁰ Cum etiam principium, medium et finem in cantibus quandoque sibi non <con>sonent, inde sunt cantus irregulares.

Be 26r ¹¹¹ Circa predicta de assignacione differenciarum queritur quis, que sit ratio ordinis in differenciis, quare hec prima et hec secunda dicitur, et sic ulterius, responde: nullam aliam causam | invenio nisi quod hec earum ordinacio fuit de primi ponentis beneplacito vel desuper inveniencium voluntate. ¹¹² Non est earum idem ordo apud omnes, quod patet illi qui, perscrutatus est dyoceses diversas, ergo potius differenciarum qualitas attribuitur usui quam arti. ¹¹³ Et sic <Dum> *aurora* et consimiles antiphonas vel sub prima differencia vel sub secunda primi toni, secundum quod loci consuetudo in quo sumus exigit, cantemus. ¹¹⁴ Eodem modo de illis antiphonis *Syon noli timere*, *Syon renovaberis*, *Factus sum sicut homo*, *O mors ero mors tua*. ¹¹⁵ Si sumus in aliquo libro ubi ascribuntur quarte differencie quarti toni, canemus sic. ¹¹⁶ Si autem in aliquo libro existemus ubi ascribuntur quarte differencie eiusdem toni, cum communitate teneamus. ¹¹⁷ Sunt autem aliqui dicentes quod tantum sit cantus quarti toni transpositus in ·c· tangendo ·d· in medio, ut <O> *mors ero mors*, †ut† tangendo <·e·> , ut *Syon noli timere*. ¹¹⁸ Et tantum de tonis etc.

¹¹¹ quare] quod *Be*

¹¹² perscrutatus] perscrutatis *Be* | dyoceses] dyocesis *Be*

¹¹³ antiphonas] antiphone *Be*

NOTES CRITIQUES ET EXPLICATIVES

pr. 2 : Il n'y a rien de tel chez Cassiodore. Citation inconnue par ailleurs (Brepolis. Library of Latin Texts 2. 10. 2010).

pr. 18 : per successum temporis] Sur cette idée de l'enrichissement progressif de l'art à travers les temps, voir encore plus loin pr. 42.

pr. 28 : causa efficiens ... in musica Muris] voir IOH. MUR. spec., *Propositio prima*.

pr. 48-55 : Dans TH VIII (copie *Pa*), ce développement figure sous une rubrique « Hec non magister » (9, 74-79). L'attribution à Augustin est un embellissement. Cet *accessus* semble cependant avoir connu une certaine diffusion au XV^e siècle, comme ici, dans un prologue à la *Summa iuris* de Raymond de Peñafort :

Quadruplex autem scientia est necessaria cuilibet sacerdoti. Prima est scientia grammaticalis ut verba sacre scripture possit bene intelligere et in propriis sensibus propalare. Secunda scientia est musica quia illa est ei necessaria ad decantandum laudem dei. Tercia scientia est computus ad distinctionem temporum faciendam. Quarta scientia est ius canonicum, quia illa est ei necessaria ad subditos bene et rationabiliter regendos et informandos. Et hec quatuor habent per beatum Augustinum de civitate dei. Etiam convenienter in his metris habentur.

Clericus in ecclesia sibi quatuor esse tenenda
Grammaticam, neuma, ius canonis atque kalendas.

<Magister> Adamus, Summula clarissimi iurisconsultissimique viri Raymundi ... (Cologne, 1495), Prologus, f. a2v-a3r. (Hain 13707). Signalé par Fr. W. Oediger : Über die Bildung der Geistlichen im späten Mittelalter. Leiden 1953, p. 49-50, n. 3.- Voir Hirschmann, Einleitung p. 11-13, *passim*.

pr. 64-65 : Ces deux vers qui apparaissent vers le milieu du XIII^e siècle chez Lambert (LAMBERTUS, p. 252b) et dans COMPIL. Ticin. 21, puis au début du XIV^e siècle dans les *Quatuor principalia*, se retrouvent dans presque toute la *Traditio Hollandrini* (cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition p. 31).

pr. 81-84 : Cette séquence de vers figure dans un contexte plus large dans la copie *Pa* de TH VIII, mais sous la rubrique « Hec non magister » du 4^e

chapitre (cf. TH VIII 4, 42-49). Elle apparaît aussi en exergue d'une *ars musica* transmise par Zwickau, Ratschulbibliothek, Ms. XXIV, X, 26, f. 216r-232r.

pr. 85 : Voir Jacqueline Hamesse : *Les Auctoritates Aristotelis* : un florilège médiéval, étude historique et édition critique. Louvain-Paris 1974, p. 263.

pr. 89-90 : Cette longue citation de Iohannes Cotto apparaît également dans la copie *Pa* de TH VIII (4, 39-41), sans attribution, mais sous la rubrique « Hec non magister ».

pr 105-106 : cf. encore Wien, ÖNB, Cod. 5003, f. 188v et Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 30. Dans le manuscrit de Vienne, ce distique introduit un bref traité sur les modes ; il est suivi de trois autres vers :

In cantu duplex est primus semper habendus prothus
Cum teuto cum trito sit quoque tetrardus (*retrardus cod.*)
Cantus grecorum tot tenuere tonos (*tocios cod.*).

pr. 127 (et 129) : Notre conjecture (<proportione>) répond à l'idée répandue dans la tradition néo-pythagoricienne du XIII^e siècle selon laquelle l'organisation des sons dans la trame mélodique (*motio vocum*) dont traite la musique, doit reposer sur des proportions conformes à l'ordre des nombres harmoniques : « Musica secundum Boetium est motus vocum inter se consonantium congrua proportione » (IOH. AEGID. [i. 1260-1280] 3, 1 ; même formulation dans : HIER. MOR. [i. 1272-1307], 1, p. 7,19 ; ANON. Hailspr. pr. [1295] p. 64 ; COMPIL. Erlang. [s. XIV-XV] p. 30 ; ANON. Barcin. II [s. XV ex.], p. 328).

pr. 128 : Citation d'après un recueil d'autorités non identifié.

pr. 144 : Ne saurait être attribué à Boèce.

1, 21-22 : Ces vers sont encore attribués à Iohannes Hollandrinus dans TH II (1, 28-29) et LZ (1, 17-18) et rapportés anonymement dans d'autres traités de la tradition (Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 38).

1, 36 : Les deux vers « Octo voces... / Septem minute... » copiés au bas du diagramme sont encore attribués ailleurs à Iohnnes Hollandrinus (LZ 3,

54-55 ; Sz 2, 43 ; cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 37-38).

1, 43-55 : Cette “récitation” versifiée des degrés de l’échelle guidonienne sur la main dite de solmisation se retrouve encore dans TH II, LZ et Sz (cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 39-40 et 110). Elle semble inspirée d’un passage des *Flores musicae* de Hugo Spechtshart de Reutlingen (c. 1332/1342 ; HUGO SPECHTSH., 32-43) :

TH V

HUGO SPECHTSH.

⁴⁶ In cuius ventre ·G·solreut hinc bene pone. ³⁶ In cuius gremio ·G·solreut esse memento.

⁴⁷ Inque suo more collo habet hinc ·a·lamire, ³⁷ Inde suo more collo gerit hic ·a·lamire

⁴⁸ Et caput ornari solet altum per ·b·fa·b·mi. ³⁸ Et caput ornari cupit eius per ·b·fa·b·mi.

⁴⁹ Fidiis pro capite ·c·solfaut accipit apte ³⁹ Pilleus, o medice, tibi sit ·c·solfaut apte

⁵⁰ Sed ·d·lasolre medii bene vertice pone. ⁴⁰ Sed ·d·lasolre digitus fert longior inde

⁵¹ Index hinc iterat ·e·lami cui ·f·faut astat, ⁴¹ Index hinc iterat ·e·lami, quod vertice portat

1, 59-64 : Ce groupe de vers se retrouve en partie ou en totalité dans plusieurs traités de la *Traditio Hollandrinii* (TH III, VII, VIII, X, XIII, XV). Il a également été repris dans Salzburg, S. Peter, a.VI.44, f. 31v (http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/ANOMCOMP_MSAVI44.html).

2, 29 : L’adjonction du *cc-la* est bien établie depuis le milieu du XIII^e siècle (voir, p. ex. TRAD. Garl. I, p. 13). Sur ce topos, voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 32-35.

2, 62-69 : *F A B C, D E F G, a b c d, e f g aa, bb cc dd ee*

La raison pour laquelle cette structure de l’échelle guidonienne est ici qualifiée d’« auctor » nous échappe. On notera qu’elle présente la caractéristique d’être bâtie sur un cycle de quintes (*F D a e et bb*) et s’apparente ainsi partiellement au principe de construction de l’échelle de la *Musica enchiridiadis* (à cette différence, bien entendu, que cette dernière est construite sur la base du tétracorde des finales). Sur la diffusion de cette structuration de l’échelle dans la *Traditio Hollandrini*, voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 35-36.

3, 4 : L’usage du terme *variatio* est fréquemment utilisé aux XIV^e et XV^e s. dans l’explication du principe de la muance hexacordale. Il revient aussi fréquemment dans les traités de la *Traditio Hollandrini* (voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 41-42).

3, 32 : Sur la tradition de ce vers, voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 31. Le même contenu doctrinal déjà dans la *Summa musicae* (i. 1274-1312) faussement attribuée à Jean de Murs :

Molle rotundum b *fa* precipit esse futurum
 † si quadratur, poscit *mi*, sic quoque durum (v. 835-836).

3, 38 : Sur ce vers qui apparaît dans la tradition d'enseignement de Jean de Garlande, voir Chr. Meyer, *Versus* p. 25.

3, 40 : Les diagrammes circulaires sont couramment utilisés pour la représentation d'éléments de cosmologie ou d'astronomie. Voir John E. Murdoch, *Album of Science. Antiquity and Middle Ages*. New York, 1984, p. 52-61. Ce type de diagramme a également servi en musique pour représenter des éléments de la théorie des modes et, comme ici, la distribution des syllabes de solmisation. L'association entre les syllabes de solmisation et les degrés de l'échelle est déjà présente vers la fin du XI^e s. dans une tradition italienne de l'enseignement de Guy d'Arezzo : voir Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Soppr. F III 565, f. 27r (éd. fac-sim. A. Santosuosso) : les syllabes de solmisation sont représentées par les lettres V, R, M, F, S, L dans un cercle extérieur (les relations ·Γ·/V(t)..., ·C·/V(t)..., ·G·/V(t)... et ·c·/V(t)... matérialisent la disposition des deux hexacordes majeurs et deux hexacordes naturels (voir aussi DMA.A.IV, p. 165).

3, 66 : « Ter trinis... » est attribué à Hollandrinus en Sz 7, 12. Il introduit ici une série de vers (67-73) en concordance avec Hugo Spechtshart, *Flores musicae*, 283-289. Sur cet ensemble voir aussi Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 44 et 110).

3, 87-88 : Même doublet en TH II 3, 62-63.

3, 94 sq. : Voir WALT. ODINGT. p. 98 ; HEINR. EGER, p. 58 : « et notas taliter vel inferius duriter tentas vel superius elevatas quidam vocant falsas vel falseta »

3, 99 : Ce n'est pas Guy d'Arezzo ; la même attribution encore chez THOM. BAD. [1441] p. 84. La définition est à rapprocher de TRAD. Garl. plan. V 152 : « Secundum Boetium diffinitur sic : tonus est coherentia duarum vocum, plenam et integram elevationem reddens sine intervallo aliquo ». Voir encore Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 62.

3, 108-109 : Même doublet en TH II 3, 83-84.

3, 183-245 : Théorie des degrés altérés.

Bon nombre d'exemples cités à l'appui des différents degrés altérés s'inscrivent dans la tradition "occidentale" et méridionale de cette théorie : dans la tradition d'enseignement française associée au nom de Goscalcus (1375), dans la *Cartula de cantu plano* (CART. PLAN.) d'origine catalane (?), ou encore dans la recension « Nota quod decem sunt coniuncte... » transmise par une copie italienne du XV^e s. (*I-Rvat* Cappon. lat. 206, f. 20r-21r).

Les exemple suivants n'apparaissent toutefois qu'au sein de la *Traditio Holandrini* :

R. Fuerunt sine querela (*Bb*) (TH II, LZ)
 Gloriosa sanctissimi (*Eb*) (TH II, LZ)
 O crux gloriosa (*Eb*) (TH II, LZ)
 Fidelis servus (*g/a*) (TH II, LZ)
 Iesum tradidit (TH II)
 All. V. Assumpta est Maria (TH II, LZ, Sz)

Sur l'ensemble des exemples de la théorie des degrés altérés, voir l'article de D. Hiley, S. Czagany et J. Kubieniec à paraître dans le septième volume de la présente édition.

3, 204 : Les explications divergent : l'altération "régulière" est celle du *E* (mi bémol) (leçon de *BeMc*) ; *Mn3* évoque en outre l'élévation au demi-ton ascendant du degré *D* (ré dièse).

3, 221-222 : Les explications divergent : altération de *c* au demi-ton ascendant (ut dièse) (leçon de *BeMc*) ; *Mn3* ajoute l'abaissement du degré *d* au demi-ton inférieur (ré bémol). La mélodie de cet Alleluia est en « ut ». Elle peut être notée sans autre altération sur *C*. Une transposition sur *a* implique les altérations *c*♯ et *f*♯ (cette dernière n'est pas évoquée dans le commentaire).

3, 226 : Dans l'exemple de *Mn3* (cf. app. crit.), la combinaison atypique des signes *h* et *b* est à considérer comme un indicateur de solmisation respectivement des syllabes *mi* et *fa* (voir aussi app. crit. en 3, 213 et 222).

4, 24-25 : Même doublet en TH II 4,14-15.

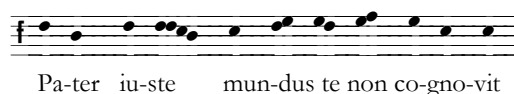
4, 150 : per diversa inicia ...] Wien, ÖNB Cod. 4702, f. 88v (Cumque per diuersa inicia unusquisque cantus in suum proprium cursum quasi per plures ianuas intrat ideo diuerse eis solent asscribi [asscriberi ante corr.] differencie sicut in antiphonis subsequentibus patet et declarabitur. http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ANOTDS_MVNB4702.html

4, 166-191 : Ce long développement sur la psalmodie antiphonée se retrouve presque mot à mot dans LZ 4, 344-372.

4, 176 : Sur cette *Ps.-Summa poenitentialis*, cf. TH II, Kommentar, p. 288.

4, 238 : L'expression « ex doctrina et musica » semble faire doublement référence à la fois à un corpus doctrinal (une théorie ou tout au moins un ensemble de préceptes) et à un ouvrage rédigé. Voir aussi « in sua musica » (pr. 36). Sur l'interprétation de ce passage, voir notre introduction, ci-dessus, p. 28.

4, 348 : TH V et TH II s'accordent sur cette leçon tronquée de l'antienne. La leçon communément reçue (MMA V 4179) est :



4, 388 : Antienne type éditée d'après *Mc. M3* présente une leçon concordante mais avec d'évidentes erreurs de copie.

4, 502-512 : Cette curieuse légende sur le ton pérégrin en prose et en vers est encore rapportée par TH II, TH VII 4, 297-303 (en vers) et LZ 4, 309-310 (en prose). Sur le ton pérégrin, citation commentée dans Erbacher, *Tonus peregrinus* p. 52.

4, 561-580 : Ce corpus de règles se retrouve, pour l'essentiel, dans TH XIV et TH XVII (cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 92). On notera toutefois que le nombre de règles et leur distribution diffère sensiblement dans les trois traditions, de même, assez souvent, les exemples empruntés aux antiphonaires.

REGLE DES AUTHENTES	TH XIV	TH XVII
1. bis vel ter quintam... tangens... postea 4 ^m sub finali	cf. reg. 2	cf. reg. 1
2. tangens quintam... raro descendens infra (finalem)	cf. reg. 1	reg. 2
3. ascendens ultra octavam...	reg. 4	reg. 3
4. cito ascendens ad quintam...	reg. 5	reg. 4
5. in principio sonat diapenthe et in fine	reg. 6	reg. 5
REGLE DES PLAGAUX		
1. non ascendens ad quintam...	reg. 1	reg. 1
2. raro tangens quintam...	reg. 2	reg. 2
3. habens dispositionem plagalem...	-	-
4. declinans in principio ad quartam...	-	reg. 4
5. a finali ascendens, reversus... antequam quintam tangat	reg. 4	reg. 3
6. in cuius principio sonat diatessaron et in fine	reg. 6	reg. 5
7. per quartam ascendens, reversus ... antequam sextam tangat	-	reg. 6
8. tociens tangens quintam... quociens descendit a quartam	-	-

4, 570 : L'antienne *Miserator Dominus* est empruntée à l'office de la Fête-Dieu ; cf. V. Corrigan, *Paris, Bibliothèque nationale, Fonds latin 1143* (Ottawa, 2001), f. 1.

4, 579 : L'antienne *Ave decus virgineum* est extraite d'un office métrique très répandu de la Conception de la Vierge (cf. AH 5, n° 12, éd. p. 47 ; *Cantus* ID 200449).

REMARQUES CONCERNANT LE TONAIRE DE BERLIN MUS. MS. THEOR. 1590, f. 19v-26r (APPENDIX III)

Ce tonaire présente des singularités de structure et de répertoire qui le distinguent du tonaire associé aux deux autres manuscrits de la tradition de TH V (*Mc*, *Mn3*) et semble avoir été influencé par le chant de l'office des Frères mineurs. Au-delà de l'antienne *In adventu* (ci-dessus, 50 et 60), d'autres antiennes sont empruntées au répertoire franciscain ou portent ici la mélodie en usage dans les livres de cet ordre. Certaines d'entre-elles sont d'ailleurs citées dans le seul tonaire du répertoire franciscain identifié à ce jour (TON. Franc.). Il s'agit en particulier des antiennes suivantes : *Gaude et laetare* (56 ; MMMA V 4213 et TON. Franc. p. 127b), *Ingressus est Raphaeli* (94 ; MMMA V 7284), *Mulier cum parit* (96 ; MMMA V 7267 seconde portée et TON. Franc. p. 132b), *Fili quid fecisti nobis* (105 ; MMMA V 8494 et TON. Franc. p. 137b), *Interrogabat magos* (105 ; MMMA V 8496), *Agatha* (105 ; MMMA V 7152), *Cum venerit paraclitus* (105 ; MMMA V 8400

portée inférieure et TON. Franc. p. 140a), *Super aquam Iordanis* (105 ; MMMA V 8104), *Quodcumque ligaveris* (105 ; MMMA V 8408), *Hodie scietis* (105 ; MMMA V 8160), *Liberavit* (107 ; MMMA V 7099 et TON. Franc. p. 142a). Je tiens à remercier Agnes Papp d'avoir attiré mon attention sur cet aspect singulier du répertoire de ce tonaire.

8 *Primus ut ecce ...* et **24** : *Alter ut O virgo ...*] Sur ces formules mnémotechniques, voir Huglo, Tonaires p. 259 d'après Bamberg, Staatl. Bibl., lit. 26, f. 118v, IAC. TWING. p. 108, 21 etc., HUGO SPECHTSH. 492, etc. ; Tübingen, Universitätsbibliothek, Mc 48, f. 9v ; Erfurt, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek, CA 8° 94, f. 51v.

25 *Miserator Dominus*] cf. *supra* 4, 570.

50, 60 *In adventu*] Antienne des Matines du 1^{er} dim. de l'Avent, propre à l'antiphonaire franciscain.

60 *Verumtamen*] ant. Verumtamen primam huius lectionem ... (*Cantus* ID 205165). Aux Matines de l'office de saint Augustin.

72 *Inventus igitur*] Aux Vêpres de l'office de saint Augustin (*Cantus* ID 202633).

78 *In voce exultationis*] Office de la Fête-Dieu, Noct. 2. Cf. V. Corrigan, *op. cit.*, f. 8r.

89, 96 *Mulier que parit*] Mulier, cum parit, tristitiam ... (CAO 3817).

94 *Eodem tempore*] Aux Laudes de l'office de saint Augustin (*Cantus* ID 201565).

105 *Super aquam Iordanis*] Super ripam Iordanis ... (CAO 5062).

ALEXANDER RAUSCH – KONSTANTIN VOIGT

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. VINDOBONENSIS 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v

(TRAD. HOLL. VI)

1. HANDSCHRIFT

Der Codex ist wahrscheinlich in Prag entstanden. Auf böhmische Provenienz weist neben der musikalischen Notation und der Geschichte der Handschrift (mit tschechischen Eintragungen¹) auch deren Inhalt: vor den Musiktraktaten findet sich auf fol. 1-11v eine glossierte Abschrift des *Computus chiometralis* des Cristannus de Prachatitz (Rektor der Universität Prag, † 4. 9. 1439),² 1516–1553 war der Codex im Besitz des utraquistischen Priesters Wenceslaus Rossius (Rosa), der auch zahlreiche andere Handschriften sammelte.³ 1567 gelangte die Sammelhandschrift nach Schloß Ambras in Tirol, wo Erzherzog Ferdinand II. seine Bibliothek aufstellte (Signatur „MS. Ambras. 212“), von dort im Jahr 1665 in die Wiener (kaiserliche) Hofbibliothek (ältere Signatur: „Philos. 578“).

Ergänzend zur Beschreibung des Codex bei Rausch ist der dortige Datierungsvorschlag⁴ „Mitte 15. Jh.“ zu diskutieren. Auf fol. 93v findet sich die Datierung 1473. Diese Notiz über den Tod eines Chorschülers ist der früheste explizite Anhaltspunkt zur zeitlichen Einordnung der Handschrift. Ebenfalls auf fol. 93v schreibt dieselbe Hand A (siehe unten), von der der Hauptteil des Musiktraktats stammt, einige Federproben, darunter auch das Textincipit „*Summi regis archangele*“. Dieses Incipit stimmt wiederum mit jenem im Notenbeispiel auf fol. 21v überein, wo es in TH VI aus Guidos *Micrologus* übernommen ist.⁵ Die Identität der Hände auf diesen beiden entfernten Stellen des Codex (der Hauptschreiber kopierte neben den Hollandrinus-Traktaten auch einzelne Kapitel aus dem *Micrologus*) machen eine zeitnahe Entstehung zu der biographischen Notiz von 1473 wahrscheinlich.

¹ Karl Schwarzenberg: Katalog der kroatischen, polnischen und tschechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek, N. F. IV, 4, Wien 1972, S. 250 f.

² Pavel Spunar: Repertorium auctorum Bohemorum protractum idearum post Universitatem Pragensem conditam illustrans. Studia Copernicana 25, Wrocław etc. 1985, Bd. 1, S. 124 f.

³ Karl Schwarzenberg: Wenceslaus Rossius. Biblos 18, 1969, S. 182–187. Der Besitzvermerk auf fol. 92v lautet: „Wenceslaus s[acerdos] a Pressorovia habuit libellum a primo anno sacerdotii sui 1516 usque annum 1553 et scripsit hec in Venetiis super flumen Gizerna sabbato ante Bartholomei [19. August 1553]“.

⁴ Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. A Commentary, Critical Edition and Translation. Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997, S. 1–3. Vgl. auch RISM B III⁶, S. 86 f.

⁵ TRAD. HOLL. VI 30, 14

Dieses Ergebnis läßt sich durch eine Überprüfung der Wasserzeichen stützen. Wie bereits Johann Amon bemerkte⁶, weisen die vorhandenen Wasserzeichen auf den süddeutschen Raum (Augsburg, München), was die Herkunft des Papiers betrifft; zu ergänzen wäre auch Brescia. Die Marke „zwei Schlüssel (zweikonturig) mit Kreuz“ erlaubt eine zeitliche Einordnung in die 1460/70er Jahre.⁷

Auf den ersten Seiten (fol. 35v–38v) finden sich rote Initialen (Lombarden) und Rubrizierungen, auch die Tonbuchstaben sind jeweils rot hervorgehoben; danach fehlen die Initialen. Zwei Schreiber sind klar zu unterscheiden: von Hand A (jüngere gotische Buchkursive) stammen fol. 1–23v und 30v–93v, von Hand B (mit Bastarda-Elementen) hingegen fol. 24–30. Hand B setzt mit dem *coniuncta*-Kapitel von TH VI ein und exzerpiert weiters die zweite Hälfte des pseudo-odonischen *Dialogus* (fol. 27–30) sowie einen Satz aus dem *Prologus* des Bern von Reichenau (fol. 30); auf fol. 30v schließt von Schreiber A die Fortsetzung der *Micrologus*-Kopie an. Die Notation in TH III, ebenfalls von Hand A, ist eine zentral-europäische Choralnotation auf vier Linien, die durch böhmische Elemente charakterisiert ist, besonders den sog. böhmischen (kursiven) Pes.

2. TEXT

Im Unterschied zu TH III ist der Text nicht durchgehend glossiert, es finden sich aber einzelne Marginalglossen, vor allem als Textmarken zu Begriffsdefinitionen (cap. 6) oder in Aufzählungen (cap. 33). Längere Annotationen erläutern in cap. 6 die Mutation, was durch den Abbruch im Haupttext (6, 12: „Prima mutacio fit in C gravi et cetera“) motiviert sein dürfte.

⁶ Johann Amon: Der „Tractatus de musica cum glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977, S. 9

⁷ Gerhard Piccard: Wasserzeichen Schlüssel. Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Findbuch VIII, Stuttgart 1979, Nr. IV 41–93. Vgl. auch die Homepage „Wasserzeichen des Mittelalters“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters (Alois Haidinger und Maria Stieglecker) mit Belegen aus Klosterneuburg, die auf 1478 datiert sind: <http://www.ksbm.ocaw.ac.at/wz/wzma.php> (Zugriff 27. 05. 2009).

3. INHALT

cap. 1

- 1 Musiktheorie als *ars liberalis* und als Gotteslob

cap. 2

- 2, 1 Erfindung der Musik durch Pythagoras (Schmiede-Legende)
2, 8 Proportionen 12:9:8:6 (Diagramm)
2, 9 Erfindung durch Tubalkain

cap. 3

- 3, 1 Definition der Musik
3, 3 Etymologie der Musik
3, 5 weitere Definitionen
3, 7 Klassifikation: mehrstimmig - einstimmig; spekulativ - praktisch
3, 10 Definition der Proportion
3, 12 Wirkungen der Musik

cap. 4

- 4 Nützlichkeit der Musik (Besänftigung eines Jünglings durch Pythagoras; Empedokles; David und Saul)

cap. 5

- 5, 1 Wirkungen der Musik
5, 8 Unterscheidung zwischen *cantor* und „*bestia*“, Kenntnis der Tonarten
5, 17 Überprüfung der Sinneseindrücke durch die Theorie
5, 23 Pythagoras-Legende

cap. 6

- 6, 1 9 *accidentalia musicae*
6, 3 *clavis*
6, 4 *vox*, Stimmwerkzeuge
6, 7 *species: ut re mi fa sol la*
6, 10 *proprietas: b quadrum, natura, b molle*
6, 11 *mutatio*
6, 14 *tenor*
6, 18 *consonantia: unisonus, tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, tritonus, diapente, hexachordum, heptachordum, diapason*
6, 20 *diaphonia/organum*; Gegenbegriff *symphonia*
6, 22 *modus*: 4 Haupttonarten

cap. 7

- 7, 1 11 Intervalle (*species*)
7, 2 *unisonus (continuus, divisus, repercussus/tremulus)*
7, 8 *tonus* (Ganzton, Ton/Intervall, Tonart): *ut re, re mi, fa sol, sol la*
7, 13 *semitonium: mi fa, fa mi*; Etymologie (*semus* = *imperfectus*)
7, 19 *semiditonus: re fa, mi sol*
7, 20 *ditonus: ut mi, fa la*
7, 21 *diatessaron: ut fa, re sol, la mi*; Etymologie (*dya* = *duo*)
7, 23 *tritonus: mi fa*
7, 24 *diapente: ut sol, re la* (auch: *mi mi, fa fa*); Etymologie (*dya* = *de*)

- 7, 28 *hexachordum, tonus cum diapente*
 7, 29 *heptachordum, semiditonus cum diapente*
 7, 30 *diapason*; Etymologie (*dya* = *de*, *pan* = *omne*); enthält alle Gattungen und (melodischen) Konsonanzen

cap. 8

- 8, 1 Erfindung der Musik durch die Griechen (Tonbuchstabe G) bzw. die Alten (*antiqui*, Tonbuchstabe A); Hinweis auf Pythagoras
 8, 7 Tonsystem: *graves* (A-G), *acutae* (a-g), *excellentes* (aa-dd)

cap. 9

- 9, 1 Definition der regulären Kirchentöne
 9, 4 Unterscheidung von 4 authentischen (ungeradzahligen) und 4 plagalen (geradzahligen) Tonarten
 9, 6 Bezeichnungen (*protus*, *plagalis proti*, ...) und Finaltöne D (I./II.), E (III./IV.), F (V./VI.), G (VII./VIII.)

cap. 10

- 10 Rezitationstöne der Antiphonen: F (II.), a (I., IV., VI.), c (III., V., VIII.), d (VII.)

cap. 11

- 11, 1 Verse der Responsorien:
 11, 2 I. Ton: Vers beginnt auf D, F oder a
 11, 3 II. Ton: Vers beginnt auf C oder D
 11, 4 III. Ton: Vers beginnt auf c
 IV. Ton: Vers beginnt auf a
 11, 5 V. Ton: Vers beginnt auf c
 VI. Ton: Vers beginnt auf F
 11, 6 VII. Ton: Vers beginnt auf d
 VIII. Ton: Vers beginnt auf G oder c

cap. 12

- 12, 1 Modalität der Introiten:
 12, 3 I. Ton: Vers F-c
 12, 4 II. Ton: Vers C-G
 12, 5 III. Ton: Vers G-d
 12, 6 IV. Ton: Vers a-b
 12, 7 V. Ton: Vers F-d
 12, 8 VI. Ton: Vers F-c
 12, 9 VII. Ton: Vers G-f
 12, 10 VIII. Ton: Vers G-d

cap. 13

- 13, 1 Ambitus, Initialtöne (A, C, D, E, F, G, a) und Finalis des I. Modus
 13, 12 Ambitus II. Modus

cap. 14

- 14, 1 Tonsystem: Silben *ut-la*, Tonbuchstaben A-G
 14, 2 Hexachordarten *b quadrum* (auf G), *natura* (auf C), *b molle* (auf F)
 14, 7 *graves*, *acutae*, *superacutae*

cap. 22

- 22, 1 *sonus* als elementarer Bestandteil einer *cantilena*; Definition
- 22, 3 *soni simplices* vs. *compositi*: Intervalle, Konsonanzen und Dissonanzen; indirekter Verweis auf die *motus*-Lehre des Guido von Arezzo
- 22, 7 Bestimmung der (melodischen) *consonantia* als angenehme Verbindung von *soni*
- 22, 11 konsonante Melodie-Intervalle: *tonus*, *semitonium*, *ditonus*, *semitritonus*, *diatessaron*, *diapente*, *diapason*
- 22, 13 Monochord als didaktisches Instrument
- 22, 14 Zusammensetzung der Intervalle aus Halb- und Ganztönen, Einschluß aller innerhalb der Oktave

cap. 23

- 23, 1 Monochord besteht aus 28 oder 18 oder 15 Tönen (zwei Oktaven)
- 23, 3 Hinzufügung des G, Tonsystem G - g
- 23, 8 *b rotundum*; Prinzip der Monochordteilung mittels *tonus*, *diatessaron*, *diapente* und *diapason*
- 23, 11 Oktavidentität

cap. 24

- 24, 1 Verwendung von *b rotundum* im V. und VI. Modus sowie im I. und II. Modus
- 24, 6 Tonverwandtschaften (*similitudo*): A-D, B-E, C-F
- 24, 8 die verwandten Töne A und D befinden sich in der gleichen Tonumgebung
- 24, 11 Diversität der einzelnen Tonarten
- 24, 15 Oktavidentität

cap. 25

- 25, 1 Bedeutung der Finalis für Anfang, Mitte und Zäsuren eines Gesangs
- 25, 6 Stellung des Finaltetrachords D E F G im Tonsystem
- 25, 14 Verbot der modalen Transformation (*protus* in *deuterus*) wegen der Dissonanzen

cap. 26

- 26, 1 Ambitus der authentischen Tonarten: Aufstieg bis zur Oktave (None oder Dezime), Abstieg um Ganzton (außer V. Modus: Halbton und Ganzton); Ambitus der plagalen Tonarten: Aufstieg bis zur Quinte (Sexte), Abstieg bis zur Quarte
- 26, 4 Initium der authentischen Tonarten: bis zur 5. Stufe, der plagalen: bis zur 3. oder 4. Stufe (Ausnahme: *deuterus*)
- 26, 6 Zäsuren (*distinctiones*, *respirationes*)
- 26, 7 trotz Unterschiedlichkeit der Tonarten gibt es Melodien mit extremem Ambitus (*cantus communes*)
- 26, 9 plagale Gesänge mit irregulären quintversetzten Finales a b c
- 26, 10 Mentalitäten; orientale Modi: langsam, feminin; okzidentale Modi: rau, sprunghaft; mediterrane Modi: gemäßigt
- 26, 14 irregulärer Ambitus (Quarte unter Finalis, None oder Dezime darüber); irreguläre Affinaltöne
- 26, 17 gemäßigter Gesang; Ethos der Tonarten

cap. 27

- 27, 1 *falsitas*: reguläre Gesänge setzen sich aus den melodischen *consonantiae* zusammen
- 27, 4 1. Regelverstoß (*mendacium*): Überschreitung des Tonumfangs
- 27, 6 2. Regelverstoß: falsche Zäsuren (*distinctiones*) und Anfänge

- 27, 7 3. Regelverstoß: Änderung von Ganzton zu Halbton oder von kleiner zu großer Terz
 27, 8 4. Regelverstoß: Ende des Modus nicht auf seiner Finalis (Initium und melodische Wendungen stimmen nicht mit Finalis überein)
 27, 10 5. Regelverstoß: Verwendung von Tönen außerhalb des Tonsystems (Monochords) bzw. jenseits des Ambitus

cap. 28

- 28, 1 Kompositionslehre: Auswahl der Tonart und der Finalis
 28, 3 Wahl des Initiums
 28, 4 Beachtung der Regeln bezüglich Auf- und Abstieg der Melodie
 28, 5 *distinctiones* sollen häufig auf Finalis oder Affinalis stehen
 28, 6-7, 9 Verbot von aufeinander folgenden *consonantiae maiores* (Quarte, Quinte, Oktave); Einfügung von Ganz- und Halbtönen
 28, 8 Zäsuren sollen den Textsinn beachten
 28, 10 Affektgehalt des Textes
 28, 11 Atempausen bei Zäsuren
 28, 12 Regeln über Töne, Intervalle, Konsonanzen und Tonarten bei der Erfindung neuer Gesänge
 28, 17 Entsprechung der *voces* und *litterae*; Schlüsselbuchstaben
 28, 21 Anordnung der Linien im Terzabstand
 28, 23 Kenntnis der Intonationsformeln und Kadenzen
 28, 25 Abwechslung bei der Wahl von Zäsuren (*distinctiones*)
 28, 26 Entsprechung von *notae* und *voces* in einem Gesang

cap. 29

- 29, 1 Proportionen 6:8:9:12
 29, 5 *dupla*
 29, 8 *sesquialtera*
 29, 10 *sesquitercia*
 29, 12 *sesquioctava*
 29, 13 Proportionen und Konsonanzen
 29, 14 Messung mittels der Proportionen in Monochord, Pfeifen und anderen Instrumenten
 29, 15 außerhalb der einfachen Zahlenverhältnisse: *semitonium*, *semitonus*, *ditonus*
 29, 16 Diagramm der Proportionen und Konsonanzen

cap. 30

- 30, 1 Organum Terminologie: *duplex symphonia*, *diaphonia* (*dia* = *duo*)
 30, 4 im Quinten- oder Quartanorganum zulässige Konsonanzen
 30, 6 Quint-Oktav-Organum
 30, 9 Übungen am Monochord
 30, 10 Ungleichheit des *semitonium*
 30, 12 Oktavidentität

cap. 31

- 31, 1 Ambitus als Unterscheidungsmerkmal von I. und II. Ton bzw. von III. und IV. Ton
 31, 5 *similitudo vocum*

- 31, 6 Unterricht am Monochord
- 31, 8 *affinales* und Ambitus
- 31, 11 Verbot der Überschreitung des Oktavrahmens wegen fehlender Konkordanz zur Finalis

cap. 32

- 32, 1 Entwicklung von 4 in 8 Tonarten mit höherem oder tieferem Ambitus
- 32, 4 Ambitus der authentischen und plagalen Kirchentöne
- 32, 7 Organum (*duplex diaphonia*)
- 32, 8 Konsonanzen im *organum simplex* (mit Organalstimme unter dem *cantus firmus*): *tonus*, *ditonus*, *semiditonus* (selten), *diatessaron*; andere (*semitonium*, *diapente*, *diapason*) sind nicht zulässig
- 32, 10 Auswahl der Konsonanzen nach den Modi
- 32, 15 Bevorzugung des *tritus* im Organum, organaler Grenzton C

cap. 33

- 33, 1 7 Halbtöne *mi-fa* im Tonsystem
- 33, 3 *coniunctae* zusätzlich zu den 7 *semitonia*
- 33, 5 Definition: Verwandlung von Ganztönen in Halbtöne und umgekehrt
- 33, 9 8 *coniunctae*: 4 im hohen und 4 im tiefen Register
- 33, 10 1. A-B: Bfa (R. *Sancta et immaculata*)
- 33, 13 2. D-E: Efa (R. *Gaude Maria virgo*)
- 33, 14 3. F-G: Fmi (Co. *Beatus servus*)
- 33, 15 4. G-a: afa (R. *Conclusit vias*)
- 33, 16 5. c-d: cmi (Co. *Beatus servus*)
- 33, 17 6. d-e: efa (In. *Adorate Deum*, A. *Immutemur habitu*)
- 33, 18 7. f-g: fmi (A. *Hodie Maria virgo*)
- 33, 19 8. g-aa: aafa

cap. 34

- 34, 1 keine Mutation bei *bfa* *bmi*
- 34, 2 Position von *bfa* und *bmi* in der Guidonischen Hand
- 34, 4 3 Hexachordtypen (cantus): *b duralis*
- 34, 6 *cantus mollis* mit *b rotundum*
- 34, 7 *cantus naturalis*

cap. 35

- 35, 1 Beginn des Hexachords auf *ut*
- 35, 2 Bedeutung der Finalis für die Tonart (*tonus*) neben Anfang, Mitte, Auf- und Abstieg
- 35, 6 Etymologie von *modus*
- 35, 7 Wichtigkeit des *tonus* bei der Herstellung eines *cantus regularis*

cap. 36

- 36, 1 3 Arten von Pausen und Zäsuren: Komma, Kolon, Periode
- 36, 2 Kolon: Zäsur auf Oberquarte oder Oberquinte
- 36, 3 Komma: Mittelkadenz auf Finalis
- 36, 4 Periode: Schlußkadenz auf Finalis
- 36, 5 Ex.: A. *Ecce tu pulchra es*; *diastema*, *systema*, *teleusis*

cap. 37

- 37, 1 griechische Tonarten Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und plagale (Hypo-) Varianten
- 37, 3 Unmöglichkeit der Transposition (*transformatio*) der Tonarten
- 37, 5 Priorität der Finalis bei Modusbestimmung
- 37, 8 finales D E F G
- 37, 9 *affinales a b c*
- 37, 13 Erläuterung der Ambituskreise

cap. 38

- 38, 1 Gesänge mit regelwidrigem Ambitus
- 38, 3 Zuschreibung irregulärer Melodien zu authentischem oder plagalem Ton aufgrund der bevorzugten höheren oder tieferen Lage; *cantus communis*
- 38, 5 Anfang eines Gesangs als Kriterium des Modus
- 38, 7 Beginn des Psalmverses als Indiz für Zuschreibung zu authentischem oder plagalem Ton
- 38, 9 Transposition von Gesängen in die *affinales*

cap. 39

- 39, 1 Ethos der Kirchentöne:
 - 1. *mobilis, habilis*
 - 2. *gravis, flebilis*
 - 3. *severus, incitabilis*
 - 4. *blandus, garrulus*
 - 5. *modestus, delectabilis*
 - 6. *pius, lacrimabilis*
 - 7. *lascivus, iocundus*
 - 8. *suavis, morosus*
- 39, 9 Verse über das Ethos der Kirchentöne
- 39, 27 Berücksichtigung der Affekte und des liturgischen Festes bei der Neukomposition

cap. 40

- 40, 1 Kompositionslehre: Beachtung des Ambitus und der Zäsuren (nach Text)
- 40, 2 Wahl der Anfänge und *distinctiones* in Nähe der Finalis (besonders in plagalen Gesängen)
- 40, 5 authentische Melodien bevorzugen die Lage der *acutae* und *superiores*
- 40, 7 *distinctiones* sind moderat und abwechslungsreich zu setzen
- 40, 9 Verbot der Aufeinanderfolge von Quartan und Quinten (*diapason* fast nie)
- 40, 10 melodische Auf- und Abbewegung
- 40, 11 langsamere und raschere Kadenzierung in authentischen und plagalen Melodien

cap. 41

- 41, 1 Singen von *coniunctae* statt Transposition in die Oberquinte (R. *Sancta et immaculata*)

cap. 42

- 42, 1 *affinales a b c* (nicht regelkonform)
- 42, 4 Abstieg zur Subfinalis (der authentischen Tonarten): Ausnahme V. Modus
- 42, 7 Regeln zur Unterscheidung von authentischen und plagalen Gesängen
- 42, 10 Unterschreitung des Tonumfangs bis zur Unterquarte in den authentischen Gesängen

42, 12 *toni principales* und Differenzen: notwendige und zusätzliche (*tonus peregrinus*)

cap. 43

43, 1 Ambitus authentischer und plagaler Tonarten

43, 3 Verweis auf Ambituskreise

43, 4 Verse über Ambitus (*cursus*) und Oktavraum der Tonarten

43, 17 Erläuterung zum regulären Ambitus

43, 20 die ungeraden Töne sind authentisch (hoher Ambitus), die geraden plagal (tiefer Ambitus)

43, 22 5 Töne sind den authentischen und plagalen gemeinsam (Überschneidung der Ambituskreise)

43, 25 Sphärenharmonie und Proportionen

cap. 44-46 = cap. 10-12

cap. 47

47, 1 Ambitus der authentischen Melodien: bis zur Dezime, unter der Finalis zwei oder drei Töne

47, 5 Ambitus der plagalen Gesänge: bis zur Sext (Septim) über und bis zur Sekund (Terz) unter der Finalis

Besonderheiten

Die Intervallbezeichnungen *hexachordum* und *heptachordum* kommen in der *Traditio Hollandrini* sonst nicht vor. Es fällt auf, daß das *exacordum* als große Sext (7, 28) und das *eptacordum* als kleine Septim (7, 29) bestimmt wird.⁸

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Die auffälligste Übereinstimmung von TH VI besteht zu TH VIII, was sich besonders in jenen Abschnitten zeigt, die ansonsten nur wenige Konkordanzen haben: zum Beispiel cap. 10-12 bzw. 44-46 – hier auch mit TH XVIII übereinstimmend – oder cap. 23-26 und 28 sowie cap. 36-38 und 40. Korrelierend dazu sind TH VIII und XV öfters gemeinsam mit TH VI verbunden.

Hingewiesen sei auf häufige Similien im TH X, besonders (wörtlich) in den Kap. 5 und 39.

In Kap. 39 (Ethos der Tonarten) bemerkt man wörtliche Konkordanzen zu TH VIII und TH III, und zwar nicht nur in den Versen. TH III,

⁸ Siehe LmL II, col. 186: *heptachordum* in der Bedeutung von kleiner Septime begegnet nur noch bei TRAD. Garl. plan. V 133. In INTERV. Notandum, einer möglichen Vorlage für unseren Text, wird *eptacordum* hingegen eindeutig als große Septime definiert (vgl. Klaus-Jürgen Sachs, Konvention S. 266).

ein Text, der in derselben Handschrift (Wien 4774) wie TH VI überliefert ist, hat auch interessante Übereinstimmungen in seinen Glossen (Kap. 6, 8, 13-14 und 34). Das Kap. 43 enthält ebenfalls gemeinsame Stellen beider Traktate.

Über den ganzen Text verstreut sind umfangreichere Similien zu TH V, TH XIII, TH XX und TH XXI.

Der Abschnitt über die *coniunctae* (Kap. 33) läßt einerseits die enge Verwandtschaft zu TH VIII erkennen, andererseits treten weitere Beziehungen in den Vordergrund (TH I, TH II, TH IX, TH XI, TH XII, TH XVI, Sz, zum Teil LZ), während etwa TH III ausgespart bleibt.

Die Kapitel 19-22 (Kirchentöne, Psalmodie, Allgemeines zu den *soni*) sowie 27 (*falsitas*) und 29 (Proportionen) weisen keine Konkordanzen zur Hollandrinus-Tradition auf.

Andere Quellen

Dem kritischen Apparat der 1997 erschienenen Edition läßt sich entnehmen, daß ganze Kapitel Abschriften aus älteren Traktaten sind, insbesondere aus den *Quatuor principalia*, der *musica* des Lambertus, der *Compilatio Ticinensis* sowie dem für die Hollandrinus-Tradition so bedeutenden Johannes Cotto.⁹ In diesen Abschriften zeigt sich eine auffällige Großflächigkeit des kompulatorischen Verfahrens, das weder paraphrasiert noch auf der Ebene von Einzelsätzen montiert, sondern jeweils blockhaft längere Passagen übernimmt. Zudem ist die Struktur des Traktats durch eigentümliche Redundanzen geprägt. Ganze Sätze wiederholen sich an verschiedenen Stellen im Text und immer wieder erscheinen mehrere Kapitel teils unterschiedlichen Inhalts zum gleichen Thema. Daher stand bereits im Vorwort der Edition die Frage im Raum, inwieweit dieses Textkonvolut überhaupt einen ausgearbeiteten Traktat darstellt.¹⁰

Hinweise zu einer Beantwortung dieser Frage liefert ein Ptolomaeus (de Parisiis?) zugeschriebener, als *Liber artis musicae* betitelter Text (PTOLOM.)¹¹, der für mehrere Hollandrinus Traktate eine wichtige, für TH VI jedoch ganz zentrale Quelle darstellt. Der *Liber artis musicae* ist eine späte Paraphrase von Guidos *Micrologus* und gleicht diesem sowohl inhaltlich als auch

⁹ Siehe hierzu: Elżbieta Witkowska-Zaremba: Late Reception of Johannes Afflighemensis (Cotto) in Eastern Central Europe. In: László Doboszay (Hrsg.), *Cantus Planus. Papers Read at the 6th Meeting Eger 1993*, Budapest 1995, Bd. 2, S. 683-695

¹⁰ Rausch, *Opusculum* S. 7f.

¹¹ Konstantin Voigts Edition von PTOLOM. erscheint in Band VI.

formal über weite Strecken.¹² Selbst Guidos Organumlehre wurde in diesem Traktat, wie Fritz Reckow bereits gezeigt hat, womöglich fast 300 Jahre nach Guido noch einmal inhaltlich getreu in neue Worte gefaßt.¹³ Für die Oxforder *Quatuor principalia* von 1351 war der *Liber artis musicae* eine wichtige Vorlage¹⁴ und sein Weiterleben im 15. Jahrhundert innerhalb der Hollandrinus-Tradition veranschaulicht die Persistenz guidonischer Lehre bis ins Spätmittelalter. Nachdem die nach der Mitte des 14. Jahrhunderts wahrscheinlich in Südfrankreich geschriebene Handschrift Ashburnham 1051¹⁵ die einzige vollständige Quelle des *Liber artis musicae* ist, bleiben sowohl die Herkunft als auch die Transferwege des Textes nach England (*Quatuor principalia*), nach Nordfrankreich (siehe unten) und nach Zentral-europa (Hollandrinus) bisher noch im Unklaren, doch steht fest, daß der *Liber artis musicae* in ganz Europa im 14. und 15. Jahrhundert breiter und prominenter rezipiert wurde, als es der Überlieferungsbefund nahelegt. Zum Bild dieser breiten Rezeption paßt, daß der Text spätestens um 1400 konsequent mit einem Autorennamen in Verbindung steht: Die Handschrift 264/4 aus St. Paul im Lavanttal (um 1400, Paris?) überliefert das 20. Kapitel des *Liber artis musicae* als alleinstehenden Text „*secundum Ptholemeum de Parisiis*“.¹⁶ Im TH VI werden fünf Textstellen aus dem *Liber artis musicae* einem Tholomeus zugeschrieben, die Textstellen, die nicht aus dem *Liber*

¹² Wolfgang Hirschmann: *Auctoritas und Imitatio. Studien zur Rezeption von Guidos Micrologus in der Musiktheorie des Hoch- und Spätmittelalters.* HabSchr. Erlangen 1999, Druck in Vorbereitung

¹³ Fritz Reckow: *Guidos Theory of Organum after Guido: Transmission – Adaption – Transformation.* In: Graeme M. Boone (Hrsg.), *Essays on Medieval Music in Honor of David Hughes*, Cambridge/Mass. 1995, S. 395-413

¹⁴ Das eindeutig geklärte Verhältnis der beiden Traktate liefert für die Datierung von PTOLOM. einen Terminus ante quem, den Ashburnham 1051 allein nicht zu geben vermag, nämlich 1351. Diese Jahreszahl geht aus dem Explicit der *Quatuor principalia* hervor. CS IV, S. 298b. Zur Kompilation und Zuschreibung der *Quatuor principalia* vgl. Luminia Florea Aluas: *The “Quatuor Principalia Musicae”: A critical edition and translation with introduction and commentary.* Diss. Indiana University 1996. Näheres hierzu in der Einleitung zur Edition von PTOLOM. in Band VI.

¹⁵ Vgl. Andries Welkenhuysen: *Louis Sanctus de Beringen, ami de Pétrarque, et sa Sentencia subiecti in musica sonora rééditée d’après le ms. Laur. Ashb. 1051.* In: «*Sapientiae Doctrina*» *Mélanges de théologie et de littérature médiévales offerts à Dom Hildebrand Bascour O.S.B., Leuven 1980*, S.398f. Wie Welkenhuysen datiert auch RISM die Handschrift nicht wie früher üblich auf das 13., sondern auf das 14. Jahrhundert, allerdings mit der fraglichen Ortsangabe „Brügge?“, die paläographisch und kunsthistorisch nicht gestützt werden kann. Näheres in der Einleitung zu PTOLOM.

¹⁶ GS III, 284-285a

stammen, enthalten dagegen keinen Hinweis auf Tholomeus.¹⁷ Der gleiche Autor erscheint als Ptholomeus in TH VIII in Verbindung mit einem in der gesamten Hollandrinus-Tradition singulären Zitat des *Liber artis musicae*.¹⁸ Da auch TH I – in dem ebenfalls auf Ptolomeus verwiesen wird – und TH III singuläre Zitate aus PTOLOM. vom Vorwort bis zum Schlußkapitel aufweisen, ist anzunehmen, daß der vollständige Text des in Ashburnham 1051 überlieferten Traktats in Zentraleuropa erstens als *musica* des Ptolomaeus bekannt war und zweitens in mehreren Hollandrinus-Texten unabhängig rezipiert wurde.

TH VI ist der Text mit den meisten Similien mit PTOLOM., von dessen Text etwa 70 Prozent übernommen wurden. Für TH VI bedeutet dies, daß rund ein Fünftel des Textes wortwörtlich aus dem *Liber artis musicae*, oder – in zeitgenössischer Perspektive – der *musica* des Ptolomaeus stammt.

Damit verkleinert sich theoretisch der Similienapparat der Edition in den Kapiteln 4-5 sowie 22 bis 32 auf jene eine zentrale Quelle, aus der diese Kapitel abgeschrieben wurden. Im Lichte seiner Vorlagen wird deutlich, daß TH VI tatsächlich mehr den Charakter einer Stoffsammlung als eines konsequent kompilierten Traktats aufweist, wodurch sich auch die thematischen Redundanzen mit unterschiedlicher inhaltlicher Nuancierung erklären. TH VI hat deshalb an unterschiedlichen und weit voneinander entfernten Stellen Kapitel zum gleichen Thema, *weil* der Text Material aus unterschiedlichen Quellen gesammelt hat, ohne es dabei in eine eindeutige Ordnung zu bringen und Überflüssiges zu eliminieren: Das 14. Kapitel (Tonsystem) beispielsweise steht im Kontext einer Abschrift aus der *Compilatio Ticinensis*, das 23. Kapitel (ebenfalls Tonsystem) dagegen ist Teil der großflächigen Abschrift aus dem Ptolomaeus zugeschriebenen *Liber artis musicae*.

Die folgende Tabelle zeigt eine Synopse der Gliederung von TH VI mit den Übernahmen aus PTOLOM. und den anderen eindeutig verifizierbaren Quellen, aus denen in TH VI großflächig Text übernommen wurde.

cap. 1	Einleitung: die Musik als <i>ars liberalis</i>	5-12	COMPIL. Ticin. A 1-5
cap. 2	Pythagoras – Tubal – Proportionen	1-6	COMPIL. Ticin. A 7-11
cap. 3	Definition – Etymologie – Wirkung	1-4	COMPIL. Ticin. A 13-16
cap. 4	Nützlichkeit der Musik	1-14	PTOLOM. 1,4-15

¹⁷ TH VI 5, 33; 25, 13; 27, 11; 31, 8; 32, 17.

¹⁸ TH VIII 13, 20-25 = PTOLOM. 8, 2-5; 8, 8-9.

cap. 5	Erfindung der Musik – Pythagoras <i>cantor / bestia</i>	2-7	PTOLOM. 2, 2-8
		8-12	PS.-ODO dial. p. 256ab
		17-22	PTOLOM. 2, 9-14
		23-32	PTOLOM. 3, 2-9
cap. 6	Definitionen (<i>clavis</i> bis <i>modus</i>)	–	
cap. 7	Intervalle	–	
cap. 8	Erfindung der Musik – Tonsystem	–	
cap. 9	Kirchentöne	–	
cap. 10	Tonalität der Antiphonen	2-9	QUAT. PRINC. 3, 31
cap. 11	Tonalität der Responsorien	–	
cap. 12	Tonalität der Introiten	–	
cap. 13	Ambitus – Initialtöne – Finales	–	
cap. 14	Tonsystem	1-10	COMPIL. Ticin. A 23-32 u. 34
cap. 15	Mutation	1-8	COMPIL. Ticin. A 35-39, 42-44
cap. 16	Intervalle	–	
cap. 17	Konsonanz – Dissonanz	1-14	LAMBERTUS p.260ab
cap. 18	Mutation	1-2	TRAD. Lamb. 2, 4, 14-15
cap. 19	Finales – Tenores	–	
cap. 20	Regulärer Ambitus	–	
cap. 21	<i>b molle</i> – <i>b quadratum</i>	–	
cap. 22	<i>sonus</i> – Intervalle	1-13	PTOLOM. 4, 2-18
		15-17	PTOLOM. 9, 2-5
cap. 23	Tonsystem – Oktavidentität	1-3	PTOLOM. 5, 2-4
		4-8	PTOLOM. 5, 6-9
		11-16	PTOLOM. 9, 10-14
cap. 24	<i>b rotundum</i> – Affinitäten	3	PTOLOM. 10, 15-16
		4-5	PTOLOM. 11, 9-10
		6-12	PTOLOM. 12, 2-4, 12, 12-14
		13-14	PTOLOM. 13, 2-4
cap. 25	Finales	1-5	PTOLOM. 13, 5-9
		6-7	PTOLOM. 14, 2-3
		8-10	PTOLOM. 14, 11-12
		11-13	PTOLOM. 14, 7-8
cap. 26	Ambitus – „Mentalität“	1-9	PTOLOM. 15, 9-16
		10-13	PTOLOM. 16, 2-5
		14-16	PTOLOM. 14, 4-5
		17-21	PTOLOM. 16, 5-11
cap. 27	<i>falsitas</i>	1-10	PTOLOM. 17, 1-12
		11	PTOLOM. 14, 6
cap. 28	Kompositionslehre	1-11	PTOLOM. 18, 2-7, 18, 9-13
		12-24	PTOLOM. 19, 2-15
		25	PTOLOM. 18, 8
cap. 29	Proportionen	1-16	PTOLOM. 20, 2-19
cap. 30	Organum – Monochord	1-8	PTOLOM. 21, 2-10
		15-16	PTOLOM. 9, 12-13

cap. 31 Ambitus – Monochord	1-5	PS.-ODO dial. p. 260a-261a
	6-7	PS.-ODO dial. p. 252b-253a
	8-14	PTOLOM. 14, 6-10
cap. 32 Ambitus - Organum	1-2	PTOLOM. 15, 2-3
	3	PTOLOM. 15, 5
	4-6	PTOLOM. 15, 9-11
	7-17	PTOLOM. 21, 13-24
cap. 33 <i>coniuncta</i>		–
cap. 34 Mutation		–
cap. 35 Bedeutung der Finalis		–
cap. 36 Verschiedene Arten von Pausen		–
cap. 37 Kirchentöne – Finales	3-4	PTOLOM. 13, 2-3
cap. 38 Ambitus		–
cap. 39 Ethos der Kirchentöne		–
cap. 40 Kompositionslehre	1-6	IOH. COTT. mus. 19, 1 u. 4-7
cap. 41 Transposition		–
cap. 42 Affinaltöne – Differenzen	7-9	IOH. COTT. mus. 12, 17
	13-14	IOH. COTT. mus. 22, 54-57
cap. 43 Ambitus – <i>musica mundana</i>	9-16	QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96-97
cap. 44 Tonalität der Antiphonen	2-9	QUAT. PRINC. 3, 31
cap. 45 Tonalität der Responsorien		–
cap. 46 Tonalität der Introiten		–
cap. 47 Ambitus		–

Damit zeigt TH VI ein durchaus repräsentatives Panorama von westeuropäischen Quellen der Hollandrinus-Tradition, aus denen auch die anderen Traktate zum Teil schöpfen. Sofern davon ausgehend die Annahme zulässig ist, daß es sich bei TH VI um eine Art Stoffsammlung aus Exzerpten in Zentraleuropa geläufiger Vorlagentexte handelt, stellt sich die Frage nach den Vorlagen für die Passagen, die nach aktuellem Kenntnisstand noch entweder kleinräumig kompiliert oder singulär erscheinen. Die Annahme, daß auch diese Passagen großräumige Abschriften von entweder verlorenen oder noch unedierten Traktaten sind, erscheint nicht abwegig.

Damit spaltet sich der rote Faden, der sich durch TH VI zu ziehen schien, in mehrere Teilfäden auf. Einerseits ist der Anfang des Textes thematisch eine Einleitung. Für diese wurde Einleitungsmaterial aus mehreren Vorlagentexten, vor allem der *Compilatio Ticinensis* und dem *Liber artis musice* großflächig zusammenmontiert. Dieser Einleitung folgen nun jedoch Kapitel zu verschiedensten Themen, die einen roten Faden nur als Folge der Ordnung innerhalb der Vorlagen selbst aufweisen. Insgesamt nämlich läßt TH VI keine Ausformung zu einem geschlossenen und kohärenten

Text vermuten, da Sprünge in der Vorlage durch ein reihendes „Nota“ eher gekennzeichnet als sprachlich kaschiert werden, da Wiederholungen nicht eliminiert sind und kein wirkliches Ende formuliert ist. In seinem Abbrechen ist TH VI ebenso unfertig wie hinsichtlich seiner Redaktion.

Der *Liber artis musice* hat mit Blick auf TH VI eine Leerstelle geschlossen und zeigt damit, daß das Textkonvolut tatsächlich kein ausgeformter Traktat ist, sondern eine Abschrift prominenter Quellen, die als Stoffsammlung für eine spätere Kompilation gedient haben mag oder deren eigentliche Redaktion ausgeblieben ist.

Obgleich evident ist, daß TH VI aus blockhaft gefügten Abschriften besteht, zeigen sich in der Abschrift von PTOLOM. dennoch zahlreiche Varianten im Detail. Kapitel 4 und 5 von TH VI sind eine Abschrift der ersten drei Kapitel von PTOLOM. Allerdings ist dessen zweites Kapitel in der Mitte aufgetrennt und durch die *cantor-bestia* Sentenz erweitert. (Dieser Befund gleicht dem der *Quatuor principalia*. Auch hier ist das PTOLOM.-Kapitel an der gleichen Stelle aufgetrennt und erweitert, allerdings nicht wie in TH VI mit Formulierungen von Pseudo-Odo, sondern von Lambertus. Daher ließe sich fragen, ob diese Art der Erweiterung erst in TH VI geschah, oder ob sie bereits Teil jener Textgestalt war, die man in Prag als *musica* des Tholomeus kannte.) Die Eingriffe im Rahmen der umfangreichen Abschrift der Kapitel 22-32 sind anderer Art. Insgesamt lassen sie sich unter dem Aspekt der Kürzung betrachten. Kapitel 22 etwa ist eine komplette Abschrift des vierten Kapitels von PTOLOM., das sich mit den Elementen der Musik vom *sonus* bis zur *consonantia* befaßt. Bei den Intervallen (*consonantiae*) hakt der Kompilator von TH VI ein und vollzieht den Sprung zum achten PTOLOM.-Kapitel, dessen erster Satz paraphrasiert wird. Der ganze Rest dieses Kapitels wurde weggelassen. Auch Kapitel 23 läßt sich als Kurzfassung begreifen, die auf Kapitel 5 und 9 von PTOLOM. zugreift. Andererseits wurde mit der Paraphrase des Anfangs vom 8. Kapitel von PTOLOM. eine unmittelbare Wiederholung produziert. Das spricht eher für ein Probieren mit dem ererbten Material und seinen Paraphrasen als für systematische Kompilation.

Kapitel 24 von TH VI zeigt die meisten Eingriffe in die Textstruktur des Ptolomaeus zugeschriebenen *Liber artis musice*. Hier wurden Sätze aus vier Kapiteln zu einem knappen Text über *b rotundum*, Intervalle und Finales kompiliert. Während Kapitel 25 eine fortlaufende Abschrift aus PTOLOM. darstellt, ist das Folgekapitel erneut eine Zusammenstellung aus mehreren Kapiteln, die allerdings gegenüber der Vorlage an Kohärenz

verliert. Die drei folgenden Kapitel sind eine vollständige Abschrift der Kapitel 17-20 aus PTOLOM. und auch der Anschluß zum nächsten Kapitel entstammt noch dem Fließtext. Danach allerdings beginnt die Abschrift auszufasern. Sie springt zwischen Organum- und Moduslehre, verbindet sich mit weiteren Quellen und endet nach Kapitel 32, da mit der Organumlehre auch das letzte Thema des *Liber artis musice* erreicht war. Zudem wechselt hier die Schreiberhand, was für eine Personalunion von *scriptor* und *compilator* sprechen könnte. Danach beschränken sich die Bezüge auf PTOLOM. auf wenige Einzelsätze, die zum Teil auch stark modifiziert sind.

TH VI erweist sich somit als die Summe teils komplett übernommener, teils gekürzter Passagen älterer Traktate, welche einen gemeinsamen Quellenbestand der Hollandrinus-Tradition repräsentieren. Dennoch rückt dieser Befund TH VI nicht zwingend chronologisch an den Anfang der Tradition und macht das Textkonvolut auch nicht zu einem ursprünglichen Reservoir, aus dem sich die übrigen Hollandrinus-Traktate bedienen. Das zeigen die singulären PTOLOM.-Zitate in TH I, TH III und TH VIII, welche die weitgehend unabhängige Rezeption gemeinsamer Quellen in den Hollandrinus-Traktaten verdeutlichen. Vielmehr erscheint TH VI als ein Spiegel zahlreicher prägender Einflüsse der Tradition und möglicherweise auch als Spiegel verlorener Traktate und mündlicher Lehrtraditionen.

Reflexe einer mündlichen Lehrtradition entdeckt man in einzelnen Überschneidungen mit bereits erwähnten Texten wie der französischen Lambertus-Tradition. Ein anderes Beispiel sind die ca. 1460-62 entstandenen Aufzeichnungen des Studenten Georg Erber. Sie weisen ebenfalls in das Pariser universitäre Milieu.¹⁹ Georg Erber (auch Herbar) aus Eyblingen kann jetzt mit Hilfe der Datenbank des *Repertorium Academicum Germanicum*²⁰ identifiziert werden: er immatrikulierte im Sommer 1452 an der Universität Erfurt, sowie 1455 an der Universität Wien. Später ging er an die Sorbonne nach Paris (wo er als Mitglied der Alemannennation verzeichnet wird) und promovierte dort 1461/62 zum Baccalaureus artium, im Jahr

¹⁹ Meyer, Paris. Auszüge aus der Handschrift Innsbruck, UB 962 wurden von Christian Meyer in seinem Aufsatz transkribiert. Das altfranzösische Proportionskapitel bei Renate Federhofer-Königs, Proportionenlehre.

²⁰ Datenbank der Universitäten Bern und Gießen: <http://www.rag-online.org/index.php/de/datenbank/abfrage.html> (Zugriff 02.03.2010)

darauf zum Magister artium. Nach der Verleihung des Lizentiats (1463) kehrte er nach Erfurt zurück, wo er 1466 als Magister artium aufgenommen wurde.

Das Kapitel 3 wird der *ars musica* eines Jacobus de Reno zugeschrieben (3, 23; ähnlich 6, 2 und 6, 25). Möglicherweise handelt es sich bei diesem Theoretiker um Jacobus Theatinus²¹, da es im Intervallkapitel über ihn heißt, er komme aus der Stadt Chieti (7, 32). Auch der Abschnitt über die Introitus (sowie über die Antiphonen und Responsorien [cap. 10-12]?) soll vom „magister“ Jacobus de Reno (12, 11) stammen. Gegen diese „nahe-liegende Identifizierung“ spricht allerdings, daß gerade die Erklärung der Intervalle aus anderen Quellen (oder einer anderen Quelle) geschöpft ist²², die zum Teil in die Hollandrinus-Tradition eingegangen ist.

5. EDITION

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

Korrekturen zur Edition:

TH VI	Edition	Korrektur	Bemerkungen
1, 4	colligi...	calliginosarum	sic in <i>Wi2</i> ; caliginosus = „verdunkelt“
3, 6	aspectus	affectus	sic in <i>Wi2</i> ; cf. HIER. MOR. 16 p. 77, 7
4, 5	posset	<retineri> posset	cf. PTOLOM. 1, 6
26, 16-17	regula. Adhibita ex	regula adhibita. Ex	
28, 18	summus	<ad> summa	cf. PTOLOM. 19, 9
28, 18	novem	<neume>	
33, 2	super <i>mi</i>	<semper> <i>mi</i>	
39, 6	de facili	difficile	sic in <i>Wi2</i> ; cf. TH III 17, 7 und TH VIII 27, 34
41, 1	distincione	diccione	cf. TH XXI 7, 25 und Sz 8, 9
41, 3	astringere	<abstergere>	cf. TH XXI 7, 27
41, 4 - 42, 2	et cetera. Fit	et cetera fit, scilicet ... affinalium, non regula	cf. TH XXI 7, 29

²¹ IAC. THEAT. ed. Angiolamaria Guarneri Galuzzi: *Il „De partitione litterarum monochordi“ di Jacobus Theatinus*. Instituta et monumenta II/4, Cremona 1975

²² Michael Bernhard: *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*. VMK 18, München 2006, S. 154

MATTHIAS HOCHADEL
MICHAEL BERNHARD - ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. BIBL. UNIVERSITARIAE VRATISLAVIENSIS IV.Q.37

(TRAD. HOLL. VII)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Die Musiktraktate TH VII (*Ww1*) und TH XV (*Ww2*) in der Handschrift IV Q 37 aus der Universitätsbibliothek Wrocław (Breslau) waren bisher nur aus Katalogbeschreibungen und Verweisen in der Sekundärliteratur bekannt.¹

Die Handschrift umfaßt 324+I gezählte Blätter und 18 leere Blätter ohne Paginierung. Sie besteht aus 29 Lagen, von denen die ersten 26 mit lateinischen Kleinbuchstaben bezeichnet sind. Die letzten drei Lagen sind nicht gekennzeichnet. Die durchgezählten Lagen enthalten Texte zur Arithmetik und Astronomie, darunter Traktate des Johannes de Sacrobosco mit Kommentaren und mehrere Computi, darunter auf fol. 1r-14r Computus-Tafeln für die Jahre 1427-1500, die von einem Johannes Kaepfel de Pirnis, „presbiter Misnensis dyocesis“ im Jahre 1433 zusammengestellt wurden; ferner auf fol. 15r-31r ein *Computus Iudaicus* aus dem Jahre 1428, fol. 94r-119r einen Kommentar zum *Computus Erfordiensis*, und fol. 204r-225r einen *Computus Norimbergensis* aus dem Jahre 1428.

Die früheste Datierung wurde nach dem *Elucidarium* des Honorius Augustodunensis (fol. 39r-70v) im Jahr 1394 eingetragen, die letzte nach dem *Algorismus* des Johannes de Sacrobosco (fol. 281r-287r) im Jahre 1475. Die Texte wurden wahrscheinlich in Schlesien kopiert, wie zwei Kolophone nahelegen: fol. 93v (am Ende des Kommentars zum *Algorismus* des Johannes de Sacrobosco): „Et est finis huius algorismi. Et est finitus 1427 in Freienstad“ (= Fryštát (Freistadt) in Tschechien); fol. 167r (am Ende des *Computus ecclesiasticus* von Johannes de Sacrobosco): „Et sic est finis istius compoti ... Et est finitus per Johannem Newisch de Othm[uchow] in Crossen in die sancti Mathei ... anno domini M^oCCCC^oXXVIII^o.“ (= Krosno Odrzańskie (Crossen an der Oder) in Polen).

Die beiden Musiktraktate stehen in den letzten drei ungezählten Lagen, die wahrscheinlich auch zuletzt dem Codex hinzugefügt wurden. TH VII (fol. 288r-302v) nimmt den ersten dieser Faszikel ein. Hinweise auf eine Lokalisierung gibt es nicht. Allerdings kann man sicher sein, daß beide Traktate vor 1478 kopiert wurden, wie ein Eintrag auf fol. Iv beweist:

¹ Willi Goeber: Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Breslau (handschriftlich; Oddział Rekopisów Biblioteki Uniwersyteckiej Wrocławskiej, Akc. 1967 KN 2), Bd. XIX, S. 143-149; RISM B III 5, S.51-52; Bernhard, Neumennamen S. 39

Item anno domini MCCCCLXX octavo dominus Gregorius altarista capelle sancti Ieronimi in (...) hospitali pauperum scholarium contulit librum istum pro scola vivifici Corporis Christi. Et continet in se infrascriptos tractatus: Ad tabulas medie coniunctionis et oppositionis solis et lune; Computus Iudaicus; Exempla bona de multiplicacione et alia materia; Computus cirometralis et alia diversa; Computus ecclesiasticus sive vulgaris; Computus manualis; Computus alius scilicet Norenburgensis; Tractatus de speris; De sciencia artis musice.

Sicher ist also, daß der Codex für den Gebrauch der lokalen Schulen in Breslau bestimmt war. Der genannte Gregorius war *altarista* einer zum Hospital St. Hieronymus gehörigen Kapelle. Das Hospital wurde 1410 von Nicolaus Scheyteler gegründet und beherbergte auch Schüler der Schulen, die zu den Kirchen St. Elisabeth, Maria Magdalena und Corpus Christi gehörten.² Bis zur Übernahme in die Sammlung der Universitätsbibliothek Breslau verblieb der Codex in der Corpus Christi-Kirche, die seit dem 14. Jahrhundert dem Johanniterorden gehörte.³

2. TEXT

Der von einer einzigen Hand geschriebene Text ist eine Abschrift eines vollständigen Traktats aus einer schriftlichen Vorlage. Der Schreiber hat eigene Verschreibungen ausgestrichen und anschließend korrigiert. An vielen Stellen hat er die Vorlage offensichtlich nicht richtig gelesen, wovon zahlreiche Fehler Zeugnis geben, die anhand der Parallelüberlieferungen in anderen Texten der *Traditio Hollandrini* richtiggestellt werden können. Dazu gehören Textauslassungen (z. B. 1, 3: „<consumata>“), Fehlinterpretationen von Abkürzungen (z. B. pr. 10: „ipso“ anstelle von „populo“), Schlüssel und Noten auf falschen Tonstufen (z. B. 4, 191-192) und viele Flüchtigkeitsfehler. Offensichtlich war der Schreiber auch nicht in der Lage, den Text zu verstehen (z. B. pr. 25: „vera“ anstelle von „via“; 1, 15: „modillacio“ anstelle von „modulacio“; 3, 95: „discantus“ anstelle von „ditonus“).

² Ferdinand Meister: Beiträge zur Geschichte des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena. In: Festschrift zur 250jährigen Jubelfeier des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena zu Breslau am 30. April 1893. Breslau 1893, S. 8

³ Roman Stelmach: Dokumenty śląskich komend Joannitów w zasobie centralnego Archiwum Państwowego w Pradze. Archeion 102, 2000, S. 111-133

3. INHALT

pr.

- pr. 1 Einleitungsformel
- pr. 2 Die Musik als die bedeutendste *ars liberalis*
- pr. 7 Etymologie
- pr. 8 Erfinder der Musik
- pr. 9 Zweck der Musik
- pr. 11 Klassifikation: *musica mundana - humana - instrumentalis* als Teil der *philosophia naturalis*
- pr. 15 *instrumentum artificiale - naturale*
- pr. 21 *sonus discretus - indiscretus*
- pr. 24 *musicus - cantor*
- pr. 29 Einteilung der folgenden Abhandlung in 4 *principalia*

1

- 1, 1 Tonbuchstaben (*claves*)
- 1, 14 Solmisationssilben (*voces*)

2

- 2, 1 *linea - spatium*
- 2, 5 Die Hexachordgenera (*b duralis - naturalis - b mollis*) und die Hexachorde
- 2, 25 Vorzeichen (*b rubeum - b quadratum - b rotundum - fletum*)
- 2, 40 1. Einteilung der *claves*: 8 *graves* - 7 *acutae* - 4 *excellentes*
- 2, 46 2. Einteilung in Tetrachorde: *graves - finales - acutae - superacutae - excellentes*
- 2, 49-53 3. Einteilung der *claves*: *signatae - non signatae*
- 2, 54 3 *cantus* (Hexachordgenera): *b durum - b molle - natura*
- 2, 55 *Figura decemlinealis*

3

- 3, 1 Die Mutation:
- 3, 2 Definition
- 3, 4 *consonantia* und *unisonus*
- 3, 7 Anzahl der Mutationen
- 3, 24 Mutation aufwärts und abwärts
- 3, 31 9 Intervalle
- 3, 46 *Ter terni sunt modi*
- 3, 47 Einteilung der Intervalle
- 3, 48 1. *unisonus*
- 3, 54 2. *semitonium*
- 3, 66 3. *tonus*
- 3, 72 4. *semitonus*
- 3, 86 5. *ditonus*
- 3, 98 6. *diatessaron*
- 3, 109 7. *diapente*
- 3, 124 8. *semitonium cum diapente*
- 3, 138 9. *tonus cum diapente*
- 3, 155 10. *diapason*

3, 169	Konsonanz und Dissonanz		
3, 177	<i>7 species discantus: 3 imperfectae - 4 perfectae</i>		
3, 181	<i>consonantiae compositae</i>		
3, 182	große und kleine Intervalle		
3, 183	<i>diatessaron</i> als Dissonanz		
3, 184	<i>8 consonantiae simplices</i>		
3, 185	<i>7 species diapason</i>		
4			
4, 1	Die 8 Kirchentonarten		
4, 15	Definition: <i>tonus</i>		
4, 19	Verse zu den 8 Kirchentonarten		
4, 44	Ästhetische Beurteilung der Kirchentonarten		
4, 71	Finales und Initia		
4, 97	Regeln für die Zuordnung zu den Tonarten		
4, 117	Ambitus		
4, 143	Irreguläre Ambitus		
4, 175	Ambituskreise		
4, 179	1. ton.	D	<i>Leva</i>
4, 183	tonus capitalis		<i>Primum quaerite regnum Dei</i> <i>Primi toni melodiam psallis in directo</i>
4, 184	diff.	C	<i>A. Ecce ego mitto vos</i>
4, 186	diff.	F	<i>A. Lazarus</i>
4, 188		F	<i>A. Volo pater</i>
4, 189	diff.	a	<i>A. Exi cito</i>
4, 190	aliae diff.		<i>A. Christi virgo</i> <i>A. Biduo vivens</i> <i>A. Non vos relinquam</i>
4, 191	Introitus		
	tonus capitalis		<i>I. Exsurge</i> <i>Prima aetate creati sunt</i>
4, 192	diff.	C	<i>I. Gaudeamus</i>
		C	<i>I. Suscepimus</i>
4, 193	diff.	a	<i>I. Salus autem iustorum</i>
4, 194		F	<i>I. Misereris</i>
4, 195		a	<i>I. Lex Domini</i> <i>Primus tonus</i> <i>Primus et novissimus</i> <i>Gloria</i>
	2. ton.		
4, 196	tonus capitalis	A	<i>A. Haec mundum spernens</i>
4, 198		D	<i>A. O sapientia</i>
4, 199		F	<i>A. Auxilium</i>
4, 200		C	<i>A. Sicut lilium</i> <i>Secundum autem simile est huic</i> <i>Secundum autem in fine et in medio</i>

	Introitus		
4, 201	tonus capitalis	A	<i>I. Laetetur</i> <i>I. Salve</i>
4, 202		C	<i>I. Sitientes</i>
4, 203		D	<i>I. Vultum tuum</i> <i>Secunda aetate natarit archa</i> <i>Gloria</i>
4, 204	psalmus	C	
4, 205	Responsoria		<i>Secundus tonus</i> <i>Secundum testamentum novum</i> <i>Gloria</i>
4, 206	3. ton.		
4, 207	tonus capitalis	E	<i>A. Qui de terra est</i> <i>Tertia dies est quod haec facta sunt</i> <i>Tertium suspende in medio</i>
4, 209	diff.	F	<i>A. Quando natus est</i>
4, 211	diff.	G	<i>A. Quasi unus</i>
4, 213	diff.	G	<i>A. Cives mei</i>
4, 214	diff.	G	<i>[A. Vivo ego]</i>
4, 215	diff.	c	<i>A. Ista est</i>
4, 216	Responsoria	c	<i>Tertius tonus</i> <i>Tres personae sunt in Sancta Trinitate</i> <i>Gloria</i>
4, 217	Introitus		
4, 218	tonus capitalis	G	<i>I. Omnia quae fecisti</i> <i>Temptatus Abraham tertia aetate</i> <i>Gloria</i>
4, 219	diff.	E	<i>I. In nomine</i>
4, 220	psalmus	G	
4, 221	4. ton.	E	<i>A. Fidelia</i>
4, 224			<i>[A. O mors]</i>
4, 225	tonus capitalis		<i>A. Tota pulchra</i> <i>Quarta vigilia venit ad eos</i> <i>Quartus tonus gradatim ascendit</i>
4, 226	diff.	C	<i>A Cum videris nudum</i>
4, 228	diff.	D	<i>A. Benedicta tu</i>
4, 230	diff.	D	<i>A. Germinavit</i>
4, 231	capitalis	F	
4, 232	diff.	G	<i>A. O mors</i>
4, 233	Responsoria	c	<i>R. Ave</i> <i>Quartus tonus</i> <i>Quattuor libris evangelii instruuntur</i> <i>Gloria</i>
4, 234	Introitus		<i>Quarta aetate Moyses legis tabulas accepit</i> <i>I. Omnis terra</i>

4, 237	5. ton.	F	<i>A. Alma</i>
4, 240	tonus capitalis	a	<i>A. Fons hortorum</i>
		c	<i>A. Alleluia</i>
		c	<i>A. Sanctus</i>
			<i>Quinque prudentes</i>
			<i>Quinti medietas septimo est similis</i>
4, 242	Responsoria	F	<i>R. Accessit V. Dimissa</i>
			<i>Quintus tonus</i>
			<i>Quinque libris moysaicae legis</i>
			<i>Gloria</i>
4, 244	Introitus	F	<i>I. Circumdederunt</i>
		F	<i>I. Laetare</i>
4, 245		F	<i>I. Domine refugium</i>
4, 246	tonus capitalis	a	<i>I. Exaudi</i>
		c	<i>I. Ecce Deus</i>
			<i>Quinta praevaluit aetate David</i>
			<i>Gloria</i>
4, 248	6. ton.	F	<i>A. Veniat dilectus meus</i>
			<i>A. Libera nos</i>
			<i>A. Gloria mundi</i>
			<i>A. Et videns</i>
			<i>Sexta hora sedit super puteum</i>
			<i>Sextus item ut primus imponitur</i>
		F	<i>A. Benedictus</i>
4, 249	diff.	F	
4, 250	Responsoria		<i>Sextus tonus</i>
			<i>Sextam aetatem Dominus Iesus visitans</i>
			<i>Gloria</i>
4, 252	Introitus	F	<i>Salvator Dominus noster Iesus Christus aetate</i>
			<i>Gloria</i>
	psalmus	F	<i>I. Os iusti meditabitur</i>
4, 253	7. ton.	G	<i>A. Veterem</i>
		G	<i>A. Praecursor</i>
4, 257	tonus capitalis	G	<i>A. Ascendo</i>
			<i>Septem sunt spiritus ante thronum Dei</i>
			<i>Septimus quintum in medio respicit</i>
4, 258	diff.	b	<i>A. Redemptionem</i>
4, 260	diff.	c	<i>A. Stella ista</i>
		d	<i>A. Sit nomen</i>
4, 261	diff.	d	<i>A. Non est inventus</i>
		d	<i>A. Tu es Petrus</i>
4, 262	diff.		<i>A. Ingressa Agnes</i>

234			TRAD. Holl. VII - Einleitung
4, 263	Responsoria	a b	<i>Septimus tonus</i> <i>A septem daemoniis Mariam Magdalenam</i>
4, 264	Introitus	G	<i>Septima aetate conresurgemus</i> <i>Gloria</i> G <i>I. Audivit Dominus</i> G <i>I. Viri Galilei</i> G <i>I. Puer</i>
4, 267	8. ton.		
4, 269	tonus capitalis	G	<i>A. Gaude et laetare</i> <i>Octo sunt beatitudines</i> <i>Octavus secundo respondens in medio</i>
4, 270	diff.	D	<i>A. Spiritus Domini</i>
4, 272		E	<i>A. Hodie beata</i>
		E	<i>A. Hora est</i>
4, 273		F	<i>A. Cumque intuerentur</i>
4, 274	diff.	c	<i>A. Euntes ibant</i>
4, 276	diff.	c	<i>A. Ecce ancilla Domini</i>
4, 277	Responsoria	c	<i>Octavus tonus</i> <i>Octavus dies resurrectionis salvatoris</i> <i>Gloria</i>
4, 280	Introitus		
	tonus capitalis	G	<i>I. In excelso throno</i>
		G	<i>I. Laetabitur</i>
4, 281			<i>Octava aetate quae carebat fine</i>
	diff.	D	<i>I. Spiritus</i>
		D	<i>I. Lux</i> <i>[I. Ad te levavi]</i>
4, 283	Generelle Regeln zu den Differenzen		
4, 296	tonus peregrinus		<i>Tali tenore tonus cantabitur hic peregrinus</i> <i>Nos qui vivimus</i> <i>Sapientia clamat in plateis</i>
4, 304	Mustermelodie für die <i>capitales</i> : <i>Si quis singulorum</i>		
4, 306	Mustermelodie für die Mutation: <i>Aurea personat lyra</i>		
	Die Coniunctae		
4, 308	Definition und nähere Bestimmung der <i>coniuncta</i>		
4, 317	1. coniuncta A-B: <i>Sancta et immaculata virginitas</i>		
4, 320	2. coniuncta D-E: <i>Gloriosa sanctissimi</i>		
4, 322	3. coniuncta F-G: <i>Beatus servus</i>		
4, 323	4. coniuncta G-a: <i>Fidelis servus</i>		
4, 324	5. coniuncta c-d: <i>Alleluia</i>		

- 4, 325 6. coniuncta d-e: *Adorate Deum*
- 4, 326 7. coniuncta f-g: *Hodie Maria*
- 4, 327 8. coniuncta g-aa
- 4, 329 Vorzeichen für die *coniunctae*
- 4, 333 Neumentabelle
- 4, 338 *clima*

Besonderheiten

Das Intervallkapitel von TH VII nimmt innerhalb der Hollandrinus-Tradition eine besondere Stellung ein, da es Elemente einer Kontrapunktlehre enthält, die Klaus-Jürgen Sachs als Stadium IV (7 Konsonanzen) beschreibt.⁴ Einzelne Kontrapunktregeln sind in die Beschreibungen der Intervalle eingestreut, weitere Regeln finden sich am Ende des dritten Teils von TH VII. In diesem Kontext sind auch Bemerkungen zur *musica falsa* im zweiten Teil des Traktats zu beachten. Die gesamte Kontrapunktlehre umfaßt die folgenden Lehrgegenstände:

1. Die Konsonanzen und ihre Klassifikation (3, 177-183)
2. Regeln zur Konsonanzfolge
 - a) Große und kleine Terz als *species imperfectae* (3, 74-77; 3, 95-97)
 - b) Die Verwendung der Quarte (3, 106-108; 3, 183)
 - c) Die Verwendung der großen und kleinen Sexte (3, 135-137)
3. Die Verwendung der *musica falsa* („fletum“ 2, 35-39)

Zu 1: Sieben Konsonanzen sind im Discantus erlaubt: 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12. Diese werden in vier perfekte (1, 5, 8, 12) und drei imperfekte (3, 6, 10) unterteilt. In einer weiteren Klassifikation werden 5 *simplices* (1, 3, 5, 6, 8) und zwei *compositae* (10, 12) unterschieden. Die fünf *species simplices* „in generali“ werden „in speciali“ als „8 consonantie simplices“ gezählt, wobei die kleine und große Terz und Sexte unterschieden werden. Zusätzlich wird die Quarte einbezogen, obwohl ihre Verwendung eigentlich wegen ihres „harten und rauhen Klangs“ abgelehnt wird.

Zu 2: Beide Terzen werden nach den bekannten Regeln des Kontrapunkts behandelt: Auf die kleine Terz soll der Einklang folgen, auf die große Terz die Quinte oder eine andere *species perfecta*, vor allem der

⁴ Klaus-Jürgen Sachs: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Wiesbaden 1974, besonders S. 74-86.

Einklang. Der Autor (oder der Kompilator) erwähnt die wichtige Rolle des *b durum* und *b molle*, mit deren Hilfe es möglich ist, von der kleinen Terz „in vim ditoni cum signo h duri“ und von der großen Terz „in vim semiditoni cum signo b mollis“ überzugehen. Die Verwendung der kleinen Sexte ist regulär im *contrapunctus simplex* nicht gestattet, außer wenn sie „in vim toni cum dyapente“ verwandelt wird (was ebenso den Gebrauch von *b durum* oder *b molle* impliziert, obwohl der Autor das nicht erwähnt). Die Quarte wird nur bei kurzen Notenwerten („in quibusdam discantibus solum in una minima vel semiminima vel semibreui, non autem in grossioribus diucius durantibus, sicut sunt breves vel longe“) und in der Position „diatessaron super diapente“ toleriert, d. h. als *consonantia per accidens*.⁵

Zu 3: Der Gebrauch des *b durum* und *b molle* außerhalb ihrer regulären Position in der diatonischen Skala wird nur für die Quinte über *b durum* und unter *b molle* verlangt. TH VII verwendet nicht den Begriff *musica falsa*, sondern das Wort „fletum“, das wohl eine Variante des Begriffs *flenta* darstellt, der in mehreren Traktaten des 15. Jhs. süddeutscher Provenienz gebraucht wird. Die Ausdrücke „concordia diapentalis“ und „diapentizando“ könnten auf die Praxis des Singens in parallelen Quinten hinweisen, obwohl der Traktat diese nicht ausdrücklich erwähnt.⁶

Drei musikalische Beispiele „nota contra notam“, die in Choralnotation aufgezeichnet sind (TH VII 3, 96 und 3, 97), sollen vermutlich die Behandlung der Terz im Discantus illustrieren. Parallele Quinten und problematische Quartan in diesen Beispielen zeigen wohl eher die mangelnde Kompetenz des Verfassers als Überbleibsel der Praxis des „diapentizare“.

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

Nahezu der gesamte Haupttext von TH XIII, wie er in der Handschrift *Me* und in den deutlich vom Kommentar abgegrenzten Partien von *Le* überliefert ist, ist auch in TH VII enthalten. Dabei sind gelegentlich Textumstellungen und sprachliche Veränderungen zu beobachten. Die Überlieferungssituation legt nahe, daß der Text von TH XIII den Ausgangspunkt für TH VII bildete, der durch weiteres Material erweitert wurde. Dafür

⁵ TH VII gebraucht diesen Terminus nicht. Vgl. aber Wolf Frobenius: *Johannes Boens Musica und seine Konsonanzlehre*. Stuttgart 1971, S. 148-155.

⁶ Zum Gebrauch von *diapentizare* vgl. *LmL* Bd. I, col. 904. Der Ausdruck „concordia diapentalis“ ist aus anderen Quellen nicht bekannt.

sprechen einige Textredundanzen im Intervallkapitel, wie z. B. die doppelte, z. T. widersprüchliche Beschreibung des Halbtons, die offensichtlich aus zwei verschiedenen Quellen stammt. Die fettgedruckten Sätze sind auch in der Handschrift *Me* von TH XIII (3, 65-66, 68-69) zu finden:

TH XI 3, 54-61:

⁵⁴ 2^{us} modus dicitur semitonium et est duarum vocum immediatarum imperfectum spacium sine intervallo vel **est unius vocis in proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio, id est elevacio vel depressio, ascensus vel descensus.**

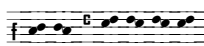
Erste Etymologie:

⁵⁵ **Et dicitur a semis, id est dimidium, et tonus, quasi dimidius tonus, vel a semis id est imperfectum, <et> tonus.**

Zuordnung zu Solmisationssilben:

⁵⁶ **Et habet fieri 2 modis, scilicet *mi fa* et e converso.**

Versus: ⁵⁷ ***Fa mi* semiton[i]um modulacio dat tibi rectum.**

Exempli gracia: 

⁵⁸ Sed prout est pars consonantie, tunc semitonium est pars toni continens spacium duorum <vorum> incompletum tonum faciendum; quam partem secundum vocem hominis non licet dividi

Zweite Etymologie:

et sic dicitur a *semum*, id est imperfectum, et *tonus*, quasi imperfectus tonus. ⁵⁹ Et non dicitur a *semi*, *dimidio*, quasi toni dimidia pars, cum tonus non sit dimidialis.

Erneute Zuordnung zu Solmisationssilben:

⁶⁰ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo; et ubicumque reperitur, ibi est *mi fa* quo ad ascensum vel *fa mi* quo ad descensum, ut de *·h·mi* in *·c·faut* et e contra, de *·e·lami* ad *·f·faut* et e contra.

Versus: ⁶¹ Sed semitonium *fa mi* fit versio *mi fa*.

Auch die Kontrapunkt-Abschnitte sind wohl eigene Zutat des Verfassers von TH VII oder aus einer weiteren Quelle übernommen worden, da sie innerhalb der Hollandrinus-Tradition keine Parallele haben.

TH XIII enthält keinen Tonar und keine Behandlung der *Coniunctae*. Diese Teile zeigen in TH VII große Übereinstimmungen mit anderen Traktaten der Hollandrinus-Tradition. Das *Coniuncta*-Kapitel steht den Traktaten TH II, TH V und LZ in den Formulierungen sehr nahe, verzichtet aber auf die Angabe von Alternativen, um die *coniunctae* zu vermeiden. Auch die generellen Erörterungen zu den Differenzen sind

nahezu identisch (TH VII 4, 285-295 = TH II 4, 396-406 = TH V 4, 539-548). Der Tonar weist inhaltliche Gemeinsamkeiten mit TH II und TH V auf, wie die ausgewählten Choralincipits und einige Besonderheiten zeigen. So verweisen alle drei Traktate bei der Beschreibung der *differentiae peregrinae* zum 1. Ton auf die Verwendung dieser Differenzen in „ecclesiis collegiatis“ (TH II 4, 97; TH V 4, 217; TH VII 4, 190). Der Aufbau des Tonars ist allerdings in TH VII verschieden: Die Anzahl der Notenbeispiele ist geringer als in TH II und TH V, die Darstellung der Ferialpsalmodie und der Cantica fehlt.

Sowohl das Intervall-Kapitel, die Beschreibung der *coniunctae*, wie auch der Tonar bestätigen die Zuordnung von TH VII zur Gruppe des *Hollandrinus novus*. Die noch nicht vollzogene vollständige Integration des *ee-la* in das Tonsystem, die in den zentralen Traktaten des *Hollandrinus novus* eine wichtige Rolle spielt, läßt allerdings noch deutlich die Lehrtradition des *Hollandrinus vetus* erkennen.⁷

Andere Quellen

Auffällig ist die deutliche Präsenz von Lambertus, die sich in der Einteilung des Traktats in vier *principalia* und in etlichen wörtlichen Zitaten zeigt. Diese wörtlichen Zitate sind in den zentralen Quellen des *Hollandrinus novus* nicht so oft zu finden wie in TH VII.

Verse aus Hugo Spechtsharts *Flores musicae* werden in fast allen Hollandrinus-Traktaten zitiert, doch übertrifft die Zahl von fast 40 Versen in TH VII alle anderen Traktate bei weitem.

5. EDITION

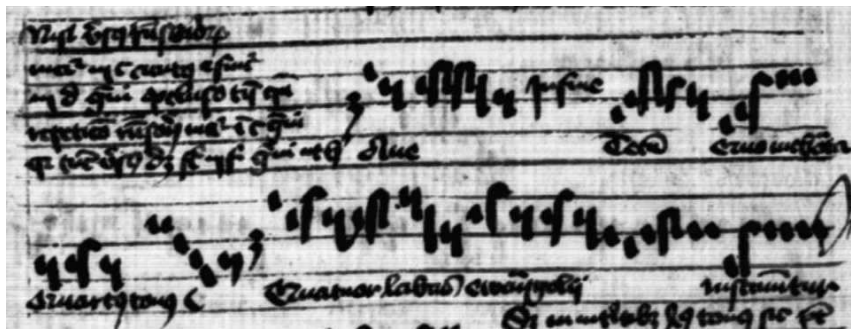
Tonbuchstaben

Für die Tonbuchstaben werden in der Handschrift durchgängig nur Kleinbuchstaben verwendet, die in der Edition nach dem mittelalterlichen Tonsystem normalisiert sind. *f* wird grundsätzlich als *g* geschrieben. Der Schreiber gebraucht *b quadratum* und *b rotundum*, aber für die Hexachordbezeichnungen auch unterschiedlos *b duralis* und *b mollis* und in Verbindung mit Solmisationssilben *bfabmi* oder *befabemi*. In der *Scala decemlinealis* geschieht der Wechsel zu Doppelbuchstaben anscheinend bei *ee-lamire*, obwohl die Abschrift an dieser Stelle fehlerhaft ist.

⁷ Vgl. die Einleitung zu TH VIII S. 343

Notenbeispiele

Die Notenbeispiele sind in einer zentraleuropäischen Chorschrift des 15. Jhs. geschrieben. In den Intervallbeispielen wird ein Fünfliniensystem verwendet, im Tonar sind die Seiten durchgehend liniert. Der Text steht normalerweise unter fünf Notenlinien, doch kommt es vor, daß der Text eine Zeile nach oben rutscht, wenn das unterste Spatium nicht für Noten gebraucht wird (siehe z. B. fol. 298v). Da die Schlüssel nur am Anfang eines Gesangs stehen und nach einem Zeilenwechsel nicht wiederholt werden, ist die Festlegung der Tonhöhen gelegentlich problematisch. Die Textunterlegung ist als fortlaufender Text geschrieben und ermöglicht keine Zuordnung der Silben und Wörter. Auch die Verwendung mehrtöniger Neumen ist nicht zwingend mit der Silbenverteilung identisch.



Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q.37, fol. 299r

EDITION

Ww1 = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q.37, fol. 288r-302v

¹ <I>gnis divini iubare illucente necnon Spiritus sancti mire suavitatis nectare <ni>mis intellectum precurrente quedam proficua cantus musici simplicis ex eruditorum posicione collecta lucidius enodabo.

► p.305 ² Cum ergo ipsum quid nominis principium sit omnis sciencie et doctrine in 2^o posteriorum summo philosophorum principe precinente, ideo discripcio musice primo videatur. ³ Est enim musica lyberalis sciencia potestatem cantandi subministrans vel est veraciter canendi sciencia cito hominem docens ad perfeccionem pervenire vel est discretarum vocum mocio congrua. ⁴ De <e>is autem ista non est infima inter artes reputanda, presertim cum clericis sit maxime necessaria et quibuslibet eam exercentibus utilis et iocunda. ⁵ Nam quidam recommendans eam dixit: ⁶ Ipsa est ars arcium et domina continens principia omnium methodorum, in primo gradu certitudinis confirmata, in natura omnium rerum modo mirabili approbata, delectabilis in visu, amabilis in auditu, tristes letificans, confundens invidios, confortans languidos, resopiens vigilantes, evigilare faciens dormientes, inducens amorem, honorans possessorem, si finem bonum fuerit consecutus, in laudem Dei finaliter constituta.

⁷ Dicitur autem musica quasi *modificata* a modulacione, vel quasi *mundificata* <a> mundi, id est orbium celi, revolucione armonica dicta; et interpretatur sillabaliter quasi *mulierum stibilis cantus*. ⁸ Eius autem inventorem quidam Pitagoram philosophum existimant, Boecius vero hanc de greco in latinum transtulit.

► p.305 ⁹ Sed queritur, quare sit inventa. ¹⁰ Respondetur finaliter, quod ob honorem Dei, quia secundum beatum Augustinum 4^{or} in domo Dei sunt

2 Aristoteles, Anal. post. 2, 1 (89b)

3 QUAT. PRINC. 1, 5; PS.-ODO dial. p. 252a; IOH. COTT. mus. 4, 9

4 IOH. COTT. mus. 2, 5

6 IOH. MUR. comp. 6, 2

1 enodabo] enudabo *Ww1*

3 mocio] motum *Ww1* cf. IOH. COTT. mus. 4, 9

5 recommendans *Ww1*

6 languidos *Ww1*

7 modificata] *corr. ex modulata Ww1* armonica] armonia *Ww1*

necessaria: scilicet gramatica, ut que quis legit, intelligat; ius canonicum, ut casus emergentes expediat; astronomia, ut festa mobilia et huiusmodi, que occurrunt in ecclesia, <populo> katholico debite pronunciat; musica, ut cantum ad divinum officium a sanctis patribus institutum debite depromat mediante armonia.

¹¹ Musice vero tres sunt species, scilicet mundana, humana et instrumentalis. ¹² Mundana est, que [fit] in complexionali effectum elementorum atque superiorum corporum [in]coniugabiliter efficitur. ¹³ Humana est, que in coniunctione corporis et anime consistit, sed instrumentalis, que consistit in diversis generibus instrumentorum.

¹⁴ Subalternatur naturali philosophie, cuius subiectum est numerus sonorum. ▶ p.305

¹⁵ Unde sciendum, quod omnium sonorum duo sunt instrumenta, scilicet artificiale et naturale. ¹⁶ Artificiale est, quod non per naturam, sed per artificium ad reddendum sonum aptatur. ¹⁷ Sed naturale est, quod naturaliter ex industria naturali ad sonum perficiendum coaptatur. ¹⁸ Unde naturalium instrumentorum aliud mundanum, aliud humanum. ¹⁹ Mundanum secundum philosophos dicitur armonia celestis revolutionis, humanum vero <cavitates gutturis>, quas naturales vocant arterias. ²⁰ Ipse enim naturaliter apte nate sunt aerem recipere ipsumque ad formationem vocis emitte, ut ipsis mediantibus per instrumenta naturalia vocum diversitas figuretur.

²¹ Item sonorum artificialis instrumenti ac naturalis humani alium dicimus esse discretum, alium vero indiscretum. ²² Indiscretus est, qui nullas habet in se concordancias sive concordias, ut infirmorum gemitus, canum latratus, leonum rugitus et sic de aliis ²³ Discretus autem est, qui quasdam habet concordancias, quas solummodo musicus recipit, quia musica est congrua soni mocio, que metis ac debitis finibus est contenta. 288v

12 LAMBERTUS (Siena, Biblioteca comunale L.V.30, fol. 14v): Mundana vero est illa quae in complexionabili affectu elementorum et operum, atque superiorum corporum iugabiliter efficitur; AUGUST. MIN. 13

15-23 IOH. COTT. mus. 4, 1-2; 4, 4-5

23 IOH. COTT. mus. 4, 9

10 casus] casas *Ww1* cf. *TH VIII* 9, 77 | ecclesia] *add. et expunxit* christiano kat *Ww1* | <populo>] ipso *Ww1* cf. *TH V pr.* 51 | pronuncciat *Ww1*

19 <cavitates gutturis>] concavitas corporis *Ww1* | arteries *Ww1*

20 aerem] artem *Ww1* | vocis] *add. recip* *Ww1* | medientibus *Ww1*

23 quas] quam *Ww1*

²⁴ Unde musicus dicitur ille, qui ratione perpensa non solum operis pericia, sed etiam speculationis imperio canendi scienciam manifestat. ²⁵ Et est differentia inter musicum et cantorem: Nam cantor est, qui proprie usualis dicitur et qui rectam viam aliquociens solum per usum tenet; musicus autem <a> musica denominatione appellatur et per artem recte incedit; teste Guidone in libro suo sic dicente: ²⁶ „Musicorum et cantorum magna est differentia, quia illi sciunt, sed illi dicunt, que componit musica; vero qui facit, quod non sapit, dicitur bestia.“

Et versus: ²⁷ Bestia non cantor, qui non canit arte sed usu.

²⁸ Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

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 spatiis et proprietatibus eorundem, 3^m de mutacionibus et novem modis, 4^m de tonis et coniunctarum naturis.

24 BOETH. mus. 1, 34 p. 224, 18

25 IOH. COTT. mus. 2, 9

26 GUIDO reg. 1-3

27-28 LAMBERTUS p. 252b

29 cf. TRAD. Garl. plan. I 131; TRAD. Garl. plan. III 127; TRAD. Garl. plan. IV 53; LAMBERTUS p. 254a; QUAT. PRINC. 3, 1

25 viam] vera *Ww1* | musicus] *corr. ex musica Ww1*

26 quia illi sciunt] *add. sed illi sciunt Ww1* | dicunt] *discunt Ww1*

1

¹Quantum ad primum est sciendum, quod claves sunt 7 littere, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g· bis plene posite et tertia vice semiplene. ²Quibus omnibus pro fundamento preponitur ·Γ·, per quod denotatur Gamaut. ³Et hoc secundum Guidonem triplici fit ratione: prima, quia littera gravis inter quatuor principales, scilicet ·D· gravis, non poterat sub se habere dyapente; ^{2^a} ideo, quia ·G· gravis, que est ultima littera gravium, alias non habuisset sub se dyapason; sed tertia ratio est ad innuendum, quod musica a Grecis sit inventa ac excerpta a greco in latinum et a Latinis <consumata>. ⁴Ideo ipse posuit Gamaut in primo ordine, quia magister Guido maluit „pocius habundare quam deficere“. ⁵Item sciendum: decem et novem claves exstant seu littere, quibus litteris seu clavibus registratur tocius mundi cantus.

Versus: ⁶Claves in numero reperimus decaque novem.

⁷Sed secundum artem sunt viginti.

Versus: ⁸Bis decas ex arte cantus claves capit, hee sunt:

⁹Gamaut, <·A·re,> ·B·mi, ·C·faut ac ·D·[la]solre,

¹⁰·E·lami dic, ·F·faut, ·G·solreut ac ·a·lamire.

¹¹Cum ·be·fa·be·mi, [cum] ·c·<sol>faut ac ·d·lasolre,

¹²·e·lami dic, ·f·faut, ·g·solreut ac ·aa·lamire.

¹³Cum ·bb·fa·bbe·mi ·cc·solfa, ·dd·lasol dic, ·ee·la.

¹⁴Item sciendum: 6 sunt voces, quibus sex littere appropriantur in arte musice, per quas Francigene, Alemani hiis sex utuntur, scilicet *ut re mi fa sol la*.

3 LAMBERTUS p. 254b

4 GUIDO micr. 2, 10

14 IOH. COTT. mus. 1, 3

1 clavis *Ww1*

2 ·Γ·] g *Ww1*

3 <consumata>] *om. Ww1 cf. TH II 1, 21; TH V 1, 12; TH VI 8, 5; TH XIII 1,1; TH XIX 64; TH XX 1, 3; TH XXI 2, 5*

8 cantus] catus *Ww1*

Versus: ¹⁵ *Ut re mi fa sol la* musice modulacio cantat
¹⁶ Hasque manus plena digitis solet ipsa locare.

¹⁷ Et iste voces designantur in principio ympni sancti Iohannis Baptiste, scilicet: ¹⁸ *Ut queant laxis*, ibi habetur *ut*, [ut] tunc sequitur: *Resonare fibris*, ubi habetur *re*. *Mira gestorum*: habetur *mi*. *Famuli tuorum*: <fa>. *Solve polluti*: *sol*. *Labiis reatum*: *la*.

15 modulacio] modillacio *Wv1*

18 *ante* habetur *re del.* denotatur *Wv1* | *sol*] *add. sup. lin.* ve *Wv1* | *post* *labiis del.* pollutum *Wv1*

2

¹Item sciendum: predictarum vocum quedam ponuntur in linea, quedam in spacio.

Versus: | ²Linea notificat clavem, que noscitur inpar.

289r

³Unde linea diffinitur sic: Est protensio linialis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. ⁴Sed spacium est intersticiū spaciāle duabus lineis predistinctum. ⁵Item sciendum, in genere sunt tres species principales in cantu, scilicet cantus $\flat$ duralis et cantus naturalis et cantus b mollis. ⁶Et in proposito natura sive cantus naturalis dicitur esse cantus sumptus sine b vel signo aliquo ⁷consimili ratio<ne>, quia omnis cantus naturalis in eius confinio pro se principium <habet>, medium et finem; in quolibet clave $\cdot c \cdot f \cdot g \cdot$ ibi ponatur *ut*. ⁸<Unde> regula: Omne <ut> incipiens in $\cdot c \cdot$ cantatur per cantum naturalem cum quinque vocibus sequentibus; incipiens autem in $\cdot f \cdot$ cantatur per b molle; incipiens in $\cdot g \cdot$ cantatur per $\flat$ quadratum, id est per $\flat$ durum.

Versus: ⁹Tu qui solfabis, tres cantus esse notabis.

¹⁰Ecce $\flat$ duralis naturalisque, b mollis.

¹¹Hos partire potes, tres septem clavibus <aptes.>

¹²Tres duos fert $\cdot g \cdot$, natural<es> $\cdot c \cdot$ geminatos

¹³Et tot b molles $\cdot f \cdot$ demonstrat tibi cantus.

Item: ¹⁴ $\cdot G \cdot$ dat $\flat$ duos, $\cdot f \cdot$ molles, $\cdot c \cdot$ naturales.

¹⁵Quorum quilibet habet suas sex voces communiter ascendentes et descendentes preter ^{3^{um}} < b duralem>. ¹⁶Item sciendum, primus et ^{2^{us}} $\flat$ duralis finiuntur in $\cdot e \cdot$ lami, sed tercius, qui caret una voce, finitur in $\cdot dd \cdot$, scilicet *lasol*.

2 cf. LAMBERTUS p. 255a

6-8 LAMBERTUS p. 255b-256a

14 ANON. Gemnic. append.

2 que] qui *Ww1*

4 intersticiū] *corr. ex* supersticiū *Ww1* | duobus *Ww1*

6 impropósito *Ww1*

8 <Unde>] bene *Ww1*

15 ^{3^{um}} < b duralem>] ^{3^{us}} *Ww1*

Versus: ¹⁷ Finitur ·e·lami h duros primus et alter,
¹⁸ Una voce carens ternus manet in ·dd·lasol.

¹⁹ Sed primus et secundus naturalis finiuntur in ·a·lamire.

Versus: ²⁰ Ambo naturales finem retinent ·a·lamire.

²¹ Sed primus et secundus b mollis finiuntur in ·d·lasolre.

Versus: ²² Expliciunt eciam in ·d·lasolre b molles.

²³ Registrantur itaque claves per voces et cantus [et voces] per claves, quia ubicumque tangitur *ut*, ibi cantus inponitur. ²⁴ Et ubi ·g·, ibi cantus h duralis committitur; ubi ·c·, ibi naturalis; ubi ·f·, ibi b mollis.

secundum artem habet
<secundum> usum caret

► p.305

► p.305 ²⁵ Nota de signis representationis istorum cantuum. ²⁶ Signum naturalis cantus potest esse h rubeum, quia a naturalibus instrumentis solum h littera formatur; que tamen non est littera, sed aspiracionis nota vocatur. ²⁷ Signum h duralis est <h> quadratum sive h quadrate figure. ²⁸ Signum b mollis est b rotundum. ²⁹ Item nota, b mollis et h duralis differunt et conveniunt enim in b littera, quia amborum voces, scilicet tam *fa* quam *mi*, [que] ipsas ambas b h distinguunt et comprehendunt in una clave, scilicet in ·b·fa·h·mi. ³⁰ Prima rotunda est b, 2^a quadrata et cuilibet istarum vocum ·b·fa·h·mi anteponitur b. ³¹ Utriusque vocis cantus incipit a ·b·, scilicet a ·b· molli et ·h· durali; differunt autem in isto, scilicet penes proprietatem, quia

18 Una] Unus *Ww1*

21 b molles *Ww1*

24 $\overline{\text{f}}$] $\overline{\text{f}}$ *Ww1* | $\overline{\text{g}}$] $\overline{\text{g}}$ *Ww1* | $\overline{\text{c}}$] $\overline{\text{c}}$ *Ww1* | $\overline{\text{f}}$] $\overline{\text{f}}$ *Ww1*

30 cuilibet] quelibet *Ww1* | ·b·fa·b·mi] bfa in mi *Ww1*

vox unius $\cdot b \cdot$ est acuta, idcirco dura vocatur, scilicet *mi*, et b duralis vocatur et scribitur textualiter, nunc autem communiter per b figuratur sive per b quadratum, quod acutum est, quia angulos habet acutos; et dicitur durum etiam, quia est quadrate figure. ³² Vox vero alterius remissa gravis $\cdot b \cdot fa$ est, scilicet *fa* et mollis est; ideo $\cdot b \cdot$ mollis vocatur, $\dagger \cdot b \cdot$ rotunda vocatur plana sive mollis figura in acutum $\dagger$. ³³ Et ambo cantus ponuntur in eadem linea vel spacio.

Versus: ³⁴ b | durum *mi* canit, b molle dulce frequentat.

289v

³⁵ Unde ex hac sumuntur signa in aliis clavibus, in quibus hee voces non cadunt nec *fa* nec *mi*, tamen aliquando propter necessitatem: ³⁶ Ut si quis vellet concordiam dyapentalem facere super aliquem cantum existentem in $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$, quod est in spacio, tenentem vocem b duralem per *mi* – scilicet cum $\cdot e \cdot lami$ fit in 4^{ta} – scilicet cum ipso $\cdot g \cdot solreut$ in linea semitonium habens <cum> dyapente: necessario oportet $\cdot f \cdot faut$ distare ab $\cdot e \cdot lami$ per unum tonum, et sic quod est extra primariam invencionem, quia ibi nec est *mi* nec *re* nec aliud distans per tonum. ³⁷ Et ideo necessario fit aliter, quoniam extra naturam illius < $\cdot f \cdot faut$ > fieri potest, propter quod fletum vocatur et ad modum b duralis, quod per b quadratum figuratur, quia a *mi*, quod est in $\cdot e \cdot lami$, tono distando acuitur, ut in $\cdot b \cdot fa \cdot be \cdot mi$.

► p.306

► p.306

³⁸ Similiter si quis <cantat> in $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ in spacio in voce b mollis, scilicet *fa*, et alius voluerit secum concordare in figuris dyapentizando cum $\cdot e \cdot lami$ in spacio, que distat minus quam distancia dyapente, scilicet uno semitonio: oportet cadere ab $\cdot f \cdot faut$ usque ad $\cdot e \cdot lami$ ad distanciam unius toni, sicut de $\cdot c \cdot faut$ usque ad $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ in cantu b molli. ³⁹ Quod est contra naturam ipsius $\cdot e \cdot lami$, et ideo fletum vocatur, et ideo <per> b rotundum figuratur; etiam signum fleti debet distare per semitonium et eius signum est b quadratum.

⁴⁰ Claves itaque, ut diximus, secundum communem usum sunt XIX in numero $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ pro una clave numerando. ⁴¹ Ex quibus habetur prima divisio: Nam prime 8 dicuntur graves, sequentes 7 acute, ultime vero 4^{or} excellentes nuncupantur.

33 eadem] eodem *Ww1*

35 signa] siga *Ww1* | ante clavibus del. casibus *Ww1*

36 ante vellet del. propter *Ww1* | per mi] primi *Ww1* | $\cdot f \cdot faut$] faut *Ww1* | invencionem] evencionem *Ww1* | per tonum] per totum *Ww1*

37 quoniam] quam *Ww1* | < $\cdot f \cdot faut$ >] clamor *Ww1* fortasse ex errore pro $\cdot e \cdot lami$

Versus: ⁴² Claves 8 graves, 7 dicuntur acute,
⁴³ 4^{or} excellunt, quas inchoat ·aa· duplicata.

⁴⁴ Prima autem clavis ·Γ· grecum vel fundamentale dicitur.

⁴⁵ Item Guido, quem <post> Bohecium in hac arte philosophi peritum reputaverunt, XXI in musica sua ponit claves, ita quod ·b·fa·h·mi pro duabus ponitur clavibus. ⁴⁶ Ex quibus 2^a divisio est: Prime 4^{or} graves dicuntur propter gravem, quem reddunt, sonum, sequentes vero 4^{or} finales dicuntur, quia omnium tonorum fines in eis fiunt, postea 4^{or} ·b· bis numerando dicuntur acute, sequentes vero superacute dicuntur, quia plus quam acutum sonum habent, ultime vero quinque ·b· bis numerando excellentes nuncupantur, quia superacutas acumine vocis superexcellunt.

Versus: ⁴⁷ Gama graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas,
⁴⁸ ·d· super <has> acuit, excellitque <aa> dupla.

⁴⁹ Tercia autem divisio predictarum clavium est: Nam quedam ex eis dicuntur signate, quedam non signate. ⁵⁰ Signate sunt, que in libris et lineis signantur; et sunt quinque: ·Γ· fundamentale, ·F· finale, ·c· acutum, <·g· superacutum,> ·dd· excellens. ⁵¹ Alie vero preter eas non signate dicuntur, quia non signantur in libris. ⁵² Signatarum quedam communiter signantur, ut ·F· grave et ·c· acutum, ·Γ· vero grecum raro signatur, ·g· superacutum rarius, ·dd· [super]excellens rarissime. ⁵³ Signatur etiam ·b·fa·he·mi per duplicem modum, scilicet ·b·fa per rotundum b et ·h·mi per h, et tunc cantatur *fa* per molle et *mi* | per h durum.

⁵⁴ Item triplex est differencia cantus, quia h durum vocatur eo, quod canitur dura voce per h quadratum, b molle, quia canitur molle per b rotundum, sed natura, quia canitur simpliciter sine aliquo b, ut etiam superius [scilicet ·f·faut] est explanatum, ut patebit multum subtiliter et faciliter in figura subsequenti.

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

45 IOH. COTT. mus. 5, 8

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

45 <post>] pte *Ww1*

46 numerando dicuntur acute] numerande dicuntur acute *Ww1*

49 clavium] clavis *Ww1*

53 *fa*] f *Ww1*

¹<P>ostquam dictum est de manu, dicendum est de mutacionibus manus. ²Unde mutacio, prout hic sumitur, est <dimissio> unius vocis propter alteram sub eodem signo, sono et modo. ³Vel sic: Mutacio est unius vocis pro altera in eadem consonancia et unisono posicio. ⁴In qua definicione tanguntur duo, scilicet consonancia et unisonus. ⁵Unde consonancia est vorum debita concordancia. ⁶Sed unisonus est unus modus de IX modis. ⁷Quantum ad primum sciendum, quod quelibet clavis aut habet unam vocem aut duas aut tres. ⁸Si unam, tunc eandem mutare non potest, quia idem non mutatur in se ipsum. ⁹Si duas, tunc fit unius in aliam mutacio. ¹⁰Duplex ex<ipitur> ·b·fa·b·mi, in quo non est mutacio. ¹¹Racio, quia una littera alcior est alia, et <licet ponuntur in eodem loco in manu>, tamen <non> ponuntur sub una voce neque se habent sub uno sono, ideo non potest esse mutacio. ¹²Quia si essent sub uno signo, tunc deberet dici ·b·fami et eciam non possunt mutari propter earum discordanciam; eciam quia ibi est duplex clavis nec ibi est consonancia nec unisonus, propter quas causas non fit ibi mutacio. ¹³Si autem sunt tres voces, tunc fit sextuplex earum mutacio. Unde nota versus de predictis:

¹⁴Unica si fuerit vox, invariata manebit.

► p.306

¹⁵Si duplex detur, hanc bis decet, ut varietur.

¹⁶Sed dum sit terna, tunc fit mutacio sena.

2 LAMBERTUS p. 256a (cf. Siena, Biblioteca comunale L.V.30 fol. 17r.: Mutacio vero ut hic sumitur nihil aliud est quam dimissio vocis unius propter aliam sub eodem signo, et in eodem sono.)

3 ANON. Claudifor. 2, 3, 5

11-12 LAMBERTUS p. 256a

14-15 ANON. Gemnic. 1, 3, 28-29

17-18 IOH. OLOM. 6 p. 22; ANON. Gemnic. 1, 3, 30-31

2 mutaccio *Ww1* <dimissio>] diferencia *Ww1*

3 unisoni *Ww1*

6 unus modus] *corr.* ex unius vocis *Ww1*

8 ipsum] *lectio incerta Ww1* cf. TH II 3, 7

10 ex<ipitur>] exprimitur *Ww1* cf. TH XIII 2, 27; TH XIX 159

11 alcior] alteracio *Ww1* cf. TH II 3, 14-15; TH V 3, 20-21; LZ 2, 16-17

13 eorum *Ww1*

15 variaretur *Ww1*

16 sit] fit *Ww1*

¹⁷ Sub ·b·fa·b·mi binas voces volo demi,

¹⁸ Quas non mutabis, quia duplex est ibi clavis.

¹⁹ Item sciendum: 6 sunt dicciones, que tres voces et sex mutaciones habent, scilicet ·G·solreut, ·a·lamire, ·c·solfaut, ·de·lasolre et ·g·solreut acutum cum ·aa·lamire excellenti,²⁰ sed 7 sunt, que non mutantur, et 8 habent duas voces et duas mutaciones.

Versus: | ²¹ Tres voces, sex fracciones sex clavibus aptes,

290v

²² Absolves septem, da reliquis voces geminatas

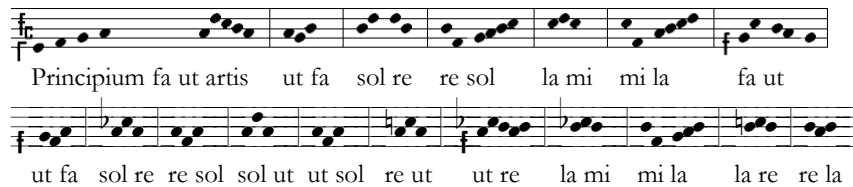
► p.307

²³ Et totidem mutaciones istis superaddas.

²⁴ Item mutacio dicitur dupliciter, aut ascensionis aut descensionis, ut patet in ·c·faut. ²⁵ Nam si in isto <sumeret aliquis *ut fa*, posset> ascendere usque ad terciam vocem et simili modo descendendo; necesse est igitur proprie sumere ·c·faut, ut est mutacio de *fa* in *ut* ascendendo, et simili modo descendendo *ut* in *fa*. ²⁶ Et sic fit compositio Gamaut, quod nichil aliud est nisi compositio signorum monocordi cum vocibus. ²⁷ 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: ²⁸ *Ut re mi* scandunt, descendunt *fa* quoque *sol la*.

²⁹ Et vox dicitur illius cantus, a quo habet principium ex ordine vocum sic posito *ut re mi* et cetera et econtrario descendendo. ³⁰ De quibus mutacionibus clarius videri potest in figura subscripta:



► p.307

25-27 LAMBERTUS p. 256b

25 <sumeret aliquis *ut fa*, posset>] sumere aliquid quod possit *Ww1* cf. LAMBERTUS p. 256b

26 compositio signorum monocordi cum vocibus] compositio sigi in monocordo vocibus *Ww1* cf. LAMBERTUS p. 256b

27 in *ut re mi*] ut in re re in mi *Ww1* cf. LAMBERTUS p. 256b

29 posito] positi *Ww1*

291r

mi re re mi sol ut ut sol fa ut ut fa fa sol sol fa sol re re sol sol la
la re re la la sol la mi mi la la mi fa ut ut fa sol re re sol sol ut
ut sol sol re re ut ut re re sol la mi mi la la re re la
la mi mi re re mi sol fa | fa sol la sol sol la Nullus tonus

³¹ <S>equitur de novem modis, ex quibus tocius mundi cantus componitur. ³² Unde pro evidenciori declaracione prenotanda est notificacio modi, que talis est: ³³ Modus est modulata intensio vocum vel remissio singularum notarum vel est diversarum vocum conveniencia inmediate iuxta se positarum.

Versus: ³⁴ Est diversarum concors reversio vocum.

³⁵ Et noticia modorum multum valet nobis; nam sicut octo partibus oracionis continetur, quidquid dicitur, sic novem modis moderatur omne, quod canitur. ³⁶ Scitis ergo novem modis sciuntur omnes ascensus et descensus cuiuslibet cantus artificialiter. ³⁷ Sunt igitur novem modi magis usitati, licet sint plures inusitati.

Versus: ³⁸ Ter ternis modulis cantus contextitur omnis:

³⁹ Unisonus primus semitoniumque secundus.

⁴⁰ Tercius inde modus tonus est de iure vocatus.

⁴¹ Est semiditonus 4^{us} ditonusque quintus,

³³ ADAM FULD. 2, 7

³⁵ IOH. COTT. mus. 10, 2

³⁹⁻⁴⁵ HUGO SPECHTSH. 283-289

30 *Ww1*

ut fa fa sol sol fa sol re ut fa fa sol sol fa sol re

31 ex quibus ex quibus *Ww1*

37 Sunt] Scitis *Ww1* modi] *corr. ex modis Ww1*

⁴² Estque modus 6^{us} dyatesseron associatus.

⁴³ Septimus inde modus tibi sit dyapente vocatus,

⁴⁴ Huicque semitonium dyapente sit associatum.

⁴⁵ Inde tonum iunge sociatum cum dyapente.

⁴⁶ Hii vero modi in tropo patent infra scripto:

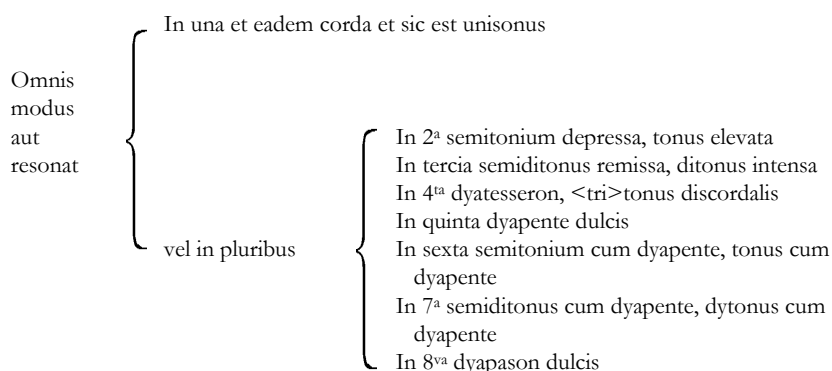
Ter ter-ni sunt mo-di qui-bus om-nis can-ti-le-na con-te-xi-tur, sci-li-cet
u-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um, to-nus, se-mi-di-to-nus, dy-to-nus,
dy-a-tes-se-ron, dy-a-pen-te, se-mi-to-ni-um cum dy-a-pen-te,
to-nus cum dy-a-pen-te, ad hec so-nus dy-a-pa-son.
Si quem de-lec-tat e-ius hunc mo-dum es-se co-gno-scat.
Cum-que tam pau-cis | mo-du-lis to-ta ar-mo-ni-a for-me-tur,
u-ti-lis-si-mum est e-os al-te me-mo-ri-e com-men-da-re
nec pri-us ab hu-ius-mo-di stu-di-o qui-es-ce-re, donec vo-cum in-ter-val-lis
a-gni-tis ar-mo-ni-e to-ci-us fa-ci-li-me que-at ap-pre-hen-de-re no-ti-ci-am.

291_v

46 HERMANN. mod. p. 152

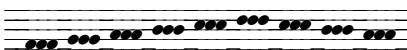
46] *distributio syllabarum incerta* |] *distributio syllabarum incerta*
mo-di qui-bus me-mo-ri-e

⁴⁷ Horum vero modorum figura plenaria patet in tabula subsequenti:



⁴⁸ <P>rimus itaque novem modorum dicitur unisonus et est unius et eiusdem vocis in eodem loco immediata repetitio, verbi gracia sicut *ut ut, re re*. ⁴⁹ Et dicitur quasi unius vocis sonus consistens in proporcione equalitatis, vel est unius et eiusdem vocis iteratio.

Versus: ⁵⁰ Unisonus clave solet in sola resonare.

Ut hic: 

⁵¹ Dicitur autem inproprie modus eo, quod nec intenditur nec remittitur, sicut positivus inproprie dicitur gradus, quia ponit fundamentum aliorum graduum. ⁵² Et nominativus dicitur casus, quod alii casus cadunt ab eo, sicut unisonus ponit fundamentum omnium aliorum modorum, et alii modi ab eo descendunt. ⁵³ Et habet fieri sex modis secundum sex voces, scilicet *ut re mi fa sol la*; quilibet enim istarum vocum resumpta aliquociens in linea vel in spacio dicitur unisonus.

48 ANON. Carthus. pract. 15, 3

51 Dicitur] dicendum (?) *Ww1*

52 cadent *Ww1* | modorum] morum *Ww1*

53 quilibet] quilibet *Ww1*

⁵⁴ 2^{us} modus dicitur semitonium et est duarum vocum immediatarum imperfectum spacium sine intervallo vel est unius vocis in proximam et immediatam modica et debilis intensio vel remissio, id est elevacio vel depressio, ascensus vel descensus. ⁵⁵ Et dicitur a *semis*, id est *dimidium*, et *tonus*, quasi dimidius tonus, vel a *semis* id est *imperfectum*, <et> *tonus*. ⁵⁶ Et habet fieri 2 modis, scilicet *mi fa* et econverso. ▶ p.308

Versus: ⁵⁷ *Fa mi* semitonium | modulacio dat tibi rectum. 292r

Exempli gracia: 

⁵⁸ Sed prout est pars consonantie, tunc semitonium est pars toni continens spacium duarum <vorum> incompletum tonum faciencium; quam partem secundum vocem hominis non licet dividi et sic dicitur a *semum*, id est imperfectum, et *tonus*, quasi imperfectus tonus. ⁵⁹ Et non dicitur a *semi*, *dimidio*, quasi toni dimidia pars, cum tonus non sit dimidialis. ⁶⁰ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo; et ubicumque reperitur, ibi est *mi fa* quo ad ascensum vel *fa mi* quo ad descensum, ut de ·b·mi in ·c·faut et econtra, de ·c·lami ad ·f·faut et econtra.

Versus: ⁶¹ Sed semitonium *fa mi* fit versio *mi fa*.

⁶² Semitonium *mi fa* maius, quod secundum aliquos vocatur apothome, ▶ p.308
[et] est maior pars toni consistens in proporcione in linea vel in spacio inter ·b· quadratum et ·b· rotundum, ut patet in ·b·fa·b·mi, ubi omne *mi* est alcius vel acucius *fa* per apothome. ⁶³ Ita est in aliis locis, ubi b quadratum et b rotundum invenitur. ⁶⁴ Vel aliter sub brevibus verbis semitonium maius est, quod fit in ·b·fa·b·mi per anteposicionem b duri et postposicionem b mollis de eadem clave tonali, puta in ·b·fa·b·mi. ▶ p.309
⁶⁵ Semitonium maius secundum aliquos dicitur dyesis dup<lica>ta, et fit in diversis clavis tonalibus, scilicet in linea vel in spacio, ut patuit prius.

⁶⁶ Tercius modus dicitur tonus et est duarum vocum immediatarum spacium legitimum sive perfectum, vel est saltus unius vocis in proximam

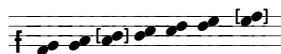
58 LAMBERTUS p. 257b

54 debilis] declivis Wⁿ1

58 duorum Wⁿ1 | a semum] lectio incerta Wⁿ1

63 ubi] ub Wⁿ1

inmediatam vocem potenter et viriliter sonans. ⁶⁷ Secundum Guidonem est adherencia duarum vocum plenum sonum emittentium sine aliquo intervallo sive distancia, ut patet hoc sequenti in exemplo:



Tonus

⁶⁸ Et dicitur a tonando, id est potenter sonando et viriliter, quia fortem et potentem respectu semitonii habet vocem sive sonum. ⁶⁹ Eciam tonus est pars consonantie sive species discantus pure discordans ¶ in duo semitonía equalia ascendendo vel descendendo receptarum¶. ⁷⁰ Et secundum hoc fit dupliciter, scilicet ascendendo de Gamaut ad ·A·re et econtra descendendo et sic de similibus clavibus immediatis.

Versus: ⁷¹ Dant *fa sol la* tonos vel *ut re mi* tibi plenos.

⁷² Quartus <modus> est semiditonus et <est> spacium inter duas voces continens in medio tonum et semitonium, vel est unius note in 3^{am} debilis intensio vel remissio. ⁷³ Et dicitur quasi imperfectus ditonus vel a semitono et tono et dirigit saltum suum ad 3^{am} ut ditonus. ⁷⁴ Sed prout est pars consonantie, tunc est imperfecta consonancia duarum vocum per 3^{am} minorem distancium continens in se integrum tonum cum uno semitono minore. ⁷⁵ Et dicitur 3^a minor, id est inferior, quia tendit deorsum ad consonanciam perfectam sub eo contentam, scilicet unisonum, et sic requirit primam speciem perfectam, puta unisonum. ⁷⁶ Et quilibet species imperfecta est subordinata perfecte speciei ad ministrandum ei, sed perfecte species concordales sunt pro se absque imperfectis speciebus. ⁷⁷ Notandum autem, quod semiditonus transire potest in vim ditoni cum signo $\flat$ duri et secundum hoc potest exigere unamquamque speciem perfectam diversum ascensum et descensum plani cantus retinens. ⁷⁸ Differunt vero ditonus et

⁶⁷ THOM. BAD. 84

⁶⁸ IOH. COTT. mus. 8, 6

⁶⁷ emitentium *Ww1*

⁷¹ plenos] plenas *Ww1*

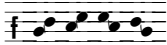
⁷² <modus>] tonus *Ww1* <est>] dicitur *Ww1*

⁷⁴ per] pro *Ww1* | distancium] distanciam *Ww1*

⁷⁶ quilibet] quibus *Ww1*

semiditonus, quia ditonus numquam in suo ambitu semitonium includit, semiditonus vero semper. ⁷⁹ Et habet fieri | duobus modis, scilicet *re fa, mi* ^{292v} *sol* et e contra.

Versus: ⁸⁰ Semiditonus est, cum *sol mi* vel *fa re* iungis.

Exemplum huius: 

Amplius alii versus:

⁸¹ <...> semiditonus tibi ternas

⁸² Includit voces *fa mi* que tono sociatas.

⁸³ Exemplum primi *re fa, mi sol* que secundi.

⁸⁴ Linea si captat primam, ternam simul aptat.

⁸⁵ Primam si spacio, do ternam consociando.

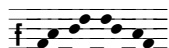
⁸⁶ Quintus modus dicitur dythonus et est spacium inter duas voces continens duos tonos [semitonio intermixto], vel est saltus unius vocis in 3^{am} plene et viriliter sonans. ⁸⁷ Et dicitur a *dya*, id est *duo*, et *tonus*, quasi duos tonos continens. ⁸⁸ Et habet fieri duobus modis, scilicet *ut mi, fa la* et econverso.

Versus: ⁸⁹ Ditonus est *ut mi* vel *fa la*, cum sibi iungis.

⁹⁰ Ad terciam vocem ditonus prebet tibi saltum

⁹¹ Includitque tonos binos infra vel in altum.

⁹² *Ut mi* cantabo vel *fa la* consociabo.



⁸³ HUGO SPECHTSH. 314

⁸⁴⁻⁸⁵ HUGO SPECHTSH. 325-326

⁸⁶ LAMBERTUS p. 258a

⁸⁷ ANON. Gemnic. 2, 2, 18

⁹¹⁻⁹² HUGO SPECHTSH. 321-322

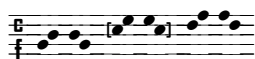
⁸⁰ ]  *Ww1*

⁸¹ ternas] tercias *Ww1*

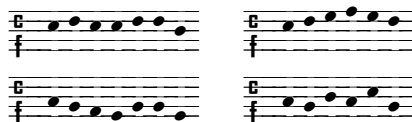
⁸⁵ ternam] *lectio incerta Ww1 cf. HUGO SPECHTSH. 326*

⁸⁶ plene] pleniter *Ww1*

⁹³Sed prout est species consonantie vel discantus imperfecta dicta maior tertia constans ex tribus vocibus duos tonos completos facientibus, tunc fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo <de ·G·> ad ·h·mi et econverso vel de ·C· gravi ad ·E· grave. ⁹⁴Suntque econverso *ut mi* ascendendo, *mi ut* descendendo et eciam *fa la* ascendendo, *la fa* descendendo. Exemplum:

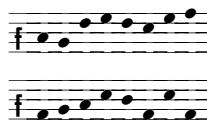


⁹⁵Iste autem <ditonus>, cum sit imperfecta species, requirit quandoque secundam perfectam speciem, scilicet dyapente, et quandoque aliam, principaliter unisonum. ⁹⁶Et hoc est verum, <si> planus cantus descendit per tonum vel semitonium vel dyatesseron, ut patet in istis exemplis:



► p.309

⁹⁷Eciam dytonus potest transire in vim semiditoni cum signo b mollis et secundum hoc dytonus quamlibet speciem perfectam post se requirit, et hoc secundum diversum ascensum et descensum cantus plani, ut patet in hoc exemplo:



⁹⁸6^{tus} modus dicitur dyatesseron estque saltus ab una voce ad 4^{<tam>} porporcionabiliter sonans. ⁹⁹Et dicitur a *dya*, id est *de*, et *tesseron*, 4^{<or>},

99 MICH. KEINSP. 6, 32

95 <ditonus>] discantus *Ww1* | quandoque aliam] quantumque aliam *Ww1* | unisonus *Ww1*

96  *Ww1*

97 quamlibet] quemlibet *Ww1* |  *Ww1*

quasi ex quatuor vocibus compositus. ¹⁰⁰ Et constat ex duobus tonis et semitonio, habens fieri 3^{bus} modis, scilicet *ut fa, re sol, mi la* et econverso.

Versus: ¹⁰¹ Quatuor ac voces dyatesseron associatas
¹⁰² Claudis in exemplis, ut plene nosis in illis
¹⁰³ *Ut fa* vel *sol re, mi la*, si vis sociare.
¹⁰⁴ Linea si primam recipit, spacium <capit> ymam.
¹⁰⁵ In spacio prima viceversa distat ab yma.

Exemplum huius: 

¹⁰⁶ Sed prout est species consonantie, tunc dicitur alio nomine semitritonus minor et sistit simplex consonancia et perfecta (cum saltem speculativus musicus ipsam supra dyapente considerans, scilicet cum tali respectu), qui constat ex quatuor vocibus <duos> completos tonos cum uno minore semitonio importantibus. ¹⁰⁷ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo ut de ·C· gravi usque ad ·F· grave et econverso et sic de multis aliis, sicut de *ut* in *fa* et econverso, de *re* in *sol* et econverso, de *mi* in *la* et econverso.

► p.309

► p.309

Exemplum huius: 
† a c e b d f †

¹⁰⁸ Insuper dyatesseron, que infra dyapente ponitur, non est perfecta consonancia eo, quod habet durum seu asperum sonum et ob hoc communiter non ponitur inter 7 consonancias contrapuncti, | cum quidam musici moderni, licet pauci, utantur ea tamquam perfecta consonancia, sed tamen rarissime invenitur perfecta, ut in quibusdam discantibus solum in una minima vel semiminima vel semibrevis, non autem in grossioribus diutius durantibus, sicut sunt breves vel longe.

293r

¹⁰⁹ 7^{imus} modus dicitur dyapente <et> est saltus ab una voce in quintam dulciter et iocunde sonans. ¹¹⁰ Et dicitur a *dya*, id est *de*, et *penta*, *quinque* eo,

102-103 HUGO SPECHTSH. 329-330

104-105 HUGO SPECHTSH. 362-363, 370-371, 383-384

110 LAMBERTUS p. 258b

104 <capit>] recipit *Ww1* cf. TH VII 3, 132; TH VII 3, 148

108 solum in] solum quod *Ww1*

quod fit ex quinque vocibus constans ex <tribus tonis> et semitonio. Et fit 4 modis.

- Versus: ¹¹¹ Dat voces quinque tibi contextas dyapente.
¹¹² Infra si saltum fieri cupias vel in altum
¹¹³ Cantando *re la, sol ut, mi mi* quoque *fa fa*.
¹¹⁴ Linea si primam recipit, quintam sociabit,
¹¹⁵ Primam si spacio do, quintam consociabo.
¹¹⁶ *Fa fa* cum *mi mi* poterint tibi ter reperiri,
¹¹⁷ *Ut sol* cum *re la* dic sepius esse reperta.

Exemplum patet: 

► p.309

¹¹⁸ Sed prout est species consonantie, tunc dicitur grece quadrifonus minor et est species discantus seu consonancia simplex et perfecta continens in se 5 voces et tres integros tonos vel completum tritonum cum uno minore semitonio. ¹¹⁹ Et dicitur a *dya, de*, et *penta, quinque*, quasi consonancia de quinque vocibus tritonum cum minore semitonio complentibus. ¹²⁰ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo ut de ·C· gravi usque ad ·G· grave et e converso vel de <·D·> gravi usque ad <·a·> acutum et e converso, ut patet in hoc exemplo:



¹²¹ Et ubique potest fieri nisi de ·B· gravi usque ad ·F· grave et e converso et de ·E· gravi usque ad ·b· rotundum acutum et de ·h· quadrato acuto ad ·f· acutum et de ·e· acuto usque ad ·bb·fa superacutum et e converso. ¹²² Racio est, quia in omni quinta perfecta, que est dyapente, ut predictum est, requiruntur tres toni cum semitonio minore, sed in predictis locis licet invenitur distancia quinque vocum, tamen ibi nisi duo toni cum duobus minoribus semitoniis reperiuntur. ¹²³ Eciam alia ratio potest fieri, quia cum addicione b duri <...>

111-115 HUGO SPECHTSH. 345, 348-349, 354-355

110 <tribus tonis>] duabus vocibus *Ww1*

115 do] da *Ww1*

118 tunc g dicitur greci *Ww1*

121 de ·B· gravi] de de gravi *Ww1*

¹²⁴ <8^{vus}> modus dicitur semitonium cum dyapente et est saltus ab una voce in 6^{am} imperfecte sonans. ¹²⁵ Et dicitur a semitonio et dyapente; est enim modus compositus a semitonio et dyapente. ¹²⁶ Et fit quadrupliciter ascendendo et descendendo de una voce in 6^{am} et in fine sexte semitonium includens; constat enim ex tribus tonis <et> duobus semitoniis.

Versus: ¹²⁷ Dat semitonium dyapente consociatum ▶ p.310
¹²⁸ Sex voces, dico, quas *fa mi* connumerabo.
¹²⁹ Si tendis supra vel declinaveris infra,
¹³⁰ Iste modus *mi fa* vel *re fa* fert sociata.
¹³¹ Ter poteris *fa mi* sed *re fa* quater habere.
¹³² Linea si primam recipit, spacium capit ymam.
¹³³ In spacio prima viceversa distat ab yma.
Item: ¹³⁴ Semitonium hic <sepe> iungas dyapente.

Exemplum:  ▶ p.310
in-pol-lu-to

¹³⁵ Advertendum <est, quod duplici> modo distinguitur 6^{<ta>}: nam una dicitur 6^{<ta>} minor, et proprie dicitur semitonium cum dyapente, que non ingreditur contrapunctum simplex, nisi ea transeunte in vim toni cum dyapente. ¹³⁶ Et sic est consonancia imperfecta continens in se tres tonos integros duobus cum semitoniis minoribus. ¹³⁷ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo ut de ·A· gravi usque ad ·F· grave et econverso vel de ·B· gravi usque ad ·G· grave et econverso vel de ·E· gravi usque ad ·C· acutum et econverso.

Exemplum:  293v
De maiore 6^a infra dicetur.

128-130 HUGO SPECHTSH. 357-359

132 HUGO SPECHTSH. 362, 370, 383

124 <8^{vus}>] Alius *Ww1*

128 connumerabo] connumerabis *Ww1*

133 ab] ad *Ww1* cf. TH VII 3, 149

134 <sepe>] sequitur (?) *Ww1* cf. TH XIII 3, 165; TH XV 7, 95

135 distiguitur *Ww1*

¹³⁸ Nonus modus dicitur tonus cum dyapente et est saltus unius vocis in 6^{am} potenter sonans. ¹³⁹ Et dicitur a tono et dyapente, quia ex tono et dyapente est compositus; constat enim ex 4 tonis et uno semitonio. ¹⁴⁰ Et fit eciam ascendendo et descendendo.

► p.310 Versus: ¹⁴¹ Cum dyapente tonus aliter non sit sociatus
¹⁴² Sex vocesque dato dyapente tono sociato
¹⁴³ Per saltum solum, quibus est *fa mi* sociatum,
¹⁴⁴ Sicut in exemplis *re la mique* videbis.
¹⁴⁵ Sepe vides *ut la*, sed *mi re* ter sociata.
¹⁴⁶ A ·h· das *mi re*, si tu descenderis ad ·D·.
¹⁴⁷ Hinc clavis *mi re* dabit ad ·G· solreut apte.
¹⁴⁸ Linea si primam recipit, spacium capit ymam.
¹⁴⁹ In spacio prima viceversa distat ab yma.

¹⁵⁰ Vocatur autem 6^a maior <tonus> cum dyapente, et est species imperfecta continens in se 4 tonos cum semitonio minore. ¹⁵¹ Et fit ascendendo et descendendo, ut de Gamaut ad ·E·lami et econverso, de ·C· gravi usque ad <·a·> acutum.

► p.310 Exemplum: 
Ec- ce vox

¹⁵² Et inter illos novem modos ultimi duo sunt rariores.

Versus: ¹⁵³ Extremosque modos cantus raro sibi binos
¹⁵⁴ Iungit, sed reliquos septenos sepius addit.

¹⁵⁵ Additur eciam precedentibus modis decimus modus, scilicet dyapason, et est saltus ab una voce in 8^{<vam>} dulcissime sonans. ¹⁵⁶ Et dicitur a *dia*, id est *de*, et *pason*, *totum*, quia fit ex omnibus modis predictis. ¹⁵⁷ Et habet fieri dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo; constat etenim ex quinque tonis et duobus semitoniis.

142-144 HUGO SPECHTSH. 364-366

148-149 HUGO SPECHTSH. 362-363, 370-371, 383-384

154 HUGO SPECHTSH. 373

141 tonus] sonus *Ww1*

148 ymam] yma *Ww1*

150 <tonus>] semitonium *Ww1*

154 septenos] septenus *Ww1*

Versus: ¹⁵⁸ Complectens octo superadditur hiis diapason.

Item: ¹⁵⁹ Additur inde modus diapason hiis sociatus
¹⁶⁰ Octo coniunctas semper servans sibi voces.
¹⁶¹ Infra si saltum fieri cupias vel in altum
¹⁶² Per totamque manum noscas hunc currere saltum.
¹⁶³ Hunc vero in numero prescriptorum numerato
¹⁶⁴ Est hic namque sonus vocum concordia dictus,
¹⁶⁵ Nam voces summas semper concordat in ymas.

Exemplum:

¹⁶⁶ Item diapason est simplex consonancia et perfecta constans ex octo vocibus continentibus quinque tonos cum duobus semitoniis minoribus.
¹⁶⁷ Et eciam dicitur a *dya*, id est *duo*, et *pason*, quasi dupla proporcio. ¹⁶⁸ Et fit de una littera ad aliam proxime sequentem sibi similem in specie ascensive vel descensive, ut de ·C· gravi usque ad ·c· acutum et econverso.

Exemplum:

¹⁶⁹ Cum hic fit mencio de consonancia, primo est advertendum, quod consonancia est proporcio sonorum auditui delectabilis ex natura. ¹⁷⁰ De qua Guido: „Est diversarum vocum concentus sive acuti et gravis soni permixtura suaviter et uniformiter ex quadam commensuratione accidens | auribus.“ ¹⁷¹ Ut si in lira vel in aliquo alio instrumento musico diligenter intensis et remissis nervis primum et 4^m seu primum et 5^m et 8^m simul ferias, [que et magis proprie consonancia est, ubi vox acucior graviori per diapente respondet] simul quippe pulsati nervi permixto quodam et suavi sono ad aures feruntur, et sicque fit illa, que consonancia vocatur. ¹⁷² Consonanciam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit.

294r

159-165 HUGO SPECHTSH. 374-380

170 FRUT. brev. 4 p. 38 (BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 6)

172 BOETH. mus. 1, 28 p. 220, 2

161 fieri cupias] fecerit capias *Ww1*

167 duppla *Ww1*

169 primo] *lectio incerta Ww1*

170 concentus] contentus *Ww1* | promixtura *Ww1*

171 nervis] *lectio incerta Ww1* | per diapente] pro diapente *Ww1* | promixto *Ww1*

¹⁷³ Proportio vero est vocum similium vel dissimilium adinvicem consonancia et magis proprie reperitur in dissimilibus.

¹⁷⁴ Sed dissonancia secundum Boecium est duorum sonorum sibimet permixtorum adinvicem veniencium asperata et inepta processio. ¹⁷⁵ Item Pictagoras, sicut sibi inponitur 7^o *Celi*, oppinatus est, quod influencie celestes suis motibus quosdam motus efficiant, ex quorum proportione et commixtione admirabili dulcissima resultaret quedam armonia; quam tamen ratione continue asuefactionis a iuventute non percipimus. ¹⁷⁶ Sic etiam in simili fabri in malleorum percussione et sono inde causato non inpediuntur ab audientia alia; vel non tantum possunt alii, sicut etiam sartores <et> pellifices non percipiunt.

► p.310 ¹⁷⁷ Insuper 7 sunt species discantus sive consonantie, formaliter <ad> essenciam discantus regredientes, que ad ipsum necessario reperiuntur, scilicet unisonus, 3^a, 5^a, 6^a, 8^a, 10^a, 12^a. ¹⁷⁸ Quarum tres sunt species imperfecte, scilicet 3^a, 6^a, 10^a; ideo quia aliquo modo consonant et aliquo modo dissonant. ¹⁷⁹ Alii autem 4^{or} sunt perfecti eo, quod in toto consonant et nichil dissonantie est in eis. ¹⁸⁰ Etiam sicut imperfectum et minus perfectum appetit perfici a perfecto naturali inclinacione, sic imperfecte consonantie naturali inclinacione tendunt et inclinantur ad perfectas consonancias, quia natura est imperfectarum, et hec post se requirunt perfectas consonancias, ad quas inclinantur. ¹⁸¹ Item due ex predictis consonanciis sunt composite, ut decima et 12^a et alie 5 simplices. ¹⁸² Iterum sciendum, sub isto nomine *tercia* comprehenditur semiditonus, qui est minor *tercia*, et ditonus, qui est maior *tercia*, et sub *sexta* intelliguntur due species imperfecte, scilicet semitonium cum dyapente, <quod est> minor 6^a, que rarissime vel numquam occurrit in discantu, et tonus cum dyapente, qui est maior 6^a. ¹⁸³ Et dyatesseron refutatur eo, quod sonum durum et asperum causat.

173 CONR. ZAB. tract. MM 3: Proportio musicalis secundum aliquos est vocum similium vel dissimilium ad invicem collatio sive habitudo. Verum magis proprie dicitur esse dissimilium quam similium.

174 BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 8: Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio.

176 ab audientia] ob audientia *Ww1* | possunt] *lectio incerta Ww1*

179 toto] tono *Ww1*

180 consonancias] conforancias *Ww1*

182 maior *tercia*] minor *tercia Ww1* | <quod est>] existens (?) *Ww1* | tonus cum dyapente] totius cum dyapente *Ww1*

¹⁸⁴ Et sic magis in generali secundum intencionem musicorum sunt solum
quinque consonantie, et in speciali cum duplici 3^a et 6^a et diatesseron, et
sic sunt 8 simplices consonantie secundum sensum predictum. ¹⁸⁵ Item 7
sunt species diapason, que continent 8 tonos regulariter positos:
·A·B·C·D·E·F·G·.

► *p.310*► *p.310*

- ▶ p.310 ¹<Q>uartum principale restat nunc agrediendum, scilicet de 8 tonis et
 eorum differentiis. ²Pro quo sciendum: sicut 8 partibus oracionis compre-
 henditur omne, quod dicitur, ita octo tonis comprehenditur omne, quod
 ▶ p.310 canitur. ³Triplex enim cantus distinguitur, scilicet regularis, qui bene est
 294v compositus [multis] et secundum regulas sue maneriei terminatus; | irregu-
 laris, qui secundum nullam regulam procedit, et aquisitus, qui per modum
 et naturam coniunctarum transire denotatur. ⁴Nullus enim cantus regularis
 est, quin sit alicuius toni. ⁵8 autem sunt toni et quondam dumtaxat 4 erant,
 <unde adhuc 4 sunt> sedes tonorum, scilicet ·D·E·F·G·. ⁶Nam moderni
 perpenderunt inconueniens esse uni et eidem tono ascensum tribuere et
 descensum, cum unus tonus naturaliter sorsum tendit et alter deorsum.
⁷Ergo isti 4^{or} in 8 divisi sunt, et qui naturaliter sorsum tendunt, autenti
 vocantur a greco *autenton*, quod est *auctoritas* latine eo, quod ascendendi
 auctoritatem habet. ⁸Reliqui vero, quorum cantus naturaliter descendit,
 plagales quasi subiugales aliorum dicuntur. ⁹Unde primus tonus, 3^{us}, 5^{us} et
 7^{us} appellantur inpaes, autentici vel maiores, quia ex potestate ascendunt
 ad 8^{vam} vocem supra suum finalem finali simul computata. ¹⁰Et ultra illam
 8^{vam} ascendunt per unam vocem ex gracia et licencia. ¹¹Sed descendunt ad
 secundam vocem sub finali, ac totalis ambitus illius cantus est necessarius
 per voces tam in superiori quam inferiori ordine computatus. ¹²Ceteri vero
 vocantur discipuli, pares, plagales vel minores, et ascendunt ad sextam
 vocem supra suum finalem, sed descendunt usque ad 4^{am} sub finali, et ideo
 cantus eorum est †durensecum† quo ad vocalem ambitum. ¹³Eciam si
 ▶ p.311 cantus habet utramque elevacionem et depressionem magistri et discipuli,
 tunc cantus sui *seculorum* in 5^a voce supra suum finalem non erit discipulus,
 sed magister, quia nullus discipulus ultra 4^{am} vocem a finali habet
 principium sui *seculorum*.

2 IOH. COTT. mus. 10, 2

5 IOH. COTT. mus. 10, 3

2 partibus] parcium *Ww1*

3 distigwitur *Ww1*

5 <unde adhuc 4 sunt>] cf. TH XIII 4, 13 | ·D·E·F·G·] b c f g *Ww1*

7 grece *Ww1* | ascendendo *Ww1*

8 quorum] chorum (?) *Ww1*

9 7^{us}] 6^{us} *Ww1* | inpaes] inperares *Ww1*

¹⁴ Toni 4 ^{or} in pares autenti dicuntur vel magistri	{	prothos	finis omnium vel sedes	{	D re	2 ^{us}	sedes	4 ^{us} plagales vel 6 ^{us} <discipuli> 8 ^{us} dicuntur
		deutros			E mi	4 ^{us}		
		tritrus			F fa	6 ^{us}		
		tetrardus			G sol	8 ^{us}		

¹⁵ Tonus enim, ut hic sumitur, est certa lex seu regula ascendendi vel descendendi, per quem de quolibet cantu in fine iudicamus, cuius toni sit talis cantus. ¹⁶ Vel est discrecio finis vel principii ascensionis vel descensionis cuiuslibet cantus regularis. ¹⁷ Unde tonus, trophos et ptungos idem sunt. ¹⁸ 4^{or} quidem, ut predictum est, toni fuerunt apud antiquos, quibus quatuor apud modernos additi sunt, quorum primus vocatur prothos autentus a *prothos*, id est *primum*, 2^{us} plagalis prothi, 3^{us} deutrus autentus, 4^{tus} plagalis deutri, 5^{tus} autentus tritus, 6^{tus} plagalis triti, 7^{us} tetrardus autentus, 8^{us} plagalis tetrardi.

- Versus: ¹⁹ Quatuor esse tonos quondam dixere vetusti.
²⁰ Prothos cum deutro, cum trito sitque tetrardus.
²¹ Sit par plagalis quivis, <unde> nomen capit eius.
²² Namque prothi plaga dictus tonus esto 2^{us}.
²³ Plagula sit deutri 4^{tus}, 6^{tus} quoque triti,
²⁴ Sic ultra sequitur 8^{us} plaga tetrardi.
²⁵ Plagalis sit par, autentus sit tonus impar.

Item alia metra:

- ²⁶ Est prothos primus, sed tercius sit tibi deutrus,
²⁷ Est quintus tritus, sed septimus esto tetrardus.

- Item: ²⁸ Est dorius primus, *ypo* si iunxeris illi,
²⁹ Est alter, frigus tonus <tercius> tropus, illi
³⁰ Sed si iungis *ypo*, sit 4^{tus}, post lidius sit
³¹ Quintus, huic si iungis *ypo*, sextus tibi fiet.
³² Sed mixolidius sit septimus, huic *ypo* iunge
³³ Octavus fit, sic patet omnis ordo troporum.

295r

¹⁵ Ps.-ODO dial. p. 257b

¹⁹ SUMM. GUID. 5

¹⁵ qualibet *Ww1*

²⁰ tetrardo *Ww1*

²¹ Sit] sic *Ww1*

²⁷ tritus] trito *Ww1*

²⁹ <tercius>] magistris *Ww1*

³² mixolidius] missilidius *Ww1*

Item alii versus:

- ³⁴ Est simplex causa, propter quod IIII^{or} arcent:
³⁵ Tempora distinguunt per menses IIII^{or} anni,
³⁶ Sicque tonos tribuunt cum tempore convenienti.
³⁷ Vult modernorum mos, <quia non> sufficiunt omnem
³⁸ Quatuor ad cantum, propter quod IIII^{or} addunt:
³⁹ Octavum sexto, 4^{tum} coniunge 2^o.

Vel sic: ⁴⁰ Primo fuere toni solummodo IIII^{or} ac nunc
⁴¹ Sunt bipartiti quoque mire, ne, si tonus idem
⁴² In gravibus fuerit et acutus, dissona fiet
⁴³ Armonia, toni merito sunt octo reperti.

⁴⁴ Eciam toni sunt inventi propter certas causas, nam aliqui propter gaudium, aliqui propter tristitiam.

Unde primus:

► p.311

- ⁴⁵ In cantu plerum fit contemplacio rerum.
⁴⁶ †Altera virentem vult leta modo salientem
⁴⁷ Festa causant festa preciose tristia mestem.†
⁴⁸ Mobilis et abilis prothos est, quia venit ad omnes.
⁴⁹ Affectus animi flectere neuma pulcri.

⁵⁰ Exemplum: *Ecce tu pulcra es.*

Sequitur 2^{us}:

- ⁵¹ Flebilis atque gravis est primi collateralis.
⁵² Tristibus et miseris convenit ille tonus.

⁵³ Exemplum: *O sapiencia.*

3^{us}: ⁵⁴ Tercius ad furias tonus incitat estque severus,
⁵⁵ Crudelis decet hic bella movere sciens.

48-49 SUMM. GUID. 27-28; ANON. Gemnic. 3, 3, 22-23; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 2, 13; ANON. Carthus. nat. 8, 4
 51-52 SUMM. GUID. 29-30; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 3, 9; ANON. Carthus. nat. 8, 8
 54-55 SUMM. GUID. 31-32; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 4, 16; ANON. Carthus. nat. 8, 11

37 quia non] quod modo *Ww1* cf. *TH XI* 3, 32 | sufficiunt] *lectio incerta Ww1*
 55 decet] docet *Ww1* cf. *SUMM. GUID.* 32

Quartus: ⁵⁶ Aptus adulanti, cui 4^{tus} appetit ordo.
⁵⁷ Tardulus et blandus dicitur iste modus.

⁵⁸ Exemplum: *Ecce tu pulcra es.*

► p.311

Quintus: ⁵⁹ Auditum solitat mulcere modestia quinti
⁶⁰ Lapsus spe recreat, tristia corda levat.

⁶¹ Exemplum: *Alma redemptoris.*

6^{tus}: ⁶² Flebilis atque pya ptongi modulacio 6^{ti}
⁶³ Provocat ad lacrimas corda <sonore suo>.

⁶⁴ Exemplum: *Videns Iacob.*

7^{mus}: ⁶⁵ Lascivire solet iocundis 7^{us} odis.
⁶⁶ Autumo plus tales tale decere melos.

⁶⁷ Exemplum: *Asumpta est Maria in celum.*

8^{us}: ⁶⁸ Octavus modulus gaudens gradiensque decenter
⁶⁹ Creditur esse magis gratus in ore senum.

⁷⁰ Exemplum: *Dum ortus fuerit.*

⁷¹ Amplius de finibus et sedibus tonorum ponuntur alii versus:

⁷² Claves finales bene constat 4 esse,

⁷³ Quarum queque tonum finit, que sunt ·D·E·F·G·.

56-57 SUMM. GUID. 33-34; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 5, 13; ANON. Carthus. nat. 8, 14

59-60 SUMM. GUID. 35-36; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 6, 11; ANON. Carthus. nat. 8, 17

62-63 SUMM. GUID. 37-38; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 7, 11; ANON. Carthus. nat. 8, 19

65-66 SUMM. GUID. 39-40; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 8, 16; ANON. Carthus. nat. 8, 21

68-69 SUMM. GUID. 41-42; GOB. PERS. p. 188a; ANON. Claudifor. 4, 9, 19; ANON. Carthus. nat. 8, 23

72 SUMM. GUID. 45; GOB. PERS. p. 189a; ANON. Carthus. nat. 6, 4

60 recreat] recitat *Ww1* cf. SUMM. GUID. 36

62 6^{ti}] 6^a *Ww1*

63 Provocat] Probat *Ww1* <sonore suo>] sonare *Ww1* cf. SUMM. GUID. 38

66 Autumo] Autompno *Ww1* cf. SUMM. GUID. 40

⁷⁴ Nam medium cum principio quocumque feratur,

⁷⁵ Illius est toni, quo tibi fine datur.

⁷⁶ Et merito rerum tamen fit perfeccio finis.

⁷⁷ Unde autentus prothos cum suo plagali, id est primus cum 2^o,
finiuntur in ·D·solre, tercius et quartus in ·E·lami, quintus et 6^{tus} in ·F·faut,
7^{us} et 8^{us} in ·G·solreut.

Unde: ⁷⁸ Primus et alter ·D· tenet, <·E· tercius> quoque 4^{tus},
⁷⁹ ·F· quintus, 6^{tus}, ·G· 7^{mus} atque supremus.

Item: ⁸⁰ ·D· primum primi sedes est atque 2ⁱ.
⁸¹ ·E·que sequens ternum sociat sibi sive quaternum.
⁸² ·F· datur intextus cum quinto denique sextus.
⁸³ Qui sequitur ·G· capit postremos et situabit.

Vel sic: ⁸⁴ In ·D·solre manet primus tonus atque 2^{us},
⁸⁵ Sed locus est ·E·lami finalis <terni>que quaterni,
⁸⁶ ·F·faut esto locus 5^u sextique tonorum,
⁸⁷ 7^{mus}, octavus in ·G·solreut docet ars nos.

► p.311 ⁸⁸ In *re* pri-ve secun-, ter- <vel> quart- explicit in *mi*.

► p.311 ⁸⁹ Pri- *re la*, se- *re fa*, ter- *mi fa*, quart- quoque *mi la*,

⁹⁰ Quin- *fa fa*, 6 *fa la*, sep- *ut sol* oc-que *ut fa*.

⁹¹ Item versus de inepcione *Magnificat* et *Benedictus*:

295^v ⁹² Primus | cum 6^{to} cantu *fa sol la* teneto.

⁹³ Octavus tonus *ut re ut fa* sitque secundus.

⁹⁴ Tercius *ut re fa* sic inceptum petit extra.

⁹⁵ 7^{us} incipitur *sol fa sol*, quart- *mi sol sol la*

► p.311 ⁹⁶ Hiis quintum subdes, quem *fa la re fa* bene cantes.

74-75 SUMM. GUID. 47-48; GOB. PERS. p. 189a; ANON. Carthus. nat. 1, 18

84 IOH. OLOM. 8 p. 39

89-90 ANON. Gemnic. append. 19-20

96 GOB. PERS. p. 193a

76 perfeccio] profeccio *Ww1*

85 <terni>que] sicque *Ww1*

86 5^u] 4^u *Ww1*

88 <vel>] *mi Ww1* | *mi*] *sol Ww1*

90 *ut fa*] *sol fa Ww1*

92 teneto] tento *Ww1*

⁹⁷ Pro meliori autem notificatione quedam regule subiunguntur, quarum in numero prima talis est:

⁹⁸ Primus tonus [ir]regularis cognoscitur sic, quia desinit in ·D· gravi et facit dyapason ad ·d· acutum et suum versum sive *seculorum* <ad> quintam vocem <supra> finalem finali computato, potens ascendere unam vocem supra octavam et similiter infra octavam vocem unam descendere.

⁹⁹ Secunda regula: Primus tonus <ir>regularis cognoscitur sic, quia desinit in ·a· acuto et facit suum *seculorum* ad quintam vocem supra finalem finali computato, scilicet in ·e· acuto.

¹⁰⁰ Tercia regula: Secundus tonus regularis cognoscitur sic, quia desinit in ·D· gravi et facit suum diapason de ·A· gravi usque ad ·a· acutum et suum *seculorum* ad <terciam> vocem supra finalem finali computato, et potest ascendere et descendere sicut alii.

¹⁰¹ Quarta regula: 2^{us} tonus irregularis cognoscitur, quia desinit in ·a· acuto et facit suum *seculorum* in ·c· acuto et suum dyapason de ·D· gravi usque ad ·e· acutum; et ubi potest ascendere unam vocem, ibi et descendere.

¹⁰² Quinta regula: Tercius tonus regularis cognoscitur, quia desinit in ·E· gravi faciens suum *seculorum* ad 6^{am} vocem supra finalem finali computato, scilicet in ·c· acuto et suum dyapason de ·E· gravi ad ·e· acutum et potest ascendere et descendere sicut et alii.

¹⁰³ Sexta regula: Tercius tonus irregularis cognoscitur, quia desinit in ·b· acuto virtute b duri, et facit suum *seculorum* ad <sextam> vocem supra suum finalem, scilicet in ·g· acuto et dyapason de ·b· acuto usque ad <·bb·> supraacutum, et potest ascendere et descendere sicut alii.

¹⁰⁴ Septima regula: 4^{tus} tonus regularis cognoscitur, quia desinit in ·E· gravi et facit suum *seculorum* ad 4^{tam} supra suum finalem finali computato, scilicet in ·a· acuto et suum dyapason facit de ·B· gravi usque ad ·b· acutum ascendens et descendens sicut alii. ¹⁰⁵ Sed tamen iste 4^{tus} irregularis quandoque cum *mi* desinit in <·a·> acuto et facit suum *seculorum* ad 4^{tam} vocem supra finalem finali computato, scilicet in ·d· acuto, et suum diapason facit de ·E· gravi usque ad ·e· acutum. ¹⁰⁶ Sed quereretur aliquis, que esset differentia inter primum et 4^m tonum, cum ambo desinant in ·a· acuto. ¹⁰⁷ Respon-

► p.311

98 <ad>] et *Ww1*

99 ·e·] ·c· *Ww1*

100 <terciam>] quintam *Ww1* cf. *Sz* 9, 16

103 <sextam> quintam *Ww1* | in ·g· acuto] in f acuto *Ww1* cf. *Sz* 9, 17

detur: <Quartus> facit suum *seculorum* ad 4^{am} vocem supra finalem finali computato, scilicet in ·d· acuto.¹⁰⁸ Et hec est differentia.

¹⁰⁹ 8^{va} regula: Quintus tonus regularis cognoscitur, quia desinit in ·F· gravi et facit suum *seculorum* ad 5^{am} vocem supra finalem finali computato, scilicet in ·c· acuto et suum dyapason de ·F· gravi usque ad ·f· acutum, et ascendit et descendit sicut alii.

¹¹⁰ Nona regula: Quintus tonus irregularis cognoscitur, quia desinit in ·c· acuto et facit suum *seculorum* ad quintam vocem supra finalem finali computato, scilicet in ·g· acuto et suum diapason de ·c· acuto usque ad ·cc· superacutum potens ascendere et descendere sicut alii.

¹¹¹ Decima regula: Sextus tonus regularis cognoscitur, quia desinit in ·F· gravi et facit suum *seculorum* ad terciam vocem supra finalem suum finali computato, scilicet in ·a· acuto potens ascendere et descendere de licencia sicut alii.

¹¹² 11^a regula: 6^{tus} tonus irregularis cognoscitur, quia desinit in ·c· acuto et facit suum *seculorum* ad terciam vocem supra suum | finalem finali computato, scilicet in ·e· acuto et incipit suum versum in eo loco, ubi responsorium desinit, faciens suum dyapason a ·G· gravi usque ad ·g· acutum et ascendit et descendit per unam vocem sicut alii.

¹¹³ 12^a regula: 7^{mus} tonus regularis cognoscitur, quia desinit in ·G· gravi et facit suum versum et *seculorum* ad quintam vocem supra finalem finali computato in ·d· acuto, et suum diapason de ·G· gravi usque ad acutum ascendens et descendens sicut alii.

¹¹⁴ 13^a regula: 7^{mus} tonus irregularis cognoscitur, quia desinit in ·d· acuto et facit suum *seculorum* <ad quintam vocem> supra finalem, scilicet in ·aa· superacuto et suum diapason de ·d· acuto usque ad ·dd· superacutum, et potest ascendere et descendere sicut alii. Et ille irregularis raro invenitur.

¹¹⁵ 14^a regula: 8^{us} tonus regularis cognoscitur, quia desinit in ·G· gravi et facit suum *seculorum* ad 4^{am} vocem supra finalem, scilicet in ·c· acuto et suum dyapason de ·D· gravi usque ad ·d· acutum, et potest ascendere et descendere sicut alii toni regulares.

107 <Quartus>] Primus *Ww1*

111 finali] finale *Ww1*

112 in ·c· acuto] in g acuto *Ww1* | eo] *lectio incerta Ww1* | a ·G· gravi usque ad ·g· acutum] ad gravi usque ad g acutum gravi *Ww1*

114 et suum diapason] e suum diapason *Ww1* | superacutum] supra acutum *Ww1*

115 ·D· gravi] g gravi *Ww1*

¹¹⁶ 15^a regula: 8^{us} tonus irregularis cognoscitur, quia desinit in ·d· acuto et facit suum versum sive *seculorum* ad <quartam> vocem <supra> finalem finali computato.

¹¹⁷ Et sciendum, quod omnes minores faciunt suum dyapason de 4^a littera sub finali voce usque ad 5^{am} litteram supra finalem finali computato. ▶ p.312

¹¹⁸ Hee etenim regule sunt generales tam ad tonos regulares quam irregulares.

Versus: ¹¹⁹ ·D· vel ·a· dupliciter finit primus <atque> 2^{us}.

¹²⁰ Tercius et 4^{us} ·E· vel ·a· fine locantur.

¹²¹ Quintus cum 6^{to} in ·F· vel ·c· sic requiescunt.
<...>

▶ p.312

¹²² Finit ·a· 4^{tus}, tunc b mollis situandus.

▶ p.312

¹²³ Autentus tonus est, quem plus extollit acumen.

¹²⁴ <Quique> magis gravis est, sic dicitur ille plagalis.

¹²⁵ Vult descendere par, sed scandere vult tonus inpar.

¹²⁶ Item de cursu tonorum sciendum. ¹²⁷ Nota: Cursus eorum est certa lex ascendendi et descendendi cuiuslibet cantus regularis. ¹²⁸ Unde autenti toni de regula ascendendi <habent> potenciam ascendendi ad 8^{am}, scilicet dyapason, licencialiter vero inferius unam clavem assumunt et supra 8^{am} raro. ¹²⁹ Plagales autem regulariter ad 5^{tam} clavem ultra finalem ascendere possunt et ultra has metas utrimque unam clavem infra et supra habere possunt. ¹³⁰ Excipitur tamen autentus tritus, id est quintus tonus, qui nullam licenciam regulariter infra finalem habere potest, nisi dum emutaverit <in> cursum sui plagalis, videlicet 6ⁱ toni et hoc vero fit propter imperfectionem semitonii.

123-124 SUMM. GUID. 19-20; GOB. PERS. p. 187a

127 ADAM FULD. 2, 15: Ambitus autem tonorum, ut refert Oddo in enchiriade est certa lex ascendendi et descendendi cuiuslibet cantus regularis.

116 <quartam>] quintam *Ww1*

122 ·a·] D *Ww1*

123 acumen] acutum *Ww1* cf. SUMM. GUID. 19

124 <Quique>] eius *Ww1* cf. SUMM. GUID. 20 | illa *Ww1*

129 Plagales autem] Plagalis aut *Ww1*

Unde: ¹³¹ Nature talis autentus esse probatur,
¹³² Ut queat a fine protendi vocibus 8
¹³³ Huicque licencia dat vocem protingere nonam,
¹³⁴ Sed tantum sola solet hic descendere voce
¹³⁵ Infra finalem, qua quintus lege privatur.
¹³⁶ Voces autentus dat lex modulaminis 8.
¹³⁷ Hinc tamen ad decimam phas est pertingere corda<m>.
¹³⁸ Hoc fit in ascensu, sed cum reprimatur infra
¹³⁹ finalem, sola solet hic descendere corda.
¹⁴⁰ Transgreditur numerum, qui tertius est tonus, istum.
¹⁴¹ Sed tritus autentus nec voce permittitur una
¹⁴² Namque semitonium noscit habere suum.

¹⁴³ Item multis de causis potest fieri excellencia cantus.

Unde: ¹⁴⁴ Antonomasia valet hic, <cum> vox simul et res
¹⁴⁵ Thematis eximii sublimi vult sociari.
¹⁴⁶ Aut exclamandi virtus aut causa dolendi
¹⁴⁷ aut pya vota precum cogunt transcendere cantum.

¹⁴⁸ Et intentum horum versuum est, quod irregularitas contra proprium
ascensum et descensum excusatur propter excellenciam materie, ut ibi:
Sicut cedrus, quod responsorium est 4^{ti} toni, ubi sanctus Gregorius propter
excellenciam materie (morsu predam) responsorii ambitum quarti toni
excedit. ¹⁴⁹ Secundo irregularitas excusatur propter excellenciam causa ad-
miracionis, ut de sancto Nicolao in antiphona *O Christi pietas*, que existit 6ⁱ
toni. ¹⁵⁰ Tercio causa declaracionis, ut ibi: *Viri impii dixerunt*. ¹⁵¹ Quarto
propter desiderium oracionum, ut ibi: *Fidelis sermo* et cetera.

131-133 LAMBERTUS p. 261a

134-136 ANON. Carthus. nat. 5, 45

144-147 SUMM. GUID. 311-314; GOB. PERS. p. 195b

131 Nature] Nolle *ante* nature *del. Ww1*

133 Huicque] Huncque *Ww1*

134 descendere] ascendere *Ww1*

135 qua] quia *Ww1*

136 autentus *Ww1*

137 protingere *Ww1*

140 numerum] *fortasse* naturam *Ww1* istum] istam *Ww1*

147 vota] vata *Ww1*

¹⁵² Item sciendum pro regula: Omnis cantus sepe tangens <quintam> supra suum finalem et quandoque transcendens ad 4^{tam} infra finalem est cantus autentici toni, ut ibi: *Ecce tu pulchra es.* ¹⁵³ Illa antiphona a <·D·>solre incipitur et sepius ascendit in ·a·lamire et semel in 4^m, scilicet ·A·re; ergo est autentici toni et similiter *Ambulans Iesus iuxta mare* et sic de †4^{to}† et quinto autentici. ¹⁵⁴ Alia regula: Omnis cantus tangens 5^{am} et non descendens infra finalem est autentici toni. ¹⁵⁵ Tercia regula: Omnis cantus sepius descendens sub finalem et non iterans quintam supra finalem est plagalis toni. ¹⁵⁶ Quarta regula: Omnis cantus non ascendens quintam, sive descendit sub finali sive non, est plagalis toni. ¹⁵⁷ Unde de cursu plagalium ponuntur hec metra:

¹⁵⁸ Est quoque natura collateralium hec, ut
¹⁵⁹ ad 5^{am} vocem possint de iure levare,
¹⁶⁰ hiis licencia dat vocem contingere 6^{tam}
¹⁶¹ et sub fine queunt vocem quoque tangere quartam.
¹⁶² 4^{or} in locis cantus finit regularis,
¹⁶³ desinens in aliis incongruus omnis habetur.

Item: ¹⁶⁴ Quinque plagalis habet <vel> sex, sed hic raro saltat.
¹⁶⁵ Quintam vel sextam quam si ter quaterve
¹⁶⁶ Surgit ad has, cantus autentici est tribuendus.
¹⁶⁷ Quantum <cum>que cadat, cadit autem quatuor infra
¹⁶⁸ vocibus aut quavis modulandi lege plagalis.

¹⁶⁹ Unde sciendum: Omnis cantus aut tangit supra suum finalem 5^{am} vel non. ¹⁷⁰ Si non, est plagalis; si autem tangit quintam, hoc est dupliciter: vel descendit sub finali, vel non. ¹⁷¹ Si non, sic est unus tonus autentici; si sic, hoc est tripliciter: ¹⁷² vel tangit 5^{tam} multociens vel raro sub descendit, sic est autentici; ¹⁷³ vel raro tangit quintam vel multociens sub descendit, sic est plagalis; ¹⁷⁴ vel tociens descendit infra finalem quociens tangit finalem, sic est collateralis, id est plagalis alicuius autentici.

154-156 SUMM. GUID. comm. 3, 13-15

158-160 LAMBERTUS p. 261a

161 LAMBERTUS p. 261b

164-166 ANON. Carthus. nat. 5, 45

168 ANON. Carthus. nat. 5, 45

169 SUMM. GUID. comm. 3, 19

152 <quintam>] terciam *Ww1* cf. *TH V 4, 562* | est cantus] idem cantus *Ww1*

159 possit *Ww1*

166 has] os *Ww1* | autentici] autentici *Ww1*

	voces plagales ABC	D utriusque DEFGa	autenti bcd		voces plagales BCD	E utriusque EFGab	autenti cde
► <i>p.313</i> <i>297r</i>	175 Dispositio autenti prothi et sui plagalis				176 Dispositio deutri autenti et sui plagalis		
	voces plagales CDE	F utriusque FGabc	autenti def		voces plagales DEF	G utriusque Gabcd	autenti efg
► <i>p.313</i>	177 Dispositio autenti triti et sui plagalis				178 Dispositio tetrardi autenti et plagalis		
				D			
				de E	gravibus		
				F			
				G			

 175-178 IOH. COTT. mus. 12, 29

175-176

voces plagales abcd	d utriusque efg	autenti abcd	voces plagales bcde	e utriusque fga	autenti bcde	<i>Ww1</i>
---------------------------	-----------------------	-----------------	---------------------------	-----------------------	-----------------	------------

177-178

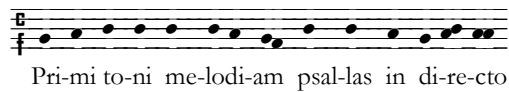
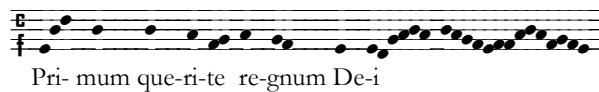
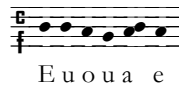
voces plagales cdef	f utriusque gabc	autenti def	voces plagales defg	g utriusque abc	autenti defg	<i>Ww1</i>
---------------------------	------------------------	----------------	---------------------------	-----------------------	-----------------	------------

<PRIMUS TONUS>

¹⁷⁹ Sequitur de differentiis tonorum et primo primi et sic deinceps.
¹⁸⁰ Unde omnis antiphona primi toni aut incipit in ·D· gravi aut allibi. ¹⁸¹ Si in ·D· gravi, hoc est dupliciter: aut per ascensum velocem in suum diapente aut non. ¹⁸² Si primo, sic erit hec differentia:



¹⁸³ Si autem non est sic, tunc erit tonus capitalis:



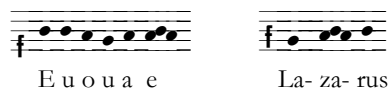
¹⁸⁴ Si incipit allibi, hoc est tripliciter: aut in ·C· gravi aut in ·F· gravi aut in ·a· acuto. ¹⁸⁵ Si in ·C· gravi, hec est differentia:



¹⁸⁶ Si in ·F· gravi, hoc est dupliciter: aut incipitur gradatim per ascensum vel descensum. ¹⁸⁷ Si per ascensum, erit hec differentia:



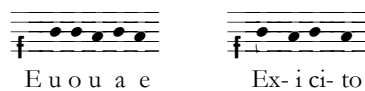
183 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 262a; SUMM. GUID. ton. 2; ANON. Claudifor. 4, 2, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 30



¹⁸⁸ Si secundo, erit hec differentia:



¹⁸⁹ Si incipitur in <·a·> acuto, tunc erit hec differentia:

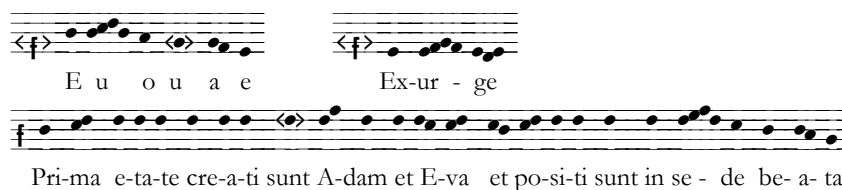


► p.313

¹⁹⁰ Insuper superadduntur alie differentie primi toni, que in ecclesiis collegiatis tenentur:



¹⁹¹ Et idem habetur in introitibus: <si incipitur in ·D· gravi> et ibidem finitur, erit capitalis, ut hic:



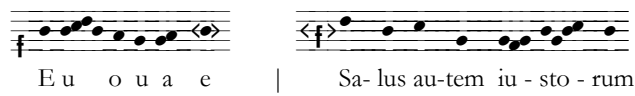
191 SUMM. GUID. ton. 18; ANON. Gemnic. 3, 3, 31

191 ut hic] ut hi *W¹* | *W¹* | *W¹*
Euouae Exurge

¹⁹² Si incipitur in ·C· gravi, sive habeat ascensum repentinum sive non, erit semper prima differentia. Exemplum:



¹⁹³ Et quilibet horum introituum finitur in ·D· gravi, sed quando introitus incipitur in ·A· gravi, tunc erit 2^a differentia, ut patet in exemplo:

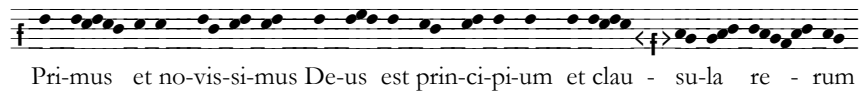
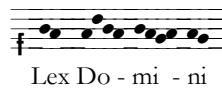


297^v

¹⁹⁴ Et eadem differentia etiam erit, quando introitus incipitur in ·F· gravi gradatim tendens sursum ad <·a·> acutum servato regulari ascensum et descensum, ut hic:



¹⁹⁵ Et eadem in <·a·> acuto:



192 Euouae *W^m1*

<SECUNDUS TONUS>

¹⁹⁶ Sequitur de plagali prothi autenti, id est de secundo, qui arte nullam habet differenciam, quamvis usu habet unam, arte vero solum habet capitalem. ¹⁹⁷ Et cognoscitur, quando in aliqua antiphona incipitur in ·A· gravi, ut hic:

► p.313



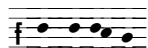
Hec mun-dum sper-nens Eu o u a e

¹⁹⁸ vel in ·D· gravi, ut hic:



O sa -pi-en-ci-a

¹⁹⁹ aut in ·F· gravi, ut hic, et finitur in ·D· gravi:



Au-xi-li-um

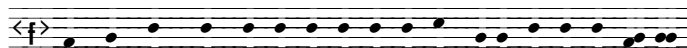
²⁰⁰ vel eciam incipitur in ·C· gravi, ut hic:



Si-cut li-li - um



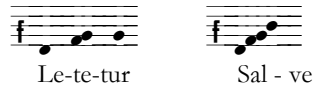
Se-cun-dum au-tem si- mi-le est hu-ic



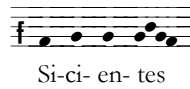
Se-cun-dum au-tem in fi-ne et in me-di-o sic va-ri- a - bis

²⁰¹ Sed in introitibus 2^{us} tonus aut incipitur in ·A· gravi, ut hic:

200 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 263a; SUMM. GUID. ton. 3; ANON. Claudifor. 4, 3, 9; ANON. Gemnic. 3, 3, 50



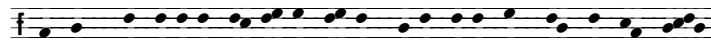
²⁰² aut in ·C· gravi, ut hic:



²⁰³ aut in ·D· gravi, ut hic:



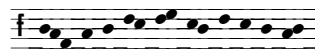
► p.313



298r

²⁰⁴ Sed psalmus eiusdem semper incipitur in ·C· gravi ascendendo in principio ad ·F· grave, ut sic: *ut re re fa fa*. Exemplum: *Eructavit*.

²⁰⁵ Et responsorium secundi toni in eisdem locis, ubi antiphona incipitur, versus vero eorum in ·C· vel in ·D· gravi.



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

201 *Ww1*
Letetur Salve

<TERCIUS TONUS>

²⁰⁶ Sufficiencia tercii toni sic sumitur: ²⁰⁷ Omnis cantus tercii toni aut incipitur in ·E· gravi vel alibi. ²⁰⁸ Si primo, sic erit capitalis, ut hic:

E u o u a e Qui de ter-ra est

Ter-ci-a di-es est quod hec fac-ta sunt

Ter- ci-um sus-pen-de in me-di-o et in fi-ne pre-ci-pi-ta

²⁰⁹ Si alibi, hoc est tripliciter: aut in ·F· vel in ·G· gravi aut in ·c· acuto. ²¹⁰ Si in ·F· gravi, erit sequens differencia:

E u o u a e Quan-do na-tus est

²¹¹ Si vertitur in ·G· gravi, hoc est tripliciter, quia aut hoc erit per repeticionem prime note aut per ascensum gradatim in ·c· acuto vel neutrum istorum. ²¹² Si primo, sic erit hec differencia:

E u o u a e Qua-si u - nus

²¹³ Si 2^o, erit hec differencia:

► p.314

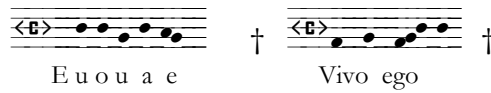
E u o u a e Ci-ves me-i

208 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 263b; SUMM. GUID. ton. 4; ANON. Claudifor. 4, 4, 16; ANON. Gemnic. 3, 3, 76

209 ·G· gravi] b gravi *W_n1* | ·c·] *illegibile W_n1*

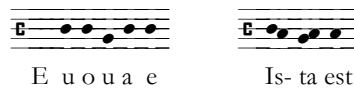
210 *W_n1*
Euouae Quando natus est

²¹⁴ Si 3^o, erit hec differentia:

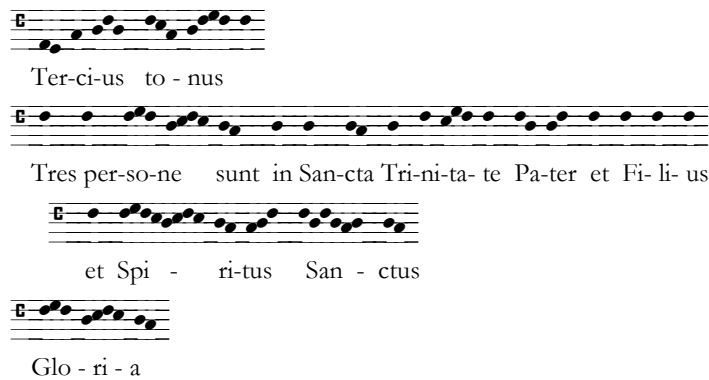


298^v
► p. 314

²¹⁵ Si autem incipitur in ·c· acuto, erit hec differentia:



²¹⁶ Sed notandum: responsoria in eisdem locis incipiuntur, sed versus istorum incipitur in ·c· acuto et finitur in ·G· gravi. Exemplum:



²¹⁷ In introitibus autem sciendum, quod in eis est unus capitalis unaque differentia. ²¹⁸ Tonus capitalis erit, quando introitus incipitur in ·G· gravi et statim tendit in ·c· acutum.



216 ex. Tercius tonus *lectio incerta in fine exempli Wv1*

217 *marg. dext.*: Exemplum.

Temp-ta-tus A-bra-ham ter-ci-a e-ta-te fi-li-um Y-sa-ac mac-ta-re pre-ce-pit
Glo-ri-a

²¹⁹Sed differentialis cognoscitur, quando introitus incipitur in $\cdot E \cdot$ gravi et statim sursum tendit, ut hic:

In no-mi-ne Eu o u a e

²²⁰ Et psalmus istorum incipitur in ·G· gravi gradatim surgendo, ut dicendo *ut re fa*.

<QUARTUS TONUS>

²²¹ Sequitur de 4^{to} tono, cuius sufficiencia sic capitur: ²²² Omnis 4^{tus} tonus aut incipitur in ·E· gravi aut alibi. ²²³ Si in ·E· gravi, hoc est dupliciter: aut per ascensum vel non. ²²⁴ Si primo, ut hic:



 vel sic: 


²²⁵ Si secundo, erit tonus capitalis, ut hic:

To-ta pul-cra <es> E u o u a e

Quar-ta vi-gi-li-a ve-nit ad e-os



Quar-tus to-nus gra-da-tim a-scen-dit sed tan-dem ab al-to ca-dit

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

225 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 264b; SUMM. GUID. ton. 5; ANON. Claudifor. 4, 5, 13; ANON. Gemnic. 3, 3, 104

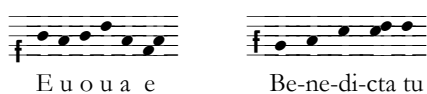
225 *ex. Euouae et Quarta vigilia tono gravius notata sunt in Ww1*

²²⁶ Si autem incipitur alibi, hoc est quadrupliciter: vel in ·C· gravi vel in ·D· gravi vel in ·F· gravi vel in ·G· gravi. ²²⁷ Si primo, erit hec differentia:



299r

²²⁸ Si in ·D· gravi, hoc est dupliciter: aut habet se per ascensum vel non. ²²⁹ Si primo, erit hec differentia:



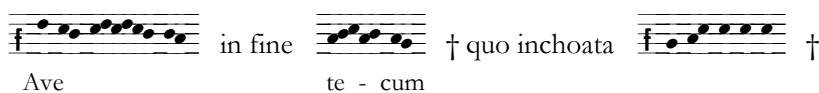
²³⁰ Si 2^o, erit hec differentia:



► p.314

²³¹ Si in ·F· gravi, sic erit capitalis. ²³² Si vero in ·G· gravi, erit hec differentia, que patuit in antiphona ista *O mors*, quamvis tamen loca inceptions variantur, quia hec antiphona, si incipitur in ·c· acuto, eque bene habet hanc differentiam et sic de aliis.

²³³ Item sciendum: 4^{us} tonus in responsoriis incipitur in eisdem locis ubi antiphone, nisi versus responsoriorum incipitur in <·a·> acuto et finitur in ·D· gravi, (excluso tamen quando repetitio responsorii incipitur in ·C· gravi, quia tunc versus debet finiri in ·F· gravi,) ut hic:



► p.314

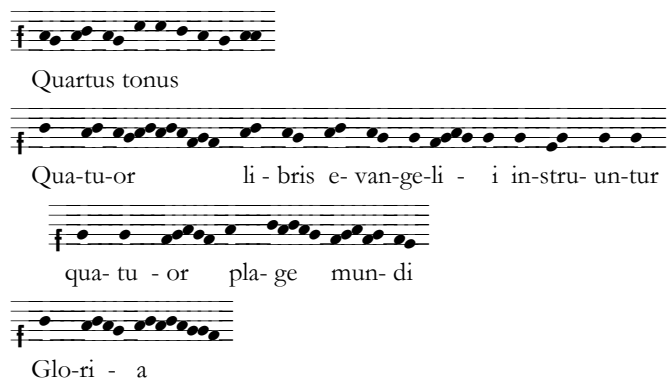
229 *Ww1*
Benedicta tu

230 *Ww1 cf. TON. Vratisl. 2, 50*
Euouae

232 patuit] *lectio incerta Ww1*

233 <·a·>] c *Ww1*

Ww1
tecum



Quartus tonus

Qua-tu-or li - bris e- van-ge-li - i in-stru- un-tur

qua- tu - or pla- ge mun- di

Glo-ri - a

²³⁴ Sed in introitibus 4^{us} tonus sic potest haberi. ²³⁵ Nam incipitur in litteris predictis sicut in antiphonis, sed finitur in ·C· gravi, et psalmus debet incipi in ·a· acuto et finiri in ·F· gravi. Exemplum:



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

Eu o u a e Om-nis ter- ra

Eu o u a e

► p.315

Versus: ²³⁶ *Omnis terra tenet 4^m pariter Resurrexi.*

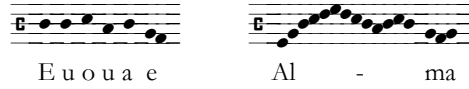
<QUINTUS TONUS>

²³⁷ Sequitur de quinto. ²³⁸ Nota, quod omnis antiphona quinti toni aut incipit in ·F· gravi aut in ·a· acuta vel ·c·. ²³⁹ Si in ·F· gravi, erit hec differentia:

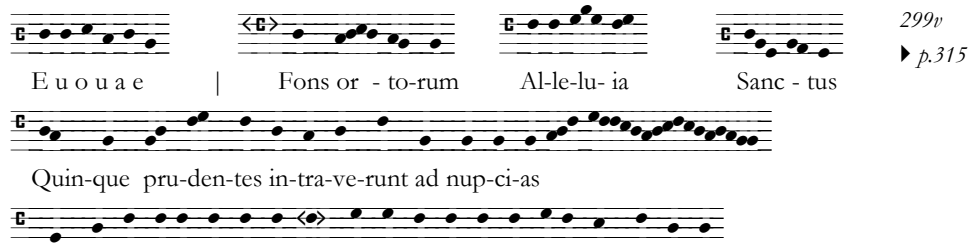
235 SUMM. GUID. ton. 21; ANON. Gemnic. 3, 3, 104

233 ex.: *post tonus add. C Ww1*

235 sicut sicut *Ww1*



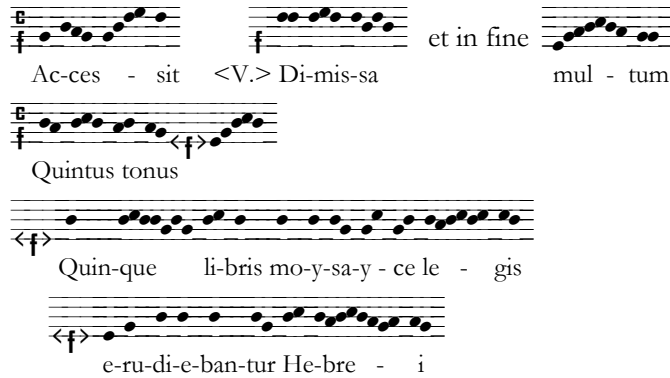
²⁴⁰ Si autem incipit in $\cdot a \cdot$ vel in $\cdot c \cdot$ acuta, tunc erit capitalis quinti toni, ut sequitur:



Quin-ti me-di-e-tas sep-ti-mo est si-mi-lis sed in fi-ne dis- si-mi-lis

²⁴¹ Item sciendum: tonus regularis versatur per $\cdot F \cdot$ asumens superius tantum unam vocem et eius tenor ponitur in $\cdot c \cdot$, finalis vero in $\cdot F \cdot$, ut superius patuit in eius melodia. ▶ p.315

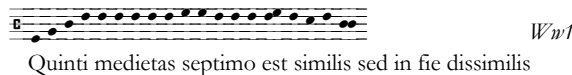
²⁴² Et in responsoriis incipitur in $\cdot F \cdot$ gravi aut in $\cdot c \cdot$ acuta. ²⁴³ Versus autem eorum incipitur in $\cdot c \cdot$ acuta et finitur in $\cdot F \cdot$ gravi, ut patet hic:



240 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 265b; SUMM. GUID. ton. 6; ANON. Claudifor. 4, 6, 11

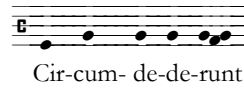
239 ex.: Alma| Alima $Ww1$

240 ex.: post nupcias add. $F Ww1$ |

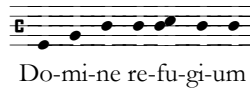
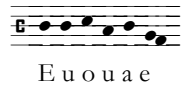




²⁴⁴ Sed in introitibus quintus tonus sic cognoscitur; nam si introitus incipitur in $\cdot F \cdot$ gravi, tunc erit hec diferencia:

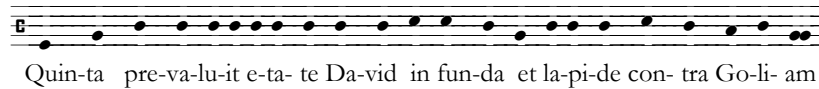
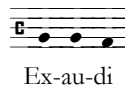
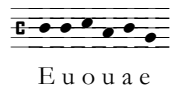


²⁴⁵ Vel hec:



²⁴⁶ Si vero introitus incipitur in $\cdot a \cdot$ acuta vel $\cdot c \cdot$, tunc erit capitalis. Exemplum:

Versus: ²⁴⁷ 5^{us} ut *Ecce Deus*, debes huic adde<re> *Circum*.



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

244 *Letare*

247 ex.: Quintam prevaluit etatem *Ww1*

<SEXTUS TONUS>

²⁴⁸ De 6^{to} tono sciendum: omnis antiphona 6ⁱ toni aut incipitur in ·F· gravi leviter ascendendo seu protendendo modo suavissimo in suo ascensu et descensu et finitur in ·F· gravi, scilicet in suo finali, ut patet sequentibus in antiphonis:

Ve-ni-at di-lec-tus me-us Li - be- ra nos

Glo - ri-am mun-di <spre-vit> Et vi-dens

Sex-ta ho-ra | se-dit su-per pu-te-um

<f> Sex-tus i-tem ut pri-mus in-po-ni-tur sed a-li-ter de-po-ni-tur

► p.315

300r

²⁴⁹ Sed differentia eius cognoscitur, quando antiphona incipitur in ·F· gravi suum ascensum gradatim dirigendo in ·a· acutum et eciā finitur in ·F· gravi, ut patet in hac antiphona:

Be-ne-dic-tus E u o u a e

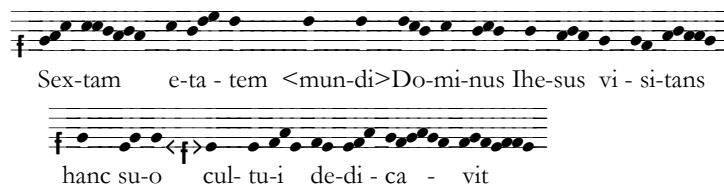
²⁵⁰ Sed in responsoriis 6^{us} tonus in ·F· gravi habet incipi et finiri et non alibi non transcendendo metas predictas, ut patet, in ascensu et descensu. ²⁵¹ Et versus eius incipitur in ·F· gravi suum ascensum dirigendo in principio ad ·b· molle. Exemplum:

Sextus tonus

248 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 266a; SUMM. GUID. ton. 7; ANON. Claudifor. 4, 7, 11

248 Gloria mundi ero (?) videns

▶ p.316

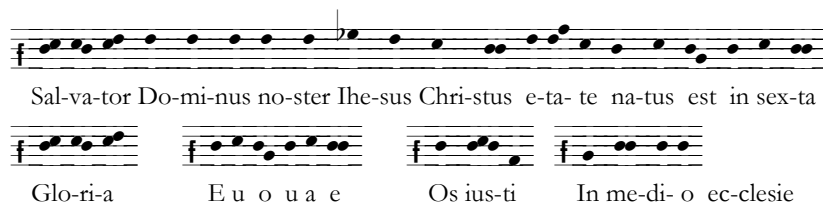


<....>

Gloria

²⁵² In introitibus vero nullam habet differentiam, sed sicut incipitur in ·F· gravi in suo cursu, sic etiam in ·F· terminatur, sed psalmus in ·F· gravi incipiendus est et ibidem finiendus, scilicet in ·F· gravi. Exemplum:

▶ p.316

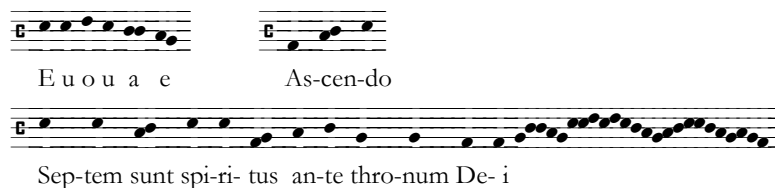


<SEPTIMUS TONUS>

²⁵³ Sequitur de 7^o. ²⁵⁴ Unde omnis antiphona 7ⁱ toni aut incipitur in ·G· gravi aut in suis collateralibus. ²⁵⁵ Si in ·G· gravi, hoc est dupliciter: vel per ascensum vel non. ²⁵⁶ Si primo, sic est hec differentia:

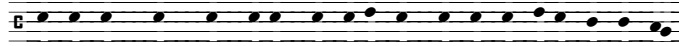


²⁵⁷ Si vero 2^o modo, sic erit capitalis:



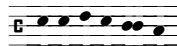
252 SUMM. GUID. ton. 23

257 IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 266b; SUMM. GUID. ton. 8; ANON. Claudifor. 4, 8, 15

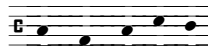


Sep-ti-mus quin-tum in me-di- o re-spi-cit sed in fi-ne de-spi-cit

²⁵⁸ Si autem in collateralibus, hoc est tripliciter: aut in ·b· quadrato acuto aut in ·c· acuto aut in ·d· acuto. ²⁵⁹ Si primo, sic erit sequens differentia: *Redemptionem*.



Euouae



Re-demp-ci-o-nem

300v

²⁶⁰ Si in ·c· vel ·d· acuto, erit hec:



Euouae



Stel-la is-ta



Sit no-men

²⁶¹ Vel potest esse hec differentia in ·d· acuto:



Euouae

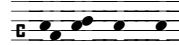


Non est in-ven-tus

► p.316



Euouae

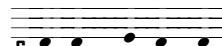


Tu es Pe-trus

²⁶² Vel secundum monachos:

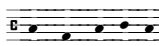


Euouae



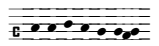
In-gres-sa A-gnes

► p.317

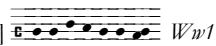
259  *Ww1*

Redemptionem

261 *ex.: post* Non est inventus. Euouae *add. C Ww1*

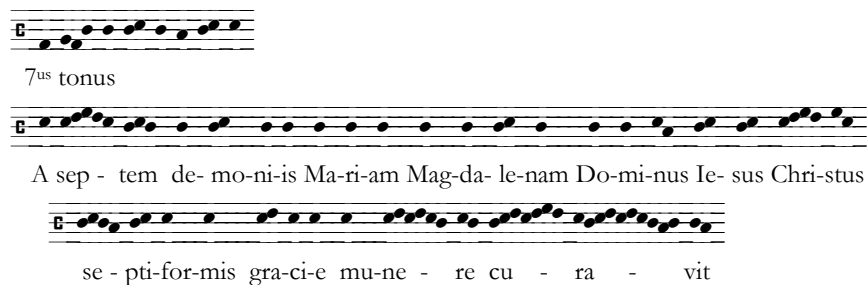


Euouae



Euouae

²⁶³ Sed responsoria toni <septimi> semper in eisdem locis cum antiphonis incipiuntur, versus vero in ·a· acuta vel similiter in <·h·> quadrato incipiuntur, et hoc fit propter repeticiones responsoriorum. Exemplum:



7^{us} tonus

A sep - tem de- mo-ni-is Ma-ri-am Mag-da- le-nam Do-mi-nus Ie- sus Chri-stus

se - pti-for-mis gra-ci-e mu-ne - re cu - ra - vit

²⁶⁴ Introitus vero in ·G· gravi per ascensum incipitur et finitur, sed psalmus in <·c·> acuta incipitur et finitur in ·G· gravi.



Sep- ti-ma e-ta-te con-re- sur-ge-mus ra- ci- o-nem me-ri-to-rum red-di-tu-ri

Glo-ri-a Eu o u a e Au-di-vit Do-mi-nus

Vi-ri Ga-li-le - i Eu o u a e Pu-er

► *p.317* ²⁶⁵ Licet ista ultima caudula non habetur in communi usu, sed solummodo prima.

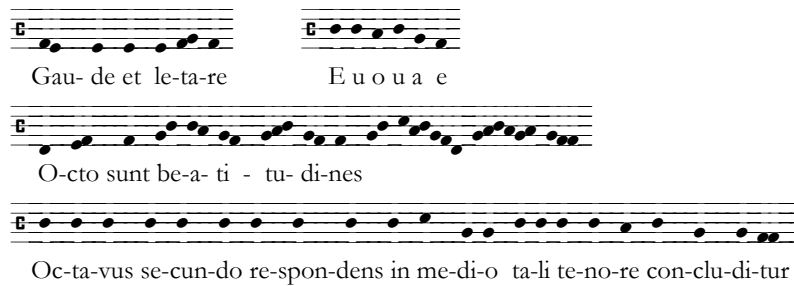
► *p.317* Unde: ²⁶⁶ Deservit misse septeni terminus unus,
^{266a} Quamvis in summo iunguntur tres sibi claves.

264 SUMM. GUID. ton. 24

263 <·h·>] 15 (?) *Ww1*

<OCTAVUS TONUS>

²⁶⁷ Sequitur de octavo. ²⁶⁸ Pro quo sciendum est, quod omnis antiphona 8ⁱ toni aut incipitur in ·G· gravi aut in suis collateralibus. ²⁶⁹ Si in ·G· gravi, erit capitalis. Exemplum:



Gau- de et le-ta-re E u o u a e

O-cto sunt be-a- ti - tu- di- nes

Oc- ta- vus se- cun- do re- spon- dens in me- di- o ta- li te- no- re con- clu- di- tur

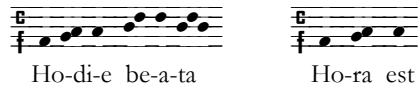
²⁷⁰ Si in collateralibus, hoc est tripliciter: ²⁷¹ aut in ·D· gravi, sic erit sequens differencia:



Spi-ri- tus Do-mi- ni E u o u a e

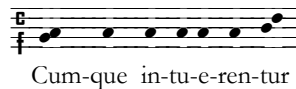
301r

²⁷² vel eciam eadem differencia tenetur, quando antiphona incipitur in ·E· gravi ut hic:



Ho-di- e be-a- ta Ho- ra est

²⁷³ aut quando antiphona incipitur in ·F· gravi et sic iterum erit eadem differencia, ut patet in hac antiphona:



Cum- que in- tu- e- ren- tur

²⁶⁹ IOH. COTT. mus. 11, 27; LAMBERTUS p. 267a; SUMM. GUID. ton. 9; ANON. Claudifor. 4, 9, 20

²⁶⁸ 8^{vi} toni e (?) *Ww1*

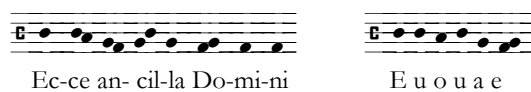
²⁷⁰ collateralibus] tollteralibus *Ww1*

²⁷³ et sic] et C *Ww1*

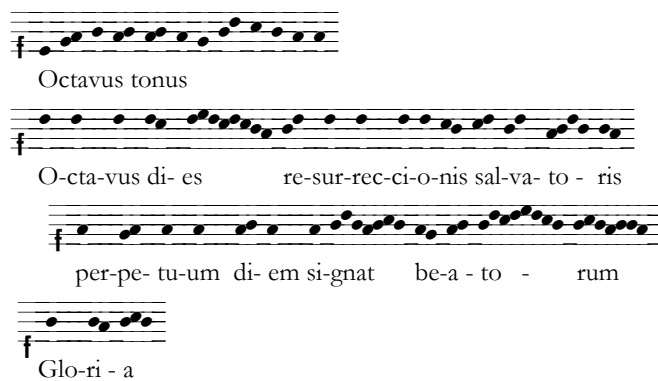
²⁷⁴ aut in ·c· acuto et hoc dupliciter, quia aut incipitur in unisono aut in semitonio. ²⁷⁵ Si in unisono, erit hec differentia:



²⁷⁶ Si descendit in <semitonium>, erit hec differentia:



²⁷⁷ Et sciendum, quod 8^{us} tonus in responsoriis fit ut in antiphonis, sed versus incipitur in ·c· acuta et finitur in ·G· gravi.



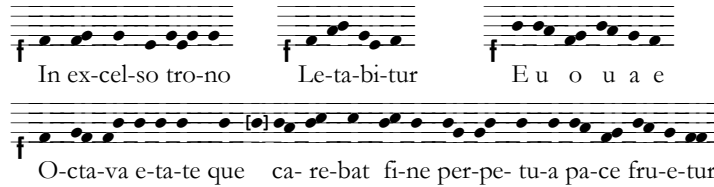
► p.317 ²⁷⁸ Et presertim omnia responsoria possunt cognosci in tonis versuum ipsorum tam de tempore quam de sanctis, ut patet de evangelistis, ubi primus tonus habetur in primo responsorio, scilicet *In visione Dei* secundus in secundo, 3^{us} in 3^o et sic de aliis et 8^{us} in responsorio 8^{vo}, scilicet *Species firmamenti*.

Versus: ²⁷⁹ *In, Qua, Si, Fa, Si, Qua, Dum, Spe* pro responsorio [toni] sunt.

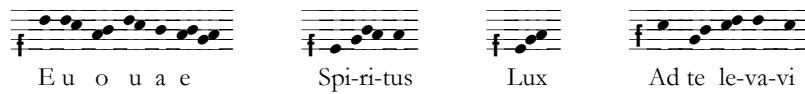
²⁸⁰ Item 8^{us} tonus in introitibus sic cognoscitur: vel si introitus incipitur in ·G· gravi, erit capitalis. Exemplum:

276 <semitonium>] unisonum *Ww1*

277 *Ww1*
beatorum Gloria



²⁸¹ Si vero incipitur alibi, ut in ·D· gravi et sic de aliis, erit hec differencia:



► p.318

²⁸² Item advertendum: capitalis tonus 8ⁱ inchoatur et eciam finitur in ·G· gravi, sed differencialis in *Gloria Patri* solum asignatur et non in psalmo.

²⁸³ Et hoc est tenendum in omnibus eciam aliis differentiis aliorum tonorum. ²⁸⁴ Ergo pro regula sit hoc notabile: omnis tonus capitalis uniformiter est tenendus in unoquoque versuum psalmorum *Magnificat* et introitibus, sed si est differencia alicuius, regulariter et artificiose solum datur in ultimo versu; ideo vocatur communiter in antiphonis, ubi denotatur *Seculorum Amen*, hoc modo: *enouae*.

²⁸⁵ Et dicitur ut 'communiter', quia quandoque ponitur notificacio psalmi sub notificacione regularitatis vel *seculorum*. ²⁸⁶ Ex hoc tamen non debet poni differencia toni ad quemlibet versuum, cuius regula est, quia differencie solum dantur propter principia antiphonarum et introituum et sic de aliis. ²⁸⁷ Antiphone autem diversa habent principia, sed cum solum propter principia dantur differencie tonorum, ergo terminus in *seculorum* sive differencia per modum debiti saltus petit principium anthiphone, quod solum fit post ultimum versum sive *seculorum*. ²⁸⁸ Ergo in *seculorum* datur differencia et non in unoquoque versu, cum non post quemque versum †...† sit antiphone inchoacio. ²⁸⁹ Habet enim hoc similitudinarie ex cursu naturali, unde ·b· molle volens facere saltum convenienter petit excursus, ut debitum terminum saltus in excursu contingere possit. ²⁹⁰ Et quia ars est imitacio nature in quantum potest, sic satis conveniens est

280 SUMM. GUID. ton. 25

290 Aristoteles, *Physica* 2, 2 (194a): si autem ars imitatur naturam, eiusdem autem scientie est cognoscere speciem et materiam usque ad hoc.

287 propter principia] propter propincipia *Ww1*

288 quemque] quamque *Ww1*

290 sic] sed *Ww1* cf. *TH II 4, 403*

similitudo et sequela et posse et hoc videtur adesse arte. ²⁹¹ Si qua autem ecclesia maxime katedralis vel collegiata, que maxime volunt habere dispensationes et modos fiendi ex libertate et voluntate, hoc fieri permetteret, id magis ex eorum voluntate in usum est proventum. ²⁹² Est tamen <adver-tendum>, si quandoque sit minor differentia vel parva, potest admitti in omnibus <versibus>. ²⁹³ Sed tamen in maioribus non licet, nisi quandoque propter pertraccionem temporis, ut si thurificaretur, in versibus *Magnificat* differentie per singulos versus propter congruitatem thurificacionis teneri possunt. ²⁹⁴ Nam ex ea causa quandoque in medio versuum pause fiunt iuxta ritus ecclesiarum. ²⁹⁵ Exemplum ut hic:

^{301v}
▶ p.318

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

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

- ²⁹⁷ Additur hiis novus, quem quidam comperit abbas,
²⁹⁸ Fabula, que narrat cum cantor *Nos vivimus qui*
²⁹⁹ Incipit et fratrum nullus vult voce tonare
³⁰⁰ Flatu bachato reperisse tonum perhibetur.
³⁰¹ Ex hoc problemate modernis extiterit <clamor>
³⁰² Bis deni monachi met<ra> non potuere tonare
³⁰³ Abba <pater> motus in cantu sublevat omnes.

Ta-li te-no-re to-nus can-ta-bi-tur hic pe-re-gri-nus

Nos qui vi-vi-mus Sa-pi-en-ci-a cla-mi-tat in pla-te-is

291 proventum] *lectio incerta Ww1*

292 <adver-tendum>] *om. Ww1 cf. TH II 4, 405; TH V 4, 548* | <versibus>] *om. Ww1 cf. TH II 4, 405; TH V 4, 548*

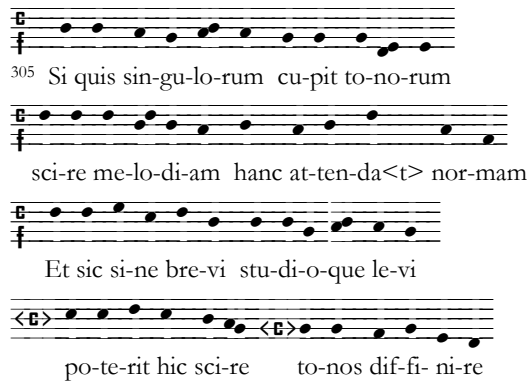
296 Addicitur *Ww1*

298 narrat] *lectio incerta Ww1 cf. TH II 4, 364; TH V 4, 506*

301 problemate] *lectio incerta Ww1* | extiterit] *lectio incerta Ww1* <clamor>] *cuior (?) Ww1 cf. TH II 4, 367; TH V 4, 509*

303 <pater>] *pacis Ww1 cf. TH II 4, 369; TH V 4, 511* | *ex.: Sapiencia cf. TON. Vratish. 4, 58*

³⁰⁴ Sciendum ergo, quod capitales omnium tonorum in tropo sequenti continentur:



305 Si quis sin-gu-lo-rum cu-pit to-no-rum
 sci-re me-lo-di-am hanc at-ten-da<t> nor-mam
 Et sic si-ne bre-vi stu-di-o-que le-vi
 po-te-rit hic sci-re to-nos dif-fi-ni-re

³⁰⁶ Antequam execucio fiat de naturis coniunctarum, que summopere necessarie sunt tendere volenti ad apicem sciencie musicalis, advertende sunt mutaciones ipsarum vocum, que aliquantiter prius elucidate sunt, sed pro meliori nunc informatione patere possunt tropo in subsequenti:



307 Au-re-a per-so-nat li-ra pul-cra se-mi-to-ni-a
 sim-plex cor-da sit ex-pres-sa vo-ce cor-dis con-so-nan-ci-a
 que in-to-na-ri-a hec do-cet sim-plex mu-si-ca.

► p.318

305 SUMM. GUID. ton. 52

306 sciencie] scire *W¹* cf. *TH XV* 9, 211

<DE CONIUNCTIS>

- p.318 ³⁰⁸ Sequitur de naturis coniunctarum. ³⁰⁹ Pro quo advertendum: posset aliquis querere, quid esset coniuncta; cui respondendum est, quod coniuncta est secundum vocem hominis vel instrumenti musici facere de tono semitonium et econverso de semitono tonum. ³¹⁰ Nam in eo loco, quo solebat esse semitonium, per coniunctam sumitur tonus; similiter in loco, quo solebat esse tonus, per coniunctam habetur semitonium, ut cum dicitur *mi fa*, ubi solebat dici *re mi*, et sic de similibus. ³¹¹ Eciam pro *fa sol mi fa*, hoc modo fit de semitono tonus et econverso. ³¹² Et non est intelligendum, quod tonus mutetur in semitonium et econverso semitonium in tonum, sed in loco, quo solebat esse semitonium, per coniunctam fit tonus et e converso. ³¹³ Et sciendum, quod nec in *·b·fa·h·mi* <acuto nec superacuto> est mutacio vocum nec potest fieri, quia ibi non sunt voces concordantes eo, quod *fa mi* facit semitonium <maius>, et sic <ibi non habetur> coniuncta. ³¹⁴ Advertendum iterum, quod omnis coniuncta signata per *b* molle dicitur *fa*, sed per *♭* quadratum dicitur *mi*. ³¹⁵ Cum ergo cognicio talium coniunctarum necessaria sit in cantu plano et eciam organico, idcirco videndum de eis diligenter est et scrutandum.

³¹⁶ Sunt autem talium coniunctarum octo, scilicet quatuor superiores et 4^{or} inferiores. ³¹⁷ De quibus prima accipitur inter *·A·* et *·B·* graves et signatur in *·B·* gravi per *b* molle, et erit ibi *fa*, ut patet in isto responsorio *Sancta et immaculata virginitas quibus te* etc. in loco, quo dicitur *non poterant*. Exemplum:

^{302r}
► p.318

Sanc-ta et in-ma-cu-la - ta virginitas <...> non pot - e - rant

309 cf. LAMBERTUS p. 258a

316 cf. CART. PLAN. 8

309 respondendum] respondet *Ww1*

310 quo solebat esse tonus] quo solebat esse totius *Ww1* | ubi soleba *Ww1* | dici] *add. de (?) Ww1*

313 <acuto nec superacuto>] gravi nec acuto *Ww1* cf. TH XVI 4, 5 | <ibi non habetur>] illa dicitur *Ww1* cf. TH XVI 4, 5

315 necessarie *Ww1*

317 in *·B·* gravi per *b* molle] in D gravi pro *b* molle *Ww1*

³¹⁸ Similiter exemplificari potest de eadem coniuncta in responsorio, quod canitur de apostolis, scilicet *Fuerunt sine querela* in loco, quo dicitur *calicem Domini*; similiter in hoc responsorio *Emendemus in melius* in loco, quo dicitur *miserere* et in quampluribus locis. ³¹⁹ Et tantum de prima coniuncta.

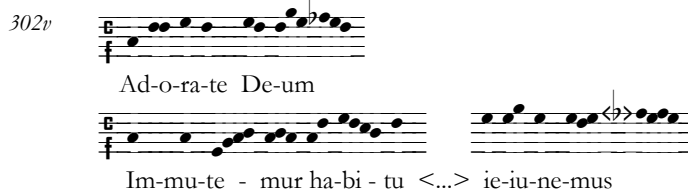
³²⁰ Secunda vero coniuncta accipitur inter ·D· et ·E· graves et signatur in ·E· gravi per b molle sic, quod ibi erit *fa*, ut patet in antiphona de sancto <Gregorio>, que inchoatur *Gloriosa sanctissimi* et in eo loco, quo dicitur *precibus*.



³²⁴ Quinta coniuncta accipitur inter $\cdot c \cdot$ et $\cdot d \cdot$ acutum et signatur in $\cdot c \cdot$ acuto per $\flat$ quadrum sic, quod ibi erit *mi*, ut patet in hoc iubilo, videlicet *Alleluia*, quod canitur in assumptione Virginis gloriose, scilicet *Asumpta est* etc., si incipitur in $\cdot a \cdot$ acuto.



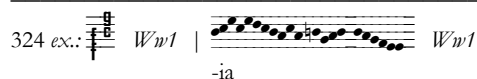
³²⁵ Sexta coniuncta accipitur inter $\cdot d \cdot$ <et $\cdot e \cdot$ > acutas et signatur in $\cdot e \cdot$ acuta per $\flat$ molle, et erit ibi *fa*, ut patet in hoc introitu *Adorate Deum* in loco, ubi canitur *Deum*; vel hac antiphona *Immutemur habitu* in loco, quo canitur *ieiunemus*. Exempli gracia:



³²⁶ Septima accipitur inter $\cdot f \cdot$ <et $\cdot g \cdot$ > acutum <et signatur> per $\flat$ quadrum sic, quod ibi erit *mi*, ut patet in hac antiphona *Hodie Maria* in loco, ubi canitur *Maria*, si eius initium incipitur in $\cdot b \cdot$ acuto, ut sic:



³²⁷ Octava accipitur inter $\cdot g \cdot$ acutum <et $\cdot aa \cdot$ superacutum> et signatur in $\cdot aa \cdot$ superacuto per $\flat$ molle sic, quod ibi erit *fa*. ³²⁸ Huic vero coniuncte musici locum non asignant, sed rationi committunt, sed tamen illo non obstante sagax et subtilis cantor sibi ipsi potest eam adinvenire exemplificando ut <in> predictis.



325 inter $\cdot d \cdot$ <et $\cdot e \cdot$ > acutas] in d acuta *Ww1* | Exempli] Exemplum *Ww1*

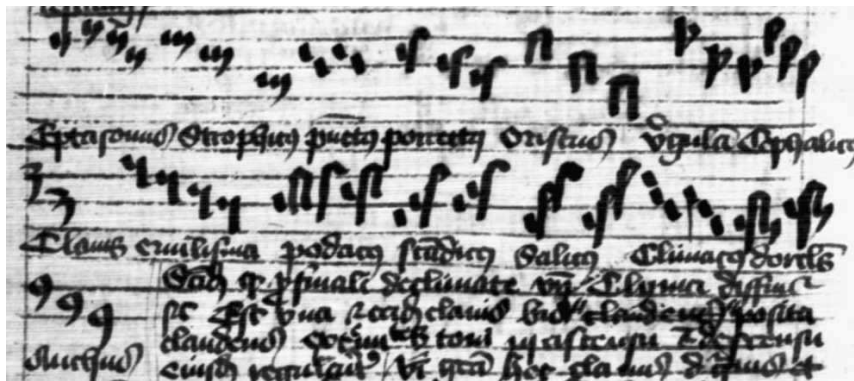
326 acutum] acuto *Ww1* | *Ww1* cf. TH II 3, 188

-a virgo
328 musici] musice *Ww1* | predictis] *lectio incerta Ww1* cf. TH II 3, 191; TH V 3, 234

³²⁹ Et sciendum, quod ipsi mensuriste in locis, quibus committitur coniuncta, solent ponere tale signum #, sed organiste ipsis notis solent adiungere quandam virgulam per modum crucis, ut sic +. ³³⁰ Hee autem coniuncte ideo sunt hic posite et exemplificate; nam organicus sive planus cantus sine eis nequaquam cantari potest ut patuit exemplis in predictis. ³³¹ Similiter in aliis organicis cantibus exemplificari posset, quod fideli relinquitur traditori artis musicalis. ³³² Et ideo coniuncte predictae memorie diligenter sunt commendande cum exemplis earum prenumeratis.

³³³ Pro meliori informacione hic eciam sunt informande quedam denominationes neumarum sive signa.

Versus: ³³⁴ Neumarum signis erras, qui plura restringis.



³³⁵ Eptafonus, strophicus, punctus, porrectus, oriscus,

³³⁶ virgula, cephalicus, clavis, quilisma, podacus,

³³⁷ scandicus, salicus, climacus, dorculus, anchus.

³³⁸ Sciendum, quod pro finali de climate. ³³⁹ Unde clyma diffinitur sic: Est una et eadem clavis bis posita claudens extremitates toni in ascensu et descensu eiusdem regulariter. ³⁴⁰ Verbi gracia hec clavis ·D· gravis et ·d· acutum claudunt in se primum tonum, ·A· vero gravis et acuta continent secundum tonum et sic de aliis.

334-337 NEUM. Eptaphonus

332 earum] eorum *W¹*

335 Eptafonus *W¹*

340 continet *W¹*

Versus: ³⁴¹ Littera quemque tonum tenet una tibi que probatur:
³⁴² Octavum primum ·D· continet ·A· que secundum.
³⁴³ ·E· tercium, 4^{tum} ·B· continet, ·F· quoque quintum,
³⁴⁴ ·C· claudit 6^{tum}, ·G· sep- patet ambitus horum.
³⁴⁵ En tibi subscripta bene denotat ista figura.
et cetera.

342-344 IOH. OLOM. 8 p. 40

341 queque *Ww1* | probatur] *lectio incerta Ww1 cf. TH V 4, 590*

342 ·A·que] atque *Ww1*

344 ·C·] E *Ww1*

KOMMENTAR

pr. 2 quid nominis] Der Ausdruck steht für den Namen eines Gegenstandes, ähnlich der ‚quidditas‘. Cf. Aristoteles, Anal. post. 2, cap. 1 (89b)

pr. 10: Vgl. dazu Wolfgang Hirschmann: „Quatuor sunt quibus indiget ecclesia“. Eine anonyme Einleitung in die *musica* im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, S. 9-31, bes. S. 11 f.

pr. 14: Vgl. Max Haas: Les sciences mathématiques (astronomie, géométrie, arithmétique, musique) comme parties de la philosophie. In: Claude Lafleur / Joanne Carrier (edd.), L'enseignement de la philosophie au XIIIe siècle. Autour du 'Guide de l'étudiant' du ms. Ripoll 109. Actes du colloque international. Studia artistarum 5, Turnhout 1997, S. 89-107, besonders S. 95 ff.

2, 24: Die Schlüssel in den Notenbeispielen sind ungewöhnlich. Sie entsprechen nicht dem Schlüsselsystem, wie es der Text 2, 50 und die *Scala decemlinealis* (2, 55) angibt. Vielmehr werden für die drei Lagen des *hexachordum durum* drei verschiedene *g*-Schlüssel verwendet, für das *hexachordum naturale* zwei *c*-Schlüssel und für das *hexachordum molle* zwei *f*-Schlüssel, wobei die Schlüssel auch zwischen den Linien stehen können. Die Verdopplung entspricht der auch in TH II gebrauchten Verdopplung der Tonbuchstaben ab *e* (vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. II, S. 183).

2, 24 secundum artem habet, <secundum> usum caret] Diese Bemerkung bezieht sich auf den höchsten Ton des Hexachords *e-la*. Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. I, p. 33

2, 26: Die Angabe, daß ein rotes *b* als Akzidens für das *hexachordum naturale* verwendet werden soll, ist sehr ungewöhnlich. Bestätigungen für diese Feststellung sind nicht bekannt.

2, 30-31: Die Aussage von Satz 30 und dem Beginn von Satz 31 ist: beiden *voces* (*fa* und *mi*) steht der Tonbuchstabe *b* voran, d. h. der *cantus* (die Ausführung) beider *voces* beginnt mit *b*.

2, 36: Der Gedankengang ist: Wenn man eine Quinte über *b-mi* haben will, müßte *ffaut* einen Ganzton von *e-lami* entfernt sein, denn *e-lami* ist eine Quarte von *b-mi* entfernt (und *g-solreut* eine kleine Sexte). Da das aber nicht der Fall ist, braucht man ein Akzidens vor *ffaut*, das die Tonstufe um einen Halbton erhöht.

2, 36 extra primariam invencionem] Das Wort *invencionem* ist eine Konjekture aus dem in der Handschrift überlieferten *evencionem*. Dieses Wort ist in den herangezogenen Wörterbüchern nicht belegt. Der Ausdruck *primaria invencio* erscheint in mehreren Mensuraltraktaten des 13.-15. Jhs. in Verbindung mit der Definition von *proprietas* nach Franco von Köln.

QUAT. PRINC. 4, 1, 12: Proprietas vero musice mensurabilis est nota sive signum **primarie invencionis** ligature a plana musica data in principio illius. Est enim parvulus tractus vel cauda alicui figure coniuncta ad denotandum eam esse longam, brevem vel semibrevem, ut in sequentibus patebit.

Der Ausdruck behält in TH VII zwar seine ursprüngliche Bedeutung, wird aber in einem anderen Kontext verwendet: *extra primariam invencionem* bezieht sich höchstwahrscheinlich auf die ursprüngliche Position von *e-lami* und *ffaut* im diatonischen System, wo sie einen Halbton bilden („quia ibi nec est *mi* nec *re* nec aliud distans per tonum“). Die Erhöhung des *ffaut*, die einen Ganztonabstand zu *e-lami* bewirkt, erfordert die Bildung eines ‚neuen‘ Hexachords, in dem die beiden Tonstufen eine andere Position einnehmen (z. B. als *re-mi* in einem auf *d* beginnenden Hexachord).

2, 37: fletum] Der Begriff entspricht dem Terminus *fleta* oder *fleuta*, der in mehreren Traktaten des 15. Jhs. aus dem süddeutschen Kulturkreis belegt ist. Vgl. TH II, 3, 203; LmL s. v. fleuta

2, 55: Die beiden Textwörter „Conan“ und „Conson“ in der Tabelle sind verderbt für „consone“, wie es in der Handschrift *Me* von TH XIII überliefert ist. Dort bezieht sich die Bezeichnung „dissone“ auf die Tonstufen *b-fa* *b-mi*, „consone“ steht für alle anderen Tonstufen.

3, 15 hanc] Die Konstruktion ist grammatisch problematisch. Wahrscheinlich sollte der Satz lauten: „Si duplex detur, decet hanc (*sc. vocem*) bis variare.“ Wegen der Versstruktur und des Binnenreims ist die angegebene Lesart aber mit Sicherheit die richtige.

3, 21-23: Satz 21-23 sind als Verse gekennzeichnet (alle drei Verse sind in der Parallelquelle *Me* zur Kennzeichnung unterstrichen, in *Le* rubriziert), obwohl sie metrisch erhebliche Defizite aufweisen.

3, 30: Die Mutationstabelle in LAMBERTUS p. 256-257 ist möglicherweise die Quelle für die hier angeführten Beispiele. Der einzige Unterschied besteht darin, daß Lambertus auch die *claves monosyllabae* (mit der Bemerkung „non est mutatio“) einbezieht, wogegen TH VII nur die Tonstufen berücksichtigt, auf denen eine Mutation möglich ist.

Die 52 möglichen Mutationen im Hexachordsystem werden durch 56 Notenbeispiele erläutert. Vier Mutationen sind mit jeweils zwei Beispielen versehen: *la-mi* bei *e-lami*, *re-sol* und *sol-re* bei *g-solreut* und *la-mi* bei *aa-lamire*. Die Notenbeispiele (mit Ausnahme der Beispiele 27 und 35) beginnen jeweils mit dem letzten Ton des vorangehenden Beispiels. Die Mutation findet also auf dem ersten Ton jedes Beispiels statt.

Dieselbe Tabelle ist auch in TH XIII 2, 67 mit einigen Varianten überliefert.

Ex	Clavis	Mutation	Dir.	Cantus	Solmisation
1	C faut	fa → ut	asc.	naturalis	ut re mi fa faut fa mi re ut
2	C faut	ut → fa	des.	durus	utfa mi sol
3	D solre	sol → re	asc.	naturalis	solre fa fa re
4	D solre	re → sol	des.	durus	resol re mi fa sol la
5	E lami	la → mi	asc.	naturalis	lami fa mi
6	E lami	mi → la	desc.	durus	mila re fa solre mi fa
7	F faut	fa → ut	asc.	mollis	faut fa mi re ut
8	F faut	ut → fa	desc.	naturalis	utfa mi sol
9	G solreut	sol → re	desc.	mollis	solre fa re
10	G solreut	re → sol	asc.	naturalis	resol mi sol
11	G solreut	sol → ut	asc.	durus	solut fa ut
12	G solreut	ut → sol	desc.	naturalis	utsol mi sol
13	G solreut	re → ut	asc.	durus	reut mi ut
14	G solreut	ut → re	asc.	mollis	utre fa mi re mi
15	a lamire	la → mi	asc.	mollis	lami fa mi
16	a lamire	mi → la	desc.	naturalis	mila mi fa sol la
17	a lamire	la → re	asc.	durus	lare mi re
18	a lamire	re → la	desc.	naturalis	rela sol la
19	a lamire	mi → re	asc.	durus	mire mi re
20	a lamire	re → mi	desc.	mollis	remi fa mi sol
21	c solfaut	sol → ut	asc.	naturalis	solut fa mi re ut
22	c solfaut	ut → sol	desc.	mollis	utsol mi sol
23	c solfaut	fa → ut	asc.	naturalis	faut fa mi re ut

24	c solfaut	ut → fa	desc.	durus	utfa mi fa
25	c solfaut	fa → sol	desc.	mollis	fasol fa sol
26	c solfaut	sol → fa	desc.	durus	solfa mi fa
27	d lasolre	sol → re	asc.	naturalis	solre fa re
28	d lasolre	re → sol	desc.	durus	resol mi sol
29	d lasolre	sol → la	desc.	mollis	solla fa la
30	d lasolre	la → re	asc.	naturalis	lare fa re
31	d lasolre	re → la	desc.	mollis	rela fa la
32	d lasolre	la → sol	asc.	durus	lasol fa sol fa sol la
33	e lami	la → mi	asc.	naturalis	lami fa mi
34	e lami	mi → la	desc.	durus	mila mi fa sol
35	e lami	la → mi	asc.	naturalis	lami fa
36	f faut	fa → ut	asc.	mollis	faut fa mi re ut
37	f faut	ut → fa	desc.	naturalis	utfa mi sol
38	g solreut	sol → re	asc.	mollis	solre sol re
39	g solreut	re → sol	desc.	naturalis	resol mi sol
40	g solreut	sol → ut	asc.	durus	solut mi ut
41	g solreut	ut → sol	desc.	naturalis	utsol fa sol
42	g solreut	sol → re	asc.	mollis	solre fa re
43	g solreut	re → ut	asc.	durus	reut mi re ut
44	g solreut	ut → re	asc.	mollis	utre fa mi re
45	g solreut	re → sol	desc.	naturalis	resol mi fa sol la
46	aa lamire	la → mi	asc.	mollis	lami fa mi
47	aa lamire	mi → la	desc.	naturalis	mila mi fa sol la
48	aa lamire	la → re	asc.	durus	lare mi re
49	aa lamire	re → la	desc.	naturalis	rela fa la
50	aa lamire	la → mi	asc.	mollis	lami fa mi
51	aa lamire	mi → re	asc.	durus	mire mi re
52	aa lamire	re → mi	asc.	mollis	remi fa mi sol
53	cc solfa	sol → fa	desc.	durus	solfa mi fa
54	cc solfa	fa → sol	desc.	mollis	fasol fa sol
55	dd lasol	la → sol	desc.	durus	lasol mi sol
56	dd lasol	sol → la	desc.	mollis	solla fa la

3, 55: Für *semis* werden hier zwei Bedeutungen angeführt. Andere Texte der Hollandrinus-Tradition unterscheiden zwischen *semis* und *semus*, *-a*, *-um*. Die zweite Form wird in Satz 58 verwendet. Offensichtlich stammt diese Formulierung aus einer anderen Quelle.

3, 62-64: Die Tonfolge *mi fa* als *semitonium maius* ist nur in absteigender Richtung möglich, wie es in TH VII 3, 62 angezeigt wird: *mi* = *b-mi* – *fa* = *b-fa*. In aufsteigender Richtung wäre das *semitonium maius* als *fa mi* darzustellen. Die Ausdrücke *antepositio* und *postpositio* in TH VII 3, 64 beziehen sich auf die Position der Solmisationssilben *mi fa*.

3, 65: Im enharmonischen Genus bilden nach Boethius zwei *dieses* ein *semitonium minus*, nicht ein *semitonium maius*. Laut LmL s. v. ‚diesis‘ gibt es nur eine einzige Quelle für die Teilung der Apotome in zwei *dieses*: PS.-MUR. interv. p. 310b.

3, 97 ut patet in hoc exemplo] Das Beispiel illustriert nicht deutlich die angegebene Regel. Ein *signum b molle* (ohne Gebrauch von *musica falsa*) könnte nur bei der großen Terz *G-b*, auf die eine kleine Terz *a-c* folgt, in Betracht kommen:



3, 106 semitritonus minor] Diese Intervallbezeichnung ist singulär. TRAD. Garl. plan. III 49 verwendet die Bezeichnung *semitritonus a minore* für eine große Terz mit einem großen Halbton (*ditonus cum semitono maiori*) und *semitritonus a maiore* für die Quarte. Jacobus von Lüttich gebraucht häufig die Bezeichnung *semitritonus* allein für die verminderte Quinte (2 Ganztöne und 2 kleine Halbtöne; cf. IAC. LEOD. spec. 2, 81, 1 und öfter). Johannes de Grocheio hingegen setzt den *semitritonus* mit der Quarte gleich (IOH. GROCH. 55). Diese Bedeutung findet sich auch noch im 15. Jh. bei Prosdocius de Beldemandis (PROSD. spec. 1, 8 p. 164, 12 und öfter). Keiner dieser Texte kann aber als unmittelbare Quelle für TH VII angenommen werden.

3, 106 speculativus musicus ipsam supra dyapente considerans] Eine Anspielung auf IOH. MUR. spec. 1, 305, wo die Quarte nur als konsonant eingestuft wird, wenn sie oberhalb einer Quinte steht, mit der sie eine Oktave bildet.

3, 118 quadritonus minor] Der Begriff *quadritonus* für ein Intervall aus vier Ganztönen kommt in der musiktheoretischen Literatur nur bei Theinred von Dover (in der Form ‚quadritonium‘: THEINR. DOV. 3, 13 p. 288, 6 und 3, 23 p. 336, 4) und in der *Musica manualis* (MUS. MAN. 19, 8 und 50, 12) vor. TH VII versteht den Zusatz *minor* anscheinend als Verminderung um einen Halbton analog zu den Begriffen *tertia maior* - *tertia minor* und *sexta maior* - *sexta minor*.

3, 127-131: Die kleine Sexte wird durch die Solmisationssilben *mi-fa* (= E-c) und *re-fa* (= A-F und D-b) repräsentiert. Die drei Positionen für *mi-fa* in Satz 131 sind *E-lami* – *c-faut* in zwei Oktaven und *a-lamire* – *f-faut* nur in der oberen Oktave. Die vier Positionen von *re-fa* sind *A-re* – *F-faut* und *D-solre* – *b-fa* in zwei Oktaven.

3, 134: Das Beispiel „inpolluto“ gehört zum Responsorium in tertio nocturno s. Agnetis „Omnipotens, adorande, colende, tremende, benedico te, quia per Filium tuum unigenitum evasi minas hominum impiorum et spurcitas diaboli inpolluto calle transivi.“ (CAO 7318). Vgl. TH XV 7, 25. Die Handschrift München, clm 4305 fol. 19v zeigt eine große Sexte *C-a* bei den Textworten „inpolluto calle“.

3, 135: cf. Einleitung S. 236

3, 143-147: Die große Sexte kann auf den Tonstufen *C-a* als *fa mi* solmisiert werden, *D-(a)b*, *G-(d)e* als *re la mi* (mit Mutation), *F-E*, *C-a*, *F-d* als *ut la*. Die Solmisation *mi re* kann nur zweimal in absteigender Richtung bei den Tonstufen *b-D* und *e-G* erfolgen. Die Aussage „sed *mi re* ter sociata“ scheint ein Irrtum zu sein.

3, 151: „Ecce vox“ ist ein Ausschnitt aus dem dritten Responsorium in tertio nocturno dom. Septuagesimae *Ubi est Abel frater tuus* (CAO 7804)

3, 177: Das Partizip „regredientes“ ist grammatisch nicht leicht zu erklären. Es könnte gemeint sein: „wenn wir, (d. h. der Autor) auf die (vorher erwähnten) Prinzipien des Discantus zurückgehen“

3, 184: Die fünf Konsonanzen „in generali“ sind: unisonus, tertia, quinta, sexta und octava.

3, 185 [A·B·C·D·E·F·G·] Die Tonbuchstaben geben anscheinend die Anfangstöne der sieben Oktavspecies an.

4, 2: Cf. 3, 35. Vgl. auch den Kommentar zu TH II 3, 51

4, 3: Die Dreiteilung des *cantus* ist nur im ANON. Mell. belegt:

ANON. Mell. 2, 2: Et primo dicendum quid sit cantus mensuralis seu figurativus, pro quo premittendum est quod triplex est cantus: scilicet regularis, irregularis et acquisitus. Regularis dicitur proprie cantus choralis sive ecclesiasticus, videlicet cantus gregorius, eo quod sub certis modis et regulis traditur et modulatur. Irregularis autem dicitur cantus rusticanus sive laycalis, qui alio nomine dicitur cantus nothus, eo quod neque modis neque regulis constat. Sed cantus acquisitus dicitur proprie cantus mensuralis seu figurativus.

Möglicherweise ist die Definition des *cantus acquisitus* von Goscalcus beeinflusst:

GOSCALCUS 1, 3 p. 50, 24: Est enim coniuncta quedam acquisita canendi actualis attributio in qua licet facere de tono semitonum et e converso.

MARCH. luc. 11, 4, 48: Et talis tonus dicitur acquisitus, eo quod acquiruntur eius species per variationem signorum ·b· rotundi et ·h· quadri, et in alio loco que improprie terminantur.

4, 13 cantus sui *seculorum*] Zu verstehen ist: „ein Gesang, dessen *seculorum* auf dem fünften Ton über der Finalis beginnt“

4, 46-47: Die Überlieferung dieser Verse ist anscheinend verderbt. Grammatische Konstruktion und Textsinn lassen sich kaum erschließen: Es geht wohl um den unterschiedlichen Charakter der Gesänge, die sowohl Heiterkeit als auch Trauer ausdrücken können. Die Form *mestem* in Vers 47 ist grammatisch falsch und paßt zwar im Schlußreim zu *salientem*, nicht aber im Binnenreim zu *fasta*.

4, 58: Die Antiphon *Ecce tu pulchra es* gehört nicht zum vierten, sondern zum ersten Modus (cf. 4, 50). Sie ist hier offensichtlich irrtümlich eingetragen worden.

4, 88: Die Finales der Kirchentonarten.

4, 89-90: Finales und Tenores der Kirchentonarten.

4, 96 *fa la re fa*] Der Anfang des *Magnificat* im fünften Modus ist folgendermaßen aufzulösen: *F-fa a-la* mit Mutation nach *re*, *c-fa*.

4, 105 cum *mi*] Die Angabe von Solmisationssilben ist in diesem Abschnitt ungewöhnlich. Sie kann sich nur auf das *a acutum* = *a-mi* beziehen.

4, 112: Die Bemerkung „et incipit suum versum in eo loco, ubi responsum desinit“ ist in diesem Zusammenhang ungewöhnlich und wirkt auch in grammatischer Hinsicht eingeschoben. Sie hat keine Parallelen in den

Regeln zu den übrigen Kirchentonarten, obwohl die Aussage nach TH VII 4, 250 richtig ist:

TH VII 4, 250: Sed in responsoriis 6^{us} tonus in ·F· gravi habet incipi et finiri et non alibi non transcendendo metas predictas, ut patet in ascensu et descensu. Et versus eius incipitur in ·F· gravi suum ascensum dirigendo in principio ad ·b· molle.

Die Regel trifft wohl besonders auf den transponierten Modus (*sextus tonus irregularis*) zu. Vgl. z. B. die Responsorien *Beatus Nicolaus*, *Gaude Maria virgo*, *Beata es Virgo Maria Dei genitrix* (ANT. PATAV. fol. 84r, 101r, 195v). Möglicherweise ist der Einschub aber von einer vereinzelt Randbemerkung der Vorlage übernommen worden, da er grammatisch nicht gut in den Satz paßt.

4, 117 minores] Gemeint sind die plagalen Tonarten. Die Parallelquelle TH XI 5, 34 überliefert ‚pares‘. Cf. LmL s. v. minor

4, 121: Möglicherweise fehlt hier ein Vers, der den 7. und 8. Modus behandelt. Guilelmus monachus bietet in seiner ganz ähnlichen Versfolge den folgenden Vers:

GUIL. MON. 9 p. 58 Septimus et octavus in ·G· vel in ·D· requiescunt.

Es ist aber auch möglich, daß in TH VII die beiden Modi nicht behandelt werden, weil sie nicht transponiert werden.

4, 122: Der in der Handschrift überlieferte Text ‚Finit D 4^{tus}‘ ist wohl falsch. Das *b molle* kommt im vierten Modus vor, wenn eine Transposition nach *a* mit dem Ambitus *D-d* vorgenommen wird.

4, 140: Der Sinn des Verses ist unklar: Es gibt keine Aussagen, daß der dritte Kirchenton den regulären Ambitus überschreiten könnte. Möglicherweise ist statt *tercius* der fünfte Ton *tritus* gemeint und der Ausdruck *tercius* wurde nur wegen des Metrums gewählt. Allerdings müßte dann *transgreditur* eher einschränkend gemeint sein.

4, 148: morsu praedam] Der ungewöhnliche Ausdruck ist in der lateinischen Literatur nur ein einziges Mal belegt:

Macrobius, Saturnalia 5, 13, 30: Vergilius solam aquilae praedam refert, nec Homericæ aquilae omen advertit, quæ et sinistra veniens vincentium prohibebat accessum et accepto a captivo serpente **morsu praedam** dolore deiecit, facto que tripudio solistimo cum clamore dolorem testante praetervolat: quibus omnibus victoriae praevaricatio significabatur.

Im Zusammenhang des Satzes in TH VII läßt sich nur vermuten, daß es sich um eine unbekannte Redewendung handelt. Sie soll vielleicht die nach oben aufsteigende Melodiefloskel bei den Worten *in monte Syon* des besprochenen Responsoriums illustrieren.

4, 150 causa declaracionis] Gemeint ist wohl, daß bei Texten, die eine ‚Verkündigung‘ in wörtliche Rede enthalten, ein besonderer Ambitus erlaubt sei, wofür der Text *Viri impii dixerunt: opprimamus virum iustum iniuste et de spoliis eius sortem mittamus* als Beispiel dient.

4, 153 4^{to}] Wahrscheinlich muß hier ‚4^{to}‘ durch ‚3^{io}‘ ersetzt werden. Allerdings fehlen Beispiele, die dafür einen Beweis liefern könnten.

4, 175-178: Die Darstellung der Ambitus der authentischen und plagalen Tonarten ist eine graphisch stark vereinfachte Form der Ambitus-Kreise aus IOH. COTT. mus., die in der Hollandrinus-Tradition weit verbreitet ist.

4, 178 de D E F G gravibus] Vgl. TH XIII 4, 174: „Figura de gravibus finalibus“.

4, 190: Es handelt sich um die Differenzen, die in anderen Texten der Hollandrinus-Tradition als *differentiae peregrinae* bezeichnet werden.

4, 197 *Hec mundum spernens*] Nach Auskunft von Ágnes Papp und Zsuzsa Czagány handelt es sich offensichtlich um eine Neukomposition aus dem Offizium der hl. Katharina. Es ist ungewöhnlich, daß dieses Stück trotzdem in mehreren Melodievarianten vorkommt, z. B.:



Hec mun-dum sper- nens (MMA V 2129)



Hec mun-dum sper-nens (ANT. KRANJ f. 197)



Hec mun-dum sper-nens (Cambrai, Bibl. municipale 38, f. 378)

4, 203: Ágnes Papp und Zsuzsa Czagány sind wir für den Hinweis dankbar, daß das Incipit *Vultum tuum* am Ende unvollständig ist:



Vul-tum tu - um cf. TH XI 7, 60

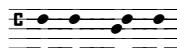
Da der folgende Introitus-Vers *Secunda etate* mit denselben Noten C-D beginnt, die am Schluß des Incipits *Vultum tuum* fehlen, handelt es sich offensichtlich um ein Versehen des Schreibers.

4, 213: Die Differenz ist in der Hollandrinus-Tradition singulär. Das Antiphonale Pataviense gibt aber zur Antiphon *Cives mei* eine ganz ähnliche Differenz:



Eu ou a e

4, 214: Die Antiphon *Vivo ego* ist hier irrtümlich zitiert. Die Melodie ist identisch mit der Antiphon *Quasi unus* (4, 212). Die Antiphon *Vivo ego* gehört mit ihrem richtigen Melodieanfang auf *c* zu Satz 215.



Vi-vo e - go

In Satz 214 müßte ein Beispiel für eine Antiphon stehen, die weder die Anfangsnote *G* wiederholt („aut hoc erit per repeticionem prime note“) noch stufenweise zum *c* aufsteigt („aut per ascensum gradatim in *c* acuto“), sondern einen anderen Melodieverlauf hat („vel neutrum istorum“). Die angeführte Differenz ist auch in TH II 4, 177 und TON. Vratisl. 2, 17 zu finden. In TH II wird sie mit den Antiphonen *Tollite portas* und *Tu Domine* verbunden, in TON. Vratisl. mit *Te semper idem*.

4, 224: Das Beispiel *O mors* und die anschließende Differenz werden in Satz 232 erläutert. Sie sind hier irrtümlich eingefügt worden. Die Differenz ist aus anderen Quellen nicht bekannt. Es handelt sich wohl um eine Variante zur vorausgehenden Differenz.

4, 230: Das Beispiel *Germinavit* paßt nicht zur vorangehenden Beschreibung, da es keine aufsteigende Tonfolge haben sollte.

4, 233: Nach Auskunft von Claire Maître, Ágnes Papp und Zsuzsa Czagány handelt es sich um den Versus des Reponsorius *Suscipe verbum*

oder *Benedicta tu*. Der Schluß *tecum* ist in *Ww1* fehlerhaft überliefert. Im ANT. PATAV. endet der Versus auf *F*, der in der Edition durch Verschiebung der letzten fünf Noten um eine Sekunde nach unten gewonnene Notentext entspricht aber dem Ende der Mustermelodie *Quatuor libris evangelii*, was andere Traktate der *Traditio Hollandrini* bestätigen. Das nachfolgende „quo inchoata“ ist möglicherweise als Text zu werten, dem ein textloses Beispiel zugeordnet ist. Ein liturgischer Gesang mit dem Incipit „Quo inchoata“ ist jedenfalls nicht bekannt.

4, 234: Die zweite *Saeculorum amen*-Formel ist nicht in anderen Traktaten der *Traditio Hollandrini* überliefert. Die in TH II überlieferte Melodie für „quasdam ecclesias“ entspricht der in TH VII zitierten Form mit Ausnahme der letzten vier Noten, die in TH II fehlen:



Entweder sind die letzten vier Noten in TH VII irrtümlich eingetragen worden, oder es handelt sich um eine lokale Sonderform, die einen passenden Anschluß zur Antiphon *Resurrexi*, die auf *D* beginnt, herstellen sollte. Die Antiphon *Resurrexi* wird in TH VII nur in Satz 236 erwähnt, in TH II wird sie als Beispiel für diese Differenz zitiert.

4, 240: Eine Antiphon mit dem Incipit „Sanctus“ ist aus anderen Quellen nicht bekannt.

4, 241 *asumens superius tantum unam vocem*] Gemeint ist wohl, daß sich zwischen dem Anfangston *F* und dem Rezitationston *c* nur ein weiterer Ton (*a*) befindet.

4, 248 *Et videns*] Das sowohl textlich wie auch melodisch unklar überlieferte Beispiel paßt nicht zur vorgegebenen Beschreibung, die einen Anfang auf *F* verlangt. Die Standardmelodie für *Et videns* beginnt allerdings tatsächlich auf *F*:



Et vi- dens Ihe-sus (MMA V 6104)

Varianten mit Beginn auf *G* sind allerdings ebenfalls überliefert (vgl. TH XVII 1, 381):



Et vi-dens Ihe-sus (Klosterneuburg, Augustiner Chorherrenstift 1012, f. 149v)

4, 251: *Sextam etatem*] Der mnemotechnische Text für den Responsoriumvers ist in mehreren Traktaten der Hollandrinus-Tradition, sowie in TON. Vratisl. und dem Tonar in Salzburg, St. Peter Cod. a. VI 44, f. 44v-59v in unterschiedlichen Fassungen überliefert:

II 4, 287:	Sextam etatem	dominus	visitans hunc cultu suo dedicavit.
III 14, 3:	Sexta etate mundi	dominus	visitans hanc suo cultui dedicavit.
V 4, 428:	Sextam etatem		visitans hanc suo cultui dedicavit.
VII 4, 251:	Sextam etatem	Dominus Ihesus	visitans hanc suo cultui dedicavit.
IX 2, 4, 234:	Sextam etatem mundi	Dominus	visitans hanc suo culto dedicavit.
LZ 4, 266:	Sextam etatem	dominus mundi	visitans hanc suo cultui dedicavit.
XVII 382:	Sexta etate	dominus deus Ihesus	suo cultui dedicavit.
TON.Vratisl.:	Sexta etate mundum	dominus	visitans hunc suo cultui dedicavit.
Salzburg, f. 56v:	Sexta etate	dominus deus Ihesus	suo cultu dedicavit.

Die unterschiedliche Wortanzahl der Textfassungen hat kaum Einfluß auf die Melodiegestalt, die je nachdem mehr oder weniger melismatisch wird. Schwierigkeiten bereitete anscheinend der Text, was zu einer außergewöhnlichen Anzahl von Varianten führte. Bemerkenswert ist vor allem die Variante *sextam etatem* – *sexta etate*, aus der wohl die Variante *mundum* – *mundi* resultiert: *Sexta etate ... mundum* – *Sextam etatem ... mundi* (cf. TON. Vratisl. gegen TH IX und LZ). In TH III sind beide Varianten kontaminiert. Auslassungen von einzelnen Textworten führen darüber hinaus in einigen Fassungen zu einem grammatisch inkorrekten und nicht mehr verständlichen Text.

4, 252 *In medio ecclesie*] Das Beispiel gehört mit seinem Anfang auf *D* eigentlich nicht hierher. Möglicherweise liegt aber auch eine Textlücke in der Beschreibung vor, die nur Incipits auf *F* erwähnt.

4, 261: Die Differenz mit der Antiphon *Non est inventus* ist in der Hollandrinus-Tradition nicht belegt. Beide sind aber im *Antiphonale Pataviense* fol. 265v zu finden.

4, 262: Die Differenz ist in der Hollandrinus-Tradition nicht belegt. Sie ist wohl als Variante zur vorangehenden Differenz aufzufassen. Dieser vorangehenden Differenz ordnet das *Antiphonale monasticum* S. 786 die Antiphon *Ingressa Agnes* zu.

4, 265: Der Terminus ‚caudula‘ steht wahrscheinlich für die zitierten Differenzen. Nur die erste scheint in Gebrauch gewesen zu sein, wogegen andere ungebräuchliche Formen bis zu drei Töne hinzufügen können.

4, 266: Die Bedeutung des Satzes ist nicht klar. „terminus unus“ kann auf die Differenz oder den Schlußton verweisen. Für beide Fälle ist aber die Fortsetzung „iunguntur tres sibi claves“ unverständlich, da es höchstens zwei Differenzen für die Introitus und zwei Schlußtöne gibt. Der Gebrauch von „septeni“ anstelle von „septem“ und dem stilistisch ungewohnten „tres sibi claves“ läßt Einflüsse von Hugo Spechtshart und der *Summa Guidonis* erkennen: *Septenus*, -a, -um kommt oft bei HUGO SPECHTSH. (49, 183, 436, 480 etc.) und in der SUMM. GUID. (218, 246, 307 etc.) vor, der Versschluß „sibi claves“ ist ebenfalls bei HUGO SPECHTSH. 545 zu finden.

4, 277: Das Ende des Schlußmelismas des Responsoriums ist nach Meinung von Zsuzsa Czagány mit dem Anfang des *Gloria Patri* kontaminiert, da beide Melodiefloskeln identisch sind. Für das *Gloria Patri* ist allerdings ein Schlüsselwechsel notwendig.

4, 278-279: Als Merkmelodien für die Responsorien dienen Responsorien zu Evangelistenfesten, die alle acht Kirchentonarten abdecken:

1. *In visione Dei* – Matthaëus
2. *Quattuor facies* – Commune Evangelistarum
3. *Similitudo vultus animalium* – Matthaëus
4. *Facies et penna per quattuor* – Matthaëus
5. *Similitudo aspectus animalium* – Matthaëus
6. *Quattuor animalia ibunt* – Commune Evangelistarum
7. *Dum aspicerem animalia* – Matthaëus
8. *Species firmamenti* – Commune Evangelistarum

In, Qua, Si, Fa, Si, Qua, Dum, Spe sind die ersten Silben der entsprechenden Responsorien.

4, 281 *Ad te levavi*] Das Beispiel mit dem Beginn auf *G* gehört zur *differentia capitalis*. TH II 4, 391-392 zitiert zwei verschiedene Melodiefassungen: die erste beginnt auf *D* und wird zur ersten Differenz gerechnet, die zweite mit dem Beginn auf *G* gehört zum „principale *Euouaen*“.

4, 295: Als Beispiele sind die zweite Differenz für die Antiphonen des ersten Modus und die Differenz für den sechsten Modus angegeben. Dieselben Differenzen sind auch in TH II 4, 406 zitiert, allerdings ist die zweite Differenz des ersten Modus in den beiden Texten nicht identisch.

4, 307: Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. I, S. 118-119. Die Textfassungen unterscheiden sich in den Quellen erheblich und sind grammatisch problematisch und schwer verständlich.

4, 309-329: Der Schreiber von TH VII verwendet *b rotundum* und *b quadratum* zur Anzeige der *coniunctae* in den Notenbeispielen. Allerdings ist eine Unterscheidung beider Formen nicht immer eindeutig. Darüberhinaus sind die Akzidentien manchmal nicht auf der geforderten Tonstufe eingetragen. In der ersten und siebten *coniuncta* fehlen sie ganz.

4, 317: Der Schluß von *non poterant* auf *G* ist möglich (cf. TH XVI 4, 15; Sz 8, 10), aufgrund der engen Verwandtschaft zu TH II ist aber auch ein Irrtum in der Abschrift in Betracht zu ziehen. Der Schluß in TH II 3, 164 lautet *bba*.

4, 323: Die Notierung des Beispiels zur vierten *coniuncta*, die ein *b rotundum* vor *a-lamire* vorsieht, erfüllt die im Text beschriebene Vorgabe vollkommen. Allerdings würde eine Erniedrigung von *a-lamire* eine Veränderung der Intervallstruktur der Melodie bewirken, die in praktischen Quellen der *Communio Fidelis servus* nicht nachweisbar ist. Man muß daher annehmen, daß *b molle* bei *a-lamire* in diesem Fall nicht mehr bedeutet als „ibi canitur *fa*“, d. h. unter der bezeichneten Tonstufe *a* (*=fa*) befindet sich ein kleiner Halbton. Dieser Halbton kann sowohl durch die Töne *G - as* wie auch durch die Töne *Gis - a* realisiert werden. Die zweite Möglichkeit würde der Intervallstruktur der Textstelle „in tempore“ entsprechen. TH II 3, 180 bevorzugt diese Lösung, obgleich das Notenbild nicht der Beschreibung der *coniuncta* im Text (TH II 3, 173) entspricht.

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. PRAGENSIS V. F. 6
UNA CUM COD. CRACOVIENSIBUS 1927 ET 1861

(TRAD. HOLL. VIII)

INTRODUCTION

TRAD. Holl. VIII, the plainchant treatise with the incipit *Pro recommendatione artis musice*, has been referenced on numerous occasions over many years in library catalogues as well as in the literature concerning music theory in Central-Eastern Europe.¹ Although two chapters of the treatise have appeared in print – those on the subject of monochord and its division – the treatise as a whole has remained unedited.²

The full text of TH VIII has been transmitted in two manuscripts: Praha, Národní Knihovna České Republiky V.F.6 (928), fol. 59v-97v (*Pa*), and Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927, fol. 213r-238v (*Kk*). The first eighteen chapters of the treatise along with a fragment of the nineteenth are contained in the manuscript Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861, fol. 128r-148r (*Ka*). However, there are grounds for presuming that the text of TH VIII as known to us today does not represent the complete version of the original treatise, a question we will address below. Moreover, excerpts and extracts of the text are transmitted as parts of the treatises TH XV contained in the manuscript Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV.Q.37, fol.303r-308r, 313r-314r (*Ww2*) and TH XXIII recorded in the manuscript Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685, fol. 362r-377v (*Ei*). These excerpts serve as supplementary transmissions of TH VIII in the present edition.

1. THE MANUSCRIPTS

Pa Praha, Národní Knihovna České Republiky V.F.6 (928)

This manuscript, written in the first half of the fifteenth century (1418, 1431), contains treatises from the domain of the *quadrivium*:

- f. 1r-23r Commentarius in Arithmetica Johannis de Sacrobosco
- f. 23v-26r Tractatus de proportionibus
- f. 26v-58v Johannes de Muris, *Musica speculativa* (A) copied and provided with commentary by Wenceslaus de Prachaticz, 1431
- f. 59-97v Tractatus de musica plana: “Pro recommendatione artis musice...” copied by Stanislaus de Gnesna, 1431 (*Pa*)
- f. 98-134v Thomas Bradwardinus, *Geometria*, 1418

¹ For secondary literature cf. RISM B III 5, München 1997, p.10-13, 28-34, 51-52.

² Christian Meyer: *Mensura monochordi. La division du monochorde* (IX^e-XV^e siècles), Paris 1996, p.165-169 (= *Kk*, fol. 219v-221r).

Described as “Musica cantualis” in the list of the contents entered on the inside cover³, *Pa* is the oldest transmission of TH VIII. This source transmits the full surviving text, which closes with a colophon identifying the date of the composition of the treatise – September 23, 1402. It also records the day – Sunday, the feast day of St Mary Magdalene (May 29) 1431 – in which the scribe, Stanislaus de Gnesna, completed his work on this specific manuscript⁴:

TH VIII 28, 62-65: Actum et datum in studio alme universitatis coram sub anno domini M^oCCCC^oII die vicesimo tercio mensis septembris. Explicit hoc opusculum scriptum anno domini M^oCCCCXXXI^o die dominico in Marie Magdalene solemnitate per manus Stanislai de Gnesna. Miserere miserere miserere mei Deus hodie in hac sacra solemnitate.

The *Pa* text has corrections in the margins written in the scribe’s hand along with fragments supplementing mechanical omissions. It also contains the remarks “Non magister” and “Hec magister”. Thus one can distinguish the principal text of the treatise, the author of which was an anonymous *magister*, from the equally anonymous interpolations. The interpolations were most probably copied together with the principal text from an older codex, in which the date 1402 was given as the date of the writing of the treatise.

Kk Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927

The manuscript (391 f.), written during the years 1443-1448, originates from the milieu of Cracow university. It contains a large selection of texts on astronomy and astronomical instruments (among others *Compositio astrolabii* by Prosdocius de Beldemandis, fol. 68r-79v; *Epistola beati Thome (de Aquino) de impressionibus et iudiciis astrorum*, fol. 211v), geometry (e.g.

³ “Arismetria communis; Musica Johannis Muris cum commento; Musica cantualis; Geometria Brangwardini”.

⁴ Cf. Gerhard Pietzsch: *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Hildesheim/New York 1970, p. 22-23: Stanislaus de Gnesna was a copyist of university books from at least 1429, which was the date of the copy made by him of the commentary by Petrus Elias of Riga to Priscian’s grammatical writings. Later treatises and commentaries written in his hand come from the years 1430-1432. Stanislaus de Gnesna received his Baccalaureate at Prague University in 1441. Three years later he obtained the degree of Magister artium and then, in 1446, a licentiate *in artibus*. During the years 1446-1458 he appears in university documents as *examinator*, *determinator* and *dispensator*. He was also a lecturer. The texts of his lectures on the writings of Aristotle: commentaries by Thomas Aquinas and Petrus of Auvergne to *De caelo et mundo* and a lecture on *Libri Topicorum*, date from 1453 and 1455.

Euclide's *Elementa*, fol. 20r-57r), perspectiva (Commentary on Pecham's *Perspectiva communis*, fol. 141v-178v), arithmetic (among them the treatise *Arithmetica speculativa*) and music (*Musica speculativa* by Johannes de Muris fol. 113r-132v, with anonymous commentary [incomplete], fol. 239r-241r, and TH VIII, fol. 213r-238v). The majority of texts were copied in the hand of Johannes de Elkus (Olkusz near Cracow), the owner of the codex.

The text of TH VIII was copied in 1448 by an unidentified monogramist N. P. d. C. The copy transmitted in *Kk* contains the full version of the principal text of TH VIII, familiar from the *Pa* transmission, as well as different, somewhat terser insertions. It also transmits the colophon from the *Pa* manuscript, but in a somewhat different form:

«Actis et datis in studio alme universitatis Prahensis sub anno domini 1411 die vicesima tertia mensis septembris.»

The precise identification of Prague University as the place of origin of the treatise is interesting to note; moreover the year – 1411 – deviates from that given in the *Pa* manuscript, while the calendric date of 23 September remains unchanged. Thus one might reckon that the year given – 1411 – represents an error in converting the date from Roman – MCCCCII – to Arabic numerals. We would therefore be justified in assuming that manuscript *Kk* confirms the year 1402 as the date of composition of the principal text of TH VIII.

Ka Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861

This manuscript also probably originates in Cracow. The only clue to its approximate date and origin is provided by the parchment flyleaf placed in the cover – a notarial copy of a certificate issued by the cathedral chapter in Cracow in the year 1455.

The codex (153 f.) contains only texts on music, among them: Cassiodorus, *Epistola ad Boetium* (fol. 1-2) and excerpts from *Institutiones* (fol. 6v-8); excerpts from *De nuptiis* by Martianus Capella (fol. 8r); full text of *De musica* by Boethius (fol. 8r-90v), an incomplete copy of *Musica cum tonario* by Johannes Cotto (fol. 100r-122v). A partially completed copy of *Pro recommendatione* (*Ka*, fol. 128r – 148r), containing first 18 complete chapters of the treatise and the beginning of the chapter 19, takes the last position in the codex (fol. 148v-153v blank).

Supplementary transmissions:

Ei Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685

According to the catalogue, this codex was written between 1456-58 in Leipzig,⁵ although there are some hints that its musical part transmitting the treatise TH XXIII was copied by some Bohemian scribe at the beginning of the sixth decade of the 15th century.⁶ The codex contains philosophical texts, among them *Problemata inter Albertum Magnum et sanctum Tomam* by Heimericus de Campo, *Lectura super figuras artis demonstrativae* by Raimundus Lullus and *Commenarius in parvulum philosophiae naturalis Petri Dresdensis*.⁷

Ww2 Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV.Q.37

This codex, copied around 1475 in Wrocław, transmits two treatises of the Hollandrinus tradition – TH VII and TH XV – as well as a number of texts concerning *computus*.⁸

The following table shows the state of preservation of the principal text of TH VIII within each transmission:

TH VIII	<i>Pa</i>	<i>Kk</i>	<i>Ka</i>	<i>Ei</i>	<i>Ww2</i>
<i>Prologus</i>	59r	213r	128r		
1 Quid sit musica	59v	213v	128v	362v	
2 Unde dicatur musica	60r	213v	129r	362v	
3 De divisione musice	60r	214r	129r		
4 Quid utilitatis musice conferat noticia	63r	215v	131v		303r
5 De inventoriis et auctoribus artis musice	64r	216v	132v		303v
6 Quid sit manus musica...	64v	216v	133r	362v	304r
7 De sex sillabis artis musicalis	65r	217v	133v		305r
8 De numero et ordine litterarum seu notularum musicalium	65v	217v	134r	363r	305r
9 De differencia litterarum seu musicalium notularum	67v	218v	135v	363v	306v

⁵ Karl Heinz Keller: Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt, Bd. 3: Aus Cod. st 471 – Cod. st 699, Wiesbaden 2004, p. 397-403

⁶ This question will be discussed in detail in volume VI of *Traditio Iohannis Hollandrini* containing the edition of TH XXIII.

⁷ cf. Karl Heinz Keller, op. cit.

⁸ For detailed description of the codex see the edition of TH VII published in the present volume, p. 228

TH VIII	<i>Pa</i>	<i>Kk</i>	<i>Ka</i>	<i>Ei</i>	<i>Ww2</i>
10 De monocordo	71r	219v	137r		
11 De institucione, mensura ac divisione monocordi	71v	220r	137v		
12 De musica distancia...	73r	221v	139v		
13 De distanciis ex tono et semitono aggregatis	73v	221v	140r	363v	
14 De septem speciebus dyapason	77r	224r	142v		
15 De tribus perfectis consonanciis	77v	224r	143r		
16 De proporcionibus consonanciarum premissarum	79v	225v	145r		
17 De valore manus musice divise per spacia et intervalla	81r	227r	147r		
18 De coniunctis musicalibus	81v	227v	147v		
19 De mutacione vocum musicalium ...	82v	227v	148r	365v	313r
20 De b rotundo et b quadro ...	84r	228v			
21 De triplicitate cantuum et de speciebus eorum	85r	229v		366r	313v
22 De tropis seu modis ...	86r	230r			
23 De numero troporum et de diversitate eorundem	87v	232r			
24 De finalibus seu maneriis et affinalibus eorundem	88v	232v			
25 De tenoribus octo tonorum iam dictorum	89v	233r			
26 De excursu troporum quantum ad arsim et thesim	90v	233v			
27 Quomodo varie complexiones hominum modis variis oblectantur	94v	236r			
28 De modo et forma cantum regulariter componendi	95v	237r			

2. THE RELATIONSHIP BETWEEN THE MANUSCRIPTS

The small number of extant transmissions of TH VIII makes it difficult to follow in detail the manuscript tradition of this text. Its partial and hypothetic reconstruction presented below relies on conclusions drawn from an analysis of the textual variants observed.

Pa Kk Ka

Transmissions *Pa Kk Ka* share a number of obvious errors, which allows one to suppose that they also share a common tradition originating from a source γ unknown to us today. One of the most significant errors that they share in common appears in a borrowing taken from *Notitia artis musicae* (or introductory section of *Musica speculativa*, versio B) in the third chapter of TH VIII. The fragment quoted below concerns the physics of sound or, more precisely, the conditions necessary for sound to be produced. One condition requires an object hitting the air at speed. In the

versions of *Pa Kk Ka* the erroneous word *arborem* appears in place of the correct term *aerem*:

Pa Kk Ka (=TH VIII 3, 71-73)

Et quoniam iam de sono mencio facta est, sciendum quod ad generationem soni necessario tria concurrunt, scilicet corpus percuciens, percussum et medium percuciendi. Primum frangens **arborem** celeriter, secundum corpus sonabile naturaliter, tertium aer fractus violenter. Ex quo apparet sonum non esse sine motu.

IOH. MUR. *not.* 1, 1 (CSM 17 p. 49-51)

Ad generationem soni tria necessario requiruntur: percuciens, percussum et medium percuciendi. Primum frangens **aerem** celeriter, secundum corpus sonabile naturaliter, tertium aer fractus violenter. Ictus non fit sine motu, ergo neque sonus absque motu est.

Pa Kk Ka versus *Ww2 Ei*

The next significant error in *Pa Kk Ka* appears in chapters also transmitted in *Ww2*, and the version found in *Ww2* can be regarded as the correct one. The text quoted below contains the following statement: “the knowledge which we acquire through nature can also be made more lucid through knowledge [which we acquire] through art.” The *Pa Kk Ka* versions erroneously use the accusative *scienciam* instead of the ablative *sciencia*; the correctness of the *Ww2* version is emphasised by the use of the ablative form *natura*, “symmetrical” in relation to *sciencia quoque et arte*, where versions *Pa Kk Ka* have the adverb *naturaliter*:

Pa Kk Ka (=TH VIII 4, 23)

Ea de re summo opere musice sciencie est a nobis intendendum, ut eam scienciam, quam naturaliter habemus, **scienciam** quoque et arte magis expertam habere valeamus

Ww2 (= TH XV 1, 24)

Ea de re summo opere sciencie musice est a nobis intendendum, ut eam scienciam quam natura habemus, **sciencia** quoque et arte magis expertam habere valeamus.

The third mistake shared by *Pa, Kk* and *Ka* involves the erroneous description of notes *a - d* as *finales* instead of the correct description *affinales*, used in the transmissions *Ei* and *Ww2*:

Pa Kk Ka (=TH VIII 9, 56-57)

Ab ·a· vero minuto inclusive usque ad ·d· minutum exclusive acute appellantur propter sonum, quem reddunt acutum. Vel dicuntur **finales**, quia quicumque cantus transpositi finiuntur in eis, ut patebit.

Ei Ww2 (= TH XXIII 1, 2, 37-38; TH XV 6, 7-8)

Sed alie 4^{or} subsequentes, scilicet ·a·b·h·c· dicuntur acute, quia acutum reddunt sonum. Dicuntur etiam **affinales**, quia in eis cantus transpositi et transformati habent terminari.

These variant readings may suggest the existence of an otherwise unknown branch of the manuscript tradition of the treatise *Pro recommendatione artis musicae*, based on a model other than γ . Moreover, *Ei* and *Ww2* share a number of wordings independent from TH VIII, e.g.:

TH VIII 6, 16-18

Proprietas autem manualis in cantu musico est vocum simplicium distincio. Que quidem distincio triplici differencia perficitur, ut infra melius patebit, ubi docebitur quomodo alia distincio sit per $\cdot b \cdot$ quadrum durum et acutum, alia per naturale, 3^a per $\cdot b \cdot$ rotundum et molle. Quibus tribus armonia seu modulacio musica ad dulcedinem et asperitatem cantus uberius instauratur.

Ei (= TH XXIII 1, 1, 5)

Ww2 (= TH XV 3, 8)

Proprietas vero manualis in cantu musico est vocum musicalium distincio, que in triplici differencia consistit, quia alia per b quadrum durum et acutum, alia per naturale, 3^a per b rotundum et molle perficitur et docetur.

TH VIII, 21, 38-42

Hoc tamen unum memorie suadeo imprimendum, scilicet si volueris scire uniuscuiusque sillabe cantum, nota sillabam et ab ea descende solfizando et ubicumque finitur per *ut*, ostenditur cantus suus, quo mediante regulatur.

Verbi gracia sumo $\cdot a \cdot$ lamire acutum: volo scire, per quem cantum unaqueque sillabarum regulatur, scilicet *la mi re*. Pono ergo *la* in $\cdot a \cdot$ acuta et descendo sic: *la sol fa* per iuncturas manus. Et constat, quod sic descendendo finitur per *ut* in $\cdot C \cdot$ gravi, ubi est locus primi naturalis. Dico ergo, quod *la* canitur per primum cantum naturalem, *mi* vero sic descendendo finitur in $\cdot F \cdot$ gravi et ergo per primum cantum b mollem regulatur. Et idem precise de reliquis est sciendum.

TH XXIII, 5, 23-25

Hoc tamen non est pretermittendum, scilicet si quis voluerit unamquamque sillabam musicam, per quem cantum canitur scire, videat locum eius in manu et cum eo descendat ad *ut*, tunc ubi *ut* finitur, ibi cantus per quem dicta sillaba regulatur facillime inuenitur.

Verbi gracia: si volo scire per quem cantum canitur *la*, quod est in $\cdot E \cdot$ gravi, descendam sic: *la sol fa mi re ut*, et finitur in $\cdot G \cdot$ greco, vbi est locus primi b duralis, et ergo per primum b durum regulantur. Et eodem modo de aliis est dicendum.

TH XV, 9, 30-34

Et sciendum, si quis voluerit unamquamque sillabam sive vocem musicam per quam cantum canitur scire, videat ergo locum eius in manu et cum eo descendat ad *ut*. Ubi *ut* finitur, ibi cantus, per quem dicta sillaba regulatur, facillime inuenitur.

Verbi gratia: si volo scire per quem cantum canitur *la*, quod est in $\cdot E \cdot$ gravi, descendam sic: *la sol fa* etc.; et finitur in $\cdot T \cdot$ greco, ubi est locus primi b duralis. Et ergo per primum b durum regulatur. Et eo modo de aliis est dicendum.

These variant readings and wordings in turn point to the existence of their common source β , most probably a kind of *compendium* based on TH VIII.⁹ One cannot exclude that β was compiled directly from the exemplar α , since the existence of another model standing between them (e.g. a copy of α without errors of γ) can at present not be confirmed.

Pa versus *Kk Ka*

Kk and *Ka* share an interpolation other than those transmitted in *Pa*, an interpolation that allows one to conclude that they both originate from a common source ϵ other than the model of *Pa*. Moreover, *Kk* transmits a large addition entered at the very end of the treatise that in all probability was also copied from ϵ (*Ka* breaks off the text at the beginning of the chapter 19). *Pa* and *Kk Ka* do not share any insertion in common. One can thus assume that γ transmitted a “pure” text, one without interpolations, of TH VIII.

The insertions in *Kk Ka* have been incorporated into the principal text without any remarks concerning their origin, and these insertions draw directly on the text of the treatise *De musica* by Johannes Cotto.

1. Interpolation in *Kk Ka*:

Kk f.221r, *Ka* f.139r (TH VIII 11, 44-52): “Ad hoc autem instrumentum ...”
(= IOH. COTT. mus. 7, 5-11)

2. Addition in *Kk*

Kk f. 238r-v (TH VIII 28, 71-102): “De hiis idcirco distulimus dicere ...”
(= IOH. COTT. mus. 13, 3-32)

The interpolations transmitted in *Pa* are also incorporated into the main text, but the marginal “Non magister” notes make it easy to distinguish them from the text by the *magister*. They relate only to the subject of the *accessus* and to elementary issues of *musica plana*; considered as a whole they form an important and varied collection of excerpts from other theoretical texts, diagrams, and didactic verses.

The significant heterogeneity of the insertions may suggest they were entered into the text of the *magister* gradually by subsequent users. Two basic layers can be distinguished in the collection. The first and perhaps the oldest comprises excerpts from *Musica* by Johannes Cotto, which may

⁹ Two *loci* in TH XXI confirm a dissemination of the source β : TH XXI 3, 7-11 (= TH XXIII 5, 5-13 and TH XV 9, 6-13) and TH XXI 4, 21=23 (= TH XXIII 5, 24-25 and TH XV 9, 32-34).

be treated as a kind of parallel in relation to the insertions transmitted in *KkKa* which were referred to earlier:

Pa

1. f. 64r (TH VIII 4, 39-49): "Unde ista ars haud infima ..." (= IOH. COTT. mus. 2, 5-7)
2. f. 69r (TH VIII 9, 107-116): "Qui primitius in Romana curia ... Cum igitur in commoventis mentibus ..." (= IOH. COTT. mus. 17, 6-14)
3. f. 69v (TH VIII 9, 118-140): "Consideranda est etiam magna differentia... Nam cum musicus..." (= IOH. COTT. mus. 2, 9; 2, 12-13)
4. f. 69v (TH VIII 9, 142-156): "De distincionibus in cantu ...; sicut in prosa" (= IOH. COTT. mus. 10, 21-29)
5. f. 92v (TH VIII 26, 45-57): "Figura de regulari cursu tonorum atque licenciati. Notandum quod unusquisque tonorum ...". Interpolation includes a diagram (= IOH. COTT. mus. 19, 6)
6. f. 94v (TH VIII 26, 110): "Sequitur ergo figura Johannis presbiteri ..." (figura deest)

The second layer comprises diagrams and didactic verses (including *locus Hollandrinus* 2B) widespread in texts integral to the Hollandrinus tradition as well as texts merely related to it. A part of this second layer, particularly the verses, must have been known in university circles around Prague as early as ca. 1415, as evidenced by the fact that they are also transmitted in TH X, a Prague text written at that time.

One should also emphasise here that some of the interpolations transmitted in *Pa* as "Non magister" appear later in manuscripts from the sphere of influence of *Hollandrinus novus*. This fact, on the one hand, testifies to the continuity of this didactic tradition; on the other hand one is led to postulate a musical treatise no longer extant that served as the model for texts from the *Hollandrinus novus* sphere of influence, a treatise that might have been written as early as the first three decades of the fifteenth century.

The table below lists the interpolations given in *Pa* transmitted as well in TH X and the central texts of the *Hollandrinus novus* sphere of influence: TH VII, TH XIII, TH II, TH V, LZ:

TH VIII	TH X	<i>Hollandrinus novus</i> TH VII, TH XIII	<i>Hollandrinus novus</i> TH II, TH V, LZ
4, 42-49			LZ pr. 77-80 (= TH VIII 4, 42-43, 47-48) TH V pr. 81-84
7, 14-15	B 11-12	TH VII 1, 15-16 TH XIII 1, 36-37	
9, 32-33	B 59-60	TH VII 2, 47-48 TH XIII 1, 152-153	TH V 2, 72-73

<i>TH VIII</i>	<i>TH X</i>	<i>Hollandrinus novus</i> <i>TH VII, TH XIII</i>	<i>Hollandrinus novus</i> <i>TH II, TH V, LZ</i>
9, 35-36	–	TH VII 2, 42-43 TH XIII 1, 137-138	TH II 1, 44-45 TH V 2, 60-61
9, 46 (Locus Hollandrinus)	B 52	TH VII 2, 34 TH XIII 1, 28	LZ 1, 30
9, 76-78	–	TH VII Pr.10 TH XIII pr. 161-162	TH V pr. 48-55 LZ pr. 47-54
9, 100-105	C 190-193	TH VII 1, 8-13	TH V 1, 59-64
26, 50 + 52-56		TH VII 4, 341-345 TH XIII 4, 191-195	TH V 4, 590-594

An extensive interpolation included in the chapter treating the classification of music (TH VIII 3, 98-142) – an erudite development of issues discussed earlier – occupies an isolated position. It has no equivalents in other texts from the Hollandrinus tradition.

The problem of a direct model of *Pa* remains. Three possibilities may be considered:

1. *Pa* is a copy of γ , with interpolations being inserted by the scribe of *Pa* himself.
2. *Pa* is a copy of γ provided with marginal glosses that have been subsequently inserted into the principal text by the scribe of *Pa*.
3. *Pa* is an exact copy of the model different from γ .

Stanislaus de Gnesna was clearly not a music theorist¹⁰. His role as a copyist has been described in the colophon of *Pa*. He copied *Pa* (1431) as a young scribe, ten years before he obtained his Baccalaureate (1441). He could not have entered the interpolations himself. Thus, the first possibility should be rejected.

Interpolations in *Pa* are in many cases very extensive: among eleven entries “Non magister”, only four contain less than ten sentences. One of them, comprising eighty two sentences, exceeds the size of the corresponding chapter (TH VIII 9, 74-156). Some contain large diagrams. Thus, it is doubtful that all of them could be entered into γ as marginal glosses. Thus one is led to reject the second possibility.

The third possibility remains the only to be accepted: Stanislaus de Gnesna produced an exact copy of his model, which otherwise represents the unknown manuscript δ .

Therefore, two versions derived from γ should be accepted: δ repre-

¹⁰ cf. p. 321, footnote 4

sented by *Pa* and ϵ represented by *Kk Ka*. They transmit different insertions as well as their own variant readings within the principal text, the most important of which are listed below:

Major equivalent variant readings of *Pa* and *Kk Ka*

pr. 43 – 46	<i>Pa</i> introduced different material not transmitted in <i>Kk Ka</i> ; this interpolation is not marked as “Non magister” but it contains a reference to the “Non magister” interpolation TH VIII 3, 100-102. ¹¹
pr. 47	<i>Kk Ka</i> introduced a conclusive sentence which is not transmitted in <i>Pa</i>
4, 52 and 6, 32	conclusive sentences transmitted only in <i>Kk Ka</i>
9, 157	conclusive sentence transmitted only in <i>Pa</i>
10, 1	significant difference in wording of introductory sentence between <i>P</i> and <i>Kk Ka</i>
19, 34	additional sentence in <i>Kk</i> (missing in <i>Ka</i>)
21, 31-32	different wording in <i>Pa</i> and <i>Kk</i> (missing in <i>Ka</i>)
21, 50	different wording in the title of the second part of the treatise in <i>Pa</i> and <i>Kk</i> (missing in <i>Ka</i>)

Major errors of *Kk Ka* versus *Pa*

7, 5	senariam <i>Pa</i>] senarium <i>Kk Ka</i>
9, 63	serie <i>Pa</i>] sede <i>Kk Ka</i>
13, 43	noris <i>Pa</i>] notis <i>Kk Ka</i>
19, 6	ostendit <i>Pa</i>] ascendit <i>Kk Ka</i>

Major errors of *Pa* versus *Kk Ka*

3, 42	virorum <i>Kk Ka</i>] variorum <i>Pa</i>
9, 3	disdyapason <i>Kk Ka</i>] dyapason <i>Pa</i>
26, 24	ad plagales <i>Kk</i>] ad finales <i>Pa</i>

¹¹ This interpolation deserves more attention: *Pa* transmits therein a reference to *musica mundana* with the remark that it “will be discussed below”. In fact, *musica mundana* is described in TH VIII exclusively within the “Non magister” interpolation to the chapter dealing with the music classification (TH VIII 3, 100-102). This indicates that the text of *Prohemium* was altered after the “Non magister” interpolation was entered to the chapter 3. That in turn suggests that at least this interpolation had become well established in the manuscript tradition of TH VIII.

Ka versus *Kk*

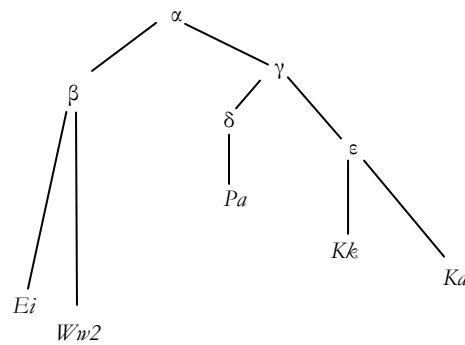
Although the two Cracow transmissions are very closely related, neither is a copy of the other. *Kk* cannot be a copy of *Ka*, for *Ka* transmits only part of the TH VIII text contained in *Kk*. *Ka* is not a copy of *Kk*, since it does not contain some of the mistakes present in *Kk*, e.g.:

6, 5 specialium *Pa Ka* | specialia *Kk*
 14, 18 *figura* “septem species dyapason” *without errors only in Ka*

Moreover, *Ka* transmits words missing in *Kk* but present in *Pa*, e.g.

pr. 41 quotidie *Pa* | *om. Kk* cothidie *Ka*
 2, 2 cantilena vel vocis *Pa Ka* | cantilena vocis *Kk*

The following stemma should serve to illustrate the relationship between extant transmissions of TH VIII:



3. THE TEXT

TH VIII as transmitted in *Pa* and *Kk* includes the introduction with the incipit *Pro recommendacione atis musice* and twenty eight unnumbered chapters. Moreover, both manuscripts visibly divide the whole into two treatises (*Pa*) or two books (*Kk*): the second part consists of chapters 22 - 28, devoted to the subject of ecclesiastical modes. In the first sentence of chapter 22, that which opens the second part, we find the expressions “Monocordica seu manualis determinacio” and “Troporum musicorum seu modorum determinacio”; these formulations may constitute some form of titles for the two parts of the treatise, indeed formulations of the

author. The same sentence refers to a “Prohemium” that should have contained a list of contents or enumeration of chapters:

TH VIII 22, 2: Expedita materia monocordice seu manualis determinacionis restat **iuxta premissam in prohemio seriem**, ut ad troporum musicorum seu modorum, qui abusivo vocabulo toni nuncupantur, determinacionem in ecclesia Dei preutilem accedamus.

Remarkably, no list of this kind is extant in any text of the treatise. Consequently doubts arise concerning the completeness of the text as we presently know it, and these doubts are reinforced by a passage in the last chapter of the treatise:

TH VIII 28, 46-47: Insuper **in prohemio huius opusculi proposueram aliquid loqui de cantu mensurato**. Sed ex eisdem rationibus dereliqui et presertim quia multa volumina in arte mensurali iam habentur.

The extant introductory part of the treatise contains no references to *cantus mensuratus*. We thus cannot exclude the possibility that the complete version of this extensive treatise, modestly described by the author as an “opusculum”, is not known to us today. The introduction with the incipit *Pro recommendatione artis musice* may represent only a part of the “Prohemium”, which in its original version comprised a list of contents and, perhaps, more information about the treatise and its author.

TH VIII does not contain a tonary, a decision taken deliberately by the author. In the final paragraphs of his “opusculum” (28, 41-44) he states that one would also need to add the *differentiae* of individual modes in accordance with the various initial notes and give the intonation of chants according to the differentiation of the modes, and one would also require an explanation concerning the question of *toni peregrini* – that is whether they exist independently, or whether they constitute *differentiae* within other *toni*. The author concludes that these and other important questions are sufficiently explained in tonaries and other writings, which he referred to as “formule modernorum” (28, 44), or “formule puerorum” (28, 12+14); he further mentions another little treatise (“summula”) he intended to write (28, 44) concerning this topic. One can thus assume that he authored another treatise, probably with a more practical orientation, one that included a tonary. Apart from the colophon, this is the only autobiographical piece of information supplied by the anonymous author. From the marginal notes “Hec magister” and “Hec non magister” we can conclude that he had a university education; the treatise itself testifies that the quality of that education must have been rather distinguished.

The text of TH VIII has been transmitted with a comparable number of omissions, incorrectly interpreted abbreviations and other minor mechanical errors in each of the three manuscripts. Major gaps (especially in *Ka*) relate to diagrams, among which *figura manus* deserves particular attention. This diagram is not present in the *Pa Kk Ka* branch, although it undoubtedly belonged to the text of TH VIII: *Pa* leaves an empty space where the missing diagram should be (fol. 67r), whereas transmissions *Kk* and *Ka* show no trace of the diagram.

4. CONTENTS

pr.	
pr. 1	Evidence proving the claim of Aristotle (<i>Politicorum lib.I</i>) that the human soul delights in musical melodies
pr. 18	Conclusions drawn from the above proof
cap. 1	Definition of music
1, 2	Description of two definitions of music that reveal its theoretical and practical aspect
1, 6	The importance of the practical aspect of music with respect to liturgical practice
cap.2	The origins of the word <i>musica</i>
2, 2	the word <i>musica</i> comes from <i>moys</i> i.e. <i>aqua</i>
2, 4	or the word <i>musica</i> comes from <i>musae</i>
2, 7	or the word <i>musica</i> comes from the instrument called <i>musa</i>
2, 11	<i>musica (modusica)</i> is derived from <i>modulatio</i>
2, 12	<i>musica (mundica)</i> is derived from the phrase <i>a mundi et celi motu</i>
2, 13	<i>musica</i> is derived from mulierum <i>sibilis cantus</i>
2, 14	<i>musica</i> is derived from <i>moys</i> , <i>aqua</i> and <i>ica</i> , <i>sciencia</i>
cap. 3	Classification of music
3, 1	introductory remarks with references to Boethius and Guido
3, 6	<i>musica diatonica</i> , <i>chromatica</i> and <i>enarmonica</i> ; description of <i>musica diatonica</i>
3, 14	<i>tetrachorda coniuncta</i> and <i>disiuncta</i>
3, 27	description of <i>musica chromatica</i>
3, 30	description of <i>musica enarmonica</i>
3, 37	Gregorius and Ambrosius as inventors of <i>musica diatonica</i>
3, 38	Millesius as inventor of <i>musica chromatica</i>
3, 39	Antimillesius as inventor of <i>musica enarmonica</i>
3, 40	<i>musica diatonica</i> as a genus respected in the Christian world
3, 44	division of <i>musica diatonica</i> into <i>harmonica</i> , <i>organica</i> and <i>rhythmica</i>
3, 51	description of <i>musica harmonica</i>
3, 54	description of <i>vox</i> and <i>instrumenta naturalia</i>

- 3, 59 *vox simplex* and *composita*
 3, 63 *vox discreta* and *indiscreta*
 3, 66 *sonus discretus* and *indiscretus* in *instrumenta arte facta*
 3, 71 explanation of the nature of sound
 3, 92 description of *musica organica*
 3, 93 description of the word *organum*
 3, 95 description of *musica rhythmica*
- “Non magister”: interpolation (Pa)**
 3, 98 *musica mundana, humana* and *instrumentalis*
 3, 111 division of *musica instrumentalis* into *metrica, rhythmica* and *harmonica*
 3, 123 division of *musica harmonica* into *genus diatonicum, chromaticum* and *enharmonicum*
 3, 133 names and descriptions of consonances
 3, 140 division of *musica* into *speculativa* and *practica*
- “Magister” (Pa Kk Ka)**
- cap. 4** Importance, significance and advantages of the art of music
 4, 1 ancient and modern authors testifying to the power of music
 4, 5 the example of *Apocalypsis*
 4, 8 the example of David and Saul
 4, 9 music at war
 4, 11 music at work
 4, 12 musical influence on animals
 4, 13 the moral power of music
 4, 16 music as pleasure
 4, 17 music as a natural element
 4, 19 music as a branch of education
 4, 21 the harmony of the spheres
 4, 22 the emotional power of music
 4, 23 the role of musical knowledge
 4, 33 Cassiodorus on the emotional power of music
- “Non magister”: interpolation (Pa)**
 4, 38 the art of music as an ability to estimate, amend and compose music
 4, 42 a *versus* on the advantages of music
- “Magister” (Pa Kk Ka)**
- cap. 5** Inventors of musical art
 5, 1 Pythagoras as the first inventor
 5, 3 Boethius as the translator of music into Latin
 5, 4 Guido as *vocum indagator*
 5, 5 Tubal as *instrumentorum registrator*
 5, 6 Iohannes de Muris as *simplicis musicae regulator*
 5, 7 Iubal as *proportionum modalium epilogator*
 5, 10 Verse on inventors of music
- “Non magister”: interpolation (Pa)**
 5, 13 Verse on Pythagoras and Tubal as inventors of music

- “Magister” (Pa Kk Ka)**
 5, 18 Other inventors: Lynus, Orpheus, Zethus, Amphion, Mercurius
- cap. 6** Description of *manus musica*, its properties and related concepts
 6, 1 introductory remarks
 6, 8 description of *manus*
 6, 12 description of *cantus*
 6, 16 description of *proprietas manualis*
 6, 19 description of *clavis*
 6, 23 description of *amictus sive amigdalum cantus musicalis*
 6, 25 description of *linea* and *spatium*
- cap. 7** On six syllables in musical art
 7, 1 *ut re mi fa sol la* as six musical syllables
 7, 5 on the origins of six musical syllables
 7, 8 musical syllables in Italy, Germany and other Christian countries
- “Non magister”: interpolation (Pa)**
 7, 10 *versus* on the musical syllables
- “Magister” (Pa Kk Ka)**
 7, 17 on the solmization syllables in Engand, France and Italy
- cap. 8** On the number and order of musical letters or notes
 8, 1 fifteen notes of the ancient musicians (before addition of *Γ* and *b molle*)
 8, 7 reasons for the addition of *Γ*
 8, 19 no reason for the addition of *ee-la extra manum*
 8, 20 further reasons for the addition of *Γ*
 8, 31 seventeen letters embracing *Γ* and *b molle*
 8, 32 the addition of *superacutae vel excellentes*
 8, 35 twenty one letters contained in *manu musicali*
 8, 36 disposition of musical letters
 8, 49 twenty one musical letters as sufficient for human voice
 8, 50 no need to introduce *ee-la extra manum* for completion of the third
hexachordum durum
- “Non magister”: interpolation (Pa)**
 8, 51 *Litterae* divided into *graves, finales, acutae, superacutae, excellentes*
- “Magister” (Pa Kk Ka)**
 8, 53 conclusion of the chapter
- cap. 9** On the differences of letters or musical notes
 9, 2 difference of pitch
 9, 7 difference of place as to the line and space
 9, 13 difference of letter styles: *capitales* or *versuales* representing *graves*
minores representing *acutae*
- 9, 26 **“Non magister”: interpolation (Pa)**
versus concerning differentiation of letters

- 9, 38 **“Magister” (Pa Kk Ka)**
versus on differentiation of voces
- 9, 43 **“Non magister”: interpolation (Pa)**
 other *versus* on the same topic
- 9, 54 **“Magister” (Pa Kk Ka)**
 9, 62 division of notes into *graves, finales, acutae sive affinales, superacutae, excellentes*
 three series of letters and their differences in pitch
- 9, 74 **“Non magister”: interpolation (Pa)**
 9, 80 four disciplines necessary for clerics
 9, 99 *versus* on *claves musicales* and their order on the musical hand
 9, 106 *versus* on twenty *claves musicales*
 9, 117 the importance of music in liturgy
 9, 141 on *ars* and *usus* and the difference between *musicus* and *cantor*
 on *distinctiones in cantu*
 analogy between punctuation in prose and in chant
 notions of *diastema, sistema, theleusis*
- 9, 158 **“Figura magistri” (Pa Kk)**
Figura decemlinealis with *versus*
- 9, 166 **“Non magistri” (Pa)**
 Another diagram of *scala decemlinealis*
- cap. 10 The principal text (Pa Kk Ka)**
 10, 1 Concerning monochord
 10, 4 definition of the monochord
 10, 8 construction of the monochord
 10, 9 playing the monochord
 10, 15 advantages of the monochord
 prevalence of the monochord when compared with living music teachers
- cap. 11 Division of the monochord**
 11, 2 remarks on the gradual increase in number of letters on the monochord
 11, 11 a method of dividing the monochord:
 starting from *Γ* into 9 parts: 1st *A*; 3rd *G*; 5th *a*; 6th *d*; 7th *aa*
 superacutum
 starting from *A* into 9 parts: 1st *B*, 3rd *E*, 5th *b*, 6th *e*; 7th *bb*
 starting from *Γ* into 4 parts: 1st *C*, 2nd *G*, 3rd *g*
 starting from *C* into 4 parts: 1st *F*, 2nd *c*, 3rd *α*
 starting from *F* into 4 parts: 1st *b molle*, 2nd *f*
 starting from *d* in 4 parts: 1st *g* (already given), 2nd *dd*
 starting from *f* in 4 parts: 1st *bb*
 11, 20 displaying the letters or notes on the monochord
 11, 23 twofold, threefold and fourfold division as the only acceptable method of
 measurement on the monochord
- Interpolation (Kk Ka)**
 11, 44 advantages of using the monochord in music teaching

The principal text (*Pa Kk Ka*)

- 11, 53 concluding remarks
- cap. 12** Concerning musical interval (*distantia*)
- 12, 2 introductory remarks
- 12, 4 description of *distantia* as space between two musical *voces*
- 12, 6 *distantia*, *intervallum*, *spatium* as synonyms
- 12, 7 four species of musical intervals: *diesis*, *limma*, *apothome*, *tonus*
- 12, 17 two intervals in use: *semitonium et tonus*; *apothome* and *diesis* as purely theoretical intervals – intervals generated from tone and semitone
- 12, 18 the simplest intervals are contained within the octave
- 12, 19 composed intervals are larger than the octave
- cap. 13** Concerning intervals composed of tones and semitones
- 13, 2 *distantiae*, *spatia*, *intervalla*, *vocum coniunctiones*, *vocum varietates*, *consonantiae*, *modi* as equivalent terms
- 13, 7 six intervals according to Boethius
- 13, 17 diapason as *coniunctio* excluded by Boethius
- 13, 20 seven intervals according to Ptolomaeus
- 13, 26 nine intervals according to *moderni*
- 13, 49 eleven, or thirteen, or fifteen *vocum coniunctiones*
- 13, 51 simple and compound consonances
- 13, 53 meaning of *cum* and *et* in the names of intervals
- 13, 57 descriptions of intervals: *unisonus*
- 13, 62 description of *tonus*
- 13, 70 description of *semitonium*
- 13, 78 description of *ditonus*
- 13, 81 description of *semiditonus*
- 13, 84 description of *tritonus*
- 13, 89 description of *diatesseron*
- 13, 95 description of *diapente*
- 13, 107 description of *semitonium cum diapente*
- 13, 108 description of *tonus cum diapente*
- 13, 109 description of *semiditonus cum diapente*
- 13, 110 description of *ditonus cum diapente*
- 13, 113 description of *diapason*
- diagram illustrating relationship between *diapason*, *diapente*, *diatessaron* (***Pa Kk Ka***)
- cap. 14** Concerning species of *diapason*
- 14, 2 seven species of *diapason*:
- T T S T T S T
 T S T T S T T
 S T T S T T T
 T T S T T T S
 T S T T T S T
 S T T T S T T
 T T T S T T S
- Diagram illustrating seven species of *diapason* (***Pa Kk Ka***)

- cap. 15** On three perfect consonances, *diatesseron*, *diapente*, *diapason*.
 15, 2 the problem of mutual commensurability between intervals of the fourth,
 the fifth and the octave
 15, 9 the legend about Pythagoras discovering numerical proportions of
 consonant intervals
 15, 26 definitions of consonance and dissonance
 15, 34 definition of proportion by Euclid
 15, 35 definition of proportion by Iordanus
 15, 36 explanation concerning proportion according to Campanus
 15, 41 explanation concerning numerical proportions of the fourth, the fifth and
 the octave
 Diagram illustrating proportions of *bisdiapason*, *diapente et diapason*, *diapason*,
diapente, *diatessaron*, *tonus* (**Kk Ka**)
- cap. 16** On proportions of the perfect consonances
 16, 2 *proportio dupla* and *diapason*
 16, 9 *proportio sesquitercia* and *diatessaron*
 16, 19 *proportio sesquialtera* and *diapente*
 16, 26 relations between *diapason*, *diatesseron* and *diapente*
 16, 32 *proportio sesquiocitava* and *tonus*
 16, 45 on the impossibility of establishing the actual half of the *tonus* and division
 of *tonus* into *semitonium minus et maius*
 16, 57 recapitulation of the matter discussed above
 16, 65 *proportio quadrupla* and *disdiapason*
 16, 70 *proportio tripla* and *diapason cum diapaente*
 16, 72 illustration of the proportions on the monochord
- cap. 17** On *manus musica* as an instrument illustrating intervals
 17, 2 *manus musica* as a replacement of monochord
 17, 4 the order of notes within *manus musica*
 17, 8 demonstration of intervals within *manus musica*
 17, 14 seven semitones within *manus musica*
- cap. 18** Concerning *coniunctae*
 18, 2 *coniunctae* as irregular semitones in *cantus simplex* and *mensuralis*
 18, 5 definition of *coniuncta*
 18, 5 explanation of *coniuncta* as a change of semitone into the whole tone and
 vice versa
 18, 10 eight *coniunctae*: four *superiores* and four *inferiores*
 18, 11 the first *coniuncta*: *fa* (*b molle*) in *B mi*; mutation *ut* in *sol* in *C-faut*;
 example Resp. *Sancta et immaculata* (*non poterant*)
 18, 16 the second *coniuncta*: *fa* (*b molle*) in *E-lami*;
 example Resp. *Gaude Maria virgo* (*interemisti*)
 18, 17 the third *coniuncta*: *mi* (*b quadrum*) in *F-faut*;
 example Com. *Beatus servus* (*rigilantem*)
 18, 18 the fourth *coniuncta*: *fa* (*b molle*) in *a-lamire*;
 example Resp. *Conclusit vias meas* (*contra me*)

- 18, 19 the fifth *coniuncta: mi (b quadrum)* in *c-faut*,
example Com. *Beatus servus (vigilantem)* when transposed a fifth above
- 18, 20 the sixth *coniuncta: fa (b molle)* in *e-lami*,
example Intr. *Adorate Deum*; Ant. *Immutemur habitu (ieiunemus)*
- 18, 21 the seventh *coniuncta: mi (b quadrum)* in *f-faut*
example *Hodie Maria virgo (Maria)*
- 18, 22 the eighth *coniuncta: fa (b molle)* in *aa-lamire*; without quoted example
- cap. 19** Concerning mutation
- 19, 2 introductory remarks
- 19, 3 description of mutation
- 19, 8 mutation possible only in *claves* containing more than one syllable
- 19, 11 there is no mutation in the case of *b-fa b-mi*
- 19, 20 indication that *mi* is higher in pitch than *fa* in *b-fa b-mi* by drawing a special
line of segregation in the diagram of *manus musica*
- 19, 28 other evidence that *mi* is higher in pitch than *fa* in case of *b-fa b-mi*
- 19, 53 four mutations in the case of *claves* containing two syllables; six mutations
in the case of *claves* containing three syllables
- cap. 20** Concerning *b rotundum* and *b quadrum*
- 20, 2 arguments against *b rotundum* as *vox musicalis*
- 20, 10 arguments for utility of *b rotundum* and *b quadrum*
- cap. 21** On three hexachords (*cantus*) and their species
- 21, 2 description of *cantus*
- 21, 5 description of *cantus durus*
- 21, 7 description of *cantus mollis*
- 21, 10 description of *cantus naturalis*
- 21, 13 three species of *cantus durus*
- 21, 17 the third *cantus b duralis* as lacking the last syllable *la*
- 21, 19 concerning the limits of natural human voice
- 21, 21 the interrelation between species of *cantus b duralis*
- 21, 24 two species of *cantus naturalis*
- 21, 29 two species of *cantus b mollis*
- 21, 34 seven *cantus* and seven semitones on *manus musica* and monochord
- cap. 22** Concerning ecclesiastical modes
- 22, 2 on the usefulness of knowledge about ecclesiastical modes
- 22, 6 on proper and improper use of the term *tonus*
- 22, 9 definition of *tonus* also known as *tropus* and *modus*
- 22, 10 *vox finalis* as the main criterion in identifying modes
- 22, 20 the word *modus* as a derivate of *moderare* or *modulare*
- 22, 22 *tonus* as a base in composing melody
- 22, 23 *ars* and *natura (usus)* in music
- 22, 27 *modus* as implying *diversitas*
- 22, 28 *tropi* named because of *conveniens conversio*
- 22, 30 *ptongos* as a Greek word for Latin *modus* or *tropus*
- 22, 31 problems of incongruity of terms *modus*, *tropus* and *tonus*

- 22, 33 the meaning of the term *tonus* in grammar
 22, 36 analogy between punctuation and music
- cap. 23** Concerning number of *tropi* and their diversity
 23, 2 four *tropi* according to the ancients: *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*
 23, 8 *toni* according to the Greeks: *dorius*, *phrygius*, *lydius*, *mixolydius*
 23, 12 eight *tropi* according to the Latins : four *authentici* and four *plagales*
 23, 26 the main difference between *toni authentici* et *plagales*
- cap. 24** Concerning *finale*s (*maneriae*) and *affinales* of modes
 24, 2 *littera finalis* as a decisive feature of modes
 24, 8 *litterae finale*s of particular modes: D E F G
 24, 15 the meaning of the word *maneria*
 24, 16 three *litterae affinales*: *a acuta minuta*, *b quadra minuta*, *c acuta minuta*
 24, 18 *litterae affinales* concern only *protus*, *deuterus* and *tritus*
 24, 22 on the exceptional use of *litterae affinales*
 24, 24 explanation why there are only three *litterae affinales*
- cap. 25** Concerning *tenores* of the eight modes
 25, 2 eight *tenores* of the eight modes
 25, 5 description of *tenor*
 25, 10 initial notes of *tenores*:
 F – second mode
 a – first, fourth and sixth modes
 c – fifth and eighth modes
 d – seventh mode
- 25, 15 antiphons of the first mode - *finalis D*, *tenor a*
 25, 16 antiphons of the second mode - *finalis D*, *tenor F*
 25, 17 antiphons of the third mode - *finalis E*, *tenor c*
 25, 18 antiphons of the fourth mode - *finalis E*, *tenor a*
 25, 19 antiphons of the fifth mode - *finalis F*, *tenor c*
 25, 20 antiphons of the sixth mode - *finalis F*, *tenor a*
 25, 21 antiphons of the seventh mode - *finalis G*, *tenor d*
 25, 22 antiphons of the eighth mode - *finalis G*, *tenor c*
 25, 25 responsories of the first mode - *finalis D*, *versus D*, *F*, or *a*
 25, 26 responsories of the second mode - *finalis D*, *versus C* or *D*
 25, 28 responsories of the third mode - *finalis E*, *versus c*
 25, 28 responsories of the fourth mode - *finalis E*, *versus a*
 25, 29 responsories of the fifth mode - *finalis F*, *versus c*
 25, 29 responsories of the sixth mode - *finalis F*, *versus F*
 25, 30 responsories of the seventh mode - *finalis G*, *versus d*
 25, 30 responsories of the eighth mode - *finalis G*, *versus G* or *c*
 25, 32 introits of the first mode - *finalis D*, *versus F* ascending to *c*,
 e.g. *Gaudete in Domino semper*
 25, 33 introits of the second mode - *finalis D*, *versus C gravis* ascending to *G*,
 e.g. *Salve sancta parens*
 25, 34 introits of the third mode - *finalis E*, *versus G* ascending to *d*,
 e.g. *Vocem iocunditatis*

- 25, 35 introits of the fourth mode - *finalis E, versus ascending to b*,
e.g. *Resurrexi et adhuc*
- 25, 36 introits of the fifth mode - *finalis F, versus F ascending to d*,
e.g. *Circumdederunt me*
- 25, 37 introits of the sixth mode - *finalis F, versus F ascending to c*,
e.g. *Dixit Dominus ego cogito*
- 25, 38 introits of the seventh mode - *finalis G, versus G ascending to f*,
e.g. *Puer natus est nobis*
- 25, 39 introits of the eighth mode - *finalis G, versus G ascending to c*,
e.g. *In excelso throno*
- 25, 40 concluding remarks
- cap. 26** Concerning *excursus* of the eight modes
- 26, 2 description of *cursus* or *excursus* of modes
- 26, 4 rules concerning *ascensus* and *descensus* of authentic modes
- 26, 6 no *descensus* below *finalis* in the case of the fifth mode with the exception of
minor third, e.g. antiphon *Alma redemptoris mater*
- 26, 9 the difference between *licentia* and *regula*
- 26, 12 rules concerning *ascensus* and *descensus* of plagal modes
- 26, 22 the octave as a regular *excursus* of modes
- 26, 29 diagrams illustrating *ambitus tonorum* (**Pa Kk**)
- “Non magister”: interpolation (Pa)**
- 26, 45 verses concerning *ambitus tonorum*, their explanation and description of
another diagram
- 26, 57 *Figura de regulari cursu tonorum atque licentia*
- The principal text (Pa Kk)**
- 26, 58 remarks summarizing regular *ambitus tonorum*
- 26, 63 the difference of *ascensus* and *descensus* between chants sung in *dies sollemnes*
and chants sung in *dies feriati*
- 26, 69 additional remarks summarizing regular *ambitus tonorum*
- 26, 80 melodies combining *cursus* of two modes, authentic and plagal, found in
newly composed chants and in ancient repertory, e.g. antiphon *Fidelis*
sermo and *Laus almae sit trinitati*
- 26, 85 rules concerning modal qualifications of irregular melodies
- 26, 92 explanation concerning reasons of transposition of chant melodies, e.g.
resp. *Sancta et immaculata virginitas*, ant. *Congaudendum est nobis*, ant.
Magnum hereditatis mysterium, com. *Aufer a me opprobrium*, ant. *Germinabit*
radix Yesse, ant. *Tu Domine universorum*, com. *De fructu operum tuorum*
- 26, 101 remarks concerning errors and mistakes committed in composing and
singing of liturgical melodies
- cap. 27** On the influence of singular modes on human emotions
- 27, 2 different peoples have different musical predilections
- 27, 3 oriental people like light and quasi feminine melodies
- 27, 4 occidental people like melodies that are sharp and rich in larger intervals
- 27, 5 Mediterranean people like moderate melodies

- 27, 6 individual differences of musical taste
- 27, 23 impressions and effects of sight, taste and sense of smell
- 27, 26 the nature and qualities of particular modes
- 27, 38 versus on *affectus tonorum*
- 27, 55 requirements for the use of modes according to their nature in composing melodies

- cap. 28** On appropriate methods of composing melodies and emending incorrect ones
- 28, 2 the significance of elementary knowledge elucidated earlier
- 28, 7 rules of composing melodies, concerning their modal structure
- 28, 5 remarks on the extensive knowledge of *musica mensuralis* and ignorance concerning *cantus simplex*
- 28, 51 concluding remarks of the author on his treatise
- 28, 62 explicit

- Addition (Pa)**
- 28, 66 Versus on neumatic signs (= *Tabula brevis*)

- Addition (Kk)**
- 28, 71 On Greek musical notation (= IOH. COTT. mus. 13, 3-32.)

5. RELATIONSHIPS WITH OTHER TEXTS OF *TRADITIO IOHANNIS HOLLANDRINI*

The principal text of TH VIII – the treatise by the anonymous *magister* – stands out among the other texts belonging to the Hollandrinus tradition primarily because of the wide range of issues discussed: it is a carefully thought out compilation, a “summa”, in which the central problems of *musica plana* consume just over half of the text as they are discussed within the context of *musica speculativa* (particularly in relation to the theory of intervals, cap. 10-16).

The *magister* drew on many musical treatises likewise exploited in other texts from the sphere of influence of *Hollandrinus vetus*, particularly TH VI and TH I.¹² In the chapters concerning *musica plana* numerous *loci Hollandrini* appear, the majority of which are to be found in TH I as well, both in the main text and in the commentary.¹³ The relationship between TH I and the main text of TH VIII has already been examined closely¹⁴. The kinship established between the two texts leads one to question whether the

¹² cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba in *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. I, p. 242-265

¹³ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba in *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. I, tables pp. 193 and 195

¹⁴ ibidem, p. 219-223; Bower in *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. II, p. 22-33

exemplar of *Opusculum monocordale*, of which the Wrocław transmission TH I is a late copy, might have served as one of the sources of the compilation produced by the anonymous *magister* from TH VIII. An analysis of both texts, TH VIII and TH I, as well as the wider comparative material provided by other texts from the Hollandrinus tradition, do not, however, allow us to formulate a convincing answer concerning the relation of the two texts; we simply cannot say which of these texts was created earlier. Neither can we exclude the possibility of the existence of a source common to TH I and TH VIII that is no longer extant.

As has been noted previously, one of the *loci Hollandrini* characteristic of *Hollandrinus vetus* is the definition of *coniuncta*, a definition common to TH I, TH VI and TH VIII.¹⁵ Although the specific definition formulated in this way is currently unknown in sources outside the Hollandrinus tradition, one assumes that the concept of *coniuncta* itself, together with the illustrative examples taken from the liturgical repertory, probably took shape outside that tradition, the arguments of the *magister* (TH VIII 18) convincingly supports this assumption. While the *magister* is silent on the subject of the source he used, it must have been closely related to the text known as *Cartula de cantu plano* (CART. PLAN.), a treatise that probably originated in Italy ca. 1400. Both the systemic convergences (a system of eight *coniunctae* divided into four *inferiores* and four *superiores*) and textual parallels provide convincing arguments for this relationship. Moreover, all the chant melodies related to *coniuncta* and listed in TH VIII (and in TH VI) are quoted in CART. PLAN.¹⁶

The dispute concerning *ee-la*, the note that extends Guido's musical scale by a whole tone, is unknown outside the Hollandrinus tradition. We encounter it both in the arguments of the *magister* and in the interpolations signed "Non magister". The *magister* was undoubtedly familiar with the fundamental argument of theorists who would extend the musical scale, those who pointed to the need of supplementing the third, highest *hexachordum durum*; he regarded them as undereducated: "quidam scioli." Thus discussions on that subject were already taking place in Prague not later than ca. 1400. Of particular significance is the fact that the *magister*, when questioning this view, used formulations known today from later

¹⁵ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba in *Traditio Iobannis Hollandrini* vol. I, p. 187 ff.

¹⁶ TH VI 33 is most probably copied from TH VIII 18, although the existence of some now unknown intermediate source cannot be excluded.

texts, where the introduction of *ee-la* was presented as an element of the teaching of Johannes Hollandrinus (cf. TH XVI 1, 5, 121; Sz 5, 111-113; LZ 2, 120-121; TH V 2, 29). He thus claimed – in contrast to what are supposed to be the views of Hollandrinus – that there was no need to add a final note to the third *hexchordum durum* and place it “beyond the hand”, opposite the middle finger on which we find *dd-lasol* (TH VIII 8, 19).

On the other hand, “Non magister” tried to defuse the argument, proposing a compromise solution, referred to in the verses “Bis decas ex arte ...” (TH VIII 9, 100-105), a compromise that allowed both scales: the 19-note *Gamma-ut – dd-lasol* “ex usu” and the 20-note scale *Gamma-ut – ee-la* “ex arte”. The diagram of *scala decemlinealis* “Non magistri” (TH VIII 9, 167) also makes an argument in favour of extending the Guidonian scale: it shows the full third “durum” hexachord *ut – la*, although it does not mention the disputed note *ee*.

TH VIII reveals textual similarities with almost all the texts considered part of *Traditio Iohannis Hollandrini*. In considering the early date of the origin of TH VIII, one might regard the similarities observed a result of the reception and extensive dissemination of this text. These numerous parallels and concordances relate to, almost without exception, the topics of *accessus* and the fundamentals of *musica plana*.

6. OTHER SOURCES

Among the texts belonging to the Hollandrinus tradition, TH VIII is one of the most erudite. One senses this quality as early as the *Prologus*, which is filled with quotations from Aristotle’s *Politica*, *Ethica Nicomachea*, *De anima* and *Metaphysica*. The following three chapters, devoted to the issues typical for *accessus*, include references to works by such authors as Boethius, Isidore, Hugo de St. Victor and Vincent de Beauvais. Significant borrowings from Lambertus appear as well (e.g. the definition of *musica mundana* in the Prague interpolations, TH VIII 3, 100).

The basic source for TH VIII in the area of *musica plana* was the treatise by Johannes Cotto. Quotations, borrowings and references to this author, described as “Johannes presbiter” (TH VIII 26, 110) appear in almost all the chapters, both in the main text of TH VIII and in the “non magister”

interpolations. Cotto's treatise is mined almost in full, with the exception of organum chapters and the tonary.

Among other sources, one should note the two texts referred to earlier: *Dialogus* by Odo and *Liber artis musicae* by Ptolomeus (PTOLOM.). An additional authority consulted by the *magister* was undoubtedly Johannes de Muris. References to this author concern mainly his treatise *Musica speculativa*, quoted as "Musica communis". The almost literal borrowings or quotations concern the genera of tetrachord, the legend of Pythagoras and the discovery of music, and *consonantiae compositae*. These borrowings are used in chapters 3, 15 and 16 of the main text of TH VIII. In the context of speculative music, the author also quotes Euclid's *Elementa* translated by Campanus de Novara and *De elementis arithmeticae artis* by Jordanus de Nemore (TH VIII 15, 40).

7. EDITION

The present edition of TH VIII includes the main text as well as the glosses, interpolations and diagrams present in the transmissions *Pa*, *Kk*, and *Ka*. The marginalia which repeat chapter titles, or terms appearing in the text, have been omitted. The letter notation of manuscripts *Pa* and *Kk* has been retained with its characteristic *b quadratum* sign, the *Ka* transmission introduces the letter *b* in place of *b quadratum*.

The critical apparatus records only the readings of *Pa*, *Kk*, and *Ka*. Textual convergences with *Ww2* (TH XV) and *Ei* (TH XXIII) are indexed in the *Similia* tables in volume VIII of *Traditio Iohannis Hollandrini*. Insignificant divergences in orthography, minor changes in word arrangement (e.g. 13, 8: *cantilenis rusticalibus et distortis KkKa*, *cantilenis distortis et rusticalibus Pa*) – indeed frequent occurrences – and minor mechanical mistakes (e.g., word repetition and insignificant deletions) are not noted in the critical apparatus.

It is my pleasure to express here my deep gratitude to Michael Bernhard for his many important suggestions which were very helpful in preparing this edition. I should also like to express my special thanks to Calvin Bower who kindly revised the English text of the introduction and commentary.

EDITION

Pa = *Praha*, Národní knihovna V.F.6 (928), fol. 59r - 98r
Kk = *Kraków*, Biblioteka Jagiellońska 1927, fol. 213r - 238v
Ka = *Kraków*, Biblioteka Jagiellońska 1861, fol. 128r - 148r

Pa 59r
Kk 213r
Ka 128r
► p.474

Prologus

¹Pro recommendacione artis musice adveniat nobis dictum, quod scribit Aristoteles primo *Politicorum* in hunc modum: anima delectatur in musicis melodiis. ²Que propositio, licet secundum sensum, eius laudabile testimonium, vera existat, tamen propter maiorem evidenciam aliquibus rationibus potest persuaderi: primo in se ipsam probando, secundo conclusiones ex ea elicitas particulariter articulando.

³Primo probatur sic: potencia quilibet delectatur in suo obiecto perfectissimo. ⁴Sed numerus sonorum per musicam causatus est obiectum eiusdem potencie perfectissime, igitur etc. ⁵Maior huius rationis est nota, nam quarto *Ethicorum* dicitur, quod summa felicitas consistit in obiecto nobilissimo, puta Deo. ⁶Sed minor patet secundo *De anima*, quod sonus est obiectum auditive potencie. ⁷Qui sonus salvatur per perfectissimam symphoniam, que per musicam approbatur. ⁸Tunc ulterius Aristotele sic: quicquid delectabilius movet sensum, delectabilius movet intellectum, tercio *De anima*. ⁹Sed consonancia dulcis delectabilius movet sensum auditus quam sonus sine dulcedine, ut patet per experientiam. ¹⁰Igitur etiam delectabilius movet intellectum. ¹¹Consequencia tenet in *darri*.

► p.474

¹²Secundo probatur sic: sicut se habet visus ad visibile delectabile, sic sonus ad auditum delectabilem. ¹³Sed potencia visiva summe delectatur in colore delectabili, per quem summe perficitur. ¹⁴Ergo audiens summe delectatur in modo perfecto sonorum, qui per imitationem perficiuntur.

¹⁵Preterea tercio anima brutalis iterum delectatur melodiis, ergo multo a forciori anima intellectiva seu rationalis. ¹⁶Consequencia est nota de se. ¹⁷Antecedens patet ad experientiam in multis animalibus et aliis quibusdam bestiis et monstris marinis, que in consonanciis simphonialibus et melodiis summa diligencia delectantur.

1 Aristoteles, Politica VIII, 5 (1340b)

5 Aristoteles, Ethica Nicomachea, I, 12 (1101b 27); X, 8 (1178b 22-33)

6 Aristoteles, De anima II, 6 (418a)

8 cf. Aristoteles, De anima I, 3 (406b); III, 7 (431a)

2 testimonium] *om. Ka* | particulariter] *partiter Kk* | articulando] *corr. ex particulando Pa*

11 tenet] *est KkKa*

14 imitationem] *in mutacionem Kk* *immutacionem Ka*

15 iterum] *inrerum Pa* *in rerum KkKa*

¹⁸ Ex propositione iam sic probata consequenter pro eius articulari declaratione tres conclusiones eliciuntur. ¹⁹ Quarum prima est ista: anime rationali musica est secundum desiderium naturalis et naturaliter desiderabilis. ²⁰ Secunda: anime rationali musica dicitur per prosecutionem delectabilis. ²¹ Tercia: anime rationali musica est secundum adeptionem utilis.

²² Prima conclusio probatur sic: omnis sciencia est anime rationali secundum desiderium naturalis. ²³ Sed musica sciencia est sciencia, igitur etc. ²⁴ Consequencia est in *darii*. ²⁵ Maior nota per Aristotelem primo *Metaphisice* dicentem: omnes homines naturaliter scire desiderant. ²⁶ Minor patet, cum musica sit una de septem liberalibus artibus primo *Ethicorum* et etiam in *Poetica*, ubi dicitur: homo naturaliter delectatur in symphonia et metro.

²⁷ Secunda conclusio, scilicet quod musica sit delectabilis, probatur sic: omne, quod est rarum et mirabile, hoc est delectabile. ²⁸ Sed musica est huiusmodi, igitur etc. ²⁹ Maior patet per Aristotelem primo *Politicorum*, ubi dicit, quod omne rarum et mirabile est carum et delectabile. ³⁰ Minor patet ad sensum et secundum philosophum 8^{vo} *Politicorum*, ubi dicit, quod musica valet ad deductionem | et delectacionem, ergo pueris valet studere musicam. ³¹ Et subdit: | non solum pueri sunt imbuendi et erudiendi in artibus utilibus necessariis, liberalibus honestis et delectabilibus. ³² Nam | scribitur per Boecium in *Musica* sua dicentem: „nulla omnino etas est quin dulcis cantilene delectacioni iuncta sit“. ³³ Ubi vult, quod dulcis cantilena delectat iuvenes similiter et senes.

³⁴ Tercia conclusio, quod scilicet musica est utilis, probatur sic ratione: omnis habitus in tristitiis consolabiliter alevians est utilis. ³⁵ Sed musica est huiusmodi, igitur etc. ³⁶ Maior nota 6^{to} *Ethicorum*, ubi dicitur: homo indiget semper aliqua delectacione. ³⁷ Minor patet, quia ista sciencia est multum delectabilis. ³⁸ Secundo etiam patet hoc idem, quod superius allegatum est,

Pa 59v

Ka 128v

Kk 213v

25 Aristoteles, *Metaphysica* I, 1 (980a21)

26 cf. Aristoteles, *Politica* VIII, 3 (1337b-1338a) | cf. Aristoteles, *Poetica* 4 (1448b)

29 Aristoteles, *Ethica Nicomachea* II, 9 (1109a)

30 Aristoteles, *Politica* VIII, 3 (1338a)

32 BOETH. mus. 1, 1 p. 180, 2

36 cf. Aristoteles, *Ethica Nicomachea* IX, 9 (1169b)

20 Secunda] conclusio *add. KkKa*

21 Tercia] conclusio *add. KkKa*

32 dicentem] *om. KkKa*

33 delectat] delectant *Kk*

ubi dicebatur, quod pueris utile est studere musicam. ³⁹ Quod eciam musica sit delectabilis et utilis, patet ex multis aliis scripturis autenticis et exemplis, quemadmodum infra ostendetur. ⁴⁰ Quod eciam musica sit mirabilis et magne virtutis, patet, quia ipsa pre ceteris scienciis sola principaliter meruit et ausa est intrare fores ecclesie, eo quod per eam salvatorem mundi laudare debemus et benedicere psallendo ei canticum novum, sicut prophete et sancti patres docuerunt. ⁴¹ Nam per divina officia ad sempiternam gloriam quotidie convocamur. ⁴² Teste Boecio, qui dicit, quod inter alias artes liberales musica tenet principatum.

Pa

⁴³ Et Pitagoras dicit, quod celum sub armonica modulacione revolvitur, ut infra melius de prima parte musice, que mundana vocatur, patebit. ⁴⁴ Item quod musica inter alias artes liberales nobilior abiliiorque sit, probatur sic, quia reddit hominem liberalem, iocundum, curialem, letum et amabilem. ⁴⁵ Et secundum Guidonem dicentem, quod musica bene est modulandi [dicta] sciencia [a modulari] per divinam meditationem frequens patet per experienciam. ⁴⁶ Unde modulari est rata tonorum et intervallorum dispositio per legitimos discursus apta modulacione suaves cantus formare, eosque post debitos ascensus congrue legitimo freno adaptare.

► p.474

KkKa

⁴⁵ Et secundum Guidonem in *Micrologo* dicentem, quod musica bene est modulandi sciencia per divinam meditationem frequens <...>

⁴⁷ Et ita patet probacio propositionis preassumpte cum conclusionibus ex ea elicitis.

40-44 cf. LAMBERTUS p. 253a

43 cf. ISID. etym. 3, 17, 1

45 cf. FRUT. brev. pr. p. 26; cf. HIER. MOR. 1 p. 10, 3

³⁹ quemadmodum] ut quemadmodum *KkKa*

⁴¹ quotidie] om. *Kk* cothidie *Ka*

1

¹ QUID SIT MUSICA

² Musica, que est una de septem artibus liberalibus, est sciencia consonanciarum et porporcionum speculativa. ³ Vel musica teste Isidoro *Ethimologiarum* libro 3^o capitulo 14^o est pericia modulacionis sono cantuque consistens. ⁴ Duplicem posui diffinicionem propter duplicem musicam, quia alia est theorica sive speculativa, que consistit in numero sonorum et porporcionum speculatione, altera est practica, cuius tota vis in praxi consistit, ut in arsi et thesi, id est in elevacione et depressione vocum atque sonorum. ⁵ Prima diffinicio competit musice theorice, reliqua practice. ⁶ Et de utraque loqui et scribere proposui, magis tamen de practica, quia in ea pueri facilius abilitantur. ⁷ Et eciam usus eius ecclesie est magis congruus et expediens. ⁸ Quia tamen hec originatur a speculativa et ergo de ea, ut levius potero, eciam ruditati parvulorum succurrere | attemptabo. ⁹ Sunt et alie musice diffiniciones, ut Guidonis, Iohannis de Muris, Boecii, Alforabii et aliorum plurimorum, cum quibus me occupare non curavi pro presenti. Pa 60r

3 ISID. etym. 3, 15, 1

9 Alforabii] om. Kk

¹ UNDE DICATUR MUSICA

Ka 129r ²Dicitur autem musica a *moys* quod est *aqua*, quia teste Ysidoro, ubi
 ▶ *p.*475 supra, tractat de vocibus vel proporcione vocum, quod sine huius humoris
 beneficio nulla cantilena vel vocis stat vel subsistit delectacio. ³Vel dicitur
 ab aqua, quia usus musice primo fuit tractus ab ydraulicis, id est aquaticis
 instrumentis, ubi fit sonitus ab impetu aque factus, sonorum quorundam
 per arsim et thesim ad similitudinem vocis humane formatus.

Kk 214r ⁴Vel musica idem est quod sapiencia. ⁵Et tunc dicitur per derivationem
 a musis, que sunt causa vel instrumentum | sapiencie et eloquencie. ⁶Muse
 autem appellate sunt a *muson*, id est a *querendo*, eo quod per eas tamquam
 artis magistras, sicut antiqui voluerunt, vis carminum vocisque modulacio
 quereretur.

⁷Vel dicitur musica, ut quidam volunt, a *musa*, quod est instrumentum
 quoddam musice decenter satis et iocunde clangens. ⁸Sed videndum est,
 qua ratione et auctoritate a *musa* traxit nomen. ⁹Unde musa est quoddam
 instrumentum omnia musice superexcellens instrumenta, quia omnem vim
 atque modum canendi in se continet: humano siquidem inflatur spiritu, ut
 tibia; manu temperatur, ut fiella; folle concitatur, ut organa. ¹⁰Et sic in ea
 multimoda conveniunt instrumenta.

¹¹Dicunt etiam quidam musicam quasi *modusicam* a *modulacione*. ¹²Alii
 musicam quasi *mundicam* a mundi et celi cantu dictam putant. ¹³Vel dicitur
 musica sillabalem per ethimologiam vocabuli quasi *mulierum stibilis*, id est

2-15 cf. Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 24r-v

2-3 Hugucio, Derivationes M 126

3 Ps.-THOMAS AQU. I 3

5-6 ISID. etym. 3, 15, 1

7-8 IOH. COTT. mus. 3, 1- 2

9-10 IOH. COTT. mus. 3, 4-5

11-12 IOH. COTT. mus. 3, 9-10

2 cantilena vel vocis] cantilena vocis *Kk*

3 tractus] tractatus *Kk*

7 instrumentum] musicum *add. PaKkKa*

9 fiella] figella *Ka*

10 conveniunt] componunt *Kk* conveniunt *arg. Kk*

13 per ethimologiam] per etimologia *Kk*

appetibilis, *cantus*, quia sicut mulieres flexibilem et appetibilem habent cantum, ita musica facilem cantandi prebet usum. ¹⁴ Et dicitur a *moys* quod est *aqua* et *ica*, *sciencia*, quasi sciencia iuxta aquam reperta sive inventa, unde secundum opinionem Guidonis, qui dicit quod musica sit inventa ex sonitu aquarum causato in quibusdam rotis per aquam registratis circa molendinum. ¹⁵ Si quis autem de musice appellatione melius sentit, ponat, que hic non sunt posita, quia, ut ait beatus Paulus, singulis dividit prout vult Spiritus Sanctus. ▶ p.475

¹⁵ IOH. COTT. mus. 3, 11

¹ DE DIVISIONE MUSICE

²Multifariam multisque modis olim locuti sunt patres et magistri artis musice eam, scilicet musicam, varie dividentes. ³Sed timens excursum prolixum me de multiplicitate huiusmodi divisionis ingerere non intendo. ⁴Qui tamen affectant eam scire, musicam venerabilium Boecii, Guidonis et aliorum veterum | stipulentur^a. ⁵Ne tamen omnimode sub silencio ipsam divisionem pertranseam, quod magis utile est, expedit, ut dicam.

⁶Unde pro sufficiencia nostra triformem tantummodo musicam esse dico: aliam scilicet dyathonicam, aliam cromaticam et terciam enarmonicam. ⁷Quarum etiam mencionem facit magister | Iohannes de Muris in *Musica sua communi* libro 2^o docens dividere monocordum suum secundum hoc triplex genus musice iam premissum. ⁸Et quia omne tetracordum, cuiuscumque generis musice extiterit, ita disponitur, quod prima corda ad ultimam dyatesseron resonat, hec ergo musice genera in hoc concordant, quod eorum tetracorda concinnunt dyatesseron, sed differenter, ut mox patebit.

⁹Dyathonica nempe musica procedit per tonum et tonum et semitonium. ¹⁰Et ideo dicitur dyathonica a dualitate tonorum semitonio co-assumpto, ¹¹sic quod prima corda ad 2^{am} comparata tonum resonabit, secunda ad terciam similiter tonum, tertia vero ad quartam semitonium generabit. ¹²Quelibet enim corda servit pro fine unius toni vel semitonii et pro inicio alterius preter primam et ultimam. ¹³Et quod dicitur de cordis, hoc idem convinci potest in manu sinistra musicis vocibus et litteris ador-

⁴ ^a id est inquirent *Ka*

² cf. Hbr. 1, 1; cf. TH I 1, 4, 2
⁷⁻³⁶ cf. IOH. MUR. spec. 2, 54-77

⁴ affectant] affectat *PaKk* | stipulentur] stipulerentur *Kk*

⁶ enarmonicam] alias enormaticam *add. Pa marg.*

⁷ communi] *om. Ka*

⁸ resonat] sonat *KkKa* | concinnunt] concludunt (?) *Pa* concidunt *Kk*

⁹ musica] est que *add. Ka*

¹¹ sic quod] Sitque *Kk*

¹² preter] propter *PaKk* | ultimam] cordas *add. Kk* cordis *add. Ka*

nata, ubi semper inter 4^{or} voces dyatesseron continetur, scilicet duo toni cum semitonio minori, ut lacius patebit in loco suo. ¹⁴ Et sicut monocordum Boecii et Iohannis de Muris vel alia instrumenta musica varietate | cordarum adornata, ut sunt arphe vel orphee, rote et sistra et si qualia sunt similia musica instrumenta, dividuntur per tetracorda coniuncta et disiuncta, ¹⁵ sic similiter et manus musica. ¹⁶ Tetracordo siquidem 4^{or} corde ad dyatesseron faciendum attribuuntur. ¹⁷ In manu vero 4^{or} voces pro dyatesseron perficiendo colliguntur. ¹⁸ Tetracordum autem coniunctum est, quando ultima corda primi tetracordi est initium secundi. ¹⁹ Et sic in hiis duobus tetracordis erunt 4^{or} toni cum duobus semitoniis, in primo namque duo toni cum semitonio et in secundo totidem. ²⁰ Et sunt semitonia minora, ut patebit. ²¹ Et post finem secundi tetracordi potest fundari tertium et ita amplius quamdiu placet. ²² Sed tetracordum disiunctum est, cum post ultimam cordam primi tetracordi additur corda distans ab ea per unum tonum et super eam invenitur iterum tetracordum, ut prius. ²³ Unde sequitur, quod in duobus tetracordis coniunctis sunt septem corde, sed in disiunctis monade plus, quia octo. ²⁴ Et item sequitur, quod in dyapason sunt duo tetracorda coniuncta uno tono coadiuncto. ²⁵ Sed sunt duo tantummodo tetracorda disiuncta. ²⁶ Et idem potest convinci in manu per voces in articulis situatas.

Kk 214v

► p.475

²⁷ Musica autem cromatica, que similiter tetracordis vel per dyatesseron mensuratur, est que procedit per semitonia minora sic scilicet, quod inter primam cordam et secundam tria semitonia resonant, sed inter secundam et terciam unum semitonium, et inter terciam et quartam similiter unum. ²⁸ Et ita tetracordum cromaticum ex quinque semitoniis integratur. ²⁹ Eque bene tamen inter ea dyatesseron habet, ut prius, resonare.

Ka 130r

³⁰ Enarmonica vero musica tetracordis similiter mensurata dytono et duabus diesibus integratur ita scilicet, quod inter primam cordam et secundam dytonus, id est duo toni resonant. ³¹ Unde adhuc superest unum semitonium ad dyatesseron perficiendum et due corde. ³² Illud ergo semitonium (et merito, ut | dyatesseron et quatuor corde perficiantur) dividitur

Pa 61r

13 inter] intra Ka Pa

14 et sistra] om. Pa | qualia] qua KkKa

16 faciendum] perfici faciendum Pa

24 item] recte Ka

25 disiuncta] om. Kk

30 dytono] dyatono PaKk | dytonus] dyatonus PaKk distonus Ka

32 perficiantur] perficiuntur Ka

in duas partes, que dieses nuncupantur. ³³ Diesis siquidem, ut patet per philosophum in principio decimi *Metaphisice*, est prima et minima mensura sonorum musicalium. ³⁴ Et ita hoc genus musice dytono et duabus diesibus integratur. ³⁵ Quod probare practice virtute numeri et porcionum foret nimis difficile et longum. ³⁶ Qui tamen voluerint informari certius, *Musicam communem* stipulentur.

► p.475 ³⁷ Dyatonice musice repertoires creduntur fuisse precipue sanctus Gregorius, sanctus Ambrosius et alii sancti patres veteris et novi testamenti. ³⁸ Sed cromatice musice <inventor> fertur fuisse Millesius, qui cantu suo mirifico et dulcisono iuvenes effeminabat et ita ad actus femineos deducebat, propter quod fuit ab Athenis eiectus et expulsus. ³⁹ Enarmonice vero musice traditor fertur fuisse Antimillesius, eo quod materiam Millesio creditur oppositam posuisse.

Ka 130v
Kk 215r ⁴⁰ Sed in partibus nostris et, ut opinor, in omnibus partibus fidelium in orbe terrarum, ubi viget fides katholica, ab usu ceciderunt illa duo genera melodiarum, scilicet cromaticum et enarmonicum, quia quasi contra naturalem inclinacionem vocum humanarum sunt ad cantum inabilia et difficilia valde, quod vix aut numquam vox humana in hiis duobus generibus concordaret. ⁴¹ Et si concordaret, non dubito, quod dura et aspera iniocundaque esset huiuscemodi armonia hominibus imbutis in tercio genere, scilicet dytonico. ⁴² In quo omnis cantus ecclesiasticus, quem invenerunt sancti patres et doctores et homines bone mentis et digne memorie, omnis cantus mensuratus per tempora certa, ut in conductis, modulis, organis, cantilenis ceterisque modis, omnisque cantus laicorum | virorum et mulierum, | iuvenum et senum, omnisque cantus cunctorum nostrorum instrumentorum, nescio quo spiritu nisi divino quodam nutu et spontanea voluntate naturaliter incidit et fovetur.

³³ Aristoteles, *Metaphysica* X, 1 (1053a)
⁴⁰⁻⁴² IOH. MUR. spec. 2, 78-80

³² diesis nuncupatur *PaKk*

³³ Diesis] id est precisa medietas minoris semitonii *add. Ka marg.*

³⁴ dytono] dyatono *Pa* ditono *Ka* | duabus] duobus *PaKk*

³⁷ sanctus Ambrosius] *om. Ka*

³⁹ posuisse] fuisse *Ka*

⁴⁰ contra] *om. KkKa*

⁴¹ iniocundaque] iniocunda *KkKa*

⁴² invenerunt] invenerint *Ka* | et homines] homines *Kk* | modulis] modilis *Kk* | virorum] variorum *Pa* | quodam] que *Ka*

⁴³ Ea de re de premissis duobus generibus musice sciencie, scilicet de cromatico et enarmonico, nihil ad propositum, sed tantum dyatonice musice insistamus. ⁴⁴ Que quidem dyatonica musica aput nos usitata teste Ysidoro libro *Ethimologiarum* 3^o capitulo 18 tribus speciebus perficitur. ⁴⁵ Ad omnem nempe sonum, qui materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. ⁴⁶ Prima est armonica, que ex vocum cantibus constat. ⁴⁷ Secunda organica, que ex flatu constat. ⁴⁸ Tercia ricmica, que pulsu digitorum numeros recipit. ⁴⁹ Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut per flatum, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam seu per quodlibet aliud, quod in percuciendo canorum est. ⁵⁰ Secundum ergo tria genera sonorum, | que sunt vox que est in ore, flatus qui est in tuba, pul-

Pa 61v

sus qui est in cithara, triplex musica integratur, scilicet armonica, organica et ricmica. ⁵¹ Armonica est modulacio seu consonancia vocis. ⁵² Hec ex animo et corpore motum facit et ex motu sonum. ⁵³ Ex quo colligitur musica, que in homine vox appellatur. ⁵⁴ Que dividitur in vocem suavem, subtilem, spissam, claram, acutam, perspicuam, pinguem, altam, duram, asperam, cecam, vinnolentam et perfectam. ⁵⁵ Et vox in cantu nihil aliud est quam sonus vel aeris ictus auditui sensibilis, ab ore animalis prolatus, naturalibus instrumentis formatus. ⁵⁶ Qualia sunt: repercussio duorum labiorum in modum cimbalarum, pulsus 4^{or} dentium anteriorum, plectrum lingue, canale seu concavum gutturis, anhelitus seu adiutorium pulmonis in modum follis aerem immittentis et emittentis. ⁵⁷ Sine hiis nempe instrumentis naturalibus cantus verus et vox formata esse non potest. ⁵⁸ Cuius quidem formate vocis tres sunt proprietates: prima conceptum verum auribus manifestare, secunda audientes delectare, tertia ad interiora penetrare.

► p.475

45-48 ISID. etym. 3, 19, 1-2

54 cf. ISID. etym. 3, 20, 10-14

55 cf. Petrus Hispanus, Summulae logicales I, 2

56 BERNO prol. 2, 1

43 de cromatico et enarmonico] de cromatice et enarmonice Ka | insistamus] insistaus Pa

44 musica aput nos] om. Ka

49 quod] om. Kk

50 vox que] vox qui Kk | flatus qui est] est om. Pa | pulsus qui est] est om. Pa

53 musica] est add. Kk

54 acutam] atucam Kk | vinnolentam] vinolentam Kk

55 auditui] audit Kk auditu Ka

57 formata] forma Kk

⁵⁹ Et vocum alia simplex alia composita. ⁶⁰ Simples voces, que et sillabe musice dicuntur, sunt iste: *ut re mi fa sol la*, de quibus infra laicius patebit.

⁶¹ Vox autem composita est, quando voces simplices adinvicem componuntur et copulantur, ut fit in tono, semitonio, dyatesseron et in aliis quam pluribus, ut patebit. ⁶² Et vocum compositarum alia consona, secundum

Ka 131r

► *p.476*

quam fit consonancia, alia dissona, secundum quam fit dissonancia, alia unisona, ut | in vocibus simul iunctis et sepe repetitis, alia equisona, ut in dyapason, alia emelos, quasi *extra melos*, quia sunt minus apte ad melum, id est ad armoniam musicumque concentum.

⁶³ Iterum vocum alia discreta, alia indiscreta. ⁶⁴ Discreta est, que in se aliquas habet consonancias. ⁶⁵ Indiscreta est, in qua nulla potest discerni consonancia, ut in risu vel in gemitu hominum et latratu canum aut rugitu leonum. ⁶⁶ Et idem est iudicium in sonis arte factis. ⁶⁷ Fistula namque illa, qua decipiuntur avicule vel eciam olle vel alia suppellectilia pergameni superducta, unde pueri ludere solent, et similiter tympana, indiscretum reddere solent sonum. ⁶⁸ Sed in sambuca, in fidibus, in cimbaliis et ceteris organicis instrumentis diversitas sonorum distincta et discreta ac dulcissima cumulatur. ⁶⁹ Illam ergo vocem ac sonum, qui indiscretus est, musica nequaquam recipit. ⁷⁰ Nam vox seu sonus discretus dumtaxat habet musice sciencie subservire.

Kk 215v

Pa 62r

⁷¹ Et quoniam iam de sono mencio facta est, sciendum, quod ad generacionem soni necessario tria concurrunt, scilicet corpus percuciens, percussum et medium percuciendi. ⁷² Primum frangens aerem celeriter, secundum corpus sonabile naturaliter, tertium aer fractus violenter. | ⁷³ Ex quo apparet sonum non esse | sine motu. ⁷⁴ Et sonus diffinitur sic: ⁷⁵ sonus est fraccio aeris ex impulsu percucientis ad percussum. ⁷⁶ Ulterius sequitur sonum impossibile esse ex uno solo. ⁷⁷ Iterum sonorum alius gravis alius acutus. ⁷⁸ Gravis est, qui tardioribus et rarioribus motibus genera-

63-70 cf. IOH. COTT. mus. 4, 4-9

71-88 IOH. MUR. not. 1, 1

63-64 Iterum - ali(quas)] *om. Kk*

65 in gemitu] gemitu *Ka*

67 illa] *om. Ka*

68 cumulatur] cinulatur *Kk*

69 ac sonum] *om. Ka*

72 aerem] arborem *PaKkKa* cf. IOH. MUR. not. 1, 1

76 solo] pulsu *Ka*

tur. ⁷⁹ Acutus vero est, qui ex velocioribus et compressoribus generatur motibus. ⁸⁰ Et in utroque tali sunt plures motus distincti plures in numero sonos facientes, ut patet in cordis nervorum impulsis. ⁸¹ Sed quare illi soni distincti apparent unus sonus? ⁸² Racio est: propter velocitatem motuum convexorum vel sibi propinquorum. ⁸³ Qui sine interruptione sensibili sonare audiuntur, quasi unus sonus continuus, velut punctus troci velociter circulariter moti a troco discolor existens in superficie summitatis ipsius videtur esse linea circularis continua, licet in veritate non fuerit nisi punctus. ⁸⁴ Item acutus sonus potest fieri ex gravi per additionem motuum, id est forciolem tensionem corde, quod iterum patet per experientiam. ⁸⁵ In acutis ergo sonis plures fiunt motus, in gravibus vero pauciores. ⁸⁶ Et unus potest reduci ad alium et econverso. ⁸⁷ Acutus nempe, qui est plurium motuum, potest reduci ad gravem, qui est pauciorum motuum et econtra. ⁸⁸ Omnis enim | paucitas ad pluralitatem reducitur, ut est in arismetica. ⁸⁹ Sonus autem dicitur gravis et levis non proprie, quia purum accidens est, sed similitudine, quia gravis quodammodo equalis est rei grosse, acutus vero rei parve et subtili. ⁹⁰ Vel quia gravis in gravi maleo est repertus, acutus vero in leviori et minori, ut postea patebit. ⁹¹ Et tantum dictum sit de musica armonica, que ex vocibus et sonis tamquam ex materia constat.

Ka 131v

⁹² Organica autem musica consistit in hiis, que spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tube, calami, fistule, sambuce, pandoria et similia organica instrumenta. ⁹³ Nam organum vocabulum est generale omnium vasorum et instrumentorum musicorum, huic inquam folles tantum adhibentur, quod Greci alio nomine solent scilicet dyaphoniam appellare et ut autem erga nos organum dicatur, magis ea vulgaris est quam Grecorum consuetudo. ⁹⁴ Et tantum de musica organica.

⁹⁵ Sed musica ricmica patet ad nervos et pulsus. ⁹⁶ Et huic dantur species cithararum diverse, ut sunt rothe, orphee vel arpha, clavicordia, clavicimbala et similia, que mentem delectant; ⁹⁷ tympanum quoque, cymbalum, sistrum, acitabula enea et argentea vel alia quecumque, que metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinitum, ut sunt ale, psalteria, lire, barbite,

79 velocioribus] velocibus Pa

83 a troco] atroco PaKk

88 est] scilicet Ka

92 reflante] conflante Pa | animantur] animatur PaKk

93 generale] generare Kk | huic - quod Greci] huic autem folles adhibentur Greci Pa

96 ut sunt rothe] ut rote Kk

97 barbite] barbice barbiton Pa Ka, cf. ISID. etym. 3, 22, 3

<phoenices et pectides> et cetera huiuscemodi, quorum declaracio causa brevitatis relinquitur pro presenti.

Pa 62v Pa

⁹⁸ **Hec non magister**

⁹⁹ Adhuc secundum Boecium et Hugonem de Sancto Victore in suo *Didascalicon* tres ponuntur musice esse species, scilicet mundana, humana et instrumentalis. ¹⁰⁰ Musica mundana considerat de proporcionem sonorum causatorum ex motibus corporum celestium, et a mirabili seu concordi proporcionem totius mundi regulabili efficitur in complexionabili effectum elementorum temporum et supernorum corporum. ¹⁰¹ Qui soni secundum Pitagoram 4^o *Celi* dicuntur melodialissime consonabiles et Aristoteles ibidem reprehendens ipsos Pitagoricos dicit <...> ¹⁰² Hec musica mundana varia est in multis, quia alia in planetis, alia in elementis alia in numero, alia in mensura, alia in statu, alia in temporibus, alia in diebus, alia in vicissitudinibus lucis et noctis, alia in mensibus, alia in annis.

¹⁰³ Musica humana est, que considerat proporcionem consonanciarum, que causari solent per vocem humanam. ¹⁰⁴ Et est de armonica compositione hominis. ¹⁰⁵ Primo de compositione anime ex suis partibus, 2^o corporis ex suis partibus, 3^o de concordi compositione hominis ex anima et corpore, cuius compositi anima est formata proporcionabiliter, quia multi antiqui animam esse armoniam dixerunt. ¹⁰⁶ Et ista esset diversificata, quia quedam consistit in corpore, quedam in anima et quedam in connexu utriusque.

¹⁰⁷ Musica instrumentalis est duplex, una *quia*, alia *propter quid*. ¹⁰⁸ Musica *quia* est de modo componendi instrumenta et non psallendi et canendi. ¹⁰⁹ Sed musica *propter quid* est illa, que causam reddit, qualiter soni in instrumentis producti faciunt consonanciam vel dissonanciam. ¹¹⁰ Et de illa principaliter tractat Boecius et Guido. ¹¹¹ Et illa potest haberi in triplici differencia, quia, ut iam dictum est, quedam dicitur metrica, quedam ricmica, quedam armonica.

¹¹² Metrica est illa, que mensuram metrorum diversorum ostendit ratione. Patet in metro iambico vel in alio.

¹¹³ Musica ricmica potest esse in cantilenis ricmicis.

¹¹⁴ Armonica est, que distribuit sonos graves et acutos principaliter. ¹¹⁵ Vel armonica est illa instrumentalis musica, que consistit in numeris et eciam locata est secundum proporcionem longarum aut brevium figurarum. ¹¹⁶ Et capitur armonica pro discrecione modulandi. ¹¹⁷ Et dicitur ab *ar*, quod est *ad*, et *monos, unum*, quasi sonus ad unum.

¹¹⁸ Et illa consistit in flatu, tactu, voce vel in pulsu. ¹¹⁹ In flatu, ut fistulis, tibiis et organis et tubis. ¹²⁰ In tactu cordarum et instrumentis musicalibus cordatis, sicut sunt fielle, robete, cithare, quinterne, lutue, rote et psalteria et tympana. ¹²¹ In pulsu, sicut in cimbaliis,

99 Hugo de St. Victore, *Didascalicon* II, 12

101 Aristoteles, *De caelo et mundo* II, 9 (290b-291a)

102 Hugo de St. Victore, *Didascalicon* II, 12

123 BOETH. mus. 1, 21; IOH. MUR. spec. 2, 70-74

97 <phoenices et pectides>] foni pectices *PaKkKa*, cf. *ISID. etym.* 3, 22, 3

100 effectus *Pa*

campanis, horologiis et aliis materiis sonantibus.¹²² Alia in voce ipsius hominis, ut carminibus et cantilenis.¹²³ Et sciendum, quod Boecius in principio sue *Musice* originaliter et consequenter Iohannes de Muris circa finem sue *Musice* dividunt | hoc [genus] musicum instrumentum in tria genera musicalia, scilicet dyatonicum, cromaticum et enarmonicum, a quibus triplex musica, ubi supra, est fundata.

► p.476
Pa 63r

¹²⁴ Primum genus dyatonicum, et habet fieri, quando dyatesseron dividitur per tonum <et tonum> cum semitonio minori.¹²⁵ Et iste vocatur primus modus antiquorum dividendi dyatesseron.¹²⁶ Et 4^{or} cordas ad hoc ordinaverunt.

¹²⁷ Genus cromaticum est, quando dividitur dyatesseron, id est tetracordum, in semitonium minus primum et semitonium minus 2^{um} et tribus aliis semintoniis, quorum duo sunt maiora et unum minus; quibus semintoniis simul collectis similiter 4^{or} cordas apponebant.

¹²⁸ Genus enarmonicum est, quando dyatesseron dividitur in diesim et diesim et in ambos duos tonos sequentes.¹²⁹ Diesis autem est medietas semitonii minoris.

¹³⁰ Insuper non dubito, quin possit diatesseron dividi in quinque semitonía, tam per maiora quam per minora vel per comata.¹³¹ Sed hoc est excedere tetracordum in figuris, ut clare patet intuenti exempla de predictis.¹³² Comma est excessus ille, in quo maius semitonium superat minus semitonium.

¹³³ Sciendum eciam, quod nomina consonanciarum sunt duplicia in genere: quedam sunt communia, quedam specialia.¹³⁴ Communia sunt tria magis usitata, scilicet consonancia, armonia et simphonia.¹³⁵ Consonancia est, ubi extremi soni sibi invicem consonare videntur.¹³⁶ Et diffinitur secundum Boecium 1^o sue *Musice*: consonancia est dissimilium vocum inter se concordia.¹³⁷ Sed simphonia est similium vocum concordia.¹³⁸ Vel potest esse nomen commune ad illa duo.¹³⁹ Sed de numero consonanciarum et de speciebus discantus et de diffinitionibus earum et proprietatibus patebit.

¹⁴⁰ Ultimo secundum Alforabium duplex est musica, scilicet speculativa et practica.¹⁴¹ Speculativa, ut iam dictum est, consistit in speculatione et cognitione causarum musicalium et consonanciarum et armoniarum.¹⁴² Sed practica est in cantu actuali.

130-131 IOH. MUR. spec. 2, 84-85

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

140-142 cf. Vincentius Bellovacensis, Speculum doctrinale XVII, 15 (Divisio musice secundum Alforabium)

124 dyatesseron] dyatonum Pa

¹ QUID UTILITATIS MUSICE CONFERAT NOTICIA

²Expedit iam et consonum est rationi, ut quid utilitatis artis musice noticia conferat brevi perstringamus ratione. ³Tanto nempe in quacumque sciencia quispiam se reddit studiosiorem, quanto huiusmodi sciencie utiliora noverit rudimenta. ⁴Huius itaque artis musice noticia quam utilis quamque delectabilis et admiranda extiterit, tam apud veteres quam apud modernos multorum scripta doctorum patefaciunt luculenter.

⁵Hec est enim illa omnium liberalium arcium excellentissima, que ceteris artibus etiam liberalibus in infimis derelictis sola volat ante tribunal Dei. ⁶Nam cantabant autem sancti quasi canticum novum ante sedem Dei, ut habetur in *Apokalipsi*. ⁷Hec insuper est illa nobilissima sciencia, cum qua sancti in devocionibus suis se solent occupare, | per quam et peccatores veniam petunt, qua mediante etiam tristes refocillati solidantur, leti alaciores efficiuntur. ⁸Qua laboribus fatigati sublevantur, qua convivantes exhilarantur, qua spiritu maligno vexati levius habent, ut patet de Saul qui | spiritu maligno | correptus, psallencia vel canore cithare Davidice liberabatur.

Kk 216r

Ka 132r

Pa 63v

⁹Qua etiam pugnantes animosiores efficiuntur, ut patet de clangore tubarum vel de strepitu aliorum musicorum instrumentorum vel clamore bellancium. ¹⁰Quanto nempe teste Ysidoro *Ethimologiarum* libro 3^o capitulo 16 vehemensior fuerit tube clangor, tanto fit ad certamen animus forcior. ¹¹Sic equidem et remiges musice cantus ad tollerandos labores roborat et confortat, animum mulcet et singulorum operum fatigationem modulatio

2-3 cf. IOH. COTT. mus. 2, 2-3

4 PTOLOM. 1, 4

6 Apoc. 14, 3

8 cf. I. Reg. 16, 14-23

10-12 ISID. etym. 3, 17, 2-3

5 est] *om.* Kk

7 cum qua] sine qua Kk

8 vexati - spiritu maligno *add. alia manu in marg Kk.* | levius] melius Ka melius *supraser.*

levius Kk | ut] *om.* Ka

9 tubarum] turbarum Kk

10 fit] sit PaKkKa cf. ISID. etym. 3, 17, 2 | certamen] certacionem Ka

11 equidem] quidem Pa

vocis solatur. ¹²Ipsas quoque bestias necnon et serpentes, volucres atque delphines ad auditum sue modulacionis musica provocat et hortatur.

¹³Hac siquidem sciencia mediante mentes audiencium delectante ad virtutis excitantur amorem et per sonos exteriores ad spirituales dulcedines animantur. ¹⁴Namque tanta vis est artis musice, ut ad leticiam intrinsecam et extrinsecam animos deflectat audiencium, si ultra quam oportet mollioribus modis utatur; ad forciora vero incidet, si asperioribus moveatur. ¹⁵Itaque per cuncta studia et etates diffunditur, ut infantes et iuvenes, senes, viri ac mulieres dulcis cantilene delectacione modo congaudeant naturali. ¹⁶Et constat, quoniam teste Boecio in sua *Musica*, si eciam vox et ars homini desit, ut suaviter canere non possit, tamen ad se oblectandum aliquid canit secundum quandam insitam dulcedinem.

¹⁷Quocirca quis dubitat magnam huius artis esse potenciam, que tot tantisque modis vires suas extendit. ¹⁸Undiquaque nec dubitandum est ex dictis nobis musicam eciam naturaliter esse coniunctam^a, ut, eciam si velimus, sine ea esse nequeamus. ¹⁹Omnis igitur, et presertim clericus, qui in ecclesia Dei aliquid auxilium porrigere affectat, huic sciencie operam det. ²⁰Nam teste Ysidoro libro *Ethimologiarum* 3^o ubi supra, non est minus dedecus nescire cantare quam litteras ignorare. ²¹Et subdit: itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nil enim sine illa, nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus et celum ipsum sub armonie modulacione revolvi. ²²Musica etenim movet affectum, provocat in diversum habitum sensus.

²³Ea de re summo opere musice sciencie est a nobis intendendum, ut eam scienciam, quam naturaliter habemus, sciencia quoque et arte magis

18 ^a vel insitam naturaliter *Ka*

13-15 PTOLOM. 2, 2-4

16 BOETH. mus. 1, 1 p. 186, 25-28

18 cf. BOETH. mus. 1, 1 p. 187, 8-10; PTOLOM. 2, 14

20 ISID. etym. 3, 16, 2

21-22 ISID. etym. 3, 17, 1

23 cf. BOETH. mus. 1, 1 p. 187, 10-12

12 Ipsas] Et ipsas *Pa*

14 animos] animas *Ka*

18 undiquaque] unde quaque *Ka* | ex] quod *Ka* | velimus] nolimus *Ka* | nequeamus] nequimus *Pa Ka*

22 etenim] enim *Kk om. Pa*

23 sciencia quoque] scienciam quoque *PaKkKa* cf. *TH XV 1, 24*

expertam habere valeamus. ²⁴Non enim sufficit tantum cantilenis delectari nisi etiam, que sit vis cantilene cuiuslibet, artificio et studio degustare. ²⁵Nam interdum accidit, ut cantus auribus dulcis appareat et tamen a ratione | inconsonans iudicetur. ²⁶Ad hoc igitur musica reperta videtur, ut id, quod aures varie et confuse accipiunt, ratione stabili et congrua decernatur. ²⁷Ecce quanta utilitas artis musice. ²⁸Ergo ei merito est intendendum et presertim ei, que est utilis in ecclesia Dei. ²⁹Est enim usus eius utilis et iocundus. ³⁰Nam sui sectatorem novi cantus efficit indagatorem, falsi correctorem et veri iudicem. ³¹Et hec tria in omni facultate dicuntur efficaciam demonstrare. ³²An etiam sit vulgaris vel | urbanus solertissime perdocet et declarat, quid sciencie necessarium est valde in cantibus transformatis.

³³Pretereo diversos doctores de utilitate ipsius varie loquentes, ut Aristotelem in *Politicis*, Tullium de *Oratore*, Macrobius in *Somnio Scipionis*, Boetium in sua *Musica* et alios plures, quorum unum, scilicet Cassiodorum brevius placuit allegare. ³⁴Qui inter cetera loquens de multiplici fructu musice dicit: „musica tristitiam noxiam iocundat, iracundos furores attenuat, cruentam seviciam efficit blandam, excitat ignaviam soporantem labore, vigilantibus reddit quietem, vicia cum turpi amore ad honestum studium revocat, castitatem fovet, et quod beatum genus curacionis est, per dulcissimas voluptates expellit animi passiones. ³⁵Nil efficacius inventum est ad promovendum animos quam cantilene vel cuiuspiam cithare resultatio laudabilis et iocunda. ³⁶Hinc etiam appellatam existimamus cordam, quia facile corda moveat“. ³⁷Hec et alia multiplicia beneficia prestant musica.

24 PTOLOM. 2, 8

25-26 PTOLOM. 2, 12-13

29-30 cf. IOH. COTT. mus. 2, 7-8

32 cf. IOH. COTT. mus. 2, 6

34-36 CASSIOD. var. 2, 40

24 degustare] degustet *Ka*

32 perdocet] perducet *Kk*

33 unum] *om.* *Ka*

34 seviciam] seviciem *Ka* | labore] lab *Pa* | curacionis] nacionis *Kk*

36 Hinc] hic *KkKa*

*Pa*³⁸ **Hec non magister:**

³⁹ Unde ista ars non est infima inter artes reputanda, presertim cum clericis maxime sit necessaria et quibuslibet eam exercentibus utilis et iocunda. ⁴⁰ Quisquis namque incessanter ei operam adhibuerit et sine intermissione indefessus institerit, talem inde poterit consequi fructum, ut de cantus qualitate, an videlicet sit urbanus an vulgaris, verus an falsus sciet iudicare, falsum corrigere et novum componere. ⁴¹ Non est igitur parva laus non modica utilitas, non vilipendendus labor musice sciencie, que sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem, novi compositorem vel inventorem.

Versus: ⁴² Comoda fert multa mortalibus agnita musa.

⁴³ Serpentes, belle, volucres revocantur ab ira.

⁴⁴ Et celum volvi sub consonancia dicunt.

⁴⁵ Provocat affectus diversos intrinseca mulcens,

⁴⁶ Sensus fortificans animans tollitque labores.

⁴⁷ Opressos opere relevat modulacio vocis,

⁴⁸ Iram depellit, furiosos reddit amicos

⁴⁹ Spiritus immundus depellitur in modulando.

⁵⁰ **Hec magister:**

⁵¹ Quapropter visis tot et tantis munificenciis eius ipsi totis viribus et animo fervidius insistamus.

KkKa

⁵² Et tantum de potencia et utilitate musice artis.

38-41 IOH. COTT. mus. 2, 5-7

42-49 Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 27r

¹ DE INVENTORIBUS ET AUCTORIBUS ARTIS MUSICE

Pa 64v
Ka 133r ²Quia modica sollicitudo debet esse de inventoribus et auctoribus huius artis, cum cognicio horum modicam vel nullam conferat utilitatem, sed dum effectus bonus est, non curandum, quis dicat, sed quid dicatur teste Seneca, ad mitigandum tamen mentes quorundam, qui nimium causarum efficiendum nominibus gaudent, potest in prospectum ipsorum proici causa primordialis mediata vel secundaria: Pitagoras Samius, vir sapientia clarissimus, facundia invictissimus, ingenio acutissimus, qui musicam subtili investigatione fertur reperisse et greco ydiomate conscripsisse. ³Cuius translator in Latinum asseritur Boecius genere et sciencia | spectabilissimus et eiusdem artis secundum numerorum proporcionem investigator | profundissimus. ⁴Guido quoque monachus extitit vocum et tonorum indagator solertissimus. ⁵Tubal, qui fuit de stirpe Cayn teste Moyse ante diluvium, instrumentorum registrator laudabilissimus. ⁶Iohannes de Muris totius simplicis musice regulator acutissimus. ⁷Iubal proporcionum modalium epiligator subtilissimus. ⁸Unde et cantus quidam ab eo iubileus nuncupatur. ⁹Per quos paulatim directa est hec disciplina et aucta variis modis.

Versus: ¹⁰Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse.

¹¹Investigator Guido, Tubalque registrat.

¹²Iubal epilogat, normas ponitque Iohannes.

Pa

¹³**Hec non magister**

¹⁴Item alii de eodem:

¹⁵Pitagoras grecus ex fabrica comperit illam.

¹⁶Aput gentiles fertur primus Tubal esse.

¹⁷Aput Latinos per doctores extitit aucta.

2 cf. IOH. COTT. mus. 3, 15

15-17 Salzburg, St. Peter Cod. a.VI.44, fol. 25v

2 sollicitudo] sollicitudo *Pa*

3 asseritur] *om. PaKk* | spectabilissimus] Guido quoque monachus *add. Pa*

5 registrator] musicalium *add. Ka*

¹⁸Sunt et alii plures musice sciencie repertores et auctores, ut Lynus Thebeus, Orpheus, Zethus, Amphion, Mercurius et plures alii, quos non est necesse recitare. ¹⁹Musice tamen dyatonice, cromatice et enarmonice qui fuerint repertores, visum est supra suo loco. ²⁰Quis quoque modus fuerit invencionis ipsius musice, infra patebit luculenter.

18 cf. ISID. etym. 3, 16, 1

¹ QUID SIT MANUS MUSICA, QUID PROPRIETAS MANUALIS, QUID CLAVIS
ET ALIA PLURA MANUM MUSICAM CONSEQUENCIA

Kk 217r ²Hiis tamen amotis queramus seria ludis. ³Amotis quippe et expeditis premissis tamquam quibusdam ludis, id est preludiis ac preambulis, ad factum in se serium et a nobis intentum, scilicet ad erudicionem sciencie musice speculabilius properemus. ⁴Primum igitur hoc illi, qui artis musice rudimenta | proponit degustare, serius in iungimus, ut manum suam, monocordum quoque uberius exercent, usum quoque utriusque alte memorie commendet, litteras quoque et sillabas musicas ipsis annotatas similiter retineat et adiscat. ⁵Sed de hiis litteris et sillabis paulisper differentes quedam generalia specialium directiva brevius perstringamus, ut hiis expeditis post hoc comodius atque uberius tractemus de eisdem. ⁶Prius igitur quam monocordum declaremus, de manu musica et de consequentibus ad eam, quantum suffecerit ad nostrum propositum et qua similitudine dicatur, aliquid disseramus. ⁷Quid quoque proprietates manualis, quid clavis, quid cantus, quid congeries vocum, quid spacium, quid linea et quid alia plura ad musicam pertinencia brevissime perstringemus, ut hiis cognitis et intellectis facilius ad sequencia accedamus.

Ka 133v ⁸Manus igitur in musica dicitur quadam similitudine ad manum corporis. ⁹Nam quemadmodum manus corporis est organum organorum in administrando, eo quod singulis membris sua solet beneficia ministrare, scilicet cibaria ori et potagia porrigendo corpori indumenta et singulis membris necessaria et oportuna, sic quod absque | manu homo reddetur nedum | coloboticus, id est truncatus, quin ymmo defectuosus et per
Pa 65r
► *p.477*

² Horatius Flaccus, Sat. 1, 27

⁵ IOH. COTT. mus. 1, 2

¹ consequencia] concernencia *Ka*

² ludis] modis *Ka*

³ properemus] comperemus *Pa*

⁵ specialium] specialia *Kk*

⁶ suffecerit] sufficit *Kk*

⁸ quadam] quidem *Kk*

⁹ necessaria et oportuna] necessaria oportuna *PaKk* | reddetur] redderetur *Ka* | id est truncatus] om. *Pa*

omnia impotens et inabilis ad execucionem ministerii corporalis, ita per omnia sine manu musica tam naturalis seu vocalis quam instrumentalis musice noticiam nullatenus poterit quispiam efficaciter adipisci. ¹⁰ Est autem manus, prout sufficit ad propositum, vocum musicalium clavigera demonstratrix ad cantum regulariter addiscendum flexuris articulorum adornata. ¹¹ Vel manus musica est organum distinctis clavibus registratum.

¹² Cantus vero est inflexio vocis. ¹³ Nam sonus directus est. ¹⁴ Precedit autem sonus cantum quemadmodum et vocem. ¹⁵ Vel cantus hic sumptus nihil aliud est quam relata simphonia in arteriis naturalibus instrumentis formata, causata iuxta arsim et thesim, id est elevacionem et depressionem.

¹⁶ Proprietas autem manualis in cantu musico est vocum simplicium distincio. ¹⁷ Que quidem distincio triplici differencia perficitur, ut infra melius patebit, ubi docebitur quomodo alia distincio sit per *b* quadrum durum et acutum, alia per naturale, *3^a* per *b* rotundum et molle. ¹⁸ Quibus tribus armonia seu modulacio musica ad dulcedinem et asperitatem cantus uberius instauratur.

¹⁹ Sed clavis est signum vel iudex vel index cantuum atque vocum. ²⁰ Vel est reseracio cantus. ²¹ Et iterum dicitur methaphorice ad clavem materiale. ²² Nam sicut clave ferrea fit reseracio, ut pandantur oculi, ita clave musica cuncte reserantur vocum latentes proprietates.

²³ Congeries autem vocum musicarum tam spacialium quam linealium cum suis clavibus dicitur amictus sive amigdalum ipsius cantus musicalis. ²⁴ Et non immerito, quia amiciunt et adornant se mutuo ad cantum regulariter dirigendum. ²⁵ Spacium vero vocum musicarum est duarum linearum sibi proximarum intersticiu immediatum. ²⁶ Sed linea est protraccio directa duorum spaciorum divisiva. ²⁷ Que duo, scilicet spacium et linea, sunt quasi quedam instrumenta, quibus ostenditur, quantum cantus ascendat et descendat. ²⁸ Et ymaginantur fore in manus ipsius articulis et flexuris. ²⁹ In qua quidem manu sunt novem spacia et decem linee, ut luce clarius post patebit.

16-17 cf. LAMBERTUS p. 255b

19 vel iudex] vel *om. Ka* | vel index] *om. Kk*

23 amigdalum] amigdalium *Kk*

29 luce] duce deo *Ka*

³⁰Quid autem sit sonus, quid vox et que earum proprietates et instrumenta, dictum est supra capitulo de divisione musice. ³¹Quid vero sit mutacio et ipsam consequencia, infra patebit suo loco.

KkKa

³²Nunc ergo ad ulteriora procedamus.

31 ipsam consequencia] mutacionem *add. Ka*

¹ DE SEX SILLABIS ARTIS MUSICALIS

Kk 217v

² Istis breviter expeditis, nunc litterarum et sillabarum musicalium doctrinam, quanta poterimus brevitate, adeamus. ³ Et primo, licet prepostere tamen comode, de sillabis musicis | compendiosius, ut demum lacius de litteris tractemus, aliquid disseramus.

Ka 134r

⁴ Sex igitur tam a vetustis quam a modernis sillabe musice traduntur, que ad voluntatem primorum instituendum et communem assensum omnium subsequendum hiis potius quam aliis vocabulis nominantur, scilicet *ut re mi fa sol la*. ⁵ Que quidem sillabe a quibusdam opinantur fuisse recepte ex ymno sancti Iohannis Baptiste secundum senariam primi versus partitionem, a qualibet scilicet versus particula | primam sillabam auferendo, verbi gracia ab *ut queant laxis* summendo ut, ab *resonare fibris re, mira gestorum* mi, *famuli tuorum fa, solve poluti sol, labii reatum la*. ⁶ Vel fortasse, quod mage consonat veritati, autor seu editor huius ymni videns has sex sillabas sufficere ad omnem cantum secundum arsim et thesim peragendum penes earum mutuum inter se conversionem eas autorisando et sufficere ecclesie approbando primo versui dicti ymni ipsas subtilissime implicavit eo precise modo quo dictum est. ⁷ Non dubito siquidem quin hee sillabe huius ymni edicionem longe precessissent.

Pa 65v

⁸ Ytali 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 elevacionem et deposicionem quantum ad varietatem consonanciarum et parcium earum iuxta troporum vel modorum oportunitatem sufficientissime explicatur.

8 cf. PS.-MUR. summa 580

9 cf. IOH. COTT. mus. 1, 8

5 senariam] senarium KkKa

7 longe precessissent] credi precessissent longe Kk

8 ut creditur, annectentes] utiliter avertentes Kk credo annectantes Ka

9 deposicionem] depressionem seu deposicionem Pa | ad varietatem] varietatem Ka

Pa

¹⁰ **Hec non magister**

Versus: ¹¹ Musica sex retinet voces ars appropriatas,
¹² Ut sunt *la sol fa mi re* complens *ut* tibi sextam.

¹³ Alii de eodem: ¹⁴ *Ut re mi fa sol la* modulacio musica cantat
¹⁵ Hasque manus leve digitis ipsa locare laxat
¹⁶ *La* [xat] *sol fa mi re ut* sonans in antiphona.

¹⁷ Hiis et predictis sex sillabis Anglici et Francigene utuntur, Italici autem non.

Versus: ¹⁸ Ytalici alias psallendi dant tibi voces,
¹⁹ Quas si tu scire velis, tu stipuleris ab ipsis.

17-19 cf. IOH. COTT. mus. 1, 3: Verum Angli, Francigenae, Alemani utuntur his: *ut re mi fa sol la*. Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis.

16 antiphona] *lectio incerta Pa*

17 Hiis et predictis] Et hiis eciam predictis *Kk*

19 Quas si tu] Quas qui *Pa* Quas si *Ka*

¹ DE NUMERO ET ORDINE LITTERARUM SEU NOTULARUM MUSICARUM

² Hiis itaque digestis, que de sillabis musicis fuerant breviter disserenda, restat ut numerum ac seriem litterarum seu notularum musicalium ordine premissis superius perstringamus.

³ Veteres siquidem dumtaxat quindecim litteris seu huiuscemodi notulis musicalibus utebantur, ab ·A· scilicet gravi capitali inchoantes et in ·aa· excellenti geminato desinentes. ⁴ In quibus scilicet litteris seu notulis bisdyapason perficientes has ad cantum musicum sufficere asserebant. ⁵ Nondum enim | ·Γ· grecum additum fuit nec ·b· molle vel rotundum, quod a quibusdam *synemmenon* greco nomine, id est *adiunctum*, appellatur, eo quod post alias litteras inventum est et inter alias litteras numeratum, ob dulcis cantus melodiam fiendam finaliter adinventum. ⁶ Et dicitur molle, ut post patebit, propter molliciem soni et dulcedinem cantus.

Ka 134v

⁷ ·Γ· vero grecum, quod dicitur *gamma* grece vel *g* latine, similiter a modernis est additum et in vertice pollicis collocandum multiplici de causa. ⁸ Primo certe ideo, quia moderni videntes, quod premissæ littere seu notule ad certas melodias concinendas quo ad deposicionem sive descensum, quod idem est, non suffecerant, et presertim videntes cantum prothi plagalis pre litterarum paucitate | aliquociens deficere, ·Γ· grecum adiunxerunt, ut clare patet in responsorio, quod canitur de Beata Virgine scilicet *Sancta et immaculata virginitas*. ⁹ In quo quidem responsorio in extrema sillaba huius dictionis | *non poterant* fit descensus sub ·A· gravi, scilicet ad verticem pollicis, ubi ·Γ· grecum situatur, ut patet concinenti. ¹⁰ Similiter in responsorio 6^{to} de 2^o nocturno sancti Martini, scilicet *Dixerunt discipuli ad beatum Martinum*, in quo similiter fit descensus sub ·A· gravi ad gamma in

Kk 218r

Pa 66r

3 IOH. COTT. mus. 5, 2

5 IOH. COTT. mus. 5, 3

6 IOH. COTT. mus. 5, 5

8 IOH. COTT. mus. 5, 4

2 que] quo Kk

4 bisdyapason] dyapason PaKk bisdyapason corr. Ka

5 grecum] om. PaKk | synemmenon] synomenon Pa symenon Kk symenonis Ka

8 suffecerant] sufficerant PaKk | et presertim] et depressim Ka

10 ad beatum Martinum] ad beatum etc Pa | gamma] gamaut Ka

fine huius dictionis *enim* et in principio huius dictionis *gregem*, ut patet decantanti. ¹¹ Similiter hoc idem patet in hac antiphona prothi plagalis vel toni secundi, que canitur de ascensione Domini, scilicet *O rex glorie, Domine virtutum*. ¹² In qua quidem antiphona cantus prime sillabe huius dictionis *spiritum* descendit sub *·A·* gravi, ut prius. ¹³ Hoc idem patet in responsorio sancte Marie Magdalene, videlicet *Cuius ergo vel saxeum*. ¹⁴ Si igitur *·Γ·* grecum non fuisset adiunctum in cacumine policis, quorsum ab *·A·* capitali gravi descendissent, sillabe premissarum dictionum non haberent. ¹⁵ Et hac ratione *·Γ·* grecum appositum est a modernis.

¹⁶ Alia ratio eciam potest assignari talis. ¹⁷ Primus nempe cantus, scilicet *·b·* duralis, fuisset imperfectus, eo quod caruisset prima nota sive sillaba, scilicet *ut*. ¹⁸ Et ergo ad perfeccionem eius adiunctum est gamma. ¹⁹ Et super ista ratione, ut coniectura, fundantes se quidam scioli dicunt, quod ad perfeccionem tercii *·b·* duralis similiter addi debet extra manum hec clavis, scilicet *·ee·la*, geminata *·ee·*, et hoc in opposito tercii articuli sive iuncture digiti medii, ubi situatur *·dd·lasol*, quod tamen non oportet, ut patebit.

²⁰ Item potest dari et alia ratio talis, quia prima finalium litterarum, de quibus post patebit, scilicet *·D·* grave, sub se non poterat facere dyapente id est quintam descendendo. ²¹ Et propter hoc adiunctum gamma reputatur. ²² Et ex hac ratione sequitur alia ratio, scilicet quia ultima litterarum finalium, scilicet *·G·* grave, sub se non poterat facere dyapason, id est octavam descendendo. ²³ Et hee ultime due rationes videntur originari | ex prima ratione, quare prima ratio est efficacius sustinenda.

²⁴ Sed querens, quare littera scilicet *·Γ·* greca, et quare potius illa quam alia, adiungitur litteris premissis, audi: greca nempe ideo, quia a Grecis sumpta. ²⁵ Vel hac et plus valida ratione: greco scilicet caractere insignitur,

Ka 135r

14 IOH. COTT. mus. 5, 6

11 prothi] tropi *Kk* | toni] tropi *Pa* | O rex glorie Domine virtutum] O rex domine glorie virtutum *Pa*

13 vel saxeum] in loco etc. *add. Pa*

14 quorsum ab *·A·*] conversum ab *A* *Kk* | dictionum] vocum *Ka om. Kk*

15 grecum] *om. Kk*

19 coniectura] coniecturo *PaKkKa* | hec clavis] duplex clavis *KkKa* | scilicet] *om. Ka*

20 quintam] quartam *Pa*

21 hoc] *om. Kk*

24 litteris] hiis *Ka*

25 scilicet] siquidem *Ka*

ut ita a ·G· gravi capitali et a ·g· acuto minuto valeat figuraliter discrepare.
²⁶ Volo quoque te scire, quod dicta littera, scilicet ·Γ· greca, significat in ydiomate Latino G, hac ergo causa et non latine figuratur.

²⁷ Sed quare potius ibi gamma grecum ponitur quam alpha, betha vel alia littera greca? ²⁸ Racio est: ex quo etenim septem sunt discrimina vocum, ut patebit, per sequentes litteras designata, quarum ·A· primum obtinet locum, ·g· vero postremum; et quia hee 7^{em} littere aliquociens in manu, similiter in monocordo, iterantur, ut mox patebit. ²⁹ In qua quidem iteratione post ·g· iterum ·a· repetitur, merito ergo gamma antecessit, ut ·a· sequatur. ³⁰ Et etiam gamma ideo, ut cum ·G· latino in loco 8^{vo} perficiat dyapason, sicut et alia quecumque littera cum octava a se perficit dyapason.

³¹ Hiis igitur duabus, scilicet gamma greco et ·b· molli sive rotundi, adiunctis ad premissas quindecim litteris septemdecim colliguntur. ³² Sed ne in cantu et presertim elevato ullus possit defectus assignari, a venerabili Boecio et sibi adherentibus adhuc tetracordum litterarum superacutarum vel excellencium super additur, variis tamen, ut patebit, litteris et figuracionibus signatarum. ³³ Hee autem et presertim | ab antiquis superflue dicebantur. ³⁴ Moderni vero malunt abundare quam deficere in eisdem.

Pa 66v

³⁵ Fiunt itaque omnes simul iuncte XXI, sic quod cuilibet articulo sive iuncture manus sinistre una dictarum XXI litterarum cedet excepto dumtaxat articulo 4^{to} digiti auricularis et articulo 2^o digiti anularis in quibus articulis gemine littere collocantur, ut patebit. ³⁶ Sunt nempe XIX articuli intra | manum et XXI littere sive notule musicales dictis articulis distribute precise eo modo, ut sequitur. ³⁷ Nam in primis ponitur ·Γ· greco, scilicet in cacumine pollicis ad instar medii T figuratum et a modernis, ut dictum est, adiunctum. ³⁸ Deinde seriatim sequuntur septem littere alphabeti graves ideo, quia maioribus sive versualibus sunt litteris insignate et hoc modo figurate: ·A·B·C·D·E·F·G·. ³⁹ Post has eedem septem littere acute repetuntur, sed minoribus litteris descripte figurantur. ⁴⁰ In quibus litteris acutis

Kk 218v

³⁷ cf. PROLOM. 5, 6

³⁹ cf. PROLOM. 5, 7-10

²⁶ significat] scilicet *Pa*

³⁰ Et etiam] Et est *Pa* | sicut - dyapason] *om. Kk*

³¹ quindecim] 15 *Ka* et *Kk* | septemdecim] 17 *Ka om. Kk*

³⁵ cedet] cedat *KkKa*

³⁷ medii T] id est thau *add. Ka*

³⁸ sequuntur] secuntur *KkKa*

Ka 135v

tantum inter ·a· et ·b· quadrum sive acutum aliam ·b· ponimus, quam rotundam, ut premissum est, facimus. ⁴¹ Aliam vero quadramus, ut ita rotundum discrepet a quadrato. ⁴² Et seriatim hec littere acute sic figurantur: ·a·b·b·c·d·e·f·g·. ⁴³ Quas septem litteras alie quatuor, ut predictum est, consequuntur, | sed variis figuris describuntur et superacute nuncupantur. ⁴⁴ In quibus litteris superacutis ·b· similiter duplicamus, ponentes scilicet rotundam et quadratam. ⁴⁵ Et ut iste ultime 4^{or} littere differant a premissis litteris in suis figuracionibus, ipse in litteris minutis geminantur hoc modo: ·aa·bb·bb·cc·dd· vel alio quovis modo, dummodo geminentur.

⁴⁶ Et ita, ut diximus, hee littere simul aggregate fiunt in numero 21^a sic seriatim situande: ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·b·c·d·e·f·g·aa·bb·bb·cc·dd·. ⁴⁷ Quarum dispositio a veteribus et fortasse eciam a modernis aut tacita aut nimia obscuritate perplexa iam adest pueris breviter ac lucidissime explicata. ⁴⁸ Quarum prima, scilicet gamma, obtinens principatum in cacumine policis stabilitur, ultima vero, scilicet ·dd· geminatum, in tertia iunctura digiti medii situatur aliis seriatim in circuitu manus sinistre hinc inde collocatis precise eo modo, quo manus sinistra inferius depicta has continens litteras luce clarius id declarat.

⁴⁹ 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. ⁵⁰ Et per consequens similiter nec oportuit extra manum, ut quibusdam sciolis placuerat, ·ee·la ad perfeccionem tercii ·b· duralis adiunxisse.

(figura manus deest)

46 21^a] XXI] Pa | ·Γ·] om. Pa

47 pueris] prius Kk | explicata] explicare Pa

48 in tertia] in tercio Kk | luce clarius] lucide Ka

50 oportuit] obtinere Ka

Pa

⁵¹**Non magister**

⁵²Adhuc quidam et satis bene predictas litteras hoc modo solent figurare:

Graves	finales	acute	superacute	excellentes
Γ A ḡ C	D E F G	a b ḡ c	d e f g	aa bb ḡḡ cc dd

⁵³Et tantum sit dictum de numero et ordine litterarum. Nunc quomodo differant abinvicem accuracius disseramus.

(sequitur pagina vacua pro figura manus)

Pa 67r

⁵³ accuracius] acurtacius *Pa*

*Pa 67v*¹ DE DIFFERENCIA LITTERARUM SEU MUSICALIUM NOTULARUM

²Quamquam premissae septem littere seu notule musice ab exordio alphabetici rudimenti sumpte aliquociens, ut dictum est, pro cantus informatione repetantur, nichilominus tamen in figuris dispares unaqueque a quacumque figuraliter et etiam quantum ad sonum discrepat et differt. ³Verbi gracia ·Γ· grecum grave in sono et in figura differt a ·G· gravi capitali et a ·g· minuto acuto, quoniam ·Γ· grecum bassum reddit sonum, ·G· capitale acutum in dyapason, ·g· minutum superacutum in disdyapason. ⁴Similiter ·A· grave capitale sono et figura differt ab ·a· minuto acuto et ab ·a· gemino superacuto, ut patet. ⁵Similiter ·B· capitale grave seu durum discrepat in sono et figura a ·b· rotundo molli et a minuto quadrato et a ·bb· molli gemino rotundo, et a ·bb· quadro gemino superacuto. ⁶Et idem precise dicendum est in differentiis aliarum figurarum.

Ka 136r

⁷Item dicte littere seu notule musice adhuc a se discrepant suarum sedum varietate. ⁸Que quidem varietas spaciis et lineis | dimetitur. ⁹Nam cum ·Γ· grecum ponitur in linea, ·G· capitale ponitur in spacio et iterum ·g· minutum acutum in linea. ¹⁰Et similiter ·A· capitale grave in spacio, ·a· minutum | in linea, ·aa· duplicatum in spacio. ¹¹Et suo modo de aliis est dicendum. ¹²Quomodo autem ·b· rotundum molle et ·b· quadrum durum acutum et superacutum differant mutuo et que utriusque potencia et facultas, que quoque neume et cantilene per ·b· rotundum et que per ·b· quadrum concinantur, infra sufficienter tractabitur suo loco.

Kk 219r

¹³Nolo te etiam ignorare, qualiter dicte littere nedum a se differant eo, quo dictum est, modo, verum etiam series earumdem litterarum etiam differencialiter distinguuntur. ¹⁴Et quoniam dicte littere trina vice, ut patuit, repetuntur, prima series a secunda et secunda a tertia merito discrepabit. ¹⁵Itaque littere de prima serie seu ordine capitaliter seu versualiter figurate dicuntur graves, eo quod cantum reddunt gravem, durum et obtusum, sic quod videntur cantantem aggravare per restrictionem arteria-

1-19 cf. IOH. COTT. mus. 5, 9-18

3 disdyapason] dyapason *Pa*

5 ·B· capitale] G capitale *Kk*

11 Et suo modo] Et simili modo *Ka*

rum. ¹⁶ Littere vero de secunda serie minoribus characteribus figurate dicuntur acute, quoniam melodia discurrens in eisdem mage et acucius ac subtilius sonat quam sonaret in gravibus vel acutis. ¹⁷ Unde sequitur, quod cantus sive quecumque melodia discurrens in litteris capitalibus grossum, obtusum ac bassum reddit sonum. ¹⁸ Sed in acutis discurrens acutum et altum efficit sonum. ¹⁹ In superacutis vero vagans gracilem ac subtilem reddit sonum. ²⁰ Distancia autem earum, ut sic, est per dyapason, quoniam unaqueque earum a sua simili et equisona distat per octo loca seu sedes, ²¹ cum ·Γ· grecum a ·G· capitali distat | per octo intervalla seu spacia ²² et ·G· capitale a ·g· minuto similiter per octo, ut lucidius patebit inferius. ²³ Et idem precise dicendum est de ·A· capitali et minuto ac geminato. ²⁴ Et sic de aliis suo modo. ²⁵ Et ut hoc melius memorie imprimatur, dantur pro illo hec vel similia metra:

Pa 68r

Pa

²⁶ **Non magister:**

²⁷ Statim presumas ter septem legitturas.

²⁸ Que sunt ·a·b·c·d·e·f·g· annumerabis voces

²⁹ ·a·b·c· preeunt has ·d·e· simul et ·f·g·.

³⁰ Quas fundens gamma precedit littera greca.

³¹ Item ad idem:

³² Gamma graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas,

³³ ·d· super has acuit, excellit ·aa· quoque dupla.

³⁴ Et ad idem:

³⁵ Claves octo graves, septem dicuntur acute,

³⁶ quatuor excellent, quas inchoat ·aa· duplicata.

³⁷ Alii de eodem : <...>

³⁸ **Hec magister:**

³⁹ Octo voces graves et scribuntur capitales.

³² SUMM. GUID. 43

³⁶ SUMM. GUID. 44

³⁹ cf. IOH. OLOM. 3 p. 39

¹⁶ mage] maie *Ka* | acute] superacute *PaKkKa*, cf. *TH XV* 5, 52; *TH XXIII* 1, 2, 25

²⁰ ut sic] ut sicut *Pa*

²⁴ Et sic de aliis suo modo] Et simili modo de aliis *Ka*

²⁵ post metra] Versus Octo *del. Pa*

³² prebet] *Pa* *illeg.* cf. *LZ* 3, 51, *TH VII* 2, 47; *TH IX* 1, 1, 29; *TH X B* 59; *TH XIII* 1, 152; *TH XV* 6, 12; *TH XXIII* 1, 2, 42

⁴⁰ Septem minute quoniam dicuntur acute.

⁴¹ Cum duplici ventre scribuntur quatuor inde.

Pa

⁴² **Usque huc.**

⁴³ Scilicet ·a·b·c·d· super et dicuntur acute.

⁴⁴ Sed b dividitur. ·b· molle, fitque ·b· durum.

⁴⁵ Sed <sic> ·b· quadratum formatur, sic ·b· rotunda,

⁴⁶ b durum *mi* canit, b molle *fa* dulce frequentat.

⁴⁷ Ergo dissimiles sic omnes scribere debes.

► *p.477* ⁴⁸ Alii de eodem: ⁴⁹ Gaudens alta boteus claudens domus erige facta

⁵⁰ Grandis amor bene cingens dos extende fanorem

⁵¹ Gordantes ardent bella cedit domum edit.

⁵² **Hec magister:**

► *p.477* In quibus metris novem decem tantum notule colliguntur licet sint XXI. ⁵³ Nam metrīsta ·b· rotundum et ·b· quadrum pro una notula numerabat, licet tamen sint, ut patuit, discrepantes.

► *p.477* ⁵⁴ Habent insuper et aliam hee littere seu notule qua distinguuntur abinvicem varietatem, hanc scilicet quod a ·Γ· greco inclusive usque ad ·D· grave capitale littere dicuntur graves, quia cantus in eis discurrens gravem, ut dictum est, reddit sonum. ⁵⁵ A ·D· vero gravi capitali | inclusive usque ad ·a· minutum exclusive littere dicuntur finales, eo quod in eis cantus non transpositus, cuiuscumque tropi vel modi fuerit, habet terminari, ut lacijs patebit suo loco. ⁵⁶ Ab ·a· vero minuto inclusive usque ad ·d· minutum exclusive acute appellantur propter sonum, quem reddunt acutum. ⁵⁷ Vel dicuntur affinales, quia quicumque cantus transpositi finiuntur in eis, ut patebit. ⁵⁸ Sed a ·d· minuto inclusive usque ad ·aa· geminatum exclusive superacute appellantur, quia acutas voces suo acumine superant et excedunt. ⁵⁹ Ultime vero littere, scilicet omnes geminate vel cum duplici ventre dicte, excellentes dicuntur, quoniam vocis sue gracilitate acutas et superacutas penitus habent superare.

Pa 68v ⁶⁰ Ex dictis potest colligi quintuplex | tetracordum vel divisio manus seu monocordi quintupla, scilicet gravium, finalium, acutarum, superacu-

⁵⁴ IOH. COTT. mus. 5, 16

⁵⁸ IOH. COTT. mus. 5, 17

⁵² colliguntur] colligunt *Pa*

⁵⁷ affinales] finales *PaKkKa* cf. *TH XV 6, 8; TH XXIII 1, 2, 38*

⁵⁸ voces suo] sue vocis *Ka*

tarum et excellentium. ⁶¹ Omnes autem harum litterarum diversitates ad hoc sunt reperte, ut, quoniam diversarum extant proprietatum, facilius, que sit illa et cuius proprietatis et que altera et cuius proprietatis, posset patefieri luculenter.

⁶² Quamvis tamen dicte littere sic, ut premittitur, a se discrepent et differant, nichilominus tamen in hoc communicant et conveniunt, quoniam sicut in prima serie litterarum vel notularum fiunt quedam consonantie, de quibus post patebit, sic etiam et in secunda serie fiunt huiuscemodi, sed hic viriles, ibi pueriles voces concorditer canunt. ⁶³ Et similiter in tertia serie, ibi acutissime voces uniformiter concinnunt et concordant. ⁶⁴ Et sunt eadem intervalla seu distancie in qualibet serierum iam dictarum. ⁶⁵ Exempli gracia: sicut in prima serie a ·Γ· greco ad ·Α· grave est tonus, ad ·β· tonus et semitonium | ad ·C·, et per consequens a ·Γ· greco ad ·C· grave dyatessaron, et ad ·D· dyapente et ad ·G· dyapason, et similiter in secunda serie a ·G· gravi ad ·a· minutum tonus, ad ·β· quadrum tonus, ad ·c· minutum semitonium et ita dyatessaron, et ad ·d· minutum dyapente et ad ·g· minutum dyapason. ⁶⁶ Et idem contingit in 3^a serie, si abundaret post dyatessaron in litteris seu notulis musicalibus. ⁶⁷ Et idem est iudicium in aliis litteris iam dictarum serierum.

Kk 219v

⁶⁸ Ex dictis sequitur, quod omnis cantus in prima et in secunda serie similiter et equisone decantatur. ⁶⁹ Sed prime seriei voces ad voces secunde seriei quasi viriles cum puerilibus vocibus concorditer canunt. ⁷⁰ Et idem est iudicium de 3^a serie, ubi vox | acutius super vocem prime seriei et secunde seriei habet resonare, ut deduci potest ad sensum. ⁷¹ Si tres cantent hanc vel aliam antiphonam *Ecce ego mitto vos sicut oves in medio luporum*, uno etenim canente in gravibus, altero in acutis, tercio in superacutis, concorditer resonabunt.

Ka 137r

61 IOH. COTT. mus. 5, 20

69 Ps.-ODO dial. p. 255a: Sed primae partis voces ad voces secundae partis quasi viriles cum puerilibus vocibus concorditer cantant.

61 et cuius - luculenter] ut premittitur a se discrepent et differant Ka

62 littere] om. Ka | huiuscemodi] consonantie add. KkKa

63 serie] sede KkKa

64 sunt] etiam add. Pa

65 a ·G· gravi] finali add. Ka

69 secunde seriei] secunde serie Pa | puerilibus] purilibus Ka pluribus Kk

71 sicut oves in medio luporum] sicut oves etc. Pa

⁷² Et hec omnia et plura subsequencia patent in figura subscripta, dummodo debite conspiciatur et trutinetur intellectu. ⁷³ Et de numero litterarum, distincione ac differencia, necnon eciam conveniencia earundem, sufficienter, ut arbitror, prout pueris sufficere videram, est iam dictum.

Pa

⁷⁴ **Non magister**

⁷⁵ Adhuc pro predicta manus prescripte ymagine paucula sunt videnda. ⁷⁶ Unde musica existens veraciter canendi sciencia magnum ob honorem Dei finaliter est inventa. ⁷⁷ Quia secundum Augustinum quattuor in domo Dei sunt necessaria, scilicet grammatica, ut ea, que quis legit, intelligat, ius canonicum, ut casus emergentes expediantur, ars computandi, ut festa mobilia et huiusmodi, que occurrunt | in ecclesia, populo catholico debite pronuntientur, musica, ut cantum ad divinum officium a sanctis patribus institutum debita depromatur armonia.

► p.478

Pa 69r

Versus: ⁷⁸ Clerice, grama, melos, ius canonis atque kalende
⁷⁹ In te florescant, exemplis verba patescant.

⁸⁰ De clavibus in manu positis

- ⁸¹ Claves in numero reperimus denaque novem.
- ⁸² Ecce figura manus tenet ter has et quilibet usus.
- ⁸³ Nunc extende manum, ut possis cernere verum.
- ⁸⁴ Scandas iuncturas in directum posituras.
- ⁸⁵ G caput est grecum, medii digiti dabo finem.
- ⁸⁶ Est manus hec facta pueris per paucula metra.
- ⁸⁷ Gamma ut ·A·re ·B·mi semper pollex retinebit,
- ⁸⁸ Index radice ·C·faut mediusque ·D·solre.
- ⁸⁹ Sic ·E·lami medicus ·F·faut auricularis,
- ⁹⁰ In cuius medio ·G·solreut esse memento.
- ⁹¹ Inde suo more collum tegit hinc ·a·lamire.
- ⁹² Et caput ornari solet eius per ·b·fa·b·mi.
- ⁹³ In summo medice ·c·solfaut accipit apte.
- ⁹⁴ Et ·d·lasolre medius tibi vertice portat.
- ⁹⁵ Index reiterat ·e·lami, quod vertice portat.
- ⁹⁶ ·f·faut huic digito reddit atque ·g·solreut ipso.
- ⁹⁷ Huic ·aa·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa·bb·mi.
- ⁹⁸ Et ·cc·solfa tenet medius ·dd·lasol quoque complet.

⁷⁶ Ps.-ODO dial. p. 252a

⁸⁷ cf. IOH. OLOM. 2 p. 8

⁸⁹⁻⁹² HUGO SPECHTSH. 35-38

⁹⁵⁻⁹⁸ HUGO SPECHTSH. 41-44

⁷² intellectu] intellectum *PaKa*

⁷³ necnon] *om. Pa*

- ⁹⁹ Alii de eodem: ¹⁰⁰ Bis decas ex arte cantus claves <manus> hee sunt: ▶ p.478
¹⁰¹ Gammaut ·A·re ·B·mi ·C·faut ·D·solre sequitur
¹⁰² ·E·lami ac ·F·faut ·G·solreut ac ·a·lamire
¹⁰³ Cum ·b·fa·h·mi ·c·solfaut ac ·d·lasolre
¹⁰⁴ ·e·lami dic ·f·faut ·g· solreut ac ·a·lamire
¹⁰⁵ Cum ·bb·fa·h·mi ·cc·solfa ·dd·lasol ·ee·la.

¹⁰⁶ **Hec non magister**

¹⁰⁷ Qui primitus in Romana curia usi sunt musica

¹⁰⁸ Cum igitur in commovendis mentibus hominum tanta sit musice potencia, merito eius usus acceptus est in Sancta Ecclesia. ¹⁰⁹ Primo a sancto Ignacio martire necnon a beato Ambrosio, Mediolanensium episcopo, usus musice in Romana Ecclesia haberi cepit.

¹¹⁰ Post hoc beatissimus papa Gregorius Spiritu Sancto, ut fertur, ei assidente et dictante cantum modulatus est cantumque Romane Ecclesie, quo per anni circulum divinum celebratur <officium>, dedit.

¹¹¹ Quod autem cantando laudandus sit Deus, magnam in veteri testamento habemus auctoritatem. ¹¹² Legimus namque in libro *Exodi*, quod submerso pharaone Moyses et cum eo filii Israel cantum cecinerunt Domino depromentes: *Cantemus Domino gloriose enim honorificatus est* etc. ¹¹³ Sed et psalmista haut ignarus huius artis in decacordo, quod est musicum instrumentum, laudes Domino cecinit. ¹¹⁴ Nosque ad concinendum hortatur dicens: *Cantate Domino canticum novum. Laus eius* etc. ¹¹⁵ Nec solum sono naturali uti nos in laude Dei voluit, cum et per manufacta musicae artis instrumenta Dominum laudando commonens dicit: *Laudate Dominum in sono tube, in psalterio et cithara | et timpano et choro, in cordis et organo.* ¹¹⁶ Cum igitur tanta huius discipline in veteri testamento inveniatur auctoritas, multo fortius in novo invenitur. Pa 69v

¹¹⁷ **Hec eciam non magister**

¹¹⁸ Consideranda est eciam magna differentia inter cantores, qui proprie usuales dicuntur, et musicos, qui ab arte musica denominative appellantur. ¹¹⁹ Nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor rectam aliquociens viam solummodo per usum tenet.

¹²⁰ Teste Guidone, qui post Boecium plurimum in arte musica prevaluisse dinoscitur in libro suo neumatico dicens: ▶ p.478

¹²¹ Musicorum et cantorum magna est distancia,

¹²² Illi dicunt isti sciunt que componit musica

¹²³ Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia.

Versus: ¹²⁴ Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.

¹²⁵ Non vox cantorem facit, ars necnon documentum.

100-105 cf. Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 31v

108-116 IOH. COTT. mus. 27, 6-14

119-123 IOH. COTT. mus. 2, 9-13

121-123 GUIDO reg. 1-3

124-125 LAMBERTUS p. 252b

¹²⁶ <Ceterum> tonantis vocis laudantur acumina,

¹²⁷ Superabit philomena hec vocalis asina.

¹²⁸ Quare eis esse suum tollit dialectica,

¹²⁹ Hac de causa rusticorum multitudo plurima

¹³⁰ Donec vivit frustra mira laborat insania.

¹³¹ Dum sine magistro nulla [a]discitur antiphona.

¹³² Unde, ut de eis dicitur ricmice:

¹³³ Dum pangunt raro tangunt modos artis musice.

¹³⁴ Ergo tales sunt vocati scholares equivoce. ¹³⁵ Primo comparat eos viro ebrio, qui domum quandam reperit, sed quo calle revertatur, p<e>nitus ignorat. ¹³⁶ Quos si quando musicus de cantu corrigit, quem non recte vel <non> composite efferunt, irati impudenter obstrepunt, veritati adquiescere nolunt, suumque errorem summo conamine defendunt. ¹³⁷ Et sic tales cantores usum querentes arti musice iniuriuntur.

Versus: ¹³⁸ Iam nunc ars spernitur et tantum queritur usus.

¹³⁹ Est non ex arte, sed talis ab usu fertur.

¹⁴⁰ Ars omnes patitur violentus quam premit usus.

¹⁴¹ Non magister

¹⁴² De distinctionibus in cantu

¹⁴³ Sicut in prosa 3^a considerantur distinctiones, que et pausa vel pausaciones appellari possunt, scilicet colon, id est membrum, coma, id est incisio, periodus, id est clausura sive circuitus, ita et in cantu. ¹⁴⁴ In prosa quippe, quando suspensive legitur, colon vocatur, quando per legitimum punctum sententia dividitur, coma est, quando ad finem sententia deducitur, periodus est. ¹⁴⁵ Verbi gratia: *Anno XV imperii Tiberii cesaris*, hic in omnibus punctis colon est. ¹⁴⁶ Deinde, ubi subditur: *Sub principibus Anna et Caypha*, coma. ¹⁴⁷ In fine autem versus, ubi dicitur *Factum est verbum Domini etc. in deserto*, periodus est.

¹⁴⁸ Similiter cum cantus in 4^{ta} vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est. ¹⁴⁹ Cum in medio ad finalem reducitur, coma est. ¹⁵⁰ Cum in fine ad finalem pervenit, periodus est. ¹⁵¹ Ut in hac antiphona: *Petrus autem* colon; *servabatur in carcere* coma; *ab ecclesia*

126-131 GUIDO reg. 4-9

133-134 Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 28r

135 IOH. COTT. mus. 2, 10

136 IOH. COTT. mus. 7, 8

138-140 Salzburg, St. Peter Cod. a. VI. 44, fol. 28r

143-147 IOH. COTT. mus. 10, 21-24

150-151 IOH. COTT. mus. 10, 25-26

127 vocalis] vocilis *Pa*

128 eis esse suum] eris censuum *Pa* cf. GUIDO reg. 6 | dialectica] dragma *Pa* cf. GUIDO reg. 6

ad Deum periodus. ¹⁵²Que distinciones utrobique non incongrue toni dicuntur. ¹⁵³Habent autem in musica alia nomina, videlicet dyastema, sistema, theusin. ¹⁵⁴Signat autem dyastema distinctum ornatum, qui fit quando cantus non in finali sed in alia decenter pausat. | *Pa 70r*
¹⁵⁵Sistema coniunctum ornatum indicat quociens in finali decens pausacio fit. ¹⁵⁶Theusis finis est cantus.

Pa

¹⁵⁷Nunc ad declarationem monocordi accedamus, ut eo habito facilius precedencia et sequencia capiantur. ¹⁵⁸Sed primo prescribantur iste figure declarantes manum musicam.

*Pa*159 **Figura magistri***Pa 70r*
Kk 230v

	dd	la	sol	sol	la
4 ^{or} excellentes	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
3 ^{us} h duralis	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
2 ^{us} b mollis	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
septem acute	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
2 ^{us} naturalis	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
2 ^{us} h duralis	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
primus b mollis	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
8 graves	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
primus naturalis	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut
primus h duralis	cc sol fa	bb fa bb mi	aa la mi re	g sol re ut	f fa ut

¹ DE MONOCORDO ET PRIMO QUID SIT MONOCORDUM

	<i>Pa</i>	<i>KkKa</i>
<i>Pa 71r</i>	¹ Iuxta ordinem premissum, ut facilius antecedencia et pro maiori parte sequencia intelligantur, ad tractandum monocordi mensuram accedamus, in primis docentes, quid sit monocordum, deinde qualiter per litteras sive notulas musicas secundum mensuram et proporcionem parciatur.	Iuxta ordinem premissum nunc ad declaracionem monocordi accedamus, ut eo habito facilius prece-dencia et pro maiori parte sequencia intelligantur, in primis docentes, quid sit monocordum, deinde qualiter per litteras sive notulas musicas secundum mensuram et proporcionem parciatur.

² Monocordum igitur est lignum longum quadratum ad instar capse seu faretre arcualis vel linteris brutalis dispositum et intus concavum in modum cithare, super quod posita corda sonat, cuius sonitus varietates vocum facillime perdocet et declarat. ³ Et luce clarius patet monocordum ab unitate corde nominari.

⁴ In quo siquidem monocordo in longum per medium eius linea recta ducitur. ⁵ Et relicto ab utraque parte ad quantitatem unius uncie spacio in eadem linea ab utraque parte punctus ponitur, qui locum stephanorum seu statuncularum observabit. ⁶ In relictis vero spaciis duo capitella collocantur, que ita cordam super lineam suspensam teneant, ut tanta sit corda inter utraque capitella, quanta et linea, que est sub corda.

⁷ Que quidem corda secundum varietates vocum varie resonabit, hoc scilicet modo, quod secundum mensuram et particionem monocordi infra dandam littere vel notule musice, de quibus sufficienter supra dictum est, supra lineam, que est sub corda, conscripte statunculas seu modulos sub corda componendos docebunt, sic scilicet, quod sub qualibet littera infra cordam modulus sive statuncula subponatur. ⁸ Dumque corda rigore eneo vel alio instrumento ad hoc facto concutitur et digitus manus sinistre per

2 cf. PS.-ODO dial. p. 252a

5 relicto] *corr. ex relicta Pa* | statuncularum] statuuncularum *Pa* statunculorum *Kk*

6 inter] in *PaKk*

7 statunculas] statuunculas *Pa*

eosdem modulos discurrit secundum varietatem litterarum ascendendo vel descendendo magis vel minus secundum cantilene congruitatem, in eadem corda nedum unum quin ymmo omnem cantum mirabiliter decantabis. ⁹ Et dum pueris per ipsas litteras aliqua notabitur cantilena, facilius et melius a corda discent quam si ab homine docto discerent et audirent. ¹⁰ Et post pauculum temporis decursum in eadem corda exercitati corda tandem ablata solo visu indubitanter | proferent, quod nunquam audiverunt. ¹¹ Et quod melius a corda | quam ab homine adiscant patet sic. ¹² Homo prout voluerit vel potuerit, cantat. ¹³ Corda autem per supradictas litteras vel notulas taliter est composita et distincta, ut mentiri non possit, si diligenter fuerit observata ac subtiliter mensurata. ¹⁴ Quod enim bene est mensuratum, nunquam fallit.

Ka 137v

Kk 220r

¹⁵ Huius igitur artis expertes, o pueri et indocti, monocordum requirite. ¹⁶ Ipsum itaque, quamvis ex se mutum et indoctum, vos tamen mirifice diriget in viam musice veritatis. ¹⁷ Et si tempore labente quicquam mentem excesserit, ad ipsum monocordum recurrite et oblitorum recordamini ipso | efficacius informante vos. ¹⁸ Et enim stupendum sorciemini magistrum, qui a vobis factus vos docebit, vos quoque docens ipse tamen ex se nil sapiet in docendis. ¹⁹ Eum merito amplectamini, nam a vobis pro sui fatigatione emolumentum seu pastum, pecuniam quoque pro victu et amictu, quod alii magistri faciunt, minime postulabit. ²⁰ Nec enim vobis rebellabit vel ne vos doceat sese quolibet excusabit. ²¹ Obediens nempe nocte dieque simul cantabit vobis quando et quociens volueritis. ²² Et nunquam de vestri sensus obtusa si affuerit tarditate comotus vos uberibus aut quibuslibet flagiciis vel iniuriis cruciabit. ²³ In quibus tamen precipua diligencia adhibenda sit in monocordo, ad unguem docebitur suis locis. ²⁴ Nunc ad divisionem monocordicam procedamus.

Pa71v

9-14 Ps.-ODO dial. p. 252b-253a

8 eosdem] eodem Kk | ascendendo] ascendendam Ka

9 pueris] pueri Kk | notabitur] notabiliter Kk | discent] discant Ka

10 decursum] discursum Ka | ablata] oblata Pa | proferent] proferant KkKa

12 cantat] cantet KkKa

15 pueri et indocti] pueri indocti PaKk

16 indoctum] sit add. KkKa

17 quicquam] quidquam Ka quisquam Kk | vos] vero Pa

18 sapiet] sapiat KkKa

20 sese] se Pa

22 tarditate] parvitate et suprascr. tarditate Pa tarditate Kk

¹ DE INSTITUCIONE, MENSURA AC DIVISIONE MONOCORDI

²In monocordi itaque spacio alii plures alii pauciores sonos constituerunt. ³Fuerunt nempe, ut omnes veterani, qui tantummodo quindecim voces in monocordo constituebant ab ·A· videlicet gravi exordium capientes et in ·aa· geminato desinentes, sufficere arbitantes, si tot voces in monocordo disponantur que dyapason valeant adimplere. ⁴Alii sedecim ·Γ· grecum annectentes propter cantum prothi plagalis, ut dictum est, et in cacumine pollicis collocantes. ⁵Alii vero, ut propinqui omnes successores, septemdecim litteras in monocordo suo posuerunt premissis 16 notulis ·b· rotundum adiungentes ex causis superius allegatis. ⁶Et ita alii plures, alii pauciores litteras sive notulas in suis monocordis ordinaverunt.

⁷Nos autem plus moderni, in quos fines seculorum devenerunt, maluimus habundare quam deficere in eisdem premissis septemdecim litteris, ut dictum est prius, ad compositionem musicae manus et musici monocordi 4^{or} litteras sive notulas adiunximus ex viginti una litteris constituentes musicum monocordum. ⁸Per has nimirum litteras monocordi fit divisio et mensura. ⁹Quamquam igitur varii ac diversi sint modi per dictas litteras monocordice dimensionis a nostris predecessoribus derelictae, eas tamen enumerare foret nedum longum quin ymmo tediosum, non etenim legentibus proficerent, sed eos potius in stili prolixitate redderent tediosos. ¹⁰Quapropter perpendentes illud Oracii: „Quicquid precipies, esto brevis“, compendiosum diligens, ex multis monocordi dimensionibus unam, que facilius ac celerius nobis videbatur, regulis nostris inserere curavimus precise, ut sequitur.

2-3 PTOLOM. 5, 2-3

10 IOH. COTT. mus. 6, 2; Horatius Flaccus, Epistulae II 3, 335

3 constituerunt] constibant *Pa*

7 devenerunt] devenerat *Kk lectio dubia Ka* | constituentes] componentes *Ka*

9 quin] quam *Pa*

10 Quicquid] Quitque *Kk* | compendiosum] compendiolum *Pa* | nostris] nihil *Ka* | curavimus] curabimus *Pa* | sequitur] mensura monocordi *add. Ka*

¹¹ Primum itaque in cacumine monocordi versus sinistrum latus ·Γ· grecum, ubi volueris, a principio monocordi post distanciam saltem secundum possibilitatem unius uncie ponito^a. ¹² A quo | usque ad finem monocordi circino disposito et ad hoc | regulato novem passus metire equales, quibus equaliter dimensis diligenter considera, quod ubi prima pars nona terminabit, ibi ·A· litteram gravem pone, que secundum quod antiquis placuit prima est dicenda. ¹³ Sed altera nona pars vacat, 3^a nona recipit ·D· litteram gravem, 4^{ta} similiter vacat, 5^{ta} tollit ·a· minutum acutum, 6^{ta} ·d· minutum acutum, septima recipit ·aa· superacutum duplicatum, relique vacant. ¹⁴ Item cum ab ·A· gravi novem passus usque in finem monocordi equaliter dimecieris, primus passus recipit ·B· quadrum grave, 2^{us} vacabit, 3^{us} recipit ·E· grave, 4^{us} vacat, 5^{us} ·h· quadrum minutum, sextus ·e· minutum, septimus ·hh· quadrum geminatum, reliqui vacant.

Pa 72r
Kk 220v

¹⁵ Item revertens ad ·Γ· grecum totum monocordum in 4^{or} passus equaliter dimecieris primi passus terminus recipit ·C· grave, 2^{us} ·G· finale, 3^{us} ·g· minutum acutum, 4^{tus} vacat. ¹⁶ Item cum a ·C· gravi inchoans monocordum in quatuor diviseris passus, primi passus terminatio recipit ·F· grave, 2^{us} ·c· minutum, tercius ·cc· geminatum superacutum, 4^{us} passus finit. ¹⁷ Ab ·F· autem gravi finali ad finem monocordi 4^{or} passibus dimensis primus passus recipit ·b· molle rotundum, 2^{us} ·f· minutum acutum, reliqui vacant. ¹⁸ A ·d· vero minuto acuto 4^{or} passibus dimensis primus terminabit in ·g· minuto quod iam positum est, secundus recipit ·dd· geminatum superacutum, reliqui vacant. ¹⁹ Ab ·f· quoque minuto acuto ad finem monocordi 4^{or} passibus dimensis primus passus recipit ·bb· rotundum geminatum, reliqui vacant.

11^a videlicet propter primam statiunculam locandam ponito *in marg Pa*

11-12 cf. IOH. COTT. mus. 6, 3-4

14 cf. IOH. COTT. mus. 6, 5

16-19 cf. IOH. COTT. mus. 6, 7-10

11 Primum itaque] primo quidem *Kk*

12 dimensis] dividens *Pa* | dicenda] danda *Pa*

13 duplicatum] duplatum *Ka* | relique] reliqui *Pa*

14 ·B· quadrum grave] B grave *Kk* | reliqui] relique *PaKk*

15 revertens] revertentes *Ka* | dimecieris] dimeciens *PaKk* | 2^{us}] 2^{us} grave *Pa*

16 diviseris] dividis *Pa*

17 dimensis] divisus *Kk* dans *Pa*

18 dimensis] dimetiens *Pa*

Ka 138v ²⁰Ex qua dimensione iam facta omnes littere seu notule prius enumerate secundum loca sua in monocordo mirabiliter reponuntur, sub quarum quamlibet notularum inter lineam et cordam statuncule vel stephani collocentur ad varietatem vocum secundum quod premissum est | mirabiliter generandam. ²¹Si tamen placeret, in premissa monocordi divisione possent loca punctatim consignari et postea in eisdem punctis premissae littere seriatim conscribi. ²²Et in idem redibit, ut dictum est.

Pa 72v ²³Et hac quidem divisione, que videlicet fit quaternis passibus, que complent diatesseron, totum monocordum rectissime mensurari poterit, qui diligenciam voluerit adhibere. ²⁴A quacumque enim nota seu littera ad finem monocordi 4^{or} equales passus fiunt, tres ex illis diatesseron, dyapente necnon dyapason continent, ultimus vero finit. ²⁵Verbi gracia, a ·Γ· greco usque ad finem 4^{or} dimensis passibus, primus terminabit in ·C· gravi, quod est dyatessaron, | secundus in ·G· gravi, quod est dyapente, tercius in ·g· minuto quod est dyapason, quartus finit. ²⁶Eodem modo et reliquos poteris invenire.

Kk 221r ²⁷Nec solum hac divisione, que fit per dyatessaron, potest dividi monocordum, verum eciam per alias consonancias vel partes consonanciarum. ²⁸Est igitur certus modus monocordum dividendi per 4^{or} consonancias, videlicet tonum, dyatessaron, dyapente et dyapason. ²⁹Quicumque enim tonum volueris invenire, semper monocordum per novem partire et in primo puncto, ubi nona pars fuerit, pone graviolem litteram et in altera 2^{am} ab illa. ³⁰Si vero dyatessaron invenire volueris, semper per 4^{or} passus divide monocordum. ³¹Et in primo puncto pone primam litteram et in 2^o alteram litteram, scilicet in ordine 4^{tam}. ³²Dyapente vero est semper invenienda tribus spaciis diviso monocordo, ubi semper in spacio dyapente resonabit. ³³Dyapason vero duobus spaciis, id est corda | monocordi in duas partes divisa et ita in medio corde dyapason resonabit. ³⁴Verbi gracia, si ·D· grave velis invenire, ipsam per dyapente require, scilicet totum monocordum dividendo per 3^s passus, incipiendo a ·Γ· greco, quia cum

23-26 cf. IOH. COTT. mus. 6, 11-14

20 statuncule] statule *Kk* | collocentur] collocantur *Ka*

25 dimensis] dimetiens *Pa* | ·C· gravi] C grave *PaKkKa* | ·G· gravi] G grave *PaKkKa* | ·g· minuto] g minutum *PaKk*

26 reliquos] reliquis *Ka*

32 semper] *om. Pa*

34 si] *om. KkKa* | cum eo complent dyapente] eo *supraser. Ka, om. Kk*

eo complet dyapente vel cum ·A· gravi per 4^{or}, quia cum eo complet dyatessaron vel cum ·C· gravi per novem, quia ab eo distat per unum tonum. ³⁵ Et idem est iudicium in reliquis, que eodem modo sunt investigande, scilicet vel cum 2^{is} a se a sinistris per novem sive cum 4^{tis} per 4^{or} sive cum quintis per 3^s.

³⁶ Verum tamen non in una qualibet littera invenienda omnes hee mensure sunt necessarie, id est trium, 4^{or} et novem parcium, sed ubi una nequit^a, continuo altera succurrit. ³⁷ Nam ·C· et ·F· graves, ·c· et ·f· acute et ·b· rotunda nunquam cum 2^a a se poterit inveniri, quoniam sub eis | non toni, sed semper semitonia collocantur. ³⁸ Nec eciam he cum quintis a se inveniende sunt, cum nullam ad eas retineant consonanciam preter solum ·c· acutum. ³⁹ Preter autem has dimensiones si octavam, quam habet cum octava, volueris invenire, semper spacium tocus monocordi in duas partes est dividendum et in medio eius octava vox vel littera est ponenda.

Ka 139r

► p.478

⁴⁰ Aliis autem dimensionibus preter istas iam dictas, que scilicet sunt per duo, tria, quatuor sive eciam novem, nunquam possibile est dividere monocordum. ⁴¹ Et semper sive in acutis sive in gravibus cum novem spaciis invenies tonum, et cum quatuor dyateseron, et cum tribus dyapente, et cum duobus dyapason. ⁴² Alie autem consonancie, scilicet semitonium, ditonus, semiditonus et ita de aliis nullis spaciis possunt dividere monocorda, propter quod quidam infra numerum | consonanciarum nullatenus eas recipiunt. ⁴³ Nos autem consonancias vel minime partes consonanciarum eas <esse> non denegamus, ut patebit suo loco, quia in cantu assidue conversantur et in eis diverse voces sicut in aliis habent resonare, ad formandas quoque cantilenas non minus fore necessarias atque oportunas.

Pa 73r

KkKa

⁴⁴ Ad hoc autem instrumentum istud perutile est, ut cantus, de quo dubitatur, verusve sit an falsus, in eo probetur, parvis quoque et adolescentibus ad musicam aspirantibus adhibeatur,

36 ^a scilicet cum altera a se inveni *marg. Pa*

44-52 IOH. COTT. mus. 7, 6-12

36 qualibet] quilibet *Ka*

38 cum quintis] *om. Kk* | nullam] ullam *Pa*

42 quidam] quidem *PaKk*

43 minime] minimas *Ka* | in cantu] s. choralis *marg. Pa*

44 autem] tamen *Kk*

ut ad illud, quod discere volunt, ipso duce sono facilius pertingant. ⁴⁵ Adde preterea, quod contra quorundam insultorum rebellionem plurimum valet.

⁴⁶ Sunt etenim plures clerici vel monachi, qui artem hanc nesciunt neque scire volunt. ⁴⁷ Et quod gravius est, scientes fugiunt et abhorrent. ⁴⁸ Quorum si aliquando, ut sic, musicus eos de cantu corrigat, quem non recte vel non composite efferunt, obstrepunt impudenter veritatisque aquiescere nolunt, suum quoque errorem summo conamine defendunt. ⁴⁹ Quos ego invitatus ob corripiendam eorum stulticiam dico, cecis insipientiores haud iniuria estimaverim. ⁵⁰ Cecus namque, quod in se non habet, extrinsecus querit ducatum, videlicet hominis aut baculi, sicque sibi providet ne in foveam cadat; ⁵¹ cum ergo huiusmodi inutiles, quos Greci pulcre *energuminos* vocant, neque per se videant neque videncium ducatu incedere contendunt. ⁵² Ad horum utique, ut diximus, obstinationem confutandam monocordum apponitur, ut qui verbis musicae credere nolunt, ipsius soni attestacione facilius convincantur.

⁵³ Et tantum sit dictum circa institutionem, divisionem et mensuram monocordi. ⁵⁴ Iam restat ire ad alia investiganda, que facilius et expressius patebunt, dum instrumento | monocordico vel in figura seu imagine eius in pariete vel in assere depicta vel scripta et bene mensurata secundum regulas datas diligentius docebuntur.

Ka 139v

44 ipso] ipsa *Kk*

45 valet] valeret *Kk*

48 sic] sit *Kk* | veritatisque] veritati *Kk*

49 haud] hac *KkKa* cf. *IOH. COTT. mus.7, 9* | estimaverim] estuare *Ka*

50 sicque] sitque *Kk* | providet] providens *Kk*

51 cum ergo huiusmodi] cui ergo homini *Kk* | incedere] intedere *Kk*

52 verbis musicae] vis musico *Kk*

54 ire] *om. PaKk* ira *Ka*

12

¹ DE MUSICA DISTANCIA, QUID SIT ET QUOT SUNT IN GENERE ET IN SPECIE

² Quoniam autem in monocordo alibi maior distancia alibi minor reperitur, verbi gracia a ·Γ· greco ad ·Α· grave vel ab ·Α· gravi ad ·Β· grave maior distancia est quam a ·Β· gravi ad ·C· grave et ita de aliis, quoniam ·Γ· grecum ab ·Α· gravi, similiter ·Α· grave a ·Β· gravi, per unum distat tonum et econtra, nam ab Athenis ad Thebas eadem est distancia que a Thebis ad Athenas, ·Β· vero grave a ·C· gravi tantummodo semitonio distat et ita de ceteris^a, visum est nobis huic negotio tam utili paulisper immorari. ³ Sed ne ignorata virtute vocabulorum de facili paralogisemur, ex primo *Elencorum*, priusquam premissa tractabimus, quid sit distancia musica, deinde quot sint simplicissime distancie musicales, quot quoque sint distancie musice minus simplices, quanta poterimus brevitate disseremus.

⁴ Distancia igitur est spacium vocum musicalium vicinarum sibi vel quomodolibet remotarum. ⁵ Ista diffinicio claret monocordum intuenti. ⁶ Et non refert dicere distancia, intervallum seu spacium, quoniam ista tria hic quasi sinonima reputantur. ▶ p.479

⁷ Est etiam notabiliter advertendum, quod huiuscemodi distanciarum seu spaciolorum vel intervallorum musicalium, quod idem sonat, ut dictum est, sunt quatuor species seu difference simplicissime, quarum prima diesis nuncupatur. ⁸ Est enim diesis minima distanciarum, quia media pars semitonii minoris^a. ⁹ Hac distancia non utimur, quia genere enarmonico,

2 ^a s. distanciis a monocordo locatis *marg. Pa*

8 ^a s. dividendo semitonium minus in duas medietates, unde minus semitonium dicitur medietas minor toni sibi proximi *marg. Pa*

3 Aristoteles (transl. Boethii), De sophisticis elenchis, cap. 1 (Bekker 165a): Quemadmodum igitur illic qui non sunt prompti numeros ferre a scientibus expelluntur, eodem modo et in orationibus qui nominum virtutis sunt ignari paralogizantur et ipsi disputantes et alios audientes.

8-10 Aristoteles, Metaph. X (1053a 9); cf. TH VIII 3, 33

2 minor] rumor *Kk* | distat] distant *Pa* | ·Β· vero] et B vero *Kk*

3 paralogisemur] paraleijssemur *Kk* paraloyssemur *Ka*

7 huiuscemodi distanciarum] huiuscemodi distancia *Ka* | diesis] digesis *passim Kk*

de quo supra visum est, penitus abutimur. ¹⁰ Hoc siquidem genus constat ex diesibus, nam diesis prima mensura est cantus musicalis ex principio decimi *Metaphysice*.

Pa 73v ¹¹ Secunda species intervalli vel secundum intervallum seu spacium et maius priori ex duplici diesi constat et fit in semitonio minori, quod limma solitus est Pithagoras appellare. | ¹² Et hoc intervallo utimur nos moderni.

¹³ Tercium intervallum iterum maius priori dicitur apothome. ¹⁴ Et est spacium, quo tonus excedit semitonium minus, quia tonus, ut patebit, dividitur in duas partes inequales, scilicet in partem maiorem, que dicitur apothome, ab *apo* greco articulo et *thome*, *divisio*, quo abutimur, et partem minorem, que, ut dictum est, semitonium appellatur.

¹⁵ Quarta species intervallorum seu quartum intervallum musicum dicitur tonus. ¹⁶ Hoc autem intervallum constat ex semitonio minori et semitonio maiori, de quibus iam dictum est.

¹⁷ Constat igitur ex dictis, quod duobus dumtaxat intervallis utimur, scilicet semitonio minori et tono, et duobus abutimur, scilicet apothome et diesi. ¹⁸ Ex tono autem et semitonio, que sunt simplicissime distancie, adhuc alie plures distancie minus simplices generantur, nichilominus tamen intra dyapason concluduntur. ¹⁹ Nam distancie extra dyapason non simplices, sed composite vocitantur. ²⁰ Quomodo autem hoc fiat, iam restat breviter disserendum.

¹⁰ ex principio] ex primo *PaKk*

¹¹ priori] et *add. Pa*

¹⁴ quia tonus] quia totius *Kk* | *apo*] *apothon Pa appathon Kk apathoy Ka*

¹⁶ semitonio maiori] maiori *Kk*

¹ DE DISTANCIIS EX TONO ET SEMITONIO AGGREGATIS

² Sunt et alie extra tonum et semitonium distancie, spacia seu intervalla, que et vorum coniuncciones a Boecio et suis | sequacibus vocitantur, eo quod cuiuslibet cantus modulacio ex ipsis habet coniungi et componi. *Kk 222r*
³ Vocitantur quoque et vorum varietates^a, eo quod variam in se redoleant modulacionem. ⁴ Dicuntur eciam aput alios consonancie, eo quod in cantu sepius consonant, ut scilicet in cantu una alteri succedat ascendendo vel descendendo. ⁵ Insuper aput alios modi appellantur a modulando vel vocis motu, eo quod ascensus et descensus omnium cantuum in eis modificatur.

⁶ Que quidem distancie vel vorum coniuncciones vel quocumque alio vocabulo exprimantur diverse aput diversos ponuntur, nam alii plures, alii vocitant pauciores.⁷ Boecius itaque in suo dialogo musico sex tantummodo distancias seu vorum coniuncciones, quibus quilibet regularis cantus contextitur, ponit, scilicet tonum, semitonium, semiditonus, ditonus, dyatesson et dyapente. ⁸ Dicit itaque Boecius, ubi supra, primam coniunccionem vorum esse, cum ille due voces coniunguntur, inter quas est semitonium, ut a ·B· gravi ad ·C· grave, ubi^a vox est contraccior, similiter ab ·E· gravi ad ·F· grave. ⁹ Secundam vorum coniunccionem dicit esse, cum ille due voces tono coniunguntur, ut a ·G· greco ad ·A· grave, vel in alio quocumque loco. ¹⁰ Terciam vorum coniunccionem dicit esse, cum due voces tono et semitono coniunguntur, ut ab ·A· gravi ad ·C· grave. ¹¹ Quarta vorum coniunccio est, cum ipse voces | ad distanciam duorum tonorum segregantur, ut a ·G· greco ad ·B· grave vel alibi. ¹² Quinta coniunccio *Pa 74r*

³ ^a distancia *Pa*

⁸ ^a scilicet in ·C· gravi *Pa*

⁴ IOH. COTT. mus. 8, 2

7-17 Ps.-ODO dial. p. 255b-256a

² Sunt] adhuc *add. Ka*

⁵ omnium cantuum] omnem cantum *Pa*

⁶ vocitant | rocant *Kk recitant Pa Ka*

⁸ coniunguntur] iunguntur *Pa*

¹⁰ ut ab] ab *om. Kk*

¹¹ ·B· grave] B gravem *Pa*

Ka 140v vtrum esset, si ipse voces ditono et semitonio abinvicem forent segregate, ut a ·Γ· greco ad ·C· grave. ¹³ Et hec vtrum coniunctio comuniter diatesseron appellatur. ¹⁴ Sexta vtrum coniunctio fieret, si ipse voces coniungerentur | per ditonum et semiditonum, que usitato vocabulo dicitur dyapente, ut a ·Γ· greco ad ·D· grave. ¹⁵ Et hee sex vtrum coniunctiones fiunt tam in elevacione quam in deposicione^a. ¹⁶ Et inter cetera dicit Boecius, ubi supra, quod alie regulares vtrum coniunctiones numquam reperiuntur.

p.479 ¹⁷ Unde in maximum sepe errorem vulgares cantores labuntur, quia vim toni, semitonii, aliarumque consonanciarum minime perpendunt. ¹⁸ Ecce in composicione cantus Boecius excludit coniunctionem vtrum, que fit per dyapason, quoniam non dulcem, ymmo agrestem et rusticam efficit modulacionem, ut fit in quibusdam cantilenis rusticalibus et distortis per ascensum a gravibus in acutas vel ab acutis in superacutas et econtra. ¹⁹ Non mulcet in veritate hec vtrum coniunctio ipsum auditum, ymmo potius terret et infestat, ut fit communiter in quibusdam neumis, que cantica dicuntur et *alleluia* in missis de Beata Virgine et in aliis cantibus compositis a quibusdam modernis sciolis et ignaris.

²⁰ Alii vero iuxta septem discrimina vtrum septem coniunctiones vtrum esse dicunt, ut Ptholomeus in sua *Musica* et sibi adherentes, scilicet tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, dyatesseron, dyapente et dyapason. ²¹ Dicit enim Ptholomeus inter cetera: „sicut etenim littere inter se iuncte sillabas faciunt, ita voces copulate consonancias reddunt. ²² Iunctis etenim duobus sonis iuxta se positus erit tonus vel semitonium. ²³ Tonus quidem, ubi inter duas voces maius spacium est, semitonium vero, ubi minus“. ²⁴ Ex hiis ergo, scilicet tono et semitonio, cetere consonancie vel vtrum coniunctiones consurgunt. ²⁵ Si enim unum tonum et semitonium

¹⁵ ^a id est ascensu vel descensu *Pa*

²⁰ cf. PTOLOM. 4, 15

²¹⁻²⁵ PTOLOM. 8, 4-8

²¹⁻²³ QUAT. PRINC. 2, 12

¹² forent] essent *KkKa*

¹³⁻¹⁴ comuniter - coniunctio] *om. Kk*

¹⁷ Unde] et *add. KkKa*

¹⁸ agrestem] agrestiore *Kk*

²¹ Ptholomeus] thollomaeus *Pa* | iuncte] coniuncte *KkKa*

iunxeris, erit semiditonus vocatus et ita de aliis^a, ut patebit plenius suo loco.

²⁶Item alii post Boecium et magis moderni, quos communis scola sequitur musicorum, novem huiusmodi coniunctiones vocum seu intervalla ponunt. ²⁷Et super illo ipsi quandam cantilenam prosaicam confinxerunt, de cuius cantu modica est cura. ²⁸Continet tamen per ordinem omnia iam dicta intervalla et est talis: ²⁹„Ter terni sunt modi quibus omnis cantilena^a contextitur, | scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatesseron, dyapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, ad hoc sonus dyapason“. ³⁰Possunt etiam dictae coniunctiones hiis versibus explicari:

³¹Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum.

³²Nam nunc unisonos^a exequat^b notula^c phtongos^d, Pa 74v

³³Nunc prope consimilem^a discernit limma^b canorem, ► p.479

³⁴Hinc tonus^a affini tribuit discrimina^b voci^c,

³⁵Necnon assidue coniunctum limma tonusque.

³⁶Et duo sepe toni pariter sibi continuati

³⁷Ditonus ecce tibi reboat modulamine tali. Ka 141r

³⁸Sepeque dulcisonas modulans dyatesseron odas.

³⁹Et crebro grate mulcens^a aures diapente^b.

25 ^a s. consonantiis Pa

29 ^a s. choralis Pa

32 ^a talis consonancia Pa ^b variat Pa ^c vox Pa ^d sic dicti soni Pa

33 ^a symfonem Pa ^b i. semitonium Pa

34 ^a sic dicta consonancia Pa ^b varietates Pa ^c s. semitono Pa

39 ^a delectans Pa ^b talis consonancia Pa

29 HERMANN. mod.; IOH. COTT. mus. 8, 19

31 IOH. COTT. mus. 8, 20

31-45 HERMANN. vers.

25 plenius] planius Ka

27 illo] hoc Ka om. Kk

29 ad hoc] et hic Kk

32 unisonos] unisono nos PaKkKa

33 Nunc] hunc PaKkKa cf. HERMANN. vers.

34 Hinc] Huic Kk

36 continuati] continuari PaKkKa cf. HERMANN. vers.

39 Et] erit Ka

- ⁴⁰ Interdumque^a toni bino cum limmate terni^b
⁴¹ Et quandoque tonis conexum limma^a quaternis
⁴² Iunge dyapason his^a gravibus gaudens et acutis.
⁴³ Hec si voce notisque simul discernere noris,
⁴⁴ Quemvis distinctum potes his^a pangere cantum
⁴⁵ Discernendo thesim^a sine precentore vel arsim^b.

⁴⁶ Et alia ista facilius possunt agnosci in monocordo vel alio musico instrumento quam a voce humana possent colligi et agnosci. ⁴⁷ Harum autem coniunccionum quedam sunt consonantes^a, quedam dissonantes, quedam magis, quedam minus. ⁴⁸ Quomodo autem hoc fiat, patebit suo loco.

⁴⁹ Alii undecim huiusmodi vocum coniuncciones fore arbitrantur, alii tredecim, item alii quindecim. ⁵⁰ Sed quia modica utilitas fieret ipsas^a propallare et cum premissis novem vocum coniunccionibus omnis cantus saltem regularis potest explanari, non fuerat necesse plures enodare, quare de eis tractare non curamus. ⁵¹ Et hee vocum omnes coniuncciones iam dicte intra dyapason inculcantur, propter quod simplices consonantie vel vocum coniuncciones vocitantur. ⁵² Extra autem dyapason si que reperiuntur, consonantie composite nominantur. ⁵³ Quocirca sciendum, quod cum dico *semitonium cum dyapente*, unam vocum coniunccionem approbo. ⁵⁴ Cum vero dico *semitonium et dyapente*, duas vocum coniuncciones enuncio. ⁵⁵ Patet nam *cum* coniungit ad unitatem, sed *et* ad diversitatem. ⁵⁶ Et idem est iudicium in aliis^a.

⁴⁰ ^a in cantilenis *Pa* ^b i. tonus cum dyapente *Pa*

⁴¹ ^a semitonium *Pa*

⁴² ^a s. consonantiis *Pa*

⁴⁴ ^a s. consonantiis *Pa*

⁴⁵ ^a depressionem *corr. ex* elevacionem *Pa* ^b elevacionem *Pa*

⁴⁷ ^a simul sonantes *Pa*

⁵⁰ ^a consonancias *Pa*

⁵⁶ ^a s. consonantiis *Pa*

⁴³ noris] notis *KkKa*

⁴⁴ his] tu *add. Ka* | pangere] pandere *Kk*

⁵⁰ quia] quod *Kk* | fieret] fierat *Kk* | propallare] propellare *Kk*

⁵⁴ duas vocum coniuncciones] *corr. ex* quam vocum coniunccionem *Pa*

⁵⁵ nam] ita quod *suprascr. Pa* | cum] *om. Kk* | et] et ita quod *suprascr. Pa* | diversitatem] significat *suprascr. Pa*

⁵⁷ Ut autem magis evidens sit, quod diximus de premissis vocum coniunctionibus, expedit ad referendam ambiguitatem eas singillatim enodare. ⁵⁸ Primo igitur quid sit unisonus, deinde quid sit semitonium et consequenter de aliis vocum coniunctionibus per ordinem brevissime perstringamus.

⁵⁹ Unisonus igitur est unius vocis bina vel crebrior replicatio seu repetitio in eadem linea vel spacio. ⁶⁰ Et ita dicitur unisonus quasi unus sonus bis vel ter vel pluries replicatus in eodem spacio vel linea sine progressu infra vel supra. ⁶¹ Si etenim progrediretur vox sursum | vel deorsum tangendo vocem proximam, non unisonus sed tonus vel semitonium diceretur, ut statim patebit.

Pa 75r

⁶² Tonus dupliciter capitur, scilicet proprie et improprie sive abusive. ⁶³ Ut capitur proprie, sic habet hic locum, nam de tono improprie dicto, qui et tropus sive modus dicitur, tractabimus inferius suo loco. ⁶⁴ Tonus igitur proprie sumptus est distancia constans ex duabus vocibus continuis et sibi vicinis penes elevationem vel depositionem, ubi tamen non fit semitonium. ⁶⁵ Et sunt eius species 4^{or} ascendentes et 4^{or} descendentes, sic quod habet fieri in quibuslibet vocibus seu sillabis musicis dempto solo *mi fa* et econtra *fa mi*. ⁶⁶ Et ita habet fieri per *ut* et *re* et per *re* et *mi* et aliis. ⁶⁷ Dicitur *tonus* a *tonando*. ⁶⁸ Est autem | *tonare* perfecte et fortiter sonare vel cantare, quia tonus perfectum et fortem habet sonum respectu semitonii. ⁶⁹ Et est vocabulum captum a Grecis, ipsi itaque *tonos* dicunt, nos mutando *o* in *u* *tonus* dicimus, sicut pro *epilogos* | *epilogus*.

Ka 141v

Kk 223r

⁷⁰ Semitonium, quod a Grecis *limma* dicitur, est distancia duarum vocum continuarum seu sibi vicinarum ascendencium vel descendencium et fit tantummodo per *mi* et *fa* et econtra. ⁷¹ Et dicitur *semitonium* a *semus*, *ma*, *mum* et *tonus*, quasi imperfectus tonus. ⁷² Non autem dicitur, ut quidam scioli arbitrantur, a *semis*, quod est *medium*, et *tonus*, quod scilicet sit *medietas toni*, quia minus est medietate toni. ⁷³ Tonus siquidem non potest dividi in duo equalia, sed in duo inequalia, ut patet monocordum intuenti, id est trutinanti. ⁷⁴ Ergo semitonium dicitur esse tonus imperfectus vel non plenus, sicut dicitur vas semiplenum, non ideo, quia media pars eius desit, sed quia plenum non est, et semivir, id est imperfectus vel non plenus vir, eo quod

61 LAMBERTUS p. 257a

68 IOH. COTT. mus. 8, 6

71 LAMBERTUS p. 257b

69 tonos] tonijs Kk tonois Ka | epilogos] epilogois Kk epilogois Ka

abutens operibus virilibus feminarum moribus deturpatur. ⁷⁵ Semitonium est dulcedo et condimentum tocius cantus, nam sine ipso esset cantus corrosus^a, transformatus^b et dilaceratus, ut fit in cantibus rusticanis. ⁷⁶ Et ut premissum est, semitonium fit per *mi* et *fa*. ⁷⁷ Et per consequens in manu musica sunt septem tantummodo semitonia, similiter in monocordo, licet in dyaphonia, quod nos organum dicimus, vel in simili instrumento plura habeantur.

⁷⁸ Dytonus est distancia sive intervallum duorum tonorum continuorum. ⁷⁹ Et habet duas species ascendentes et duas descendentes, ut patet in hiis vocibus, *ut mi, fa la* et econtra, *la fa, mi ut*, vel eciam gradatim ascendendo et descendendo, sic: *ut re mi*, similiter *fa sol la* et econtra.

Pa 75v ⁸⁰ Constat igitur ex tribus vocibus et duobus | intervallis.

⁸¹ Semidytonus est distancia vel spacium constans ex tono et semitonio.

⁸² Et habet similiter duas species ascendentes et duas descendentes, ut ibi: *re fa, mi sol* et econtra vel gradatim: *re mi fa* et *mi fa sol*. ⁸³ Et similiter constat ex tribus vocibus et duobus intervallis, ut patet.

⁸⁴ Tritonus, si dignus est inter distancias numerari, est spacium constans ex tribus tonis; vel est spacium tres in se continens tonos. ⁸⁵ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo, ut ab ·F· gravi ad ·b· minutum quadrum et a ·b· rotundo ad ·e· minutum acutum et ab ·f· minuto acuto ad ·bb· geminum quadrum sive superacutum. ⁸⁶ Alibi siquidem tritonus in manu musica vel monocordo non habet locum. ⁸⁷ Et raro vel numquam canimus per tritonum. ⁸⁸ Et ergo digne inter distancias caret loco.

Ka 142r ⁸⁹ Dyatesseron est distancia seu musica consonancia constans ex 4^{or} vocibus et tribus intervallis, scilicet duobus tonis et semitonio. ⁹⁰ A quacumque enim voce incipiens ad 4^{am} saltum facit, ut a ·Γ· greco in ·C· grave, dyatesseron concorditer canit; et sic in reliquis. ⁹¹ Quomodo autem | per dyatesseron et tritonum convinci possit *mi* esse alcius quam *fa*, patebit

75 ^a corrodens aures humanas et non mulcens *mag. Pa* ^b quia contingeret fieri de semitonio tonum *mag. Pa*

77 septem] quinque *Ka*

83 similiter] sic *Kk*

84 distancias] consonancias *KkKa*

85 et ab ·f· minuto acuto ad ·bb· geminum quadrum sive superacutum] *om. KkKa*

86 locum] locacionem *Ka*

90 concorditer] concurrat et *Kk* | reliquis] tonis *add. et del. Kk*

91 possit mi] *om. KkKa*

paulo post. ⁹² Dicitur autem dyatesseron a *dya*, quod est *de*, et *thesara*, ^{4^{or}}, quasi *de 4^{or} vocibus*, a qualibet enim voce inchoando ad 4^{tam}que saliendo fit dyatesseron preter quartam ab ·F· gravi ad ·b· minutum quadrum et ab eodem rotundo^a ad ·e· minutum et ab ·f· minuto ad ·bb· quadrum geminum, ubi fit tritonus et non dyatesseron, ut dictum est. ⁹³ In qua autem proporcione dyatesseron se habeat ad alias consonancias, patebit inferius suo loco. ⁹⁴ Et dyatesseron triplicis est speciei: prima fit ex 2^{bus} tonis et uno semitonio; secunda ex tono, semitonio et tono; tertia ex semitonio et duobus tonis continuis, ut liquide patet in primis sex litteris a ·Γ· scilicet greco inchoando et in ·E· gravi desinendo.

⁹⁵ Dyapente est consonancia quinque vocum habens 4^{or} intervalla, id est 3^{es} tonos cum semitonio intermisso. ⁹⁶ Dyapente enim *de quinque* sonat latine, eo quod ab una voce incipiens ad quintam saltum facit. ⁹⁷ Continet autem in se dyatesseron et tonum. ⁹⁸ Et dicitur a *dya*, quod est *de* et *penta*, *quinque*, quasi *de quinque vocibus*. ⁹⁹ A qualibet | enim voce in quintam fit dyapente preterquam a ·B· gravi in ·F· grave vel a ·b· minuto ad ·f· acutum minutum. ¹⁰⁰ Et quia dyapente, quod fit inter quinque voces, habet 4^{or} intervalla, habebit iuxta numerum intervallorum 4^{or} species. ¹⁰¹ Prima est ipsum constare | ex duobus tonis, semitonio et tono, ut a ·Γ· greco in ·D· grave. ¹⁰² Secunda ex tono, semitonio et duobus tonis, ut ab ·A· gravi in ·E· grave. ¹⁰³ Tertia ex semitonio et 3^{bus} tonis, ut ab ·E· gravi in ·b· acutum quadrum. ¹⁰⁴ Quarta est tribus tonis et semitonio, ut ab ·F· gravi ad ·c· minutum acutum per b quadratum tamen concinendo. ¹⁰⁵ Et fit ascendendo et descendendo. ¹⁰⁶ Cuius autem sit proporcione dyapente ad alias consonancias, patebit suo loco.

Kk 223v

Pa 76r

92 ^a s. B Pa

96 IOH. COTT. mus. 8, 13

92 thesara] terson KkKa

93 proporcione] proporcione Kk | habeat] habeant Kk

94 liquide] liquido Pa

97 dyatesseron et tonum] dyatesseron tonum tonum semitonium et tonum Kk dyapente tonum tonum semitonium et tonum Ka

99 fit] facit Pa | ·b· minuto] b minuto *del. et corr.* b rotundo Pa b minuto rotundo KkKa

100 quia] *om.* Kk | habet] hembat Kk | 4^{or} intervalla, habebit] *om.* Kk

103 ·b· acutum] bb acutum Kk

104 b quadratum] bb quadratum Kk

¹⁰⁷ Semitonium cum dyapente continet tres tonos cum duobus semitoniis, ut ab ·A· gravi ad ·F· grave, et e contra.

¹⁰⁸ Tonus cum dyapente constat ex 4^{or} tonis et uno semitonio, ut a ·Γ· greco ad ·E· grave et e contra.

¹⁰⁹ Semidytonus cum dyapente continet 4^{or} tonos cum duobus semitoniis, ut ab ·A· gravi ad ·G· grave et e contra.

¹¹⁰ Dytonus cum dyapente constat ex quinque tonis et uno semitonio, ut ab ·F· gravi ad ·e· acutum minutum et e contra per ·b· quadrum tamen concinendo. ¹¹¹ Et quia iste species raro contingunt in cantu, ideo de eis non plura disseramus nec de speciebus earum. ¹¹² Potest tamen lector de speciebus earum vocibus et intervallis, sicut et de precedentibus consonanciis dictum est, facillime speculari.

¹¹³ Dyapason est consonancia seu maxima distancia musicalis constans ex octo vocibus | et ex septem intervallis, id est ex quinque tonis et duobus semitoniis, ut a ·Γ· greco ad ·G· grave et in similibus. ¹¹⁴ Dyapason siquidem intra se continet dyatesseron et dyapente. ¹¹⁵ Verbi gracia, cum a Gamma usque in ·C· grave sit dyatesseron et ab eodem ·C· gravi in ·G· grave sit dyapente et a ·Γ· greco in ·G· grave sit dyapason, ergo dyatesseron et dyapente in dyapason inculcantur. ¹¹⁶ Constat etenim, quod inter primam et octavam litteram ascendendo inferius fit dyatesseron et superius dyapente. ¹¹⁷ Et similiter descendendo superius fit dyatesseron et inferius dyapente vel e contra. ¹¹⁸ Quare sequitur propositum, scilicet dyatesseron et dyapente immergi intra dyapason, quod faciliter patet figuram subscriptam intuenti, si declarabitur per singula membra. ¹¹⁹ In qua luce clarius patet, quomodo in choro inferiori et superiori eedem littere collocantur, quamvis inferius graves, superius vero acute censeantur. ¹²⁰ In eis ergo habet dyapason penitus resonare tam ascendendo quam descendendo. ¹²¹ A lateribus vero littere mediocres collocantur, a quibus ascendendo ad chorum superiorem vel descendendo ad chorum inferiorem habet dyatesseron vel dya|pente resonare. ¹²² Sicut etenim in constitutione dyapason eedem littere

107 tres] 4^{or} Pa

109 ab] om. Kk

110 ab ·F· gravi] a b gravi Ka | concinendo] concinando Kk procedendo Pa

111 quia] om. Kk

115 sit dyatesseron] fit dyatesseron KkKa | sit dyapente] fit dyapente KkKa | in dyapason inculcantur] in dyatesseron inculcantur KkKa

117 fit] est Ka

119 censeantur] censentur KkKa

concurrunt, quamvis diversis characteribus figurentur, ita per omnia eiusdem qualitatis perfectissimeque similitudinis utrarumque litterarum quantitatem ad vocalem concordanciam esse redditur. ¹²³ Et probatur: nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eundem dicamus, ita octavas semper voces eodem caractere figuramus, quia naturali eas concordia sonare sentimus, ut ·Γ· grecum, ·G· grave et ·g· minutum, similiter ·A· grave, ·a· minutum et ·aa· geminatum. ¹²⁴ Et eodem modo in aliis est dicendum. ¹²⁵ Et sicut omne tempus currit per septem dies, sic musica per septem vocum varietates habet penitus explicari. ¹²⁶ Et dicitur dyapason a *dya*, quod est *de*, et *pan*, *totum*, et *son*, *sonus* vel *vox*. ¹²⁷ Et ita merito *de omnibus* interpretatur, quia in se continet omnes voces et species consonanciarum sive quod ab una voce inchoans in octavam saltum facit, sicque omnes vocum discrepantias, que sunt septem, in se continet et concludit. ¹²⁸ Et ex hoc dici potest a *dya*, quod est *de*, et *pason*, *octo*, quasi *de octo vocibus*; vel a *dya*, quod est *duo*, et *pason*, *sonus*, quasi continens duos sonos, ut patebit infra, cum tractabitur de eius proporcione et mensura. ¹²⁹ Nunc sequitur figura repromissa:

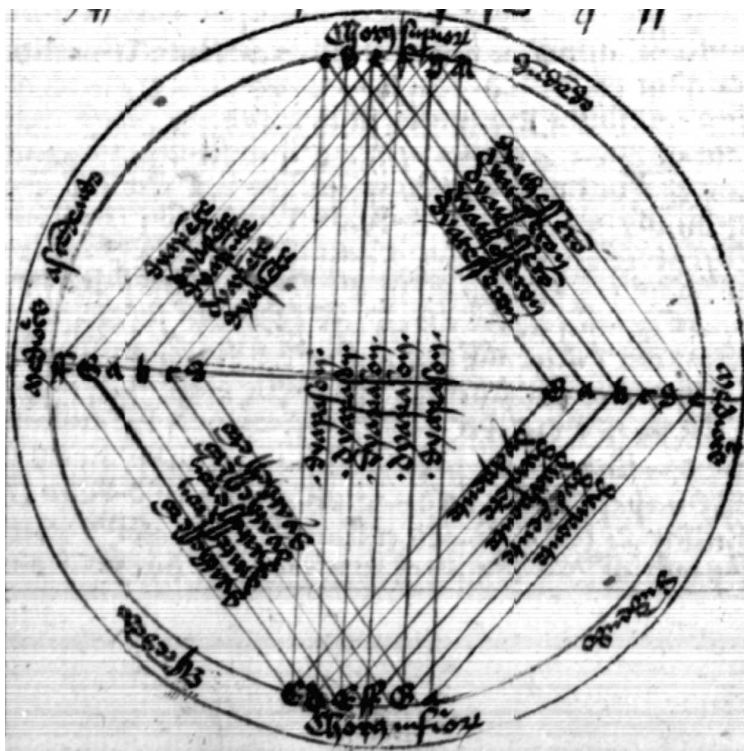
127 IOH. COIT. mus. 9, 9; LAMBERTUS p. 259a

122 figurentur] figurantur *KēKa* | utrarumque litterarum quantitatem] utramque litterarum quantitatem *Pa* utrarumque litterarum quantitatum *Kē* utrarumque litterarum quantum *Ka*

123 eodem] eadem *Kē* | figuramus] figurandum *Kē*

125 currit] concurrat *Ka*

129 *figuram om. Ka*

*Pa. f. 76v*

Chorus superiorum
c d e f g a

ascendendo			descendendo
	dyapente		dyatesseron
Mediocres	F G a b c d	diapason	G a b c d e Mediocres
	dyatesseron		dyapente
ascendendo			descendendo
	C D E F G a		
	Chorus inferiorum		

¹ DE SEPTEM SPECIEBUS DYAPASON

Pa 77r

Kk 224r

²Dyapason ex septem speciebus constans septem complectitur speciebus. ³Prima species de dyapason est, quod ipsum constat ex tono et tono et semitonio et iterum tono et tono, semitonio atque tono. | ⁴Secunda species eius est tonus, semitonium, tonus, tonus, semitonium, tonus atque tonus. ⁵Tercia species eius est semitonium, tonus, tonus, semitonium, tonus, tonus atque tonus. ⁶Quarta species eius est tonus, tonus, semitonium, tonus, tonus, tonus atque semitonium. ⁷Quinta species eius est tonus, semitonium, tonus, tonus, tonus, semitonium atque tonus. ⁸Sexta species eius est semitonium, tonus, tonus, tonus, semitonium, tonus atque tonus. ⁹Septima species eius est tonus, tonus, tonus, semitonium, tonus, tonus atque semitonium.

► *p.480*

Ka 143r

¹⁰Hee sunt septem species de dyapason discordes ab invicem, quarum quolibet constat ex quinque tonis et duobus semitoniis. ¹¹Et ut clarius pateant dicte species, subiectam cerne figuram. ¹²Que, quia difficilis videtur ad scribendum, quamvis pueris patentissimum prebeat documentum, loco tamen eius premissas species in monocordo vel in manu musica poteris lucidissime declarare. ¹³Incipiendo nempe a ·Γ· greco usque ad ·G· grave exclusive tonos quinque cum duobus semitoniis continuabis et a ·Γ· greco ad ·G· grave dyapason decantatur, quare etc. ¹⁴Secunda species dyapason inter ·A· grave inclusive et ·a· minutum exclusive continetur. ¹⁵Tercia similiter inter ·B· grave quadrum et ·b· quadrum minutum. ¹⁶Et sic suo modo de aliis speciebus.

¹⁷Et sequitur figura, que quomodocumque figurabitur, sive circulariter sive semicirculariter vel alio modo, non est vis, dummodo ab una littera linialiter saltum feceris ad eius octavam, dumque eam parvulis studiosis declarabis. ¹⁸Si hanc figuram sine errore cupis figurare, tunc in secunda

3 species] eius *add. Pa* | ex tono et tono] ex tono tono *Kk* | iterum] item *PaKk*

5 tonus, tonus atque tonus] tonus atque tonus *Pa*

7 semitonium atque tonus] semitonium atque tonum *Kk*

10 sunt] autem *Pa* | species] *om. Pa* | tonis] *om. Pa*

12 quia] *om. Ka* | prebeat] prebeant *Ka* | species] *om. Pa*

15 Tercia] species *add. Ka*

17 eam] *om. Pa*

¹ DE TRIBUS PERFECTIS CONSONANCIIS, SCILICET DYATESSE-
 DYAPENTE ET DYAPASON

Pa 77v

² Regressurus ad premissa paucula sed utilia circa triplicem speciem modorum seu intervallorum musicorum recitabimus, scilicet circa dyatesse-
 ron, | dyapente et dyapason. ³ Et quia de eis pueriliter, prout dicuntur
 distancie vel intervalla, est practice declaratum, nunc de eis magis theorice
 quantum ad proportionem earundem brevius perstringamus, quatenus | ex
 dictis iuvenibus non desint alimenta nec ex dicendis desint senibus pabula
 fructuosa. ⁴ Super hiis nempe tribus consonanciis fundatur ergo musica
 difficilima, cum qua musici theorici solent se laboriosius occupare. ⁵ Cuius
 titulus communiter exprimitur sub hiis verbis: „utrum tantum tres sint
 perfecte musicales consonantie commensurabiles adinvicem, scilicet dy-
 apason, dyapente et dyatesse-“ ⁶ Super hac nimirum questionis materia
 tota pene materies musici modulaminis stabilitur. ⁷ Sed priusquam mate-
 riam dicte questionis quantum ad proportionem consonanciarum expedie-
 mus, de modo inveniendi dictas consonancias et consequenter artem musi-
 cam perquiramus. ⁸ Ea propter auscultate et perpendite.

Kk 224v

Ka 143v

⁹ Pithagoras Samius, philosophus antiquus, fuit princeps numerorum et
 magister proportionum. ¹⁰ Huic siquidem a toto tempore suo, dum viveret,
 numerus obedivit, ut vi numerorum singula scire niteretur, ita etiam ut
 numerum omnium rerum principium fore testaretur. ¹¹ Hic nolens aurium
 iudicio fidem de consonanciis adhibere omnimodam, eo quod auditus sicut
 et ceteri sensus circa propria obiecta propter quasdam indispositiones pot-
 est falli, ¹² etsi per possibile bene disponitur ad ea, que contingunt circa so-

9-22 cf. IOH. MUR. spec. I, 15-42

1 dyapason] dyapapason *Pa*

2 Regressurus] Egressus *KkKa*

3 quia] *om. KkKa* | eis] hiis *Ka* | dicendis desint] dicendis *KkKa*

4 nempe] *om. KkKa* | laboriosius] laboribsius *Kk* laboribus *Ka*

5 sint] sunt *Pa* | scilicet] *om. Ka*

6 stabilitur] stabiliter *Kk*

8 et perpende] *om. KkKa*

10 vi] *corr. ex qui Pa*

11 Hic] Et hic *Kk* | nolens] volens *Ka*

num et sonorum consonancias, cum sibi sit proprium et ita non fallatur, tamen de proporcionem sonorum discernere non est suum, sed magis pertinet ad opus rationis. ¹³ Ipse igitur Pitagoras diu anxius cogitavit, quomodo artem de melodiis in numeris et proporcionibus stabiliret. ¹⁴ Et ut erat vir sapiencia clarissimus, facundia invictissimus, quadam vice nutu divino ad Tharentum gradiens cepit preterire fabricam, ut fertur, Vulcani, id est dei fabrorum, hanc secum tamen artis musice inquisitionem circumvolvens, mente disquirens, quid eligat utile de hac arte. ¹⁵ In qua siquidem fabrica ut audivit maleos quinque super incudem concrepantes armonias emittere admirandas, iam quasi atthonitus, quid sibi hoc vellet, vehementius auscultatur. ¹⁶ Quid mora, fabricam ingreditur, ubi dum hominibus ex more salutatis | aliquamdiu moraretur variisque magis ac magis sonoribus oblectaretur maleos attentius circumspiciens, sicut fervens veritatis indagator dubitansque an ex hominum viribus tanta melodia proveniret, postulavit maleos inter se permutare, quibus vicissim permutatis eadem est que et prius simphonia subsecuta. ¹⁷ Ex qua ratione, ut erat callidissimus, non in lacertis virorum, sed in natura maleorum tales concordancias et per consequens vim artis musice latitare tam numeri quam mensura quam etiam ponderis ratione. ¹⁸ Subtracto itaque uno maleo, qui sicut inutilis cunctis comparatus penitus dissonabat, dedit tamen per sui dissonanciam, ecce res mira, occasionem consonancias iudicandi, reliquos | quatuor ponderavit, mirumque in modum divino nutu favente primus 12 libras, 2^{us} novem, tercius octo, 4^{us} sex libras ponderavit. ¹⁹ Facta autem collatione 12 ad novem ubi fore proporcionem sesquiterciam cognovit, duodecim vero ad octo proporcionem sesquialteram. ²⁰ Sed 12 ad sex facta collatione duplam proporcionem esse cognovit, novem vero ad octo facta collatione sesquioctavam proporcionem intellexit. ²¹ Quare in numerorum et ponderum proporcionem et collationem musicam versari scienciam per omnia intellexit. ²² Magis tamen adhuc certificari volens, ad propria rediens, in domo sua in instrumentis nervorum, ventorum, foraminum, aquarum,

14 cf. IOH. COTT. mus. 3, 15

18-21 cf. LAMBERTUS p. 253b-254a

14 utile] utilius *Ka*

16 ingreditur] ingrederetur *Pa* | eadem est que et prius] eadem que et prius est *KkKa*

17 ratione] re *KkKa* | callidissimus] id est subtilissimus *add. KkKa*

18 res mira] *illeg. Pa* | reliquos] vero *add. KkKa* | sex libras] sex libros *Kk*

vasorum, in nolis, cimbaliis, acetabulis, timpanis, tintinabulis et ceteris organicis instrumentis premissa examinans, nullibi quoque instanciam percipiens gavisus est. ²³ Et ita animo sedatus vir egregius musicam informem prius et | ignotam primus in Grecia revelavit, docuit, grecis quoque characteribus conscripsit. ²⁴ Et idem, quod expertissima diligencia collegerat, fideliter exarat. ²⁵ Cuius noticia lacius postmodum per Boecium et alios Grecorum litteris imbutos, ut supra dictum est capitulo de inventoribus artis musice, Latino caractere est conscripta.

Kk 225r

²⁶ Quia igitur aliquialiter dictum est de premissis consonanciis, nunc in qua proporcione quelibet earum sit, quod magis theoricum seu speculativum est, brevius disseramus. ²⁷ Sed prius, quid sit consonancia et ab opposito, quid dissonancia, quid quoque proporcio, ut facilius dicenda queant intelligi, perstringamus.

²⁸ Itaque consonancia, que et simphonia greco dicitur vocabulo, sic diffinitur: consonancia vel simphonia, ut vult Boecius in sua *Musica*, est dissimilium inter se vocum in unum simul redacta concordia. ²⁹ Vel est acuti gravisque soni mixtura suaviter uniformiterque auribus accedens. ³⁰ Potest quoque | et sic notificari: consonancia seu simphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. ³¹ Hec nempe diffinicio convenit cuilibet musice, prout superius fuerat tripartita suo loco, scilicet capitulo de divisione musice. ³² Per hanc itaque consonanciam voces acuciores gravioreque concordant ita, ut si quis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendit. ³³ Ex quibus dictis colligitur, quod dissonancia est permixtio aliquorum sonorum ad aures pervenientium insuavis, aspera atque percussio iniocunda.

Pa 78v

²³ IOH. COTT. mus. 3, 19

²⁵ IOH. COTT. mus. 3, 19

²⁸ BOETH. mus. 1, 3 p. 191, 3

²⁹ BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 6

³⁰ ISID. etym. 3, 20, 3

³³ cf. BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 6

²² acetabulis] ac cetabulis Kk | tintinabulis] tiinabilis Kk

³¹ superius] om. Pa

³² consonanciam] consonanciarum Pa

Ka 144v ³⁴Proportio vero, ut vult Euclides quinto suorum *Elementorum*, est duarum quantecumque sint quantitatum unius ad alteram habitudo. ³⁵Vel ut vult Iordanus in 2^o sue *Arithmetice*, est duarum quantitatum eiusdem generis unius ad alteram certa relacio in quantitate. ³⁶Et hee due diffinitiones sunt eedem in sensu. ³⁷Et primo dicitur: „proportio est duarum quantitatum“. ³⁸Per hoc innuitur, quod proportio debet esse inter duo extrema et illa debent esse due quantitates vel naturam seu proprietatem | quantitatis debent participare, quia nihil est alteri proportionale nisi ratione quantitatis. ³⁹Eciam dicitur: „eiusdem generis“. ⁴⁰Per hoc innuitur, quod extrema, inter que debet esse proportio, debent esse eiusdem generis, puta due linee, due superficies, duo corpora, duo tempora, duo loca, duo soni, ut patet per Campanum quinto *Geometrie* Euclidis.

⁴¹Hiis expeditis volumus vos scire tres tantum esse perfectas consonancias adinvicem commensurabiles sive proportionales, scilicet dyatesseron, dyapente et dyapason, licet maleorum pondera, ut predictum est, sunt 4^{or}, scilicet 12 9 8 et 6. ⁴²Pro quibus quidem maleis nos 4^{or} litteras in monocordo et in manu musica collocamus, scilicet ·Γ· grecum, cui 12 numerum primi malei attribuimus, ·C· grave, cui novem secundi malei, ·D· grave, cui octo tercii malei, ·G· grave finale, cui sex numerum 4^{ti} malei iure attribuimus. ⁴³Et idem potest exprimi non solum per istas 4^{or} litteras iam dictas, verum eciam per alias, quascumque dummodo sint de litteris manus musice vel monocordi, ita quod 12, quod est in ·Γ· greco, ad sex comparatum, quod est in ·G· gravi, in dupla proportione reddat armoniam. ⁴⁴Sed 12, quod est in ·Γ· greco, ad novem, quod est in ·C· gravi, sesquiterciam reddat simphoniam. ⁴⁵Et similiter octo, quod est in ·D· gravi,

34 Euclides, *Elementa* (transl. Campanus de Novara) lib. V, <iii>: Proportio est duarum quantescumque sint eiusdem generis quantitatum certa idest determinata alterius ad alteram habitudo.

35 Jordanus de Nemore, *De elementis arithmetice artis* lib. II, <Definitiones>, <i>: Proportio est duarum quantitatum eiusdem generis unius ad aliam certa relatio in quantitate.

40 Euclides, *Elementa* lib. V, <iii>: Per hoc patet quod oportet eas esse eiusdem generis ut duos numeros aut duas lineas aut duas superficies aut duo corpora aut duo loca aut duo tempora.

34 sint] *om. Pa*

38 alteri proportionale] proporcionabile alteri *Ka*

40 inter que] tunc per que *Kk* | per Campanum] per campanam *Kk*

41 proportionales] proporcionabiles *Ka*

42 attribuimus] tribuimus *KkKa*

45 quod est in ·D· gravi] quod in D gravi *Kk*

comparatum ad sex, quod est in ·G· gravi, eandem reddat armoniam. ⁴⁶ Sed 12, quod est in ·Γ· greco, ad octo, quod est in ·D· gravi, in sesquiseconda proporzione facit harmoniam. ⁴⁷ Et similiter novem, quod est in ·C· gravi, comparatum ad octo, quod est in ·D· gravi, sesquioctavam efficit armoniam, ut patet luce clarius in figura in proximo subscribenda. ⁴⁸ Unde dyapason facit concordiam in proporzione dupla, | ut est 12 ad sex, dyapente sesquisecondam, ut 12 ad 8, 9 ad 6, dyatesseron sesquiterciam, ut 12 ad 9 et 8 ad 6. ⁴⁹ Tonus vero, qui est in sesquioctava proporzione, ut 9 ad 8, non est consonancia, sed pars eius vel iuvans ad consonanciam. ⁵⁰ Constat itaque: nam si 12, quod est in ·Γ· greco, comparaveris ad novem, quod est in ·C· gravi, dyatesseron resonabit. ⁵¹ Si vero | ad octo, quod est in ·D· gravi, fieret dyapente per addicionem toni, qui est inter novem et octo vel inter ·C· et ·D· gravia, ut patet monocordum vel manum musicam speculanti. ⁵² Si vero novem, quod est in ·C· gravi, comparaveris ad sex, quod est in ·G· gravi, diapente decantabis. ⁵³ Si vero per ablacionem toni octo, quod est in ·D· gravi, comparaveris ad sex, quod est in ·G· gravi, dyatesseron generabis. ⁵⁴ Et idem posses facillime econverso, si placet, eadem via demonstrare. ⁵⁵ Ecce quomodo tonus non est consonancia, sed discurrit inter tres consonancias perfectas eas velut concathenans adinvicemque connectens. ⁵⁶ Nam si ibi tonus non inseritur, dyapason ad dyapente vel dyatesseron et econtra non possent comparari, ut declarabitur in figura.

Pa 79r

Kk 225v

⁵⁷ Ergo predictae | tres armonie dicuntur perfecte consonantie et non tonus. ⁵⁸ Quarum perfectissima est dyapason. ⁵⁹ Nam ut supra premissum est, utrobique reddit equam vocem, scilicet in basso et in acuto, propter quod uno caractere supra et infra, ut est dictum, figuratur; ⁶⁰ et etiam hac de causa, quia omnis cantus, saltem regularis, infra ipsum dyapason includitur et continetur. ⁶¹ Et quicquam est exterius, reiteracio potest dici, ut dyapason kay dyapente, quod habet se in proporzione tripla, disdyapason, quod habet se in proporzione quadrupla, et sic de aliis. ⁶² Ars itaque non

Ka 145r

► p.480

45 eandem] sesquiterciam *add. Ka*

48 et 8 ad 6] et 9 ad 6 *Pa*

50 quod est in ·C· gravi] quod in C gravi *Kk*

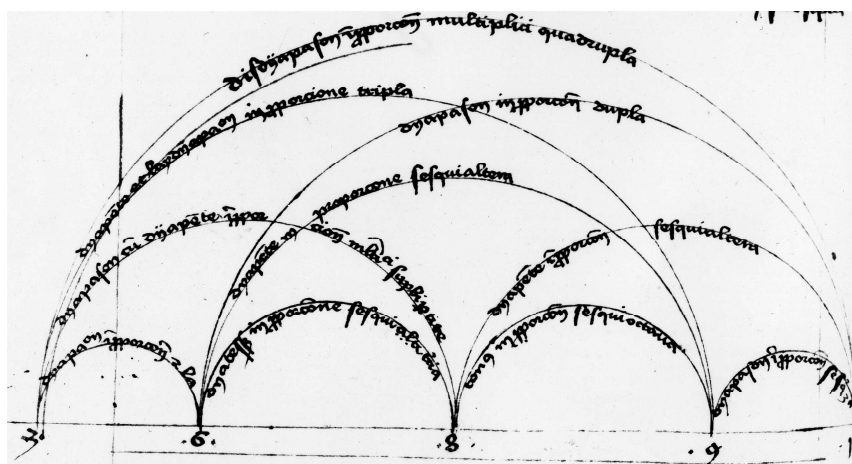
51 inter] *om. Pa*

53 ad sex, quod est in ·G· gravi] *om. KkKa*

60 infra] et infra *Pa*

61 dici] *om. Ka* | dyapason kay dyapente] dyapason cum dyapente *Pa* dyapason dyapente kay kay dyapente *Kk* diapason diapente kay kay id est cum diapente *Ka*

prohibet amplius in istis proporcionibus fieri processum, sed vox humana, que sic procedere nequit, non admittit. ⁶³ Porporcio siquidem in numeris potest procedere quasi in infinitum, sed in sonis hoc facere non potest. ⁶⁴ Et premissa luce clarius patent in figura subscripta:



Kk f. 225v

disdyapason in proporzione multiplici quadrupla			
dyapente kay dyapason in proporzione tripla			
dyapason in proporzione dupla			
dyapason cum dyatessaron in proporzione multiplici superbipartiente			
dyapente in proporzione sesquialtera			
dyapente in proporzione sesquialtera			
dyapason in porporcione dupla	dyatessaron in porporcione sesquitercia	tonus in porporcione sesquioctava	dyatessaron in porporcione sesqui ^{3a}
3	6	8	9 12

⁶² nequit] nequid Kk

⁶⁴ Figura secundum Kk; figuram om. Pa | dyapente kay dyapason] dyapente et kay dyapason KaKk | dyapason cum dyatessaron] dyapason cum dyapente KkKa | dyatessaron in porporcione sesqui^{3a}] dyapason in porporcione sesqui^{3a} Kk

16

¹ DE PROPORCIONIBUS CONSONANCIARUM PREMISSARUM

Pa 79v

² Ut autem evidencius pateant premissa de dictis proporcionibus, pauca sed utilia addere curavimus. ³ Dictum namque est, quod dyapason habet se in proporcione dupla. ⁴ Sciendum igitur, quod proporcio dupla in musica est duorum sonorum unius ad alterum certa relacio vel habitudo, ubi scilicet unus sonus ad alium comparatus eum in se bis continet, sicut in numeris, ubi unus numerus ad alium | relatus ipsum bis continet et non plus neque minus, ut se habet duodecim ad sex vel sex ad tria, similiter duo ad unum et sic de aliis. ⁵ Unus siquidem sonus vel vox respectu alterius soni vel vocis in duplo maior est, | ut se habet vox in gravibus ad vocem in acutis. ⁶ Similiter una corda ad aliam relata maior est ea, id est alcior, intensior et subtilior vel eciam una corda ad seipsam comparata seipsa poterit^a esse in duplo maior quantum ad sonum. ⁷ Quod potest sic patere: cordam, que est in basso vel in gravibus, intendendo ad dyatesseron et tunc ad dyapente et deinde ad dyapason, ut patet in lutinis, orpheis, rotis et similibus musicis instrumentis. ⁸ Et ergo dicitur *dyapason* quasi *bis continens totum*, vel quasi *duos continens sonos*, ut supra visum est.

Kk 226r

Ka 145v

⁹ Insuper dictum est dyatesseron habere se in proporcione sesquitercia. ¹⁰ Proporcio autem sesquitercia est habitudo duorum numerorum seu sonorum, quorum unus ad alium comparatus | continet eum in se semel et cum hoc terciam partem eius, ut 12 ad 9. ¹¹ Duodecim enim continet semel novem et cum hoc terciam partem de novem, scilicet tria. ¹² Similiter octo ad sex comparatum habet se in proporcione sesquitercia. ¹³ Octo enim continet in se semel sex et cum hoc terciam partem de sex, videlicet duo. ¹⁴ Similiter eciam unus sonus vel vox relatus vel relata ad alium vel ad aliam continet eum, scilicet sonum vel vocem, semel et cum hoc terciam partem eius. ¹⁵ Dyatesseron aput Grecos alio nomine dicitur epitritus. ¹⁶ Et est

Pa 80r

⁶ ^a s. duplum ad seipsum Pa

4 vel sex] om. Kk

8 totum] tonum PaKk

10 in se] om. Pa

13 hoc] eciam Kk

14 sonus - ad aliam] sonus relatus ad alium vel vox relata ad aliam Ka | hoc] om. Kk

epitritus cum de duobus numeris vel sonis maior habet^a minorem et cum hoc terciam partem eius, et sic est consinoninium cum dyatesseron. ¹⁷ Et dicitur ab *epi*, quod est *supra* et *triton*, *tria*, quasi supra totum terciam partem continens. Sed *sesquitercia* dicitur a *sesqui* quod est *totum* et *tercia* quasi *supra totum tercia pars*. ¹⁸ Et idem intellige circa interpretacionem proporcionis sesquialtere vel sesquiquarte, sesquioctave et sic de aliis.

¹⁹ Item dictum est, quomodo dyapente habet se in proporcione sesquialtera vel sesquiseconda, quod idem est. ²⁰ Est autem proporcio sesquialtera vel sesquiseconda duorum numerorum vel sonorum habitudo, quorum unus ad alium comparatus continet eum totum et cum hoc secundam vel alteram partem eius, ut 12 ad 8 vel 9 ad 6, ut patet faciliter praticanti. ²¹ Et idem intelligendum est de sono, voce vel corda cuiuscumque musici instrumenti. ²² Et dyapente alio nomine dicitur emiolus. ²³ Et est numerus continens alium totum et cum hoc eius medietatem, ut dictum est. ²⁴ Unde constat, quod illud, quod in arismetica dicitur proporcio sesquialtera, in musica dicitur dyapente et aput Grecos hemiolus. ²⁵ Et dicitur ab *hemi*, quod est *medium* et *olon*, totum, quasi supra totum eius medium continens.

²⁶ Ex omnibus iam dictis sequitur, quomodo dyapason, quod componitur ex quinque tonis et duobus semitonis, superat dyapente constans ex tribus tonis et uno semitonio, tonis duobus et uno semitonio, ut patet. ²⁷ Sed dyatesseron, que componitur ex duobus tonis et uno semitonio, superat tribus tonis et uno semitonio, ut patet. ²⁸ Insuper patet recte stipulanti, quod nec duplex | dyapente perficit dyapason, sed dyatesseron cum dyapente habent dyapason integrare. ²⁹ Patet eciam ex dictis, quod sicut dyapason superat dyapente, sic dyapente superat dyatesseron. ³⁰ Et ita patet, quomodo dyatesseron est minima consonanciarum predictarum.

³¹ Ista declarare in numeris foret nimis difficile atque longum.

³² Iterum dictum est, quomodo tonus habet se in proporcione sesquioctava. ³³ Et est proporcio sesquioctava, ubi unus numerus alium continet

16 ^a continet *Pa*

16 vel] in *KkKa*

20 vel sesquiseconda] *om. Ka* | secundam vel] *om. Ka*

21 corda] de corda *Pa*

23 ut dictum est] *om. KkKa*

26 tonis duobus] *om. Ka*

27 *add. marg. Pa*

29 dictis] predictis *Ka*

semel et cum hoc octavam eius partem, ut se habet 9 ad 8. ³⁴ Et similiter 18 ad 16 et iterum 36 ad 32 et sic de aliis. ³⁵ Nam regula arismetrice^a est, quod si duo numeri in aliqua proporcione se habentes per eundem numerum^b augeantur, procreata | ex eisdem in eadem proporcione penitus se habent. ³⁶ Novem etenim ad octo, ut dictum est, est proporcio sesquioctava. | ³⁷ Nam novem continet semel octo et cum hoc octavam eius partem, scilicet unum. ³⁸ Similiter 18^a semel continet 16 et cum hoc octavam eius partem scilicet duo. ³⁹ Et ita etiam 36 continet semel 32 et eius octavam partem, scilicet 4. ⁴⁰ Similiter unus sonus vel vox, que est in tono, comparata ad alium sonum vel vocem, continet eam semel et cum hoc octavam eius partem. ⁴¹ Et ita patet vel constat, quomodo in tono vox bassior continet immediate sequentem ascendentem semel et cum hoc eius octavam partem, sic quod superior vox vel pars toni est in octava parte acucior sua inferiori. ⁴² Et tonus dicitur greco nomine *epogdous*, ab *epi*, quod est *supra*, et *ogdo*, quod est *octo*, quasi supra totum octavam continens partem. ⁴³ Et idem intelligendum est de corda monocordica vel alia cuiuscumque musici instrumenti et hoc sive contingat tonus in una corda^a vel in duabus. ⁴⁴ Unde sequitur, quod illud, quod dicitur in arismetrica sesquioctava proporcio, in musica dicitur tonus et aput Grecos *epogdous*.

Pa 80v

Kk 226v

⁴⁵ Et ut dictum est supra, tonus non dividitur in duo equalia, sed in duo inequalia, scilicet in maius semitonium et in minus semitonium. ⁴⁶ Et ex hoc et etiam ex pluribus premissis^a per modum notabilium primo sequitur^b, quod duo semitonia minora simul iuncta non possunt perficere tonum integrum. ⁴⁷ Constat sic, quia semitonium minus non est vera medietas toni, sed minor medietate et ergo duplex huiusmodi semitonium

³⁵ ^a s. Euclidis 5^{to} Elementorum Pa ^b per semel 8 Pa

³⁸ ^a scilicet qui numeri sunt producti 9 et 8 Pa

⁴³ ^a sicut in monocordo Pa

⁴⁶ ^a s. dictis Pa ^b s. correlarie Pa

46-56 cf. IOH. MUR. spec. 1, 264-270

³⁵ est] *om.* PaKa

³⁹ scilicet 4] scilicet 9 Ka

⁴⁰ unus sonus] unisonus KkKa | tono] *corr.* ex sono Kk

⁴¹ ascendentem] scilicet vocem *add.* Pa

⁴² *epogdous*] *epogdous* Pa | *ogdo*] *ocdo* Ka | *post* partem] sic quod superior vox est acucior in octava parte sua inferiori KkKa

⁴⁴ arismetrica] arismetrice Kk | *epogdous*] *epogdous* Pa

⁴⁷ sic] *om.* Pa | vera] una vera KkKa | est] *om.* Kk | minor] *om.* Kk

non constituit tonum. ⁴⁸Secundo sequitur, quod duo maiora semitonia simul iuncta tonum superant. ⁴⁹Patet, quia efficiunt plus quam duas medietates, sed due medietates suum integrum perficiunt, ergo maius medietate supra se aggregatum non perficit, sed superat integrum. ⁵⁰Et per consequens nec duo semitonia maiora constituunt tonum. ⁵¹Tercio sequitur, quod maius semitonium abundat vel superat minus semitonium comate. ⁵²Est enim coma excessus, quo tonus superat duo semitonia minora sui. ⁵³Quarto sequitur, quod minus et maius semitonium simul | iuncta tonum perficiunt. ⁵⁴Constat, quia per que aliquid resolvitur, per eadem componitur et integratur. ⁵⁵Sequitur quinto, quod duo semitonia minora cum comate simul iuncta tonum integrant et componunt, patet ex premissis. ⁵⁶Sequitur amplius, quod vera medietas toni vel verum semitonium^a in rerum natura non existit, nec est aliqua proportio, in qua vera medietas toni possit sustentari.

Ka 146v

Pa 81r

⁵⁷Item sequitur quod dyapason, ut dictum est, constat ex quinque tonis et duobus semitoniis minoribus. ⁵⁸Sed duo semitonia minora non perficiunt tonum, ut dictum est, sed sunt minus tono. ⁵⁹Et si essent maiora, transiret dyapason ultra sex tonos^a. ⁶⁰Et | si unum semitonium esset minus, reliquum maius, sex compleret tonos, cuius oppositum sepe dictum est. ⁶¹Et quia dyapason ex dyatesseron et dyapente perficitur^a, sed ibi sunt minora semitonia, ergo et in dyapason, ex quibus integratur. ⁶²Et ita dyapason non constituit sex tonos integros. ⁶³Eadem ratione sequitur, quod duplex dyatesseron non componit quinque tonos. ⁶⁴Patet, cum in dyatesseron sit dytonus et semitonium minus, sed minus semitonium super se aggregatum non perficit tonum, ergo nec duplex dyatesseron quinque tonos,

⁵⁶ ^a sicut in numeris Pa

⁵⁹ ^a quia duo semitonia supra se aggregata plus constituunt quam tonum et sic diapason transiens sex tonos Pa

⁶¹ ^a consonanciis scilicet dyatesseron dyapente Pa

57-63 cf. IOH. MUR. spec. 1, 224-227

64 cf. IOH. MUR. spec. 1, 237

48 duo] *om.* Ka

56 est] *om.* Kk

59 tonos] tonus Kk

61 sunt] duo *add.* Ka

63 quinque] sex Ka

sed quatuor tantum tonos cum duobus semitoniis minoribus, quod volebam.

⁶⁵ Sciendum eciam, quod sicut in simplicibus consonantiis dyapason fit in dupla proporcionem, sic in compositis vel in iteratis consonantiis bisdyapason fit in bisdupla proporcionem. ⁶⁶ Sed hec est quadrupla, quod querebam. ⁶⁷ Disdyapason fit in bisdupla proporcionem. ⁶⁸ Et similiter terdyapason et quadridyapason. ⁶⁹ Quantum est ex natura proporcionum, que | terminum sibi nullum ponunt, possunt plus et plus augeri, sed auditus ad iudicandum de sonis intensis et remissis terminos sibi constituit, extra quos terminos nihil audiret, sicut et in aliis sensibus contingit suo modo. Kk 227r

⁷⁰ Scire eciam debes, quod dyapason kay dyapente fit in tripla proporcionem, nam dyapason in dupla, dyapente in sesquialtera formatur. ⁷¹ Sed proporcio dupla et sesquialtera simul iuncta faciunt proporcionem triplam. ⁷² Et idem esset penitus dicendum augendo huiusmodi proporcionem tam in simplicibus quam in consonantiis aggregatis. ⁷³ Et ista exemplariter deducere in numeris secundum variam proporcionem foret minus longum, sufficit tamen ista practice et pueriliter in monocordo declarare. ⁷⁴ Divisa siquidem corda monocordi in partes equales, ecce dupla proporcio et per consequens dyapason resonabit. ⁷⁵ Sed ea | divisa in tres partes equales, Ka 147r dulce dyapente in prima tercia resonabit. ⁷⁶ Ea vero divisa in 4 partes equales, in prima quarta dyatessaron resonabit. ⁷⁷ Ast ea divisa in novem partes equales, in prima nona tonus resonabit. ⁷⁸ Et de consonantiis tam simplicibus quam aggregatis practice et aliquantulum theorice, prout pueris sufficere credideram, est satis dictum. ⁷⁹ Nunc ad declaracionem manus musice, cuius declaracionem diu promiseramus, revertamur.

65-71 cf. IOH. MUR. spec. 1, 278-289

64 quatuor] novem *Ka*

65 sic] et *add. Ka* | bisdyapason] dyapason *PaKkKa*

68 terdyapason] tridyapason *Kk*

70 dyapason kay dyapente] dyapason cay dyapente *Pa*

79 ad] *om. Kk*

¹ DE VALORE MANUS MUSICE DIVISE PER SPACIA SIVE INTERVALLA

² Quia sufficienter, ut arbitror, quantum videram teneris intellectibus parvulorum expedire, dictum est de distanciis ac consonanciis musicalibus, nunc revertendum est ad declaracionem manus musice, que loco monocordi haberi potest. ³ In ea quippe, quemadmodum et in monocordo, pos-
Pa 81v sunt premissae consonantie cum suis intervallis et cum aliis pluribus | valde utilibus lucidissime denudari.

⁴ Igitur animadverte, quod sicut in monocordo littere vel notule musice seriatim, sic et in manu musica eodem modo collocantur. ⁵ In cacumine siquidem pollicis Gamma grecum cum sua sillaba, scilicet *ut*, collocatur. ⁶ In articulo vicino ·A· grave cum sua sillaba, scilicet *re*, stabilitur. ⁷ Et ita per singulos articulos procedendo, quod non eget declaracione, quia nimis scolasticum est et puerile, hoc solo notabiliter coadiuncto, quod inter dictas litteras alicubi maiora, alicubi minora spacia perpenduntur, scilicet alibi toni, alibi semitonia, de quibus satis supra dictum est. ⁸ Unde a ·Γ· greco ad ·A· grave tonum resonabis, ab ·A· ad ·B· quadrum similiter tonum. ⁹ Sed a ·B· ad ·C· semitonium, dyatesseron sic complendo. ¹⁰ Sed a ·C· ad ·D· tonum et per consequens dyapente, a ·D· ad ·E· similiter tonum et ita habetur iam semitonium cum dyapente, ab ·E· vero ad ·F· semitonium et ab ·F· ad ·G· tonum. ¹¹ Et ita ab inicio^a usque huc complentur quinque toni et duo semitonia et per consequens dyapason. ¹² Item a ·G· gravi ad ·a· acutum tonum et ab ·a· minuto ad ·b· rotundum semitonium, sed ad ·b· quadrum tonum. ¹³ Et ita precise ascendendo usque ad ·dd·lasol vel descendendo a ·dd·lasol usque ad Gamma grecum, quia eedem sunt distancie in descensu, que fuerant in ascensu.

¹¹ ^a id est a gamma grecum *lectio incerta Pa*

⁴ sicut] sicuti *Pa*

⁷ scolasticum est] scolasticum *Pa*

⁸ resonabis] resonans *Kk*

¹³ eedem] *om. Kk* | in descensu] descensu *Ka*

¹⁴Volo te tamen scire pro maiori evidencia semitoniorum, quod in quacumque clave reperies *fa*, ibi scito fore terminum semitonii et ita in clave precedenti semper *mi* eciam reperitur. ¹⁵Sed *fa* est reperire septies in manu musica, scilicet in ·C· gravi, in ·F· gravi, | in ·b· rotundo minuto et *Ka* 147v
·c· acuto minuto, in ·f· acuto minuto, in ·bb· rotundo superacuto et ·cc·
duplo superacuto gemino. ¹⁶Ergo tantum septem sunt semitonia in manu *p.480*
musica, <quod> patet luce clarius <per> manum musicam ad hoc suo
loco dispositam. ¹⁷Prius tamen quam ad ulteriora procedamus, aliquid de
coniunctis musicis disseramus.

14 reperies] repereris *Pa* invenies *Ka*

15 ·c· acuto] in c acuto *Ka* | ·bb· rotundo superacuto] bb rotundo scilicet acuto *Pa* b
rotundo scilicet acuto *Kk* | ·cc· duplo] in cc duplo *Pa* scilicet *add. Kk*

17 Prius tamen] *om. Kk*

Kk 227^v¹ DE CONIUNCTIS MUSICALIBUS

² Ut autem omnis ambiguitas in cantu simplici vel mensurato tollatur, aliquid de coniunctis musicalibus breviter disseramus. ³ Sunt enim nonnulli cantus, in quibus semitonia extra loca septem premissorum semitoniorum contingit reperire, qui cantus per coniunctas musicas sepius decantantur. ⁴ Merito ergo de natura earum est disserendum.

⁵ Est autem coniuncta secundum vocem hominis de tono in semitonium et e converso de semitono in tonum transmutatio. ⁶ In eo enim loco, in quo solebat fieri semitonium, per coniunctam fit tonus et e converso. ⁷ Ubi enim cantamus *mi fa* vel *fa mi*, sepius decantamus *re mi* vel *mi re*, ut statim patebit in exemplis. ⁸ Et sic fit de semitono tonus et e contra. | ⁹ Non autem intellige, quod tonus mutetur vel mutari possit in semitonium vel e converso, quia hoc fieri non potest, sed in loco, ubi solebat decantari semitonium, per coniunctam tonus decantatur et e contra.

¹⁰ Sciendum est ergo, quod octo sunt coniuncte, scilicet 4^{or} superiores et 4^{or} inferiores. ¹¹ Quarum prima accipitur inter ·A· grave et ·B· quadrum etiam grave. ¹² Et signatur in ·B· gravi per b molle et erit ibi *fa* loco *mi*, per mutationem *ut* in *sol* in ·C·faut, quod tamen est contra naturam manus musice, que docet mutare *ut* in *fa* et *fa* in *ut*. ¹³ Mutando enim *ut* in *sol* ad ·B·mi veniet *fa*, ad ·A·re *mi*, ad ·Γ·ut veniet *re*. ¹⁴ Et ita patet, quomodo de semitono fit tonus et de tono semitonium, ut patet concinenti et solphisanti hoc responsorium *Sancta et immaculata virginitas* in illo loco *non poterant*, ubi sic fit solphisacio incipiendo in ·C·faut, ut: *re fa re fa utsol mi fa sol fa fa mi re mi re* etc. ¹⁵ Et tantum de prima coniuncta.

¹⁰ CART. PLAN. 8

³ decantantur] decantatur KkKa

⁴ earum] eorum Pa

⁶ tonus] om. Pa

⁹ vel mutari possit] om. Pa | quia hoc fieri non potest] om. Pa

¹² ibi] et Pa | et fa in ut] om. Pa

¹³ ad ·B·mi] a b mi Pa | veniet fa] veniat fa Ka | ad ·Γ·ut] id est ad gammaut add. Pa | veniet re] veniat re Ka

¹⁴ quomodo] quod Kk | ·C·faut, ut: re] Cfaut re Kk

¹⁶ Secunda coniuncta accipitur inter ·D· et ·E· graves et signatur in ·E· gravi per b molle et erit ibi *fa*, ut patet in illo responsorio *Gaude Maria virgo cunctas hereses sola interemisti*, quod similiter incipit in ·D·solre, sicut et precedens responsorium, scilicet *Sancta et immaculata virginitas*, in illo loco *interemisti*, ut patet solfisanti.

¹⁷ Tercia coniuncta accipitur inter ·F· et ·G· graves et signatur in ·F· per ·h· quadrum, ut patet in illa communionem *Beatus servus quem cum* etc., que incipit in ·E·lami gravi in illo loco *vigilantem*.

¹⁸ Quarta coniuncta accipitur inter ·G· grave et ·a· acutum minutum et signatur in ·a· acuto per b molle et erit ibi *fa*, ut patet in illo responsorio, | *Ka 148r*
quod incipit in ·F· gravi *Conclisit vias meas* in illo loco *contra me*.

¹⁹ Quinta coniuncta accipitur inter ·c· et ·d· minutas sive acutas et signatur in ·c· acuta per b quadrum et erit ibi *mi*, ut patet in premissa communionem *Beatus servus* in loco preallegato; et hoc, si cantetur per dyapente, sicut quibusdam placet, scilicet alcius quam prius incipiendo, scilicet in quinto loco supra, puta in ·b·fa·b·mi.

²⁰ Sexta coniuncta accipitur inter ·d· et ·e· acutas sive minutas et signatur in e acuta per b molle et erit ibi *fa*, ut patet in illo introitu *Adorate Deum* vel in illa antiphona *Immutemur habitu* in illo loco *ieiunemus* et in aliis pluribus locis.

²¹ Septima coniuncta accipitur inter ·f· et ·g· acutas et signatur in ·f· acuta per b quadrum et erit ibi *mi*, ut patet in illa antiphona *Hodie Maria virgo* in loco, ubi dicitur *Maria*, ut patet practicanti.

16 virgo cunctas hereses] *om. Ka* | virgo] *om. Kk* | sola interemisti] *om. Pa* | virginitas] *om. Pa* | in illo loco] *om. Kk* | ut patet solfisanti] hanc dictionem interemisti *add. Ka*

17 quadrum] *om. Ka* | quem cum etc.] *om. Ka* quem etc. *Kk* | in ·E·lami gravi] in E gravi *Kk*

18 meas] etc. *add. KkKa*

19 acutas et signatur] acutas signatur *Kk* | servus] etc. *add. KkKa* | preallegato] preallego *Ka* | et hoc, si] et si hoc *KkKa* | scilicet] sic *Ka*

20 Deum] etc. *add. KkKa* | habitu] *om. Pa* etc. *add. Ka*

21 virgo] etc. *add. Ka* | ut patet in illa antiphona *Hodie Maria virgo* in loco, ubi dicitur *Maria*] *om. Kk*

²² Octava et ultima coniuncta accipitur inter ·g· acutum et ·aa· geminum superacutum et signatur in ·aa· gemino superacuto per ·b·molle et erit ibi *fa*. ²³ Et hec coniuncta communiter non signatur, sed committitur rationi. ²⁴ Et tantum sit dictum de coniunctis. ²⁵ Nunc ad alia eque ardua procedamus.

²² ·g· acutum] g acutas *Pa* | ·aa· geminum superacutum] aa geminum similiter acutum *Pa*
KkKa

²³ Et hec] Hec *KkKa* | communiter] *om.* *Pa*

¹ DE MUTACIONE VOCUM MUSICALIUM ET QUID SIT MUTATIO ET QUOD NON FIT MUTATIO IN ·b·fa·b·mi ET QUOMODO CONVINCERE POSSIT MI ESSE ALTIUS QUAM FA IN ·b·fa·b·mi Pa 82v

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. Kk 228r

³ Et primum quid sit mutatio musicalis. ⁴ Mutatio igitur est cantuum variatio intensa^a vel remissa^b; vel est^c transitus unius vocis ad aliam causa intensionis^d vel remissionis^e sub eadem clave^f musica contentarum^g. ⁵ Verbi gracia, ut si a ·D· gravi sit ascensus ad ·d· acutum per ·a· acutum, tunc in ·a· acuto fit transitus de *la* in *re* causa intensionis vel elevacionis; et econtra, de *re* in *la* causa deposicionis vel remissionis cantus. ⁶ Et sic unam vocem mutari in aliam nihil aliud est nisi cantum de una clausula transire in aliam, ut mutatio in ·E· gravi ostendit transitum primi ·b· duralis in primum naturalem. ⁷ Et ita in similibus.

⁸ Unde sequitur correlarie, quod ubicumque est mutatio, oportet ad minus, quod ibi sint due voces. ⁹ Quare amplius sequitur, quod in monosyllabis vocibus, ut in ·Γ·ut, ·A·re ·B·mi non fit mutatio, cum nihil in se mutatur. ¹⁰ Ad mutacionem nempe duo nunc requiruntur, scilicet mutabile et id, in quod fit mutatio.

¹¹ Similiter in ·b·fa·b·mi, quamvis ibi sint due voces, nulla tamen fit in eis mutatio, eo quod hee due voces non sub una, sed sub gemina clave inculcantur, *fa* siquidem per ·b· rotundum sive molle adiunctum, *mi* vero per

4 ^a id est ergo ad acensum Pa ^b Id est ergo ad descensum ^c s. mutatio musicalis Pa ^d i. arsis Pa ^e i. tesis ^f scilicet in eodem gradu scale Pa ^g excluditur per hoc ·b·fa·b·mi †...† sint claves nec est mutatio ibi *mag.* Pa

1 quod] cur PaKk

5 cantus] *om.* Pa

6 ostendit] ascendit KkKa | transitum] transitu Ka

8 mutatio] *cetera desunt in Ka*

9 Quare] Contrarie Kk | ·Γ·ut] Γ greco Kk

11 inculcantur] incultantur Pa

·b· quadrum sive acutum decantatur. ¹²In aliis itaque vocibus una clavis preponitur, ut in ·C·faut, ·D·solre et sic de aliis. ¹³Quemadmodum igitur *fa*, quod est in ·C·faut, non mutatur in *sol*, quod est in ·D·solre, eo quod voces iste diversarum^a sunt clavium, sic nec in ·b·fa·b·mi *fa* mutatur in *mi* vel econverso, eo quod *fa* ·b· rotundum habet sibi propositum, *mi* vero ·b· quadrum. ¹⁴Si quippe *fa* in *mi* mutari potuisset, non ·b·fa·b·mi sed ·b·fami^a diceretur. ¹⁵Creditur^a enim ·b·fa·b·mi una esse dicio propter littere conformitatem quantum ad vocem, quamvis alia clavis ·b· rotunda et alia ·b· quadra censeatur. ¹⁶Et quamvis in una sede morentur, tamen diversum reddunt sonum, scilicet acutum et asperum quantum ad ·b· quadrum, et mollem sive dulcem quantum ad ·b· rotundum. ¹⁷Discordant ergo^a propter asperitatem *mi* et lenitatem *fa*. ¹⁸Merito igitur in se non mutantur. ¹⁹Sicut ergo in voce discrepant^a, sic etiam in figuris debent discrepare.

► p.481 ²⁰Ut tamen omnis ambiguitas et presertim pueris dissolvatur, vere dignum et iustum est, ut prima pars de ·b·fa·b·mi, scilicet ·b·fa, modico depressius, scilicet sub vertice digiti auricularis describatur, ·b·mi vero modico ereccius, scilicet in cacumine eiusdem digiti | collocetur. ²¹Et inter ea linea^a, id est signum seggregacionis dictarum vocum ad inculcandum ipsarum differentiam merito protendatur, eo penitus modo, quo manus musica depicta dictam differentiam luce clarius dilucidat et declarat. ²²Et similiter^a monocordum^b. ²³Pueri nimirum et in huiusmodi arte minus triti ad oculum videbunt hanc vocem linialiter bipartitam et a mutacione vocis in vocem, scilicet *fa* in *mi* et econverso, prout a sciolis et indoctis mutare asueverant, se penitus continebunt. ²⁴Videbunt insuper, ecce res mira, in dicta voce, scilicet ·b·fa·b·mi, *mi* esse alcius quam *fa*, quod ratione^a in ruborem et verecundiam eorum, a quibus oppositum didicerant, potuerit

13 ^a s. ·C· et ·D· *Pa*

14 ^a s. brevius *Pa*

15 ^a s. ab imperitis musicis *Pa*

17 ^a s. predicte voces et claves *margin. Pa*

19 ^a s. littere predicte *Pa*

21 ^a s. ·b·fa et ·b·mi *Pa*

22 ^a s. declarat *Pa* ^b predictam *Pa*

24 ^a argumento probabili *Pa*

13 ·b· quadrum] quadrum *Pa* s. b habet propositum *margin. Pa*

21 id est] *om. Kk* | protendatur] pretendatur *Kk* | quo] cum *Kk*

23 et a mutacione] a mutacione *Kk*

24 scilicet] in *add. Kk*

sic convincere. ²⁵ Cum itaque ascendendo a *mi*, quod est in ·a·lamire, ad *fa*, quod est in ·b·fa·h·mi, vel econverso descendendo, sit semitonium; et a *re*, quod est similiter in ·a·lamire, ad *mi* ascendendo, quod est in ·b·fa·h·mi, sit tonus, ut constat ex premissis, patet, quod minor est distancia *mi fa* vel econverso, cum sit semitonium, quam distancia *re mi* vel econverso, cum sit tonus. ²⁶ Ergo *fa*, quod canit semitonium in ·b·fa, depressius canit quam *mi*, quod canit tonum in ·h·mi, que est altera pars de ·b·fa·h·mi. ²⁷ Minus enim distat vox a voce in semitonio quam in tono, quare habetur propositum.

²⁸ Potest hoc idem et alia, si placet, convinci ratione et pene in idem redibit, cum certe ab ·F· gravi ad ·b·fa sint duo toni et unum semitonium et ita dyatesseron vel imperfectus tritonus. ²⁹ Ab eodem | vero ·F· gravi ad ·h·mi acutum sive quadrum fit integer tritonus, ut patet manum vel monocordum intuenti. ³⁰ Sed tritonus, qui ascendit ab ·F· ad *mi*, alcius canit quam semitritonus seu dytonus cum semitonio vel dyatesseron, quod idem est, ubi fit ascensus ab ·F· ad *fa*. ³¹ Quare iterum sequitur, quod *mi* alcius canit in ·b·fa·h·mi quam *fa*. ³² Quod potest patere in praxi, si duo ascendant ab ·F· faut gravi, unus ad *fa* per semitritonum et alius ad *mi* per tritonum, ubi cantans *mi* altius ascendet, quam *fa* decantans. ³³ Et idem est iudicium, si quis idem vellet probare per dyapente vel aliam consonanciam.

Kk 228v

Pa

Kk

³⁵ Et ex hac ratione patet in presenti, quod in ·b·fa·h·mi non fit mutacio.

³⁴ Item quod *mi* alcius canat quam *fa* potest probari realiter in monocordo, de cuius compositione satis dictum est supra. ³⁵ Et ex hac ratione et precedenti concluditur, quod in ·b·fa·h·mi non fit mutacio.

³⁶ Nam si fieret, novus modus adveniret, scilicet vel tonus vel dytonus vel dyatesseron vel quicumque alius. ³⁷ Quare iterum habetur propositum^a.

► p.482

³⁷ ^a s. quod in ·b·fa·h·mi non fit mutacio *marg. Pa*

²⁵ ascendendo] *om. Kk* | similiter] simpliciter *Kk*

³² semitritonum] semitonium *Kk* | ascendet] ascendens *Kk* | fa decantans] cantans fa *Kk*

³⁶ vel dyatesseron] *om. Kk*

Pa 83v

³⁸ Item alia adhuc ratione deduci potest quod in ·b·fa·b·mi non fit | mutacio, sicut in aliis vocibus^a. ³⁹ Cum enim ab ·a· acuto ad ·c· acutum sit semidytonus, ut patet ascendendo sic: *mi fa sol*, scilicet a *mi*, quod est in ·a·lamire, per *fa*, quod est in ·b·fa·b·mi, ad *sol*, quod est in ·c·solfaut, sed si fieret mutacio sic ascendendo: *mi fa mi fa*, non esset semidytonus, sed duo semitonia. ⁴⁰ Et ita in aliquo cantu duo semitonia per ordinem concinerentur, quod tamen in nostris partibus, ubi tantum dyatonica musica utimur, non contingit, ut satis dictum est capitulo de divisione musice per suas species.

⁴¹ Item adhuc aliter deduci potest, quod in ·b·fa·b·mi non fit mutacio et hoc sic breviter. ⁴² Ubicumque etenim fit cantus per ·b· rotundum, ibi nullatenus locum habet ·b·quadrum et econtra, ut laciis infra patebit. ⁴³ Sed si in ·b·fa·b·mi foret mutacio, mox error premissus contingeret et ita cantus sepe fieret transformatus, corosus et dilaceratus, quare sequitur propositum.

⁴⁴ Item adhuc sic: si in ·b·fa·b·mi fieret mutacio, contingeret dyapason componi ex 4^{or} tonis et tribus semitoniis, quod est contra naturam eius, nam constat ex quinque tonis et duobus semitoniis, ut supra diximus suo loco. ⁴⁵ Quod autem ita contingeret^a, probatur sic breviter. ⁴⁶ Cum ab ·F· gravi ad ·f· acutum, id est ab ·F· faut in linea ad ·f·faut in spacio, sit dyapason et ab ·F· gravi ad ·G· grave sit tonus, a ·G· gravi ad ·a· acutum sit secundus tonus, ab ·a· vero acuto ad ·b·fa·b·mi sit semitonium in *fa*, mutando vero *fa* in *mi* eveniet secundum semitonium ad ·c· acutum. ⁴⁷ Et a ·c· acuto ad ·d· acutum fit tonus, qui cum prioribus tonis facit 3^s tonos, a ·d· vero acuto ad ·e· acutum sit 4^{us} tonus. ⁴⁸ Sed ab ·e· acuto ad ·f· acutum sit semitonium 3^m. ⁴⁹ Quare sequitur, quod mutando *fa* in *mi* in ·b·fa·b·mi dyapason compone<re>tur ex 4^{or} tonis et tribus semitoniis, sed hoc dicere est erroneum, ut supra deductum est, nam sic deficeret in uno tono et similiter abundaret in semitonio. ⁵⁰ Sed ne hic error contingat in ·b·fa·b·mi, non fit mutacio, licet oppositum scioli asserant et affirmant.

38 ^a s. monosyllabis Pa

45 ^a s. dyapason componi ex 4^{or} tonis et 3^{bus} semitoniis marg. Pa

40 cf. IOH. MUR. spec. 2, 81

39 semidytonus] semitonus Kk | mi fa mi fa] mi fa fa Pa

40 Et ita - duo semitonia] om. Kk

49 nam] nec Kk | similiter] supra Kk

⁵¹ Possent et alie deduci rationes, quas inveniendas lectoribus recommending. ⁵² Ex iam dictis patet, quomodo in monosyllabis vocibus non fit mutacio, ut in Gamma ut, ·A·re, ·B·mi. Et similiter nec in ·b·fa·b·mi fit mutacio.

⁵³ Ex iam dictis sequitur amplius, quod solum in polisyllabis vocibus fit mutacio. ⁵⁴ Ubi advertendum, quod si vox fuerit bisyllaba, duas habebit mutaciones, ut in ·C·faut due sunt mutaciones, scilicet *fa* et *ut* et econtra, *ut* in *fa*. | ⁵⁵ Quod si vox fuerit trisyllaba, sex habebit mutaciones, scilicet *fa* et *ut* in ·G·solreut, ubi tres sunt sillabe et per consequens sex mutaciones, scilicet *sol* in *re* et econtra *re* in *sol*, ecce due^a, *re* in *ut* et *ut* in *re*, ecce alie due^b, *sol* in *ut* et *ut* in *sol*, ecce alie due^c, que faciunt sex mutaciones. ⁵⁶ Et idem est iudicium in aliis vocibus bissyllabis vel polisyllabis, quemadmodum et in istis. Pa 84r

⁵⁵ ^a s. mutaciones ^b s. mutaciones ^c s. mutaciones Pa

¹ DE ·b· ROTUNDO ET DE ·h· QUADRO UTILE ET EVIDENS DOCUMENTUM

Kk 229r ²Istis expeditis de ·b· rotunda et de ·h· quadro locuturus, expedit ut mage inscicia vel pocius stulticia quam abilitas quorundam sciolorum utiliter retundatur, qui invicti suis frivolis rationibus et minus efficacibus deduccionibus audent eam, scilicet ·b· rotundam, de modulamine cantus eicere nec digne inter singulas voces numerandam.

³Dicunt siquidem, quod ipsa ·b· rotunda vel *fa*, cui ·b· rotunda preponitur, cum nulla vocum in manu vel in monocordo enumeratarum possit dyapason perficere, quod tamen alie voces efficiunt. ⁴Et eciam quod ipsa ·b· rotunda cum quinta sub se voce in ·E· gravi nequit concordare, eo quod a dicta ·E· gravi usque ad ipsam ·b· rotundam sunt duo toni et duo semitonia, quorum coniunccio nulla est consonancia. ⁵Et idem potest declarari de dyapason. ⁶Sub se nempe nequit efficere dyapason, constat: nam cum 8^{va} sub se, que est ·h· grave durum seu quadrum, deberet dyapason resonare. ⁷Quod tamen nequit efficere, patet quia a ·B· quadro gravi usque ad ·b· rotundum sunt tria semitonia et 4^{or} toni, ut patet praticanti. ⁸Coniunccio autem trium semitoniorum cum 4^{or} tonis nulla est consonancia, dyapason nempe, ut sepe dictum est, ex quinque tonis et duobus semitoniis aggregatur. ⁹Et ex hiis rationibus, licet nullis, approbant dicti scioli, ipsam b rotundam cum sua voce, scilicet *fa*, penitus de monocordo et de manu musica eiciendam.

Pa 84v ¹⁰Nos autem econtrario asserimus ipsam ·b· rotundam cum sua voce, scilicet *fa*, etsi post reliquas voces adiuncta sit, ut dictum est suo loco, non minorem tamen auctoritatem quam ceteras habere. ¹¹Nam si ipsa non esset, que consonancia foret inter ·F· grave et ·h· quadrum acutum, cum inter eas trium tonorum sit intervallum, 3^s autem toni consonanciam non iungunt. ¹²Et in nullo alio loco ipsius manus reperies, ut semper 4^{ta} vox ad 4^{tam} non resonet dyatessaron. ¹³Quod si ad ·E· grave non possit resonare dyapente propter dictam causam, quam dicti scioli allegaverunt, quid mirari nil certe | impedit, cum F, que omnino regularis est, ad ·B· grave, que sub ipsa quinta est, nullam obtinet consonanciam, cum inter eas duo sunt toni

2 et de ·h· quadro] *om. Pa* | inscicia] insticia *Pa* iusticia *Kk* | invicti] invixi *PaKk* | audent] auferant *Pa*

13 allegaverunt] allegarunt *Kk*

et duo semitonia. ¹⁴ Dyapason vero cum aliis vocibus ideo non habet, quia sicut diximus, in eo loco posita est, ubi continui 3^s toni inveniebantur et in nulla parte manus vel monocordi hoc invenire manifestum est, que res facit ipsam dyapason non habere cum aliis. ¹⁵ Sed tamen in aliis consonantiis eandem vim habet quam alie voces, sonat enim in inferioribus cum ·a· acuto semitonium, cum ·G· gravi semidytonum, cum ·F· gravi dyatesseron, in superioribus vero cum ·c· acuto tonum, cum ·d· acuto dytonum, cum ·f· acuto dyapente. ¹⁶ Cum ·e· vero acuto ideo non resonat, quia inter eas tres toni inveniuntur, propter quod altera ·b· scilicet quadrata, loco eius succedit. ¹⁷ Et ex hinc redditur ratio, quod scilicet ambe una littera sunt figurate, ut ubi una littera deficit, altera succurrat. ¹⁸ Verbi gracia, quia quadrata non valet sonare dyatesseron cum ·F· gravi, hoc efficere potest rotunda. ¹⁹ Et e diverso, quia rotunda non potest habere dyapente cum ·E· gravi, habet hoc efficere quadrata, superius vero, quia quadrata non potest habere cum ·f· acuto dyapente, habet hoc rotunda. ²⁰ Et e diverso, quia rotunda non valet habere cum ·e· acuta dyatesseron, habet hoc quadrata. | ²¹ Nolo autem vos ignorare, quod, uti premissum est in capitulo precedenti, in quocumque cantu vel coniunctione cantus una istarum est, altera nequit esse. ²² Et ita unaqueque earum suum officium implet, ut scilicet una nunquam usurpet subire officium alterius vel econtra. ²³ Quibus tamen tropis seu modis ·b· rotunda et quibus ·b· quadrata deserviat, patebit sufficienter infra capitulo de tropis.

Kk 229v

²⁴ Et ex iam dictis concluditur, quod non in cassum, ut quidam scioli asserebant, sed in grandem fructum ·b· rotunda inter ceteras obtinet suum locum. ²⁵ Si etenim volueris esse canorosus, ita invenies eam^a sicut et aliam^b in cantibus frequentatam, ut si inde eam, scilicet ·b· rotundam, tollere volueris^c, magnam partem cantus tulisse videaris et cantus ille aut totus transformabitur^d aut corrosus^e et dilaceratus esse videbitur, ut patet practican-

25 ^a s. ·b· rotundam Pa ^b s. ·b· quadratam Pa ^c s. vero non esset ·b· rotunda marg Pa. ^d id est transcendit s. de proprio cursu in alienum marg. Pa ^e illeg. Pa

21 cf. PTOLOM. 10, 14

16 ideo] idcirco Pa

18 sonare] resonare Pa

21 premissum est] premissum Kk

24 ex] eciam Kk

25 transformabitur] transfor Kk

varios cantus, quibus subservit ·b· rotunda, quorum exempla lectoribus assiduis recomitto.

Pa 85r

²⁶ Et quicumque dictum est de ·b· rotunda^a vel de ·b· quadrata sitis sive locatis in ·b·fa·b·mi in spacio, hoc idem dicendum est de ·b· rotunda et de ·b· quadrata in ·b·fa | ·b·mi in linea constituto. ²⁷ Et quod ·b· rotundum subsit^a semitonio, ·b· quadrum tono, et quid sit semitonium, quid vero tonus, sufficienter dictum est suo loco. ²⁸ Nunc adhuc paucula circa mutationem vocum tractaturi, ad triformem cantuum partitionem redeamus, ut deinde ad magis ardua properemus.

²⁶ ^a s. quod est necessaria in cantu id est in manu musica *marg. Pa*

²⁷ ^a i. subservit *Pa*

²⁸ paucula] pocula *del. ante* paucula. *Pa* pocula *Kk*

¹ DE TRIPLICITATE CANTUUM ET DE SPECIEBUS EORUNDEM

² Quoniam autem mutacio vocum musicalium fit propter elevacionem et deposicionem cantus, ut satis patet, visum est, ut, quid sit cantus, quotuplex sit, in quibus contingit dicta mutacio, doceamus.

³ Est igitur cantus modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. ⁴ Et est triplex cantus, scilicet durus sive asper, naturalis vel planus, mollis sive dulcis.

⁵ Cantus durus signatur^a per h durum sive quadratum et dicitur h duralis, quoniam asperum, durum et severum reddit sonum^b respectu^c cantus naturalis vel mollis. ⁶ Bene autem signatur^a per h durum, quoniam sicut in h quadrato^b angulos habente fit aliqualis resistencia, eo quod latera eius sunt acuta in angulis, sic in tali cantu per nimiam deposicionem fit arteriarum constrinccio et dura collisio.

⁷ Cantus autem mollis dicitur, quoniam suavem dulcemque efficit melodiam. ⁸ Et signatur^a per b rotundam; et merito^b, quoniam sicut in rotundo^c non est resistencia, sed facilis progressus per circuitum^d, ita in cantu isto^e dulcis et mollis ac allectiva modulacio generatur. ⁹ Propter quid in tali cantu molli utrumque ·b·fa·h·mi, in quo est b rotundum vel molle, incalcatur, primum ·b·fa·h·mi in primo b molli et secundum ·b·fa in secundo b molli.

¹⁰ Cantus vero naturalis dicitur, quoniam naturaliter procedit atque plane nec nimis dure vel aspere. ¹¹ Nec eciam nimis molliter vel errecte^a, sed mediocriter sapimus naturam utriusque cantus, scilicet duri, a quo dicitur ·h· duralis, et mollis, a quo dicitur ·b· mollis. ¹² Et propter hoc eciam merito in utriusque medio^a inculcatur^b et quia non excedit metas naturales, non

5 ^a s. in libris *Pa* ^b notam †...† *Pa* ^c s. racione

6 ^a s. in libris et alibi *Pa* ^b quadro *Pa*

8 ^a s. hic cantus *Pa* ^b i. racionabiliter *Pa* ^c s. corpore *Pa* ^d quia ad una parte sunt redacte ad planum et ad rotundum *arg. Pa* ^e s. molli *Pa*

11 ^a elevando *Pa*

12 ^a i. in medio ·h· duralis et ·b· mollis *arg. Pa* ^b ponitur *Pa*

5 per h durum sive quadratum] per h quadrum sive durum *Kk*

6 resistencia] motus *add. Kk*

8 resistencia] motus *add. Kk*

9 in quo est] inchoat *Kk*

oportuit eum aliqua littera, sicut ·b· duralem vel ·b· mollem per modum cognominis consignari.

Pa 85v ¹³ Quoniam igitur omnis modulacio vel est dura vel plana vel mollis, non oportuit plures cantus extra istos inveniri. ¹⁴ Et quoniam ·b· duralis, qui incipit in ·Γ· greco, scilicet in gamma ut, supra se plus quam dyapason potest perficere, merito ergo dividitur in 3^s species seu cantus, quorum primus et proprius dicitur primus h duralis. | ¹⁵ Et incipit in ·Γ· greco in linea, quod dictum est, et finitur in ·E· gravi in spacio. ¹⁶ Secundus h duralis incipit in ·G· gravi in spacio et finitur in ·e· acuta in linea. ¹⁷ Tercius h duralis incipit in ·g· superacuto in linea et finitur in ·dd· gemino superacuto similiter in linea. ¹⁸ Et caret ultima voce, scilicet *la*, quia ars imitatur naturam in quantum potest, cum secundum Philosophum unicuique positus est terminus diminucionis et augmentacionis, quem impossibile est transgredi. | ¹⁹ Tamen quandoque in instrumentis^a ultiores voces non proprie, sed glunientes attractantur et eliciuntur. ²⁰ Humana autem natura vera voce hanc metam transgredi non potest. ²¹ Ex dictis patet numerus h duralium secundum numerum ·g· in loco triplici in manu positum, ·G· enim triplex est in manu, scilicet ·Γ· grecum, ·G· grave, ·g· minutum. ²² Et sic eciam triplex est h duralis, quorum primus vere dicitur h durus, quia in eo fit durus et asper cantus, ut dictum est. ²³ Alii vero duo non proprie, sed quadam similitudine dicuntur h durales, eo quod unus eorum^a supra dyapason primi sive in acutis discurrit, alius^b supra dysdyapason primi vel supra dyapason secundi sive in superacutis discurrit, ut patet, si tres eundem cantum decantent: unus in primo^c, alius in secundo^d, tercius in tercio h durali.

Kk 230r
 ▶ *p.482*

²⁴ Naturalis autem cantus, quia supra suum dyapason perficit secundum dyapason integrum, ergo potest perficere duos naturales. ²⁵ Quorum primus incipit in ·C· gravi et finitur in ·a· acuto in linea. ²⁶ Secundus incipit in ·c· acuto in linea et finitur in ·aa· gemino superacuto in spacio. ²⁷ Et primus naturalis dicitur proprie naturalis, quia in propria et gravi voce canit.

¹⁹ ^a ut in clavicordio *Pa*

²³ ^a s. qui est in ·G· solreut *Pa* ^b s. cantus h duralis secundus *Pa* ^c s. h durali *Pa* ^d s. h durali *Pa*

¹⁸ cf. Aristoteles, De anima II, 4 (416a13)

¹⁹ attractantur] attractantur *Kk*

²⁰ Humana] humano *Kk*

²² h duralis] duralis *Pa* | h durus] primus durus *Pa*

²⁸ Secundus vero quadam similitudine dicitur naturalis, quia procedit supra dyapason primi naturalis sive in acutis.

²⁹ b mollis vero cantus initium est in ·F· gravi. ³⁰ Cum supra suum dyapason possit perficere alium b mollem tantum, ergo partitur. ³¹ Quorum primus, ut dictum est, incipit in ·F· gravi et finitur in ·d· acuto. ³² Secundus incipit in ·f· acuto minuto et finitur in ·dd· gemino superacuto. ³³ Ex omnibus iam dictis patet, quomodo 3^s cantus iam dicti in septem cantus dividuntur, quorum quilibet intra se unum semitonium claudit.

³⁴ Sicut ergo septem sunt cantus in manu, similiter in monocordo sic septem sunt semitonia, quorum loca sic poteris experiri. ³⁵ Si vis habere primum semitonium, respice initium primi cantus et ab eo procede per tria loca ascendendo et mox semitonium in loco 3^o occurret, quod fit per *mi*, quod est in ·b·mi ad *fa*, quod est in ·C·faut. ³⁶ Et sicut de isto primo cantu et eius semitonia dictum est, idem precise et de reliquis poteris experiri.

³⁷ Per quem autem cantum | unaqueque sillaba vel vox cantetur, quia puerile est, obmitto. ³⁸ Hoc tamen unum memorie suadeo imprimendum, scilicet si volueris scire uniuscuiusque sillabe cantum, nota sillabam et ab ea descende solfizando et ubicumque finitur per *ut*, ostenditur cantus suus, quo mediante regulatur. ³⁹ Verbi gracia sumo ·a·lamire acutum: volo scire, per quem cantum unaqueque sillabarum reguletur, scilicet *la mi re*. ⁴⁰ Pono ergo *la* in ·a· acuta et descendo sic: *la sol fa* per iuncturas manus. ⁴¹ Et constat, quod sic descendendo finitur per *ut* in ·C· gravi, ubi est locus primi naturalis. ⁴² Dico ergo, quod *la* canitur per primum cantum naturalem, *mi* vero sic descendendo finitur in ·F· gravi et ergo per primum cantum b mollem regulatur. ⁴³ Et idem precise de reliquis est sciendum.

⁴⁴ Hoc etiam te volo scire: quomodo voces unius cantus per ascensum vel descensum ingrediuntur in cantum alterius, verbi gracia voces b duri ascendendo ingrediuntur in voces cantus naturalis, et similiter voces naturalis in voces b duri descendendo. ⁴⁵ Et suo modo de aliis est dicendum.

Pa 86r

28 similitudine] similitudinem *Pa*

33 dividuntur] dividunt *Pa*

34 cantus] *om. Kk* | monocordo] musico *add. Kk*

38 descende] descendendo *Pa* | ostenditur] ostenditur *Kk*

41 descendendo] descendo *Kk*

44 unius] *om. Pa* | voces naturalis] voces naturales *Kk*

⁴⁶ Cum enim per cantum assumptum non possumus ascendere ad terminum assumptum in uno cantu, tunc ingredimur in voces alterius cantus per mutacionem vocum mutuam, quando et quociens fuerit opportunum. ⁴⁷ Et hec omnia pueris poterunt declarari et alia plura antecedencia in manu ad hoc disposita et presertim in figura ad hoc tradita superius capitulo de differencia litterarum sive musicalium notularum. ⁴⁸ Et tantum sit dictum de manu musica et de pertinentibus ad eam. ⁴⁹ Nunc ad materiam troporum sive tonorum, ut brevius potuerimus, procedamus.

<i>Pa</i>	<i>Kk</i>
⁵⁰ Secundus tractatus	⁵⁰ Et ita sequitur 2 ^{us} liber.

⁴⁶ non possumus] non possum *Kk* | ad terminem assumptum] ad finem cantus assumpti
marg. Pa | ingredimur] ingredior *Kk*

⁵⁰ Secundus tractatus *marg. manu scriptoris principalis Pa*

¹ DE TROPIS SEU MODIS QUI A LATINIS TONI DICUNTUR NOMINE
ABUSIVO

²Expedita materia monocordice seu | manualis determinacionis restat *Kk 231r*
iuxta premissam in prohemio seriem, ut ad troporum musicorum seu mo-
dorum, qui abusivo vocabulo toni nuncupantur, determinacionem in eccle-
sia Dei preutilem accedamus. ³Hec nimirum^a doctrina adeo est utilis, ut
sine ea, saltem artificialiter, una vel minima antiphona nequeat modulari.
⁴Ea^a vero habita et pro viribus intellecta totius armonie virtus efficacissime
relecebit, ut eciam valeat verus cantus^b agnosci et transformatus corrigi ac
subtiliter emendari. ⁵Antequam tamen ad precepta artis huiuscemodi acce-
damus, | quid sit tropus, modus seu tonus et qua ratione sic dicatur et *Pa 86v*
quot sunt et quibus nominibus nuncupantur, in principio disseramus.

⁶Sciendum igitur, quod capitulo, cuius titulus erat *De distanciis ex tono et
semitonio aggregatis*, dictum fuit, quod tonus dupliciter capitur, scilicet
proprie et improprie seu abusive. ⁷Prout capitur proprie, sufficienter de eo
dictum fuerat in capitulo premissio et in aliis locis subsequentibus. ⁸Prout
vero capitur improprie vel abusive, habet hic locum.

⁹Tonus autem sic abusive dictus, qui et tropus seu modus magis
proprie dicitur, diffinitur sic: tonus vel tropus sive eciam modus est regula^a,
que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat et
discernit. ¹⁰Non enim quis potest secundum artem iudicare de cantu, cui
tono subserviat nisi prius audierit principium, ascensum et descensum,
medium et finem eiusdem toni. ¹¹Et presertim nisi sciverit finem, non
poterit agnoscere, ubi incipi vel quantum elevari vel deponi debeat cantus.

³ ^a s. de tonis *Pa*

⁴ ^a i. doctrina huius tractatus *Pa* ^b s. correctus *Pa*

⁹ ^a canendi *Pa*

6 cf. TH VIII 13, 62-63

2 *Sequuntur figurae 9, 159 et 26, 36-40 in Kk*

4 corrigi] novos et inaudibiles componi *add. Kk*

5 huiuscemodi] huiusmodi *Pa* | in principio disseramus] a principio disserandum *Pa*

Kk 231v ¹²Nam quamvis unus cantus interdum omnium modorum recipiat voces et per omnium modorum manerias discurrit, non tamen ad principium neque ad eius medietatem, sed semper ad finem respiciendum est, ut illius modi vel tropi dicatur, in cuius maneria^a terminatur^b, et inde suas regulas^c capit et sortitur. ¹³Tante enim virtutis vox finalis existit, ut principales^a et medias^b imperio^c suo cohereat, ut ei^d ceteras omnes velut cuidam | domine per supra premissas consonancias respondere conveniat. ¹⁴Nec mirum hoc in cantibus fieri, cum pene in una qualibet loquela non fines per principia, sed per fines inicia dirigantur. ¹⁵Nam et partes oracionis nisi ad suum finem decurrant, quid significant, omnino scire non possumus. ¹⁶Finis nempe est perfeccio omnium rerum, ut nisi ad finem quicquam dirigatur, nihil integrum esse videatur.

¹⁷A finali itaque voce omnis cantus oportet suscipere regulas et suas deposiciones, seu eciam principia ac respiraciones ab ea volunt tamquam a magistra recipere. ¹⁸Non incongrue igitur musicorum prudentia perfectam cantus cognicionem fini adiudicavit, cum et finis necessitatem rebus imponat iuxta sententiam Boecii dicentis: „Rerum exitus prudentia metitur“. ¹⁹Ea de re, cum iuxta commune proverbium iustum sit a fine omnia denominari, huic^a fini intendamus. ²⁰Sed prius qua ratione modus, tropus seu eciam tonus dicatur, breviter disseramus.

Pa 87r ²¹Modus igitur a moderando sive a modulando vocatus est, quia videlicet | per modos cantus moderatur, id est regitur vel modulatur, id est componitur. ²²Quicumque enim musice habens noticiam regularem can-

12 ^a i. littera terminalis *Pa* ^b i. finitur *Pa* ^c quia alie sunt regule que regulant primum tonum et alie que secundum et sic de aliis *mag. Pa*

13 ^a s. voces *Pa* ^b s. voces *Pa* ^c i. necessarie *lectio incerta Pa* ^d s. voci finali, quia gravis †...† *mag. Pa*

19 ^a s. ipsi termino *Pa*

12-17 PTOLOM. 13, 4-9

18 IOH. COTT. mus. 11, 19; Boethius, De consolatione, lib. 2 (Prosa 1, 15)

21-24 IOH. COTT. mus. 10, 7-9

12 manerias] maneries *Kk* | est] *om. Kk* | inde] *om. Kk*

13 cohereat] coarceat *Kk* | ut] et *et supraser.* ut *Pa* | supra premissas] supramissas *Kk*

15 oracionis] oracionum *Pa* | decurrant] decurrat *Kk*

16 ad finem] *om. Pa*

18 prudentia] providencia *Kk* | dicentis] *om. Pa*

21 per modos] per modum *Kk*

tum componere curat, prius ad quem tonum eum^a convenire faciat, secum deliberat, discutit et destinat. ²³ Ideo autem *musice habens noticiam* diximus, quia artis huius expertes, etsi interdum recte faciant, quod faciunt, tamen quando inscientes faciunt, eorum factum ab expertis parvipenditur, presertim cum et mimi et corearum precentores plerumque dulciter cantant. ²⁴ Quod eis non ars^a, sed natura subministrat, non ex hoc tamen laudandi sunt, sed reprehendi iuxta id satiricum:

²⁵ Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.

²⁶ Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

²⁷ Modus plerumque pro diversitate accipitur, per eos quippe diversi cantus efficiuntur. ²⁸ Tropi autem a convenienti conversione dicti sunt. ²⁹ Quocumque enim modo cantus in medio varietur, ad finalem semper per tropos, id est tonos, convenienter convertitur. ³⁰ Quos autem nos modos seu tropos nominamus, Greci ptongos solent nominare.

Pa

³¹ Item sciendum, quod eos modos seu tropos tonos appellare musicis^a incongruum videtur et abusivum; nos autem, si rem diligentius intueamur, non omnino istud videtur vocabulum abusivum. ³² Latinitas quippe inopia eloquii plerumque propriis carens vocabulis interdum necessitate compulsa aliena sibi vocabula vendicat et usurpat.

Kk

³¹ Et sciendum, quod eos modos seu tropos tonos appellare musicis et presertim Guidoni in *Micrologo* incongruum videtur et abusivum. ³² Latinitas quippe inopia eloquii plerumque propriis carens vocabulis interdum necessitate compulsa aliena sibi vocabula vendicat et usurpat, quod Greci *taoaquein* vocant, id est confusam alienorum vocabulorum usurpacionem.

22 ^a s. cantum *Pa*

24 ^a s. musica *Pa*

31 ^a i. Guidoni, Iohanni et aliis *Pa*

28-38 IOH. COTT. mus. 10, 10-23

23 interdum] *om. Kk* | expertis] expertibus *PaKk*

24 satiricum] sataricum *Kk*

27 per eos] per eas *Kk*

31 appellare] appellari *Kk*

32 inopia] vo<cabulis> *add. Pa*

³³ Cum igitur Latini antiqui consonanciam quandam in musica, ut supra premissum est, tantummodo tonum vocarent, grammatici etiam accentus orationis vel distinciones tonos appellare ceperunt nomine usurpato. ³⁴ Rursus Latini cantores non parvam esse similitudinem inter accentus prosaice locucionis modosque psallendi considerantes nomen hoc^a commune utrisque^b sanxerunt^c. ³⁵ Sicut enim toni, id est accentus, in 3^s dividuntur species, scilicet gravem, circumflexum et acutum, ita nimirum in cantu 3^s distinguuntur varietates^a, nam cantus nunc in gravibus^b vagatur, nunc^c circa finales^d quasi quadam circumflexione^e versatur, nunc in acutis quasi saltando^f movetur. ³⁶ Vel certe dicitur ad similitudinem tonorum, quos Donatus distinciones vocat. ³⁷ Sicut enim in prosa^a 3^s considerantur distinciones, que et pausaciones appellari possunt, scilicet colon, id est membrum vel dependens, coma, id est incisio vel constans, periodus, id est clausura vel circuitus sive finitima, ita etiam in cantu. ³⁸ In prosa quippe, ut iam dictum est, quando suspensive legitur, colon est; quando per legitimum punctum | sententia dividitur, coma est; quando ad finem sententia deducitur, periodus est. ³⁹ Et de hoc istud exemplum familiare tradi potest: *Cum inter virtutes caritas obtineat principatum*, ecce colon, *nulla est sine ipsa certa possessio*, ecce coma, *in qua est omnium illarum posita certitudo*, ecce periodus. ⁴⁰ Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est, cum in medio ad finalem reducitur, coma est, cum in fine ad finalem pervenit, periodus est, ut in hac vel in simili antiphona: *Ecce tu | pulcra es amica mea* colon est, *ecce tu pulcra* coma est, *oculi tui columbarum* periodus est.

Pa 87v

Kk 232r

³⁴ ^a s. tonum Pa ^b s. tam accentibus quam distincionibus sive modis canendi marg. Pa ^c s. confirmaverunt Pa

³⁵ ^a i. diversitates Pa ^b sicut est in offertorio *In omnem terram* Pa ^c s. cantus musicus Pa ^d s. litteras Pa ^e sicut est in illa antiphona *Benedicat nos Deus*, marg. Pa ^f sicut est in illa antiphona *Veterem hominem*, marg. Pa

³⁷ ^a s. in sermone prosaico Pa

⁴⁰ IOH. COTT. mus. 10, 25

³³ distinciones] disposiciones Pa

³⁹ illarum] aliarum Kk

⁴⁰ in quarta vel quinta] de quarta in quintam Kk | pausat] pensat Kk | oculi tui columbarum periodus est] om. Kk

⁴¹ Qua in re animadverti potest, quod modi non abusive toni vocantur nec incongrue distinccionum seu accentuum nomen sortiuntur, quorum^a varietates imitantur. ⁴² Quod autem in prosa grammatici colon, coma, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici dyastema, sistema, teleusyn vocant. ⁴³ Significat autem dyastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia littera pausat. ⁴⁴ Sistema coniunctum ornatum indicat, quociens in finali decens pausacio fit. ⁴⁵ Theleusis est ornatus regressus cantus ad finem.

41 ^a s. tonorum *Pa*

41-44 IOH. COTT. mus. 10, 27-29

43 quī] quod *Pa*

¹ DE NUMERO TROPORUM ET DE DIVERSITATE EORUNDEM

² Dicto, quid sit tropus vel modus, qui etiam et tonus, ut dictum est, dicitur abusive, dicto insuper, qua ratione tropus, modus et similiter tonus talia vocabula sunt sortiti, restat dicendum, quot sint huiusmodi tropi seu toni.

³ Advertendum est igitur, quod antiqui, qui primitus de musica scripserunt, natura vocum diligentius considerata, prout tunc^a ingenium poterat prevalere, omnem modulandi varietatem in 4^{or} distinxerunt tropos. ⁴ Unde 4^{or} tantum finales^a seu manerie, ut post pauca dicitur, ipsis fuerant deputate, quod etiam modernis temporibus approbatur^b. ⁵ Quorum troporum nomina a Grecis^a sunt exorta, unde vis eorum cepit originem. ⁶ Et sunt ista: prothus, deuterus, tritus, tetrardus. ⁷ Et interpretatur *prothus*, id est *primus*, *deuterus*, id est *secundus*, *tritus*, id est *tertius*, *tetrardus*, id est *quartus*.

⁸ Quidam tamen musici et presertim Greci *ptongos*, id est *tonos* gencium vocabulis sic efferunt, ut scilicet prothus dorius, deuterus frigijs, tritus lydius, tetrardus mixolydius vocetur. ⁹ Musici nempe sepius ob quandam musici carminis oblectacionem etiam vocabulis gencium, ut dicit Boecius, utebantur, ut aperte ostendant etiam gentes musico | modulamine delectari.

Pa 88r

► p.482

¹⁰ Dorius siquidem in Capadocia legitur repertus, Frigijs in Frigia, Lydius in Lydia, ceteri^a in ceteris partibus terrarum^b, quia quocumque modo unaqueque gens gaudebat, is^c modus vocabulum sortiebatur ab eadem^d.

¹¹ Gaudet nempe gens modis seu tropis nature sue seu complexionis convenientibus, ut patebit locis adhuc oportunis.

3 ^a id est pro ut tunc mens ingenii prebebat *marg. Pa*

4 ^a s. litteras terminales *marg. Pa* ^b id est modernis temporibus etiam sunt 4^{or} finales *marg. Pa*

5 ^a quia apud Grecos musica est inventa *marg. Pa*

10 ^a s. toni vel modi *Pa* ^b s. reperti sunt *marg. Pa* ^c id est talis *Pa* ^d s. gente *Pa*

3 IOH. COTT. mus. 10, 31

8 IOH. COTT. mus. 10, 38

8 tonos] tonus *Kk* | mixolydius] mipolidius *Kk*

10 gaudebat] gaudebit *Pa*

¹² Hiis igitur, ut premittitur, 4^{or} tropis principaliter constitutis fiebat quedam in armonia confusio, quin ymmo dissonancia vix tolleranda, cum unusquisque troporum premissorum adeo erat acutus et gravis, ut humane condicioni^a non bene conveniret. ¹³ Nam si quis unius tropi cantum modulari vellet, interdum ei aut nimia altitudo aut nimia obstabat remissio, quia si alte inciperetur, in tantum ascendebat, ut vox humana pene deficeret. ¹⁴ Et si remisse, basse vel humiliter incipiebatur, mox cantus ille deponebatur, ut videtur vox conticescere^a. ¹⁵ Psalmi quoque aut versus^a, qui subiungebantur^b, si cum acutis conveniebant, a gravibus discrepabant, si cum gravibus consonabant, ab acutis discordabant.

¹⁶ Hanc igitur, ut audeam dicere, confusam dissonanciam et dissonantem confusionem moderni priscorum inventa subtilius trutinantes volentes advertere, inito consilio ac peracto scrutinio diligenti placuit universis in hac arte doctoribus et magistris, ut unusquisque dictorum 4^{or} troporum in duos tropos partiretur, ut videlicet illi canendi modi seu tropi, qui in acutis versarentur, autenti, id est auctoriales, principales, id est principes seu domini, vocarentur; qui vero magis in gravibus moram facerent, plagas, id est plagales, subiugales vel colaterales, quasi ad latus eorum commorantes dicerentur. ¹⁷ *Plagas* autem quasi *parciales* vel *collaterales* sonat. ¹⁸ Dicimus enim *in illa plaga*, id est *in illo latere* vel *in illa parte*. ¹⁹ Prothus igitur, qui fuerat unus et primus de 4^{or} antiquis tropis, divisus est in duos, ut scilicet unus diceretur primus et autentus, alter vero secundus seu plagas, id est plaga prothi vel prothus plagalis. ²⁰ Similiter deuterus in duos divisus, vocitatur autem unus eorum <autentus> deutrus, alter plaga deutri. ²¹ Et eodem

¹² ^a s. quo ad vocem *lectio incerta* Pa

¹⁴ ^a silere Pa

¹⁵ ^a s. intonacio versuum suorum *margin. Pa* ^b s. introitus Pa

12-13 PTOLOM. 15, 2-3

15-16 PTOLOM. 15, 4-6

16 IOH. COTT. mus. 10, 34

17-18 IOH. COTT. mus. 10, 37

13 quia si alte] quia alte Kk

15 consonabant] dissonabant Kk

16 Hanc] Et hanc Kk | plagas] plaxes Pa

17 Plagas] Plaxes Pa

18 parte] mundi *add.* Kk

20 eorum] *om.* Pa

21 eodem modo] *om.* Pa

Kk 232^v modo autentus tritus et | plagas vel plaga triti, autentus tetrardus et plaga tetrardi. ²² Et scito autentos seu principes impares fore et sic Latino
Pa 88^v ydiomate nominatos: primus, 3^{us}, 5^{us}, 7^{us}; plagales | seu subiugos tropos fore pares, qui apud Latinos 2^{us}, 4^{us}, 6^{us} et 8^{us} nominantur.

²³ Ne tamen gentium vocabula pretereamus, adiciendum est, quod impares seu autenti tropi, ut dictum est, hiis vocabulis exprimuntur, scilicet dorius, frigijs, lydijs, mixolydijs. ²⁴ Quorum vero subiugales, qui et pares sunt, ut differant a suis imparibus, per appositionem huius sillabice adiectionis, scilicet *ypo*, exprimuntur sic seriatim impares cum paribus exprimendo: dorius, ypodorius, frigijs, ypofrygijs, lydijs, ypolydijs, mixolydijs, ypomixolydijs. ²⁵ Sic ergo, cum prius tropi 4^{or} extitissent, in octo divisi sunt, ita tamen, ut duo in una sede vel manerie commorentur.

²⁶ Scire quoque debes autentos a suis plagalibus distare sicut acutum vel acumen distat a gravitate. ²⁷ Scire quoque debes 4^{or} iam dictos tropos ymmo veraciter et octo per 4^{or} divisos ita naturaliter inter se diversos, ut nunquam unus de sua sede transiens in loco alterius manere prevaleat nec cantum unius alter recipere possit. ²⁸ Nam si velles cantum prothi in deuterum vel tritum transferre vel unumquemque in quemcumque, quanta transformacio et quam grandis fieret, continuo agnosceres, quia nec toni nec semitonia in suis locis invenirentur. ²⁹ Et tantum de illo. ³⁰ Ea autem, que nuper diximus, post loco suo patebunt figuraliter descripta^a.

30 ^a scilicet quantum unusquisque debet elevari vel deprimi *marg. Pa*

27-28 PTOLOM. 13, 2-3

24 impares cum paribus | pares cum paribus *PaKk*

26 acumen] acumine *Kk*

² Dictum est 4^{or} esse modos seu tropos principales, qui et autenti nuncupantur, quorum quilibet habet sibi collateralem vel plagalem. ³ Ita etiam 4^{or} sunt littere^a, que finales^b seu manerie non improprie^c nuncupantur, que secundum musice vim et naturam omnem cantum finire desiderant et omnium modulaminum musicorum regere diversitates. ⁴ Nam ubicumque cantus incipiatur et quomodocumque varietur, semper ei modus seu tropus adiudicandus est, in cuius finali cessaverit. ⁵ Unde et istud responsum *Preparete corda vestra Domino*, licet cursum prothi habere videatur, tamen quia in ·E· gravi finali terminatur, legitime deutro annotatur. ⁶ Item istud *Factum est silentium in celo*, quamvis habeat inceptiorem similem cum responsoriis septimi toni, ut sunt *Missus est Gabriel, Lapides torrentes* etc., *Ductus est Iesus in desertum* etc., tamen finis illius^a adiudicatur primo tono. ⁷ Verum enim exitus, ut dictum est, precedencia dimetitur.

⁸ Sunt ergo premissae finales littere 4^{or} graves per ordinem situate, scilicet ·D··E··F··G·. ⁹ ·D· etenim est finalis toni autenti primi et eius plagalis, secundi scilicet | toni. ¹⁰ ·E· vero finalis est deutri autenti, scilicet toni tercii et eius plagalis, scilicet toni 4^{ti}. ¹¹ ·F· autem est finalis seu maneria toni autentici triti, scilicet toni 5^{ti} et eius plagalis, scilicet toni sexti. ¹² ·G· vero est finalis tetrardi toni, scilicet autentici septimi et eius plagalis, octavi scilicet toni. ¹³ Dico ergo: isti toni in 4^{or} litteris resident quasi quidam principes habentes hinc et inde alias voces velut quasdam famulas sibi obsequentes.

Pa 89r

¹⁴ Et dicte littere finales dicuntur, nam proprie et regulariter omnem cantum habent terminare. ¹⁵ Manerie vero dicuntur eo, quod in eis omnis cantus habet finaliter residere. ¹⁶ Dixi autem *notabiliter proprie* seu *regulariter*, quia et alias finales interdum sibi cantus usurpat, quas affinales nuncu-

³ ^a i. littere terminales Pa ^b s. littere finales marg. Pa ^c i. proprie Pa

⁶ ^a s. responsorii Pa

4-5 IOH. COTT. mus. 11, 14-15

16 IOH. COTT. mus. 11, 11

6 in celo] om. Kk | in desertum om. Pa

14-15 terminare - finaliter] om. Kk

Kk 233r

pamus. ¹⁷ Et sunt tres, scilicet ·a· acuta minuta, ·b· quadra minuta, ·c· acuta similiter minuta. ¹⁸ Plerique sunt nempe nonnulli cantus, qui alienas sibi usurpant sedes minus proprie seu illegaliter. ¹⁹ Hec autem illegalitas in quibusdam cantibus venialiter, in quibusdam vero inexcusabiliter solet evenire. ²⁰ Et interdum fit ex cantoris vicio, plerumque ex irrefutabili antiquorum vetustate. ²¹ Tolleratur siquidem huiuscemodi varietas quantum ad finales in tropo protho, deutro ac | trito, non autem in tetrardo. ²² Sed quia raro hoc^a accidit, non regula, sed abusio nuncupatur. ²³ Hec autem littere affinales nuncupantur. ²⁴ Quare autem tantum 3^s sint, cum finales sint 4^{or}, hec est ratio. ²⁵ Dictum nempe est supra, quod tantum septem sunt littere, in quibus fit modulacio musica, prime scilicet alphabeti per ordinem recitate, scilicet ·A··B··C··D··E··F··G·. ²⁶ Ex quibus eciam colliguntur finales et affinales. ²⁷ Sicut ergo septem sunt littere, septem tantummodo erunt littere omnium cantuum terminales. ²⁸ Ex quibus ille dicuntur similes, que parem habent deposicionem ac elevacionem et maxime, que a se possunt distare per dyapente, similiter ·E· et ·b·, necnon ·F· et ·c·, ·D· et ·a·. ²⁹ Ergo similes quantum ad cantum regularem et irregularem nominantur. ³⁰ ·G· vero, quia cum nulla distat per dyapente, sed tantum cum ·D· deponitur^a, <distat> per dyatessaron et similiter cum ·c·. ³¹ Finalis igitur tetrardi^a huiuscemodi affinitate carens, eciam delicti venia merito carebit. ³² Oportet namque, ut qui vicarium habere non potest, ipse suum per se officium suppleat et ministret. ³³ Si ergo aliquotiens in cantu tetrardi ulla evenit aberracio, dicimus eam procedere ex cantorum inscicia et corrigendam esse pericia

22 ^a i. talis proprietas s. musica *Pa*

30 ^a s. cantus suus *Pa*

31 ^a i. 7^{mi} *Pa*

18-20 IOH. COTT. mus. 14, 1-3

28-35 IOH. COTT. mus. 14, 6-15

19 venialiter] venialiter *Kk*

20 ex irrefutabili] irrefutabili *Kk*

22 sed abusio] abusio *Kk*

25 ·A··B··C··D··E··F··G·] ABCDEF *Kk*

26 et ante colliguntur *Kk del. Pa*

27 erunt littere omnium] erunt omnium *Kk*

28 ·D· et ·a·] om. *Pa*

31 delicti] delitti *Pa*

33 aberracio] oberacio *Kk*

musicorum. ³⁴In cantu autem predictorum modorum, scilicet prothi, deutri et triti, quociens opus fuerit, vice finalium affinales non incongrue surrogantur^a. ³⁵Et ut singula, que dicta sunt, elucescant, de singulis exempla inferius adducentur.

(exempla desunt)

³⁴ ^a apponuntur *Pa*

² Ex premissis constat esse octo tropos. ³ Restat, ut de eorum tenoribus paucula disseramus. ⁴ Sicut ergo octo sunt toni, ita et octo sunt eorum tenores. ⁵ *Tenor* autem a *teneo*, sicut a *niteo nitor* et a *doceo doctor* dicitur. ⁶ Et tenores quidem de musica vocamus, ubi prima sillaba *seculorum amen* cuiuslibet toni incipitur. ⁷ Qui tenores hiis litteris post antiphonas figurantur, scilicet *Euouae*, que tolluntur ab hiis dictionibus *seculorum amen*, a qualibet scilicet sillaba suam vocalem auferendam. ⁸ Quasi enim claves modulacionis tenent et ad cantum cognoscendum nobis aditum preparant et ostendunt. ⁹ Sed et moram ultime vocis Guido tenorem profitetur.

¹⁰ Notandum autem, quod sicut fines octo tonorum in quatuor notis, que ob id etiam finales dicuntur, dispositi sunt, sic octo tenoribus, videlicet tonorum aptitudinibus note 4^{or} attribute sunt, sed vario modo. ¹¹ Semper enim duorum troporum finis ad unam notam seu litteram finalem respicit, itemque duorum ad unam et sic per cetera, ut dictum est. ¹² In tenoribus vero non ita est, nam nunc quidem unus in una, nunc vero tres in una considerantur. ¹³ Est autem in ·F· tenor secundi toni, in ·a· acuta primi, 4^{ti} et 6^{ti}, in ·c· acuta tercii, 5^{ti} et octavi, in ·d· acuta septimi. ¹⁴ Nec incongrue tenor secundi et 7^{mi} loca sibi singularia vendicaverunt, quoniam tonus secundus pre omnibus maxime descendit, septimus vero pre omnibus maxime elevatur.

¹⁵ Ex capitulo presenti et capitulo precedenti colligitur, quod omnes antiphone, que finiunt in ·D· gravi et tenor seu *seculorum amen* incipit in ·a· acuto, sunt primi toni. ¹⁶ Et omnes antiphone, que finiunt in ·D· gravi et tenor incipit in ·F· gravi sunt secundi toni. ¹⁷ Omnes autem antiphone, que finiunt in ·E· gravi et *seculorum amen* incipit in ·c· acuta, sunt 3^{ti} toni. ¹⁸ Sed omnes antiphone, que finiunt in ·E· gravi et *seculorum amen* incipit in ·a·

2-14 IOH. COTT. mus. 11, 1-9

10 cf. ANON. Carthus. inton. 9

2 octo] tres *Kk*

8 claves] clavem *Kk* | ostendunt] astendunt *Kk*

10 tenoribus] tenores *PaKk*, cf. *TH III 8, 10*

14 vendicaverunt] vendicarunt *Pa* vendicavunt *Kk*

16 finiunt] incipiunt *PaKk*

acuta, sunt 4^{ti} toni. ¹⁹ Omnes vero antiphone, que finiunt in ·F· gravi et *seculorum amen* incipit in ·c· acuta, sunt 5^{ti} toni. ²⁰ Et omnes antiphone, que finiunt in ·F· gravi et *seculorum amen* incipit in ·a· acuta, sunt sexti toni. ²¹ Omnes autem antiphone, que finiunt in ·G· gravi et *seculorum amen* incipit in ·d· acuta, sunt septimi toni. ²² Sed omnes antiphone, que finiunt in ·G· gravi et *seculorum amen* incipit in ·c· acuta, sunt octavi toni. ²³ Et hoc sit dictum de antiphonis.

²⁴ De responsoriis tale similiter colligitur notabile. ²⁵ Omnia nempe responsoria, que finiunt in ·D· gravi et versus eorum incipit | in ·D· vel in ·F· gravibus vel in ·a· acuta, sunt primi | toni. ²⁶ Et omnia responsoria, que finiunt in ·D· gravi et versus incipit in ·C· vel in ·D· gravibus, sunt secundi toni. Dixi in ·C· gravi propter paucitatem sillabarum. ²⁷ Dixi vero in ·D· gravi propter pluralitatem sillabarum, dummodo tamen statim descenditur ad ·C· grave in cantando. ²⁸ Tercius et quartus tropi finiunt in ·E· gravi, sed differunt, quia versus tercii toni semper incipit in ·c· acuta et versus 4^{ti} toni incipit in ·a· acuta. ²⁹ Quintus et 6^{tus} tropi ambo finiunt in F gravi, sed differunt, quia versus 5^{ti} toni incipit in ·c· acuta et versus 6^{ti} toni incipit in ·F· gravi. ³⁰ Septimus et octavus ambo finiunt in ·G· gravi sed differunt, quia versus septimi toni incipit in ·d· acuta et versus octavi incipit in ·G· gravi vel in ·c· acuta. ³¹ Et hoc sit dictum de responsoriis saltem communibus, hoc est secundum legem musicam se regulantibus.

Kk 233v

Pa 90r

³² Ex premissis etiam colligere possumus: omnis introitus, qui finit in ·D· gravi et eius versus incipit in ·F· gravi et tendit ad ·c· acutum, ut invenitur in hoc introitu *Gaudete in Domino semper* etc., est primi toni. ³³ Omnis vero introitus, qui finit in ·D· gravi et eius versus incipit in ·C· gravi et tendit ad ·G· grave, ut est reperire in hoc introitu *Salve sancta parens* etc., est secundi toni. ³⁴ Omnis introitus, qui finit in ·E· gravi et eius versus incipit in ·G· gravi et tendit ad ·d· acutum, ut in hoc introitu *Vocem iocunditatis*, est tercii toni. ³⁵ Omnis vero introitus, qui finit in ·E· gravi et eius versus incipit in ·a· acuto et tendit ad ·b· rotundum minutum, ut invenitur in illo introitu *Resurrexi et adhuc* etc., est quarti toni. ³⁶ Omnis introitus,

21 finiunt] incipiunt Kk | amen] om. Pa (bis)

27 statim] ad statim Kk ad statum Pa

28 differunt] differenter Kk

29 differunt] differenter Kk

30 differunt] differenter Kk | in ·c·] in ·c· Kk

35 tendit] tedit Pa | et adhuc] om. Kk

36 introitus] om. Kk

qui finit in ·F· gravi et versus eius incipit ibidem et tangit ·d· acutum, ut in hoc introitu *Circumdederunt me*, est quinti toni.³⁷ Sed omnis introitus, qui finit in ·F· gravi et versus eius incipit ibidem et tangit ·c· acutum, ut reperitur in hoc introitu *Dixit Dominus ego cogito*, est sexti toni.³⁸ Sed omnis introitus, qui finit in ·G· gravi et eius versus incipit ibidem et tangit ·f· acutum, ut est reperire in hoc introitu *Puer natus est nobis*, est septimi toni.³⁹ Sed omnis introitus, qui finit in ·G· gravi et eius versus incipit ibidem et tangit ·c· acutum, ut est reperire in isto introitu *In excelso throno*, est octavi toni.⁴⁰ Et tantum dictum sit de antiphonis, responsoriis et introitibus.

Pa 90v ⁴¹ Et ne nimis evagemur ad tractandum de gradualibus, alleluia, offertoriis et communionibus vel aliis modulaminibus diurnis seu nocturnis, tractatum seu decisionem horum quantum ad suos tropos lectori recomittimus | diligenti, qui habita doctrina precedenti et immediate sequenti poterit facillime de tropis ipsorum efficaciter iudicare.⁴² Nunc autem ad magis ardua accedamus.

38 Sed omnis] Omnis *Pa*

¹ DE EXCURSU TROPORUM QUANTUM AD ARSIM ET THESIM EORUMDEM

²Tractaturus de cursu sive de excursu troporum, quid cursum sive excursum velimus signare ante omnia disserendum est. ³Unde cursum seu excursum troporum vel tonorum dicimus legem, qua sub certa regula ipsi tropi cohercentur, scilicet quantum cuilibet liceat ascendere vel descendere, intendi vel remitti, deponi vel elevari, quia ista vocabula idem mihi representant pro presenti.

⁴Omnes igitur tropi seu toni autentici, principales vel impares, quod idem est, a suo finali ad octavam, que similis est finali et que constituit dyapason, regulariter ascendunt, licencialiter vero ad nonam vel decimam. ⁵Et descendunt sub suo finali ad proximam^a. ⁶Et ab hac regula musici excipiunt autentum tritum, qui quintus nominatur. ⁷Huic nulla infra finalem descensio attributa est non aliam ob causam nisi, quod ei semitonii imperfectio competenter fieri descensum non permittit. ⁸Ac tamen, licet raro, per semidytonum^a descendit aliquando, ut patet in illa antiphona *Alma redemptoris mater* in | illa dictione *genitorem*, similiter in ultima dictione, scilicet *miserere*. ⁹Licenciam autem a regula idcirco segregamus, ut sciatur, quod ille voces perraro contingende sunt, que per licenciam conceduntur. ¹⁰Quod enim quis per regulam habet, quasi ex debito habet ideoque liberior eo frui potest. ¹¹Que autem per licenciam possidentur, ea tamquam per gratiam possessa humiliter atque prudencius sunt tractanda.

Kk 235r

¹²Plagales autem seu pares tropi omnes a sua finali usque ad 5^{tam}, quod est dyapente, regulariter possunt ascendere vel elevari, licencialiter autem sed raro 6^{tam} et rarissime 7^{tam} assumunt. ¹³Nec est mirandum, quod plagales minorem ascendendi licenciam habent quam autentici, quia plagales in inferioribus semper morari debent et perraro a finali ad 5^{tam} ascendere.

⁵ ^a i. ad unam solum *marg. Pa*

⁸ ^a s. sub suum finalem *marg. Pa*

3-26 IOH. COTT. mus. 12, 1- 26

² Tractaturus] Tractatus *Kk*

⁴⁻⁵ ad octavam - suo finali] *om. Kk*

⁸ *Sequitur figura 13, 29 fol. 234r Kk (fol. 234v vacat) | aliquando] lectio incerta Pa*

⁹ idcirco] *om. Kk*

Pa 91r

¹⁴ Nam cantus, qui a finali ascendens 5^{tam} ter vel 4^{ter} vel pluries repercutit, autento deputatur, quamvis aliquando descendat sub suo finali per dyatessaron. ¹⁵ Qui descensus est plagalium troporum, ut patet in hac antiphona *Ecce tu pulchra es*, quamvis in suo cursu ad tonum 2^m tendat, tamen quia superius 5^{tam} a finali sepius reverberat, primo tono deputatur. ¹⁶ Item hoc responsorium *Deus omnium exauditor est*, quia in superioribus frequentius versatur, quamvis in illa dictione *unccione* ad ·A· capitale seu grave descendat, primo tamen tono ascribitur et non 2^o, quod ideo sit, ut honor principibus conservetur. ¹⁷ Dominus namque sive magister non tantum in propria habet potestatem, sed etiam in ea, que sunt subditi | eius. ¹⁸ Subdito autem sufficere debet, si a magistro vel domino suo sibi concessis humiliter uti liceat, ne dum ad ea que sunt prelati vel domini vel principis sui, temerarie se proripiat. ¹⁹ Si ergo plagales in ascensu 5^{tam} perraro debent contingere, quanto rarius 6^{tam}. ²⁰ Descendunt autem omnes subiugales seu tropi plagales a finali ad 4^{tam}, quod est dyatessaron, regulariter vel etiam licencialiter ad quintam, licet nusquam memini me legisse licenciam dandam plagalibus vel autentis sub suis finalibus nisi quantum regula perdocet et declarat. ²¹ Et ergo si aliquando plagalibus ultra 4^{tam} contingit descendere vel autentis per unam sub suo finali, non licencia, verum etiam potius regula est concedenda.

²² Sciendum etiam, quod quidam musici satis nobiliter excursus troporum, qui sunt octo, per totidem dyapason dimetiuntur. ²³ Unde colligi potest, quod tales tropi, sive sint autenti sive plagales, regulariter habent excurrere infra vel supra tantummodo per octo notulas, que constituunt dyapason. ²⁴ Si autem contingit eos descendere sub suo finali per unam notulam quantum ad autentos vel per unam notulam sub dyatessaron quantum ad plagales, hoc habet contingere ex licencia et non ex auctoritate aut regula, licet videbar dicere oppositum paulo ante. ²⁵ Similiter autenti vel plagales tropi, si ascendunt super suum dyapason una vel duabus maxime notulis, non ex auctoritate vel regula, sed ex licencia hoc contingit, cum

14 descendat] descendit Pa

15 tendat] tendit Pa | sepius reverberat] superius reverberat Pa

16 ascribitur] om. Kk

17 subditi] subdicti Kk

18 principis] principes Kk

20 et declarat] om. Pa

21 est] et Kk

24 ad plagales] ad finales Pa

igitur octo toni per totidem dyapason currant, ut dictum est. ²⁶ Sicut igitur duo tropi, scilicet autentus vel plagalis, semper coherent quantum ad maneriam vel litteram finalem, sic et eorum dyapason connectitur ita, ut in eis facile animadverti possit, que voces sint proprie tropi plagalis et que autentici et que communes utriusque.

²⁷ Et ut hoc clarius innotescat, in subiectis figuris potest luculenter declarari. ²⁸ In quibus quidem figuris luce clarius patet, quantum intendi vel remitti habet quilibet tonus, sive sit autentus sive plagalis. ²⁹ Et hoc quantum solummodo eis conceditur ex regula sive auctoritate, non autem ex licencia. ³⁰ Patet nempe dictas figuras acucius intuenti, quomodo quedam littere vel notule debent dici proprie plagalium troporum, ut puta tres priores cuiuslibet figure de numero 4^{or} figurarum prescriptarum. ³¹ Quedam vero dicuntur proprie troporum autentorum, ut puta 3^s littere posteriores in qualibet figura iam prescripta. ³² Littere vero in medio duorum centrorum circulorum connexorum, quarum numerus semper est quinaris, dicuntur communes utrique tropo, scilicet tam plagali quam autentici. ³³ Verbi gracia: 3^s prime littere primi circuli, scilicet ·A·B·C· graves, sunt littere proprie plagalis prothi, id est tropi seu toni 2ⁱ; ·b·c·d· acute sunt notule prothi autentici, id est toni primi; ·D·E·F·G· graves finales et ·a· acutum sunt notule | communes vel indifferenter respicientes prothum autentum, id est primum tonum et eius plagalem, id est tonum 2^m. ³⁴ Et sicut declaratum est de prima figura, ita consimiliter potest et de singulis declarari.

Kk 235v

<i>Pa</i>	<i>Kk</i>
³⁵ Sequuntur figure:	³⁵ Sequuntur figure ibi in cartis insertis sexto:

²⁶ ad maneriam vel litteram finale] ad litteram maneriam vel finalem *PaKk*

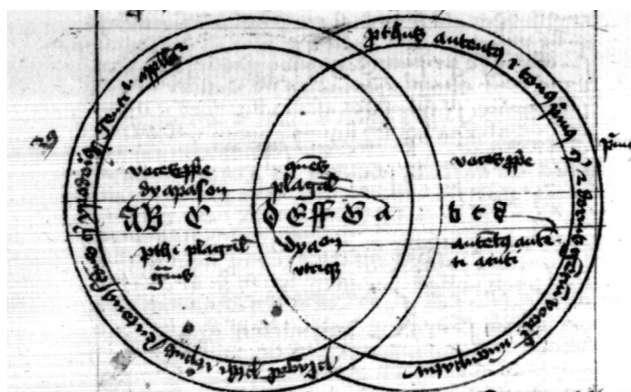
³³ scilicet] *om. Kk*

³⁵ figurarum secundum *Pa* (vide f. 231r *Kk*)

Pa 91v

³⁶ Figura toni 2ⁱ qui dicitur
plaga prothi.

³⁷ Figura toni primi qui dicitur
autentus.



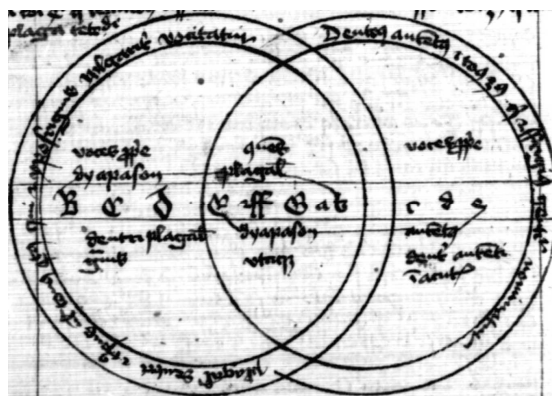
voces proprie	communes	voces proprie
dyapason	plagalis	
A B C	D E F G a	b c d
	dyapason	autentus
prothi plagalis		autenti
gravis	utrique	acuti

in circulo sinistro: plagalis prothi id est tropus seu tonus secundus qui hypodorius gentiliter appellatur.

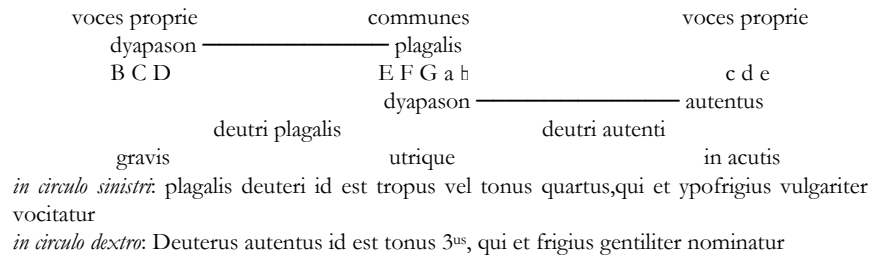
in circulo dextro: prothus autentus id est tonus primus qui et dorius gencium vocabulo nuncupatur.

³⁸ Figura toni 4ⁱ qui deuterus
appellatur, id est plaga deutri

³⁹ Figura toni 3ⁱⁱ, qui deuterus
dicitur



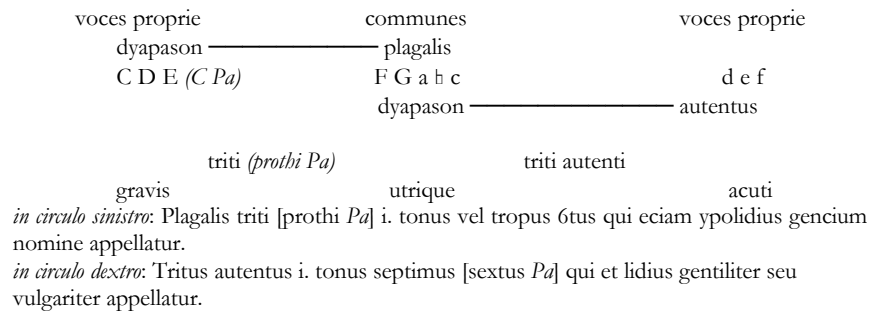
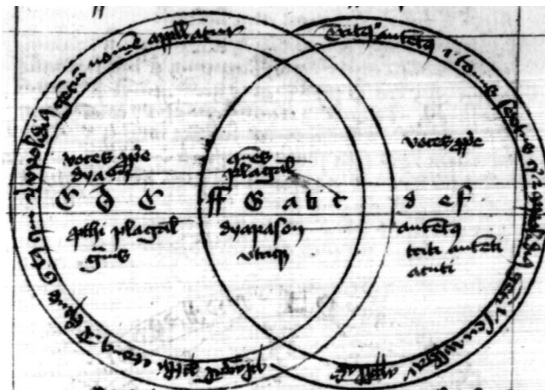
39 deuterus] tetrardus Pa



⁴⁰Figura 6^{ti} toni

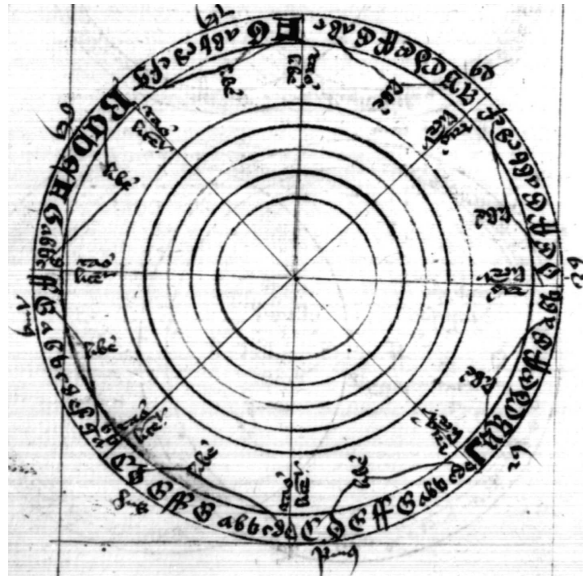
⁴¹Figura quinti toni

Pa 92r



57

► p.483



Pa f. 92v

Primus licencialiter C libere D E F G a b h c d raro e
 2^{us} licencialiter Gamma libere A B C D F G a raro b h
 3^{us} licencialiter D libere E F G a b h c d e raro f
 4^{us} licencialiter A libere A B C D E F G a b raro c
 5^{tus} libere F libere G a b c c d e f g raro <...>
 6^{tus} licencialiter B libenter C D E F G a b h c raro d
 7^{mus} licencialiter F libenter G a b h c d e f g raro a b h
 8^{vus} licencialiter C libenter D E F G a b h c d raro e

⁵⁸ Ex quibus colligi potest, quomodo plagalis habet quasdam notulas, ad quas suus autentus, saltem regulariter loquendo, nequit modulando devenire. ⁵⁹ Similiter autentus habet sibi quasdam notulas appropriatas, ad quas ipse plagalis, iterum regulariter loquendo, nequit elevari vel intendi. ⁶⁰ Exempli gracia, plagalis prothi, id est secundus tonus, excurrit ad ·A·B·C·; ad quas suus autentus, id est tonus primus, nequit devenire. ⁶¹ Similiter autentus prothus habet sibi appropriatas ·b· ·c· ·d· acutas, ad quas suus plagalis, id est tonus secundus, nequit regulariter devenire. ⁶² Et suo modo est declarandum in reliquis tonis sive tropis.

Pa 93r

57 cf. IOH. COTT. mus. 19, 16

57 figuram om. Kk

⁶³Nec est pretereundum, quin ymmo menti solercius imprimendum, qualiter accipendum sit, quod autentos dicimus ad octavas et subiugales ad quintas ascendere. ⁶⁴Ut enim supra profitebamur, parvulis in hoc opusculo viam et modum cantandi assignavimus. ⁶⁵Intelligendum ergo est sic, quod toni ad octavas vel quintas ascendere dicuntur, hoc est dictum, quod habent potestatem^a, sicut premissum est, ascendendi. ⁶⁶Non etenim omnis cantus autentorum ad octavas neque omnis plagalium canor ad quintas pertingit, sicuti patet in antiphonis ferialibus.

⁶⁷De ascensu autem vel descensu modorum sic pensandum est, quod licet valeant ascendere, sicut premissum est, nichilominus tamen non sic possunt ascendere, sed aliquid deprimi infra terminos assignatos. ⁶⁸Et fortasse ideo, ut sic fiat distincio ac differentia cantuum, qui concinnuntur in diebus solemnibus, et cantuum, qui in diebus feriatis modulantur.

⁶⁹Ex iam dictis etiam colligi potest tam regulariter quam licencialiter terminus, quantum ad supra et quantum ad infra quorumlibet troporum, sive sint autenti vel plagales. ⁷⁰Et ut percurramus singulos ad hebetem sensum parvulorum refellendum et ut melius dicta intellectui et memorie commendentur, nota, quod toni primi excursus, quantum ars et regula admittit, est a ·D· gravi usque ad ·d· acutum, licencialiter autem a ·C· gravi ad ·f· acutum. ⁷¹Excursus autem toni 2ⁱ est ab ·A· gravi ad ·a· acutum et hoc regulariter, licencialiter vero a ·Γ· greco ad ·c· acutum. ⁷²Item excursus tercii toni regularis est ab ·E· gravi ad ·e· acutum, licencialiter vero a ·D· gravi usque ad ·g· acutum minutum. ⁷³Item excursus 4ⁱ toni regularis est a ·B· quadro gravi ad ·b· quadrum acutum, licencialiter vero ab ·A· gravi ad ·d· acutum. ⁷⁴Item excursus regularis quinti toni est ab ·F· gravi ad ·f· acutum, licencialiter vero ab eodem ·F· ad ·aa· geminatum superacutum, non autem descendit sub suo finali per unam notulam ob causam paulo ante assignatam. ⁷⁵Et si descendit, hoc fit valde abusive, sic enim placuit

65 ^a i. possunt licet non semper actu ascendunt *Pa*

63-66 IOH. COTT. mus. 12, 30-32

67 assignatos] assignato *Kk*

68 et cantuum] et cantibus *Kk*

69 potest] quod *supra add. Pa*

70 ut percurramus] percurramus *Kk* | hebetem] ebetem *Pa* | et memorie] memorie *Kk*

71 et hoc regulariter - ad ·c· acutum] *om. Kk*

74 ab eodem ·F·] ab eadem *F Pa*

75 primitius] primitivis (?) *Pa*

musicis primitius. ⁷⁶ Ac tamen | iudicio meo non reputo multum errorem *Pa 93v*
 per descensum sub suo finali, quamvis ibi semitonium collocetur, quod
 tamen non contingit sub finalibus aliorum tonorum, ut patet practicanti.
⁷⁷ Item excursus regularis sexti toni est a ·C· gravi ad ·c· acutum, licencialis
 vero a ·B· gravi ad ·e· acutum. ⁷⁸ Item excursus regularis septimi toni est a
 ·G· gravi capitali ad ·g· acutum minutum, licencialis vero ab ·F· gravi ad
 ·cc· geminatum superacutum. ⁷⁹ Item excursus regularis octavi toni est a
 ·D· gravi ad ·d· acutum, licencialis vero a ·C· gravi ad ·f· acutum sive
 minutum.

⁸⁰ Item preter ea, que dicta sunt, non minus notandum est, quod, cum
 lex et regula ac etiam licencia immediate dicta sit disposita tonorum excur-
 sibus, plerique novi modulatores, ecce mira res, id tantum attendentes, ut
 pruritus aurium faciant et ut audientibus inferre videantur oblectacionem,
 sepiissime iam dictam regulam cum sua licencia confundunt communem-
 que cantum faciunt uni videlicet melodie seu cantui cursum duorum
 troporum tribuentes. ⁸¹ Quod etiam in plerisque antiquis cantibus contingit
 reperire, ut puta in illa antiphona, que canitur de sancta Maria Magdalena
Fidelis sermo et omni et similiter in illa, que canitur de sancto Venceslao *Laus*
alme sit trinitati et in similibus. ⁸² Minus tamen imputanda est huiusmodi
 evagacio vetustis quam modernis. ⁸³ Racio est, quia vetustis tantum 4^{or} tro-
 pi fuere, ut dictum est, ergo evagari eis ad graves et ad acutas toni plagalis
 vel autenti non erat imputandum. ⁸⁴ Sed quia modernis iam octo toni as-
 signantur, si oberraverint a quocumque eorum, debent notabiliter confundi
 et scioli reputari.

⁸⁵ In huiusmodi tamen cantibus, qui scilicet tam laxè | atque confuse *Kk 236r*
 componuntur, cui tono attribuantur, cantoris scientifici arbitrio quin ym-
 mo artificio reliquitur, sic scilicet, si viderit huiusmodi in acutis amplius
 quam in gravibus comorari, eum adiudicet autentico tropo. ⁸⁶ Si vero eum
 intellexerit in gravibus amplius quam in acutis comorari, eum tropo plagali

⁸⁰ IOH. COTT. mus. 12, 41-42

⁸⁵ IOH. COTT. mus. 12, 43

⁷⁸ licencialis] licencialiter *Pa*

⁸¹ et omni] *om. Kk*

⁸³ ut dictum - toni plagalis] *om. Kk*

⁸⁴ oberraverint] oberraverunt *Kk*

⁸⁵ attribuantur] attribuentur *Kk*

⁸⁶ amplius] *om. Pa*

decet adiudicari. ⁸⁷ Si vero repertus fuerit tantum in acutis quantum in gravibus comorari, eum denominent indifferentem vel communem.

Pa 94r ⁸⁸ Et adhuc in huiusmodi cantu debet respici ad principium, quod si eius principium est in locis autentorum et principians saltum facit ad dyatessaron vel dyapente, autentico ascribatur. ⁸⁹ Si autem oppositum fuerit inventum, nomen plagalium sorciatur. ⁹⁰ Et si cantus talis | sic indifferentem vel communis sit modulamine, cui versus annectitur, ut puta responsorium, introitus vel quicumque similis, tunc respiciendum est ad versum: si versus suus incipit autentice, autentico deputetur; si plagaliter, inter plagales reponatur. ⁹¹ De quorum versuum inicio post patebit Altissimo annuente.

⁹² Ceterum dictum est supra, qualiter nonnulli sunt cantus, qui non possunt bene et regulariter per suos finales decantari, sepius etiam ad suos affinales transferuntur. ⁹³ Constat nempe, ut exemplariter dicta comprobamus, qualiter hoc responsorium *Sancta et immaculata virginitas* et similiter hec antiphona *Congaudendum est nobis*, cum sint de tropo prothi, in loco suo cantari non possunt, quia in quibusdam locis sub ·C· gravi tonum requirunt, qui ibi non est. ⁹⁴ Digne igitur, si incepta fuerit in ·a· acuta, abs errore ad eandem ·a· in fine deduceretur, similiter et ista antiphona *Magnum hereditatis misterium*. ⁹⁵ Item plerumque non modo sub ·C· gravi, sed etiam sub ·F· gravi cantus tonum requirit. ⁹⁶ Hac igitur necessitate musici compulsi ad superiores confugiunt, id est ad affinales, ut in hac communione *Aufer a me obprobrium* et in hac antiphona *Germinabit radix Yesse*. ⁹⁷ Similiter cantus deutri plerumque in proprio cursu deficit, ut in hac antiphona *Tu Domine universorum*. ⁹⁸ Insuper cantus triti in loco suo aliquociens cantari nequit, quemadmodum hec communio *De fructu operum tuorum Domine*. ⁹⁹ Hec omnia et similia si quis ad affinales finalium reduxerit, abs errore decantabit. ¹⁰⁰ Si quis vero vim coniunctarum, de quibus supra tactum est, acucius perpendit, in finalibus suum cantum semper poterit terminare.

93-94 IOH. COTT. mus. 14, 16-18

96-98 IOH. COTT. mus. 14, 22-24

87 tantum in acutis quantum in gravibus] tam in acutis quam in gravibus alias tantum in acutis quantum in gravibus *Pa*

88 quod] quia *Kk*

90 indifferentem] differens *Pa*

94 fuerit] fuerint *Kk*. | ·a· acuta] a actuta *Kk*

96 Hac] Ac *Kk* | radix Yesse] *om. Pa*

97 cursu] *om. Kk*

98 Domine] *om. Pa*

¹⁰¹ Si quis ergo premissa diligencius revolverit, facillime poterit agnoscere, qui cantus sunt artificialiter facti et qui fuerint viciati. ¹⁰² Certissimum etenim est, qualiter et presertim modernis temporibus per quorundam ignoranciam multociens varii cantus depravantur. ¹⁰³ Plures nempe in ecclesia Dei sunt cantuum depravatores quam correctores. ¹⁰⁴ Quos re vera non ita, ut nunc in ecclesiis canitur, modulancium autoritas protulit, sed prave hominum voces motum animi sui sequencium recte composita pervertunt perversaque in usum incorrigibiliter deduxerunt adeo, ut iam pessimus usus pro autoritate teneatur. ¹⁰⁵ Siquidem imperiti cantores aliquando canendi tedio pregravati, que elevanda erant, depresserunt, que vero inferius | erant canenda, ultra legem extulerunt.

Pa 94v

¹⁰⁶ Falluntur eciam persepe indocti cantores in iudicandis tonis ex similibus cantuum principiis. ¹⁰⁷ Respiciunt siquidem ad principium tantum, non autem ad medium et precipue ad finem et ita ex similitudine principii cantus variorum tonorum eidem tropo attribuunt seu tono. ¹⁰⁸ Que per singula exemplariter declarare foret nimis longum, industrie ergo legencium recomittimus. ¹⁰⁹ Ipsi nempe receptis antiphonariis seu gradualibus varia poterint ad hoc exempla reperire.

¹¹⁰ Sequitur ergo figura Iohannis presbiteri super declaracionem predictorum, qualiter videlicet unusquisque excurrat tonorum; obmittitur tamen figura pro presenti, sed post <...>

(*Figura deest*)

102-104 IOH. COTT. mus. 15, 2-3

105 IOH. COTT. mus. 15, 5

106 IOH. COTT. mus. 15, 15

108 Que] Quo Kk

110 om. Kk | declaracionem] declaracione Pa

¹ QUOMODO VARIE COMPLEXIONES HOMINUM MODIS VARIIS
OBLECTENTUR

Kk 236v ²Quamvis, si meminimus, in prohemio huius opusculi vel paulo post fuerit recitatum musicam naturaliter nobis fore insitam, tamen sciendum, quod sicut diverse sunt gentes, ita etiam diversis utuntur modis et variis cantibus seu cantilenis delectantur. ³Omnes nempe orientales gentes quasi levioribus modis et quasi femineis cantibus gaudere noscuntur. ⁴Occidentales vero asperis et fractis cantilene saltibus vescuntur, ut illi per planiciem, isti per aspera moncium iuga frui videantur. ⁵Mediterranee autem gentes nec nimis asperis nec nimis levibus modulacionibus oblectantur, | sed quadam modulacione habita ex utraque parte temperatum cantum efficiunt, ut nec femineas resonent blandicias nec barbaricis vexentur asperitatibus.

⁶Non solum autem tam diverse gentes, sed etiam unius gentis homines pro insita sibi natura vel complexione variis pascuntur modulacionibus. ⁷Unus enim in cantu nihil aliud nisi molliciem et lasciviam iuxta habitum sue mentis desiderat. ⁸Alius gravibus tantum et sobriis cantibus demulcetur. ⁹Alius vero ut amens in compositis vexacionibus pascitur. ¹⁰Et iste gravibus, ille vero acutis discernere gaudet. ¹¹Et hunc^a oblectant similia, ille laudat diversa atque unusquisque eum vel illum cantum sonorius modulatur, quem secundum insitam naturam conspicit sue menti placere.

Pa 95r ¹²Et ergo sicut est diversitas gencium et mencium, | ita etiam diversitate morum colletari iudicantur. ¹³Qui enim asperiores sunt, asperioribus utuntur notis, qui mansueti mediocribus et iocundis ¹⁴Et ita quilibet delec-

¹¹ ^a s. complexione

² fuerit] fuerat *Kk* | diversis] *om. Kk*

⁴ ut illi per planiciem, isti per aspera moncium iuga frui videantur] *om. Kk*

⁵ ut nec ... resonent - nec ... vexentur] nec ... resonant - nec ... vexantur *Kk*

⁶ natura] qualitate *Kk*

¹² colletari] collocari *Kk*

¹⁴ Et ita] Ita *Kk*

tatur suo modo^a. ¹⁵ Alios namque morosa^a et curialis vagacio toni primi delectat. ¹⁶ Alios rauca secundi gravitas rapit. ¹⁷ Alios severa et quasi indignans tercii persultacio iuvat. ¹⁸ Alios adulatorius 4^{ti} sonus attrahit. ¹⁹ Alios modesta quinti petulancia incitat. ²⁰ Alii lacrimosa sexti voce mulcentur. ²¹ Alii nimios^a septimi saltus libenter audiunt. ²² Alii decentem et quasi matronalem octavi canorem libenter audiunt.

²³ Nec mirum si varietate soni delectetur auditus, cum varietate colorum gratulatur visus, varietate ciborum gustus, varietate saporum olfactus. ²⁴ Et reliqui corporis sensus^a pulcritudinis varietate congaudent. ²⁵ Ea de re diversitas morum^a diversitati gencium et mencium applicatur.

²⁶ Ut tamen magis clarum sit, quod dictum est, planioribus verbis naturas et qualitates tonorum expedit enodare. ²⁷ Primus tonus dicitur mobilis et abilis, eo quod ad omnes affectus aptus sit. ²⁸ Secundus gravis et flebilis, quia modulacio eius conveniencior est tristibus et miseris. ²⁹ Tercius dicitur severus et incitabilis in cursu suo fractos habens saltus, secundum quem modum plurimi provocantur ad furiam. ³⁰ Pitagoras namque teste Boecio adolescentem quemdam tercii modi sono agitatum per secundum abduxerat ab huiusmodi furia et rancore. ³¹ Quartus describitur blandus et garrulus, qui maxime adulatoribus convenit. ³² Quintus modestus et delectabilis, qui tristes et anxios letificat, lapsos et desperatos revocat. ³³ Sextus dicitur pius et lacrimabilis. ³⁴ Et hic convenit sive congruit hiis, qui de

14 ^a suo tropo *Pa*

15 ^a tractus cantus *marg. Pa*

21 ^a inimicos *Pa*

24 ^a s. tam exteriores quam inferiores *marg. Pa*

25 ^a troporum sive tonorum *marg. Pa*

15-22 IOH. COTT. mus. 16, 4-5

27-36 cf. SUMM. GUID. 27-42

32 IOH. COTT. mus. 17, 1

15 delectat] delectant *Pa*

20 lacrimosa sexti] lacrimosa septimi *Pa*

21 septimi saltus] sexti saltus *Pa*

22 libenter audiunt] cupide gliscunt *Kk*

23 olfactus] olofactus *Kk*

25 applicatur] applicantur *Kk*

27 mobilis] mollis *Pa*

34 de facili] difficile *PaKk, cf. TH VI 39, 6*

facili provocantur ad lacrimas. ³⁵ Septimus dicitur lascivus et iocundus vari-
os habens saltus et est modus adolescencie. ³⁶ Octavus suavis est et moro-
sus et est modus discretorum^a. ³⁷ Et super illo dantur talia metra:

Pa 95v

³⁸ Mobilis ac abilis dorius^a tropus esse putatur,
³⁹ Ergo quod aptus sit cunctis affectibus ipse,
⁴⁰ Huius discipulus gravis et flebilis, ergo
⁴¹ Tristibus et miseris rebus bene convenit ipse.
⁴² Frigius^a augmentans accendit sepius iras,
⁴³ Hic ad bella valet et materias furiosas.
⁴⁴ Ast ypofrigius est blandus mitisque modestus,
⁴⁵ Ad pacem venit hic succensas mitigat iras.
⁴⁶ Lidius in cantu iocundus dicitur esse,
⁴⁷ Hic hominum mentes tristes | querit letificare.
⁴⁸ Ast ypolidius est affabilis atque benignus,
⁴⁹ Hic valet ut multis homines possint misereri.
⁵⁰ Huius devoti fiunt pulsamine crebro.
⁵¹ Mixolydius est hylaris, letusque superbus.
⁵² Huius discipulus^a discretus dicitur esse,
⁵³ Est et morosus, senibus tantum valet iste^a.
⁵⁴ Cultus divinus aliis plus suscipit illum^a.

³⁶ ^a antiquorum sive senum *Pa*

³⁸ ^a primus *Pa*

⁴² ^a 3^{us} *Pa*

⁵² ^a i. 8^{us} *Pa*

⁵³ ^a tonus 8^{us} *Pa*

⁵⁴ ^a s. tonum 8^{um} *Pa*

38-54 BONAV. BRUX. 18, 18-43

42 Frigius] Et frigius *Kk*

45 ad pacem] ad placere *Kk* succensas] succensus *Pa*

46 Lidius] Et lidius *Kk*

47 Hic] Et hic *Kk*

49 Hic] Et hic *Kk*

50 Huius] Et huius *Kk*

52 Huius] Et huius *Kk*

⁵⁵ Quapropter in componendis cantibus musicus ita sibi providere debet, ut eo modo^a discretissime utatur, quo eos maxime delectari videt, quibus cantum suum placere desiderat. ⁵⁶ Si enim ad iuvenum rogatus debeat cantum componere, cantus ille sit iocundus et lascivus. ⁵⁷ Si vero senum rogatu cantum componit, cantus ille sit morosus^a et severitate^b plenus. ⁵⁸ Et sic de aliis etatibus, complexionibus hominumque naturis. ⁵⁹ Respiciatque statum seu condicionem hominum, ut scilicet in prosperis alacriter moduletur, in adversis vero tristabiliter moduletur. ⁶⁰ Similiter quoque aspiciat temporis congruitatem, ut scilicet pro tempore festivo | et *Kk 237r* solemnium acucius et iocundius concinat, sed gravius et depressius tempore feriato. ⁶¹ Quomodo beatus Gregorius in suo cantu usus est, ut patet sua modulamina varia intuenti.

⁵⁵ ^a tropo *Pa*

⁵⁷ ^a tractus *Pa* ^b pondere i. gravitate *marg. Pa*

⁵⁵ IOH. COTT. mus. 16, 6

⁵⁶ IOH. COTT. mus. 18, 6

⁵⁵ cantibus] cantus *add. Pa*

⁵⁸ complexionibus hominumque naturis] complexionibusque hominum naturis *Pa* complexionibus hominumque natura naturis *Kk*

⁵⁹ hominum] *om. Kk*

¹ DE MODO ET FORMA CANTUM REGULARITER COMPONENTI ET
INCORRECTUM EMENDANDI

² Quia aliquantulum in fine capituli precedentis tetigimus, quis modus in melodiarum edicione fuerit observandus, ut paulo plus stilum in materia preiacenti extendamus, quia res satis ecclesie est ardua, aliqua licet paucula decrevimus attendenda. ³ In quo negotio discernendo firma debet esse memoria eorum, que pene per totum hoc opusculum premisimus. ⁴ Nam nisi assidua cognicione didicerimus, que et quot sunt consonantie perfecte et minus perfecte, que quoque spacia sive intervalla earundem, quid quoque monocordum et que eius vis, quid etiam manus musica, quid insuper tropus et quot sunt tropi et hiis adiacencia, frustra et incassum laboravimus in cantus regularis vel irregularis cognicione, ignotique et inauditi compositione. ⁵ Sicut etenim qui litteras et sillabas orthographice artis non cognoverit cognitasque memorie non commendaverit, expedite legere et lecta intelligere non valebit, sic qui illarum^a rerum, quas diximus, memor non fuerit, nullatenus cantum etiam communem | et per consequens nec inauditum poterit artificialiter indagari. ⁶ Qui vero premissis pleniter fuerit informatus, facilem aditum ad cantus notos et ignotos habere poterit componendos.

Pa 96r

⁷ Tale igitur in cognoscendis, immo in componendis cantibus studium volo te habere. ⁸ Ante omnia prepone tibi, de quo tropo seu tono cantum effingere volueris. ⁹ Postquam vero tonum elegeris, verbi gracia prothum autentum vel eius plagalem, non minus oportet, ut eius finalem vocem in-

⁵ ^a regularum predictarum *margin. Pa*

8-10 PROLOM. 18, 3-5

² est] *om. Pa*

⁴ earundem] eiusdem *Kk* | quot sunt tropi] quod tropi *Pa*

⁵ etenim] enim *Kk*

⁶ pleniter fuerit informatus] pleniter instructus *Pa*

⁷ componendis] componentibus *Pa*

⁸ effingere] fingere *Kk*

⁹ prothum] *om. Kk*

quiras. ¹⁰ Quibus et aliis supra recitatis diligentiusque inquisitis, apprehenso, si placet, monocordo vel alio musico instrumento, secundum regulas datas cantum incipe modulari ita, ut si prothi autenti cantum velis efficere, incipe vel in ipsa eius finali, puta in ·D· gravi sive in ·C· gravi vel in ·F· gravi vel in ·a· acuta. ¹¹ Hec etenim sunt principia prothi autenti. ¹² Et penes varietatem principii attendenda est varietas differenciarum eiusdem toni quantum ad tenorem vel *seculorum amen*, ut patet in formulis puerorum. ▶ p.483

¹³ Dehinc per dispositas voces discernendo predictas regulas ascensionis et descensionis sive in autentis sive in plagalibus diligentius observans hanc etiam 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 etiam distinccionibus paulo ante est recitatum.

¹⁴ Etiam, o cantor vel musice, cave, ne principia troporum sive etiam distincciones nimis excedant supra finales, de quibus principiis satis dicitur in formulis puerorum. ¹⁵ Sed de distinccionibus aliquantulum supra tactum est et adhuc brevissime perstringetur.

¹⁶ Item decentissime armoniam exornat, si in cantibus plagalium troporum id observetur, ut finalem sepe repetant, circaque illam sepe versentur et in quarta rarissime pausent, in quinta vero nullo modo. ¹⁷ Sed etsi quintam aliquando contingerint, raptim et quasi formidando eam contingentes properanter recurrant ad inferiora. ¹⁸ In cantibus autem autentorum hoc observandum est, ut in acutis maxime versentur et postquam in quinta a finalibus bis vel ter pausaverint, ad finalem retrocedant, rursumque ad superiores festinando se transferant, quia sicut subiugaliū est maxime in gravibus, ita autentorum maxime in acutis conversari.

¹⁹ Observandum etiam de dyapente, ut in melodia subiugaliū a finali nunquam ad superiores saliant, dyatessaron vero supra et infra libere decantari poterit in eisdem. ²⁰ ^{4^{ti}} tamen tropi cantus per dyapente competencius quam per dyatessaron cadit et resurgit, nec mirum, cum et

Pa 96v

¹³ IOH. COTT. mus. 19, 1; PTOLOM. 18, 6

16-26 IOH. COTT. mus. 19, 4-16

¹⁰ instrumento] regularissimo *add. Kk*

¹³ observans] observabis et *Kk*

¹⁵ tactum] tractum *Kk*

Kk 237^v autenti eius, scilicet toni tercii, armonia sepius et melius ad 6^{tam} quam ad quintam intendatur | et remittatur.

²¹ Observandum quoque est, quod in cantibus autentorum pulcrum sit eos a finali crebro per dyapente deponi et elevari. ²² In tercio^a id minus consonum vel decens est, sed in quinto^b decentissimum, in quo et hoc ornatui est, si plerumque cantus eius a finali per dytonum et semidytonum surgat. ²³ Hoc autem preceptum de utrisque^a observandum est, quod cantus plagalium et infra finalem et supra quintam rarissime contingat. ²⁴ Infra propter nimiam gravitatem, supra propter nimiam sonoritatem ne autento ascribatur^a. ²⁵ Cantus vero autentorum, nisi sit quinti tropi^a, ad proximam a finali deponatur. ²⁶ Ad octavam vero tam quintus quam alii autenti potenter ascendant, sed nonam vel decimam rarissime repercuciant et contingant.

²⁷ Eciam caucio circa distinciones observanda est, ut ipse non nimis rare nec nimis frequentes sint, sed cum moderacione vel distincione. ²⁸ Nec semper in una voce^a finem vel initium sumant nec semper uno modo repetantur, ne fastidium generent, sed aliquando in hac voce^b, aliquando in alia^c fiat repausacio^d et origo^e.

²⁹ Nec minus observandum est, quod maiores consonantie ultra modum non continuentur, id est, ne tres vel 4^{or} dyapente vel dyatessaron^a iuxta se ponantur nulla alia^b consonancia mediante sive interveniente, sive in elevacione sive in deposicione. ³⁰ Sed ita consonanciarum sit mixta diversitas velut in una pictura ex multis coloribus quedam pulcerrima consurgit varietas. ³¹ Ibi quoque in vocibus^a, ut dictum est, sit respiracio, ubi est in sensu litterarum congrua repausacio, ut et verborum et melodie una

22 ^a s. tono *Pa* ^b i. tono *Pa*

23 ^a i. tam de autentis quam de plagalibus *arg. Pa*

24 ^a s. talis cantus *Pa*

25 ^a i. excepto 5^{to} *Pa*

28 ^a ut in *la Pa* ^b ut in *re* vel simili *Pa* ^c ut in *ut* vel simili *Pa* ^d cessacio *Pa* ^e inceptio *Pa*

29 ^a s. 4^{or} ^b s. consonancia *Pa*

31 ^a s. cantualibus *Pa*

30 cf. Horatius Flaccus, Epistularum II, 3, 61

27-31 PTOLOM. 18, 8-10

20 et autenti] autenti *Kk* | toni tercii] toni quinti *PaKk*

29 observandum est] observandum *Kk* | ponantur] ponentur *Kk* | consonancia] *om. et suprascr. alia manu Pa*

possit esse distincio acceptualis et iocunda. ³² De dyapason vero hoc observandum est, ut raro vel nusquam in cantu et presertim simplici reponatur. ³³ Tonos eciam et semitonia, dytonos et semidytonos et de aliis intervallis mixtim intromittere non erit inutile, ymmo decens. ³⁴ Hoc eciam attendendum est, quod maximam in cantu iocunditatem faciunt iste due consonantie, scilicet dyatessaron et dyapente, si convenienter | in suis locis disponantur. ³⁵ Pulcrum namque sonum reddunt, si remisse aliquociens statim in eisdem vocibus eleventur. ³⁶ Verum tamen dyatessaron multo dulciorem melodiam facit et maxime in autentis deuto, si interdum ter vel quarter vel eo amplius cum immixtione toni, semidytoni vel dytoni repercuciantur, ut patere potest in fine illius antiphone *O gloriosum lumen* in illa dictione *agnoscere*.

Pa 97r

³⁷ Item pulcrum satis^a, super quas notas neuma descendit, per easdem statim ascendit, ut ibi *Meruit divina revelacione*. ³⁸ Hoc quoque notabiliter advertendum est, quod in autentis ad finem cantum paulatim deducere est commendabile. ³⁹ In plagalibus vero ad finem cantum precipitari summe decet. ⁴⁰ Sunt et alie quam plurime modulandi species egregie, quas omnes, ne tedium potius quam doctrinam lectoribus ingeramus, non est necesse enarrare.

⁴¹ Item amplius expediret et valde fieret commodum iuxta varietatem troporum varias tonorum differencias allegare. ⁴² Verbi gracia, quia tropus primus varia habet inicia, varias iuxta hoc differencias tonorum vel *seculorum amen*.

⁴³ Non minus quoque necesse fieret declarare intonaciones cantuum variorum secundum tonorum varietatem; edocere quoque, si toni peregrini per se consistant vel sunt differencie aliorum. ⁴⁴ Sed quia ista et alia plura memoratu digna in formulis modernorum et in tonariis eorundem satis

³⁷ ^a i. decenter Pa

³³ cf. PTOLOM. 18, 11

³⁴⁻³⁶ IOH. COTT. mus. 19, 18-20

³⁷⁻³⁹ IOH. COTT. mus. 19, 22-23

⁴⁰ IOH. COTT. mus. 19, 25

³² observandum est] observandum Kk

³⁶ deuto] *del. et corr.* trito Pa | repercuciantur] repercuciantur Pa

³⁸ Hoc quoque] Et hoc quoque Kk

⁴³ aliorum] tonorum *add.* Kk

expedite recitantur, per me quoque, huius opusculi collectorem, in alia summula conscribentur.

⁴⁵ Ea de re, ne legentibus et presertim eis, qui dignati sunt nisi in hoc satis prolixo labore comorari, tedium ingeram potius quam profectum, dignum duxi a premissis negotio satis diffuso pro hac vice supportari.

⁴⁶ Insuper in prohemio huius opusculi proposueram aliquid loqui de cantu mensurato. ⁴⁷ Sed ex eisdem rationibus dereliqui et presertim, quia multa volumina in arte mensurali iam habentur. ⁴⁸ Hec nempe musica mensurabilis modernis temporibus quamplurimis innotuit et magis ac magis continue innotescit. ⁴⁹ Noticia autem simplicis cantus nimis fuerat oblivioni data, propter quod etiam minus tamquam ignota a ministris ecclesie et presertim a cantoribus curabatur. ⁵⁰ Sed iam vel saltem per hoc opusculum innotescat et resurgat.

⁵¹ Eya igitur et eya, o carissimi, ex passis desideriorum finibus suscipite, oro, completum iam huius operis laborem et eum non velut quid vile contemnatis. ⁵² Nam teste | beato | Ieronimo in prologo *Regum* in tabernaculo Dei offert unusquisque, quod potest: alii aurum et argentum et lapides preciosos, alii bissum et purpuram et coccum offerunt et iacinctum. ⁵³ Nobiscum bene agetur, si obtulerimus pelles et caprarum pilos. ⁵⁴ Quamvis tamen nostra negocia ac nostra hec minima rudimenta contemptibilia reputentur, sunt tamen in ecclesia Dei proficua, si diligentius perpendantur. ⁵⁵ Nam opusculum hoc ad honorem Dei et celestis curie necnon ad utilitatem ecclesie Dei ex diversis magistrorum meorum dictis multo labore, diligenti studio ac vigili cura compilavi.

⁵⁶ Si quoque aliqua aliter dixi quam dicenda forent, errori meo veniam peto. ⁵⁷ In quo siquidem opusculo non solum pium lectorem, sed et liberum correctorem concupisco, dummodo consciencia ipsius sit absque invidencia et veneno. ⁵⁸ Si vero quispiam alciora cupiverit hiis paucis habitis et intellectis, alciora et presertim musicam Iohannis de Muris fiducialiter stipuletur. ⁵⁹ Quoniam regulas artis musice in hoc opusculo recollectas ad utilitatem dumtaxat puerorum brevissime, ut estimo, recollegi benivolos

52-53 Hieronymus, Prologus in libros Regum p. 365, 58-61

47 ex eisdem] etiam eisdem *Kk*

52 quod] quidem *Kk* | bissum] piissum *Kk*

54 perpendantur] perpendentur *Kk*

57 lectorem] laborem *del. et corr.* lectorem *Pa* laborem et lectorem *Kk*

58 alciora et presertim] et presertim *Kk*

exorans lectores, ad quorum manus hic noster labor devenerit, ut si quid boni pro ministris ecclesie in eo invenerint, ipsum collaudent, qui dat omnibus affluenter et non improperat. ⁶⁰Si vero, prout formido, aliquid forte repertum fuerit, ut dictum est, quod lyma correctionis indigeat, teste beato Augustino: tales sint in scriptis meis, quales alios volunt esse in scriptis suis. ⁶¹Hec etenim est summa caritas summe comendabilis in Christo Ihesu, cui est honor et gloria in secula seculorum amen.

Pa

⁶²Actum et datum in studio alme universitatis coram ⁶³sub anno Domini M^oCCCC^o II die vicesimo tercio mensis septembris.

⁶⁴Explicit hoc opusculum scriptum anno domini M^oCCCCXXXI^o die dominico in Marie Magdalene solemnitate per manus Stanislai de Gnezna. ⁶⁵Miserere miserere miserere mei Deus hodie in hac sacra solemnitate.

Kk

⁶²Actis et datis in studio alme universitatis Prahensis ⁶³sub anno Domini 1411 die vicesima tercia mensis septembris.

Pa

<De neumarum signis>

Pa 98r

⁶⁶Eptaphonus, tropicus, punctus, porrectus, oriscus

⁶⁷Virgula, cephalicus, clinis, qualisma, podatus

⁶⁸Scandicus, et salicus, climacus, torculus et ancus

⁶⁹Et pressus minor ac maior, non pluribus utor

⁷⁰Neumarum signis erras, qui plura refingis.

60 cf. AMERUS 1, 17

66-70 NEUM. Eptaphonus

67 cf. IOH. COTT. mus. 21, 53

59 collaudent] collaudant *Kk*

60 vero] aliquid *add. Pa* | prout] ut *Kk* | forte] *om. Kk*

68 climacus] climatus *Pa* | ancus] anrus *Pa*

Kk

<Super greca notarum vocabula expositio>

⁷¹ De hiis idcirco distulimus dicere ne rude inexercitatumque novi auditoris ingenium subitanea obscuritate obruamus. ⁷² Ut autem, que secuntur, intelligantur, oportet nos de tetracordis veterum musicorum aliquid inserere. ⁷³ Antiqui siquidem musici quatuor tetracorda in monocordo disposuerunt. ⁷⁴ Primum fuit ab ·A· usque ad ·D· et hoc vocabant tetracordum principalium, eo quod ille note in principio locate essent. ⁷⁵ Secundum ab ·E· usque ad ·a· et hoc appellabant tetracordum mediarum, eo quod per eas medias, id est mediocres cantus a gravibus ad accutas progredieretur et regrederetur. ⁷⁶ Tercium a ·b· quadro usque ad ·e· et hoc dicebant tetracordum disiunctorum, quia eas a precedentibus disiunctas, id est differentes videbant in figura et in soni accucie. ⁷⁷ Quartum vero fuit a premissa ·e· usque ad ·aa· duplicatum. ⁷⁸ Et hoc nominabant tetracordum excellencium, id est, quando eas in soni gracilitate omnes alias videbant excellere. ⁷⁹ Itaque secundum eos, qui nec ·Γ· grecum admiserant nec alias tres, quas post <·aa·> duplicatum ponimus, tot solummodo erant vocabula hec greca vocibus musicis interposita sic interpretari. ⁸⁰ ·A· apud Grecos musicos vocatur *proslambanomenos*, id est *aquisita* sive *assumpta*, quoniam a grammatica, pro qua primum reperta est, ad opus musice est assumpta. ⁸¹ Vel certe ideo, quia vetustissimi musici eam primum non ponebant, sed videlicet ·b·, ut vocum dispositio a minimo intervallo, id est semitonio inter ·b· et ·C· haberet. ⁸² Unde et ipsa ·b· *ypatei* vocatur, id est ·b·mi *ypaton*, id est principalis principalium, quia nimirum apud antiquissimos prima fuit principalium, id est gravium. ⁸³ Sed obici potest a callido auditore non esse cogentem causam, quam de semitonio intelligimus. ⁸⁴ Si enim vetustissimi musici vellent, ut dispositio vocum a semitonio inciperet, bene illa inter ·A· et ·B· consistent sicut inter ·B· et ·C·. ⁸⁵ Quapropter melius est, ut secundum priorem sententiam dicamus ·A· primum in monocordo locatum. ⁸⁶ Sed tunc rursus obici potest cur ·B· vocetur principalis principalium cum potius <·A·> sic vocanda esset, quia prima est gravium. ⁸⁷ Ad quod dicimus, quod ·B· non ideo vocatur principalis principalium, quod prima sit in ordine earum, sed quod prima inter principales diversum sonum gignit. ⁸⁸ ·A· enim, cum sit principium monocordi, nullam soni diversitatem facit. ⁸⁹ ·C· autem vocatur *parypate ypaton*, id est *iuxta principalem principalium*, quia est iuxta ·B·, et hec est principalis principalium. ⁹⁰ ·D· autem dicitur *licanos ypaton*, id est *digitalis principalium*, et digitalis quasi discretiva, quia discernit, id est segregat, principales a mediis. ⁹¹ ·E· vero vocatur *ypate meson*, id est *principalis mediarum*. ⁹² ·F· *paripate meson*, id est *iuxta principalem mediarum*. ⁹³ ·G· *licanos meson* id est *digitalis mediarum*, et hoc ideo nomen, quia ipsa una ex mediis discernit capitales notas a minutis. ⁹⁴ ·a· vero vocatur *mese* id est *media*, scilicet inter

71-101 IOH. COTT. mus. 13, 1-32

71 rude] inde Kk, cf. IOH. COTT. mus. 13, 3

74 vocabant] vocabulum Kk | principalium] primum Kk

80 proslambanomenos] proslamenenos Kk

86 principalis principalium] principalius principalium Kk | potius] totius Kk

89 parypate] pariepatē Kk

91 mediarum] mediorum Kk

·A· capitale et ·aa· duplicatum, nulla etenim nota apud vetustiores <ter> repetebatur nisi ista; et ideo geminatur.⁹⁵ Quadratum autem ·b· nuncupatur *paramese* id est *iuxta media*, scilicet ·a·.
⁹⁶ ·c· autem vocatur *trite diezeugmenon*, id est *tercia disiunctarum*, tantum enim valet ac si diceremus: „una de tribus, | que dicuntur disiuncte“. ⁹⁷ Post hanc est ·d·, quod vocatur *paranete diezeugmenon*, *iuxta ultimam disiunctarum*, quod est iuxta ·e·, quod vocatur *nete diezeugmenon*, quod interpretatur sic: *nete*, id est *ultima diezeugmenon*, id est disiunctarum. ⁹⁸ ·f· autem vocatur *trite yperboleon*, id est *tercia excellencium*, de quo idem est sciendum, quod de ·c· diximus. ⁹⁹ Post ·f· locata est ·g·, que dicitur *paranete yperboleon* id est *iuxta ultimam excellencium*, quia est iuxta ·aa·, que est ultima excellencium. ¹⁰⁰ ·aa· quoque vocatur *nete yperboleon* id est *ultima excellencium*. ¹⁰¹ Ut autem manifestiora <sint>, que diximus, veterum grecorum musicorum tetracorda cum vocabulis suprascriptis subiaceamus. ¹⁰² Et hoc igitur et non plus.

Kk 238v

proslam-	ypate	paripate	licanos	ypate	paripate	licanos	mese	paramese
banomenos	ypaton	ypaton	ypaton	meson	meson	meson		
A	h	C	D	E	F	G	a	h
trite		paranete	nete	trite		paranete	nete	
diezeugmenon	diezeugmenon	diezeugmenon	diezeugmenon	yperboleon	yperboleon	yperboleon	yperboleon	
csol		dlasol	elami	ffaut		gsolreut	aala	

¹⁰³ 1448 finitur per n. p. d. C.

94 vetustiores] victores Kk

96 trite diezeugmenon] tricedeseugmenon Kk

97 paranete diezeugmenon] panaretedezeugmenon Kk | nete diezeugmenon] necedezeugmenon Kk | nete] necce Kk

98 trite yperboleon] triceyperboleon Kk

99 paranete] paranece Kk

100 nete] paranece Kk

102 *figura*: proslamamenos, tritedezeuemenon, paranoce zevismenon, nece de zeugmenon, paranece yperboleon, nycen paraboleon Kk

COMMENTARY

pr. 1 anima delectatur in musicis melodiis] The sentence ascribed here to Aristotle (and quoted also in TH I acc. 3a) refers to the eighth book of *Politica*. Exact citations of the works of Aristotle in TH VIII are difficult to reference in relation to modern editions of the Philosopher (cf. also TH VIII pr. 5, 8, 26, 29, 36). We cannot exclude the possibility that the author made use of *florilegia* that are not available today.

pr. 11 darii] According to Petrus Hispanus (*Summulae logicae* 4, 7 and 4, 17-20), the expression *darii* ($a+i+i$) represents a mode of syllogism composed of *praemissa maior* or *propositio universalis affirmativa* (a) and *praemissa minor* or *propositio particularis affirmativa* (i), resulting in conclusion which constitutes *propositio particularis affirmativa* (i).

darii in TH VIII pr. 8-11:

Praemissa maior: Quicquid delectabilius movet sensum, delectabilius movet intellectum.

Praemissa minor: Consonancia dulcis delectabilius movet sensum auditus quam sonus sine dulcedine, ut patet per experientiam.

Conclusio: <Consonancia dulcis> igitur etiam delectabilius movet intellectum.

darii in TH VIII pr. 19+22-24:

Praemissa maior: Omnis scientia est anime rationali secundum desiderium naturalis.

Praemissa minor: Musica scientia est scientia.

Conclusio: Anime rationali musica est secundum desiderium naturalis et naturaliter desiderabilis.

pr. 45: The definition “musica bene est modulandi scientia per divinam meditationem frequens” is not from Guido’s *Micrologus*. Its first part had been formulated by St. Augustine (AUGUST. 1, 2, 2), but the whole sentence represents a formula known from Frutolfus (FRUT. brev. pr. p. 26): “Musica est bene modulandi scientia per diutinam meditationem frequenti percepta experientia.” One cannot exclude the possibility that the expression “per **divinam** meditationem” transmitted in *PaKkKa* results from misreading of “per **diutinam** meditationem”, although we do not know anything about the knowledge of Frutolfus in Prague. On the other hand, the reading “per divinam meditationem”, seems to be consistent with the neo-platonic context of the treatise *De musica* by St. Augustine (cf. e.g. Hans Edelstein, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift “De musica”*. Freiburg i. Br. 1929; cf. also Ilsetraut Hadot, *Arts liberaux et philosophie dans la pensée antique*, Etudes augustiniennes, Paris 1984).

The expression “dicta a modularē” transmitted in *Pa* is probably a gloss entered into the principal text by a copyist of an exemplar used by Stanislaus de Gnesna, the copyist of *Pa*.

2, 2: This quotation does not come from Isidore. It has probably been taken from Hugucio. (It also corresponds to Hieronymus de Moravia 2 p. 12, 11-13: “Vel ideo dicitur a moys, quia tractat de vocibus et de proportionibus vocum, et sine humoris beneficio nulla cantilenae vel vocis subsistit delectatio.”) The phrase “stat vel subsistit” probably reflects the copyist’s indecision when deciphering the abbreviation.

2, 14 Et dicitur a *moys* quod est *aqua* et *ica*, *sciencia*] This ethymological explanation is known also from TRAD. Garl. plan. V 14; ANON. Couss. XII 1, 11; ANON. Philad. 2 and GOB. PERS. p.181a.

3, 14: The phrase “ut sunt arphe vel orphee” suggests that the names of instruments “arpha” and “orphea” were used interchangeably, and that they were supposedly derived from the name of Orpheus. This is the reasoning given by the Czech encyclopaedist Paulus Paulirinus (PAUL. PAULIR. 7, 3, 1 p. 14, cf. LmL vol. II, 180, 40): “Arfa est instrumentum trigonale ... ab Orfeo primo huius instrumenti repertore arfa dicta ...”.

3, 38-39: Timotheus of Miletus, the musician who supposedly expanded the Greek tonal system, was known in the medieval theory of music through Boethius (BOETH. mus. 1, 1 p. 181 and 1, 20 p. 209)). The legend of Milesius (presumably identified with Timotheus of Miletus) as the inventor of *genus chromaticum* and Antimilesius as the inventor of *genus enharmonicum* is only encountered in treatises from the Hollandrinus tradition: apart from TH VIII, it is quoted by TH I 1, 1, 17-23 and LZ pr. 90-92.

3, 54: The description “vinnolenta” (which can also be found in Hieronymus de Moravia, cf. HIER. MOR. 4 p. 18, 14) does not come from Isidore, who used the adjective “vinnola”. Both of these adjectives used in relation to “vox” share the meaning of “flexible voice”. The reading “vinolenta (sc. vox)” transmitted in *Kk* means “drunken voice”. However, one could interpret this as simply a spelling mistake.

3, 62: *emelos*] The correct form is *emmeles* (gr. ἐμμελής). This term is known from Boethius (BOETH. mus. I, 8 p. 195: “Sonus igitur est vocis casus emmeles, id est aptus melo, in unam intensionem.”).

3, 100: The definition of *musica mundana* is borrowed from Lambertus: cf. Siena, Biblioteca comunale, L.V.30, f. 14v.: “Mundana uero est illa quae in complexionabili affectu elementorum et operum, atque superiorum corporum iugabilis efficitur.” (Quoted after the transcription of Sandra Pinegar found on the Homepage of Thesaurus Musicarum Latinarum: www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/LAMTRAC_MSBCLV30.html (as of Sept. 19, 2010); see also TH VII pr. 12: “Mundana est, que [fit] in complexionali effectu elementorum atque superiorum corporum inconiugabiliter efficitur.”

3, 101: TH VIII quotes here a passage from Aristotle’s *De caelo et mundo* (II, 9, 290b-291a), which from the time of Johannes de Grocheo served as an argument against the existence of the harmony of the spheres as a sonorous phenomenon. Cf. IOH. GROCH. 66-67.

3, 115: This description of *musica armonica* might be influenced by Lambertus (LAMBERTUS p. 252a): “Vel harmonica est illa que consistit in numeris dupliciter et mensuris: una localis secundum proportionem sonorum vocumque, alia temporalis secundum proportionem longarum breviumque figurarum.”

3, 120 *quinterne*] The name *quinterne* referring to a string instrument has until now been known through passages in two fifteenth-century treatises: PAUL. PAULIR. 7, 3, 1 p.17 and ANON. Carthus. pract. pr. 6. TH VIII would be the oldest treatise that contains a reference to this instrument. See also LmL s. v. guitarra.

3, 123: The expression “hoc musicum instrumentum” refers here to the monochord divided by Boethius (BOETH. mus. 1, 21 p.212-213) and Johannes de Muris (IOH. MUR. spec. 2, 70-85) according to *genus diatonicum*, *chromaticum* and *enharmonicum*.

4, 34: This quotation from Cassiodorus has been seriously corrupted. TH

VIII probably repeats an old scribal mistake (*vicia cum* instead of *vitiata*) subsequently “corrected” by transforming the original “sanat” into “fovet”. This mistake, well rooted in the manuscript tradition, was transmitted in an unknown common source of *Pa*, *Kk*, and *Ka*. One cannot exclude the possibility that this error belonged to the original text of TH VIII.

CASSIOD. var. 2, 40: “vitiata turpi amore ad honestum studium revocat castitatem, sanat mentis taedium”

TH VIII 4, 34: “vicia cum turpi amore ad honestum studium revocat, castitatem foveat”

6, 9 colobonticus] The otherwise unknown word *colobonticus* probably comes from the Greek κολοβός, ἢ, ὄν, meaning “mutilated.”

9, 49-51: The three otherwise meaningless lines contain a sequence of words beginning with letters *g a b c d e f* repeated twice, and the third time without the letter *f*. The whole creates a mnemonic device for memorizing the musical scale *G-ut – ee-la extra manum*:

Gaudens **A**lta **B**oteus **C**laudens **D**omus **E**rige **F**acta
Grandis amor **b**ene cingens **d**os extende **f**anorem
gordantes **a**ardent **b**bella **c**cedit **d**domum **e**edit.

9, 52-53: These two sentences refer only to verses 39-41. Among the verses quoted in 26-51, only lines 39-41 have been ascribed to Hollandrinus (cf. LZ, Sz; cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba in *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. I, p. 182-183): they describe the musical scale *G-ut – dd-lasol*, thus the scale without *clavis ee-la extra manum*, the introduction of which was presented as an invention of Hollandrinus (cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba in *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. I, p. 176-179).

9, 54-59: The description of the division of the musical scale given here is based on the theory of Johannes Cotto (IOH. COTT. mus. 5 16-18), who distinguished five tetrachords: *graves G - C*, *finales D - G*, *acutae a - d*, *super-acutae d - g*, *excellentes aa - dd*. The diagram „Figura magistri” (TH VIII 9, 159) also presents the division in this way. However, the passage TH VIII 9, 54-59 is not clear and might suggest that the scale is made up of two conjunct pentachords *G - D - a* + tetrachord *a - d* + pentachord *d - aa* + tetrachord *aa - dd*. One is led to assume that the terms *exclusive* and *inclusive*

are of decisive importance in this description. If that is indeed the case, then the sentence “A · D · vero gravi capitali inclusive usque ad · a · minutum exclusive littere dicuntur finales” should be understood as follows: „Letters from *D grave capitale* inclusive to *a minutum* exclusive (i.e., to *G grave* inclusive) are called *finales*.” The descriptions of the remaining tetrachords should be interpreted in the same way. A special case is that of tetrachord *acute vel affinales*, which, according to the meaning of the expressions *inclusive* and *exclusive*, has been reduced to the trichord a b c (cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba in *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. I, p. 180-181). At this point, the view of TH VIII deviates from the views of Johannes Cotto.

9, 77-79: This quotation does not come from St Augustine, although it appears with this attribution in seven other texts belonging to the Hollandrinus tradition: LZ pr. 47-54 ; Sz 1, 14-17 ; TH VII pr. 9-10 ; TH XIII pr. 161-162 ; TH XVIII acc. 25-29 ; TH XIX 5-9 ; TH XX pr. 54. On the subject of identifying this quotation see W. Hirschmann: “Quatuor sunt quibus indiget ecclesia”. Eine anonyme Einleitung in die ‘musica’ im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, S. 9-31; Chr. Meyer in *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. III, p. 199.

9, 100-105: In texts from the Hollandrinus tradition this set of verses appears in eight variants. Those closest to the version in TH VIII are TH X C 190-193 and TH XV 2, 17-23.

9, 120 in libro suo neumico] The description *liber neumaticus* referring to Guido’s “Regulae rhythmicae” appears also in TH II pr. 5 (cf. M. Bernhard in *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. II, p. 285) and TH V pr. 60. The title “Regulae rhythmicae” does not come from Guido (cf. DMA. A. IV, p. 25).

9, 166 <Figura> non magistri] In contrast to the diagram *Figura magistri*, *Figura non magistri* contains *la*, the last syllable of the third *cantus durus*, without, however, the corresponding letter *ee extra manum*.

11, 39: The phrase “quam habet cum octava” seems to find an explanation in the gloss 36a and may be understood as: “scilicet quam quolibet littera

habet cum octava a se”.

12, 4-6: TH VIII clearly links the terms *distantia*, *intervallum* and *spacium* with a particular segment of the string of the monochord, and thus with measurements carried out on the monochord:

TH VIII 12, 4-6: *Distancia igitur est spacium vocum musicalium vicinarum sibi vel quomodolibet remotarum. Ista diffinitio claret monocordum intuenti. Et non refert dicere distantia, intervallum seu spacium, quoniam ista tria hic quasi sinonima reputantur.*

Different connotations have been ascribed to the term *modus*, which was associated with singing:

TH VIII 13, 5: *Insuper apud alios modi appellantur a modulando vel vocis motu, eo quod ascensus et descensus omnium cantuum in eis modificatur.*

13, 18-19 Boecius excludit coniunctionem vocum, que fit per dyapason] This view, expressed in similar terms, is also transmitted by TH I 1, 9, 28, probably following a common, unidentified source; it is not found in any known texts by Boethius, nor in the *Dialogus* by Pseudo-Odo, quoted in TH I and TH VIII with an attribution to Boethius. A similar description of the octave is also given by TH IX 2, 1, 66 and TH XI 3, 80.

13, 33-34: The oldest transmissions of Hermannus’ *Ter tria iunctorum* contain the reading *Nunc prope consimilem ... Nunc tonus affini ...* (cf. e.g. München, Bayerische Staatsbibliothek cgm 18914 fol. 42r, ca. 1050-1075, Tegernsee; Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek 1988, fol. 182r, late 11th c., Liège; München, Bayerische Staatsbibliothek cgm 14965b fol. 21v, 11th/12th c., Bamberg). However, München, Bayerische Staatsbibliothek cgm 24809 fol. 169r from ca. 1406-1407 (South Germany) transmits the reading *Hunc prope assimilem ..., Nunc sonus affini ...* This is most probably a mistake which arose because of misreading the letter *N* as *H*. Convincing evidence for the possibility of such confusion between letters *N* and *H* is provided by the Rochester manuscript, Eastman School of Music, Sibley Musical Library 92 1100, p. 180 (12th c., South Bavaria). All three manuscripts *PaKkKa* transmit the reading *Hunc prope consimilem* in place of *Nunc prope consimilem*. The word *Hinc*, which begins the next line of Hermannus’ verse, was most probably introduced as a result of a „correction” of the earlier *Hunc* (transmission *Kk* has here the reading *Huic*). Within the Hollandrinus tradition, *Ter tria iunctorum* is also transmitted by TH I 1, 9, 6-7 with the reading *Hinc prope consimilem ..., Hinc tonus affini ...*, and TH XI 2,

35-36 with the reading *Hinc prope consimilem ... Huic tonus affini*

Concerning the manuscripts containing Hermannus' *Ter tria iunctorum* cf. M. Bernhard: Zur Rezeption der Werke des Hermannus Contractus. In: Walter Pass/Alexander Rausch (Hg.), *Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau*, Tutzing 2001, p. 111-115.

14, 3-9: The order of the octave species described in TH VIII is the same as in BOETH. mus. 4, 14 p. 339. Boethius, however, lists the octave species in descending order.

15, 14: TH VIII quotes the legend of Pythagoras in a version adopted from Johannes de Muris (IOH. MUR. spec. 1, 15-42), to which he added the story of a journey to Tarent. This part of the story can also be found in the treatise by Amerus (AMERUS 8, 1: Cum Boecius Rome degeret, Pictagora quoque in Tarento viveret, mire eius philosophie auribus excipiens in eius presencia existere, ad eum pergere properavit. Et cum per plateas Tarenti iter suum spaciando perageret, in cuiusdam ferrarii fabrica consonanciam quinque malleorum audivit). The expression *fabrica Vulcani* has been taken from Isidore of Seville (cf. ISID. etym. 8, 11, 3).

15, 61: *dyapason kay dyapente*] This description appears in the manuscript tradition of the treatise *De musica* by Boethius (cf. e.g. MS Cambridge, Trinity College, R.15.22 (944), fol.38r, the diagram illustrating the following consonances: *Bis diapason, diapason kai diapente, diapason, diapente, diatessaron, tonus* – XXXXVI XXIII XVIII XVI XII VIII, (= BOETH. mus. 2, 16) parallel with the Latin equivalent *diapason et diapente* (cf. e.g. MS Cambridge (Ma.) Typ. 10, fol. 20v). G. Friedlein's edition does not contain this diagram. In TH VIII the description *dyapason kay dyapente* is featured in the diagram that closes chapter 15, transmitted by *KkKa* (*Pa* only leaves a blank space for a diagram). The diagram represents a replica of *Figura K* from *Musica speculativa* by Johannes de Muris (IOH. MUR. spec. 1, 316); but in the extant Prague transmissions of the treatise *Figura K* appears with the Latin term *diapason cum diapente*. The original model for *Figura K* was probably the diagram from *De musica* by Boethius referred to earlier.

17, 16: This sentence refers to the *manus musica* diagram that formed an integral part of the text of TH VIII; but this diagram was not transmitted by any of the known manuscripts of this treatise (cf. Introduction, p. 333 and commentary note to TH VIII 19, 20-24).

18, 14: The given solmization requires mutation *ut-sol* in *clavis C-fant* between the lowest *hexachordum naturale* and *hexachordum molle* transposed to *F* below *F*:

F	fa	ut
E	la	mi
D	sol	re <i>la</i>
C	fa	ut - sol
B	mi	<i>fa</i>
A	re	<i>mi</i>
G	ut	<i>re</i>
F		<i>ut</i>

The solmization indicated reflects precisely the example of the first *con-iuncta* quoted in TH XI and TH XVI:

TH XI 3, 102:

San-cta et im-ma-cu-la - ta <...>

re fa re fa ut sol mi fa sol fa fa mi re mi re

qui-a quem ce-li ca-pe-re non po-te-rant

19, 20-24 Ut tamen omnis ambiguitas et presertim pueris dissolvatur] The *magister* here presents a manner of visualising the position of $\cdot b \cdot fa$ and $\cdot b \cdot mi$ in *manus musica* diagrams such that the pupils are left in no doubt that $\cdot b \cdot mi$ produces a note higher than $\cdot b \cdot fa$. He thus recommends that under the tip of the little finger (“sub vertice digiti auricularis”) one should write the first part of $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$, – i.e., to write $\cdot b \cdot fa$ somewhat lower, and to place $\cdot b \cdot mi$ a little higher, on the top of that finger. Moreover, one should draw the dividing line between $\cdot b \cdot fa$ and $\cdot b \cdot mi$ in such a way that the picture of *manus musica* should clearly demonstrate the difference described.

The above instructions are also transmitted by TH VI 34, 2-3, TH XV 8, 18-20 and TH XXIII 4, 16-17. The *manus musica* diagrams transmitted in TH I, TH X and TH XV follow these instructions. In the remaining diagrams of *manus musica* preserved in texts from the Hollandrinus tradition, $b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ is written as one *clavis* and placed on one and the same level (cf. TH II 1, 9; TH V 1, 36; TH XII 3, 33; TH XX 1, 34; Sz 2, 93; LZ 1, 23).

In *manus musica* diagrams from outside the Hollandrinus tradition it is quite rare to find $\cdot b \cdot mi$ above $\cdot b \cdot fa$. The *manus musica* diagrams included in treatises by Hieronymus de Moravia (HIER. MOR. 10 p. 46) and Monachus Cartusiensis (ANON. Carthus. 3, 21) represent such rare cases.

19, 36 Nam si fieret, novus modus adveniret] One may suppose that “novus modus” here implies a distorted (non diatonic) interval: This idea is developed as the next argument against the mutation in $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ (cf. TH VIII 19, 38-40): the *magister* argues that the minor third between $\cdot a \cdot lamire$ and $\cdot c \cdot solfaut$, including *fa* in $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ – sung as *mi fa sol* – would be transformed, in the case of the mutation *fa* in *mi*, into two minor semitones *mi fami fa*. This would be contrary to the *genus diatonicum* practiced in the music of Christian countries. This opinion of TH VIII is convergent with TH I 1, 7, 14-18. The above argument leads to the conclusion that mutation occurring in *clavis* $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ would cause the reduction of the intervals listed in TH VIII 19, 36 by a *semitonium maius*.

21, 19 glunientes] The verb *glunio* (*grundio*, *grunio*), *-ire* denotes an emission of sound similar to that produced by a pig. According to the author of *Pro recommendatione, ars* imitates nature within the bounds of possibility. He was of the opinion that the pitch boundary of *dd-lasol* could not be exceeded by the human voice. He also remarked that it was still possible to produce higher notes on musical instruments, but these were not “proper” (“proprie”), but “grunting and squealing” (“glunientes”) notes.

23, 10 Dorius siquidem in Capadocia legitur repertus, Frigius in Frigia ...] The author of TH VIII probably explored the same source as the author of TH I 2, 1, 14. The source remains unknown.

24, 1 De finalibus seu maneriis ...] The term *maneria* or *maneries* appears in five texts belonging to Traditio Hollandrini. We may suppose that it is only in TH VII 4, 3 that *maneria* preserves the meaning of fundamental mode which is divided into authentic and plagal form (Cf. LmL vol. II, col. 399). *Maneria* as a synonym of *finalis* appears in TH III 6, 10, TH VIII 24, 1, TH XXI 7, 18 and TH XXIII 2, 1, 23. On the other hand, TH I and TH VI introduce ambiguous expressions: “maneries cantilenarum” (TH I 1, 1, 5; moreover the glossator of TH I 1, 1 5g regards the term *maneries* as a synonym of *materies*) and “maneries vocum” (TH VI 7, 31).

26, 57: The original model for the diagram included here is undoubtedly the diagram “rota modulandi” from the treatise by Johannes Cotto (IOH. COTT. mus. 19, 16). However, we can observe significant differences between the two diagrams. Johannes Cotto distinguished two categories of notes for each tone: those used freely (*libere*) and those that appeared only rarely (*raro*). For example, notes used freely in the melodies of the first tone were included within the limits of the ninth *C – d*, while rarely used notes, according to Johannes Cotto, were *e* and *f*. On the other hand, the author of the interpolation in the Prague edition of TH VIII distinguished three categories of notes: in the *libere* category he included notes within the octave above *finalis*; he judged notes a second below *finalis* as only being permissible (with the exception of the fifth tone), used *licentialiter*; while in the *raro* category he placed notes a second above the *finalis* octave. Thus, in the case of the first tone, according to TH VIII, the *libere* category refers to notes within the framework of *D-d* octave, the *licentialiter* category to the *C* note, and the *raro* category to the *e* note.

28, 12: ut patet in formulis puerorum] The expression “formule puerorum” undoubtedly refers to tonaries (cf. Introduction, p. 332)

HANDSCHRIFTEN- UND TEXTSIGLEN SIGLA OF MANUSCRIPTS AND TEXTS

<i>Al</i>	Alba Julia, Biblioteca Centrala de Stat, Filiala Batthyaneum R IX 53	TH IV
<i>Au</i>	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 4° Cod 176, f. 24r-26r	TH V
<i>Be</i>	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, f. 1r-26r	TH V
<i>Bl</i>	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74 f. 104r-126v	TH XX
<i>Ei</i>	Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685, fol. 362r-377v	TH XXIII
<i>Er</i>	Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibl. CE 8° 20, f. 114r -134v	TH XX
<i>Es</i>	Esztergom, Főszékegyházi Könyvtár II, 395, f. 30r-63v	LZ
<i>Gn</i>	Gniezno, Archiwum Katedralne 200 f. 388r-412r	Sz
<i>Kr</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859 f. 3r-13r	TH IX
<i>Ka</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861 f. 127v-148r	TH VIII
<i>Kc</i>	Kraków Bibl. Czartoryskich 3910, p. 191-246	TH XVIII
<i>Kē</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927 f. 213r-238v	TH VIII
<i>Le</i>	Leipzig, Universitätsbibliothek 1236, f. 143r-174r	TH XIII
<i>Ld</i>	London, British Library, add. 31388, f. 17r-24r	TH XXII
<i>Ln1</i>	London, British Library, Arundel 299, f. 30r-65v	TH XIX
<i>Ln2</i>	London, British Library, Arundel 299, f. 88rv	TH I
<i>Lo1</i>	London, British Library, add. 34200 f. 1r-33v	TH II
<i>Lo2</i>	London, British Library, add. 34200 f. 37r-38v	TH II
<i>Me</i>	Melk, Benediktinerstift 873, p. 199-214	TH XIII
<i>Mc</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056 f. 2r-42r	TH V
<i>Mb</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 5947, f. 108r-115r	TH XIV
<i>Mn3</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387 f. 53r-79r	TH V
<i>Mü</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30059 f. 2r-23v	TH XXI
<i>Pa</i>	Praha, Národní knihovna V.F.6 f. 59r-98r	TH VIII
<i>Pb</i>	Praha, Národní knihovna V.H.21 f. 136r-140v	TH X
<i>Pm</i>	Praha, Knihovna metropolitní kapituly N LI, f. 189r-207r	TH XVI
<i>Pr</i>	Praha, Národní knihovna I.G.1, f. 1r-17r	TH XI
<i>Sa</i>	Salzburg St. Peter a. VI. 44, f. 44v-59v	TH XVII
<i>Wi</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek 4774 f. 12r-91r	TH III
<i>Wi2</i>	Wien, Österr. Nationalbibl. 4774 f. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v	TH VI
<i>Wb</i>	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 696 Helmst. , f. 142r-155r	TH XVII
<i>Wo</i>	Wrocław, Biblioteka Ossolińskich 2297/I f. 1r-12v	TH XII
<i>Ww1</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37 f. 288r-302v	TH VII
<i>Ww2</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37 f. 302r-324r	TH XV
<i>Wr</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 f. 251r-286v	TH I

In den Bänden der *Traditio Iohannis Hollandrini* werden für die Traktate TRAD. Holl. I - XXIII die Kürzel TH I - XXIII, für SZYDŁOV. und LAD. ZALK. die Kürzel Sz und LZ verwendet. Alle anderen musiktheoretischen Traktate werden mit den Sigeln des *Lexicon musicum Latinum medii aevi* bezeichnet.

Within the volumes of *Traditio Iohannis Hollandrini* the abbreviations TH I to TH XXIII will be used for the treatises TRAD. Holl. I – XXIII, and Sz and LZ for SZYDŁOV. and LAD. ZALK. The sigla for all other theoretical treatises will follow the abbreviations assigned them in the *Lexicon musicum Latinum medii aevi*.

QUELLENVERZEICHNIS – INVENTORY OF SOURCES

- ADAM FULD. *Adam Fuldensis, De musica*, GS3, p. 329-381
- Adamus *Adamus <Magister>, Summula clarissimi iuriconsultissimique viri Raymundi*, Köln 1495
- Alexander de Villa Dei *Alexander de Villa Dei, Doctrinale* ed. Dietrich Reichling: Monumenta Germaniae Paedagogica 12, Berlin 1893
- AMERUS *Amerus, Practica artis musice*, ed. Cesarino Ruini: CSM 25, 1977
- ANON. Barcin. II *Anon. cod. Barcinonensis* ed. Karl-Werner Gumpel: Zur Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie. Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens 24, Münster 1968, p. 257-336
- ANON. Carthus. *Anonymus Cartusiensis mon. (Anon. I, CS 2), <Tractatus de musica plana>*, ed. Sergej Lebedev: Cuiusdam Cartusiensis monachi tractatus de musica plana. Musica mediaevalis Europae occidentalis 3, Tutzing 2000
- ANON. Claudifor. *Anonymus cod. Claudiforensis (Klagenfurt) Tractatus de musica „Volentibus facilem ad musicam habere aggressum“*, ed. Karl Rauter: Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430 - Tractatus de musica. Klagenfurt 1989
- ANON. Couss. XII *<Tractatus cantus figurati>*, ed. Jill M. Palmer: CSM 35, 1990, p. 41-77
- ANON. Gemnic. *Anonymus Gemnicensis (Gaming) „Circa materiam manus“*, ed. Alexander Rausch: Der spätmittelalterliche Choraltraktat aus der Kartauser Gaming (Niederösterreich). Musica mediaevalis Europae occidentalis 9, Tutzing 2008
- ANON. Hailspr. *Tractatus duorum monachorum de Hailsprunne*, ed. Dominicus Mettenleiter: Musikgeschichte der Stadt Regensburg. Aus der Vergangenheit bayrischer Städte, Regensburg 1866
- ANON. Monac. *Anonymus cod. Monacensis „Quoniam circa artem musice figurative seu mensuralis“*, ed. Bernhold Schmid: Der Musiktraktat aus Clm 26812. In: M. Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 1. VMK 8, München 1990, p. 82-98
- ANON. Philad. *Anonymus cod. Philadelphiensis*, ed. Andres Briner: Ein anonymes unvollständiges Musiktraktat des 15. Jahrhunderts in Philadelphia, USA. KJb 50, 1966, p. 27-44
- ANT. KRANJ *Antiphonale ecclesiae parochialis urbis Kranj, vol. I-II*, ed. Jurij Snoj / Gabriella Gilány: Musicalia Danubiana 23 I-II. Budapest 2007
- ANT. PATAV. *Antiphonale Pataviense (Wien 1519)*, ed. Karlheinz Schlager: Das Erbe Deutscher Musik 88, Abteilung Mittelalter 25, Kassel-Basel-London 1985

- Auctoritates Aristotelis *Auctoritates Aristotelis*, ed. Jacqueline Hamesse: *Les Auctoritates Aristotelis*, un florilège médiéval, étude historique et édition critique. Philosophes Médiévaux 17, Louvain-Paris 1974
- AUGUST. *Aurelius Augustinus, De musica libri VI*, ed. G. Finaert, G. / F.-J. Thonnard, Bibliothèque Augustinienne 1/VII, IV, Bruges 1947
- AUGUST. MIN. *Augustinus minor (Ps.-Thomas Aquinas)*, „*Quoniam inter septem liberales artes*“, ed. Michael Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate, VMK 18, München 2006
- Bernardus Claraev. *S. Bernardi opera*, vol. I: Sermones, ed. J. Leclercq / C. H. Talbot / H. M. Rochais, Rom 1957
- BERNO prol. *Berno Augiensis, Prologus in tonarium*, ed. Alexander Rausch: Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. *Musica mediaevalis Europae occidentalis* 5, Tutzing 1999
- BOETH. mus. *Anicius Manlius Severinus Boethius, De institutione musica libri V*, ed. Gottfried Friedlein: Leipzig 1867
- BONAV. BRIX. *Bonaventura da Brescia, Brevis collectio artis musicae*, ed. Albert Seay: CCMP, Critical Texts 11, Colorado Springs 1980
- CART. PLAN. *Cartula de cantu plano*, ed. Karl-Werner Gumpel: Gregorianischer Gesang und *Musica ficta*. Bemerkungen zur spanischen Musiklehre des 15. Jahrhunderts. *AMw* 47, 1990, p. 120-147
- CASSIOD. var. *Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, Epistula ad Boethium (Variarum liber II, 40)*, ed. A. J. Fridh: CCSL 96, p. 87-91
- COMPIL. Erlang. *Compilatio cod. Erlangensis 66*, ed. Wolfgang Hirschmann: „*Quatuor sunt quibus indiget ecclesia*“. Eine anonyme Einleitung in die 'musica' im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8, 1999, p. 9-31
- COMPIL. Ticin. *Compilatio cod. Ticinensis 450*, ed. Michael Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. VMK 18, München 2006
- CONR. ZAB. tract. *Conradus de Zabernia, Novellus musicae artis tractatus*, ed. Karl-Werner Gumpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. *Abh. Akademie Mainz* 1956 (4), Wiesbaden 1956
- CONTR. Volentibus I *Tractatus de contrapuncto (Ps.-Philippus de Vitriaco)* „*Volentibus introduci*“, ed. CS3, p. 23a-27b (*recensio 1*)
- Euclides, Elementa *Euclides, Elementa*, ed. H. L. L. Busard: Campanus of Novara and Euclid's Elements. Wiesbaden 2005
- FRUT. brev. *Frutolfus, Breviarium de musica*, ed. Coelestin Vivell: SB Akademie Wien 188 (2), Wien 1919
- GOB. PERS. *Gobelinus Person, Tractatus musicae scientiae*, ed. Hermann Müller: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 20, 1907, p. 180-196
- GOSCALC. *Goscalcus*, 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: CSM 4, 1955
- GUIDO reg. *Guido Aretinus, Regulae rhythmicae*, ed. Schola palaeographica Amstelodamensis: DMA A.IV, Buren 1985
- HEINR. EGER *Heinrich Eger de Kalkar, Cantuagium*, ed. Heinrich Hüschen: Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 2, Köln-Krefeld 1952
- HENR. ZEL. *Henricus de Zelandia, Tractatus de cantu perfecto et imperfecto*, ed. Zsuzsa Czagány in: Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 2. VMK 13, München 1997, p. 114-117
- HERMANN. mod. *Ps.-Hermannus Contractus, „Ter terni sunt modi“*, ed. GS 2, p. 150-153
- HERMANN. vers. *Hermannus Contractus, <Versus ad discernendum cantum>*, ed. GS 2, p. 149-152
- HIER. MOR. *Hieronymus de Moravia, Tractatus de musica*, ed. Hieronymus Cserba: Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2, Regensburg 1935
- Hieronymus, Epistulae *Hieronymus, Epistulae*, ed. I. Hilberg: CSEL 54, Wien 1910
- HUGO SPECHTSH. *Hugo Spechtshart de Rentlingen, 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*)
- Hugo de S. Victore *Hugo de Sancto Victore, Didascalicon*, ed. Charles H. Buttner: The Catholic University of America. Studies in Medieval and Renaissance Latin 10, Washington 1939
- Hugutio Derivationes *Hugutio, Derivationes*, ed. Enzo Cecchini et al.: Firenze 2004
- IAC. LEOD. spec. *Iacobus Leodiensis, Speculum musicae*, ed. Roger Bragard: CSM 3, 1955-73
- IAC. THEAT. *Iacobus Theatinus, De partitione lictarum monocordi*, ed. Angiolamaria Guarneri Galuzzi: Instituta et Monumenta Serie II: Instituta vol. 4, Cremona 1975
- IAC. TWING. *Iacobus Twinger de Königshofen, Tonarius*, ed. Franz X. Mathias: Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist. Sein Tonarius. Graz 1903
- INTERV. Notandum *Tractatus de intervallis (ex. Anon. XI, CS3)*, ed. Richard J. Wingell: Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) University of Southern California 1973
- IOH. AEGID. *Iohannes Aegidius de Zamora, Ars musica*, ed. Michel Robert-Tissot: CSM 20, 1974
- IOH. COTT. mus. *Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis), De musica*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 1, Roma 1950
- IOH. FLOESS *Iohannes Floess, „Gama ut, A re, B mi semper pollex retinebit“*, ed. Peter Cahn: Eine Reichenauer Handschrift in Frankfurt am Main: Der Musiktraktat des Johannes Floess. In: FS H. Osthoff, Tutzing 1979, p. 16-23

- Iohannes de Garlandia, *Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie*, ed. Ewald Könsgen: Mittellateinische Studien und Texte 32, Leiden/Boston 2004
- IOH. GROCH. *Iohannes de Grocheio, De musica*, ed. Ernst Rohloff: Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. Leipzig 1967
- IOH. MUR. comp. *Iohannes de Muris, Compendium musicae practicae*, ed. Ulrich Michels: CSM 17, 1972
- IOH. MUR. not. *Iohannes de Muris, Notitia artis musicae*, ed. Ulrich Michels: CSM 17, 1972
- IOH. MUR. spec. *Iohannes de Muris, Musica speculativa*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej. Studia Copernicana 32, Warszawa 1992
- IOH. OLOM. *Iohannes de Olomons, Palma choralis*, ed. Albert Seay: Colorado College Music Press, Critical Texts 6, Colorado Springs 1977
- Jordanus de Nemore *Jordanus de Nemore, De elementis arismetice artis*, ed. H. L. L. Busard: Stuttgart 1991
- ISID. etym. *Isidorus Hispalensis, Etymologiarum libri XX*, ed. W. M. Lindsay: Oxford 1911
- LAD. ZALK. *Ladislaus de Zalka, „Pro themate praesentis operis assigno Cassiodorum“*, ed. Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). Musicologia Hungarica 1, Budapest 1934
- LAMBERTUS *Lambertus (Quidam Aristoteles), Tractatus de musica*, ed. CS 1, p. 251-281
- MICH. KEINSP. *Michael Keinspeck, Lilium musicae planae*, ed. Winfried Ammel: Marburger Beiträge zur Musikforschung 5, Marburg 1970
- MUS. MAN. *Ps.-John Wyld, Musica manualis*, ed. Cecily Sweeney: CSM 28, 1982
- NEUM. Eptaphonus *Versus de neumis „Eptaphonus, strophicus, punctum, porrectus, oriscus“*, ed. Michael Bernhard: Die Überlieferung der Neumennamen im lateinischen Mittelalter. In: M. Bernhard (ed.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 2, VMK 13, München 1997, p. 42
- PAUL. PAULIR. *Paulus Paulirinus, Liber viginti artium*, ed. Standley Howell: Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments. Journal of the American Musical Instrument Society 5/6, 1979/80, p. 9-36
- Petrus Hispanus *Petrus Hispanus, Summulae logicae*, ed. I. M. Bochenski: Torino 1947
- PROSD. spec. *Prosdocimus de Beldemandis, Tractatus musice speculative*, ed. D. Raffaello Baralli / Luigi Torri: Il ‘Trattato’ di Prosdocimo de’ Beldomandi contro il ‘Lucidario’ di Marchetto da Padova. RMI 20, 1913, p. 707-762
- PS.-MUR. summa *Ps.-Iohannes de Muris, Summa musicae*, ed. Christopher Page: The ‘Summa musice’. A Thirteenth-Century Manual for Singers. Cambridge 1991

- PS.-ODO dial. *Ps.-Odo*, <*Dialogus de musica*>, ed. GS 1, p. 252-264
- PS.-PHIL. lib. mus. *Ps.-Philippus de Vitriaco, Liber musicalium*, ed. CS 3 p. 35-46
- PTOLOM. *Ptolomaeus, Liber artis musice*, ed. Konstantin Voigt: *Tractatio Iohannis Hollandrini VI* (in Vorbereitung)
- QUAEST. MUS. *Quaestiones in musica (Rudolpho Trudonensi adscriptae)*, ed. Rudolf Steglich: Leipzig 1911, ND Wiesbaden 1970
- QUAT. PRINC. *Anonymus OFM de Bristollia (Ps.-Simon Tunstede), Quatuor principalia musicae*, ed. CS 4, p. 200-298; Luminita Florea Aluas: *The Quatuor Principalia Musicae: A Critical Edition and Translation, with Introduction and Commentary*. (Diss.) Indiana University 1996
- SUMM. GUID. *Summula musicae Guidonis „Dat de psallendi metis pariterque canendi“*, ed. Eddie Vetter: *Summula - Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus*. DMA A.VIIIa, Buren 1988
- SZYDLOV. *Magister Szydlowita, Musica*, ed. W. Gieburowski: Posen 1915
- THEINR. DOV. *Theinredus Doverensis, De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum*, ed. John L. Snyder: *The Institute of Mediaeval Music. Musical Theorists in Translation* 18, Ottawa 2006
- THOM. BAD. *Thomas de Baden, Excerptorium de semitonis „Peritiorum consulens utilitati fratrum“*, ed. Alexander Rausch: *Neue Quellen zur Rezeption des „Prologus in tonarium“ des Bern von Reichenau*. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), *Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Musica mediaevalis Europae occidentalis* 8, Tutzing 2001, p. 80-95
- Thomas de Chobham *Thomas de Chobham, Summa confessorum*, ed. F. Broomfield: *Analecta Mediaevalia Namurcensia* 25, Louvain 1968
- TON. Cist. *Tonale Cisterciense (Tonale s. Bernardi)*, ed. Christian Meyer: *Le tonaire cistercien et sa tradition*. RdM 89, 2003, p. 57-92
- TON. Franc. *Tonarius Franciscani ordinis*, ed. CS 2, p. 117-149
- TON. Vatic. *Tonarius Vaticanus*, ed. Giuseppe Donato: *Gli elementi costitutivi dei tonari*. Messina 1978
- TON. Vratisl. *Tonarius Vratislaviensis*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Tractatio Iohannis Hollandrini VI* (in Vorbereitung)
- TRAD. Garl. plan. I-V *Anonymi ex traditione Iohannis de Garlandia*, ed. Christian Meyer: *Musica plana Iohannis de Garlandia. Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 91, Baden-Baden - Bouxwiller 1998
- TRAD. Holl. I *Opusculum monocordale Iohanni Valendrino attributum*, ed. Calvin M. Bower in: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Tractatio Iohannis Hollandrini II*. VMK 20, München 2010, p. 1-178
- TRAD. Holl. II *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis add. 34200*, ed. Michael Bernhard in: M. Bernhard / E. Witkowska-Zaremba: *Tractatio Iohannis Hollandrini II*. VMK 20, München 2010, p. 179-292

- TRAD. Holl. III *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774 fol. 35v-92r*, ed. Alexander Rausch in: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini II*. VMK 20, München 2010, p. 293-398
- TRAD. Holl. IV *Fragmentum tractatus ex traditione Hollandrini cod. Bibliothecae Batthyaneae in Alba Iulia*, ed. Zsuzsa Czagány: *Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica*. MD 46, 1992, p. 234-242
- TRAD. Holl. VI *Opusculum ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v*, ed. Alexander Rausch: *The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation* 15, Ottawa 1997
- TRAD. 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, p. 40-51
- Vincentius Bellovac. *Vincentius Bellovacensis, Speculum doctinale*, ed. Gottfried Göller: *Vinzenz von Beauvais O. P. (um 1194-1264) und sein Musiktraktat im Speculum doctinale*. KBM 15, Regensburg 1959
- WALT. ODINGT. *Walter Odington, Summa de speculatione musicae*, ed. Frederick F. Hammond: CSM 14, 1970

LITERATURVERZEICHNIS – BIBLIOGRAPHY

- | | |
|--|---|
| <i>Album studiosorum</i> | Album studiosorum universitatis Cracoviensis I. Cracoviae, Universitatis Jagellonicae 1887 |
| <i>Aluas</i> | Luminita Florea Aluas: The Quatuor Principalia Musicae: A Critical Edition and Translation, with Introduction and Commentary. (Diss.) Indiana University 1996 |
| <i>AM</i> | Antiphonale monasticum pro diurnis horis, Tournai 1934 |
| <i>Amon, Wien 4774</i> | Johann Amon: Der „Tractatus de Musica cum Glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977 |
| <i>Bartha, Musiklehrbuch</i> | Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). Budapest 1934 |
| <i>Bartha, Studien</i> | Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. AMf 1-2, 1936-1937, p. 59-82, 176-199 |
| <i>Bernhard, Hermannus</i> | 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, p. 99-126 |
| <i>Bernhard, Neumennamen</i> | Michael Bernhard: Die Überlieferung der Neumennamen im lateinischen Mittelalter. In: M. Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 2, VMK 13, München 1997, p. 13-91 |
| <i>Bernhard, Thomas</i> | Michael Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. VMK 18, München 2006 |
| <i>Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition</i> | Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus - The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus. Traditio Iohannis Hollandrini I, VMK 19, München 2010 |
| <i>CAO</i> | René-Jean Hesbert: Corpus Antiphonarium Officii. Roma 1963 ff. |
| <i>Corrigan, Paris 1143</i> | Vincent Corrigan: <i>Paris, Bibliothèque nationale, Fonds latin 1143</i> . The Institute of Mediaeval Music, Veröffentlichungen mittelalterlicher Handschriften / Publications of mediaeval musical manuscripts 26, Ottawa 2001 |
| <i>CS</i> | Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series. 4 Bde., Paris 1864-1876, ND Milano 1931 |
| <i>Czagány, Tractatus</i> | Zsuzsa Czagány: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD 46, 1992, p. 223-242 |
| <i>DMA A.IV</i> | Schola palaeographica Amstelodamensis (ed.): Guidonis Aretini „Regulae rhythmicae“. DMA A.IV, Buren 1985 |

- Edelstein, Musikanschauung* Hans Edelstein: Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift „De musica“. (Diss.) Freiburg i. Br. 1929
- Erbacher, Tonus peregrinus* Rhabanus Erbacher: Tonus peregrinus. Aus der Geschichte eines Psalmtons. Münsterschwarzacher Studien 12, Münsterschwarzach 1971
- Gehrt, Augsburg* Wolf Gehrt: Die Handschriften 4° Cod 151-304. Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg VII, Wiesbaden 2005
- Frobenius, Boen* Wolf Frobenius: Johannes Boens Musica und seine Konsonanzlehre. Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 2, Stuttgart 1971
- Gieburowski, Szydlowita GS* W. Gieburowski: Die „Musica magistri Szydlowite“. Posen 1915
Martin Gerbert: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde., St. Blasien 1784, ND Hildesheim 1963
- Haas, Sciences* Max Haas: Les sciences mathématiques (astronomie, géométrie, arithmétique, musique) comme parties de la philosophie. In: Claude Lafleur / Joanne Carrier (edd.), L'enseignement de la philosophie au XIIIe siècle. Autour du 'Guide de l'étudiant' du ms. Ripoll 109. Actes du colloque international. Studia artistarum 5, Turnhout 1997, p. 89-107
- Hadot, Arts* Ilsetraut Hadot: Arts liberaux et philosophie dans la pensée antique. Etudes augustiniennes 1984
- Hamesse, Auctoritates Aristotelis* Jacqueline Hamesse: Les 'Auctoritates Aristotelis', un florilège médiéval, étude historique et édition critique. Philosophes Médiévaux 17, Louvain-Paris 1974
- Hirschmann, Einleitung* Wolfgang Hirschmann: „Quatuor sunt quibus indiget ecclesia“. Eine anonyme Einleitung in die ‚musica‘ im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, p. 9-31
- Huglo, Tonaires* Michel Huglo: Les tonaires. Paris 1971
- Keller, Eichstätt* Keller, Karl H.: Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt, Bd. 3: Aus Cod. st 471 - Cod. st 699. Wiesbaden 2004
- LmL* Michael Bernhard (Hrsg.): Lexicon musicum Latinum medii aevi. München 1992 ff.
- Meister, Beiträge* Ferdinand Meister: Beiträge zur Geschichte des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena. In: Festschrift zur 250jährigen Jubelfeier des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena zu Breslau am 30. April 1893. Breslau 1893
- Meyer Chr., Mensura* Christian Meyer: Mensura monochordi. La division du monochorde (IX^e - XV^e siècles). Paris 1996

- Mezey, Deákság* László Mezey: Deákság és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlata [Studententum und Europa. Grundlagen unserer literarischen Bildung]. Budapest 1979
- Meyer Chr., Paris* Christian Meyer: L'enseignement de la musique à Paris au XV^e siècle. In: Michael Bernhard (ed.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, VMK 15, München 2001, p. 305-328
- Meyer Chr., Versus* Christian Meyer: Les vers mnémoniques dans la tradition d'enseignement de la 'Musica plana' de Jean de Garlande. In: Christine Ballman / Valérie Dufour: « La la la... Maître Henri ». Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst. Turnhout 2009, p. 17-25
- MMMA V* László Dobszay / Janka Szendrei: Antiphonen im 1.-8. Modus. Monumenta Monodica Medii Aevi Band V, Kassel etc. 1999
- Murdoch, Album* John E. Murdoch: Album of Science. Antiquity and Middle Ages. New York 1984
- Oediger, Bildung* Friedrich Wilhelm Oediger: Über die Bildung der Geistlichen im späten Mittelalter. Leiden - Köln 1953
- Piccard, Wasserzeichen* Gerhard Piccard: Wasserzeichen Schlüssel. Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe: Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Findbuch VIII, Stuttgart 1979
- Pietzsch, Universitäten* Gerhard Pietzsch, Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Hildesheim New York 1971
- Rausch, Opusculum* Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997
- Reckow, Guido* Guido's Theory of Organum after Guido: Transmission - Adaptation - Transformation. In: Graeme M. Boone (ed.), Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes. Isham Library Papers 4, Cambridge/Mass. 1995, p.395-413
- 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
- Sachs K.-J., Contrapunctus* Klaus-Jürgen Sachs: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. BzAMw 13, Wiesbaden 1974

- Sachs K.-J., Intervall-Terminologie* Klaus-Jürgen Sachs: Zwischen Konvention und System: Zur Intervall-Terminologie in Mehrstimmigkeitslehren des 13. bis 15. Jahrhunderts. In: Michael Bernhard (ed.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, VMK 15, München 2001, p. 253-272
- Schwarzenberg, Katalog* Karl Schwarzenberg: Katalog der kroatischen, polnischen und tschechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek, N. F. IV, 4, Wien 1972
- Spunar, Repertorium* Pavel Spunar: Repertorium auctorum Bohemorum pro vectum idearum post Universitatem Pragensem conditam illustrans. Studia Copernicana 25, Wrocław etc. 1985
- Stellmach, Dokumenty* Roman Stellmach: Dokumenty śląskich komend Joannitów w zasobie centralnego Archiwum Państwowego w Pradze. Archeon 102, 2000, p. 111-133
- Welkenhuysen, Sentencia* Andries Welkenhuysen: Louis Sanctus de Beringen, ami de Pétrarque, et sa Sentencia subiecti in musica sonora rééditée d'après le ms. Laur. Ashb. 1051. In: « Sapientiae Doctrina » Mélanges de théologie et de littérature médiévales offerts à Dom Hildebrand Bascour O.S.B., Leuven 1980, p. 386-427
- Witkowska-Z., Johannes Affligemensis* Elżbieta Witkowska-Zaremba: Late Reception of Johannes Affligemensis (Cotto) in East Central Europe. Cantus Planus. IMS Study Group. Papers Read at the 6th Meeting Eger 1993, Budapest 1995, p. 683-695

Digitale Quellen:

Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant: <http://cantus.gregorian-chant.org>
 Repertorium Academicum Germanicum: <http://www.rag-online.org>
 Thesaurus musicarum latinarum: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml>
 Alois Haidinger / Maria Stieglecker: Wasserzeichen des Mittelalters: <http://www.ksbm.ocaw.ac.at/wz/wzma.php>