

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 18

Die Thomas von Aquin
zugeschriebenen Musiktraktate

von

MICHAEL BERNHARD

MÜNCHEN 2006

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI DEM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

Gedruckt mit Unterstützung
des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
und des Freistaates Bayern

ISBN 3 7696 0961 1 / 978 3 7696 0961 5
© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 2006
Satz des Autors in Microsoft® Word® 2000
Druck und Bindung der Druckerei C. H. Beck, Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
I. DER TRAKTAT IN PAVIA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, ALDINI 450	
Einleitung	1
Edition COMPIL. Ticin.	16
Kommentar.....	51
II. DIE TRAKTATE IN ROM VAT. LAT. 4357	
Einleitung	64
Edition PS.-THOMAS AQU. I	76
Kommentar	85
Edition AUGUSTINUS MINOR (PS.-THOMAS AQU. II)	89
Kommentar	148
Handschriftenverzeichnis	155
Quellenverzeichnis	156
Literaturverzeichnis	164

Vorwort

Die Zuschreibung anonymer Schriften an berühmte Autoren hat seit jeher einen besonderen Reiz ausgeübt. Das beginnt in der Musiktheorie des Mittelalters mit der Zuweisung der *Musica enchiridis* an Hucbald oder Odo von Cluny und setzt sich mit Guido von Arezzo, Philippe de Vitry und etlichen anderen fort. Auch die neuzeitliche Musikforschung verfiel der Versuchung allzu leicht. So nimmt es nicht wunder, daß auch Thomas von Aquin als potentieller Autor musiktheoretischer Schriften ins Blickfeld der Musikwissenschaft geriet. Gleich zwei Musikforscher, Guerrino Amelli und Mario di Martino reklamierten für sich, einen Musiktraktat des berühmten Philosophen und Theologen Thomas von Aquin gefunden zu haben. Die Musikwissenschaft nahm die Veröffentlichungen Amellis und Di Martinos kaum zur Kenntnis, die Thomas-Forschung mit ihrem prominenten Vertreter Martin Grabmann lehnte die Zuschreibung ab. Im *Riemann-Musiklexikon* (1961) ist dann allerdings wieder zu lesen: „Über Musik schrieb Thomas ... einen kurzen Traktat *De musica*“, womit der von Amelli herausgegebene Traktat gemeint war, eine Aussage, die nach Heinrich Hüschens Artikel in der *MGG* (1966) und Hermann-Josef Burbachs Dissertation *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin* (1966) im Ergänzungsband des Riemann-Musiklexikons (1975) wieder zurückgenommen wurde. Burbach gibt erstmals eine ausführliche und überzeugende Widerlegung der These Amellis. Die Arbeit von Di Martino kennt er allerdings nicht. *The New Grove* (2001) begnügt sich mit der Feststellung „the *Ars musica* is spurious“, ohne die Editionen von Amelli und Di Martino auch nur zu erwähnen. Immerhin gelang es beiden Texten, in Roberto Busas *Index Thomisticus* und die begleitende Edition der *Opera omnia* aufgenommen zu werden, wenn auch nur in der Abteilung *Alii auctores*. Eine Untersuchung der beiden Traktate fehlt bis heute.

Der grundlegende Katalog der musiktheoretischen Quellen des Mittelalters im *Répertoire international des sources musicales* ermöglicht es uns heute, den Blick von der einzelnen Quelle zu lösen, umfassende Vergleiche vorzunehmen und die Texte in einen größeren Kontext zu stellen. Dadurch wird die zeitliche und regionale Zuordnung anonym überlieferter Traktate auf eine wesentlich sicherere Grundlage gestellt. Zugleich wird es möglich, einen Text zu konstituieren, der sich von den schlichten Abschriften Amellis und Di Martinos erheblich unterscheidet, da sich einerseits die von ihnen benutzten Handschriften als fehlerträchtig erweisen,

VIII

andererseits die Herausgeber selbst den paläographischen Anforderungen dieser Handschriften nicht gewachsen waren.

Wenn auch die Untersuchung zeigt, daß von Thomas von Aquin nichts übrig bleibt, verdienen die Traktate doch unser Interesse, da sie neue Einsichten in charakteristische Netzwerke der Wissensvermittlung im 13. und 14. Jahrhundert vermitteln. Dabei taucht anstelle des Thomas von Aquin ein neuer Name auf: Augustinus – allerdings nicht der große Kirchenlehrer, sondern ein „Augustinus minor“, der als Verfasser eines der hier behandelten Texte ins Blickfeld rückt.

Dank schuldet der Verfasser Charles Burnett, der uneigennützig und bereitwillig seine Photographien der Handschrift Cashel zur Verfügung gestellt hat, der Biblioteca Universitaria in Pavia für die freundliche Aufnahme und Hilfsbereitschaft und Stephan Hörner, der das Buch einer kritischen Durchsicht unterzogen hat.

I.

Der Traktat in Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 450

Im Jahre 1880 gab Guerrino Amelli, der später unter seinem Klosternamen Ambrogio mehrere Abhandlungen veröffentlichte, ein schmales Bändchen mit dem Titel: *D. Thomae Aquinatis de arte musica nunc primum ex codice bibliothecae universitatis Ticinensis editi et illustravit Sac. Guarinus Amelli alter e custodibus bibliothecae Ambrosianae* in Mailand heraus. Amelli führt zunächst an seinen Gegenstand heran, indem er über das Verhältnis von Philosophie und Musik im allgemeinen spricht, sodann das Interesse des hl. Thomas an der Musik durch einige einschlägige Stellen aus seinen Werken belegt und seine Hymnendichtungen zum Fronleichnamfest bespricht.

Den ersten Hinweis auf einen Musiktraktat des hl. Thomas findet Amelli im Traktat *De tonis*, der von Martin Gerbert dem Johannes de Muris zugeschrieben wurde.¹ Dort wird mehrfach ein Autor namens Hugo zitiert, der ein Buch mit dem Titel *Nepos* geschrieben haben soll.² In einem dieser Zitate heißt es:

S. 311b: Et licet veri doctores, quibus credo (*ed.* : cedo), et meus dominus Thomas: diapason constituitur ex duabus proportionibus, videlicet diatessaron et diapente: constat autem diatessaron ex duobus tonis et semitonio minore; diapente constat ex tribus tonis et semitonio minore: unde diapason constat ex quinque tonis et duobus semitoniis minoribus, qui non faciunt plenum tonum, et hi errant, qui aliter intelligunt. Ita dicto tanto viro sive dictis eius non contradico, nec est meae intentionis contradicere, ipsi veraciter credendum (*ed.*: cedendum) est, et expertis; non enim valeo profunditatem suorum dictorum attingere; verba sunt Hugonis.

Den erwähnten Hugo identifiziert Amelli als Ugone di Castello, einen Dominikaner, der an der Pariser Universität lehrte und 1337 eine *Sphaera mundi* schrieb. Die Tatsache, daß dieser Hugo an der Pariser Universität lehrte, macht es Amelli wahrscheinlich, daß der apostrophierte „meus dominus Thomas“ kein anderer als Thomas von Aquin sein könne, der ja ebenfalls Dominikaner war und 1268-1271 an der Pariser Universität

¹ Ps.-MUR. interv. GS 3, S. 308-312

² GS 3, S. 310a

lehrte. Der musikalische Inhalt des Zitats beweise, daß Thomas einen Musiktraktat geschrieben habe.

Diesen vermeintlichen Musiktraktat des hl. Thomas fand Amelli in einer Handschrift in Pavia, die heute die Signatur Aldini 450 der Biblioteca Universitaria trägt. Nach Amelli enthält der Codex drei Musiktraktate, deren erster mit dem Titel *Toma de Aquino presbiter. De arte musica* versehen ist. Die beiden anderen Traktate bezeichnet Amelli als Kompendien der Lehre Philippos de Vitry, Johannes' de Muris und Marchettos von Padua. Gegen die Echtheit des ersten Traktats, welcher Gegenstand seiner Abhandlung ist, räumt Amelli selbst Bedenken ein: „Intorno alla genuinità di questo trattato, quantunque non possiamo assolutamente esserne accertati, nondimeno troviamo qualche non spregievole indizio in suo favore.“ Als Indizien führt Amelli einige typisch scholastische Wendungen an.³ Die Übereinstimmung mit der Lehre zeitgenössischer Musiktheoretiker wie Johannes de Garlandia, Hieronymus de Moravia und Coussemakers Anonymi I und II (CS 1)⁴ spreche durchaus für eine Autorschaft des Aquinaten.

Schließlich verweist Amelli auf die auffälligen Konkordanzen mit Lambertus⁵, Nicolaus de Capua und den Anonymi I und II.

Aus inhaltlichen und stilistischen Gründen haben Martin Grabmann⁶ und Hermann-Josef Burbach⁷ einen Zusammenhang des Traktats in Pavia 450 mit Thomas abgelehnt. Die von Amelli angeführte scholastische Diktion beschränkt sich auf so allgemeine Floskeln, daß von einem stichhaltigen Beweis nicht die Rede sein kann.

Amellis Beweisführung durch den Traktat *De tonis* kann aus verschiedenen Gründen keinerlei Gültigkeit beanspruchen:

1. Es ist völlig offen, ob der erwähnte Thomas wirklich Thomas von Aquin ist.
2. Es ist unbewiesen, daß Hugo, der Autor des *Nepos* mit dem von Amelli gefundenen Ugone di Castello identisch ist.

³ Amelli, Thomas S. 14: „sicut scribit philosophus ... etc., unde sequitur ... etc., unde sciendum quod mutatio sumitur dupliciter ... etc., omnis scientia duplici cognoscitur via scilicet via diffinitiva et divisiva etc.“

⁴ Im *Monitum ad lectorem* S. 18 werden hingegen fälschlich die Anonymi I und IV genannt.

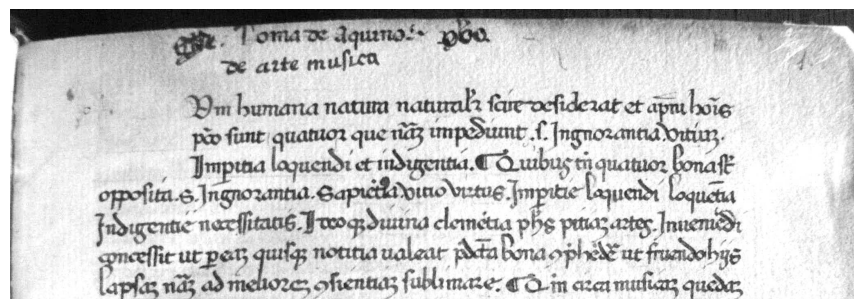
⁵ Bei Amelli nach Coussemaker als *Quidam Aristoteles* bezeichnet.

⁶ Die Werke des Thomas von Aquin, Münster 1949, S. 416f.

⁷ Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin. Kölner Beiträge zur Musikforschung 34, Regensburg 1966, S. 16-17

3. Michels⁸ hat festgestellt, daß der Traktat *De tonis* inhaltlich nichts mit Johannes de Muris zu tun habe und somit keine Verbindung zur Pariser Universität hergestellt werden kann. Die einzige Handschrift, die den Traktat *De tonis* überliefert, St. Paul 264/4 (fol. 60r-63r), ist wohl erst um die Wende vom 14. zum 15. Jh. entstanden. Ihre Herkunft aus Frankreich ist möglich, aber nicht gesichert.⁹

Als einziges Argument für die Zuweisung bleibt die Überschrift zum Traktat in der Handschrift Pavia 450: „Toma de Aquino de arte musica“.



Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 450, fol. 1r

Links und rechts neben dem Namen sind zwei Einträge übermalt und damit unkenntlich gemacht worden. Das Wort „presbyter“, das Amelli zu erkennen glaubte, kann nicht bestätigt werden. Schon die Verfasser des Katalogs der Handschriften der Biblioteca Universitaria, L. de Marchi und G. Bertolani stellten fest: „... l'attribuzione è certamente erronea. Anche il titolo fu aggiunto posteriormente“.¹⁰ Der Titel ist im Gegensatz zum durchaus mit bescheidenem kalligraphischen Anspruch gestalteten Text, zu dem auch Initialen vorgesehen waren, ziemlich nachlässig geschrieben, schwankt in der Zeilenhöhe und ist nicht zentriert. Das Explicit auf fol. 10v ist im Vergleich sehr viel anspruchsvoller gestaltet. Offensichtlich ist der Platz, der für den Titel und die Initiale zum ersten Satz freigehalten wurde, nicht in der geplanten Form ausgefüllt, sondern später in der vorliegenden Form beschriftet worden. Die Namensform ‚Toma‘ spricht

⁸ Ulrich Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 8, Wiesbaden 1970, S. 26

⁹ Christopher Page, *The Summa musica: A Thirteenth-Century Manual for Singers*. Cambridge 1991, S. 1-2

¹⁰ L. de Marchi e G. Bertolani: *Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca Universitaria di Pavia I*, Milano 1894, S. 258

nicht gerade für die Originalität des Titels. Er muß aus diesen Gründen als Beweisstück für die Authentizität ausscheiden.

Für die Zuweisung des Traktats in Pavia 450 fehlt also jede Begründung.

Es ist nun zu fragen, ob dieser Traktat hinsichtlich Datierung und Lokalisierung näher bestimmt werden kann.

Was Amelli als Traktat des hl. Thomas von Aquin ediert hat, umfaßt die ersten fünf Seiten (fol. 1r-3r) einer Abhandlung, die in der Handschrift Pavia 450 die Blätter 1-10 einnimmt. Der Text dieser Seiten ist von einer einzigen Hand geschrieben und durch Zwischenüberschriften und Initialen gegliedert. Das Ende ist in der Mitte von fol. 10v durch das Explicit „Finito libro isto referamus gratias Christo“ deutlich bestimmt. Die untere Hälfte dieser Seite wie auch die folgenden Blätter 11-22 sind leer. Zusammen mit dem Vorsatzblatt II bilden die Blätter 1-22 einen Faszikel.

Warum Amelli den vermeintlichen Thomas-Traktat mit dem Ende von fol. 3r beschließt, ist nicht klar. Möglicherweise hat ihn die in der Handschrift folgende Wiederholung der Intervallbeschreibungen zu der Annahme veranlaßt, daß dieser Teil nicht mehr in eine schlüssige Abfolge des Lehrstoffes gehört. Auch die Verwendung des Terminus *contrapunctus*, der nicht in die Zeit des Aquinaten paßt, könnte die Ursache gewesen sein.

Der ganze Text von fol. 1-10v ist aber durchaus als Einheit anzusehen: Das Explicit auf fol. 10v zeigt, daß der Faszikel als *liber* konzipiert ist, was auch die Schriftgestaltung bestätigt. Es handelt sich offensichtlich um eine bewußt angelegte Sammlung verschiedener kleiner musiktheoretischer Texte, die unterschiedliche Lehrgegenstände behandeln, wobei Doppelungen durchaus vorkommen können. Der Zusammenhang wird gelegentlich auch durch überleitende Wendungen hergestellt.¹¹

Aus der Überlieferung einzelner Textteile in anderen Handschriften, der Gliederung der Handschrift Pavia 450 und aus der thematischen Verschiedenheit der behandelten Lehre lassen sich die unterschiedlichen Bestandteile der Kompilation¹² recht gut erkennen.

¹¹ fol. 6v: „Superius dictum est de cantu firmo, nunc videndum est de contrapunto.“ (305)

¹² Im Folgenden als COMPIL. Ticin. bezeichnet.

A

Dieser Text, den Amelli ediert hat, zeigt einen relativ konsequenten Aufbau:

- 1-2 Einleitung
- 3-6 Bedeutung der Musik
- 7-12 Erfindung der Musik
- 13-21 Definition der Musik
- 22-34 Solmisationssilben, Tonbuchstaben, Hexachorde, Oktavsystem
- 35-44 Mutation
- 46-84 Intervalle
- 86-110 Merkwürdige zu Tonbuchstaben, Solmisation, Intervallen und Kirchentonarten

Die Zusammengehörigkeit wird durch die Tatsache unterstrichen, daß große Teile des Textes aus dem Musiktraktat des französischen Autors Lambertus¹³ aus dem 13. Jh. zusammengestellt sind. Der Vergleich mit Lambertus läßt erkennen, daß die Handschrift Pavia eine schlechte Kopie einer nicht zu bestimmenden Vorlage ist: Oft fehlen einzelne Wörter, die syntaktisch oder inhaltlich notwendig sind. In Satz 45 wird ein Satz angefangen und nicht weitergeführt („Habito de singulis et c.“), der vielleicht eine versehentliche Wiederholung des vorausgehenden Abschnitts (Satz 35) ist. In Satz 54 wird bei der Beschreibung des Halbtons auf ein Beispiel verwiesen („ut patet in exemplo“), das aber fehlt. Schließlich bricht die Beschreibung der Intervalle nach der kleinen Sexte ab. Die restlichen vier Intervalle fehlen. Der anschließende Satz 85 ist offensichtlich unvollständig.

Als Quelle für den Text ist Lambertus bestimmend. COMPIL. Ticin. ähnelt dabei sehr einem Text der französischen Lambertus-Tradition (TRAD. Lamb.), der in der Pariser Handschrift lat. 15128 erhalten ist. Dieser Text ist in der Abfolge der Lehrgegenstände mit COMPIL. Ticin. fast identisch. Neben Passagen mit fast demselben Wortlaut machen andere Stellen dagegen deutlich, daß keine unmittelbare Abhängigkeit

¹³ Die bibliographischen Angaben zu den allgemein mit den Sigeln des *Lexicon musicum Latinum* zitierten Quellen finden sich im Register S. 156 ff.

voneinander vorliegt. Einzelne Partien der COMPIL. Ticin. haben aber auch Parallelen zu anderen Texten. Unter diesen ist TRAD. Holl. VI deswegen besonders auffällig, weil die Abfolge des Textes von COMPIL. Ticin. 1-18 ziemlich genau TRAD. Holl. VI 1,5 – 3,7 entspricht, während die darin enthaltenen Lambertus-Zitate von unterschiedlichen Stellen im Text stammen. Die Textfassung der COMPIL. Ticin. ist allerdings näher an Lambertus als an TRAD. Holl. VI. Dieser Tatbestand läßt den Schluß zu, daß COMPIL. Ticin. und TRAD. Holl. VI nicht direkt aus Lambertus abgeschrieben haben, sondern eine andere Quelle zur Verfügung hatten. Gerade die einleitenden Lehrgegenstände, die sich mit der Bestimmung, Definition und ‚Erfindung‘ der Musik, sowie mit der Etymologie des Wortes beschäftigen, sind anscheinend weiter verbreitet gewesen. AMERUS, QUAT. PRINC., NICOL. CAP. und andere sind Zeugen dieser Verbreitung, die sich oft nicht auf eine feste Textfassung gründet, sondern in Einzelheiten sehr unterschiedlich sein kann, wie die folgende Textpassage zeigt:

COMPIL. Ticin. 3: qua peccatores veniam petunt, qua tristes confortantur, qua spiritu vexati levius se habent, qua pugnantes animosiores efficiuntur.

AMERUS 1, 5: qua peccatores veniam petunt, qua tristes confortantur, qua leti hylariores efficiuntur, qua laboribus fatigati sublevantur, qua convivantes exillanantur, qua spiritu maligno vexati levius se habent, ut Regum I^o ... Qua pugnantes animosiores efficiuntur ...

TRAD. Holl. VI 1, 9: qua peccatores veniam petunt, qua tristes exhilarantur, qua leti iocundiores efficiuntur, qua laboribus fatigati sublevantur, qua spiritu maligno vexati levius se habent, qua pugnantes animosiores efficiuntur.

NICOL. CAP. p. 309: qua laeti hilariores efficiuntur, qua saepe vexati leviter se habent, qua pugnantes animosiores efficiuntur.

Der Abschnitt über die Mutation, der sich auch in TRAD. Garl. plan. I-IV findet, scheint ebenfalls auf gemeinsames Traditionsgut mit Lambertus zurückzugehen. Die Überlieferungswege für TRAD. Franc. I, der mit der COMPIL. Ticin. den Abschnitt über die *musica falsa* in größerem Maße als mit Lambertus gemeinsam hat, führen nach Italien. Die einzige Quelle des Traktats, die Handschrift Saint-Dié 42, ist entweder selbst in Italien entstanden oder von einer italienischen Vorlage kopiert worden.¹⁴

¹⁴ Vgl. RISM B III 6, S. 240-241

Die folgende Tabelle zeigt die Textkonkordanzen mit der COMPIL. Ticin.:

COMPIL. Ticin.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
LAMBERTUS																				
TRAD. Lamb.																				
TRAD. Holl. VI																				
NICOL. CAP.																				
TRAD. Garl.																				
TRAD. Franc.																				

COMPIL. Ticin.	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
LAMBERTUS																				
TRAD. Lamb.																				
TRAD. Holl. VI																				
NICOL. CAP.																				
TRAD. Garl.																				
TRAD. Franc.																				

COMPIL. Ticin.	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
LAMBERTUS																				
TRAD. Lamb.																				
TRAD. Holl. VI																				
NICOL. CAP.																				
TRAD. Garl.																				
TRAD. Franc.																				

COMPIL. Ticin.	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
LAMBERTUS																				
TRAD. Lamb.																				
TRAD. Holl. VI																				
NICOL. CAP.																				
TRAD. Garl.																				
TRAD. Franc.																				

COMPIL. Ticin.	81	82	83	84	85	86
LAMBERTUS						
TRAD. Lamb.						
TRAD. Holl. VI						
NICOL. CAP.						
TRAD. Garl.						
TRAD. Franc.						

B

Die anschließenden Verse (Satz 88-110), die Amelli anscheinend als zum vorangehenden Text gehörig betrachtete, sind in der Handschrift Pavia 450 singulär überliefert. Sie behandeln im Wesentlichen dieselben Lehrgegenstände wie die vorausgehende Abhandlung. Dazu kommen vier Verse, die in größter Knappheit die Ambitus der authentischen und plagalen Kirchentonarten angeben. Eine lokale oder zeitliche Bestimmung ist nicht möglich.

C

Eine neue Abteilung der Kompilation beginnt mit der Überschrift: „*Differentia cantus consonantiarum videlicet contrapunti et cantus firmi*“, die mit einem Explicit auf fol 4v: „*De teorica firmi cantus dicta sufficient*“ einen entsprechenden Abschluß findet. Dieser Teil ist in Kapitel aufgeteilt, die in ihrer Thematik zum Teil den Stoff von Teil A wiederholen, in den letzten drei Kapiteln aber zusätzlich Choraltheorie behandelt:

- 111-138 Intervalle
- 139-151 Tongeschlechter
- 152 „*He de coniuntionibus dicta sufficient.*“
- 153-154 Die Bedeutung der Zahl für die Musik
- 155-161 Hexachorde
- 162-166 Mutation
- 167-173 Finales der Kirchentonarten
- 174-184 Ambitus der Kirchentonarten
- 185-190 Klassifizierung der Gesänge
- 191 „*De teorica firmi cantus dicta sufficient*“

Dieser Teil C läßt sich als zusammenhängend sowohl aus der folgerichtigen Anordnung der Lehrgegenstände wie auch aus der Korrespondenz der Überschrift „*Differentia cantus consonantiarum videlicet contrapunti et cantus firmi*“ mit dem Explicit „*De teorica firmi cantus dicta sufficient*“ isolieren. Der ganze Abschnitt ist zudem stark von italienischer Musiktheorie beeinflusst. Marchettus von Padua (MARCH. luc.) ist als Quelle eindeutig nachweisbar, während andere Parallelen in italienischen Texten des 15. Jhs. zu finden sind: Im ANON. La Fage III,

einem Text, der in zwei italienischen Quellen des 15. Jhs. überliefert ist¹⁵, findet sich die Aufzählung der Intervalle in einer teilweise identischen Formulierung. Bei Iohannes Ciconia (IOH. CICON. mus.) vom Anfang des 15. Jhs., ebenfalls nur in italienischen Handschriften überliefert, wie auch bei Iacobus Theatinus (IAC. THEAT.) erscheint die ganz eigentümliche Klassifizierung der Gesänge in *metricus*, *prosaicus*, *differens*, *indifferens* und *communis*. Die Definition der Mutation schließlich zeigt Anklänge an die Definition bei Petrus Talhanderus (PETR. TALH.).

Text C bildet also wohl das italienische Komplement zur französischen Tradition von Text A.

D

Der Abschnitt D, der sich auf Philippe de Vitry beruft und somit wiederum auf französische Theorie zurückgeht, enthält eine Aufzählung der für den Discantus geeigneten Zusammenklänge und deren Klassifizierung in perfekte und imperfekte Konsonanzen. Er stimmt vollständig mit zwei Abschnitten aus PS.-PHIL. lib. mus. überein. Diesen Traktat hat Coussemaker aus der 1870 verbrannten Handschrift Strasbourg Bibl. publ. Ms. M. 222 C. 22 abgedruckt. Der Text war aber auch in Italien bekannt: eine veränderte Fassung ist in der italienischen Handschrift Siena L. V. 36 erhalten.¹⁶ Fol. 24v enthält den Text des Abschnitts D im gleichen Wortlaut, wie ihn die COMPIL. Ticin. überliefert. Einige signifikante Varianten zwischen den beiden Handschriften zeigen, daß sie nicht direkt voneinander abhängig sind, sondern daß ihnen ein weiteres Exemplar als Quelle zugrunde lag.

E

Die folgende Beschreibung der Zahlenverhältnisse wird durch eine Zwischenüberschrift vom vorangehenden Teil abgegrenzt. Die unorthodoxe Zusammenstellung der Zahlenverhältnisse beginnt zunächst

¹⁵ Roma, Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia Nazionale dei Lincei 2067, fol. 13v-15r; Roma, Biblioteca Vallicelliana B 83, fol. 39r-55r

¹⁶ Eine weitere Handschrift in Basel, Universitätsbibliothek F VIII 16 enthält nur den zweiten Teil des Traktats CS3 p. 41a-46b.

konventionell mit den Verhältnissen der musikalischen Konsonanzen *dupla* (Oktave), *tripla* (Duodezime), *quadrupla* (Doppeloktave), *sesquialtera* (Quinte) und *sesquitercia* (Quarte). Anschließend folgt die Beschreibung von zwei Verhältnissen aus der Klasse der *multiplikes superparticulares*, die hier ganz außerhalb einer konsequenten Abfolge stehen. Die reguläre Abfolge der Verhältnisklassen ist z. B. bei TRAD. Garl. plan. I 22-54 durchgeführt:

multiplex:	duplum, triplum, quadruplum
superpartulare:	sesquialterum, sesquitercium, sesquiquartum
superpartiens:	superbipartiens, supertripartiens, superquadrupartiens
multiplex superpartulare:	duplum sesquialterum, duplum sesquitercium ... triplum sesquialterum, triplum sesquitercium ...
multiplex superpartiens:	duplum superbipartiens, duplum supertripartiens ... triplum superbipartiens, triplum supertripartiens ...

Den fragmentarischen Charakter der Aufzeichnung unterstreicht der verstümmelt überlieferte Satz 218. Da die Behandlung der Zahlenverhältnisse in einer ganzen Reihe von Traktaten des 13-15. Jhs. zu finden ist, ist eine regionale und zeitliche Einordnung dieses Textstückes nicht möglich.

F

Der Textteil F ist durch die Überschrift „Brevis introductio musicalis scientie secundum aliquos peritos magistros“ vom Vorausgehenden deutlich abgetrennt. Die Überschrift stellt durch die Formulierung „secundum aliquos peritos magistros“ den kompilatorischen Charakter des Textes fest. Gegenstand dieses Textteiles ist der „cantus firmus“. Er wird durch Satz 305 „Superius dictum est de cantu firmo, nunc videndum est de contrapuncto“ abgeschlossen.

Die in Satz 223 angekündigten Lehrgegenstände erscheinen im Text in veränderter Reihenfolge:

- 224-227 *soni* (=Solmisationssilben)
- 228-229 *litterae* (= Tonbuchstaben)
- 230-231 *proprietaes* (= Hexachordgenera)
- 232-238 *reformationes* (= Lage und Abfolge der Hexachorde)
- 239-241 *mutationes*
- 289-295 *litterae terminales* (= Schlußtöne der Kirchentonarten)

Daneben werden weitere Themen behandelt, die in der Ankündigung nicht erwähnt werden:

243-247 *b molle*

248-271 *consonantiae* (= verwendbare Intervalle im Choral)

272-280 Definitionen: *cantus*, *consonantia*, *vox*, *dissonantia*

282-288 *toni* (= Kirchentonarten)

296-305 Rezitationston und Flexa der Kirchentonarten

Die Verwendung der Begriffe *proprietas* und *reformatio* für die Hexachordgattungen und die einzelnen Hexachorde ist selten. Nur zwei Texte des 15. Jhs. benutzen das Begriffspaar: ANON. Couss. I in der nach Auskunft von RISM in Deutschland und Flandern entstandenen Handschrift Paris BNF lat. 16664, die hauptsächlich Texte von Conrad von Zabern enthält, und NICOL. CAP., der nur in italienischen Handschriften überliefert ist. Die Übereinstimmungen mit NICOL. CAP. in Satz 232-247 und mit ANON. La Fage III in Satz 243-272 lassen gemeinsames italienisches Traditionsgut vermuten.

G

Ohne Überschrift, aber mit einer rhetorisch aufwendig gestalteten Einleitung versehen, folgt eine Kontrapunktlehre, deren erster Teil mit dem Anfang des ANON. La Fage III identisch ist. Die generellen Regeln tauchen aber auch in zwei Kontrapunkttraktaten (CONTR. Quid est und CONTR. Salvator) in z. T. veränderter Zusammenstellung auf. Der zweite Teil der Kontrapunktlehre gibt Einzelanweisungen für die Klangfortschreitung aus der Oktave und der Duodezime, die in größerem Zusammenhang ebenfalls in CONTR. Salvator stehen. Dort werden alle perfekten Konsonanzen als Ausgangspunkt für die Klangfortschreitung behandelt. Alle Texte sind italienischen Ursprungs.¹⁷

¹⁷ CONTR. Salvator in Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 1119 fol. 69r-74r; London, British Library, Egerton 2954, fol. 23r-26r; Siena, Biblioteca Comunale L V 30 und in weiteren Handschriften in veränderten Fassungen. Vgl. Giuliano Di Bacco: De Muris e gli altri. Lucca 2001, S. 339. CONTR. Quid est in der Handschrift Venezia, Bibl. Marciana, lat. CL. VIII. 82 fol. 63r-65r, aber auch in München, clm 15632, fol. 103v-104v aus Rott am Inn

H

Eine Aufstellung der Proportionen in italienischer Sprache läßt zunächst einen Zusammenhang mit den Konsonanzen vermuten. Auffällig ist allerdings die Erwähnung der Proportion *superbipartiens* (=5:3 oder 10:6 oder 15:9), die keinem Intervall zugeordnet werden kann. Zwei Texte aus Süddeutschland (PROP. MENS. Sequitur) und Böhmen (PAUL. PAULIR.), welche dieselbe Zusammenstellung von Proportionen beschreiben, bezeichnen diese Proportionen eindeutig als mensurale Proportionen, denen jeweils ein Mensurzeichen zugeordnet wird. Es dürfte sich in unserer Zusammenstellung also ebenfalls um mensurale Proportionen handeln. Ein Zusammenhang zwischen den Traktaten ist allerdings nicht feststellbar.¹⁸

I

(PROP. MENS. Quat.)

Die Auflistung der Mensuren, die Gallo in seinen *Mensurabilis musicae tractatuli* veröffentlicht hat, folgt der italienischen Tradition der Teilung der Mensuren, wie sie auch in dem sog. *Fragmentum de proportionibus* (PROP. MENS. senar.) beschrieben ist, wobei das *tempus* in eine unterschiedliche Anzahl von Minimien aufgeteilt werden kann:

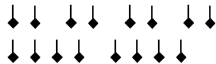
tempus quaternarium	dupla minor	↓ ↓ ↓ ↓
tempus senarium imperfectum	dupla maior	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
tempus senarium perfectum	tripla minor	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
tempus novenarium	tripla maior	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Es folgt die Bezeichnung für die Drei- oder Zweiteilung einer Semibrevis, die besonders bei Marchettus von Padua verwendet wird (cf. MARCH. pom. 28, 1 etc.):

ternaria	prolatio maior	◆ = ↓ ↓ ↓ ↓
binaria	prolatio minor	◆ = ↓ ↓

¹⁸ Vgl. Anna Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*. Oxford 1993, S.166 ff.

Die *maneries octonaria* wird im ANON. Deodat. cap. 7 und in PROP. MENS. senar. aufgeführt. Dabei wird ein *tempus* entweder in vier Semibreven zu je zwei Minimien oder in zwei Semibreven zu je vier Minimien aufgeteilt, eine Teilung, die nach der Lehre des Johannes de Muris nicht möglich ist.¹⁹

maneries octonaria	quadrupla	
--------------------	-----------	--

K

(TRAD. March.)

Der Text ist als selbständiger Traktat in den Handschriften Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina 5-2-25, fol. 66v-68v und Pavia, Biblioteca Universitaria 361, fol. 25r-28v erhalten. Beide Handschriften stammen aus dem 15. Jh. und sind in Italien entstanden. Das Ende ist durch das Explicit des Autors deutlich markiert, in dem er als Quelle seiner Ausführungen Marchettus von Padua benennt. In der Tat ist der ganze Text hauptsächlich aus dem elften Buch des *Lucidarium*, einzelne Lehrgegenstände auch aus dem zweiten und zwölften Buch exzerpiert. Der Autor zitiert dabei selten wörtlich, er faßt das Wesentliche zu den Kirchentonarten, ihren Finales und ihrem Aufbau aus unterschiedlichen Quint- und Quartspecies zusammen, wobei er mit der Angabe von Erweiterungen des Ambitus der Kirchentonarten über den Text des Marchettus hinausgeht.

Das Verhältnis der Handschriften zueinander ist schwer zu bestimmen. Anscheinend sind alle drei Handschriften von derselben Vorlage abgeschrieben worden, wobei bei allen mit Lesefehlern, unabsichtlichen Auslassungen und Schreibfehlern, aber auch mit bewußten kleinen Veränderungen zu rechnen ist.

L

(CONTR. Sex s. spec. II)

¹⁹ Vgl. IOH. MUR. lib. 1, 7. Siehe auch F. Alberto Gallo, Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert. In: Frieder Zaminer (Hrsg.), Geschichte der Musiktheorie 5, Darmstadt 1984, S. 325-326

Die Kontrapunktlehre CONTR. Sex s. spec. II ist in drei weiteren Handschriften überliefert: Firenze, Bibl. Riccardiana 734 fol. 102r; Venezia, Bibl. Nazionale Marciana VIII 35 (=3046), fol. 95r-96r und in der 1391 geschriebenen, aus Pavia stammenden Handschrift Chicago, Newberry Library Ms. 54. 1, fol. 49r.²⁰ Ein direktes Abhängigkeitsverhältnis von Vorlage und Abschrift zwischen den Handschriften läßt sich nicht feststellen, obwohl eine engere Verwandtschaft zwischen den Textzeugen Venedig und Chicago zu beobachten ist. Der Text gehört zu den frühen Kontrapunktlehren, die nur sechs Konsonanzen zulassen.²¹ Die Lehre geht offenbar auf Goscalcus zurück, wie einige sprachliche Besonderheiten zeigen.²²

M

Der letzte Abschnitt der Kompilation ist eine Aufzählung der im Kontrapunkt verwendbaren Intervalle, der wie die vorausgehende Kontrapunktlehre sechs Konsonanzen²³ mit ihren Oktaverweiterungen berücksichtigt und ihre Zusammensetzung aus Ganz- und Halbtönen angibt. Er kann damit als Ergänzung des vorausgehenden Kontrapunkttraktats verstanden werden. Eine Überlieferungsparallele ergibt sich mit den Handschriften Chicago 54.1 und Venezia cl. VIII 35, die ebenfalls die Texte L und M nacheinander abgeschrieben haben.

Auffällig ist die Verwendung der modernen Konsonanzbezeichnungen *tertia minor*, *tertia maior* etc. neben den antiken Bezeichnungen *semiditonus*, *ditonus* etc., während der Kontrapunkttraktat CONTR. Sex s. spec. II nur die antiken Bezeichnungen gebraucht. Für die Oktaverweiterungen, die im Kontrapunkttraktat nicht berücksichtigt sind, werden nurmehr die modernen Bezeichnungen *decima*, *duodecima*, *tertiadecima* und *quintadecima* angegeben.

²⁰ Verwandte Texte sind nach Sachs, *Contrapunctus*, S. 218-219 außerdem in Napoli, Bibl. Nazionale VIII D 12 fol. 37r-38r und Paris, Bibliothèque Nationale de France 7378A, fol. 61v-62r

²¹ Siehe Sachs, *Contrapunctus* S. 65 ff.

²² Siehe Sachs, *Contrapunctus* S. 68 f.

²³ Der *unisonus* ist in der Zusammenstellung ausgelassen.

Bei Berücksichtigung aller Textparallelen zu COMPIL. Ticin. kann man wohl mit Sicherheit sagen, daß die Kompilation in Italien entstanden ist. Für Teil A ist eine Quelle der französischen Lambertus-Tradition vorauszusetzen, doch scheinen Texte dieser Art zumindest seit dem 14. Jh. in Italien bekannt gewesen zu sein. Die Kenntnis des Lambertus selbst ist in Italien durch die Abschrift in Siena, Biblioteca Communale L.V. 30 nachweisbar, die Zitate in NICOL. CAP., ANON. La Fage III und anderen beweisen die Verbreitung eines Lehrgutes in Italien, das ursprünglich aus Frankreich stammt und vor allem mit dem Namen des Lambertus verbunden ist. Das Textstück D, das namentlich auf Philippe de Vitry Bezug nimmt, geht direkt auf eine italienische Überlieferung zurück. Alle anderen Texte spiegeln ohnehin italienische Theorie wieder oder zeigen in ihrer Überlieferung deutliche Bezüge zu italienischen Handschriften. Die vielfältigen Verknüpfungen italienischer Handschriften untereinander lassen auf einen intensiven Austausch musiktheoretischen Lehrstoffs schließen, wobei sowohl die Abschrift von Texten, wie auch die Tradierung durch den Unterricht eine Rolle gespielt haben kann. Vor allem scheinen bei unserer Kompilation kleine Texte, die nur einen einzigen Lehrgegenstand behandeln, und knappe Zusammenfassungen des grundlegenden Stoffes bestimmend gewesen sein. Texte dieser Art tragen sowohl wegen des geringen Zeitbedarfs für die Abschrift als auch wegen des geringen materiellen Aufwands für den Beschreibstoff die besten Voraussetzungen in sich, an Schule und Universität zu zirkulieren.

Für die zeitliche Bestimmung der Abfassung der Kompilation gibt das *Lucidarium* des Marchettus von Padua, das zwischen 1309 und 1318 entstanden ist, einen festen *Terminus post quem*. Die Klassifizierung der Gesänge in *metricus*, *prosaicus*, *differeus*, *indifferens* und *communis* ist sonst nur in Texten des frühen 15. Jhs. (IOH. CICON. mus. und IAC. THEAT.) belegt, wie auch die meisten Handschriften, welche Konkordanzen zu COMPIL. Ticin. aufweisen, erst im 15. Jh. entstanden sind. Andererseits ist die Schrift des Codex Pavia 450 wohl noch dem 14. Jh. zuzuordnen.²⁴ Der runde, flache Schriftduktus läßt sich mit der Schrift Petrarcas recht gut vergleichen, eine Schrift, die Crous und Kirchner als ‚Goticantiqua‘ bezeichnen.²⁵ Man wird deshalb nicht allzuweit fehlgehen, wenn man die Entstehung der COMPIL. Ticin. gegen Ende des 14. Jhs. ansetzt.

²⁴ So auch die Datierung im Katalog von de Marchi und Bertolani und in RISM B III 6

²⁵ Ernst Crous / Joachim Kirchner: Die gotischen Schriftarten. ²Braunschweig 1970. Vgl. Abb. 17, S. 11

COMPILATIO TICINENSIS Edition

P = Pavia, Biblioteca Universitaria 450

PS.-PHIL. lib. mus.:

N = Siena, Bibl. Communale L. V. 36, fol. 24v

ANON. La Fage III:

C = Roma, Bibl. Corsiniana 2067, fol. 13v

V = Roma, Bibl. Vallicelliana B 83, fol. 39rv

TRAD. March.:

A = Pavia, Biblioteca Universitaria 361, fol. 25r-28v

S = Sevilla, Bibl. Capitular y Colombina 5-2-25, fol. 66v-68v

CONTR. Sex s. spec. II:

G = Chicago, Newberry Library Ms. 54. 1, fol. 49r

M = Venezia, Bibl. Nazionale Marciana VIII 35 (=3046), fol. 95r-96r

R = Firenze, Bibl. Riccardiana 734 fol. 102r

Wiedergegeben wird die Fassung der Handschrift *P* als einzigem Textzeugen für die Kompilation. Da die Handschrift reichlich Fehler enthält, wurden anhand der Parallelüberlieferungen unter Anzeige im Apparat Korrekturen vorgenommen, wenn in *P* eindeutige grammatische, syntaktische oder sachliche Fehler vorliegen. Ansonsten wurde die Fassung von *P* auch gegenüber Varianten in anderen Textzeugen beibehalten.

Die Einteilung in Abschnitte stammt vom Herausgeber. An den Seitenrändern sind Angaben zur Ausgabe Amellis (*p.19-24*) und zur Seiteneinteilung der Handschrift Pavia 450 (*1r-10v*) vermerkt.

Tonbuchstaben sind gemäß mittelalterlichem Usus stillschweigend normalisiert: Großbuchstaben A-G für die tiefe Oktave, Kleinbuchstaben a-g für die hohe Oktave. *P* unterscheidet eigentümlicherweise graphisch zwischen B durum und b quadrum.

<> = Spitze Klammern enthalten Ergänzungen und schwerwiegende Änderungen des Herausgebers gegenüber der handschriftlichen Quelle *P*.

[] = Eckige Klammern bezeichnen überflüssigen Text in der Handschrift *P*, der wahrscheinlich versehentlich abgeschrieben wurde.

() = Runde Klammern sind vom Herausgeber ergänzt und verdeutlichen syntaktische Besonderheiten.

†† = Kreuze schließen Text ein, der eindeutig zu lesen, aber unverständlich und nicht zu emendieren ist.

Kursiv gedruckte Worte bezeichnen metasprachliche Ausdrücke.

Der Similienapparat verwendet die Sigel des *Lexicon musicum Latinum*, die im Register aufgeschlüsselt sind.

A

- p.19* ¹ Cum humana natura naturaliter scire desiderat, et a primi hominis *1r*
peccato sunt quatuor, que naturam impediunt, scilicet ignorantia, vitium,
imperitia loquendi et indigentia; quibus tamen quatuor bona sunt opposita,
scilicet ingnoranti<e> sapientia, vitio virtus, imperitie loquendi
<e>loquentia, indigentie necessitas, ideoque divina clementia philosophis
peritiam artes inveniendi concessit, ut per eam quisque notitia<m> valeat
predicta bona comprehendere, et fruendo hiis lapsam naturam ad
meliorem conscientiam sublimare.
- ² Quoniam circa musicam quedam necessaria ad utilitatem cantantium
tractare ponimus, necesse est, quod secundum auctoris intentiones subtilis-
simas regulas summo opere subiectas intelligere studeamus.
- ³ Cum igitur musica inter septem artes liberales sola tenet principatum,
sicut scribunt philosophi, musica est, que in ecclesia triumphanti et mili-
tanti Deo fuit dulcisona, quam sancti in suis devotionibus amplexantur,
qua peccatores veniam petunt, qua tristes confortantur, qua spiritu vexati
levius se habent, qua pugnares animosiores efficiuntur. ⁴ Quoniam, sicut
dicit Ysidorus in libro Ethimologiarum, quod minus est dedecus nescire
canere quam licteras ignorare, quoniam cum sancti<s> angelis et archan-
gelis, cum tronis et dominationibus, cumque omni militia celestis exercitus
non cessant cantare cotidie dicentes: Sanctus, Sanctus etc.
- p.20* ⁵ <A>pparet ergo, quod non est nobilior scientia, et quod eam quilibet
debet <apte scire pre omnibus> aliis. ⁶ Et hoc idem potest probari: nam
nulla scientia ausa fuit intrare fores ecclesie preter quam ipsa musica.

1 LAMBERTUS p. 251a. TRAD. Holl. VI 1, 5-7. NICOL. CAP. p. 309. cf. ARISTOTELES, Metaphysica I, 1 (980a). QUAT. PRINC. 1, 1.

2 LAMBERTUS p. 251a.

3-4 TRAD. Holl. VI 1, 8-11. NICOL. CAP. p. 309. AMERUS 1, 5; 1, 7; 1, 13. 3 cf. LAMBERTUS p. 253a. TRAD. Lamb. 1, 1, 1 4 ISID. etym. 3, 16, 2

5-7 TRAD. Holl. VI 1, 12 - 2, 1. NICOL. CAP. p. 309.

1 a primi] apni P ingnorantia sapientia P necessitatis P ut fruendo P consientiam P peritiam] pitiam P

2 intensiones P

3 amplexantur P

4 Ysiderus P dedecus nescire] delectus vescire P

5 apte scire prae omnibus] apparere pro hominibus P

⁷ Antequam aliud determinemus de ipsa, vel secundum diffinitionem, vel secundum divisionem, necesse est videre, quomodo fuit inventa, et qui fuit primus inventor.

⁸ Debemus scire, quod secundum quosdam, scilicet secundum Grecos, Pictagoras fuit inventor primus. ⁹ Cum ipse iter ageret, ad quandam fabricam <venit>, in <qua> super incudem quinque martellay ferrei feriebant, quorum tam suavem concordiam ipse miratus accepit, primumque in varietate manuum sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos. ¹⁰ Quo facto suavitas, que secuta est subtracto uno, qui dissonus erat a ceteris, alios in mirumque modum divinoque <nutu> ponderavit: II 5 III 7 IIII. ¹¹ Congnovit autem in numerorum proportionem et collectionem musice versari scientiam. ¹² Moyses autem dicit repertorem fuisse artis musice Tubal, <qui fuit de stirpe> Caim ante diluvium.

¹³ Omnibus namque propositis talibus accedamus ad principalem propositum, videlicet ad cognitionem ipsius musice. ¹⁴ Et quia omnis scientia duplici cognoscitur via, scilicet via diffinitiva et divisiva, via diffinitiva primo:

¹⁵ Musica est liberalis scientia potestatem cantandi subministrans, et dicitur a *moys*, quod est *aqua*; et *icos*, quod est *scientia*, quasi scientia inventa iuxta aquam. ¹⁶ Vel dicitur musica a Musis, que secundum fabula<m> fuit filia Yovis. ¹⁷ Et dividitur in musicam mensurabilem et inmensurabilem. ¹⁸ Mensurabilis est, que per mensuram procedit atque procedit per rectas longas et breves. ¹⁹ Inmensurabilis est (per oppositum se habet), <que> non procedit per rectas longas et breves, et illa dicitur plana musica.

8 TRAD. HOLL. VI 2, 2

9-11 GUIDO micr. 20, 4-8. LAMBERTUS p. 253b-254a. TRAD. HOLL. VI 2, 3-6

12 LAMBERTUS p. 253b. TRAD. LAMB. 1, 3, 3. TRAD. HOLL. VI 2, 9

13-16 TRAD. HOLL. VI 3, 1-4 15-16 LAMBERTUS p. 252a-b. TRAD. LAMB. 1, 3, 1

17-18 TRAD. HOLL. VI 3, 7

7 vel ... vel] nec ... nec P inventor] inventura P

8 inventor] inventio P

9 quorum] ob quorum P sperans] seperans P

10 subtractato P in mirumque] inimirum que P nutu] ritu P

11 proportionem et collectionem P scientia P

12 repertorem] rectorem P Tubal Caim qui fuerunt ante diluvium P

13 attendamus P

15 <et icos>] dicimus P

16 que] quod P

18 atque] aque P

²⁰ Notandum est, quod ille dicitur proprie <cantor> esse, qui cantat artificialiter et non usualiter.

²¹ Unde versus: Bestia, non cantor, qui non canit arte set usu.
Non vox cantorem facit, artis set documentum.

²² Hoc viso accedamus ad principale propositum viam, ut ad quasdam regulas, mediantibus quibus poterimus habere cognitionem ipsius musice usualiter cum cantu.

p.21 ²³ Unde sciendum est, quod sex sunt voces, quibus omnis cantus multiformis contextitur: *ut re mi fa sol la*, que pro septem licteris, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g· <ponuntur>. ²⁴ Que quidem lictere pluribus modis in Gammaut accipiuntur; iuxta hoc debemus scire, quod generaliter sunt viginti lictere.

²⁵ Sciendum est, quod tres sunt modi cantus, scilicet *h* quadrum, natura et b molle. ²⁶ Ubi cumque est ·G·, ibi *ut* cantatur per *h* quadrum, et omnes voces descendentes ab illa, scilicet *ut re mi fa sol la*, ubi cumque sunt iste voces. ²⁷ Et ubi cumque est ·C·, ibi *ut* cantatur per naturam, et omnes voces descendentes ab illa. ²⁸ Et ubi cumque est ·F·, ibi *ut* cantatur per b molle.

²⁹ Unde versus: ·C· naturam dat, ·F· b molle tibi signat;
·G· quoque *h* durum tu semper habes caniturum.

³⁰ Istarum ergo XX licterarum predictarum septem prime dicuntur graves eo, quod videntur aggravare hominem a restrictione arteriarum propter cantum inferiorem. ³¹ Acute dicuntur eo, quod acuta voce et arteriis apertis emictuntur. ³² Superacute dicuntur eo, quod superacutas ponuntur et voce subtili et superacuta emictuntur.

³³ Quid est Gammaut, ·A·re, ·B·mi, et sic de aliis, et quot voces et quot mutationes quilibet habet, propter tedium et quia commune et puerile illud est, ideo ista dimictamus. ³⁴ Et debemus scire, quod si una vox est in linea, alia est in spatio, et sic de aliis.

20-34 TRAD. Holl. VI 5, 13-16; 3, 1; 14, 1-10 21 LAMBERTUS p. 252b. TRAD. Lamb. 1, 2, 2. NICOL. CAP. p. 310 29 LAMBERTUS p. 256a. QUAT. PRINC. 3, 8. TRAD. Lamb. 2, 3, 6. NICOL. CAP. p. 314.

22 accendamus *P* quosdam *P*

23 licteras

27 est in *C P*

29 *h* durum tu semper habes caniturum] *B* durum te semper abe canturum *P*

30 restrictionem *P*

33 quilibet] quibus *P* quia] que *P*

³⁵ Hoc habito de singulis vocibus et de modis cantus et sic de aliis, videndum est de mutationibus diffiniendo.

2r ³⁶ Sic mutatio [est], prout hic sumitur, nihil aliud est quam dimissio vocis unius per aliam sub eodem signo et eodem spatio vel sono. ³⁷ Unde sequitur: ubicumque est mutatio, oportet ad minus, quod ibi sunt due voces. ³⁸ In Gammaut, ·A·re, ·B·mi et in ·ee·la non est aliqua mutatio eo, quod istorum quilibet solam vocem continet; nec in ·b·fa, ·b·mi, quoniam ibi sunt diversa signa et diverse voces, et quia non ponuntur sub una voce nec sub uno tono, ideo non potuit esse mutatio, quia tunc esset contra definitionem mutationis. ³⁹ Nam si esset sub uno sono, deberet dici ·b·fami, set dicitur ·b·fa ·b·mi. ⁴⁰ Et est sciendum, quod, <ubi> sunt due voces, <ibi sunt due mutationes>, sicut in ·F·faut, <in quo dicitur *fa ut*> et *ut fa*, et similiter; ubi sunt tres voces, ibi sunt sex mutationes, <sicut> in p.22 ·g·solreut, ubi dicitur <*sol re, re sol*> et cetera, et sic de omnibus aliis, quoniam, ubicumque sunt tres voces, inmutatur prima in secundam et e converso. ⁴¹ Et in hac <ratione> voces non duplicantur due per III^{or} sicut tres per sex. ⁴² Unde regula: cum mutatio desinens in *ut re mi* dicitur ascendendo, quia plus habet de ascendere quam descendere, et omnis mutatio desinens in *fa sol la* dicitur descendendo, quia plus habet descendere quam ascendere.

⁴³ Unde versus: *Ut re mi* scandunt, <descendant> *fa* quoque *sol la*.

⁴⁴ Unde sciendum, quod mutatio sumitur dupliciter: aut causa ascensionis aut causa descensionis, ut patet in ·C·faut.

⁴⁵ [Habito de singulis et cetera].

⁴⁶ Quia omnis musica tam mensurabilis quam inmensurabilis sive plana, quod idem est, quod mictat et habeat considerare per tresdecim species – ⁴⁷ nam ad ista sunt necesse – ⁴⁸ ideo de istis, quot sunt et quomodo quilibet cognosci <potest>, videamus.

36-44 TRAD. Lamb. 2, 4, 1-11. 36-42 LAMBERTUS p. 256a-b. TRAD. Garl. plan. I 151-160. TRAD. Garl. plan. II 66-73. TRAD. Garl. plan. III 144-151. TRAD. Garl. plan. IV 76-86. 36-39 TRAD. Holl. VI 15, 2-4. 42 QUAT. PRINC. 3, 9. TRAD. Holl. VI 15, 6. 43-44 TRAD. Holl. I p. 171. 44 LAMBERTUS p. 256b. TRAD. Holl. VI, 15, 7-8.

35 diffinendo *P*

36 nihil] nisi *P* quam dimissio] quod divisio *P* (cf. Trad. Garl. plan. I 151 et al.)

40 prima] primam *P*

41 voce non duplicatur *P*

44 duplici *P*

⁴⁹ Sciendum, quod tresdecim species vocis sive species musice, videlicet unisonus, semitonus, tonus, semiditonus, ditonus, dyatesaron, tritonus, dyapente, semitonus cum dyapente, tonus cum dyapente, semiditonus cum dyapente, ditonus cum dyapente, dyapason.

⁵⁰ Unisonus dicitur sonus unius vocis, a qua non fit progressio. ⁵¹ Unum semper habet esse in eadem linea, vel in eodem spatio. ⁵² Si vero progrediatur a quadam voce tangendo propinquam, tunc aliquando fit tonus, aliquando semitonus. ⁵³ Et ponitur unisonus, in quacumque clave fuerit necessarius, et sunt note equales.

⁵⁴ Unde sciendum est, quod numquam fit semitonus nisi de *mi* in *fa* vel e converso, ut patet in exemplo. ⁵⁵ Et dicitur semitonus a *semus*, *sema*, *semum*, quod est *imperfectum*, et *tonus*, quasi imperfectus tonus. ⁵⁶ <Boetius> autem determinavit de semitono per solutionem cuiusdam questionis. ⁵⁷ Nam ita est, quod aliquando per falsam musicam facimus semitonum, ubi non debet esse. ⁵⁸ Nam in mensurabili musica illud videmus, quod tenor alicuius moctecti vel organi vel conducti stat in ·b·fa·h·mi dicendo per h durum, tunc accipiente in diapente suum discantum, oportet dicere *mi* [in *fa*] ut superius, et sic per falsam musicam. ⁵⁹ Nam facere dyapente a *mi* in *fa*, non bona est concordantia, quia *fa* magis habet de sono quam *mi*, et oportet, quod, ubi est dyapente ab una voce in aliam, ibi fit bona concordia.

p.23

⁶⁰ Et itaque oritur <questio> ex hoc, quid vel que necessitas fuit in musica regulari de falsa musica sive de falsa mutatione, cum nullum regulare debeat accipere falsum, set potius verum. ⁶¹ Ad quod est dicendum, quod mutatio falsa sive falsa musica non est inutilis, imo est necessaria propter bonam consonantiam inveniendam et malam vitandam. ⁶² Nam sic dictum est: si velimus <habere> dyapente de necessitate, oportet quod habeamus

2v

50 LAMBERTUS p. 257a. cf. TRAD. Lamb. 3, 2, 1.

52-53 LAMBERTUS p. 257a. 53 cf. TRAD. Lamb. 3, 2, 2

54-56 LAMBERTUS p. 257b-258a. 54-55 TRAD. Lamb. 3, 4a, 4-5

56-68 TRAD. Franc. I p. 28 60-65, 67-68 TRAD. Lamb. 3, 4b, 1-6 61-68 LAMBERTUS p. 258a

49 musico P

54 nisi] nec P

56<Boetius>] Vos P

57 aliquando] aliter P semitonus P

58 illud] aliud P B durum P

59 magis] magister P

60 <questio>] quomodo P debeat] debet ac P

62 velimus] volimus P <habere>] hinc P abeamus P

tres tonos cum semitono; ita quod, si aliqua <figura> sit in <·b·fa·ḡ·mi> sub ·ḡ· quadrato et alia in <·f·>faut acuto per naturam, tunc non est ibi consonantia, sed dissonantia cum semitono, <quia non sunt ibi tres toni cum semitono>, sed duo tantummodo cum semitono dupplici. ⁶³ Verum tamen fieri potest ibidem, sed per falsam musicam. ⁶⁴ <Per falsam musicam fieri> appellamus, scilicet quando facimus de semitono tonum vel e converso. ⁶⁵ Non tamen <est> falsa musica, sed inusitata. ⁶⁶ Unde notandum est, quod ·b· molle non est de origine aliarum clavium. ⁶⁷ Hoc autem cognoscitur per signum ḡ quadrati vel b rotundi in loco inusitato <locatum ita, quod dicamus *mi* durum in ·f· acuto cum signo ḡ quadrati; vel si b rotundum> ponamus in ·b·fa·ḡ·mi vel in consimilibus, ita quod sit in toni proportionem, et tunc erit [cum] dyapente consonantia. ⁶⁸ <Et ideo> falsa musica est necessaria quandoque, et etiam, ut omnis consonantia seu melodia in quolibet signo perficiatur.

⁶⁹ Est enim tonus quedam percussio aieris indissoluta usque ad auditum, sicut de gravi ad acutam, videlicet de ·G· ad ·A· vel e converso, et sic tali modo, scilicet *ut re* et *re ut*, *re mi* et *mi re*, *fa sol* et *sol fa*, *sol la* et *la sol*. ⁷⁰ Et dicitur tonus a *tono*, *tonas* eo, quod perfecte sonat, idest perfecte ostendit distantiam inter duas voces, ubicumque due voces a linea in spatio continuantur semitono excepto, ut dictum est; et habet fieri in sexquioctava proportionem.

⁷¹ Semiditonus est spatium inter duas voces continens semitonum et tonum et e converso, et fit duobus modis, scilicet *re fa*, *mi sol* <et e> converso, ut hic patet: <...>

⁷² Ditonus est spatium inter duas voces continens duos tonos ascendendo: *ut mi* et *fa la*, et e converso descendendo, et dicitur a *dyas*,

69-70 LAMBERTUS p. 257a-b 69 cf. BOETH. mus. 1, 3 p. 189, 22: definitur sonus percussio ...
cf. IAC. LEOD. spec. 2, 38, 4: Est enim tonus quaedam ... 70 IAC. LEOD. cons. 65. cf. TRAD.
Lamb. 3, 3, 2

71-72 LAMBERTUS p. 258a-b. TRAD. Lamb. 3, 5, 1 - 3, 6, 1

figura] lingua P ·b·fa·b·mi] bastoni P quadratum P

63 ibidem P

66 alarum P

67 ·f· acutum P proportione] proportionem P

68 Et ideo] non P

69 Est] Et P

70 a linea] aliena P excepto P ut] add. supra lineam P sexquioctava] sexta vel in octava P

quod est *duo* et *tonus* eo, quod continet in se duos tonos.⁷³ Unde tres voces faciunt duos tonos, ut hic patet: <...>

p.24

⁷⁴ Dyateseron est quedam consonantia, que inter duas voces continet tantundem sicut ditonus cum semitono, ut patet in exemplo sequenti: <...>. ⁷⁵ Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *tetra*, quod est *quatuor*, et *saron*, quod est *vox*; quasi de IIII^{or} vocibus constituta. ⁷⁶ Et fit tribus modis, ascendendo: *ut fa, re sol, mi la*, et totidem descendendo. ⁷⁷ Ex qualibet enim voce quarta fit dyateseron preter ab ·F· gravi in ·h· acutum. ⁷⁸ <Fieri tamen potest ibidem et in consimilibus, si necesse fuerit, per falsam musicam> supradictam.

3r

⁷⁹ Tritonus est spatium <diversas voces> manifestans, videlicet ab ·F· gravi in ·h· acutum.

⁸⁰ Dyapente est quedam consonantia, que <inter duas voces tres tonos continet et semitonium intermixtum>, ascendendo scilicet *ut sol, re la*, et totidem descendendo. ⁸¹ Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pente*, quod est *quinque*, quasi de quinque vocibus constituta. ⁸² A qualibet enim voce quinta fit dyapente <nisi> a ·B· grave in ·F· gravem, vel a ·h· acuta quadrata ad ·f· acutam. ⁸³ Fieri tamen potest ibidem per falsam musicam in consimilibus.

⁸⁴ Semitonus cum dyapente est spatium inter duas voces continens in se tres tonos cum duobus semitonis scilicet a ·c· acuta in ·E· grave et in consimilibus.

⁸⁵ <...> concepta, quia non est alicuius lingue, set intellectu †persistitur†.

⁸⁶ Nota, quod ista infrascripta principaliter requiruntur, ut musica prolata efficiatur, cantus videlicet: septem lictere, sex voces, septem consonantie et modi duo. ⁸⁷ De his omnibus per carmina inferius videndum est.

B

⁸⁸ DE LICTERIS

⁸⁹ Septem sunt lictere ·A·B· sunt et iste.

⁹⁰ Due suntque claves C et F naturales.

74-78 LAMBERTUS p. 258b. 74-75 IAC. LEOD. cons. 29-31. cf. TRAD. Lamb. 3, 8, 1-2

80-83 LAMBERTUS p. 258b. TRAD. Lamb. 3, 9, 1-3 80-81 IAC. LEOD. cons. 25-27

75 *tetra*] terra P

78 supradictam] qua predictam P

79 <diversas voces>] voce P cf. QUAT. PRINC. 3, 15

82 ·f· acuta P

⁹¹ Septem in colore videtur esse more[m].

⁹² Tres sunt perfecte, sed quatuor imperfecte.

⁹³ ·B·mi dure datur, ·b·fa mollificatur.

⁹⁴ DE VOCIBUS

⁹⁵ Vox *ut* principalis, *re* sequens et talis,

⁹⁶ *Mi* dum pergit dura, *fa* molle in natura,

⁹⁷ *Sol*que naturalis, *la* fertur et regalis.

⁹⁸ Omnis mutatio fit in ipsis ratio,

⁹⁹ Hec elevatio vocis et depositio.

¹⁰⁰ DE CONSONANTIIS

¹⁰¹ To, se, di, se, dia, di, di parum melodia

¹⁰² Firme duas tene perfecte philome<ne>

¹⁰³ Quatuor Latine set tres sunt Grece fine

¹⁰⁴ Fit temperantia omnis consonantia

¹⁰⁵ Diciturque sonus, a quo ab intonando tonus.

¹⁰⁶ MODI CANTUS

¹⁰⁷ Modi sunt tales: autentici et plagales.

¹⁰⁸ Decimam in altum unam et duas tantum;

¹⁰⁹ Septimam ascendunt set quintam descendunt.

¹¹⁰ Cantus resonetur, psalmus intonetur.

C

^{3v} ¹¹¹ DIFFERENTIA CANTUS CONSONANTIARUM VIDELICET CONTRA-
PUNTI ET CANTUS FIRMI

¹¹² Nota, quod differentia est inter consonantiam cantus firmi et consonantiam contrapunti. ¹¹³ Nam consonantia in cantu firmo dicitur a consequendo, quia una vox consequitur aliam. ¹¹⁴ Et consonantia in contrapunto dicitur a consonando.

⁹³ ·B· mi dure] Bini duce *P*

¹⁰¹ To] Te *P* molodia *P*

¹⁰² philomeam *P*

¹¹³ alia *P*

<De tono.>

¹¹⁵ Exemplum: *ut re, re mi, [mi fa,] fa sol, sol la, la sol* est prima consonantia et vocatur tonus. ¹¹⁶ Quid est tonus? ¹¹⁷ Tonus est legitimum spatium a sono in sono, id est a nota in nota, et dicitur a *tonando*.

¹¹⁸ De semitono.

¹¹⁹ Nota, quod *mi fa* et *fa mi* sunt semitoni. ¹²⁰ Quid est semitonus? ¹²¹ Semitonus est brevissimum spatium a sono in sono et dicitur a *semi*, quod est *medius*, et *tonus*, id est medius tonus; et est secunda consonantia.

¹²² De ditono.

¹²³ Nota, quod *ut mi ut, fa la fa* sunt ditoni. ¹²⁴ Quid est ditonus? ¹²⁵ Est consonantia duorum sonorum in uno intervallo positorum et dicitur a *dia*, quod est *duo*, et *tonus*, id est consonantia de duobus tonis; et est tertia consonantia.

¹²⁶ De semiditono.

¹²⁷ Nota, quod *re fa, mi sol, fa re, sol mi* sunt semiditoni. ¹²⁸ Quid est semiditonus? ¹²⁹ Est consonantia unius toni et unius semitoni in uno intervallo et dicitur a *semi*, quod est *medius*, <et> *ditonus*, id est non plenus ditonus; et est quarta consonantia.

¹³⁰ De diatesaron.

¹³¹ Nota, quod omne intervallum constans ex duobus tonis et uno semitono, videlicet *ut fa, fa ut, <re> sol, sol re, mi la, <la> mi* sunt diatesaron. ¹³² Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *tesaron*, quod est *quatuor*, id est consonantia composita de quatuor vocibus; et est quinta consonantia.

¹³³ De diapente.

¹³⁴ Nota, quod omne intervallum continens in se tres tonos et unum semitonum vocatur diapente, videlicet *ut sol, sol ut, re la* et *la re* et sic de aliis. ¹³⁵ Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pente*, quod est *quinque*, id est consonantia composita de quinque vocibus; et est sexta consonantia.

¹³⁶ De diapason.

¹³⁷ Nota, quod omne intervallum continens in se quinque tonos et duos semitonos est diapason. ¹³⁸ Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pason*, quod est *octo*, id est consonantia de octo vocibus; et est septima consonantia.

116-117, 120-121, 124-125, 128-129, 132, 135, 138 *cf.* ANON. La Fage III p. 244

121 *semi*] sonu P

125 positorum] possidorum P tonus] sonus P

127 *re fa*] *re fa* P

¹³⁹ DE GENERE MUSICORUM ET QUID SIT GENUS

¹⁴⁰ Nota quod triplex est genus in musica, videlicet enarmonicum, diatonicum et cromaticum. ¹⁴¹ Quid est genus in musica? ¹⁴² Est actus discernens compositionem cuiuscumque coniunctionis. ¹⁴³ Exemplum de primo seu <...>

¹⁴⁴ Coniunctio, que fit in unum intervallum, enarmonicum genus est, videlicet *ut mi, ut fa, ut sol* et sic de similibus.

¹⁴⁵ Nota, quod omnis consonantia composita sine intervallo diatonicum genus est. ¹⁴⁶ Omnis consonantia ex semitono cum <in>tervallo posita cromaticum genus est.

¹⁴⁷ Omnis consonantia composita ex ditono et semitono enarmonicum et diatonicum genus est. ¹⁴⁸ Omnis consonantia composita ex semiditono et tono cromaticum et diatonicum genus est.

¹⁴⁹ *Ena* Grece, Latine *unum*, *dia* Grece, Latine *duo*, *croma* Grece, Latine *color* et cetera.

¹⁵⁰ Nota, quod omnis diapente in uno intervallo posita enarmonicum genus est, in quatuor intervallis posita diatonicum genus est, in diateseron et tono posita enarmonicum genus et diatonicum genus est, in semiditono et <di>tono posita cromaticum et enarmonicum genus est, in tritono <et> semitono enarmonicum et diatonicum genus est.

¹⁵¹ Nota quod omnis diapason in uno intervallo posita enarmonicum genus est, in diapente et diateseron posita diatonicum genus est.

¹⁵² Hec de coniunctionibus dicta sufficient.

145-146 *cf.* MARCH. luc. 9, 1, 20-23

147-148 MARCH. luc. 9, 1, 30-31

149 MARCH. luc. 9, 1, 18; 9, 1, 22; 9, 1, 24

150 MARCH. luc. 9, 1, 115-119

151 MARCH. luc. 9, 1, 120-122

145 sine] sive *P*

147 semitono] semiditono *P*

150 in tritono <et> semitono] in tritono semiditono *P*

152 He *P*

¹⁵³ DE NUMERIS MUSICE

¹⁵⁴ Nota quod musicalis numerus est multitudo ex unitatibus adgregata continens in se omnes proportionem, proprietates et coniunctiones cantus, et incipit ab una usque ad decem et novem.

¹⁵⁵ DE PROPRIETATIBUS

¹⁵⁶ Nota, quod proprietas in cantu est derivatio plurium vocum ab uno eodemque principio, que variantur, cum ipsa variantur. ¹⁵⁷ Et sunt septem proprietates, videlicet B durum, natura, b molle, ♯ quadrum, secunda natura, secundum b molle, secundum ♯ quadrum. ¹⁵⁸ Que septem modis permutantur, videlicet B durum in naturam in tribus locis permutantur, natura in b molle in tribus locis, natura in ♯ quadrum in duobus locis, b molle in secundam naturam in duobus locis, ♯ quadrum in secundam naturam in tribus locis, secunda natura in secundum b molle in tribus locis, secunda natura in secundum ♯ quadrum in duobus locis. ¹⁵⁹ Sunt alie permutationes non necessarie, sed aliquando fiunt causa necessitatis.

¹⁶⁰ Quid est permutatio? ¹⁶¹ Est variatio nominis vocis seu note in eodem spatio vel in linea in diverso sono.

¹⁶² DE MUTATIONE ET QUID SIT MUTATIO

¹⁶³ Nota, quod ubicumque sunt due note vel tres, ibi fiunt mutationes excepto ·b·fa·♯·mi propter inequalitatem illarum vocum, quia si cantus ascendit, semitonus habet in se superfluitatem et *mi* debet esse durum; si cantus descendit, habet in se semitonus diminutionem et *mi* debet esse molle. ¹⁶⁴ Propterea *mi* et *fa* non possunt adequari nec portionari, id est per mutationem nec per consonantiam.

¹⁶⁵ Et quid est mutatio? ¹⁶⁶ Est divisio unius vocis propter aliam vocem et debet fieri in eodem loco, eadem voce, eodem sono, eadem linea, eodem spatio et cum tono permanente sine aliquo semitono.

¹⁵⁶ MARCH. luc. 8, 3, 3

¹⁶¹ MARCH. luc. 8, 1, 2

¹⁶⁶ cf. PETR. TALH. p. 9: Mutatio est divisio unius vocis propter alteram in eadem voce et sub eodem signo, et sic duplici de causa ratione vocis aut ratione signi.

¹⁵⁶ ab uno eodemque principio] aliuno eodem quod principio *P*

¹⁵⁷ naturam *P* secundam naturam *P*

¹⁶³ durum] duorum *P*

¹⁶⁷ DE LICTERIS CONCLUSIVIS

¹⁶⁸ Nota, quod licere conclusive sunt tres, in quibus reformationes formantur, videlicet ·C·F·G·.

¹⁶⁹ Unde versus : ·C· naturam dat, ·F· b molle tibi signat.
^{4v} ·G· quoque h̄ quadrum, gamma B durum
 sic te semper habes caniturum.

¹⁷⁰ Nota, quod quatuor sunt licere seu determinales, in quibus omnes toni finiuntur videlicet ·D·E·F·G· graves.

¹⁷¹ Unde versus: Pri se ·D·, ter quar in ·E·,
 quin sex ·F·, sep oc ·G·.

¹⁷² Non habentes finem in istis determinali<bu>s dicuntur †sungio† i. extra regulam.

¹⁷³ Protus, id est primus, deuterus, id est tertius, tritus, id est quintus, tetradius, id est septimus.

¹⁷⁴ DE FORMULIS TONORUM

¹⁷⁵ Nota quod formule tonorum, id est qualitates vel figure, sunt octo, videlicet:

¹⁷⁶ Formula primi toni est a ·C· gravi usque ad ·e· acutum.

¹⁷⁷ Formula secundi toni est a ·G· gravi usque ad ·b· acutum.

¹⁷⁸ Formula tertii toni est a ·D· gravi usque ad ·f· acutum.

¹⁷⁹ Formula quarti toni est a ·B· gravi usque ad ·c· acutum.

¹⁸⁰ Formula quinti toni est ab ·E· gravi usque ad ·g· acutum.

¹⁸¹ Formula sexti toni est a ·C· gravi usque ad ·d· acutum.

¹⁸² Formula septimi toni est ab ·F· gravi usque ad ·a· superacutum.

¹⁸³ Formula octavi toni est a ·C· gravi usque ad ·e· acutum.

¹⁸⁴ In istis supradictis figuris seu qualitibus componuntur omnes regulares toni; <non> servantes dictas figuras dicuntur irregulares, id est inproprii et non recti.

¹⁶⁹ LAMBERTUS p. 256a. TRAD. Garl. plan. IV 72. TRAD. Garl. plan. V 63. QUAT. PRINC. 3, 8. TRAD. Lamb. 2, 3, 6. ANON. Carthus. pract. 9, 14. IOH. TINCT. exp. 5, 12. BONAV. BRIX. 10, 5. NICOL. BURT. 1, 19, 99. GUIL. MON. 5 p. 31. HENR. ZEL. 49

¹⁶⁸ formatur *P*

¹⁶⁹ canturum *P*

¹⁷⁴ formule *P*

¹⁷⁵ qualitatis *P*

¹⁸⁰ ab] ad *P*

¹⁸⁴ irregulares] irregularem *P*

¹⁸⁵ DE GENERIBUS TONORUM

¹⁸⁶ Nota, quod genera tonorum sunt quinque, videlicet metricus, prosaicus, differens, indifferens et communis. ¹⁸⁷ Exemplum: Omnis cantus ascendens formulam tonorum metricus vocatur. ¹⁸⁸ Omnis cantus non retinens regulam differens vocatur. ¹⁸⁹ Omnis cantus non cognoscens per differentiam tonus indifferens vocatur. ¹⁹⁰ Et nota: Omnis cantus habens autenticam elevationem et plagalem depositionem tonus communis seu mixtus appellatur.

¹⁹¹ De teorica firmi cantus dicta sufficiant.

D

¹⁹² Siquis velit scire artem Philippi de Vitriaco, scilicet in regulis spiculativis in discantu, oportet eum scire omnes species fundamenti in discantu; ¹⁹³ videlicet primo sciendum est, quod species fundamenti sunt septem, que concordant, videlicet unisonus, ditonus, diapente, tonus cum diapente, diapason, ditonus cum diapason et diapente cum diapason.

¹⁹⁴ Sciendum est, quod unisonus dicitur quasi unius vocis.

¹⁹⁵ Ditonus constat ex tribus vocibus, <in quibus> nos invenimus duos tonos; et dicitur a *di*, quod est *duo*, et *tonus*, quasi de duobus tonis fit ditonus et vocatur tertia perfecta. ¹⁹⁶ Et invenitur et semiditonus et constat ex tribus vocibus, in quibus invenitur tonus cum semitono; et dicitur a *semi*, quod est *dimidium*, et *tonus*, quasi de tono et semitono fit semiditonus et nominatur tertia imperfecta.

5r

186 IOH. CICON. mus. 2, 28 p. 296, 5-6. IAC. THEAT. 37

193-203 Ps.-PHIL. lib. mus. p. 36b-37a

187 formulam tonorum] formulem tonum P

190 mixtus] misticus P

192 velit] vult N oportet eum scire] oportet cum scire P ipsum oportet scire N in discantu] discantus N

193 videlicet] om. N species fundamenti sunt septem] septem sunt species N concordat P videlicet] s. N ditonus cum diapason] ditonus cum diapason et diapason P

194 Sciendum] Secundum P

195 Ditonus] ritonus P <in quibus>] N di] dia N fit ditonus] fit tonus P vocatur] nominatur N

196 Et invenitur et] Invenitur etiam N invenitur tonus] nos invenimus tonum N

¹⁹⁷ Diapente constat ex quinque vocibus, in quibus invenimus tres tonos cum semitono; et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pente*, quod est *quinque*, quasi de quinque vocibus fit diapente et vocatur V^a.

¹⁹⁸ Tonus cum diapente constat ex sex vocibus, in quibus invenimus quatuor tonos cum uno semitono et nominatur sexta perfecta. ¹⁹⁹ Et invenitur etiam semitonus cum diapente et constat ex sex vocibus, in quibus invenimus tres tonos cum duobus semitonis et nominatur sexta imperfecta.

²⁰⁰ Diapason constat ex octo vocibus, in quibus invenimus quinque tonos cum duobus semitonis et nominatur octava.

²⁰¹ Ditonus cum diapason constat ex decem vocibus, in quibus invenimus septem tonos cum duobus semitonis et nominatur decima perfecta.

²⁰² Invenitur etiam semiditonus cum diapason et constat ex decem vocibus, in quibus invenimus sex tonos cum tribus semitonis et nominatur decima imperfecta.

²⁰³ Diapente cum diapason constat ex duodecim vocibus, in quibus invenimus octo tonos cum tribus semitonis et nominatur duodecima.

²⁰⁴ Sciendum est, quod de istis septem spetiebus quatuor dicuntur perfecte et tres imperfecte. ²⁰⁵ Sed tamen omnes debent esse <perfecte> de tonis suis, sed ille quatuor, scilicet unisonus, diapente, diapason et diapente cum diapason sunt magis necessarie quam alie, quia omnis discantus debet incipi et finiri in illis quatuor; ergo dicuntur perfecte. ²⁰⁶ Et ille alie tres non sunt necessarie sicut ille quatuor, quia discantus non potest incipi nec finiri

204-207 Ps.-PHIL. lib. mus. p. 36b

197 invenimus] nos invenimus N *de*] duo N *penta* N *vocatur*] nominatur N

198 invenimus] nos invenimus N *cum*] in N

199 Et invenitur] Et invenit P Invenitur N *semitonus*] *tonus* P *invenimus*] nos invenimus N *tres*] *om.* N

200 invenimus] nos invenimus N

201 invenimus] nos invenimus N

202 semiditonus] semitonus N *invenimus*] nos invenimus N *sex*] *septem* N

203 invenimus] nos invenimus N

204 tres] quatuor N

205 esse <perfecte>] esse P *sed ille quatuor*] Et quando non debemus eas perfectas facere voce sic ille III^{or} sunt perfecte N *scilicet*] *sed* P *sunt*] et sunt N *alie*] alie tres N *debet incipi et finiri in illis*] non potest incipi neque finiri nisi in istis N

206 ille] iste N *necessarie sicut ille quatuor*] ita necesarie N *incipi*] *om.* N *in illis*] in istis N

in illis tribus; ergo dicuntur imperfecte. ²⁰⁷ Sed <tamen> omnes debent esse perfecte per rationem <predictam>.

E

²⁰⁸ DE PROPORTIONIBUS A MAIORIBUS AD MINORES ET E CONVERSO A MINORIBUS AD MAIORES

²⁰⁹ Nam alia est dupla, alia tripla, alia quadrupla et sic infinitivum procedendo. ²¹⁰ Dupla est illa, que continet in se minorem bis precise, sicut quaternarius duplicatur per binarium bis. ²¹¹ Tripla est illa, que continet in se <minorem> ter precise sicut senarius ad binarium et novenarius ad ternarium. ²¹² Sexquialtera est continens in se minorem semel et alteram eius partem, id est medietatem, sicut ternarius comparatur ad binarium sexquialtera est et senarius ad quaternarium sexquialtera. ²¹³ Sexquitertia est continens in se minorem tantum semel <et> tantum unam eius tertiam partem, sicut quaternarius ad ternarium sexquitertia est. ²¹⁴ Tripla superparticularis est, que ter continet in se minorem et unam eius partem aliquotam tantum. ²¹⁵ Huius autem infinite sunt species; nam alia tripla sexquialtera, alia tripla sexquitertia, et sic de aliis. ²¹⁶ Tripla sexquialtera est illa, que ter continet in se minorem et unam eius medietatem ut septenarius ad binarium. ²¹⁷ Tripla sexquitertia est illa, que ter continet in se minorem et unum eius tertiam tantum ut denarius ad <ternarium>. ²¹⁸ <....>, que sit dupla sexquiquarta. ²¹⁹ Et sic de aliis.

5v

²²⁰	dupla diapason II	diapente III sexquialtera	sexquitertia diatesaron IIII
	VIII	sexquioctava tonus	VIII

207 <tamen>] N <predictam>] N

210 precise] pose P duplicatur P

212 comparatur P

213 parte P superparticularis P

214 ter] tamen P aliquotam] alio tam P

216 ter] tantum P eius P septenarius] sextenarius P

217 ter] tantum P

218 <...>] apc (?) P

220 VIII] VIII P

F

²²¹ BREVIS INTRODUCTIO MUSICALIS SCIENTIE SECUNDUM ALIQUOS PERITOS MAGISTROS

²²² Inprimis dicendum est de cantu firmo.

²²³ Nota, quod primitus et ante omnia, que requiruntur in manu, videlicet quot sunt lictere, quot sunt reformationes, quot sunt soni, quot sunt lictere terminales, quot sunt mutationes, quot sunt varietates proprietatum; post hec habendum est exemplum in antiphonario.

²²⁴ Nota, quod sex sunt soni, quibus totus cantus componitur, videlicet *ut re mi fa sol la*. ²²⁵ Antiqui vero dicebant esse tres, videlicet *ut re mi*. ²²⁶ Moderni autem propter necessitatem consonantiarum tres alios addiderunt, videlicet *fa sol la*. ²²⁷ Et quamvis varientur in nomine, consonantia vero idem sunt.

²²⁸ Nota, quod decem et octo sunt lictere manus, videlicet septem sunt graves, septem sunt acute et quatuor superacute. ²²⁹ Verum tantum aditur *·e·la* ad supplendum, sed non est de arte; etiam gammaut Grece ad memoriam Grecorum, quia Greci fuerunt primi inventores huius artis.

²³⁰ Nota, quod tres sunt proprietates in manu, videlicet natura, b molle et $\natural$ quadrum.

²³¹ Unde versus: *·C· naturam dat, ·F· b molle tibi signat,
·G· quoque quadrum, gamma B durum.
Sic te habeas semper caniturum.*

²³² Nota, quod septem sunt reformationes, videlicet prima est in gamma et cantatur per B durum ad differentiam $\natural$ quadri. ²³³ Secunda est in *·C·* gravi et cantatur per naturam. ²³⁴ Tertia est in *·F·* gravi et cantatur per b molle. ²³⁵ Quarta est in *·G·* gravi et cantatur per $\natural$ quadrum. ²³⁶ Quinta est in *·c·* acuto et cantatur per secundam naturam ad differentiam prime nature. ²³⁷ Sexta est in *·f·* acuto et cantatur per secundum b molle ad differentiam primi b mollis. ²³⁸ Septima est in *·g·* acuto et cantatur per secundum $\natural$ quadrum ad differentiam primi $\natural$ quadri.

²³¹ LAMBERTUS p. 256a. TRAD. Garl. plan. IV 72. TRAD. Garl. plan. V 63. QUAT. PRINC. 3, 8. TRAD. Lamb. 2, 3, 6. ANON. Carthus. pract. 9, 14. IOH. TINCT. exp. 5, 12. BONAV. BRIX. 10, 5. NICOL. BURT. 1, 19, 99. GUIL. MON. 5 p. 31. HENR. ZEL. 49.
232-238 *cf.* NICOL. CAP. p. 314

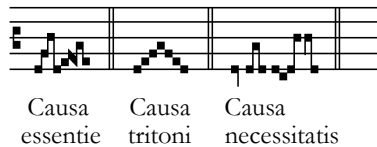
²³⁶ secundum naturam P

²³⁹ Nota, quod ubicumque sunt due note vel tres, ibi sunt mutationes secundum supradictas reformationes, excepto in ·b·fa ·b·mi [quod] nulla fit mutatio. ²⁴⁰ Quare non fit mutatio? Quia mutatio debet fieri in tono, nunc fieret in semitono, et quia fa et mi non possunt adequari nec proportionari etiam, id est per mutationem nec per consonantiam. 6r

²⁴¹ Videndum est, quid sit mutatio: ²⁴² Mutatio est divisio unius vocis propter aliam in eodem loco, in eadem voce, in eadem linea vel spatio cum tono permanente sine aliquo semitono, quia absurda fuerit dissonantia.

²⁴³ Nota quod tribus de causis fuit inventum b molle, videlicet causa essentie, causa tritoni, causa necessitatis. ²⁴⁴ Quando duplicatur ·f· in ·c· et ·c· in ·f· per b rotundum, cantantur ut in quinto et sexto tono, et est causa essentie. ²⁴⁵ Quando duplicatur ·f· in ·b· et ·b· in ·f· gradatim, tunc est causa tritoni. ²⁴⁶ Quando duplicatur ·f· in ·b· et ·b· in ·f· et ·f· in ·c· et ·c· in ·f·, tunc est causa necessitatis.

²⁴⁷ Exemplum:



²⁴⁸ Nota quod consonantie in cantu firmo sunt septem, scilicet tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, diatesaron, dyapente et dyapason.

²⁴⁹ Quid est tonus? ²⁵⁰ Est legitimum spatium a sono in sono et est prima consonantia. ²⁵¹ Unde dicitur tonus? ²⁵² A tonando, quia intonatur una vox consequens aliam vocem.

²⁵³ Quid est semitonus? ²⁵⁴ Est brevissimum spatium duarum vocum a sono in sono et est secunda consonantia. ²⁵⁵ Unde dicitur? ²⁵⁶ A *semi*, quod est *medius*, id est medius tonus.

²⁵⁷ Quid est ditonus? ²⁵⁸ Est <en>armonicum genus, scilicet duplex tonus in uno intervallo positus. ²⁵⁹ Et dicitur a *dia*, quod est *duo*, et *tonus*, id est consonantia composita de duobus tonis et est tertia consonantia.

239-242 *cf.* NICOL. CAP. p. 315

243-247 NICOL. CAP. p. 328. ANON. La Fage III p. 244

248-271 ANON. La Fage III p. 244

241 quit *P*

242 absurda fuerunt *P*

258 armonicus *P*

²⁶⁰ Quid est semiditonus? ²⁶¹ Est <cromaticum> genus, scilicet tonus et semitonus <in uno> intervallo positus. ²⁶² Et dicitur a *semi*, quod est *medius*, et *ditonus*, id est consonantia composita in uno tono et uno semitono et est quarta consonantia.

²⁶³ Quid est diatesaron? ²⁶⁴ Est consonantia quatuor vocum, intervallorum vero trium. ²⁶⁵ Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *saron*, quod est *quatuor*, id est consonantia composita de quatuor vocibus et est quinta consonantia.

²⁶⁶ Quid est dyapente? ²⁶⁷ Est consonantia de tribus tonis et uno semitono. ²⁶⁸ Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pente*, quod est *quinque*, id est consonantia de quinque vocibus formata et est sexta consonantia.

²⁶⁹ Quid est diapason? ²⁷⁰ Est consonantia composita de quinque tonis et de duobus semitonis. ²⁷¹ Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pason*, quod est *octo*, id est consonantia de octo vocibus et est septima consonantia.

²⁷² Quid est cantus? ²⁷³ Est elevatio et depositio vocum, unde componitur a septem predictis consonantiis.

²⁷⁴ Quid est consonantia? ²⁷⁵ Est similitudo duarum vocum in una redacta concordia.

²⁷⁶ Quid est vox? ²⁷⁷ Est proprie hominum sive animantium sonitus.

²⁷⁸ Quid est cantus? ²⁷⁹ Est consonantia vocis habita ex morum concordia pulmonis anelitu.

²⁸⁰ Quid est dissonantia? ²⁸¹ Est duorum sonorum sibimet permistorum ad aurem veniens aspera ac <in>iocunda percussio.

²⁸² Nota quod toni sunt octo, quorum quatuor sunt autentici et quatuor plagales.

²⁸³ Autentici sunt isti, videlicet primus, tertius, quintus et septimus.

²⁸⁴ Quare dicuntur autentici? ²⁸⁵ Quia habent autenticam elevationem et non plagalem depositionem et habent potestatem ascendere supra suum finalem usque ad decimam et raro ad undecimam et descendere sub suo finali unam notam et raro duas.

272 ANON. La Fage III p. 242

275 BOETH. mus. 1, 3 p. 191, 4

281 BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 9

261 <cromaticum>] ermonicum *P* cf. ANON. La Fage III p. 244

285 habet autenticam *P* plagale *P* habet potestatem *P*

²⁸⁶ Plagales sunt isti, videlicet secundus, quartus, sextus et octavus.
²⁸⁷ Quare dicuntur plagales? ²⁸⁸ Quia habent plagalem depositionem et non autenticam elevationem et habent potestatem ascendere supra suum finalem usque ad quintam et raro ad sextam et descendere sub suo finali usque ad quintam et raro ad sextam vocem.

²⁸⁹ Nota, quod quatuor sunt lictere terminales, in quibus omnes toni terminantur, videlicet ·D·E·F·G· graves. ²⁹⁰ Alii cantus non habentes finem in istis licteris <ir> regulares cantus nominantur; sed si aliquis cantus terminatur in ·a· acuto, iudica ipsum esse primi toni.

²⁹¹ Unde versus: Pri se ·D·, ter quar in ·E·, quin sex ·F·, sep oc ·G·.

²⁹² Primus et secundus finitur in ·D· gravi.

²⁹³ Tertius et quartus finitur in ·E· gravi.

²⁹⁴ Quintus et sextus finitur in ·F· gravi.

²⁹⁵ Septimus et octavus finitur in ·G· gravi.

²⁹⁶ AD CONGNOSCENDUM TONOS

²⁹⁷ Primus ad quintam, secundus ad tertiam, tertius ad sextam, quartus ad quintam, quintus ad quintam, sextus ad tertiam, septimus ad quintam, octavus ad quartam.

²⁹⁸ Unde versus. ²⁹⁹ In illo loco, ubi principium, habet finem; ibi finis habet principium et hoc est *enouae*.

³⁰⁰ Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto.

³⁰¹ Tertius et octavus *ut re fa* atque secundus.

³⁰² *La sol la* quartus, *ut mi sol* sit tibi quintus.

³⁰³ Septimus *fa mi fa sol* sic omnibus esse recordor.

³⁰⁴ Nota, quod primus, quartus, sextus, septimus flectunt una voce tantum; secundus, quintus et octavus flectunt <duas voces>.

³⁰⁵ Superius dictum est de cantu firmo, nunc videndum est de contrapunto. 7r

300-303 IOH. GROCH. 251. GOSCALC. 1, 7 p. 82, 8. PS.-MUR. mod. p. 100a. PETR. TALH. p. 19. THOM. BAD. p. 94. ANON. Seay p. 28. BONAV. BRUX. 18, 17. GUIL. MON. 9 p. 56. NICOL. CAP. p. 329. HENR. ZEL. 65. FR. GAFUR. extr. 8, 21, 9

288 habet plagalem P

289 terminatur P

304 <duas voces>] una voce P

G

³⁰⁶ Quoniam, ut ait ille venerabilis doctor Ambrosius in quodam sermone: „In divinis voluminibus reus <sub>scribitur, qui non studuerit dare gratis, quod ipse gratis accepit“, ³⁰⁷ ea propter ne in conspectu Domini tamquam reus inveniatur, quasdam universales regulas mensurabilis contrapuncti a meo magistro gratiose impensas cunctis anelantibus predictae scientiae fructum acquirere virtuose disposui impertiri, quarum prima sit ista.

³⁰⁸ Nota, quod contrapunctus nichil aliud est nisi ponere notam contra aliam notam secundum Boetium. ³⁰⁹ Non dicit unam pro duabus, sed unam pro una ponendo. ³¹⁰ Hinc redarguendi sunt illi cantores, qui faciunt binas notas, nisi <ponerent> cum bipartitione ad aliquam consonantiam colorandam; aliter grosso modo procederent.

³¹¹ Nota, quod contrapunctus semper debet incipi et finire per consonantiam, tamen penultima debet esse dissonantia.

³¹² Nota, quod quatuor sunt consonantie in contrapuncto, videlicet quinta, octava, duodecima et quintadecima. ³¹³ Et dissonantie sunt quatuor, videlicet tertia, sexta, decima et tertiadecima.

³¹⁴ Nota, quod quilibet dissonantia requirit in descensu suam consonantiam, sicut tertia requirit quintam, sexta requirit octavam, decima requirit duodecimam et tertiadecima requirit quintadecimam.

306-318 ANON. La Fage III p. 241-242

306 In divinis ... accepit] PS.-AMBROSIUS epistola 2 (MPL 17, col. 743)

308-310 CONTR. Quid est 2-3. CONTR. Salvator 53

311-315 CONTR. Quid est 4-9. CONTR. Salvator 5-8, 13

306 docto *P* studerit *V* quod ipse gratis] *om. CV* accepit] *V* accipit *P* acceptis *C*

307 quasdam] qua formam *P* a meo] *CV* a et heo *P* predictae] predictis *P*

308 ponere unam notam *CV*

309 dicit] ducit *V* duobus *P* sed una *CV*

310 faciunt] ponunt *CV* ponerent] *CV* coloranda *P* procederent] procedit *P* procederet *V*

311 debent incipi *V* consonantias *CV* penultimam *V* dissonantiam *PV*

312 quatuor *V*

313 et tertiadecima] 13 *C*

314 dissonanti *V* in descensu requirit *CV* descensu] discexu *P* sextam *P* octavam] 8^a *C* et tertiadecima] 13 *C*

³¹⁵ Nota, quod quando tenor ascendit, contrapunctus debet descendere et e converso. ³¹⁶ Tantum hec regula fallit in dissonantiis, quia possumus ascendere et descendere cum tenore <per dissonantias> usque ad quatuor, sed per consonantias non.

³¹⁷ Nota, quod due consonantie eiusdem speciei non possunt poni, scilicet quinta et quinta, octava et octava, duodecima et duodecima, quinta-decima et quintadecima. ³¹⁸ Sed varie consonantie ponende sunt, scilicet quando tenor ascendit in altum, post octavam <quinta> tantum.

³¹⁹ CANTANDO PER OCTAVAM

³²⁰ Nota has regulas:

³²¹ Prima regula talis est, quod pro una ascendente fit alia descendens vel si una ascendit, statim descendit alia, tunc fit una descendens <et alia ascendens>; et hoc incipiendo in octava corda.

³²² Secunda regula, quod pro tertia ascendente fit una descendens et erit quinta vel fit quarta descendens et erit tertia vel fit quarta ascendens et erit sexta.

<Tertia regula, quod pro quarta ascendente fit tertia descendens et erit tertia vel fit una ascendens et erit sexta.>

316-317 CONTR. Quid est 13, 15

319-324 CONTR. Salvator 27-37: Sequitur de ordinatione ipsius contrapuncti quando cantamus per octavam; tales dantur regule, quarum prima est ista, videlicet: Prima regula est ista, quod quando tenor ascendit unam notam, tunc contrapunctus debet descendere terciam et tunc erit quinta. Vel si tenor ascendit <un>am et gradatim descendat aliam, tunc contrapunctus debet descendere unam solum et erit sexta, deinde ascendat unam et erit octava... .. (*sequitur exemplum*) Secunda regula talis est quod quando tenor ascendit terciam, tunc contrapunctus debet descendere unam et erit quinta, vel descendat quartam et erit tertia, ut hic patet: (*sequitur exemplum*) Tercia regula talis est quod pro quarta nota ascendente fit tertia descendens et erit tertia, vel si tenor ascendit quartam tunc contrapunctus ascendat unam et erit sexta, ut hic patet: (*sequitur exemplum*) Quarta regula talis est quod pro quinta ascendente fit una descendens et erit tertia, vel fit quarta descendens et erit unisonus, ut hic: (*sequitur exemplum*) Quinta regula talis est quod pro sexta ascendente fit tertia descendens et erit unisonus, ut hic patet: (*sequitur exemplum*)

315 ascedit C descendere debet C et converso V

316 Tantum] tamen CV per dissonantias] CV sed] om. CV non] vero non CV

317 due] om. C eiusdem] cuiusdem P scilicet] sed P octava ... et quintadecima] et sic de aliis CV

318 consonantie] CV consonantur P quinta] 5 CV

321 ascendente] ascendentis P alia descendens] eia descendens P statim ascendit P

322 ascendente] ascendentis P

³²³ Quarta regula est: Pro quinta ascendente fit una descendens et erit tertia vel fit quarta descendens et erit unisonus.

³²⁴ Quinta regula est: Pro sexta ascendente fit tertia descendens et erit unisonus vel fit quarta ascendens et erit sexta.

³²⁵ CANTANDO PER DUODECIMAM

³²⁶ Prima regula est: Pro una ascendente fit una descendens et erit decima vel fit quarta descendens et erit octava.

³²⁷ Secunda regula est: Pro tertia ascendente fit tertia descendens et erit octava vel fit quinta descendens et erit sexta.

³²⁸ Tertia regula est: Pro quarta ascendente fit una descendens et erit octava vel fit quarta descendens et erit sexta vel fit quinta descendens et erit quinta.

³²⁹ Quarta regula est, quod pro quinta ascendente fit quarta descendens et erit quinta vel fit tertia descendens et erit sexta.

³³⁰ Quinta regula est, quod pro sexta ascendente fit tertia descendens et erit quinta vel fit una descendens et erit sexta.

³³¹ Hec per duodecima dicta sufficient.

H

³³² Nota has regulas naturales.

³³³ Proportio dupla ene, quando se pone dui pro una, IIII pro dui, VI pro III, VIII pro IIII.

325-330 CONTR. Salvator 40-45: De ordinatione ipsius contrapuncti per duodecimam. Prima regula talis est quod pro una ascendente fit quarta descendens et erit octava, vel fit una descendens et erit decima, ut hic patet: (*sequitur exemplum*) Secunda regula talis est quod pro tertia nota ascendente fit tertia descendens et erit octava, vel fit quinta descendens et erit sexta, ut hic patet: (*sequitur exemplum*) Tercia regula talis est quod pro quarta ascendente fit una descendens et erit octava, vel fit quinta descendens et erit quinta, vel fit quarta et erit sexta, ut hic patet: (*sequitur exemplum*) Quarta regula talis est quod pro quinta ascendente fit quarta descendens et erit quinta, vel fit tertia descendens et erit sexta, ut hic patet: (*sequitur exemplum*) Quinta regula talis est quod pro sexta ascendente fit tertia descendens et erit quinta, vel fit una descendens et erit sexta, ut hic patet: (*sequitur exemplum*)

327 quinta] quarta P

330 ascendente] ascendentis P

333 dui per una P IIII] III P

³³⁴ Proportio tripla ene, quando se pone III pro una, VI pro dui, nove pro III, XII pro IIII.

³³⁵ Proportio sexquialtera ene, quando se pone tre pro dui, ses pro quactro.

³³⁶ Proportio sexquiertia ene, quando se pone quactro pro tre et octo pro sei.

³³⁷ Proportio sexquioctava ene, quando se pone VIII pro octo.

³³⁸ Proportio superbipartiens ene, quando se pone XV ad IX.

³³⁹ Proportio sinphonia ene, quando se pone dui ad una.

I

³⁴⁰ Quaternarium vocatur proportio dupla minor.

³⁴¹ Senarium imperfectum vocatur proportio dupla maior.

³⁴² Senarium perfectum vocatur proportio tripla minor.

³⁴³ Nonaria vocatur proportio tripla maior.

³⁴⁴ Ternaria vocatur prolatio maior.

³⁴⁵ Binaria maneries vocatur prolatio minor.

³⁴⁶ Octonaria, que non est in usu secundum magistrum Johannem de Muris, vocatur proportio quatrupla.

³⁴⁷ Empitria est quaternarius numerus.

³⁴⁸ Et omnia est imperfectus numerus.

K

³⁴⁹ Sciendum est, quod antiquitus solummodo fuerunt adinventi quatuor modi sive toni, videlicet protus, deuterus, tritus et thetrardus,

³⁵⁰ set propter inconvenientiam ascensus et descensus in ipsis modis cadentes successores <magistri alios quatuor invenerunt ad hoc, ut uni

349-354 cf. MARCH. luc. 11, 2, 2-12

335 tre per dui, ses per quactro *P*

336 quactro per tre et octo per sei *P*

337 VIII per octo *P*

338 IX] X *P*

349 fuerint *A* toni sive modi *AS*

350 inconveniens ascensum et descensum ipsis modis cadentis *P* <magistri ... sunt>] *AS* plagis¹²³⁴] plagalis *S* alioque descensus *A* alique descensu *S* et plagis thetardi *A* vel sit *P* opthavus *A*

attribueretur ascensus, aliique descensus; et sic sunt> VIII, videlicet protus, plagis proti, deuterus, plagis deuteri, tritus, plagis triti, thetrardus, plagis thetrardi; vel sic: primus, secundus, tertius, quartus, quintus, sextus, septimus et octavus. ³⁵¹ Quorum quidem tonorum sive modorum alii dicuntur impares, alii pares, vel alii autentici et alii plagales, vel alii domini et alii subiugales. ³⁵² Impares autentici et domini sunt, qui in numero impari
8r constituuntur, ut primus, tertius, quintus et septimus. ³⁵³ Pares plagales et subiugales vero sunt, qui in numero pari denotantur, videlicet secundus, quartus, sextus et octavus. ³⁵⁴ Ipsorum tonorum quatuor sunt finales littere, videlicet quarta ·D·, quinta ·E·, sexta ·F·, septima ·G·.

³⁵⁵ Sed quia sunt aliqui cantus, qui propter aliqua inconvenientia in ipsis cadentia in propriis finalibus finiri non possunt, ideo alii quatuor confinales fuerunt adinvente, videlicet octava ·a·, VIII ·b·, X^a ·c·, XI ·d·, et dicuntur confinales, quia predictis quatuor finalibus correspondent. ³⁵⁶ Unde primus et secundus in ·D· vel in ·a·, tertius et quartus in ·E· vel in ·b·, quintus et sextus in ·F· vel in ·c·, septimus et octavus in ·G· vel in ·d· terminantur. ³⁵⁷ Nota tamen, quod aliquando secundus finitur in tertia ·C· et quartus in <nona> ·b· et tunc per ·b· molle talis finis cantabitur. ³⁵⁸ Et dicuntur irregulares toni, quia non secuntur regulam aliorum tonorum. ³⁵⁹ Iterum nota, quod regulares toni in primis finalibus quatuor predictis terminari debent. ³⁶⁰ Si autem in confinalibus vel alibi terminabuntur, tunc irregulares dicuntur tam ex parte compositionis quam etiam et collocationis

355 cf. MARCH. luc. 11, 2, 17-19

358-360 cf. MARCH. luc. 11, 4, 29-30

351 quidem] *om. AS* modorum sive tonorum *AS* et alii pares *AS* et alii plagales] alii placales *A* vel alii subiugales *A*

353 vero] *om. A*

354 quatuor sunt finales littere] IIII^{or} sunt finales *A* 4^{or} littere manus sunt finales *S* et septima *S*

355 aliquam inconvenientiam *S* adinventi *A* adinvente littere *S* VIII ad *A* *A* XXI d *A* finalibus] confinalibus *S*

356 Unde] videlicet *S* octavus] opttavus *A*

357 Nota tamen] Notandum *A* secundus] tonus *add. S* quarta videlicet in nona *B A* <nona>] *AS* octavo *P*

358 dicunt *A*

359 Et iterum *A* regularem *A* in primis finalibus quatuor] in quatuor finalibus *AS*

360 partis *P* et collocationis] ex collocationis *S* et aliquando - collocationis] *om. AS*

et aliquando solum erunt irregulares ex parte collocationis. ³⁶¹ <Utpote> unus cantus erit ex suis propriis speciebus compositus et in fine deponet tonum sive semitonum ultra sui regulam, qui quidem cantus non dicitur improprius ex parte compositionis sed solum terminationis ex eo, quod terminatio est impropria et cetera; qui quidem compositionis, in posterum apparebunt.

³⁶² Sciendum est, quod <quamvis> diapente perfectum quandocumque sumatur, unum et idem erit quantum ad sui proportionem et integralitatem, non tamen idem erit quo ad ordinem sue dispositionis, ut evidenter apparebit per eius differentias. ³⁶³ Ideo est notandum, quod quatuor sunt diapente, videlicet primum, secundum, tertium, quartum. ³⁶⁴ Primum diapente incipit in ·D· gravi et terminatur in ·a· acuto, quod quidem est dispositio toni, semitonii cum duobus sequentibus tonis. ³⁶⁵ Secundum incipit in ·E· gravi et terminatur in secundo ·b· acuto et est dispositio semitonii cum tribus tonis. ³⁶⁶ Tertium diapente incipit in ·F· gravi et terminatur in ·c· acuto et est dispositio trium tonorum cum semitono. ³⁶⁷ Quartum diapente incipit in ·G· gravi et terminatur in ·d· acuto et est dispositio duorum tonorum cum semitono et tono.

³⁶⁸ Diateseron vero triplex est. ³⁶⁹ Primum incipit in eadem ·D· et terminatur in ·G· grave. ³⁷⁰ Secundum incipit in eadem ·E· et terminatur in ·a· acuto. ³⁷¹ Tertium et ultimum incipit in eadem ·F· et terminatur in ·b· acuto. ³⁷² Nec aliter diatesaron potest variari.

³⁷³ Set est sciendum, quod quamvis dicatur, quod prima incipit in ·D· et secunda in ·E· et cetera. ³⁷⁴ Hoc dicitur <quo>ad tonorum sive modorum compositionem, sed simpliciter loquendo, ubicumque predictae species et

8v

361 <Utpote>] AS Ut patet P erit] existit S qui quidem compositionis] que quidem compositionis S finem A impropriis A quod] om. A in compositionis A

362 diapentis P <quamvis>] AS quandocumque] quocumque P proportionem - dispositionis] propositionem S tamen] tantum A evidenter] videntur P

363 videlicet] ut A et quartum AS

364 grave AS acutum S

365 Secundum dyapente AS grave AS secunda AS

366 diapente] om. AS grave AS

367 Quartum et ultimum AS diapente] om. AS grave AS disponiscio A

371 terminatur] om. A b acuto P primum b acuto A

372 Nec] nunc P variari] variari S

373 quod prima] primum S secundum S cetera] om. A contra (?) P

374 quoad] S ad P quo (?) A

earum dispositiones invenientur, poterunt esse prime et cetera, utpote a prima ·A· ad quartam ·D· erit prima dyateseron et ab eadem ·A· ad quintam ·E· erit prima dyapente, quia dispositio toni, semitoni cum duobus tonis est ipsa dyapentis prima et dispositio toni, semitoni et toni est ipsa diateseron prima et sic de similibus. ³⁷⁵ Et eadem ratione sequetur, quod, quamvis dicatur, quod primus cum suo subiugali proprie terminetur in quarta ·D·, tamen scias, quod ubicumque in manu species, ex quibus primus tonus et eius subiugalis formantur, inveniri possunt, ibidem ipsi toni poterunt certissime collocari et eadem ratione cantari. ³⁷⁶ Et sic dicendum est de omnibus aliis tonis.

³⁷⁷ Primus tonus formatur ex prima specie dyapente, que incipit in ·D· gravi, et prima dyateseron superius. ³⁷⁸ Addito tono infra primus tonus perficitur supra et infra. ³⁷⁹ Debet enim primus tonus semper cantari per ·f· quadrum, quando modum suum implet ratione sue compositionis. ³⁸⁰ Si vero modum suum non implet, tunc autem solum ascendit ad ·f· et non plus ascendit et tunc cantabitur per ·b· molle, quia cum sexto tono dicitur esse commistus, ³⁸¹ aut pluries tanget predictum ·b· et post hoc tanget ·c· et tunc cantabitur per ·f· quadrum. ³⁸² Sed si post cantionem dicti ·b· tanget ·F· et tunc cantabitur per ·b· molle. ³⁸³ Regula ergo in primo tono talis est, quod si prius occurrit ·c· quam ·F·, cantetur per ·f· quadrum, si primo ·F· quam ·c·, cantetur per ·b· molle et hec de primo superficialiter <dicta> sufficiant.

377-383 cf. MARCH. luc. 11, 4, 2-16

384 cf. MARCH. luc. 11, 4, 88

385-386 cf. MARCH. luc. 11, 4, 94-96

374 invenientur *S* poterit *A* utpote] ut potest *PS* a prima dyapente *A* ad quinta *D* *A* ad quartum *P* ab eodem *A* ad quinta *E* *A* semitonii *S* ipsa dyapente *AS* semitonii *S* ipsa dyatheron prima *S*

375 ratione sequentur et quamvis *S* primum *A* in quarta *D* grave *A* in 4^a littera *D* *S* tamen] *om. S* formatur *AS* ibide *A*

376 alis *A*

377 tonius *A* grave *AS*

378 perficitur *AS*

379 suum modum *A*

380 ascendit ad *b* *AS*

381 plurie *A* predictum] supradictum *A* post hec *A* tangit *c* *P* tanget *C* acutum *S*

382 cantionem] *S* rationem *P* tactionem *A* *F* grave *S* et] *om. S*

383 occurrerit *A* cantatur per *f* quadrum *A* hec] hoc *PAS* sufficialiter *P* <dicta>] *AS om. P*

³⁸⁴ Secundus tonus formatur ex prima specie dyapente et ex prima dyateseron communi, que incipiens in ·D· gravi sursum tendit; nec non ex prima dyateseron inferius addito semitonio supra secundus tonus perficietur. ³⁸⁵ Deberet namque secundus tonus ratione sui autentici cantari per ·f· quadrum, sed quia de natura plagalium est, solum ascendere supra finem dyapente cum tono vel semitono supra, ut supradictum est. ³⁸⁶ Quotienscumque igitur talis tonus vellet ad suum acutum ascendere, videlicet ad suam sextam notam, que erit ipsa ·f·, et tangeret ·F· vel descendendo a predicta ·f· et tangeret ·F·, inveniretur tritoni durities, que quidem durities totaliter est evitanda. ³⁸⁷ Ideo dicendum est secundum tonum per ·b· rotundum debere modulari, qui quidem ·b· talem duritiem refrenabit. ³⁸⁸ Et hoc est de secundo.

³⁸⁹ Tertius tonus formatur ex secunda specie dyapente et secunda dyateseron superius addito tono infra. ³⁹⁰ Debet namque tertius tonus ratione sue compositionis semper cantari per ·f· quadrum; nam si per ·b· molle cantaretur, tunc sequerentur duo inconvenientia. ³⁹¹ Primum inconveniens est, quod, cum quilibet authenticus ad suum dyapente gliscat ascendere et ab ·E· ad ipsum ·b· dyapente nullatenus reperiatur, ³⁹² ergo nec ipse tonus ad eius dyapente ascendere poterit, sed potius in eius compositionem caderet dyapente imperfectum, quod quidem in omni recta tonorum formatione infallabiliter est evitandum. ³⁹³ Secundum inconveniens est, quod prout dictum est superius, talis tonus appetit dyateseron supra dyapente, quod quidem haberi non potest, si per ·b· molle cantaretur. ³⁹⁴ Nam a primo ·b· ad ·e· dyateseron nullatenus cadere potest,

389-394 cf. MARCH. luc. 11, 4, 107-112

384 grave *A* nunc non *P* prima specie diatessaron *A* secundus] si *S* perficitur *A* perficeretur # *S*

385 Deberet] Debetur *PA* de] *om. S* dyapentis *P*

386 ipsa *b A* ipsa littera *b S* inveniretur] invenietur *P* inveniret *AS* tritoni duritie *A* tritoni duritiem *S* totaliter] totali *P* taliter *A*

387 ipsum secundum tonum *AS* deberet *A* que quidem *A* duricie refrenabitur *A*

388 Et hoc de secundo sufficient *A* est] *om. S*

390 sue] sui *AS* sequeretur *AS*

391 est] esset *S* dyapentis nullatenus *P*

392 et nec *AS* ipse] proprie *A* ascendere] *om. S* compositione *A* caderet dyapentis *P* formationem *A* infallabiter *A* infallibiliter *S* evitanda *A*

393 dictum est] dictum *A*

394 cadere non potest *A* omnino evitanda *A*

ymmo a ·b· predicto ad predictum ·e· erit tritoni spatium, quod quidem, ut dictum est, omnino est evitandum.³⁹⁵ Et hoc de tertio.

³⁹⁶ Quartus tonus formatur ex eadem <specie> secunda dyapente et secunda dyateseron communi atque ex secunda dyateseron inferius addito semitono supra. ³⁹⁷ Debet namque quartus tonus ratione sui autentici cantari per ·f· quadrum, sed actende, quod aliqui cantus sunt quarti toni, qui non ascendunt nisi dyapente tangendo ·F· in suo ascensu, vel in suo descensu iterum tangendo ·F·, et isti cantus et similes cantari debent per ·b· molle. ³⁹⁸ Et ratio est, ut non inveniant tritoni duritiem, que accideret continue ab ·F· ad ·f· et e converso, si per ·f· quadrum cantarentur. ³⁹⁹ Et hoc de quarto.

⁴⁰⁰ Quintus tonus formatur in suo ascensu ex tertia specie dyapente et tertia dyateseron superius, in eius descensu ex eadem dyateseron et ex quarta dyapente, addito semitono vel semiditono infra. ⁴⁰¹ Et actende, quod propter inconvenientiam semitonii toleratur posse descendere semidictionum. ⁴⁰² Debet namque quintus tonus in suo ascensu cantari per ·f· quadrum et hoc triplici ratione. ⁴⁰³ Prima ratione tertie speciei dyapente, que in ipsius formatione et sui plagalis proprie cadit nec in aliquo alio tono potest rationabiliter ordinari. ⁴⁰⁴ Secundo, quod quandocumque talis cantus vult supra dyapente ascendere, qualiscumque sit talis ascensus, aptior atque

396-398 cf. MARCH. luc. 11, 4, 124-127

400-406 cf. MARCH. luc. 11, 4, 138-147

395 de tertio cetera *A* de tertio et cetera *S*

396 <specie>] *A* ex] *om. A*

397 actende quod quod *P* aliqui cantus sunt] sunt aliqui cantus *A* sunt] *om. S* vel etiam in suo descensu *AS* et isti cantus et similes] et iste cantus et similis *P* isti cantus et similes *A* etiam isti cantus et similes *S*

398 est ut non inveniatur tritoni duricie *A* est ista ut non inveniatur tritoni durities *S* cantaretur *AS*

399 de quarto et cetera *AS*

400 et tertia] et ex tertia *A* et in eius descensu *AS*

401 semitonii] in semitoni *A* tollentem posse toni potest descendere semidictionum *S* posse] posce *A*

403 in ipsius formatione] ipsam formationem *P* nec in aliquo alio tono potest rationabiliter ordinari] nec a quo alio tono potest nominaliter ordinari *A* nec alio aliquo tono potest nominaliter ordinari *S*

404 Secundo] Secunda *A* quia *S* vult supra dyapente] ut supra dyathesaron *S* aptior] apertar *A* aptior (?) *P* proferente *PA*

sonorior erit in ore proferentis. ⁴⁰⁵ Tertio et ultimo, quod cum talis tonus ad suum acumen ascendere voluerit, non inueniat tritoni duritiem. ⁴⁰⁶ In eius vero descensu cantabitur per ·b· molle, ut cum talis tonus vellet ad eius finem deponere, possit tritoni duritiem evitare. ⁴⁰⁷ Et hoc de quinto.

⁴⁰⁸ Sextus tonus formatur in suo ascensu ex eadem <specie> dyapente tertia addito tono supra <et> ex tertia dyateseron communi, in eiusque descensu ex quarta dyapente et ex tertia dyatesaron inferius. ⁴⁰⁹ Debet namque cantari talis tonus prout et suus autenticus cantatur rationibus in eius autentico assignatis. ⁴¹⁰ <Et hoc de sexto.>

⁴¹¹ Septimus tonus formatur ex quarta specie dyapente et prima dyateseron superius addito tono infra. ⁴¹² Debet namque ipse tonus cantari per ·b· quadrum, tam ratione sue compositionis quam etiam tonorum variationis. ⁴¹³ Nam si septimus tonus per ·b· molle cantaretur, tunc similis esset primo, et per consequens octavus similis esse<t> secundo, quia ex similibus speciebus formarentur. ⁴¹⁴ Et hoc de septimo.

⁴¹⁵ Octavus tonus formatur ex eadem quarta <specie> dyapente et ex tertia dyateseron communi, nec non ex prima dyateseron inferius. ⁴¹⁶ Debet enim octavus tonus ratione sui autentici cantari per ·b· quadrum. <⁴¹⁷ Et hoc de octavo.>

408-409 cf. MARCH. luc. 11, 4, 174-176

411-413 cf. MARCH. luc. 11, 4, 185-186

415-416 cf. MARCH. luc. 11, 4, 198-201

405 Tercia et ultima *A* Tertium et ultimum dyapente *S* duricie *A*

406 descensus *S* duricie *A* evitari *P*

408 <specie>] *S* dyapentis *P* <et>] *om. P* dythesaron inferius communi *S*

409 talis tonus cantari *AS* prout - assignatis] prout quod secundum (?) suus autenticus cantus et omnibus in eius autentico adsignante *A*

410 <Et hoc de sexto>] *S* Et hoc de VI et cetera *A*

411 dyapentis *P* dyateseron] dyapente *A* infra] *om. S*

412 Et debet *S* sue] sui *AS*

413 ottavo *A* esset] *AS* formaretur *AS*

414 de] *om. A*

415 <specie>] *S* species *A* dyapentis *P* et ex tertia dyateseron communi] *om. S* ex] *om. A* necon] nec et non *A*

416 enim] namque *AS*

417 <Et hoc de octavo>] *S* Hoc de ottavo *A*

⁴¹⁸ Ex predictis colligere potes naturam tonorum atque compositionem et qualiter debeant cantari, nec non et eorum potentiam tam in ascensu quam <in> descensu tam autenticorum quam plagalium. ⁴¹⁹ Sed scias, quod ipsorum tonorum alius perfectus, alius imperfectus, alius plusquamperfectus, alius mixtus et alius commixtus.

⁴²⁰ Perfectus tonus dicitur ille, sive sit autenticus sive sit plagalis, qui secundum suam propriam compositionem incedit, ut supra dictum est.

⁴²¹ Imperfectus tonus vero, qui in aliquo deest.

⁴²² Plusquamperfectus, qui plus quam debeat regulariter, licentialiter habeat de ascensu, si est autenticus, vel qui plus habeat de descensu, si est plagalis.

⁴²³ Mixtus autentus dicitur ille, qui ultra id, quod habet, in aliquo tangit suum plagalem, et mixtus plagalis, qui tangit suum autenticum. ⁴²⁴ Dicitur mixtus autenticus a parte infra et plagalis mixtus a parte supra.

⁴²⁵ Commixtus vero tonus sive autenticus sive plagalis dicitur ille, qui retinet aliquas species, que sibi naturaliter non competunt, sed alteri tono quam suo subiugali, si est autentus, vel quam suo autentico, si est plagalis.

⁴²⁶ Ut possis plene cognoscere cantus, videlicet *Alleluia* cum versibus, graduale cum versu, tractus cum versu, *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* et generaliter omnem cantum, cuius toni sit, est sciendum, quod prius debes

419-420 cf. MARCH. luc. 11, 2, 20-21

421-422 cf. MARCH. luc. 11, 2, 26-27

423-425 cf. MARCH. luc. 11, 2, 31-34

418 compositionem] expositionem *S* quam <in> descensu] *S* quam etiam in descensu *A* tam ... plagalium] toni autenticorum quam esset plagalium *A* quam etiam *S*

419 scias] *sias A*

420 dicitur ille] ille dicitur *AS* qui] *AS* quia *P* incedit] intendit *A*

421 tonus] *om. AS*

422 Plusquamperfectus est *AS* qui habet *S* debet *P* et licentialiter habent *S* habeat de descensu] habent de ascensu *A* habet de ascensu *S*

423 Mixtus autenticus *S* quod habere debet de descensu suo tangit *S* et mixtus plagalis, qui tangit suum autenticum] Mixtus plagalis est ille qui tangit secundum aliquid de suo autentico in ascensu. *S*

424 infra] *ŷ. A* inferiori *S* supra] superiori *S*

425 vero] *om. S* illa *A* si est] sive *A* scilicet] vel *S*

426 Ut possint plene cognosci cantus ut alleluia *S* Graduale cum versibus *A* Gradualis cum versibus *S* tractus cum versu] tractu cum versibus *A om. S Kyrie*] *Kyrie* cum *Christe A Kyrieleison Christeleison S* et *Sanctus* et *Agnus dei A* omnes cantus cuius toni sint *S* omnes cantum *A* debes videre] debet videlicet (?) *A* debet videre *S*

videre, si potest per formulas supradictas cognosci, quia, si tonus erit perfectus vel plusquamperfectus faciliter cognoscetur. ⁴²⁷ Si autem est mistus, tunc aud ascensus plagalis ultra id, quod potest, erit maior <aud> descensus autentici ultra id, quod sibi postulat forma; aut econtra si ascensus est maior, autenticus [mixtus] est iudicandus; si vero minor, plagalis [mixtus] infallibiliter est censendus.

⁴²⁸ Set nota, quod aliqui cantus sunt, qui ob eorum brevitatem nec ascendunt autentialiter nec descendunt plagaliter et per consequens in eius ascensu vel descensu, cuius toni sit, poteris minime iudicare. ⁴²⁹ Igitur ad cordam ipsius est recurrendum, que quidem corda a fine per tertiam inclusive habet respectum. ⁴³⁰ Et corda non numerata si note inferius sunt plures quam note, que sunt superius, plagalem iudicabis; si vero pauciores, ipsum autenticum denotabis. ⁴³¹ Et quo ad cognitionem dicta sufficiant.

⁴³² Set actende, quod *Alleluia* et eius versus unus cantus est, graduale cum versu, tractus cum versu, *Kyrie eleison* cum *Christe eleison*, *Gloria in excelsis* cum *amen*, et similiter tres *Agnus Dei* ad invicem et sic sunt iudicandi.

⁴³³ Item scias, quod in cantu plano tantummodo duo semitonia inveniuntur, videlicet dyatonicum et <en>armonicum, in discantu vero quatuor, videlicet predicta duo et cromaticum et dyesis. ⁴³⁴ Dyatonicum habet tres de quinque, <en>armonicum duas de quinque, cromaticum quatuor de quinque et dyesis unam.

⁴³⁵ Predicta sunt dicta magistri March<ett>i de Padua expertissimi doctoris musice et secundum eum predicta compilavi.

428-430 cf. MARCH. luc. 12, 1, 15-23

433-434 cf. MARCH. luc. 2, 5, 7 ss.

427 tunc ... forma] *om. S tunc rel. om. A* <aud> descensus] quam descensus *P* aut econtra] aut econtra et tunc *S* [mixtus] *PA* si vero minor] si minor *A* si vero minor est tunc *S* [mixtus]] *PAS* infallibiliter *S* censendum *PA*

428 quod aliqui cantus sunt] quod si sunt aliqui cantus *A* quod sunt aliqui cantus *S*

430 numerata *add. fit S*

432 et eius versus] cum suo versu *AS* graduale cum versu *PA* *Kyrie* cum *christe A* *kyrieleison* cum *christe S* *Gloria in excelsis*] gloria *AS* tres] tria *S* et sic sunt iudicandi] et sic iudicandum *A* sic sunt iudicandi *S*

433 Item] Iterum *AS* <en>armonicum] armonicum *PAS*

434 <en>armonicum] *S* armonicum *PA* et dyesis unam] dyesis unam de quinque *AS*

post 434 *add. AS*: Et hoc quoad tonorum cognitionem.

435 dicta] *om. AS* March<ett>i] Marchi *PA* Marci *S*

L

HEC SUNT REGULE CONTRAPUNTUS

⁴³⁶ Sex sunt species contrapunti, scilicet unisonus, semiditonus, dytonus, diapente, diapente cum tono et dyapason. ⁴³⁷ Ex hiis sex speciebus tres sunt perfecte et tres imperfecte. ⁴³⁸ Perfecte sunt unisonus, diapente et dyapason. ⁴³⁹ Imperfecte sunt ditonus, semiditonus et diapente cum tono.

⁴⁴⁰ Ex hiis tribus speciebus perfectis una vocatur perfectior, altera, scilicet diapente, vocatur perfecta et requirit post se vel ante se semiditonum vel ditonus, et hoc sua propria natura est; vel aliquando sextam aud octavam, et hoc secundum cantum, id est causa necessitatis. ⁴⁴¹ Dyapason vocatur perfectior et potest habere post se quamlibet consonantiam. ⁴⁴² Unisonus vocatur perfectissima, sed requirit ante se vel post se ditonus vel semiditonum; et aliquando diapente aut sextam vel aliam speciem; et hoc causa sociarum aud variationum cantus.

⁴⁴³ Ex aliis tribus speciebus imperfectis, que sunt ditonus, semiditonus <et> diapente cum tono, prima, scilicet ditonus, requirit habere post se [tonum cum] diapente vel aliam speciem perfectam, sed tunc oportet eam

HEC SUNT REGULE CONTRAPUNCTI EIUSDEM MAGISTRI *G* (sc. *Ioh. de Muris*) DE SPECIEBUS DISCANTUS *R*

436 species] species speciales *G* contrapunti] discantus *GMR* semiditonus] semitonus *R* diapente,] *om.* *MR* diapentis *P* diapente cum tono] semitonus *G*

437 Ex] Et *M* hiis] ipsis *G*

438 sunt] sunt ut hic *M*

439 Imperfecte sunt] Imperfecte ut hic *M* semiditonus] semitonus *M* diapentis cum tono *P* diapente cum tono et illa vocatur 6^a *G*

440 Ex hiis tribus] Et ex illis tribus *M* Ex illis tribus *R* vocatur] dicitur *GMR* scilicet dyapente] si diapente *M* diapente *GR* vel ante se] et ante *M* semiditonum vel ditonus] semiditonum vel ditonus et aliquando dyapente *P* ditonus vel semiditonum *G* ditonus et semitonum *M* ditonus vel semitonum *R* et hoc sua propria natura est] et hec est sua propria natura *GM* et hoc est propria natura *R* aliquando] ante *G* aud octavam] vel ante octavam *G* ante octavam *M* vel octavam *R* hoc est secundum *GR* cantuum *M*

441 quamlibet] qualibet *P* quamlibet *M*

442 Vocatur autem unisonus perfectissima *R* sed] et *M* ante vel post se *M* post se vel ante se *GR* semiditonum] semitonum *MR* aud *P* sexta *R* et hoc] et hec est *GM* sociorum *P* sociarum vel variationis *R* sociarum aut variationis *GM*

443 Ex] Et de *M* imperfectis] *om.* *M* semiditonus] semitonus *MR* <et>] *GMR* dyapente cum tono] diapente et de alia specie perfecta vel imperfecta *R* prima, scilicet ditonus] prima species, id est ditonus *M* semitonus *R* [tonum cum] dyapente] *GMP* unisonum et aliquando diapente *R* vel] idem *M* perfectam] *om.* *R* perfectam vel imperfectam *GM* sed tunc ... sustinere] *om.* *GM* eum *P*

sustinere. ⁴⁴⁴ <Semiditonus requirit habere post se unisonum et aliquando dyapente vel aliam speciem.> ⁴⁴⁵ Dyapente cum tono <requirit> post se habere octavam; sed potest habere decimam post se, si cantus descenderet quartam vocem.

⁴⁴⁶ Sciendum est, quod tres dissonantie aut quatuor <possunt fieri> una post aliam, tamen quod <habeant> suam perfectionem, ut dictum est. ⁴⁴⁷ Si aliter fuerit, hoc <est> propter variationem cantus. ⁴⁴⁸ Item numquam debent fieri due quinte vel due octave sine medio.

⁴⁴⁹ Et hoc sufficiat de regulis contrapunctus.

10v

M

<EXPOSITIO SPECIERUM>

⁴⁵⁰ Nota, quod semiditonus, id est tertia minor, est distantia unius toni cum dimidio, scilicet *re fa, mi sol*.

⁴⁵¹ Ditonus, id est tertia maior, est distantia duorum tonorum, scilicet *ut mi et fa la*.

⁴⁵² Diapente, id est quinta, est distantia trium tonorum cum dimidio.

444 *om. PR* speciem] speciem. Set tunc oportet sustinere *G*

445 Dyapente cum tono] diapente cum tono i. 6^a *G* <requirit>] *MR* quod requirit *G* habere] *om. GMR* post se] *om. M* descenderet quartam vocem] descendit quartam *M*

445-446 sed potest ... <possunt fieri>] sed potest habere post se IIII^{or} imperfectas que possunt fieri *R*

446 dissonantie] consonantie *GM* quatuor] 4^{or} dissonantie *G* <possunt fieri>] *G* possunt imperfecte fieri *M* unam post aliam *PG* tamen quod] tamquam *R* <habeant>] *G* habeat *MR*

447 fuerit] fieret *GM* <est>] *GR* cantus variationem *M*

448 due quinte ... medio] due quinte unam post alteram nec due octave nec due duodecime *M* octave] voces *R*

449 Et hec de regulis contrapunctus dicta sufficiant *R* hec sufficiant *G* sufficientur (?) *P* contrapuncti *G*

<EXPOSITIO SPECIERUM>] *G*

450 Nota quod semitonus est tertia minor. ditonus est tertia maior. Tertia minor est distantia unius toni cum medio sicut *re mi. fa sol. M* distancia est *G* cum medio *G* scilicet *re fa, mi sol*] *om. G*

451 Ditonus, id est] *om. M.* est] et est *G* scilicet *ut mi et fa la*] *om. G* sicut *ut mi. fa la M*

452 est] et est *G* cum dimidio] cum medio *G* cum dimidio sicut *ut sol. re la M*

⁴⁵³ Dyapente cum tono, id est sesta, est distantia quatuor tonorum cum dimidio.

⁴⁵⁴ Dyapason, id est octava, est distantia quinque tonorum et duorum semitonorum.

⁴⁵⁵ Decima maior est distantia septem tonorum et duorum semitonorum.

⁴⁵⁶ <Decima minor est distantia sex tonorum et trium semitonorum.>

⁴⁵⁷ Duodecima est distantia octo tonorum et trium semitonorum.

⁴⁵⁸ Tertiadecima est distantia novem tonorum et trium semitonorum.

⁴⁵⁹ Quintadecima est distantia decem tonorum et quatuor semitonorum.

⁴⁶⁰ Finito libro isto referamus gratias Christo.

453 *om. G* cum tono] *om. M* dimidio] medio *M*

454 id est octava] *om. M* est] et est *G* tonorum] *om. M*.

455 Decima] decima decima *M* maior] minor *P* semitonorum] semiditonorum *G*

456 *GM*

458 Tredecima *M*

460 *om. GM*

Kommentar

3 LAD. ZALK. A 13: „Etiam teste Bohetio inter omnes septem artes liberales musica tenet principatum, quia ipse mundus quadam armoniae modulatione delectatur devolvi et revolvi et sic causa eius finalis potest dici ornatus mundi.“ (cf. TRAD. Holl. V). Die Zuschreibung dieses Satzes geht auseinander; in der COMPIL. Ticin. ist wohl Aristoteles gemeint, bei NICOL. CAP. p. 309 steht allgemein: „Sicut scribunt philosophi“. Bei Boethius ist die Formulierung nicht zu finden.

Zu den im Mittelalter oft belegten Ausdrücken *ecclesia triumphans* – *ecclesia militans* vgl. Mittellateinisches Wörterbuch III, Sp. 1082, 30-31.

4 cum sanctis angelis ...] Die Formulierung stammt aus der Praefation der Messe

9 martellay] martellum -i n. ‚Hammer‘, ist schon antik belegt. Hier wird das Wort allerdings maskulin gebraucht, die Form ist wohl volkssprachlich; bei LAMBERTUS p. 253b und TRAD. Holl. VI, 2, 2: mallei. Die Guido-Handschrift aus Montecassino hat zum (falschen) Textwort *malleis* die Glosse: „id est martellis“.

10 Der Satz zeigt gegenüber GUIDO micr. 20, 6-7 einige Veränderungen. Dort lautet er: „Quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque uno, qui dissonus erat a caeteris, alios ponderavit, mirumque in modum divino nutu primus XII, secundus IX, tertis VIII, quartus VI, nescio quibus ponderibus appendebant.“ *Suavitas* anstelle von *sua vis* ist in einigen Guido-Handschriften zu finden.

Die römischen Zahlen in COMPIL. Ticin. ergeben ebenfalls die Konsonanzverhältnisse:

2 : 3 = Quinte

3 : 4 = Quarte

2 : 4 = Oktave

Die arabischen Zahlen bezeichnen die Summen der sie umgebenden römischen Zahlen, was in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung ist.

15 <et icos> ...] Die Etymologie ist seit dem 13. Jh. belegt, z. B. bei ANON. Emmeram. pr. p. 66, 25; TRAD. Garl. plan. II 79; TRAD. Garl. plan. IV 91; TRAD. Garl. plan. V 14 und TRAD. Lamb. 1, 2, 1. Das Wort *dicimus*, das COMPIL. Ticin. statt „et icos“ überliefert, könnte aus einer *et*-Kürzung in der Vorlage und dem nicht verstandenen *icos* entstanden sein.

16 fuit filia Yovis] Korrekt wäre wie in TRAD. Holl. VI 3, 4: „dicuntur esse filie Iovis“.

22 usualiter cum cantu] Der Zusatz ergibt keinen rechten Sinn. Vielleicht soll der Zusammenhang zwischen spekulativer Theorie und Choralpraxis hergestellt werden.

24 *Gammaut* wird hier nicht als Tonstufe verstanden, sondern als Bezeichnung für das ganze Tonsystem. Diese Bedeutung ist seit ca. 1300 belegt:

TRAD. Lamb. 1, 2, 2: Gammaut est compositio figurarum cum vocibus. Praeterea quia ·G· Graeca, quae talis est, <id est> ·Γ·, proponitur ipsi et litterae Latinae subsequuntur, per haec videtur quod a Graecis inventa fuit musica, a Latinis vero consummata.

IAC. LEOD. spec. 2, 63, 8: ... ut brevius loquamur per litteras monochordi nostri, seu gammaut, vel palmae, claves et voces intelligamus quae sunt septem Latinae.

29 Vgl. 169 und 231.

41 Der Sinn dieses Satzes ist wohl: Wenn ein Tonbuchstabe zwei Solmisationssilben hat, ergibt sich nicht die doppelte Anzahl von Mutationsmöglichkeiten (also vier), so wie es bei Tonbuchstaben mit drei Solmisationssilben der Fall ist.

44 ut patet in ·C·faut] Die Erläuterung dieses Satzes findet sich bei LAMBERTUS p. 256b: „... quoniam si in illo sumeret aliquis *ut fa*, posset ascendere ad tertiam vocem; quod si vellet sumere quartam, necesse esset in proprio sumere ·C·faut, quod est mutatio de *fa* in *ut*. Et similiter suo modo descendendo, scilicet *ut fa*“.

45 Der Satzanfang ist offensichtlich irrtümlich abgeschrieben worden. Der Schreiber hat möglicherweise Satz 35 wiederholt.

46 cf. TRAD. Garl. plan. V 142. Die Passage „quod mictat et“ paßt nicht in den Satzzusammenhang. Möglicherweise ist hier mit Textverlust zu rechnen, der sich mangels anderer Quellen nicht wiederherstellen läßt.

49 Die Aufzählung von dreizehn Intervallen innerhalb der Oktave ist seit dem 13. Jh. verbreitet, u. a. bei TRAD. Garl. plan. I 60 und den verwandten Texten. Vgl. *Lexicon musicum Latinum* s. v. diapason Sp. 841, 30 ff.. Bei LAMBERTUS p. 257a wird der Tritonus noch nicht einbezogen.

57-59 Hier wird zum einzigen Mal in Teil A über eine bloße Erwähnung hinaus inhaltlich ein Problem des mehrstimmigen Satzes behandelt: Wenn

der Tenor ein *h* (im *hexachordum durum*) hat, kann der Diskant nicht *fa* (= *f* im *hexachordum naturale*) haben, da sonst ein Tritonus entstünde. Deshalb muß *mi* (= *fis* in einem Hexachord auf *d*) gesungen werden.

58 oportet dicere *mi* [in *fa*] ut superius] „in *fa*“ ist wahrscheinlich fälschlich aus Satz 59 übertragen worden. Der Bezug von „ut superius“ ist unklar. TRAD. Franc. I hat an dieser Stelle: „oportet dicere *mi* aut inferius aut superius“, wobei die Aussage „aut inferius aut superius“ ebenfalls nicht klar ist.

59 *fa* magis habet de sono] Die Bedeutung dieser Stelle ist unklar.

85 Der offensichtlich unvollständige Satz ist nicht wiederherstellbar.

91-92 Die Verse gehören wohl zusammen. In Vers 92 werden anscheinend die drei perfekten (Einklang, Quinte, Oktave) und die vier imperfekten Konsonanzen (kleine und große Terz, kleine und große Sexte) angesprochen. Der Sinn von Vers 91 ist unklar. Beide Verse gehören eigentlich nicht unter die Überschrift „De litteris“.

97 *la* fertur et regalis] Der Sinn ist unklar. Es handelt sich wohl um ein Verlegenheitsattribut für die Silbe *la*.

101 To, se, di, se, dia, di, di] *tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason*. Der Rest des Verses ist unklar.

102 Ich verstehe: Es gibt zwei perfekte Konsonanzen (Oktav und Quinte). ‚perfecte philomene‘ steht vielleicht bildlich für ‚von vollkommenem Wohlklang‘.

103 Die Bezeichnungen von vier Intervallen stammen aus dem Lateinischen (*tonus, semitonium, ditonus, semiditonus*), drei aus dem Griechischen (*diatessaron, diapente, diapason*).

104 Die Aussage erinnert an das verbreitete Dictum Cassiodors: „Symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum“ (CASSIOD. inst. 2, 5, 7).

105 Der Sinn ist unklar. Der zweite Teil des Verses könnte auf die Etymologie des Wortes *tonus* hinweisen: GUIDO micr. 6, 15: „Tonus autem ab intonando, id est sonando, nomen accepit“.

108-109 Die Rede ist von den Ambitus der Kirchentonarten, ohne daß der Bezug deutlich wird: Die authentischen Tonarten können bis zur Dezime

über der Finalis ansteigen und einen oder zwei Töne unter die Finalis fallen. Die plagalen Tonarten dagegen steigen bis zur Septime und fallen bis zu einer Quinte unter der Finalis.

110 Der Sinn ist unklar.

111-138 Die beschriebenen Intervalle fallen offensichtlich unter den Begriff der *consonantia in cantu firmo*. Damit sind die im Choral zulässigen melodischen Intervalle gemeint, die Guido in seinem *Micrologus* nennt:

GUIDO micr. 4, 12: Habes itaque sex vocum consonantiae, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur vel intendendo vel remittendo.

Die Oktave ist hier als elementare Konsonanz hinzugefügt.

112 Der Zusammenhang des Textes mit ANON. La Fage III wird auch durch die Verwendung des Terminus *cantus firmus* bestätigt. Die Einleitung zu den Intervallerklärungen in ANON. La Fage III p. 244 lautet: „Nota quod consonantiae in cantu fermo sunt septem, videlicet tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente et diapason.“ Zum erstaunlich seltenen Gebrauch des Terminus siehe *LmL* s. v. ‚cantus firmus‘.

114 a sono in sono] Lateinisch korrekt wäre *a sono in sonum*. Die Lesart der Handschrift spiegelt möglicherweise italienische Einflüsse wieder. Ein Versehen des Schreibers ist unwahrscheinlich, da dieselbe Formulierung noch einmal in diesem Satz und in Satz 121 vorkommt.

140-146 Die antiken Genera *enarmonicum*, *chromaticum* und *diatonicum* werden bei Marchettus entgegen der Tradition als Bezeichnungen für die unterschiedliche Zusammensetzung von Intervallen verwendet:

enarmonicum genus: Intervall in einem melodischen Schritt (*ena* = *unum*)

diatonicum genus: Intervall in zwei melodischen Schritten (*dya* = *duo*)

chromaticum genus: Intervall, das aus zwei Intervallen besteht, wovon eines ein Halbton ist. Diese Aussage ist bei Marchettus nicht zu finden. Dort wird der *semiditonus* in einem Schritt als *chromaticum genus* bezeichnet. Vgl. Marie Louise Martinez, Die Musik des frühen Trecento, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Tutzing 1963, S. 71

147-151 Ein Intervall aus zwei Tonschritten ist dem *diatonicum genus* zuzuordnen. Wenn es als Ganzes betrachtet wird, also als Intervall in einem melodischen Schritt, gehört es dem *enarmonicum genus* an. Nur wenn ein *semiditonus* beteiligt ist, wird es auch dem *chromaticum genus* zugerechnet.

154 ab una usque ad decem et novem] Damit sind wohl die 19 Töne der Tonskala bzw. der Guidonischen Hand von Γ -dd gemeint.

156-158 Die sieben Hexachorde (*propriates*) tragen die Bezeichnungen:

B durum	(Γ -E)
natura	(C-a)
b molle	(F-d)
$\natural$ quadrum	(G-e)
secunda natura	(c-aa)
secundum b molle	(f-dd)
secundum $\natural$ quadrum	(g-ee)

Dadurch ergeben sich folgende Möglichkeiten zur Mutation:

von:	nach:	Möglichkeiten:
B durum	natura	3 (C D E)
natura	b molle	3 (F G a)
natura	$\natural$ quadrum	2 (G a)
b molle	secunda natura	2 (c d)
$\natural$ quadrum (secundum)	secunda natura	3 (c d e)
secunda natura	secundum b molle	3 (f g aa)
secunda natura	secundum $\natural$ quadrum	2 (g aa)

Die Benennung der Hexachorde mit der Unterscheidung von *B durum* für das tiefste Hexachord und $\natural$ *quadrum* für die beiden anderen ist ungewöhnlich. Die von Lambertus stammenden Verse in 169 wurden verändert und dieser Terminologie angepaßt. Beim höchsten Hexachord würde man eigentlich die Bezeichnung $\natural$ *quadrum tertium* erwarten, wie es bei UGOL. URB. 2, 16, 8 und öfter der Fall ist. Die Bezeichnung *secunda natura* findet man bezeichnenderweise auch nur bei Ugolino von Orvieto (z. B. UGOL. URB. 2, 16, 5).

156 cum ipsa variantur] Das Subjekt ist wohl *propriates*. Bei MARCH. luc. 8, 3, 3 heißt es: „cum variatur ipsum“, bezogen auf *principium*.

163-166 cf. 239-241

163 Die Vorstellung eines *mi durum* und eines *mi molle* ist schwer zu verstehen. Soll eine aufsteigende Melodie *ut – mi* als große Terz, absteigend als kleine Terz gesungen werden?

166 eadem voce] *vox* wird am Anfang des Satzes für die Solmisationssilbe gebraucht, hier dagegen wohl für die Tonstufe.

169 Vgl. 29 und 231

170 determinales] Das seltene Wort, zu übersetzen als ‚die Bestimmenden‘ soll die vier Finales beschreiben, welche die Zugehörigkeit zu einer Kirchentonart ‚bestimmen‘.

172 fungio] Das Wort existiert nicht. Möglich, aber nicht überzeugend, wäre allenfalls eine Verschreibung für „fungi extra regulam“ im Sinne von „außerhalb der Regel tätig sein“.

176-183 Die Formulierung „Formula primi toni“ usw. für den Ambitus der Kirchentonarten findet sich in TRAD. Garl. plan. V 225 ff.. Allerdings stimmen die Ambitus nicht immer überein. Die hier angegebenen Ambitus gehen jeweils eine Sekunde unter und über die den einzelnen Kirchentonarten zugeordnete Oktave hinaus. Ausnahmen sind der vierte und sechste Ton, die nach unten nicht erweitert werden. Diese Besonderheit ist auch bei HIER. MOR. 23 p. 169, 30 und 38 zu finden. Bei HIER. MOR. sind allerdings auch Abweichungen in den Ambitus anderer Tonarten zu finden.

186-190 Die Einteilung der Gesänge in *cantus metricus*, *prosaicus*, *differens*, *indifferens* und *communis* findet sich bei IOH. CICON. mus. und IAC. THEAT.. Allerdings ist die Spezifizierung der Attribute unterschiedlich:

IOH. CICON. mus. 2, 28 p. 296, 5: Omnis cantus aut est prosaicus, aut metricus, aut differens, aut indifferens, aut comunis.

IAC. THEAT. 37: <Magister: Quot sunt genera cantus? Discipulus: Quinque: metricus, prosaicus, differens, indifferens et communis.

prosaicus:

IOH. CICON. mus. 2, 28 p. 296, 6: Prosaicus est multis verbis et sillabis abundans, ut in processionalibus, antiphonis, et in melodiis sequentiarum, et in prolixioribus responsoriis. Nam huius finis et principia et distinctiones necnon ascensiones et depositiones in preceptis artis musice constringuntur, ut antiphona *Isti sunt sancti qui habebant loricas*.

IAC. THEAT. 37: <Magister: Prosaicus quare dicitur? <Discipulus: Prosaicus dicitur eo quod non retinet regulam in se, ut hodie sequencia: *Christi hodierna* et autem: *Ad templi hec limina*.

IAC. THEAT. 38: <Discipulus: Prosaicus cantus quare dicitur? Magister: Eo quod prolongatus est, uso vocatur prosaicus vel prolixus.

metricus:

IOH. CICON. mus. 2, 28 p. 296, 10: Metricus vero est qui non abundat multis neumis, sed quasi scandens verbis cum neumis, ut antiphona *Virgo Dei genitrix*. Item antiphona *Novit Dominus* et reliqui.

IAC. THEAT. 37: Magister: Quare dicitur metro? <Discipulus: Grece; Latine: scandor ut antiphona *Hodie intacta Virgo*.

IAC. THEAT. 38: Metricum quare vocatur tot sunt neume quot sunt sillabe.

differens:

IOH. CICON. mus. 2, 28 p. 296, 12: Differens autem cantus est in autentis qui habet autenticam elevationem et caret plagali depositione, ut antiphona *Gloria tibi trinitas*. Similiter differens est in plagalibus qui assumit plagalem depositionem et caret autentica elevatione, ut antiphona *O sapientia, O rex glorie*.

IAC. THEAT. 37: <Magister: Differens quare dicitur? <Discipulus: Differens dicitur eo quod habeat plenam differentiam in se, ut hodie antiphona: *Ecce nomen Domini*.

IAC. THEAT. 38: <Discipulus: Differens quare dicitur? Magister: Differens vocatur quando differentia est in autentico et placale, id est singulare.

indifferens:

IOH. CICON. mus. 2, 28 p. 296, 16: Indifferens vero est qui assumit autenticam elevationem et capit plagalem depositionem, ut Graduale *Anima nostra*.

IAC. THEAT. 37: <Magister: Indifferens quare dicitur? <Discipulus: Indifferens dicitur eo quod non habet plenam differentiam in se ut hodie antiphona: *O Domine salvum me fac*.

IAC. THEAT. 38: <Discipulus: Indifferens quare dicitur? Magister: Eo quod minime differt unum ab altero, id est commune.

communis:

IOH. CICON. mus. 2, 28 p. 298, 1: Communis est qui componitur ex comuni specie diatessaron vel diapente, ut antiphona *Prophete predicaverunt*.

IAC. THEAT. 37: <Magister: Communis quare dicitur? <Discipulus: Communis dicitur eo quod componitur ex comuni specie diapente superius, ex comuni specie diatessaron inferius.

Item.

Die Erklärungen in der COMPIL. Ticin. sind offensichtlich verderbt überliefert.

192 species fundamenti] In der Straßburger Fassung des PS.-PHIL. lib. mus. p. 36b heißt es: „Sequuntur regule fundamenti discantus“. Hier scheint eine besondere Betonung darauf zu liegen, daß das Gerüst eines Diskantsatzes aus den angegebenen Konsonanzen bestehen müsse.

195-201 *Semiditonus, semitonus cum diapente* und *semiditonus cum diapason* werden gleichsam als Nebenform des *ditonus, tonus cum diapente* und *ditonus cum diapason* behandelt, als wenn die Aufzählung der Konsonanzen von den Oberbegriffen *tertia, sexta* und *decima* ausgehen würde. Kleine Terz, kleine Sexte und kleine Dezime haben offensichtlich nicht denselben Rang als Konsonanz wie die entsprechenden großen Intervalle.

205 omnes debent esse <perfecte> de tonis suis] siehe bei PS.-PHIL. lib. mus. p. 36b: „Sed omnes debent esse perfecte de tonis suis, et quando non, debemus eas perfectas facere cum voce per hoc signum ꝥ durum vel

quadratum, quia ubicunque ponitur in cantu, signat ascensum unius semitonii, et b molle signat descensum semitonii.“

214-217 Siehe in der Einleitung S. 9-10. Die Formen des *triplex superparticularis* werden schon bei Boethius behandelt (BOETH. mus. 1, 4 und BOETH. mus. 2, 8). Zeitlich nahe stehen die Beschreibungen bei TRAD. Garl. plan. I 37 ff., MARCH. luc. 7, 1, 23 oder IOH. CICON. prop. 20 p. 434.

224-226 Die merkwürdige Vorstellung, daß zunächst nur drei Solmisationssilben existierten, die später auf sechs erweitert wurden, ist in keiner anderen Quelle zu finden.

231 Vgl. 29 und 169

232-238 Siehe den Kommentar zu 156-158

239-241 cf. 163-166

243-246 Die drei *causae* für die Verwendung des *b molle* sind wohl eher als verschiedene Betrachtungsweisen zu verstehen: Die *causa essentie* geht vom System der Kirchentonarten aus, wo der Tritonus nicht unmittelbar als Intervall, sondern nur im Gesamtzusammenhang der Melodien des 5. und 6. Kirchentons erkennbar ist. Die *causa tritoni* betrachtet das Intervall an und für sich, während die *causa necessitatis* anscheinend eine Mischung aus beiden darstellt.

248-271 cf. 115-137

250 in sono] cf. Anm. zu 114

258 Est <en>armonicum genus] Diese Aussage, die in Satz 125 fehlt, geht vielleicht auf die Lehre des Marchettus zurück (vgl. den Kommentar zu 140-146). Möglicherweise soll aber nur ausgesagt werden, daß der *ditonus* ein konstitutives Intervall des enharmonischen Genus ist.

261 Est cromaticum genus] Vgl. den Kommentar zu 258. Der *semiditonus* (=tribemitonium) ist konstitutives Intervall des chromatischen Genus.

277 Vgl. FR. GAFUR. theor. 2, 1: „Ex Themistio autem Hermolao interprete vocis diffinitionem latius concludamus. Vox, inquit, est animantis sonus ...“

290 <ir>regulares cantus] Vgl. LmL s. v. *cantus regularis* - *cantus irregularis* 2a

297 Angegeben werden die Rezitationstöne der Psalmodie.

299 Gemeint ist hier wohl, daß die *Saeculorum amen*-Formel des Psalmverses dem Beginn der Antiphon angeglichen werden muß.

300-303 Die Verse sind weit verbreitet. Neben den angeführten Zitierungen in musiktheoretischen Texten sind sie auch in gut drei Dutzend Handschriften als selbständige Texteinheit überliefert. Die Solmisationssilben geben die Initien der Psalmformeln an:

1. Ton: FGa = *fa sol la* (hexachordum naturale)
2. Ton: CDF = *ut re fa* (hexachordum naturale)
3. Ton: Gac = *ut re fa* (hexachordum durum)
4. Ton: aGa = *la sol la* (hexachordum naturale)
5. Ton: Fac = *ut mi sol* (hexachordum molle)
6. Ton: FGa = *fa sol la* (hexachordum naturale)
7. Ton: chcd = *fa mi fa sol* (hexachordum durum)
8. Ton: GAc = *ut re fa* (hexachordum durum)

(cf. z.B. die Auflistung der Psalmtöne im *Liber usualis*, Paris 1957, S. 113 ff.)

304 Die Lesart der Handschrift am Schluß des Satzes, der die Flexa des Psalmverses angibt, „flectunt una voce“ ist offensichtlich ein Versehen für „flectunt duas voces“ wie z.B. die Auflistung der Psalmtöne im *Liber usualis*, Paris 1957, S. 113 ff. zeigt.

310 Die Parallelquellen können die Aussage dieses Satzes erhellen:

CONTR. Salvator 53: Et nota quod licet dictum sit superius quod contrapunctus est facere unam notam super unamquamque notam tenoris et non dicit unam pro duabus, sed unam pro una ponendo; hic redarguendi sunt illi cantores qui ponunt binas notas pares dicendo *ut ut, re re, mi mi, fa fa, sol sol, la la*: quoniam tunc non vocatur contrapunctus gratia ipsius contrapuncti sed gratia tenoris.

314 in descensu] d. h. wenn der Tenor absteigt.

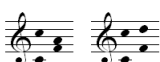
319-331 Die Intervallfortschreitungen werden nach folgendem Muster beschrieben: „Pro una ascendente“ meint den Tenor, „fit una descendens“ den Diskant.

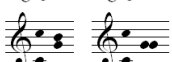
Oktave:

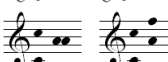
Die erste Regel ist in *P* verderbt überliefert.. Nach dem Muster von CONTR. Salvator könnte man die Fortschreitungen

 rekonstruieren.

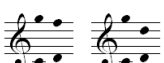
2. Regel: 

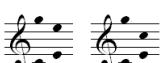
3. Regel: 

4. Regel: 

5. Regel: 

Duodezime:

1. Regel: 

2. Regel: 

3. Regel: 

4. Regel: 

5. Regel: 

333-338 cf. PROP. MENS. Sequitur mit der Zusammenstellung in Satz 45 p. 168 (CS 3 p. 473):

	Duplae	2
	Triplae	3
	Quadruplae	4
Signa porporcionum:	Sesquialterae	$\frac{3}{2}$
	Sesquiterciae	$\frac{5}{3}$
	Sesquiquartae	$\frac{7}{4}$
	Superbiparciens	$\frac{9}{8}$
	Sesquioctava	$\frac{9}{8}$

Ebenso bei PAUL. PAULIR. 7, 2, 4 p. 70-71.

347-348 Die beiden letzten Sätze der Aufzählung lassen keinen Zusammenhang mit der Mensurenteilung erkennen. Hinter dem Wort *empitria* steckt offensichtlich *epitritus*, womit die Teilung 4:3 bezeichnet wird. Die sprachlich nicht einwandfreie Feststellung des letzten Satzes bezieht sich wohl auf Satz 347, daß nämlich der *quaternarius* eine imperfekte Zahl (d. h. eine durch zwei teilbare Zahl) ist. (cf. MARCH. luc. 6, 3, 9: „ternarius numerus perfectus est“).

354 quarta ·D·] D ist der vierte Ton im Tonsystem von A-aa.

357 Der Inhalt dieses Satzes entspricht nicht der üblichen Tonartenlehre. Daß der zweite Kirchenton auf C enden kann, wird bei Hieronymus von Moravia erwähnt:

HIER. MOR. 21 p. 159, 5: Hic notandum, quod dictae positionis sectatores in ·b· acuto, ne parum utile videatur, tonum quintum et sextum finiunt, et iterum ut gammaut talibus regulis astringatur ad tonos, primum tonum et secundum terminant in ·C· gravi pares et impares intendentes et remittentes suo modo.

360-361 Die Unterscheidung „ex parte compositionis“ und „ex parte collocationis“ wird bei MARCH. luc. 11, 4, 79-80 zur Beantwortung der Frage angesprochen, ob der Introitus *Statuit* nicht auf G statt auf D begonnen werden könnte, da unter Verwendung des b rotundum dieselbe Quart- und Quintspecies vorläge: „Respondemus, quod talis tonus a parte compositionis dicitur proprius eo, quod ex speciebus suis propriis sit formatus, sed dicitur improprius a parte locationis, quia in loco alio quam in proprio collocatur.“ *Compositio* meint also die Intervallstruktur eines Gesanges, *collocatio* die Lage im Tonsystem.

363-367 Die Species der Quinte:

1. D – a = t s t t
2. E – h = s t t t
3. F – c = t t t s
4. G – d = t t s t

368-371 Die Species der Quarte:

1. D – G = t s t
2. E – a = s t t
3. F – b = t t s

373 prima] zu ergänzen: *species*

374 Überall, wo dieselbe Intervallfolge vorkommt, liegt dieselbe *species* vor.

377-417 Struktur und Ambitus der Kirchentonarten (vgl. 176-183):

1. Struktur: 1. sp. diapente 1. sp. diatessaron
Ambitus: C D E F G a a h c d
2. Struktur: 1. sp. diatessaron 1. sp. diapente
(1. sp. diatessaron)
Ambitus: A H C D D E F G a b h
3. Struktur: 2. sp. diapente 2. sp. diatessaron
Ambitus: D E F G a h h c d e
4. Struktur: 2. sp. diatessaron 2. sp. diapente
Ambitus: H C D E E F G a h c

5. Struktur: 3. sp. diapente 3. sp. diatessaron
(4. sp. diapente)
Ambitus: DE F G a h c c d e f
6. Struktur: 3. sp. diatessaron 3. sp. diapente
Ambitus: C D E F F G a h c d
7. Struktur: 4. sp. diapente 1. sp. diatessaron
Ambitus: F G a h c d d e f g
8. Struktur: 1. sp. diatessaron 4. sp. diapente
(3. sp. diatessaron)
Ambitus: D E F G G a h c d

384 Zur *species communis* schreibt MARCH. luc. 11, 4, 89: „Dicitur enim species communis illa in quolibet tonorum, que incipitur in eodem spacio vel linea, ubi tonus ille terminare debet sursumque tendit.“ Der zweite Kirchenton besteht also aus der ersten Species der Quinte D-a, welche zugleich die erste Quartspecies D-G enthält. Zusätzlich umfaßt der zweite Kirchenton auch die erste Quartspecies A-D unterhalb der Quinte. Der Zusatz in der COMPIL. Ticin. „addito semitonio supra“ meint den Halbton b über dem a.

396 cf. MARCH. luc. 11, 4, 124: „Quartus tonus formatur ex secunda specie dyapente et secunda dyatessaron communi et inferius, licet raro utatur dyatessaron inferius, sed tamen potest“. Der vierte Kirchenton besteht also aus der zweiten Species der Quinte E-h, welche auch die zweite Quartspecies E-a enthält. Unterhalb der Quinte kann dieselbe Quartspecies von H-E in den Gesamtambitus einbezogen, oberhalb - nach dem Zusatz von COMPIL. Ticin. - durch den Halbton c erweitert werden.

400 Die Erweiterung des Ambitus „addito semitonio vel semiditono infra“ ist wie bei den anderen Kirchentönen nicht bei Marchettus zu finden.

402-406 Die erste und zweite Begründung sind bei Marchettus vertauscht.

427 Der erste Teil des Satzes entspricht der Beschreibung des *tonus mixtus* in Satz 422-423. Die zweite Hälfte des Satzes hat aber anscheinend nichts mehr mit der Definition des *tonus mixtus* zu tun, sondern gibt eine eher allgemeine Regel, die mit MARCH. luc. 12, 1, 36 übereinstimmen könnte: „Dicimus quod in tali cantu considerandus est ascensus et descensus, et si

ascensus est maior quam descensus ultra id quod potest plagalis, auctenticus iudicatur, et e converso“.

429-430 *Corda* bedeutet hier einen Grenzton, der für jede Kirchentonart festgelegt ist. Cf. LmL s. v. *chorda* col. 475-476

433-434 Der Autor referiert die Lehre Marchettos, daß der Ganzton aus fünf Teilen besteht, weshalb vier *semitonia* unterschieden werden können:

diesis	= 1/5 des Ganztons
semitonium enarmonicum	= 2/5 des Ganztons
semitonium diatonicum	= 3/5 des Ganztons
semitonium chromaticum	= 4/5 des Ganztons

Die Lehre, daß im *cantus planus* nur zwei der *semitonia* vorkommen, findet sich bei MARCH. luc. 2, 7, 2-3.

445 Der Satz ist fehlerhaft überliefert, läßt sich aber aus der Parallelüberlieferung in Florenz, Riccardiana 734 wiederherstellen. Die Regel zur Lizenz mehrerer imperfekter Konsonanzen (*dissonantie*) steht in ähnlicher Formulierung bei Goscalcus:

GOSCALC. 2, 1 p. 114, 8: Item sciendum est, quod bene possunt fieri due, 3, vel 4 terciæ, una post aliam gradatim, omnes ascendendo vel descendendo, et totidem sextæ, dum tamen ultima habeat in fine, iuxta illa que supradicta sunt, consonanciam quam requirit.

II.

Die Traktate in Rom Vat. lat. 4357

Die Handschrift Rom, Vat. lat. 4357, fol. 57r-64r vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jhs.²⁶ ist Gegenstand einer Abhandlung, die 1933 in Neapel unter dem Titel: *S. Tommaso d'Aquino - Ars musica. Trattato inedito illustrato e trascritto da Mario di Martino* erschien. Di Martino kennt anscheinend die Arbeit Amellis über den Traktat in Pavia 450 nicht, zitiert aber dessen Abhandlung *S. Tommaso d'Aquino, poeta e musico eucaristico* (Sora 1924). Der Gedankengang Di Martinos ähnelt weitgehend dem Amellis: er führt dieselben Stellen aus den Werken des hl. Thomas an, um sein Verhältnis zur Musik herauszustellen. Er erwähnt auch den Codex 450 in Pavia, beurteilt aber den Traktat als „compendio o rifacimento del secolo XV“. Hingegen hält er den Text im Vaticanus 4357 für einen Musiktraktat des hl. Thomas, den er im folgenden analysiert und dabei feststellt, daß es sich wegen mancher Inkonsistenzen nicht um eine endgültig redigierte Fassung handeln könne. Di Martino druckt den Traktat aus der Vaticana und das erste Folium aus Pavia ab. Zu beiden Texten werden Faksimiles gegeben.

Di Martinos Zuschreibung des von ihm herausgegebenen Textes als Werk des Thomas von Aquin beruht allein auf der Tatsache, daß er in einem Codex mit Werken des Thomas steht. Dieses Argument ist wenig stichhaltig, da der musiktheoretische Teil der Handschrift einen eigenen Faszikel bildet, der von einer späteren Schreiberhand als der Rest der Handschrift stammt. Die Gebrauchsspuren an den Außenseiten des Faszikels (fol. 57r und fol. 64v) zeigen deutlich, daß er erst später mit anderen Teilen zusammengebunden wurde. Eine namentliche Zuweisung an Thomas gibt es nicht. Von einer begründeten Zuschreibung kann also keine Rede sein.

Die inhaltliche Analyse ergibt, daß der von Di Martino überaus fehlerhaft abgedruckte Text aus vier verschiedenen, voneinander völlig unabhängigen Teilen besteht. Dieser Befund wird durch unterschiedliche

²⁶ RISM B III 2, S. 95; RISM B III 6 S. 566

Parallelüberlieferungen bestätigt, besonders aber durch die Basler Handschrift F IX 54, ein sechzehnseitiges Fragment aus dem späten 13. oder Anfang des 14. Jhs.²⁷, das den gesamten Text des Vaticanus 4357 enthält und im Unterschied zu diesem durch Überschriften deutlich gegliedert ist. Der Textvergleich zeigt, daß die Basler Handschrift die direkte Vorlage des Vaticanus ist. Einige signifikante Belege dafür werden in der folgenden Analyse der Texte gegeben. Beschrieben wurde das Basler Fragment zum ersten Mal von Johannes Wolf, der auch die kreisförmige Darstellung der Kirchentonarten auf fol. 1r und die folgenden Verse abdruckte.²⁸ Fol. 1v beginnt mit der Überschrift „Incipit ars musyce“. Derselbe Titel bezeichnet auch den Beginn eines zweiten Textes auf fol. 2r. Ein dritter Textanfang findet sich auf fol. 5r: „Incipit ars musice armonie“.

1. Diagramm zu den Kirchentonarten

Sigel im LmL: TAB. Basil.

Überlieferung: Basel, Universitätsbibl. F IX 54, fol. 1r

Rom, Vat. lat. 4357, fol. 57r

Edition: Wolf, Codex S. 410 (nach der Basler Handschrift)

2. Exzerpt aus den Quaestiones de musica

Sigel im LmL: QUAEST. MUS.

Incipit: „Incipit ars musyce. Quatuor ecce tropy natura iure creati“

Explicit: „Hiis ades expugna quisquis potes hec mea castra.“

Überlieferung: Basel, Universitätsbibl. F IX 54, fol. 1v-2r

Rom, Vat. lat. 4357 fol. 57v-58r

Bruxelles, Bibl. Royale 10162/6, fol. 89r-91r

Darmstadt, Hess. Landes- und Hochschulbibl. 1988, fol. 141r-143r

Kopenhagen, Kongelige Bibliotek S. 73, 8^o, fol. 35r-36v

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka I.Q.43 fol. 135v-136

Edition: Steglich, Quaestiones S. 93-98 (nach Bruxelles und Darmstadt)

Wolf, Codex S. 411-412 (nach der Basler Handschrift)

Di Martino S. 23-24 (nach Rom, Vat. lat. 4357)

²⁷ RISM B III 1, S. 69-71; RISM B III 6, S. 703: „fin du XIII^e s.“

²⁸ Johannes Wolf, Anonymi cuiusdam codex Basiliensis, VMw 9, 1893, S. 408-417

Die Verse bilden den Schluß der von Steglich veröffentlichten *Quaestiones de musica*. Da die *Quaestiones* zum großen Teil aus älteren Texten kompiliert wurden, legt die Sonderüberlieferung der Verse in der Basler Handschrift, dem Vaticanus und in Wroclaw die Vermutung nahe, daß die Verse ursprünglich als selbständiger Text entstanden sind und später in die *Quaestiones* inkorporiert wurden.

3. Ars musyce

Sigel im LmL: PS.-THOMAS AQU. I

Incipit: „Incipit ars musyce. Tractaturi de musyca. videndum est quid sit musyca.“

Explicit: „... et ex III^a specie dyapason. que est a ·g· in ·g·.“

Überlieferung: B = Basel, Universitätsbibl. F IX 54, fol. 2r-4v

V = Rom, Vat. lat. 4357, fol. 58r-60v

Edition: Di Martino S. 24-28 (nach Rom, Vat. lat. 4357)

Neuedition in diesem Band S. 76-84

Der Text ist nur in diesen beiden Handschriften überliefert. Zwei Stellen zeigen ganz deutlich, daß die Vatikanische Handschrift eine direkte Kopie der Basler Handschrift ist:

In Satz 4 trennt in der Basler Handschrift ein Zeilenwechsel das Wort *omni-um*. Der Schreiber des Vaticanus hat die Stelle mißverstanden und als deutlich getrenntes *omni uni* abgeschrieben.

In Satz 60 findet in der Basler Handschrift ebenfalls ein Zeilenwechsel zwischen *eun-* und *-demque* statt. Der Vaticanus löst dies als *eum denique* auf.

Der Inhalt des Traktats:

- 1-2 Definition der Musik
- 3-12 Etymologie
- 13-15 Die Notwendigkeit des Gamma als tiefster Ton
- 16-20 Die Konsonanzen
- 21-37 Die Musik als *ars liberalis*
- 38-43 *musicus* und *cantor*
- 44-49 Die Solmisationssilben
- 50-51 Aufgaben des *musicus*
- 52-61 Bedeutung und Wirkung der Musik

62	Einteilungen der Musik
63-77	Die Intervalle
78-85	Die Kirchentonarten

Der Text ist fast vollständig aus anderen Musiktraktaten kompiliert. Die Quellen sind in erster Linie Johannes Cotto (Affligemensis), daneben Macrobius, Boethius, Isidor, Berno, Hermannus Contractus und Wilhelm von Hirsau. Unklar ist, ob fol. 4v der Basler Handschrift noch zum Bestand des Textes gerechnet werden kann. Die aus Aribio übernommenen Diagramme zu den Kirchentonarten auf fol. 4v entsprechen in der Ausführung nicht dem Rest der sonst doch recht sorgfältig angelegten, mit hervorgehobenen Initialen und Überschriften versehenen Basler Handschrift; vielmehr vermitteln die neben den Kreisen der Aribio-Diagramme eingezeichneten leeren Kreise ohne Funktion den Charakter der planlosen Hinzufügung. Andererseits sind die Diagramme offensichtlich von derselben Hand wie die Traktate beschriftet worden. Inhaltlich passen sie gut zu dem vorausgehenden Text. Aribio als Quelle fügt sich gut in den Kreis der benutzten Autoritäten, die mit Ausnahme der antiken Autoren ausschließlich süddeutscher Provenienz sind.²⁹

Die Verse „Primus cum quarto“ auf fol. 4v, die auch anderswo überliefert sind,³⁰ wurden von anderer Hand nachgetragen.

Ansichts der Quellen, die der Kompilator verwendet, wird man eine Entstehung im süddeutschen Kulturbereich in Erwägung ziehen können.

²⁹ Die Zugehörigkeit des Johannes Cotto zum süddeutschen Kulturkreis ist von der Forschung in den letzten Jahrzehnten immer wieder festgestellt worden. Vgl. Michel Huglo: *L'auteur du traité de musique dédié à Fulgence d'Affligem*. *Revue Belge de musicologie* 31, 1977, S. 5-19. Claude V. Palisca: *An Introduction to the 'Musica' of Johannes dictus Cotto vel Affligemensis*. In: *Beyond the Moon: FS Luther Dittmer. The Institute of Mediaeval Music. Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies* 53, Ottawa 1990, S. 144-162. Christopher Page: *The Summa musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*. Cambridge 1991, S. 5-7. Joan Malcolm: *Epistola Johannis Cottonis ad Fulgentium episcopum*. *Musica Disciplina* 47, 1993, S. 159-169. Michael Bernhard: *Die Überlieferung der Neumennamen im lateinischen Mittelalter*. In: M. Bernhard (Hrsg.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters II*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 13, München 1997, S. 48-49.

³⁰ Roma, Bibl. Apost. Vatic. Pal. lat. 1346, fol. 19v manu s.XIV-XV; Philadelphia, Van Pelt Library latin 36, fol. 214r s.XV (ed. Andres Briner, *Ein anonym unvollständiger Musiktraktat des 15. Jahrhunderts in Philadelphia, USA*. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 50, 1966, S. 34); München, Clm 18947, fol. 146r ff. s.XV (ed. Hans Schmid, *Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktiner-Abtei Tegernsee*. Diss. München 1951, S. 102).

Die letzte mit Sicherheit identifizierbare zitierte Autorität ist Johannes Cotto (Affligemensis), dessen Traktat in die Zeit um 1100 fällt. Allerdings weisen einige eigene Zusätze des Kompilators auf eine Entstehungszeit frühestens in der zweiten Hälfte des 12. Jhs.: In Satz 20 fügt der Kompilator zur Aufzählung der Konsonanzen hinzu: „Hec probat<ur> in organo, cythara et discantu.“ In Satz 68 ergänzt er die aus Johannes Cotto übernommene Aufzählung der neun verwendbaren Intervalle: „Hiis moderni duos apponunt, scilicet tritonum et dyapason“.³¹

4. Ars musicae armonie

Sigel im LmL: PS.-THOMAS AQU. II

Incipit: „Incipit ars musicae armonie. Quoniam inter septem liberales artes Musyca primatum tenet testante Boetio“

Überlieferung: B = Basel, Universitätsbibl. F IX 54, fol. 5r-8v

V = Rom, Vat. lat. 4357 fol. 60v-64r

L = Leuven (Louvain), Université de Louvain Ms. 75

C = Cashel, G. P. A. Bolton Library, no. 1, p. 59-66

D = Durham, University Library, Cosin V.V.4, fol. 199v-205r

Edition: Di Martino S. 29-38 (nach Rom, Vat. lat. 4357)

CS 2, S. 484-498 (nach der Löwener Handschrift)

Neuedition in diesem Band S. 89-147

Der Text existiert in drei Fassungen: BV unterscheidet sich im Textbestand wesentlich von einer Fassung in einem 1914 verbrannten Codex der Universitätsbibliothek Löwen; eine dritte Fassung ist in den Handschriften in Cashel und Durham erhalten.

Die direkte Filiation des Vaticanus von der Basler Handschrift wird wiederum besonders aus einer Stelle deutlich: In Satz 65 steht in B zweimal ‚que et quot sint‘ direkt untereinander, was in V zu einem Zeilensprung geführt hat.

L = Leuven (Louvain), Université de Louvain Ms. 75

Der Text der verbrannten Löwener Handschrift ist uns durch die Edition Coussemakers erhalten. Was Coussemaker unter dem Titel

³¹ Siehe dazu den Kommentar auf S. 86-87

Tractatus de musica plana et organica zusammenfaßt, ist eine Zusammenstellung verschiedener kleiner Texte, die deutlich voneinander zu trennen sind:

- S. 484a-487b PS.-THOMAS AQU. II
- S. 488a-489b Verse mit Melodie „Si quis armonica vult erudiri musica“
- S. 489b-490a HERMANN. vers.³²
- S. 490b-491a Beispiele für verschiedene Versmaße (mit Melodie) „Pie magni parens orbis Domine“
- S. 491a-491b Text über die Versmaße „Viginti octo sunt pedes“
- S. 491b-492b Verse mit Melodie zu den Kirchentonarten „Si vis scire tonos“
- S. 492b Verse mit Melodie zu den Intervallen „Semiditonus est fa re, mi sol“
- S. 491b-494a Traktat über die Kirchentonarten „Tonus est regula“
- S. 494a-496b Klangschrittlehre „Omnis cantus incipiens“
- S. 496b-497a Text über die Konsonanzen „Novem sunt consonantie“
- S. 497a-498b Text mit Merkversen über Finales, Initien und Ambitus der Kirchentonarten, das Tonsystem sowie über den Lernstoff des Choral-Schülers „Sciendum est, quod omnis cantus in D la sol re terminatus“

C = *Cashel (Tipperary), G. P. A. Bolton Library (früher Cathedral Library), no. 1, p. 59-66*

D = *Durham, University Library, Cosin V.V.4, fol. 199v-205r*

Die Handschrift aus Cashel³³, die offensichtlich aus England stammt und im 13. Jahrhundert geschrieben wurde, enthält auf den Seiten 59-70 eine Zusammenstellung mehrerer kleiner Texte zur Musik:

- p. 59-66 PS.-THOMAS AQU. II
- p. 66-68 Einführung in die Musik als Dialog Magister - Discipulus „Prius debet alphabetum musice artis ostendi primis discipulis“

³² Incipit bei Coussemaker irrtümlich „Tertia junctorum“ statt „Ter tria iunctorum“

³³ Siehe RISM B III 6, S. 423-424; cf. RISM B III 1, S. 70; RISM B III 2, S. 95

- p. 68-69 ORG. Vatic. (ohne Notenbeispiele)
- p. 69 Kurzer Traktat über die Kirchentonarten „Hec sunt nomina tonorum secundum Grecos“
- p. 69 Ein weiterer Traktat über Anfangs- und Schlußtöne der Kirchentonarten „De nominibus cordarum. <A>utentus protus semper finitur in licanosypaton“
- p. 69-70 Traktat über Intervalle und Solmisation „Hoc est principium artis musice. Gammaut.“

Die ebenfalls aus England stammende Handschrift aus Durham besteht aus fünf Teilen, die zu einem Codex vereinigt wurden. Der letzte Teil, wohl noch im 13. Jahrhundert geschrieben, enthält Texte zur Astronomie, Musik und Rhetorik.³⁴ Die der Musik gewidmete Abteilung besteht aus vier Texten:

- fol. 199v-205r PS.-THOMAS AQU. II
- fol. 205r-206v Traktat über die Kirchentonarten „Incipientes cognoscere naturam omnium cantium“
- fol. 206v-207r ORG. Vatic. „Omne organum debet esse cum cantore“
- fol. 207v-208v Definitionen musikalischer Grundbegriffe „Quid sit inter tongos et sonos. inter tonos et epogdoos“

Der Textbestand des PS.-THOMAS AQU. II ist in beiden Handschriften fast identisch. Allerdings weichen die beiden Handschriften durch viele Wortumstellungen, synonyme Wortersetzungen und kleinere Ergänzungen voneinander ab. Dieser Tatbestand ist schwer zu erklären. Offensichtlich liegt eine gemeinsame Quelle für beide Handschriften vor, doch handelt es sich zumindest in einer der beiden Handschriften nicht um eine einfache Kopie der Vorlage, sondern um eine Bearbeitung, die sich im Wesentlichen auf stilistische Veränderungen beschränkt. Die gemeinsame Vorlage wird in Einzelheiten besonders deutlich, bei denen die Vorlagehandschrift anscheinend schwierig zu lesen war:

151: quilibet diapente *C* quodlibet diapente vel quilibet *D*

169: Si quid *corr. ex* Sed quid *C* Sed siquid *D*

³⁴ Ich stütze mich auf die ungedruckte Beschreibung der University Library, die mir freundlicherweise von A. I. Doyle zur Verfügung gestellt wurde.

Ein Beispiel für größere Abweichungen gibt Satz 20, wo *D* einen verständlicheren, möglicherweise durch einen selbständigen Eingriff verbesserten Text bietet, *C* offensichtlich aber auch Leseschwierigkeiten hatte:

C: Cromatica est proportionaliter, que in carminibus petulantiam et molliciem carnis in luxuriam et lasciviam animum irritans.

D: Cromatica est, que in carminibus in porporionali consideracione consistit et in petulanciam et molliciem cadit irritans animum in luxuriam et lasciviam.

Gelegentlich werden unterschiedliche Beziehungen zu *BV* oder *L* erkennbar. Ein Beispiel dafür ist Satz 43:

BV: Hec ars a Grecis inventa, a Latinis vero consumata.

L: Hec ars a Grecis inventa, a Latinis perfecta.

C: Hec ars a Latinis consummata, licet a Grecis inventa.

D: Est ergo hec ars a Grecis inventa, a Latinis perfecta.

Dagegen in Satz 86:

BV: sicque sonus in h quadrato formatus solidus est.

L: sic sonus in h quadro firmus et solidus est.

C: sicque sonus in h quadrato firmus est et solidus.

D: sic sonus in h quadrato formatus solidus est.

Eine Entscheidung, welcher der beiden Textfassungen, *C* oder *D*, der Vorzug zu geben sei, ist unmöglich. Die Verwandtschaft der beiden Handschriften wird zusätzlich durch ORG. Vatic. bestätigt, der in beiden Handschriften im Umfeld des PS.-THOMAS AQU. II in sehr ähnlicher Textfassung erscheint.³⁵

Der Inhalt des Traktats:

1	Bedeutung der Musik
2-6	Unterteilung der Musik und des Tonsystems
7-13	Dreiteilung der Musik: <i>instrumentalis, mundana, humana</i>
14-17	Unterteilung der <i>musica instrumentalis: melica, metrica, rhythmica</i>
18-22	Unterteilung der <i>musica instrumentalis: diatonica, chromatica, enarmonica</i>
23-26	Einteilung des Tonsystems: <i>graves, acutae, superacutae</i>

³⁵ Die Textfassung von *C* ist abgedruckt in Bernhard, Organum-Traktat. In *D* ist der Text ohne besondere Abtrennung an den vorausgehenden Text über die Kirchentonarten angehängt. Durch einen Abschreibfehler ist der erste Satz des Organum-Traktats bereits auf fol. 205v unten eingetragen worden. Dieser erste Satz ist übrigens nicht in *C*, wohl aber in Rom, Vat. Ottob. 3025 überliefert.

27-28	Die <i>Institutio musica</i> des Boethius
29-30	[Definition der Musik]
31-37	Etymologie von <i>musica</i>
38-41	Definitionen der Musik
42-53	Erfindung der Musik
54-57	Alte Autoren über Musik
58-63	Linien und Zwischenräume
64-79	Einteilung des Tonsystems: <i>graves, acutae, superacutae</i>
80-83	Solmisationssilben und Intervalle
84-89	Die drei Hexachordgattungen: <i>b durum, propria nota, b rotundum</i>
95-104	Mutation
105-160	Die Intervalle
161-162	Schlußbemerkung
163-188	Epilog mit Diskussion verschiedener Sophismata

Das Verhältnis der drei Fassungen zueinander ist schwierig zu bestimmen. *L* hat den geringsten Textbestand. Das Fehlen der ausführlichen Einleitung (1-28) mit den verschiedenen Definitionen und Einteilungen der Musik sowie die Auslassung von Überleitungen (58, 63, 90) lassen den Eindruck einer Zusammenfassung mit Beschränkung auf die wesentlichen Lehrinhalte vermuten. Die Fassung *BV* fällt wiederum durch gelehrte Exkurse mit Lesefrüchten aus entlegenen Autoren wie dem *Asclepius* des Ps.-Apuleius (55-57) und der Einfügung von sprachlich ambitionierten Sentenzen (97-98, 161-163) auf, die eher auf eine nachträgliche Erweiterung und Formgebung schließen lassen. Der lange Einschub (18-37), den *C* und *D* allein haben, scheint ebenfalls auf nachträglich ergänztes Lehrgut hinzudeuten, da der Abschnitt über die Oktavbereiche *graves – acutae – superacutae* (23-26) später noch einmal wiederholt wird (67-69).

Viele Formulierungen von Lehrinhalten sind durchaus eigenständig und anscheinend nicht aus anderen Traktaten abgeschrieben – soweit es der Vergleich mit dem uns erhaltenen Schrifttum zur Musiktheorie des Mittelalters zuläßt. Das deutet darauf hin, daß wir es hier mit Texten zu tun haben, die aus der mündlichen Lehre entstanden und teilweise wortwörtlich wiedergegeben, teilweise aber auch durch eigene Wortwahl umformuliert, ergänzt oder zusammengefaßt wurden. Ein Parallelbeispiel

zu unserer Traktatgruppe bilden die von Christian Meyer herausgegebenen Fassungen der *Musica plana* des Johannes de Garlandia.³⁶

Von einer weiteren Quelle zum PS.-THOMAS AQU. II erfahren wir in einem englischen Boethius-Kommentar des 14. Jhs. Dieser Kommentar (COMM. Boeth. II) zitiert PS.-THOMAS AQU. II an nicht weniger als neun Stellen und nennt sogar an zwei Stellen einen Autorennamen: *Augustinus minor*:

10, 18-20: Et Augustinus minor in Musica sua: *Inter septem, inquit, artes liberales musica primatum optinet, utpote illa, que de complexione celestium corporum et coniunctione elementorum et unione anime et corporis continet armoniam*; ... (1: et armonica unione BVCD)

32, 29-31: *est musica scientia bene canendi secundum [Avic] Augustinum in primo libro Musice sue vel ars contemplandi diversitates consonanciarum vel sciencia liberalis subministrans copiam perfecte canendi secundum Augustinum minorem in Musica sua* ... (2; 38: perite canendi BVD perite cantandi C)

112, 13-19: ... quod tria sunt genera musice: prima scilicet mundana est musica, secunda humana et tertia instrumentalis. Mundana speculatur concordiam motus astrorum, elementorum et temporum, non prout sunt effectus astrorum, sed ut proportionalitatem servant; humana est in proportionali constitutione rerum et coniunctura elementorum mundi et concordie positione et disiunctione corporis et anime constituta; instrumentalis est cognoscendis et discernendis cantibus attributa ... (7-13)

134, 15-19: Hec (*sc. musica instrumentalis*) consistit tum in artificialibus, tum in naturalibus instrumentis. Naturalia instrumenta sunt ut lingua, dentes, palatum, arterie et cetera, quibus vox humana perficitur et formatur. Artificialia sunt, quibus sonus per industriam elicitur: aliquando intentione nervorum ut in lira, psalterio et cithara ... (8-11: lingua, dentes, palatum etc. BV)

134, 25-27: Item instrumentalis alia mellica, alia metrica, alia rithmica. Mellica dicitur a ‚melos‘, quod est cantus, et est cognoscendis discernendisque cantibus proportionaliter formatis accommodata; ... (14-15)

136, 17: Rithmica sciencia est numeris sillabarum in rithmo ponendarum deputata. (17: ponendarum addicta C ponendarum computata D ponendarum BV)

46, 4-6: ... tota ars cantandi appellata est musica a moys, quod est aqua – ut dictum est –, vel quia fistulatores calamos situ neglectos aqua fundere solebant, ut clarius acuciusque resonarent, ... (33: om. BVL)

46, 8-10: Intencio agentis fuit tocius musice tradere disciplinam, sed preventus a Theodorico rege, in exilium missus et sic a proposito per maximam partem impeditus solam mellicam de Greco transtulit in Latinum; ... (27: om. BVL)

202, 2-3: ideoque Pictagore ascribitur numerus quaternarius. Unde Theodolus: Sit tetras in ordine vestro, Pictagore numerus. (48-49)

³⁶ Christian Meyer: *Musica plana Johannis de Garlandia*. Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 91, Baden-Baden - Bouxwiller 1998

Die Zitate 46, 4-6 und 46, 8-10 sind nur in der Fassung aus den englischen Handschriften Cashel und Durham überliefert. Da diese Handschriften aber keinen Autorennamen nennen und der Text etliche Abweichungen aufweist, sind die Handschriften sicher nicht die Vorlage für COMM. Boeth. II gewesen. Es ist also eine weitere Quelle für den PS.-THOMAS AQU. II anzusetzen, die ebenfalls in England beheimatet und mit der Fassung der Handschriften *C* und *D* verwandt war. Möglicherweise ist diese Handschrift gemeinsame Vorlage für COMM. Boeth. II sowie *C* und *D*.

Für die Datierung des Textes gibt die ausführliche Behandlung der *proprietates* als Hexachordgenera, einen Anhaltspunkt. Die früheste Quelle für diese Einteilung ist Lambertus³⁷, dessen Traktat um 1270 angesetzt wird.

Die Frage, ob die Autorennamenzuweisung des englischen Boethius-Kommentators ernst zu nehmen ist, kann durchaus bejaht werden: Der Kommentator zitiert nach Hochadels Befund sorgfältig und mit ausgezeichnetem Quellenkenntnis. Die explizite Unterscheidung zwischen dem Kirchenvater Augustinus und einem ‚jüngeren‘ Augustinus (32, 29-31) läßt darauf schließen, daß es sich hier nicht nur um die Etikettierung eines anonymen Textes mit einem berühmten Namen handelt, wie es diesem Traktat ja später durch Di Martino widerfahren ist. Leider führt der Weg nicht weiter, wie Hochadel in der Einleitung seiner Edition festgestellt hat.³⁸ Der Name *Augustinus* bleibt nur ein Name.

Bis auf die Handschriften *C* und *D* läßt sich für keinen der Textzeugen eine bestätigte Lokalisierung ermitteln. Die Basler Handschrift ist Fragment und verrät ebenso wenig ihre Bibliotheksherkunft wie der Vaticanus, der als Einzelfaszikel in einen Codex eingebunden wurde. Die Löwener Handschrift stammte aus der Abtei St-Jacques in Lièges, ihr Ursprung ist nicht geklärt. Die Textumgebung in den Codices aus Cashel und Löwen weist insbesondere durch die darin enthaltenen Klang-

³⁷ LAMBERTUS p. 255b. Bis zur Mitte des 14. Jhs. ist die Lehre von den *proprietates* erstaunlich selten in den Traktaten zu finden: MUS. MAN. 26, 10; TRAD. Garl. plan. I 137 ff. (auch in den anderen Fassungen dieses Textes); MARCH. luc. 8, 3; IAC. LEOD. spec. 6, 64; QUAT. PRINC. 3, 8; GOSCALC. 1, 1 p. 44.

³⁸ Hochadel, Commentum S. XLIX-L.

schrittlehren auf Frankreich oder Flandern hin.³⁹ Das wird durch die Bezüge zur Lehre des Lambertus bestätigt.

So läßt sich vermuten, daß der Traktat des Augustinus minor gegen Ende des 13. Jhs. in Frankreich oder dem heutigen Belgien entstanden ist.

³⁹ Siehe Bernhard, *Organum-Traktat*, S. 189-190

ARS MUSYCE
(PS.-THOMAS AQU. I)

Edition

B = Basel, Universitätsbibl. F IX 54, fol. 2r-4v
V = Rom, Vat. lat. 4357 fol. 58r-60v

Die Edition gibt den Text im Wortlaut und in der Orthographie der Basler Handschrift. Alle nachweisbaren Zitate sind kursiv gedruckt, um die wenigen originalen Zusätze des Kompilators deutlich abzuheben.

An den Seitenrändern sind die Folierung der Handschriften sowie die Paginierung der Ausgabe von Mario di Martino (p. 24-28) vermerkt.

In *V* hat eine spätere, ungeübte Hand teilweise unlesbaren Text in zwei ursprünglich leere Ambituskreise (fol. 60r) eingetragen, der in der Edition nicht berücksichtigt ist.

Tonbuchstaben sind gemäß mittelalterlichem Usus stillschweigend normalisiert: Großbuchstaben A-G für die tiefe Oktave, Kleinbuchstaben a-g für die zweite Oktave und doppelte Kleinbuchstaben a^2 für die dritte Oktave. *BV* verwenden mit wenigen Ausnahmen durchgängig Kleinbuchstaben und b^2 für das *b* quadratum.

<> = Spitze Klammern enthalten Ergänzungen und schwerwiegende Änderungen des Herausgebers gegenüber der handschriftlichen Quelle.

[] = Eckige Klammern bezeichnen überflüssigen Text in der Handschrift, der wahrscheinlich versehentlich abgeschrieben wurde.

†† = Kreuze schließen Text ein, der eindeutig zu lesen, aber unverständlich und nicht zu emendieren ist.

Der Similienapparat verwendet die Sigel des *Lexicon musicum Latinum*, die im Register aufgeschlüsselt sind.

p.24

INCIPIT ARS MUSYCE

B 2ra

V 58r

¹ Tractaturi de musyca videndum est, quid sit musyca. ² *Est autem musyca vocum motio congrua et recte canendi sciencia.* ³ Unde dicitur musyca a ‚moys’ Greco, quod Latine dicitur ‚aqua’, quia olim primo fuit inventa in ydraulis, id est in aquaticis instrumentis et in malleis fabrilibus a Pytagora, unde et olim in aquaticis exercebatur instrumentis. ⁴ *Vel musyca dicitur a musa, ut quidam volunt, quod est instrumentum quoddam musycum decenter satis et iocunde clangens omnia musyca instrumenta excellens eo, quod omnium vim et modum in se contineat, humano siquidem inflatur spiritu ut tybia, manu temperatur ut figella, folle concitatur ut organum.* ⁵ Unde a Greco MHCA, id est media dicitur eo, quod sicut aliquo medio diversa coeunt spacia, ita et in musa plurima conveniunt instrumenta. ⁶ Unde non incongrue a principali parte sui musyca nomen sortita est. ⁷ Dicunt etiam quidam musycam a Musis nomen accepisse eo, quod ipse apud antiquos in hac arte perfecte crederentur et ab eis pericia modulandi quereretur. ⁸ Unde et ‚apo tu muso’, id est a querendo muse dicte existimantur. ⁹ Alii musycam quasi ‚mundicam’, id est a mundi, id est celi cantu dictam putant.

B 2rb

¹⁰ Cycero: *Quid est, inquit, quod complet aures meas tantus et tam dulcis sonus?*

¹¹ *Hic est, inquit, qui impulsu et motu ipsorum orbium efficitur, et accuta cum gravibus temperans varios equabiliter concentus efficit.*

¹² Hec de musyce nominatione sufficiant breviter dicta.

¹³ Veteres musyci gama non ponebant in monocorda. ¹⁴ Sed Gwidoni propter gravitatem secundi toni est appositum, cuius cantus sine eo fieri non potest, ut in offertorio „In omnem terram“ et in aliis. ¹⁵ Ubi autem nos dicimus ‚A’, ibi Greci dicunt proslambanomenos, et ubi nos ‚B’, ibi Greci ypatheypaton.

p.25

2 *Est – congrua*] IOH. COTT. mus. 4, 9. PS.-ODO dial. p. 252a: „Veraciter canendi sciencia“

3 cf. GLOSS. Boeth. mus. 1, 1, 6; HIER. MOR. 2 p. 12, 6-8

4-9 IOH. COTT. mus. 3, 1-10

10-11 MACROB. 2, 1, 2

iii. om. V

2 mosyca B

3 ydeaulis BV

4 *omnium vim*] omni uni vim V

5 MHCA] *suprascr.* mesa BV

10 *tantus*] cantus BV

13 Gwidoni] om. V

14 In omnem terram] *off. s. Thomae Apostoli*

15 et ubi nos] dicimus *add.* V

¹⁶ Notandum quod consonantie iste VI tunc dicuntur consonantie, quando superior vox ab uno, et inferior ab alio tanguntur. ¹⁷ Sed quando unus dyapente, dyatesseron vel dyapason et sic de aliis cantaverit, intervallia vocantur. ¹⁸ Est autem inter consonancias simplices dyatessaron dulcis, dyapente dulcior, dulcissima dyapason. ¹⁹ Inter compositas prima dulcis, secunda dulcior, tertia dulcissima. ²⁰ Hoc probat<ur> in organo, cythara et discantu.

²¹ Notandum quod, sicut in musyca Bernonis dicitur, *quisquis sibi videtur sine artis huius noticia bene canere, cum interrogatus de numeris, intervallis acutorum graviumque sonorum nescit respondere, vultque aurium sensui credere, non autem rationi magistre, cum utrorumque iudicium sit requirendum, amplius autem rationis, que ipsam veritatem integritatemque ad liquidum in rerum natura, in quantum possibile est, ex munere omnipotentis artificis comprehendit: is, inquam, talis magis luscinie, que verno anni tempore ac si suaviter et numerose canat, est comparandum quam peritus cantor habendus.*

²² Tanto namque in musyca quisque se reddit studiosiorem quanto ipsam artem noverit utiliorem. ²³ Musyca una est ex VII artibus, quas liberales appellant, naturalis quidem quemadmodum alie. ²⁴ Unde ioculatores et hystriones, qui prorsus illiterati sunt, dulcissonas videmus aliquando contexere cantilenas. ²⁵ Hinc est illud Boecii in primo capitulo sue musyce: ²⁶ *Nichil, inquit, tam naturale, tam proprium omni humanitati quam dulcibus modis remitti, contrariis astringi.* ²⁷ Hinc etiam intus nosci potest, quod non frustra a Platone dictum est mundi animam musyca continencia fuisse coniunctam.

²⁸ *Cum enim in eo, quod in nobis iunctum est convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in sonis apte convenienterque coniunctum est eoque delectamur nos ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus.* ²⁹ Est enim similitudo dissimilitudini odiosa.

21 BERNO prol. 11, 14-16

22-23 IOH. COTT. mus. 2, 2-4

26 BOETH. mus. 1, 1 p. 179, 23-25

27-29 BOETH. mus. 1, 1 p. 180, 3-10

21 interrogatur BV *luscinie*] lascivie BV *verno*] ultimo BV

22 se quisque V noverit ipsam artem V

23 naturales BV

27 coniuncta BV

³⁰ *Sed quorsum ista hec? Quia non potest dubitari, quin anime nostre et corporis status musicis proporcionibus quodammodo videatur esse compositus.* ³¹ *Inde est enim, quod infantes dulcis cantilena oblectat, aliquid vero asperum et immite ab audiendi voluptate suspendit.* ³² *Nimirum etiam id omnis etas patitur omnisque sexus; que licet suis actibus distributa sint, una tamen musyce delectacione coniuncta sunt.* ³³ *Hec Boecius.*

p.26 ³⁴ *Sed sicut gramatica, dyalectica, cetere artes, si non essent scripte ac per precepta elucidate, incerte habentur et confuse, ita et hec.* ³⁵ *Sciendum autem, quod ars hec non infima est inter artes reputanda, presertim cum clericis maxime sit necessaria et quibuslibet eam exercitantibus fit utilis et iocunda.* ³⁶ *Quisquis namque ei incessanter operam adhibuerit et sine intermissione indefessus institerit, talem inde fructum consequi poterit, ut de cantus qualitate, an sit urbanus, an vulgaris, verus an falsus, indicare sciat et falsum corrigere et novum componere.* ³⁷ *Non igitur est parva laus, non modica utilitas, non vilipendendus labor musyce sciencia, qui sui cognitione compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem, novi inventorem.* B 3ra V 59r

³⁸ *Notandum autem, quod musicus et usualis cantor non parum a se invicem discrepant.* ³⁹ *Nam cum musicus per artem semper recte incedat, [sed] cantor usualis aliquociens rectam per usum solummodo viam tenet.* ⁴⁰ *Cui ergo melius comparaverim cantorem usualem quam ebrio, qui domum suam quidem repetit, sed quo calle revertatur, penitus ignorat.* ⁴¹ *Sed et molaris rota aliquando discretum stridorem reddit, ipse tamen nesciens, quid agat, utpote res inanimata.* ⁴² *Unde Gwido in Mycrologo ait:*

⁴³ *Musycorum et usualium magna est distancia.*

Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia, et cetera.

⁴⁴ *Hoc ergo illi primum, qui se ad musyce disciplinam aptare desiderat, iniungimus, ut litteras cum sillabis ascriptis figure subiecte affirmare studeat, nec antequam eas memoriter teneat, ab hoc opere desistat.* ⁴⁵ *Sex sunt sillabe, quas ad opus musyce sumimus diverse quidem apud diversos verum Angli, Francigene, Alemani utuntur hiis:* B 3rb

30-32 BOETH. mus. 1, 1 p. 186, 8-17

34-43 IOH. COTT. mus. 2, 4-13

44-49 IOH. COTT. mus. 1, 1-10

31 *aliquid*] a'd V ab] ob BV audiendum V

35 *utiks*] vli B

36 *falsum*] fassum B

37 *inventorem*] emendatorem BV

40 *comparaverim*] ...paraverim partim illegibile B ignoravit BV

41 *quid*]quot (?) B

44 hac opera BV

45 frangene BV

ut, re, mi, fa, sol, la, ex ymno illo, ut dicitur, sumptas, cuius principium est: ⁴⁶ „Ut queant laxis“, ecce habemus ibi ut, „resonare fi<bris>“, ecce re, „mira gestorum“, ibi mi, „famuli tuorum“, illic fa, „solve pol<luti>“, ecce sol, „labii reatum“, ecce la. ⁴⁷ Per has itaque sillabas is, qui musycam scire affectat, canciones aliquas cantare discat, quousque ascensiones et descensiones multasque earum varietates plene ac lucide pernoscat. ⁴⁸ In manus etiam articulis modulari sedulus assuescat et in ea cantum probet, corrigat et componat. ⁴⁹ Hoc si aliquandiu fecerit et alte memorie commendaverit, facilius procul dubio ad musycam iter habebit.

⁵⁰ Musycorum ergo tria sunt genera: unum, quod carmina fingit, secundum, quod instrumentis agitur, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. ⁵¹ Is ergo est musycus, quando canendi scienciam non servicio operis sed imperio speculationis assumit, ut supra Boecius. ⁵² Nulla disciplina, ut idem dicit, sine musyca potest esse perfecta, quia nil sine illa manet. ⁵³ Ipse mundus quadam armonya sonorum est compositus et celum ipsum sub armonie modulacione revolvitur. ⁵⁴ Et apud Pytagoricos, Stoycos, Platonicos †physicam† turpius erat musycam nescire quam litteras. p.27

⁵⁵ Sed nec hoc reticere oportet, quam magnam vim commovendi animos auditorum cantus musyca habet. ⁵⁶ Siquidem aures mulcet, mentes erigit, preliatores ad bella incitat, lapsos et desperantes revocat, viatores confortat, latrones exarmat, iracundos mitigat, tristes et anxios letificat, discordes pacificat, vanas cogitaciones eliminat, freneticorum rabiem temperat. ⁵⁷ Sicut in libro Regum de Saul legitur de cytara David. ⁵⁸ Item freneticus quidam Asclepyade medico canente cytara liberatus est, ut dicit Boecius. ⁵⁹ Sed et idem de Pytagora refert, quod luxuriosum quemdam iuvenem ab immoderata libidine musyca modulacione revocaverit. ⁶⁰ Per unum enim cantandi genus poteris aliquem ad luxuriam provocare eundemque quantocius per aliud penitencia ductum revocare. ⁶¹ Cuius rei experimentum Gvido de quodam iuvene refert.

50 BOETH. mus. 1, 34 p. 224, 25-28

51 BOETH. mus. 1, 34 p. 224, 18-20

52-53 ISID. etym. 3, 17, 1

54 ISID. etym. 3, 16, 2

55-61 IOH. COTT. mus. 17, 1-5

46 gestarorum B

47 sillabas] om. V

49 facillius B

51 Hiis ergo est musyca V servicio] silitum BV

54 physicam] ph'cam BV

56 bellum V lapsos] alpsos V viatores confortat] om. V

59 et idem a de V

60 eundemque] eum denique V

DE TRIPLICI MUSICA

⁶² De triplici autem musyca, id est mundana, humana et instrumentali, et de triplici genere musyce melodye, scilicet dyatonico, enormonico, cromatico, require in musyca Boecii, Cyceronis, Phylolay et Macrobbi et in philosophorum tractatibus modernorum.

B 3vb

DE UNISONO

⁶³ *Unisonus dicitur quasi unum habens sonum, qui fit, quando una vox continue repercutitur.*

DE TONO

⁶⁴ *Tonus a tonando vocatur. Est autem tonare potenter sonare, quia tonus fortem habet sonum respectu semitonii.*

DE SEMITONIO

⁶⁵ *Semitonium a Platone <limma> vocatur, id est non plenus tonus, sed imperfectus, unde Virgilius „semiviri Phryges“.*

DE SEMIDYTONO

⁶⁶ *Semidytonus dicitur eo, quod non sit plenus dytonus. Huius due sunt species: una tono et semitono, altera semitono <et tono constans>.*

PONTI NOTABILIA.

⁶⁷ *Set sciendum, quod IX sunt modi, quibus omnis melodya contexitur, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semidytonus, dytonus, <dyatesseron>, dyapente, semitonium cum dyapente, tonus cum dyapente.* ⁶⁸ *Hiis moderni duos apponunt, scilicet tritonum et dyapason.* ⁶⁹ *Ex hiis dicuntur VI consonantes, et tres simplices et tres composite.* ⁷⁰ *Simplices sunt dyatesseron, dyapente, dyapason; composite dyatesseron cum dyapason, dyapente cum dyapason, bis dyapason.* ⁷¹ *Ad hec valet antiphona: Ter terni sunt modi quibus omnis et cetera.*

63-66 IOH. COTT. mus. 8, 5-10

67 IOH. COTT. mus. 8, 1

69-70 WILLEH. HIRS. 23 (c. 22), 1

71 HERMANN. mod.

62 melodye BV dyatonico] dytriamyca BV

63 Unisonus unisonus BV quasi] 9 V

64 vocatur] dicitur V fortem] foem^u B semitoni V

65 semiviri Phryges] semiviri fruges B semiveri fruges V cf. Verg. Aen. 12, 99

DE SEMIDYTONO om. V

66 altera semitono] altera semitonii BV

67 dyapente V

B 4ra ⁷² Dyapente Latine de quinque sonat eo, quod ab una incipiente voce ad quintam saltum facit habens in se dyatesseron et tonum. ⁷³ Est autem quemadmodum primus inter ·C· et ·G·, secundum inter ·D· et ·a·, tertium inter ·E· et ·b·, quartus inter ·F· et ·c·. ⁷⁴ Duo autem qui restant modi, scilicet semitonium cum dyapente et tonus cum dyapente, intervalla vocantur. ⁷⁵ Iulianus apostata et imperator semitonium cum dyapente adiecit. ⁷⁶ Et nota quod, quando dicis semitonium cum dyapente, unum modum signas, quando vero semitonium dyapente, duos. Idem de tono et dyapente.

DE DYAPASON

⁷⁷ Dyapason dicitur de omnibus eo, quod omnes in se contineat consonancias, quia dyatesseron dyapente constituunt dyapason.

SEQUITUR DE PLAGALIBUS

⁷⁸ Primus plagalium, id est secundus tonus, constat ex prima specie dyatesseron inferius, que est ab ·A· in ·D·, et ex prima specie dyapente, que est ab eadem ·D· in ·a·, et ex prima specie dyapason, que est ab ·A· in ·a·.

DE SECUNDO PLAGALIIUM

V 60r ⁷⁹ Secundus plagalium, id est quartus tonus, constat ex secunda specie dyatesseron inferius, que est a ·B· in ·E·, et ex secunda specie dyapente, que est ab eadem ·E· in ·b·, et ex secunda specie dyapason, que est a ·B· in ·b·.

DE TERTIO PLAGALIIUM

B 4rb ⁸⁰ Tertius plagalium, id est VI. tonus, constat ex tertia specie dyatesseron inferius, que est a ·C· in ·F·, et ex tertia specie dyapente, que est ab eadem ·F· in ·c·, et ex tertia specie dyapason, que est a ·C· in ·c·.

QUARTUS PLAGALIIUM

⁸¹ Quartus plagalis, id est octavus tonus, constat ex quarta specie dyatesseron inferius, que est a ·D· in ·G·, et ex quarta specie dyapente, que est ab eadem ·G· in ·d·, et ex quarta specie dyapason, que est a ·D· in ·d·.

72-74, 76 IOH. COTT. mus. 8, 13-16

77 IOH. COTT. mus. 9, 9

73 *primum*] primus BV *quartum*] quartus BV

DE DYAPASON – 77 dyapente] *om.* V

DE SECUNDO PLAGALIIUM] De tertia (?) plagalium V

DE TERTIO PLAGALIIUM] *om.* V

SEQUITUR DE AUTENTIS

⁸² Primus autentorum, id est primus tonus, constat ex prima specie dyapente, que est a ·D· in ·a·, et prima specie dyatesseron superius, que est ab eadem ·a· in ·d·, et ex prima specie dyapason, que est a ·D· in ·d·.

SECUNDUS AUTENTUS

⁸³ Secundus autentorum, id est tercius tonus, constat ex secunda specie dyapente, que est ab ·E· in ·h·, et secunda specie dyatesseron superius, que est ab eadem ·h· in ·e·, et ex secunda specie dyapason, que est ab ·E· in ·e·.

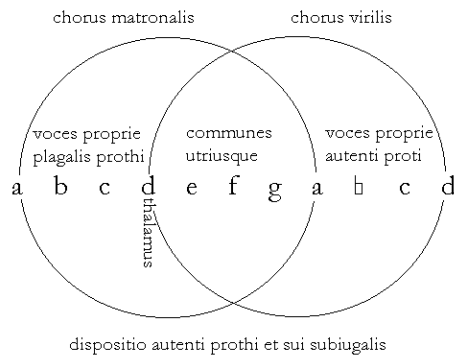
DE TERCIO AUTENTO

⁸⁴ Tercius autentorum, id est V^{us} tonus, constat ex tercia specie dyapente, que est ab ·F· in ·c·, et ex tercia specie dyatesseron superius, que est ab eadem ·c· in ·f·, et ex quarta specie dyapason, que est a ·F· in ·f·.

DE QUARTO AUTENTO

⁸⁵ Quartus autentorum, id est VII^{us} tonus, constat ex III^a specie dyapente, que est a ·G· in ·d·, et ex quarta specie dyatesseron superius, que est a ·d· in ·g·, et ex III^a specie dyapason, que est a ·G· in ·g·.

86

B 4^v

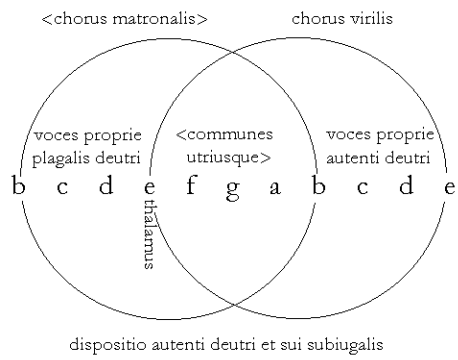
86-89 ARIBO 63 p. 18-20

DE TERCIO AUTENTO] Tertius autentus ✓

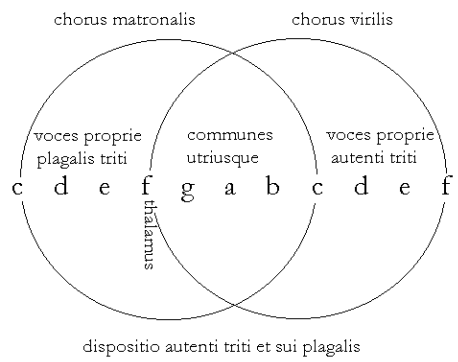
84 a ·f· in ·f·] a g in g B✓

86 dispositio autenti] om. ✓

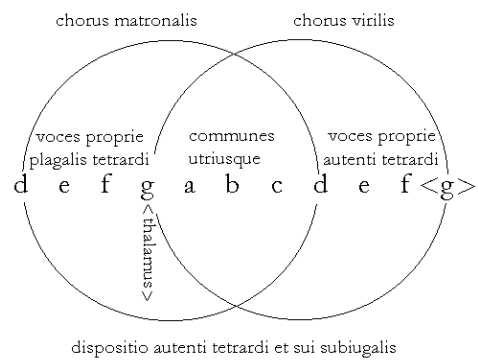
V 60v 87



V 60r 88



89



88 utriusque] om. V

89 dispositio autentii tetrardi et sui subiugalis] om. V

Kommentar

3 Der Textfassung des Ps.-Thomas kommt eine Stelle bei Hieronymus von Moravia (HIER. MOR. 2 p. 12, 6-8) am nächsten. Ähnliche Formulierungen wie GLOSS. Boeth. mus. 1, 1, 6 lassen aber eine Quelle aus dem lexikographisch-etymologischen Schrifttum vermuten.

4 figella] IOH. COTT. mus., aus dem hier zitiert wird, hat die Form *phiala*. Gemeint ist ein Saiteninstrument. Eine Handschrift von IOH. COTT. mus. bietet die Variante *viela*, was zu dem seit dem 13. Jh. häufig belegten Instrumentennamen *viella* führt. Merkwürdigerweise ist die Form *figella* auch bei CONR. ZAB. tract. H 2 in demselben Iohannes Cotto-Zitat belegt.

14 Das zitierte Offertorium „In omnem terram“ gehört zum Fest der Apostel Simon und Judas und auch zum Fest des Apostels Thomas.⁴⁰ Es ist in den heutigen Choralausgaben im zweiten Ton transponiert mit dem Ambitus von D-d und der Finalis a notiert. In der untransponierten Lage mit der Finalis D ist das tiefe Γ erforderlich. Die Transposition wird vorgenommen, um das tiefe B zu vermeiden, das im Boethianischen System nicht vorhanden ist. Eine ähnliche Feststellung über den Sachverhalt findet sich in TRAD. Holl. II 42 p. 7 (p. 418a): „aliquando in necessitate ponitur (*sc. Gamma*) pro clavi in cantu, et hoc propter descensum maiorem, quod aliquando in 2^o thono causatur.“

18 Eine ähnliche Formulierung findet man im ANON. La Fage I, 5, 6:

„Tres vero sunt consonantiae ex coniunctionibus compositae, quibus in discantu et organo organizatores utuntur. Prima est diatesseron, secunda diapente, tertia diapason. Quare dicuntur consonantiae. Consonantiae autem ideo dicuntur, quia earum extremae voces primis vocibus consonare noscuntur. Diatesseron reddit dulcem melodiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam et quandam identitatem vocum.“

19 Die *compositae* sind *diapason cum diatessaron*, *diapason cum diapente* und *disdiapason*.

20 Der Konsonanzgrad wird durch das gleichzeitige Erklingen der Töne bestätigt, was an Instrumenten und im mehrstimmigen Singen nachvollzogen werden kann. *Organum* ist in diesem Falle wohl die Orgel. Der

⁴⁰ Hesbert, Antiphonale missarum sextuplex Nr. 160

Begriff *discantus* ist zuerst in Texten aus der zweiten Hälfte des 12. Jhs. zu finden, im ANON. La Fage I und im ANON. Pannain.

38-43 Die mehrfache Einfügung des Attributs *usualis* für den *cantor* ist auch in der COMPIL. Lips. p. 132 zu finden: „Cantores proprie vocantur usuales, musici vero ab ipsa arte congrue nuncupantur. Unde dominus Guido, quem post Boecium nos in arte musica plurimum valuisse fatemur, in principio secundi libri sui rithmici pulchre sic ait: *Musicorum et cantorum magna est distancia*.“ Im 15. Jh. ist die Bezeichnung öfter anzutreffen, so z.B. in TRAD. Holl. II 4 p. 1 (p. 416a), TRAD. Holl. V 3a, 14.

62 Bei der *musyca Cycleronis* handelt es sich vermutlich um Ciceros *Somnium Scipionis*, einem gesondert vom Hauptwerk überlieferten Teil aus Ciceros *De re publica*, der von Macrobius kommentiert wurde. Darin wird die Sphärenharmonie behandelt. Mit *Phylolay* ist offensichtlich der bei MACROB. 1, 14, 19 und BOETH. mus. 3, 5 und 3, 8 genannte *Philolaus* gemeint, dessen Schrift allerdings nur in Fragmenten überliefert ist und dem Verfasser sicher nicht bekannt war.

68 Nach der Aufzählung der neun, im Gregorianischen Choral verwendbaren Intervalle nach der wahrscheinlich von Wilhelm von Hirsau stammenden Merkmelodie „Ter terni sunt modi“ fügt der Autor die Bemerkung hinzu, daß die ‚moderni‘ den Tritonus und die Oktave hinzugefügt hätten. Die Oktave ist bereits in der erwähnten Merkmelodie „Ter terni sunt modi“ angehängt worden: „ad haec sonus diapason“. Die Diskussion um den Tritonus wird in der süddeutschen Musiktheorie um 1100 sichtbar:

FRUT. brev. 10 p. 65: „domnus vero Bern abbas Augiensis novem intervalla scripsit, sed Hucbaldum musicum secutus et ipse quidem unisonantiam abscidit, sed tritonum in sexto intervallorum loco posuit, sicque novem intervalla, id est semitonium, tonum, semiditonus, ditonus, tritonum, diatessaron, diapente, diapente cum semitonio, diapente cum tono eisdem fere exemplis, quibus et ille, quem secutus est, elucidavit. Sed domnus Guido negat, tritonum in intervallis fieri, cum dicit, quartas voces sibi non nisi per diatessaron iungi.“

Diese Aussage bezieht sich auf BERNO prol. 2, 15. Allerdings ist bei Frutolf die Einbeziehung des Tritonus nicht unbestritten. Dort heißt es zu Hermannus Contractus:

„Et unisonum vel aequisonum in ordine primo adiungit, tritonum vero funditus excludit, diapente cum semiditono et diapason quasi plura intervalla et ideo minus usitata, licet in auctoritatis cantibus inveniuntur, non adnumerat.“ (FRUT. brev. 10 p. 68).

Die Bemerkung des Autors der Kompilation paßt in diese Diskussion. Bemerkenswert ist, daß der Autor des zweiten Ps.-Thomas-Trakats dieselbe Zusammenstellung der verwendbaren Intervalle liefert (PS.-THOMAS AQU. II 105).

75 Die Quelle für die ungewöhnliche Behauptung, daß der römische Kaiser Julianus Apostata die kleine Sexte eingeführt hätte, ist nicht bekannt.

78-85 Die als Zitat nicht verifizierbare Darstellung der Kirchentonarten trifft folgende Aussagen:

1. plagalium	1. species diatessaron	A-D	1. species diapente	D-a	1. species diapason	A-a
2. plagalium	2. species diatessaron	B-E	2. species diapente	E-b	2. species diapason	B-b
3. plagalium	3. species diatessaron	C-F	3. species diapente	F-c	3. species diapason	C-c
4. plagalium	4. species diatessaron	D-G	4. species diapente	G-d	4. species diapason	D-d
1. authentorum	1. species diapente	D-a	1. species diatessaron	a-d	1. species diapason	D-d
2. authentorum	2. species diapente	E-b	2. species diatessaron	b-e	2. species diapason	E-e
3. authentorum	3. species diapente	F-c	3. species diatessaron	c-f	3. species diapason	F-f
4. authentorum	4. species diapente	G-d	4. species diatessaron	d-g	4. species diapason	G-g

Die Verwendung eine vierten Species der Quarte geht auf die Lehre des Hermannus Contractus zurück. Bei ihm findet sich auch die Einteilung der sieben Oktavspecies in vier Species, die den authentischen Tonarten zugeordnet sind, und vier Species der plagalen Tonarten:

„Protus cum suo subiugali, quia primi sunt, necessario omnia quae prima sunt requirunt, primas videlicet in omnibus quadrichordis literas, quae sunt ·A·D·, ·a·d·, primas species diapason, quae sunt ·A·a· et ·D·d·, primam speciem diapente, quae est ·D·a·, primam speciem diatessaron, quae est ·A·D·, quae generalis institutio utrique nunc secundum suam proprietatem specialiter subdividatur.“ (HERMANN. mus. p. 32 (p. 132b))

In gleicher Weise werden die anderen Tonarten definiert. Für den vierten Modus lautet die Beschreibung:

Tetrardus cum suo subiugali, quia quarti sunt necessario omnia, quae quarta sunt, requiritur quartas videlicet in omnibus quadrichordis literas, quae sunt ·D·G·, ·d·g·, quartas diapason species, quae sunt ·D·d·, ·G·g·, quartam diapente speciem, quae est ·G·d·, quartam quoque diatesseron speciem, quae est ·D·G·. (HERMANN. mus. p. 34 (p. 133b))

AUGUSTINUS MINOR
(PS.-THOMAS AQU. II)

Edition

V = Rom, Vat. lat. 4357 fol. 60v-64r

B = Basel, Universitätsbibl. F IX, 54, fol. 5r-8v

C = Casbel (Tipperary), G. P. A. Bolton Library, no. 1, p. 59-70

D = Durham, University Library, Cosin V.V.4, fol. 199v-205r

L = Leuven (Louvain), Bibl. de l'Université 75 (verbrannt) = CS 2, p. 484-487b

Da die Textfassungen erhebliche Unterschiede aufweisen, werden sie hier synoptisch abgedruckt. Die Orthographie folgt den Handschriften, in der Fassung *BV* der Handschrift *B*.

Für die Quelle *L* folgt der Text dem Abdruck Coussemakers. Die Notenbeispiele in *L* sind als Faksimile aus CS 2 wiedergegeben. Einige Emendationen in *L* können aus den Parallelfassungen gewonnen werden und sind als solche gekennzeichnet.

An den Seitenrändern sind die Folierung bzw. Paginierung der Handschriften sowie die Paginierung der Ausgabe von Mario di Martino (p. 29-38) vermerkt.

Tonbuchstaben sind gemäß mittelalterlichem Usus stillschweigend normalisiert: Großbuchstaben A-G für die tiefe Oktave, Kleinbuchstaben a-g für die zweite Oktave und doppelte Kleinbuchstaben a^2 - g^2 für die dritte Oktave. *BV* verwenden mit wenigen Ausnahmen durchgängig Kleinbuchstaben und b^2 für das b quadratum. In *C* und *D* ist der Gebrauch von Groß- und Kleinbuchstaben uneinheitlich, für das b quadratum wird b^2 verwendet.

<> = Spitze Klammern enthalten Ergänzungen und schwerwiegende Änderungen des Herausgebers gegenüber der jeweiligen handschriftlichen Quelle.

[] = Eckige Klammern bezeichnen überflüssigen Text in der Handschrift, der wahrscheinlich versehentlich abgeschrieben wurde.

() = Runde Klammern sind vom Herausgeber ergänzt und verdeutlichen syntaktische Besonderheiten.

†† = Kreuze schließen Text ein, der eindeutig zu lesen, aber unverständlich und nicht zu emendieren ist.

Kursiver Druck wird für metasprachliche Ausdrücke und Solmisationssilben verwendet.

Der Similienapparat verwendet die Sigel des *Lexicon musicum Latinum*, die im Register aufgeschlüsselt sind.

BV

L

B 5ra

V 60v

p.29

INCIPIT ARS MUSICE ARMONIE

¹ Quoniam inter VII liberales artes musica primatum optinet testante Boecio, utpote illa, que de complexione corporum celestium et coniunctione elementorum et armonica unione corporis et anime continet, ideo quidem utile considerare duximus, quid sit musica et ad quid et qualiter docenda sit.

² Musica est ars contemplandi diversitates consonanciarum discernens illam quadrimembrem divisionem vocum simplicium ad simplices, compositarum ad compositas, simplicium ad compositas, compositarum ad simplices. ³ Quidam autem dicentes hanc quadrimembrem divisionem esse superfluam hanc tripartitam sufficere dicebant.

⁴ Voces alie graves, alie acute, alie superflue. ⁵ Nulla enim est maneria vocum, que sub aliqua istarum specierum non contineatur. ⁶ Hanc autem sufficientem confirmabant ex supposita divisione artis musice:

⁷ Musica alia instrumentalis, alia mundana, alia humana.

INCIPIT ARS MUSICE ARMONIE] *om.* V

¹ optinet] tenet V utpute V

² compositorum V

7-17 *sim.* ANON. *Emmeram. pr. p.* 66

*C**D*

59

¹ Quoniam inter VII artes liberales primatum optinet musica testante Boetio, utpote illa, que de complexione celestium corporum et coniunctione elementorum et armonica unione anime et corporis continet, ideo quidem considerare utile duximus, quid sit musica, quid in ea doceatur et ad quid et qualiter.

² Musica est ars contemplandi diversitates consonantiarum discernens illam quadrimembrem divisionem vocum simplicium ad simplices, compositarum ad compositas, simplicium ad compositas, compositarum ad simplices. ³ Quidam autem dicentes hanc quadrimembrem divisionem esse superfluam hanc tripartitam sufficere dicebant.

⁴ Vocum alie graves, alie acute, alie superacute. ⁵ Nulla enim est maneria vocum, que sub aliqua istarum specierum non contineatur. ⁶ Hanc autem sufficientem confirmabant ex supposita divisione artis musice:

⁷ Musica alia instrumentalis, alia mundana, alia humana.

199v

¹ Quoniam inter VII liberales artes musica primatum optinet testante Boecio, utpote illa, que de complexione celestium corporum et coniunctione elementorum et armonica unione anime et corporis continet, ideo quidem considerare utile duximus, quid sit musica, quid in ea doceatur et qualiter et ad quid.

² Musica est itaque ars contemplandi diversitates consonantiarum discernens illam quadrimembrem divisionem vocum simplicium ad simplices, compositarum ad compositas, simplicium ad compositas, compositarum ad simplices. ³ Quidam autem dicentes hanc quadrimembrem esse superfluam hanc tripartitam sufficere dicebant.

⁴ Vocum alie graves alie acute, alie superacute. ⁵ Nulla enim est maneria vocum, que sub aliqua istarum specierum non contineatur. ⁶ Hanc autem sufficientem confirmant ex supposita artis musice divisione.

⁷ Musica alia instrumentalis, alia humana, alia mundana.

³ hanc ... hanc] hac ... hac *D*

BV

L

p.30

⁸ Instrumentalis musica est discernendis et cognoscendis cantibus attributa. ⁹ Consistit tum in artificialibus, tum in naturalibus instrumentis.

¹⁰ Naturalia instrumenta sunt lingua, dentes, palatum etc., quibus vox formatur.

V 61r

¹¹ Artificialia sunt, quibus sonus per doctrinam et industriam elicitur, ut lira et timpanum et cetera, que humano exercicio sunt inventa.

B 5rb

¹² Humana est, que in proportionali institutione rerum humane fabrice et concordii iunctura elementorum mundi et positione humorum IIII^{or} in humano corpore, sed armonica unione anime et corporis consistit.

¹³ Mundana est, que constat in complexionali effectum elementorum mundi et supercelestium corporum motu dissimili.

¹⁴ Item instrumentalis alia melyca, alia metrica, alia richmica.

¹⁵ Melyca est, que cantibus discernendis et cognoscendis proportionaliter est attributa.

¹⁶ Metrica est scientia sillabis cognoscendis acomodata, que longa, que brevis sit, discretiva.

9 Consistit] Constat V tum ... tum] cum ... cum V

10 lingua B

12 humorum] numerorum V armonica BV

15 qua cantibus B proportionaliter] proporcoater V

16 longa] loga V

C

⁸ Instrumentalis musica est in discernendis et cognoscendis cantibus attributa. ⁹ Hec autem consistit tum in artificialibus, tum in naturalibus instrumentis.

¹⁰ Naturalia instrumenta sunt lingua, dentes, palatum, arterie, quibus vox humana formatur.

¹¹ Artificialia sunt, ex quibus sonus per industriam elicitur, ut lyra, tympanum, simphonia et cetera.

¹² Humana est, que in proportionali constitutione rerum et iunctura elementorum mundi et positione humorum in humano corpore et coniunctione anime et corporis consistit.

¹³ Mundana est, que consistit in complexionali effectum elementorum mundi et supercelestium corporum motu dissimili.

¹⁴ Item instrumentalis alia melica, alia metrica, alia rithmica.

¹⁵ Melica est, ut prediximus, cantibus discernendis et cognoscendis proportionaliter attributa.

¹⁶ Metrica est scientia sillabis dinoscendis accommodata, que longa, que brevis sit, discretiva.

D

⁸ Instrumentalis musica est discernendis et cognoscendis cantibus attributa. ⁹ Hec autem consistit tum in artificialibus, tum in naturalibus instrumentis.

¹⁰ Naturalia instrumenta sunt lingua, dentes, palatum, arterie et cetera, quibus vox humana perficitur et formatur.

¹¹ Artificialia instrumenta sunt, ex quibus sonus per doctrinam et industriam elicitur, ut lira, timpanum, cimbalum, simphonia et cetera.

¹² Humana musica et, que in proportionali constitutione rerum et iunctura elementorum mundi et concordie positione et distinctione humorum in humano corpore et consona coniunctione anime et corporis consistit.

¹³ Mundana est, que consistit in complexionali effectum elementorum mundi et supercelestium corporum motu dissimili.

¹⁴ Item instrumentalis alia melica, alia metrica, alia rithmica.

¹⁵ Melica est cantibus discernendis et cognoscendis proportionaliter formatis accommodata.

¹⁶ Metrica est scientia sillabis dinoscendis ascripta, que longa, que brevis, discretiva.

¹² *in marg.*: humorum *D*

¹³ *in marg.*: elementorum *D*

BV

L

¹⁷ Richmica est sciencia <numeris>
sillabarum in rithmo ponendarum
<addicta>.

¹⁷ numeris]unius BV ponendarum] *ex errore add.*: super faciem non directum vel obliquum syderum cursum. sed musica consonanciam invenit animam esse licet nullum predictorum nisi per eam consistere habeat. In esclepeio quoque dum est musice vero nosse nihil aliud est nisi cunctarum rerum ordinem scire et que sit divina ratio sortita. Ordo enim rerum omnium singularium in unum omnium artificum ratione collata et centum quemdam melo divino dulcissimum verumque sonum efficit. Dicto unde dicatur de triplici divisione data musica et quid sit et a quibus et qualiter inventa et a quibus nominata. nunc dicendum quod superius ita triplex artis divisio subdividitur in bipartitam artis vel locorum divisionem sic: locorum alia sunt linealia alia spacialia. linealia quidem sunt quatuor gravia, hec scilicet Γ B D F, quatuor et acuta a c E g duo BV *cf.* 56-61

C

¹⁷ Rithmica est scientia numeris sillabarum in rithmo ponendarum addicta.

¹⁸ Instrumentalis alia diatonica, alia cromatica, alia enarmonica.

¹⁹ Diatonica est, que consistit in consonantiis proportionaliter acutissimum sonum efficientibus, que mentes et mores hominum ad superna elevat.

²⁰ Cromatica est proportionaliter, que in carminibus <in> petulantiam et molliciem <cadit> in luxuriam et lasciviam animum irritans.

²¹ Enarmonica est duum preasignatorum medium, id est nec molle, nec acutum, sed temperatum.

60 ²² Hinc ergo, quod ita fit sufficiens divisio, probatur illam tripartitam superius esse sufficientem.

²³ Vocum alie graves, alie acute, alie superacute.

D

¹⁷ Rithmica est scientia numeris sillabarum in rithmo ponendarum computata.

¹⁸ Item instrumentalis alia diatonica, alia cromatica, alia enarmonica.

¹⁹ Diatonica est, que consistit in consonantiis proportionaliter acutissimum sonum efficientibus, que mentes et mores hominum ad superna elevat.

²⁰ Cromatica est, que in carminibus in proportionali consideratione consistit et in petulantiam et molliciem cadit irritans animum in luxuriam et lasciviam.

²¹ Enarmonica est duum preasignatorum medium, id est nec molle nec durum, nec humile nec altum, id est nec submissum nec acutum sed temperatum.

²² Hinc ergo, quod ista divisio est sufficiens, probatur illam tripartitam superius esse sufficientem.

²³ Vocum alie graves, alie acute, alie superacute.

¹⁷ Rithmica *C* computata *D*

¹⁹ acutissimum] acutis suum *D*

²⁰ cadit] carnis *C* lasciviam *C*

²² ergo] ego *C* probatur illa tripartita superius esse sufficiens *D*

*BV**L*

²⁹ Musica est ars recte canendi sono *p.484a*
cantuque consistens. ³⁰ Aliter musica
est armonia vocum dissimilium ad
unum finem inter se redacta
concordia tendentium.

³¹ Musica autem dicitur a *moys*. *Moys*
enim lingua Egyptiaca est *aqua* Lati-
ne. Dicitur enim *Moyse aquaticus*,
quod est satis perspicuum divinam
paginam legentibus.

C

²⁴ Graves autem a ·Γ· usque ·G·, quod est diapason, incipiunt.

²⁵ Acute sunt ab inferiori ·G· usque ad superius ·g·, quod est iterum diapason.

²⁶ Superacute sunt a superiori ·g· usque in <·d·> summum, quod est diapente et sic post tripartitam vocum divisionem sequitur triplex artis divisio.

²⁷ Boetius itaque de musica tractaturus a Theodorico rege in exilium missus est et a proposito pro maxima parte impeditus est, tamen de instrumentali tractavit, sed nec illa sufficienter, sed tantum de melica, que etiam diathonica esse dicitur, ad plenum distinxit. ²⁸ Horum autem preassignatorum quilibet in VIII^{to} modos vel tonos vel tropos subdividitur, ut in sequentibus assignabitur.

D

²⁴ Graves ab ·Γ· in primum ·G·, quod est diapason, sunt.

²⁵ Acute sunt ab inferiori ·G· usque ad superius ·g·, quod est iterum diapason.

²⁶ Superacute sunt a superiori ·g· usque in <·d·> summum, quod est diapente, et sic tripartitam vocum divisionem sequitur triplex artis divisio.

²⁷ Boecius itaque de musica tractaturus a Teodorico rege Gotthorum missus est in exilium et a proposito per maximam partem est impeditus, tamen de instrumenali, sed nec de ea sufficienter tractavit, sed tantum de melica, que etiam diatonica esse dicitur, ad plenum distinxit. ²⁸ Horum autem preassignatorum quodlibet in octo modos vel tonos vel tropos subdividitur, ut in sequentibus assignabitur.

³¹ Musica autem dicitur *apotoymoy*.

³² *Moys* enim lingua Egiptiaca Latine dicitur *aqua*, inde *Moyse*, id est *aquaticus*. ³³ Musica vero a *aqua* dicitur, quia nil fit sine humore et quia in

³¹ Musica autem dicitur *apotoymoy*.

³² *Moys* enim lingua Egipciaca *aqua* Latine dicitur, inde *Moyse* *aquaticus*.

³³ Musica vero dicitur ab *aqua*, quia soni nil habent sine humore et quia

²⁶ in] *corr. ex ad C*

³³ intrumentis C

BV

L

HIC DIFFINITUR MUSICA

³⁸ Musica est ars vel sciencia liberalis
subministrans copiam perite canendi.

³⁹ Vel musica est motus vocis.

⁴⁰ Vel musica est sciencia vocum sibi
invicem concordantium.

⁴¹ Vel musica est sciencia vocum tam
simplicium quam compositarum.

⁴² Est autem a Grecis inventa, quod
ostendit Grecum elementum in prin-
cipio alfabeti positum, scilicet Γ est
Grecum G, qui quidem locus est

⁴² Est autem hec ars a Grecis inven-
ta, quod ostendit Grecum elemen-
tum in principio alphabeti positum,
scilicet Γ, quod est Grecum G, qui

HIC DIFFINITUR MUSICA] *om. V*

³⁸ cf. LAMBERTUS p. 252a: *musica est liberalis scientia, perite cantandi copiam subministrans.*

³⁹ cf. GUIDO *micr.* 16, 22: *Musica motus est vocum.*

C

ydragulis aquaticis instrumentis primo reperta est et quia fistulatores calamos situ neglectos aqua perfundere solebant, ut clarius et acutius sonarent.

³⁴ Vel musica a Musis, id est a naturalibus <instrumentis> dicitur. ³⁵ Cum enim IX Muse ab auctoribus computentur, secundum veritatem nil aliud est nisi IX naturalia vocis instrumenta, quibus vox humana formatur, ut lingua, dentes, fauces et cetera.

³⁶ Vel *moys aqua, sycos spiritus*, musica ergo spiritus aquaticus.

³⁷ Dictum est ergo, unde dicatur musica; modo dicatur, quid ipsa sit.

³⁸ Musica est ars vel scientia liberalis subministrans copiam perite cantandi.

³⁹ Vel musica est vocis motus.

⁴⁰ Vel musica est scientia vocum sibi invicem consonantium.

⁴¹ Vel musica est scientia vocum tam simplicium quam compositarum.

⁴² Est autem hec ars a Grecis inventa, quod ostendit Grecum elementum in principio positum scilicet Γ, quod est Grecum G, qui quidem locus

D

ydrangulis, id est aquaticis instrumentis primo reperta est et quia fistulatores calamos situ neglectos aqua perfundere solebant, ut clarius et acutius sonarent.

³⁴ Vel musica dicitur a Musys, id est naturalibus instrumentis. ³⁵ Cum enim IX Muse ab auctoribus computentur, nil aliud est secundum rerum veritatem nisi <IX> naturalia vocis instrumenta, quibus vox humana formatur, ut lingua, dentes, fauces et cetera.

³⁶ Vel *moys aqua, plicos Grece, Latine spiritus*. Musica ergo est aquaticus spiritus.

³⁷ Dicto unde dicatur musica, modo dicatur, quid ipsa sit.

³⁸ Musica est ars vel scientia liberalis subministrans copiam perite canendi.

³⁹ Vel musica est motus vocis.

⁴⁰ Vel musica est scientia vocum sibi invicem consonantium.

⁴¹ Vel musica est scientia vocum tam simplicium quam compositarum.

⁴² Est autem hec ars a Grecis inventa, quod ostendit Grecum elementum in principio alfabeti positum, scilicet Γ, quod est Grecum G, qui

200v

33 situ] siti D

35 linguam C

36 aquaticas D in marg. aquaticus spiritus D

BV

tamquam origo et fundamentum locorum subsequencium per Latinas litteras designatorum, qui quidem loci sunt per Latinas consumati.

L

quidem locus est origo et fundamentum locorum subsequentium per Latinas litteras designatorum, qui quidem loci ideo per Grecas litteras sunt designati, ut ostenditur.

⁴³ Hec ars a Grecis inventa, a Latinis vero consumata.

⁴³ Hec ars a Grecis inventa, a Latinis perfecta.

UNDE MUSICA ELICITA SIT

⁴⁴ Quadam die cum summus philosophus Pythagoras scilicet deambulans spaciaretur, transivit iuxta fabricam et audivit V malleos incudem ferientes, sed unus discordabat ab aliis. ⁴⁵ Audiens Pythagoras intravit fabricam et discordantes mutavit malleos putans illam dissonanciam provenire ex inequali quantitate malleorum vel ex inpari feriencium robore vel ex diversa metalli decoctione. ⁴⁶ Et malleum unius deposuit in manum alterius et econverso, sed et tunc similiter discordabant.

⁴⁷ Hec audiens Pythagoras quintum malleum ab officio cessare fecit, reliqui vero IIII^{or} mallei mirabilem consonanciam reddebant. ⁴⁸ Unde quaternarius numerus attribuitur

42 fundamentum] fundatum BV

43 cf. LAMBERTUS p. 254b; TRAD. Holl. VI 8, 5; TRAD. Holl. II 41 p. 7 (p. 418a); SZYDLOV. 2 p. 12

UNDE MUSICA ELICITA SIT] om. V

44 transsivit B ferientes] ferentes V

C

est tamquam origo et fundamentum locorum subsequencium per Latinas litteras designatorum, ut qui quidem loci ideo per Latinas literas sunt designati, ostendatur.

⁴³ Hec ars a Latinis consummata, licet a Grecis inventa.

D

quidem locus est tamquam origo et fundamentum locorum subsequencium per Latinas litteras designatorum, qui quidem loci per Latinas literas ideo sunt designati, ut ostendatur hec ars a Latinis consummata.

⁴³ Est ergo hec ars a Grecis inventa, a Latinis perfecta.

⁴⁴ Quodam vero die, cum Pythagoras deambulans spaciaretur, transivit iuxta fabricam et audivit V^{que} malleos ferientes super unam incudem, sed quintus discordabat ab aliis. ⁴⁵ Audiens Pythagoras intravit fabricam et discordantes mutavit malleos ⁴⁶ et malleum unius mutavit in manum alterius et econverso, et similiter postea discordabant.

⁴⁷ Hec audiens Pythagoras quintum malleum ab officio cessare fecit, reliqui vero IIII^{or} mallei mirabilem consonanciam reddebant. ⁴⁸ Unde quaternarius numerus attribuitur

⁴⁴ Quadam die cum Pythagoras Samius, scilicet philosophus, deambulans spaciaretur, transivit per fabricam et audivit V malleos ferientes super incudem unam, sed quintus discordabat ab aliis. ⁴⁵ Audiens hec Pythagoras intravit fabricam et discordantes mutavit malleos ⁴⁶ et malleum unius posuit in manum alterius et econtrario existimans ex inequalitate malleorum vel inequalitate virtutis feriencium dissonanciam pervenire sed postea similiter discordabant.

⁴⁷ Quare Pythagoras V^{tum} malleum ab officio cessare fecit. Reliqui vero IIII^{or} mirabilem consonanciam fecerunt (vel reddebant). ⁴⁸ Unde quaternarius numerus attribuitur

⁴⁷ fecit] *corr. supra* quievit C fecerunt] vel reddebant *supra*scr. D

BV

L

Pitagore. ⁴⁹ Unde Theodolus: *Sit*
V 61v tetras in ordine vestro Pitagore numerus.

⁵⁰ Ex predicta ergo IIII^{or} malleorum
 consonancia elicuit Pitagoras mu-
 sicam. ⁵¹ Quo moriente quampluri-
 mum data est oblivioni musica.

⁵² Videns ergo Gwido tante oblivioni
 artem traditam magnopere studuit
 illam restaurare.

⁵³ Cumque alii musici ut Tubal, qui
 fuit pater cantancium in organo et
 cytara, et Licrofrons, qui volens
 musicam commendare commendavit
 cytaram, ad hoc ipsum operam
 dederunt, non eis tamen, sed Boecio
 et Gwidoni artis huius debetur auc-
 toritas. ⁵⁴ Quam qui nosse volunt
 perfecte, omnium arcium habere no-
 ticiam necesse erit. ⁵⁵ Dicit enim
 Priscianus laudans Iulianum et Ho-
 merum et Virgilio eum comparans,
 quorum uterque artem possederat

⁴⁹ Theodus BV

⁴⁹ cf. *Ecloga Theoduli* (ed. J. Osternacher in: *Jahresbericht des bischöfl. Privat-Gymnasiums am Kollegium Petrinum in Urfabr 1902*) v. 35-36

⁵² restaure BV

⁵³ cf. Boethius, *Interpretatio Elenchorum sophisticorum Aristotelis* (MPL 64, col. 1025A)

⁵³ Cumque alii] Cumque ali B eis tamen] tamen eis V

⁵⁵ cf. Priscianus, *Institutiones grammaticae: Epistola ad Iulianum consulem* (ed. M. Hertz in: H. Keil, *Grammatici Latini* II S. 2, 24-31)

C

Pytagore. ⁴⁹ Unde Theodolus: *Sit
tetras in ordine nostro Pytagore numerus.*

61

⁵⁰ Ex predicta ergo IIII^{or} malleorum
consonantia elicit Pytagoras mu-
sicam. ⁵¹ Quo moriente plurimum
oblivioni data est musica.

⁵² Videns autem Guido tante ob-
livioni artem traditam magno opere
studuit eam restaurare et ab eo
nominatur musica facta,

D

Pitagore. ⁴⁹ Unde Theodolus: *Sit
tetras* (id est quaternarius numerus)
in ordine nostro, (scilicet) *Pytagore
numerus*, in quo numero constat dia-
tessaron.

201r

⁵⁰ Ex predicta ergo IIII malleorum
consonancia elicit Pytagoras musi-
cam prius neglectam. ⁵¹ Quo mortuo
quamplurimum oblivioni data est
musica.

⁵² Videns autem Guido monachus
Dorobernensis artem tante oblivioni
traditam magnopere studuit eam re-
staurare et ab eo nominatur musica
Guidonis,

sed ut predictum est, Boetio artis
huius maior debetur auctoritas.

sed ut predictum est, Boecio huius
artis maior debetur auctoritas.

49 Theolus *D*

BV

L

musice, musicam ponens pro VII liberalibus artibus <...>.

⁵⁶ Et Philosophus industri indagine perquirens, quid esset anima, tandem invenit non constructionem grammatices, non propositionem loyces, non suasionem vel dehortacionem rethorices, non numeri † acrisonancium †, non superficiem non directum vel obliquum, non syderum cursum, sed musicam consonanciam invenit animam esse, licet nullum predictorum nisi per eam consistere habeat.

B 6ra

⁵⁷ In Esclepyo quo<que> dictum est, musice vero nosse nihil aliud esse nisi cunctarum rerum ordinem scire, queque sit divina racio sortita: Ordo enim omnium rerum singularium in unum omni artifice ratione collatus concentum quemdam melo divino dulcissimum verumque sonum conficiet.

DE TRIPLICI DIVISIONE DATA

⁵⁸ Dicto unde dicatur musica et quid sit et a quibus et qualiter inventa et a quibus manifestata, nunc dicendum, quia superius data triplex divisio artis subdividitur in bipartitam artis vel locorum divisionem.

⁵⁷ Ps.-Apuleius, *Asclepius* 13 (ed. A. D. Nock, *Corpus Hermeticum* II, Paris 1945, S. 312)

⁵⁷ quo<que> dictum] quo dictum BV (v. app. crit. ad 17) collatus] collata BV (cf. Nock, S. 312)

DE TRIPLICI DIVISIONE DATA] om. V

⁵⁸ divisionem sit BV

*C**D*

⁵⁸ Dicto unde dicatur musica et quid sit et qualiter inventa, dicendum est, quod superius data triplex artis divisio subdividitur in bipartitam artis vel locorum divisionem.

⁵⁸ Dicto unde dicatur musica et quid sit et a quibus et qualiter inventa, dicendum est, quod superius artis data divisio subdividitur in bipartitam artis vel locorum divisionem sic.

BV

⁵⁹ Locorum alia sunt linealia, alia spacialia.

⁶⁰ Linealia quidem III^{or} sunt gravia, hec scilicet, ·Γ·B·D·F·, III^{or} etiam acuta ·a·c·e·g·, duo denique superacuta ·b· et ·d·, que quidem idcirco dicuntur linearia, quia ad designandum huiusmodi loca pertrahuntur quedam lineae huiusmodi locorum designantes. ⁶¹ Spacialia autem sunt III^{or} gravia ·A·C·E·G·, et III^a acuta ·b·d·f·; et duo superacuta ·a·c·. ⁶² Dicuntur autem spacialia, quia designantur per spacia lineis interposita.

p. 32

⁶³ Et de locis, que summatim de hiis perstringimus, sufficiant.

DE COGNICIONE VOCUM

⁶⁴ Sed quia circa perfectam vocum cognicionem totius huius negocii versatur intencio, gracia quarum vocum de locis diximus, ad voces stilum vertamus. ⁶⁵ Has itaque triphariam dividentes, que et quot sint

L

⁵⁹ Igitur locorum alia sunt linealia, alia spacialia.

⁶⁰ Linealia sunt quatuor gravia ·Γ·B·D·F· et quatuor acuta ·a·c·e·g· et duo superacuta ·b·d·, que idcirco dicuntur linealia, quia ad designanda huiusmodi loca protrahuntur quedam lineae huiusmodi loca designantes. ⁶¹ Spacialia sunt quatuor gravia ·A·C·E·G·; et tria acuta ·b·d·f·; sunt duo superacuta ·a·c·. ⁶² Dicuntur spacialia, quia designantur per spacia lineis interposita.

⁶⁰ sunt III^{or} *V* designantes] designativa *BV*

⁶¹ III^a] *om. V*

⁶² interpositis *BV*

⁶³ summatim] sumantur *BV*

DE COGNICIONE VOCUM] *om. V*

⁶⁴ cognicionem vocum vocum *V*

⁶⁵ species vocis, ostendentes, que et quot sint] *om. V*

C

⁵⁹ <L>ocorum alia sunt linealia, alia spacialia.

⁶⁰ Linealia quidem sunt IIII^{or} gravia, hec scilicet ·Γ·B·D·F·, quatuor acuta ·a·c·e·g·, duo superacuta ·b·d·, que quidem idcirco dicuntur linealia, quia ad designandum huiusmodi loca protrahuntur quedam lineae huiusmodi locorum designantes. ⁶¹ Spacialia sunt hec IIII^{or} gravia ·A·C·E·G· et tria acuta ·b·d·f· et duo superacuta ·a·c·. ⁶² Dicuntur autem spacialia hec loca, quia designantur per spacia lineis interposita.

⁶³ Et hec de locis, quia summatim de his perstringimus, sufficiant.

⁶⁴ Set quia circa perfectam vocum cognitionem totius huius negotii versatur intentio, gracia quarum vocum de locis diximus, ad voces stilum vertimus. ⁶⁵ Has itaque triphariam dividentes, que et quot sint

D

⁵⁹ Locorum alia sunt linealia, alia spacialia.

⁶⁰ Linealia quidem sunt IIII^{or} gravia, hec scilicet ·Γ·B·D·F· et IIII acuta ·a·c·e·g·, duo superacuta ·b·d·, que quidem ideo dicuntur linealia vel linearia, quia ad designandum huiusmodi loca pertrahuntur quedam lineae huiusmodi locorum designantes. ⁶¹ Spacialia autem sunt IIII gravia ·A·C·E·G· et tria acuta ·b·d·f· et duo superacuta ·a·c·. ⁶² Dicuntur autem spacialia hec loca, quia designantur per spacia lineis interposita.

⁶³ Et hec de locis, quia summatim de hiis perstrinximus, sufficiant.

⁶⁴ Sed quia circa vocum perfectam cognitionem totius huius negotii versatur intencio, gracia quarum vocum de locis diximus, ad vocem stilum vertamus. ⁶⁵ Eas itaque triphariam dividentes, que et quot

⁶⁰ que quidem] que pridem *C* designantes] designantem *C*

⁶¹ superacuta a e *C* superacuta a f *D*

⁶⁵ Has] Fas *C* sint species] sunt species *C*

BV

L

species vocis ostendentes, que et
quot sint vocis proprietates palam
facientes, que et quot sint proprie-
tatum mutationes exhibentes, tam
simplices voces quam compositas,
<palam> faciemus.

B 6rb

HIC EXEQUITUR VOCUM
COGNICIO

⁶⁶ Vocum ergo secundum quosdam,
locorum vero secundum alios, alie
sunt graves, alie sunt acute, alie sunt
superacute vel superexcellentes.

⁶⁷ Graves quidem sunt hee voces,
scilicet voces, que sunt a ·Γ· usque
ad ·G·, quod est dyapason.

⁶⁸ Acute voces sunt a ·G· usque ad
·g·, quod iterum est dyapason.

⁶⁶ Vocum vel locorum alia gravia,
alia acuta, alia superacuta.

p.484b

V 62r

⁶⁹ Superacute vel superexcellentes
voces sunt, que sunt a ·g· usque ad
finem alphabeti musici, quod est
dyapente; ita, quod usque hic sit
inclusivum. ⁷⁰ Sicque alphabetum in
directa ascensione vel in directa
descensione habet duo dyapason et
duo dyapente.

HIC EXEQUITUR VOCUM COGNICIO] *om.* V

⁶⁶ alie] vel a *add. supra BV* graves] vel ia *add. supra BV* alie] vel a *add. supra BV* acute] vel
ta *add. supra BV* alie] vel a *add. supra BV* superacute] vel ta *add. supra BV*
superexcellentes] vel a *add. supra BV*

⁶⁷ que sunt a ·Γ·] sunt a Γ V

⁶⁹ musici] musica BV usque hic] usque hec V ita, quod] itaque BV inclusivum]
ndivisum BV

C

species vocis ostendentes, que et quot sint vocum proprietates palam facientes, que et quot sint proprietatum mutationes exhibentes, tam simplices quam compositas, palam faciemus.

D

sunt vocum proprietates palam facientes, que et quot sunt proprietatum mutationes exhibentes, tam simplices voces quam compositas, palam facientes.

⁶⁶ Vocum ergo secundum quosdam, locorum vero secundum alios, alie sunt graves, alie acute, alie superacute vel superexcellentes.

⁶⁷ Graves sunt he voces, scilicet voces, que sunt a ·F· usque ·G·, quod est diapason.

⁶⁸ Acute voces, que sunt a ·G· usque ad aliud ·g·, quod est iterum diapason.

⁶⁹ Superacute vel superexcellentes voces sunt, que sunt a ·g· usque ad finem alphabeti musici, quod est diapente; ita, quod usque hic sit inclusivum. ⁷⁰ Sicque alphabetum musicum habet duo diapason et diapente.

⁶⁶ Vocum ergo secundum quosdam, locorum secundum quosdam, alia sunt gravia, alia acuta, alia superacuta vel superexcellencia.

⁶⁷ Graves quidam sunt hee scilicet voces, que sunt a ·F· usque ad ·G·, quod est diapason.

⁶⁸ Acute sunt, que sunt a primo ·G· usque ad secundum ·g·, quod est iterum diapason.

⁶⁹ Superacute vel superexcellentes sunt, que sunt a ·g· usque <ad finem> alphabeti musici, quod est diapente ita, quod usque sit inclusum hic. ⁷⁰ Sicque alphabetum habet duo diapason et diapente.

201v

⁶⁶ locorum secundum quosdam] quosdam *expunxit* D?

BV

L

⁷¹ Similiter divide loca in gravia, acuta et superacuta vel superexcellencia.

⁷² Gravia sunt ista octo: ·Γ· grave, ·Α· grave, ·Β· grave, ·C· grave, ·D· grave, ·E· grave, ·F· grave, ·G· grave. ⁷³ Dicuntur autem hec gravia gratia vocum in illis positarum. ⁷⁴ Cum enim cantus loca illa peragret, solet vox tunc gravari et non acute sublimari.

⁷² Gravia sunt: ·Γ· grave, ·Α· grave, <·Β· grave,> ·C· grave, ·D· grave, ·E· grave, <·F· grave>, ·G· grave, que faciunt diapason. ⁷³ Dicuntur etiam <hec gravia> gratia vocum istis locis interpositarum. ⁷⁴ Cum enim cantus loca illa peragret, solet vox tunc gravari et non acute sublimari.

SEQUITUR DE VOCIBUS ACUTIS

⁷⁵ Acuta sunt ista VII: ·a· acutum, ·b· acutum, ·c· acutum, ·d· acutum, ·e· acutum, <·f· acutum,> ·g· acutum. ⁷⁶ Dicuntur autem hec loca acuta gratia vocum huiusmodi locis interpositarum. ⁷⁷ Solemus enim in huiusmodi <locis> acute canere.

⁷⁸ Superacuta sive superexcellencia sunt ista III^{or}: ·ā· superacutum, ·ḅ· superacutum, ·ċ· superacutum, ·ḍ· superacutum [sive excellentes].

⁷⁹ Dicuntur autem superacute sive superexcellentes, quia supereminent universis aliis tam loci positione quam vocis ascensione.

⁷⁵ Acute sunt septem: ·a· acuta, ·b· acuta, ·c· acuta, ·d· acuta, ·e· acuta, ·f· acuta, ·g· acuta. ⁷⁶ Dicuntur autem acute, quia acutius sonant.

⁷⁸ Superacute vel superexcellentes dicuntur ille, que secuntur, quia aliis supereminent.

B 6va

⁷³ <hec gravia>] hee voces L

⁷⁴ peragret] peragetur L

SEQUITUR DE VOCIBUS ACUTIS *om. V*

⁷⁹ universis] univer *in fine paginae, ultima syllaba fortasse detruncata* B positionem ... ascensionem BV

C

⁷¹ Similiter divide loca in gravia, acuta, superacuta sive superexcellencia.

⁷² Gravia sunt ista VIII¹⁰: ·Γ· grave, ·Α· grave, ·Β· grave, ·C· grave, ·D· grave, ·Ε· grave, ·F· grave, ·G· grave.

⁷³ Dicuntur autem hec loca gravia gratia vocum illis locis impositarum.

⁷⁴ Cum enim cantus loca illa peragret, solet tunc vox non acute sublimari.

D

⁷¹ Similiter divide loca in gravia, acuta, superacuta vel superexcellencia.

⁷² Gravia sunt ista octo: ·Γ·, ·Α· grave, ·Β· grave, ·C· grave, ·D· grave, ·Ε· grave, ·F· grave, ·G· grave.

⁷³ Dicuntur autem hec loca gravia gratia vocum illis locis impositarum.

⁷⁴ Cum enim cantus loca illa peragent, solet tunc vox gravari et non acute sublimari.

⁷⁵ Acuta sunt ista VII: ·a· acutum, ·b· acutum, ·c· acutum, ·d· acutum, ·e· acutum, ·f· acutum, ·g· acutum.

⁷⁶ Dicuntur autem hec loca acuta gratia vocum huiusmodi locis impositarum. ⁷⁷ Solemus enim in huiusmodi locis acute canere.

⁷⁸ Superacuta vel superexcellencia sunt ista IIII^{or}: ·^a· superacutum, ·^b· superacutum, ·^c· superacutum, ·^d· superacutum, sive superexcellentes.

⁷⁹ Et sic dicuntur, quia supereminent aliis universis tam loci positione quam vocis ascensione.

⁷⁵ Acuta sunt ista VII: ·a· acutum, ·b· acutum, ·c· acutum, ·d· acutum, ·e· acutum, ·f· acutum, ·g· acutum.

⁷⁶ Dicuntur autem hec loca acuta gracia vocum huiusmodi locis impositarum. ⁷⁷ Solemus enim in hiis locis acute canere.

⁷⁸ Superacuta vel superexcellencia sunt ista IIII ·^a· superacutum, ·^b· superacutum, ·^c· superacutum, ·^d· superacutum. ⁷⁹ Dicuntur autem superacuta, quia supereminent

omnibus aliis tam loci positione quam vocis ascensione.

62

⁷¹ in grava C superexcellencia] superexcellenciam *corr. supra linea ex* excellenciam C

⁷⁴ peragret] peragratur C

⁷⁵ VII] octo D

⁷⁸ superexcellenciam C

BV

⁸⁰ Species autem sive voces sunt VI, quarum prima est *ut*, secunda *re*, tertia *mi*, quarta *fa*, V^a *sol*, VI^a *la*.

⁸¹ Vocum autem alia est simplex ut dictarum quolibet, alia composita ut, que ex hiis coniuncta, quales sunt unisonus, tonus, semitonus et cetera.

⁸² De quibus omnibus suis locis evidenciori tractatu explicabitur.

⁸³ Nunc itaque ad peritiles vocum proprietates properemus.

DE PROPRIETATIBUS VOCUM

p.33

⁸⁴ Est itaque proprietas vocum simplicium distinctio. ⁸⁵ Hee vero proprietates sunt 3: prima *b* quadratum, secunda propria nota, tertia *b* rotundum.

⁸⁶ Dicitur autem *b* quadratum propter quadraturam figure huiusmodi proprietatem retinens, quia quicquid quadratum est, firmum est et solidum; sicque sonus in *b* quadrato formatus solidus est.

⁸⁷ *b* rotundum similiter est a rotunditate figure dictum huiusmodi proprietatem demonstrans. ⁸⁸ Quecumque enim vox formatur in *b*

L

⁸⁰ Species autem <sunt> sex, quarum prima est *ut*, secunda *re*, tertia *mi*, quarta *fa*, quinta *sol*, sexta *la*.

⁸¹ Sciendum est, quod vocum alia simplex, alia composita. Simplex ut predictarum quolibet; composita quasi ex his coniuncta est, ut unisonus, tonus, semitonus, etc.

⁸⁴ Est autem proprietas vocum simplicium distinctio. ⁸⁵ Hee vero sunt in primo *b* quadrato.

⁸⁶ Dicitur enim <*b*> quadratum propter quadraturam forme huius proprietatem retinens, sicut in predicta figura apparet, quia quicquid quadratum est, quodam modo firmum et solidum; sic sonus in *b* quadro firmus et solidus est.

⁸⁷ Rotundum *b* similiter dicitur a rotunditate figure huiusmodi proprietatem demonstrans. ⁸⁸ Quecumque enim est vox in *b* rotundo,

84 distinctio] destructio BV

86 propter ... retinens] per quadre forme huius proprietatem retinentis L

88 rotundo] rotundum L quicquid B volubile est V iudicatur] indicatur L

C

⁸⁰ Species autem vocum sunt he VI^s, prima quarum est *ut*, secunda est *re*, tertia *mi*, quarta *fa*, quinta *sol*, sexta *la*.

⁸¹ Vorum alia simplex, alia composita. Simplex ut dictarum quolibet, composita vero, que ex his est coniuncta, quales sunt unisonus, tonus, semitonius et cetera.

⁸² De quibus omnibus in suis <locis> evidenciori tractatu explicabitur. ⁸³ Nunc ad perutilem proprietatem earundem vocum distinctionem properemus.

⁸⁴ Est autem proprietas vocum simplicium distinctio. ⁸⁵ He autem sunt tres: prima h quadratum, secunda propria nota, tertia b rotundum.

⁸⁶ Dicitur autem h quadratum propter quadraturam figure huiusmodi proprietatem retinens, quia quicquid quadratum est, firmum et solidum est; sicque sonus in h quadrato firmus est et solidus.

⁸⁷ b rotundum similiter a rotunditate figure dictum est huiusmodi proprietatem demonstrans. ⁸⁸ Quecumque enim vox formatur in b rotundo,

D

⁸⁰ Species autem vocum sunt VI, prima quarum est *ut*, secunda *re*, tertia *mi*, quarta *fa*, quinta *sol*, sexta *la*.

⁸¹ Sed notandum, quod vorum alia simplex, alia composita. Simplex est ut dictarum quolibet, composita, ut que ex hiis est coniuncta, quales sunt unisonus, tonus, semitonius et <cetera>.

⁸² De quibus omnibus suis locis evidenciori tractatu explicabitur.

⁸³ Sed prius ad perutilem proprietatem earundem vocum distinctionem properemus.

⁸⁴ Est itaque proprietas vocum simplicium distinctio. Hee vero sunt tres: prima h quadratum, secunda propria nota, tertia b rotundum.

⁸⁶ Dicitur autem h quadratum propter quadraturam figure huiusmodi proprietatem retinentis, sicut in predicta figura patet, quia quicquid quadratum est, quodammodo firmum et solidum est; sic sonus in h quadrato formatus solidus est.

⁸⁷ Similiter b rotundum dicitur rotundum a rotunditate figure huiusmodi proprietatem demonstrans.

⁸⁸ Quecumque enim vox formatur

BV

rotundo, defectum et debilitatem quandam innuit, quia quicquid rotundum est, volubile et instabile est; sicque quomodo debile iudicatur.

L

infirmi-
tatem et debilitatem demon-
strat, quia quidquid rotundum est,
mobile est, sic aliquo modo debile
iudicatur.

p.485a

⁸⁹ Propria nota tertia proprietas dicitur, quia proprias notas sibi vindicavit ab utraque proprietatum predictarum separatas.

⁸⁹ Propria nota tertia proprietas dicitur, quia proprias voces vindicat ab utraque predictarum proprietate separatas.

SEQUITUR DE PRIMA PROPRIETATE

⁹⁰ De hiis proprietatibus agamus ostendentes scilicet, que species proprietatum quam speciem vocis quolibet loco sibi possideat. ⁹¹ De prima itaque proprietate tamquam digniori exordiamur.

B 6vb

⁹² Prima ergo proprietas, scilicet *h* quadratum, habet primam vocem in *·G·* solo et omni, scilicet *ut*, in *·G·* gravi et *·g·* <acuto et> superacuto; secundam vocem, scilicet *re*, in *·A·* solo et omni, scilicet in *·A·* gravi et acuto et superacuto; terciam, scilicet *mi*, in *·B·* solo et omni et cetera; quartam, scilicet *fa*, in *·C·* solo et omni; quintam, scilicet *sol*, in *·D·* solo et omni; sextam vocem, scilicet *la*, in *·E·* gravi et in *·e·* acuta.

⁹² Prima ergo proprietas, scilicet *h* quadrati, habet primam vocem in *·Γ·* solo et in omni, scilicet *ut*, in *·Γ·* gravi et in *·G·* gravi et in *·g·* acuta; secundam vocem, scilicet *re*, in *·A·* gravi solo et in <omni, scilicet in> *·a·* acuta et in *·ā·* superacuta; <terciam, scilicet *mi*, in *·B·* solo et omni> (notandum, quod *·B·* grave habet vim *·b·* quadrati, quamvis quadrate non scribatur); quartam, scilicet *fa*, in *·C·* solo et in omni, <scilicet in> *·C·* gravi et in *·c·* acuta

⁸⁹ vedicavit V

SEQUITUR DE PRIMA PROPRIETATE] om. V

⁹⁰ possidebat V

⁹² in *·C·* solo] in *G* solo L quintam] quinta V

C

infirmi-
tatem et debilitatem quandam
innuit, quia quicquid rotundum est,
volubile et instabile; sicque aliquo
modo debile iudicatur.

⁸⁹ Propria nota tertia proprietas di-
citur, quia proprias voces sibi ven-
dicat ab utraque proprietatum pre-
dictarum separatas.

D

in b rotundo, infirmitatem et
debilitatem quodammodo innuit,
quia quicquid est rotundum, volubile
et instabile, sicque aliquo modo
iudicatur debile.

⁸⁹ Propria nota tertia proprietas
dicitur, quia proprias voces sibi
vindicat ab utraque predictarum
proprietatum separatas.

⁹⁰ De his proprietatibus agamus
ostendentes scilicet, que species
proprietatum quam speciem vocis
quolibet loco sibi possideat. ⁹¹ De
prima itaque proprietate tamquam a
digniori exordiamur.

⁹² Prima ergo proprietas, scilicet h
quadratum, habet primam vocem in
·G· solo et omni, scilicet *ut*, in ·G·
gravi et ·g· acuto et superacuto; se-
cundam vocem, scilicet *re*, in ·A· solo
et omni, scilicet in ·A· gravi et ·a·
acuto et ·ā· superacuto; terciam vo-
cem, scilicet *mi*, in solo ·h· et omni et
cetera; quartam vocem, scilicet *fa*, in
·C· solo et omni; quintam vocem,
scilicet *sol*, in ·D· solo et omni; sex-
tam vocem, scilicet *la*, in ·E· gravi et
in ·e· acuta.

⁹⁰ De hiis itaque proprietatibus
agamus ostendentes scilicet, que
species proprietatum quam speciem
vocis quolibet loco sibi possideat.

⁹¹ De prima itaque proprietate tam-
quam de digniori exordiamur.

⁹² Prima ergo proprietas, scilicet h
quadratum, habet primam vocem in
·G· solo <et> omni scilicet *ut*, in ·G·
gravi et ·g· acuta et superacuta; se-
cundam vocem, scilicet *re*, in ·A·
solo et omni, scilicet in ·A· gravi et
acuta et superacuta; terciam vocem,
scilicet *mi*, in ·h· solo et omni, sci-
licet et cetera; quartam, scilicet *fa*, in
·C· solo et omni; quintam, scilicet
sol, in ·D· solo et omni; sextam vo-
cem, scilicet *la*, in ·E· gravi et ·e·
acuta.

88 innuit] invicit *D*

92 in g solo. In omni *D* ·g· acuto] G acutum (?) *C*

BV

L

et superactua; quintam, scilicet *sol*, in
 ·D· solo et in omni, scilicet in ·D· p.485b
 gravi et in ·d· acuta et in ·ḏ·
 superacuta; sextam, scilicet *la*, in ·E·
 solo et in utroque, scilicet in ·E·
 gravi et in ·e· acuta.

SEQUITUR DE SECUNDA
 PROPRIETATE

⁹³ Secunda proprietas, scilicet propria
 nota, habet primam vocem in ·C·
 solo et utroque, ut in ·C· gravi et
 acuto; secundam vocem in ·D· solo
 et utroque, ut in ·D· gravi et acuto;
 tertiam vocem in ·E· solo et utroque,
 <scilicet in ·E· gravi et acuto;
 quartam vocem in ·F· solo et utro-
 que>, scilicet in ·F· gravi et acuto;
 quintam in ·G· solo et omni; VI^{am} in
 ·a· solo et utroque.

⁹³ Secunda proprietas, scilicet b
 rotundum, habet primam vocem in
 ·F· gravi et in ·f· acuta; secundam in
 ·G· gravi et in ·g· acuta; tertiam in ·a·
 acuta et in ·Ḃ· superacuta; quartam in
 ·b· acuta et in ·ḃ· rotunda; quintam in
 ·c· acuta et in ·ḥ· superacuta; sextam
 in ·d· acuta et in ·ḏ· superacuta.

DE TERCIA PROPRIETATE

⁹⁴ Tercia proprietas, scilicet b ro-
 tundum, habet primam vocem in ·F·
 solo et utroque; secundam in ·G· so-
 lo et utroque; tertiam in ·a· solo et
 utroque; quartam in ·b· solo et utro-
 que; quintam in ·c· solo et utroque;
 sextam in ·d· <solo> et utroque,
 scilicet in ·d· acuto et superacuto.

⁹⁴ Tercia proprietas, scilicet propria
 nota, habet primam vocem in ·C·
 solo et utroque; secundam in ·D·
 gravi et in ·d· acuta; tertiam in ·E·
 gravi et in ·e· acuta; quartam in ·F·
 gravi et in ·f· acuta; quintam in ·G·
 gravi et in ·g· acuta; sextam in ·a·
 acuta et in ·Ḃ· superacuta.

SEQUITUR] *om.* V

93 quintam in] quintam est (?) BV in ·b· acuta et in ·ḃ· rotunda] in ḃ acuta et in b rotunda L

DE TERCIA PROPRIETATE] *om.* V

*C**D*

⁹³ Secunda proprietas, scilicet propria nota, habet primam vocem, scilicet *ut*, in *·C·* solo et utroque, ut in *·C·* gravi et acuto; secundam vocem in *·D·* solo et utroque, ut in gravi et acuto; terciam vocem in *·E·* solo et utroque, ut in gravi et acuto; quartam vocem in *·F·* solo et utroque, scilicet in gravi et acuto; quintam vocem in *·G·* solo et omni; sextam vocem in *·a·* solo et utroque.

⁹³ Secunda proprietas, scilicet propria nota, habet primam vocem, scilicet *ut*, in *·C·* solo et utroque, ut in *·C·* gravi et acuto; secundam vocem in *·D·* solo, scilicet in omni gravi et acuto; terciam vocem in *·E·* solo gravi et acuto; quartam in *·F·* solo et utroque, scilicet in gravi et acuto; quintam in *·G·* solo et omni; sextam in *·a·* solo et utroque.

⁹⁴ Tercia proprietas, scilicet [in] *b* rotundum, habet primam vocem in *·F·* solo et utroque; secundam in *·G·* solo et utroque; terciam in *·a·* solo et utroque; quartam in *·b·* solo et utroque; quintam in *·c·* solo et utroque; sextam in *·d·* solo et utroque; scilicet in *·d·* acuto et superacuto.

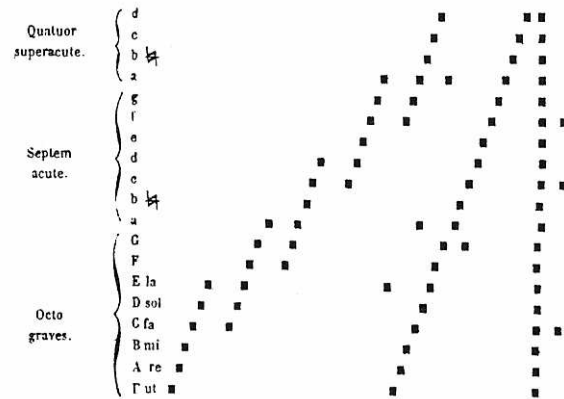
⁹⁴ Tercia proprietas *b* rotundum habet primam vocem in *·F·* solo et utroque; secundam in *·G·* solo et utroque; terciam in *·a·* solo et utroque; quartam in *·b·* solo et utroque; quintam in *·c·* solo et utroque; sextam in *·d·* solo et utroque; scilicet in *·d·* acuto et superacuto.

⁹³ *·C·* ... acuto] *·C·* ... acuta *C* *·D·* ... acuto] *D*. ... acuta *C* quintam] quinta *C*

BV

L

Quod superius diximus, in sequen-
tibus apparebit:



SEQUITUR DE MUTACIONIBUS
VOCUM

⁹⁵ Septem sunt principales mutatio-
nes; et he sunt demonstrationes eo,
quod non possunt ascendere ultra *la*,
nec descendere subter *ut* sine
mutatione. p.485a

⁹⁶ Hactenus de proprietatibus
succinta brevitate diximus, ut dili-
gens lector inveniatur, quod super-
sedendo eliceat. ⁹⁷ Solent autem aper-
ta vilesce, tecta autem solent ex-
ercere. ⁹⁸ Exercitacio tamquam ma-
gna expensa conquisita plurimum
solet placere.

⁹⁶ Hactenus de proprietatibus et
mutationibus omnibus principalibus
diximus,

SEQUITUR DE MUTACIONIBUS VOCUM] *om. V*

⁹⁶ eliciat *V*

⁹⁸ conquisita] *corr. ex et acquisita B om. V* solent *BV*

C

D

⁹⁶ Hactenus de proprietatibus ⁹⁶ Hactenus de proprietatibus
diximus, diximus,

BV

⁹⁹ Nunc consequenter de proprietatum mutacionibus agendum est, que et quot sint genera mutacionum ostendendo, quid tamen sit mutacio, scilicet ab alia proprietate in aliam progressio.

L

⁹⁹ nunc autem de proprietatum mutationibus agendum est, que et quot genera mutationum ostendenda, quid tamen mutatio prelibanda. Est autem mutatio, prout hic accipitur, ab aliqua proprietate in aliam progressio: a *h* in propriam vocem, verbi gratia ut in *·C·* gravi fit mutatio *fa* in *ut* per propriam vocem gravium; vel a propria in *h* quadratum sicuti *ut* in *fa* in eodem loco supradicto per *·B·* grave quod habet vim *·h·* quadrati; et sic de reliquis: in *·D·* gravi *sol* in *re* et *re* in *sol*; in *·E·* gravi, *la* in *mi* et *mi* in *la*; in *·F·* gravi, *fa* in *ut* et *ut* in *fa*, ut supradiximus.

p.485b

p.486a

¹⁰⁰ Sunt autem genera mutacionum VI. ¹⁰¹ Fit itaque progressio a *h* quadrato in propriam notam ut *fa ut* in *·C·* gravi et acuto vel a propria nota in *h* quadratum velut *ut fa*, ut in eisdem locis; <vel fit progressio a propria nota in *b* rotundum sicut *fa ut* in *·F·* gravi et *·f·* acuto vel e converso; a *b* rotundo in propriam notam ut *ut fa* in eisdem locis,> vel fit progressio a *h* quadrato in *b* rotundum utpote *re mi* in *·a·* acuto et *·a·* superacuto vel e converso in eisdem locis, scilicet a *·b·* rotundo in *·h·* quadratum velut *mi re*.

B 7ra

p.34

¹⁰⁰ Sex sunt genera mutationum: ¹⁰¹ in *·C·* gravi a propria nota in *h* quadratum, vel a *h* quadrato in propriam notam, <vel a propria nota in *b* rotundum> vel e converso, vel a *b* rotundo in *h* quadratum vel e converso. Verbi gratia <in *·G·*> *sol* in *re* et *re* in *sol*; *sol* in *ut* et *ut* in *sol*; *re* in *ut* et *ut* in *re*; et sic in *·a·* acuta *la* in *mi* et *mi* in *la*; *la* in *re* et *re* in *la*; *mi* in *re* et *re* in *mi*. In *·bb·* non habetur mutatio, quia habentur ibi due claves, scilicet *·b·* rotundum et *·h·* quadratum.

⁹⁹ mutacionibus] mutacionum BV ab alia proprietate] ab illa proprietate V

¹⁰¹ in *·h·* quadratum] in *h* quadrato BV *la* in *mi* et *mi* in *la*] *la* in *mi* et *mi* in *fa* L

C

63 ⁹⁹ nunc consequenter de proprietatum mutationibus agendum est, que et quot mutationum genera sint ostendendo, quid tamen mutatio est prelibando. Est autem, prout hic accipitur, mutatio ab aliqua proprietate in aliam progressio.

D

⁹⁹ nunc consequenter de proprietatum mutacione agendum est, que et quot sint genera mutacionum ostendendo, quid tamen sit mutacio prelibando. Est autem pro<ut> hic accipitur, mutacio ab aliqua proprietate in aliam progressio. 202v

¹⁰⁰ Sunt autem sex genera mutationum. ¹⁰¹ Fit autem progressio a ·h· quadrato in propriam notam ut *fa ut* in ·C· gravi et acuto vel a propria nota in b quadratum velut *ut fa* in eisdem supradictis locis, vel fit progressio a propria nota in b rotundum sicut *fa ut* in ·F· gravi et ·f· acuto vel e converso; a b rotundo in propriam notam ut *ut fa* in eisdem locis, vel fit progressio a b quadrato in b rotundum utpote *re mi* in ·a· acuto et ·ā· superacuto vel e converso in eisdem locis, scilicet a ·b· rotundo in ·h· quadratum velud *mi re*.

¹⁰⁰ Sunt autem VI genera mutacionum. ¹⁰¹ Fit itaque progressio a b quadrato in propriam notam ut *fa ut* in ·C· gravi et acuto vel a propria nota in b quadratum velud *ut fa* in supradictis eisdem locis, vel fit progressio a propria nota <in b rotundum> sicut *fa ut* in ·F· gravi et ·f· acuto vel e converso; a b rotundo in propriam notam sicut *ut fa* in eisdem locis, vel fit progressio ab b quadrato in b rotundum utpote *re mi* in ·a· acuto et superacuto vel e converso ut in eisdem locis, scilicet a b rotundo in b quadratum velud *mi re*.

⁹⁹ Est autem] Et aut C progresio C

¹⁰¹ a propria nota in b rotundum sicut *fa ut*] a propria nota in b rotundum sicut ut fa C a prima nota sicut ut fa D progresio C

BV

L

¹⁰² Et sic omnis mutacio vel est b quadrati per propriam notam vel econverso, proprie note per b rotundum vel econverso vel b quadrati per b rotundum vel econverso.

¹⁰³ Hec est regula generalis: ubicunque fuerint tres voces, ibi sunt sex mutationes; ubi vero due, ibi tot mutationes, ut in prescriptis diximus.

¹⁰⁴ Et hec de mutacionibus sufficiant.

¹⁰⁴ Expliciunt gamme mutationes, que fuerint <ab> aliqua proprietate in aliam.

DE SPECIEBUS CONSONANCIARUM

<SEQUITUR DE CONSONANTIIS>

¹⁰⁵ Hee autem species in XI dividuntur, prima quarum est unisonus, secunda tonus, tertia semitonus, quarta dytonus, quinta semidytonus, VI^{ta} dyatesseron, VII^a tritonus, VIII^a dyapente, <IX tonus cum dyapente>, X semitonium cum dyapente, XI dyapason.

¹⁰⁵ Hee autem in undecim species dividuntur secundum quosdam, et secundum alios in novem tantummodo, sicut testatur illa antiphona: „Ter terni sunt modi“ etc., quarum prima est unisonus, secunda semitonus; tertia tonus; quarta dytonus; quinta semiditonus; sexta tritonus; septima diatessaron; octava dyapente; nona semitonium cum dyapente; decima tonus cum dyapente; undecima dyapason.

¹⁰⁶ Dicuntur autem quedam istarum consonantie, quia consonant, idest simul sonant, non quod proportionaliter consonanciam efficiant.

¹⁰⁶ Et dicuntur quedam earum consonantie, quia consonant, id est simul sonant, non quia proportionalem sonum efficiant.

DE SPECIEBUS CONSONANCIARUM] *om. V*

105 *cf. Trad. Holl. VI 7, 1.* Hec L in XII in IX BV

106 *proportionabiliter V*

C

¹⁰² Et sic omnis mutatio vel est *b* quadrati per propriam notam vel econverso, vel proprie note per *b* rotundum vel econverso, vel *b* quadrati per *b* rotundum vel econverso.

D

¹⁰² Et sic omnis mutacio vel est *b* quadrati per propriam notam vel econverso, vel proprie note per *b* rotundum vel econverso, vel *b* quadrati per *b* rotundum vel econverso.

¹⁰⁴ Et hec de mutationibus sufficiant.

¹⁰⁴ Et hec de mutacionibus sufficiant.

SEQUITUR DE CONSONANTIIS

¹⁰⁵ He autem in XI species dividuntur, prima quarum unisonus, secunda tonus, tertia semitonius, quarta ditonus, quinta semiditonus, sexta diatessaron, septima tritonus, octava diapente, nona tonus cum diapente, decima semitonus cum diapente, undecima diapason.

SEQUITUR DE CONSONANCIIS

¹⁰⁵ Hee autem in XI species dividuntur, quarum prima est unisonus, secunda tonus, tertia semitonus, quarta ditonus, quinta semiditonus, sexta diatessaron, septima tritonus, octava diapente, nona tonus cum diapente, X^a semitonus cum diapente, undecima diapason.

¹⁰⁶ Dicuntur autem quedam istarum consonancie, quia consonant, idest simul sonant, non quia proportionaliter consonanciam efficiant.

¹⁰⁶ Dicuntur autem quedam istarum consonancie, <quia> consonant, id est simul sonant, non quia proportionaliter consonanciam efficiant.

¹⁰² vel *b* quadrati per *b* rotundum] vel *b* quadratum per *b* rotundum *C* vel *b* *b* quadratum per *b* rotundum *D*

¹⁰⁶ consonancie, quia] consonanciarum *D*

BV

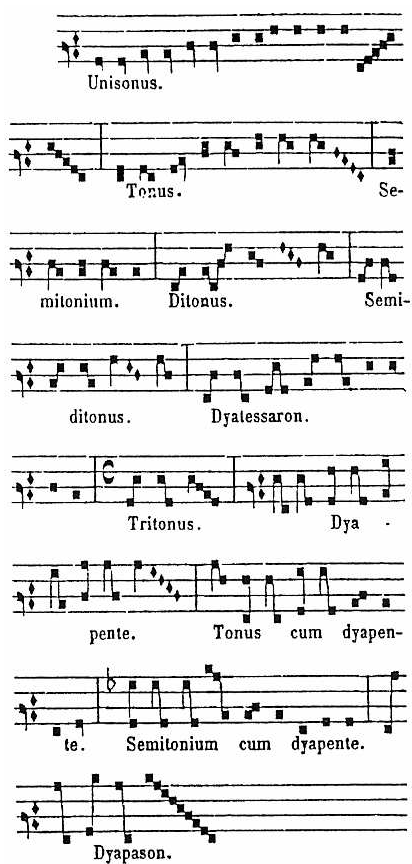
¹⁰⁷ Sunt tres tantum principales consonantie musicae armonie: dyapason, dyapente, dyatessaron, que proportionales dicuntur.

¹⁰⁸ Sicut superius enumeravimus, sic exequamur omnia et singula:

L

¹⁰⁷ Sunt enim tres tantummodo principales consonantie musicae, scilicet dyatessaron, dyapente et dyapason, que et proportionales dicuntur.

¹⁰⁸ Sicut itaque superius enumeramus sic explanabimus singula:

*p.486b*

C

¹⁰⁷ Sunt autem tantum tres consonantie musicae: diapason, diapente, diatessaron, quae proportionales dicuntur.

¹⁰⁸ Sicut superius enumeravimus, sic singula exequamur:

D

¹⁰⁷ Sunt autem tres principales tantum consonantie musicae: diapason, diapente, diatessaron, quae et proportionales dicuntur.

¹⁰⁸ Sicut superius itaque enumeravimus, sic exequamur singula:

BV

L

SEQUITUR DE PRIMA SPECIE

¹⁰⁹ Unisonus est consonancia constans ex duabus vocibus vel pluribus continuis in eodem liniari et spaciali contentis, cuius species sunt VI, scilicet *ut ut, re re, mi mi, fa fa, sol sol, la la*.
¹¹⁰ Similiter dicuntur retrograde *la la, sol sol* et cetera.

¹⁰⁹ Unisonus est consonantia constans ex duabus vocibus vel pluribus continuis in eadem lineali vel spaciali contentis, cuius species sunt sex, scilicet: *ut ut, re re, mi mi, fa fa, sol sol, la la*. ¹¹⁰ Similiter in retrograda descensione: *la la, sol sol*, etc.

B 7rb

DE TONO

¹¹¹ Tonus est consonancia constans ex duabus continuis sine intervallo alterius vocis non in eodem lineari vel eodem spaciali positus, sed quarum altera in lineali, altera in spaciali, cum non sint semitonii, continentur.

¹¹² Cuius toni species sunt VIII^{to}, IIII^{or} ascendentes et IIII^{or} descendentes; ascendentes quemadmodum *ut re, re mi* et *fa sol, sol la*; descendentes quemadmodum *la sol, sol fa* et *mi re, re ut*. ¹¹³ Et hee quidem species toni per singulas assignari possunt proprietates.

¹¹¹ Tonus est consonantia constans ex duabus vocibus ascendentibus vel descendentibus sine intervallo positus, cum non sit semitonium.

¹¹² Cuius species sunt octo, scilicet quatuor ascendentes et quatuor descendentes; quemadmodum *ut re, re mi, fa sol, sol la*; descendentes *la sol, sol fa, mi re, re ut*, etc. p.487a

SEQUITUR DE PRIMA SPECIE] B De unisono V

109-110 cf. *Trad. Holl. VI 7, 2*

110 retrograda V *la la*] *corr. ex la fa B*

111-113 cf. *Trad. Holl. VI 7, 10-12*

111 intervallo] in vallo V

112 *sol la - la sol*] *om. V*

*C**D*

¹⁰⁹ Unisonus est consonancia constans ex duabus vocibus continuis in eodem lineari vel spaciali contentis, cuius species VI, scilicet *ut ut, re re, mi mi, fa fa, sol sol, la la*. ¹¹⁰ Similiter in retrograda descensione.

¹⁰⁹ Unisonus est consonancia constans ex duabus vel pluribus vocibus continuis in eodem lineali vel spaciali contentis, cuius species sunt sex, scilicet *ut ut, re re, mi mi, fa fa, sol sol, la la*. ¹¹⁰ Similiter in retrograda descensione.

203r

¹¹¹ Tonus est consonantia constans ex duabus continuis sine intervallo positus, cum non sint semitonium.

¹¹¹ Tonus est consonancia constans ex duabus vocibus ascendentibus vel descendentibus sine intervallo positus, cum non sint semitonium.

¹¹² Cuius toni species sunt VIII^{to}, IIII^{or} ascendentes et IIII^{or} descendentes; ascendentes quemadmodum *ut re, re mi* et *fa sol, sol la*; descendentes sicut *la sol, sol fa* et *mi re, re ut*. ¹¹³ He quidem species toni per singulas proprietates assignari possunt.

¹¹² Cuius species sunt toni octo, IIII ascendentes et IIII descendentes; ascendentes *ut re, re mi, fa sol, sol la*; descendentes sicut *la sol, sol fa, mi re, re ut*. ¹¹³ Hee quidem species toni per singulas proprietates assignari possunt.

¹⁰⁹ Unisonus *C*

¹¹¹ continuis sine] consonantiis sive *C*

¹¹² descendentes *D*

BV

L

DE SEMITONIO

¹¹⁴ Semitonium est <consonancia> constans ex duabus vocibus continuis, <ex> quibus non fit tonus, non in eodem lineari vel spaciali positus, sed in proximis sibi.

¹¹⁵ Huius species sunt due, scilicet *mi fa* et *fa mi*.

¹¹⁶ Dicitur autem semitonus vel semitonium, quia imperfectus tonus, non enim semitonium a *semis dimidium*, sed dicitur a *semus -i*, quod est *imperfectum*; ut vas dicitur semiplenum, non quia dimidia pars desit, sed quia perfecte plenum non est; ut dicitur semivocalis et semidii.

¹¹⁷ Est ergo semitonium ascendens *mi fa*, descendens *fa mi*.

¹¹⁴ Semitonium est consonantia constans ex duabus vocibus ascendentibus vel descendentibus, ex quibus non fit tonus.

¹¹⁵ Huius species due sunt, scilicet *mi fa, fa mi*.

¹¹⁶ Et dicitur semitonium vel semitonus quasi imperfectus tonus, et non a *semi* quod est *demidium*, sed a *semus, sema, semum*, quod est *imperfectus, -ta, -tum*. Semiplenum, non quia dimidia pars desit, sed quia plenum non est; semivocale et semidei.

¹¹⁷ Est ergo semitonium ascendens *mi fa*, descendens *fa mi*.

DE DYTONO

¹¹⁸ Dytonus est consonancia constans ex duobus tonis continuis, cuius species sunt III^{or}, scilicet *ut mi, fa la; la fa, mi ut*. ¹¹⁹ Hee quidem possunt gradatim ascendere et descendere; verbi gratia: *ut re, re mi* et *fa sol, sol la*; descendere sicut *la sol, sol fa; mi re, re ut*.

¹¹⁸ Dytonus est consonantia constans ex duobus tonis continuis, cuius <quatuor> sunt species, scilicet *ut mi, fa la* ascendendo; *la fa, mi ut* descendendo.

114-117 cf. *Trad. Holl. VI 7, 13-17*

116 -i] ii BV semivocale est L

118-119 cf. *Trad. Holl. VI 7, 20*

118-120 post 121-122 L

C

D

¹¹⁴ Semitonius est consonancia constans ex duabus vocibus continuis, ex quibus non fit tonus.

¹¹⁵ Cuius species sunt due, scilicet *mi fa* et *fa mi*.

¹¹⁶ Dicitur autem semitonus et semitonium quasi imperfectus tonus, non a *semis*, idest *dimidium*, sed a *semis*, quod est *imperfectus*,

ut semivocal<es> et semidei.

¹¹⁷ Est ergo semitonium ascendens *mi fa*, descendens *fa mi*.

¹¹⁸ Ditonus est consonantia constans ex duobus tonis continuis, cuius species sunt III^{or}, scilicet *ut mi, fa la* et *la fa, mi ut*. ¹¹⁹ He quidem possunt gradatim ascendere et descendere; verbi gratia: *ut re, re mi* et *fa sol, sol la*; descendere *la sol fa* et *mi re ut*.

¹¹⁴ Semitonus est consonancia constans ex duabus vocibus ascendentibus vel descendentibus continuis, ex quibus non fit tonus.

¹¹⁵ Huius species sunt due, scilicet *mi fa* et *fa mi*.

¹¹⁶ Dicitur autem semitonus vel semitonium quasi imperfectus tonus, non enim dicitur semitonus a *semis*, id est *dimidio*, sed dicitur a *semus*, quod est *imperfectum*, ut vas dicitur semiplenum, non quia dimidia pars desit, sed quia perfeccione plenum non est, ut semivocales vel semidei.

¹¹⁷ Est ergo semitonus ascendens *mi fa*, descendens *fa mi*.

¹¹⁸ Ditonus est consonancia constans ex duobus tonis continuis, cuius species sunt III, scilicet *ut mi, fa la* et *la fa, mi ut*. ¹¹⁹ Hee quidem possunt gradatim ascendere; verbi gratia: *ut re, re mi* et *fa sol, sol la*; et descendere *ut la sol, sol fa* et *mi re ut*.

¹¹⁶ dimidio C

¹¹⁹ la sol sol la D

BV

L

¹²⁰ Dicitur autem dytonus a *dya*, quod est *duo*, et tono, quasi ex duobus tonis constans.

DE SEMIDYTONO

¹²¹ Semidytonus est consonancia constans ex tono et semitonio. ¹²² Huius species sunt III^{or}: *re fa* et *mi sol* ascendendo, descendendo autem *sol mi* et *fa re*; gradatim autem ascendendo *re mi*, *mi fa* et *mi fa*, *fa sol*, gradatim descendendo *sol fa*, *fa mi*; *fa mi*, *mi re*.

¹²³ Dicitur autem semiditonus quasi imperfectus dytonus, sicut semitonium dicitur imperfectus tonus.

DE DYATESSERON

¹²⁴ Dyatesseron est consonancia proportionalis constans ex dytono et semitonio. ¹²⁵ Dicitur autem dyatessaron a *dya* Greca dictione, que apud Latinos respondet huic nomini *duo* et huic preposicioni *de*.

¹²⁴ Dyatessaron est consonantia proportionalis constans ex dytono et semitonio. ¹²⁵ Dicitur autem dyatessaron a *dya* Greca dictione, que apud Latinos respondet huic nomini *duo*, et non huic propositioni *de*. Apud enim grammaticos et dyalecticos est *duo*, penes vero musicos est *de*;

¹²⁰ quasi constans ex duobus tonis V duobus] duabus B

DE SEMIDYTONO] *om. B*

121-122 *cf. Trad. Holl. VI 7, 19*

121 semitonio] et econverso enim *add. BV sed expunxit B*

122 *re mi, fa sol L sol fa, mi re L sol mi*] *mi sol BV*

DE DYATESSERON] *om. B*

124-125, 130 *cf. Trad. Holl. VI 7, 21-22*

124-130 *post 136 L*

125 respondet] *rendet L*

C

¹²⁰ Dicitur autem ditonus quasi ex duobus tonis constans.

¹²¹ Semiditonus est consonancia constans ex tono et semitonio.

¹²² Cuius species sunt IIII^{or}, scilicet *re fa* ascendendo et *mi sol*, descendendo autem *sol mi*, *fa re*; gradatim ascendendo *re mi fa* <et *mi fa sol*>, gradatim descendendo *sol fa mi* et *fa mi re*.

¹²³ Dicitur autem semiditonus, quia imperfectus ditonus, sicut semitonus imperfectus tonus.

¹²⁴ <D>yatessaron est consonancia proportionaliter constans ex ditono et semitonio. ¹²⁵ Dicitur autem diatessaron a *dia* Greca dictione, quod apud Latinos respondet huic nomini *duo* et etiam *de*, sed apud dialecticos *duo*, penes autem vos huic prepositioni *de* respondet.

D

¹²⁰ Dicitur autem ditonus quasi ex duobus tonis constans.

¹²¹ Semiditonus est consonancia constans ex tono et semitonio.

¹²² Cuius species sunt IIII, scilicet *re fa* ascendendo et *mi sol*, descendendo autem *sol mi*, *fa re*; gradatim ascendendo *re mi fa* et *mi fa sol*, gradatim autem descendendo *sol fa mi* et *fa mi re*.

¹²³ Dicitur autem semiditonus quasi imperfectus ditonus.

¹²⁴ Diatessaron est consonancia proportionaliter constans ex ditono et semitonio. ¹²⁵ Dicitur autem diatessaron a *dia* dictione Greca, que apud Latinos respondet huic nomini *duo* et etiam huic prepositioni *de*, apud gramaticos et apud dialecticos respondet *duo*, apud nos *de*.

203v

¹²² descendendo autem] descendendo a *C*

¹²⁴ constans] consemis *C*

BV

L

¹²⁶ Dicitur itaque dyatesseron a *dya*, quod est *de*, et *tetras*, quod est *III^{or}*.

¹²⁷ Inde dyatesseron consonancia ex *III^{or}* vocibus continuis compacta sive ascendentibus sive descendentibus dicitur.

¹²⁸ Continuis dico non unisonis, sed sine intervallo ascensionis vel descensionis positis.

¹²⁹ Omnis enim dyatesseron ex *III^{or}* vocibus descendentibus vel ascendentibus constat.

¹³⁰ Huius species sunt 6, prima quarum est *ut fa*, secunda *re sol*, tertia *mi la*, descendendo *III^a la mi*, *V^a sol re*, *VI^a fa ut*. ¹³¹ Hee eedem species erunt, et si gradatim fiant.

¹²⁶ et *tetra*, quod est *quatuor*, ¹²⁷ inde dyatessaron, id est consonantia ex quatuor vocibus continuis complexa.

¹³⁰ Huius autem species sunt sex, quarum prima est *ut fa*, secunda *re sol*, tertia *mi la*, quarta *la mi*, quinta *sol re*, sexta *fa ut*.

DE TRITONO

¹³² Tritonus est consonancia constans ex tribus tonis continuis. ¹³³ Dicitur autem tritonus quasi ex tribus tonis continuis constans.

¹³⁴ Huius species sunt due, scilicet *fa mi* et *mi fa*. ¹³⁵ Sed ne videantur ex figura divisionis esse species semitonii, sciendum est, quod semper habent iste species tritoni fieri in diversis proprietatibus, quod numquam contingit in speciebus semitonii.

¹³² Tritonus est consonantia constans ex tribus tonis continuis.

¹³⁴ Huius species sunt due, scilicet *fa mi* ascendendo, *mi fa* descendendo in diversis proprietatibus.

B 7vb

130 6] 3 BV *ut fa*] *ut sol V*

DE TRITONO] *om. B*

132-134, 136 *cf. Trad. Holl. VI 7, 23*

135 species semitonii] species species semitonii BV contigit V

C

¹²⁶ Dicitur autem diatessaron a *dia*, quod est *de*, et *tetras* quod est *III^{or}*; ¹²⁷ inde diatessaron consonancia ex quatuor continuis vocibus compacta.

¹²⁸ Continuis dico non unisonis, sed sine intervallo positus.

¹²⁹ Omnis enim diatessaron ex *III^{or}* vocibus est.

¹³⁰ Huius species sunt sex, prima quarum est *ut fa*, secunda *re sol*, tertia *mi la*, quarta *la mi*, quinta *sol re*, sexta *fa ut*. ¹³¹ Heedem species erunt, et si gradatim fiant.

¹³² Tritonus est consonantia constans ex tribus tonis continuis. ¹³³ Dicitur autem tritonus quasi ex tribus tonis constans.

¹³⁴ Huius species due, scilicet *fa mi* et *mi fa*. ¹³⁵ Set ne videantur esse due species semitonii, sciendum est, quod semper in diversis proprietatibus.

D

¹²⁶ Dicitur itaque diatessaron a *dia*, quod est *de*, et *tetras* quod est *quatuor*; ¹²⁷ inde diatessaron consonancia ex *III* vocibus continuis compacta.

¹²⁸ Continuis dico non unisonis, sed sine intervallo positus.

¹²⁹ Omnis enim diatessaron ex *III* vocibus est.

¹³⁰ Huius sunt species *VI*, prima quarum est *ut fa*, secunda *re sol*, tertia *mi la*, quarta *la mi*, quinta *sol re*, sexta *fa ut*. ¹³¹ Hee eedem species erunt, et si gradatim fiant.

¹³² Tritonus est consonancia constans ex tribus tonis continuis.

¹³³ Dicitur autem tritonus quasi ex tribus tonis constans.

¹³⁴ Huius species due sunt, scilicet *mi* et *fa* et *fa mi*. ¹³⁵ Sed ne videantur species semitonii, sciendum est, quod semper habent fieri in diversis proprietatibus.

¹²⁷ compacta] ppacta *D*
¹³¹ gradatim] retrograde *C*
¹³⁵ semitonu *D*

BV

¹³⁶ Vel [enim] est tritonus ab ·F· gravi per propriam notam usque ad ·b· quadratum vel econverso; vel est a ·b· rotundo acuto usque ad ·e· acutum per propriam notam vel econverso; vel est ab ·f· acuto per propriam notam usque ad ·b· superacutum, scilicet $\text{b}^\flat$, vel econverso.

L

¹³⁶ Fit autem tritonus ab ·F· gravi de propria nota usque ad ·b· quadratum acutarum vel e converso; vel a ·b· rotundo acutarum usque ad ·e· acutam per propriam notam vel e converso; vel ab ·f· acuta de propria nota usque ad $\text{b}^\flat$ quadratum superacutum vel e converso.

p.36

DE DYAPENTE

¹³⁷ Dyapente est consonancia constans ex dytono et semiditono. ¹³⁸ Dicitur autem dyapente a *dya*, quod est *de*, sicut prelibatum in ethimologia dyatesseron, et *penta*, quod est V.

¹³⁹ Inde dicitur dyapente consonancia ex V cordis continuis contexta. ¹⁴⁰ Omnis enim dyatesseron, ut dictum est, ex IIII^{or}, omnis dyapente ex V cordis constat, nec ex pluribus, nec ex paucioribus.

¹⁴¹ Sed consideracione dignum et utile duximus, quia non quelibet V voces continue nec ubicumque efficiant dyapente, et si observentur predictae observancie, verbi gratia vel<ut> a ·B· gravi usque ad ·F· grave, licet sunt V continue corde, tamen non fit dyapente.

V 63^v

¹³⁷ Dyapente est consonantia proportionalis constans ex dytono et semidytono. ¹³⁸ Dicitur autem dyapente a *dya*, quod est *de*, et *penta* quod est *quinque*. p.487b

¹³⁹ Unde dyapente, id est consonantia constans ex quinque cordis. ¹⁴⁰ Omnis enim dyapente ex quinque cordis constat, nec ex pluribus, nec ex paucioribus,

¹⁴¹ sed tamen non quelibet quinque voces passim et ubique faciunt dyapente, velut a ·B· gravi usque ad ·F· gravem vel <e> converso,

¹³⁶ super acutum L scilicet $\text{b}^\flat$] scilicet b V

DE DYAPENTE] om. B

137-143, 147 cf. *Trad. Holl. VI 7, 24-27*

141 consideracione] desideracione BV duximus] diximus V

C

¹³⁶ Tritonus autem est ab ·F· gravi per propriam notam usque ad ·b· acutum quadratum vel econverso; vel est a ·b· acuto, scilicet rotundo, usque ad ·e· acutum per propriam notam vel econverso; vel est ab ·f· acuto per propriam notam usque ad ·♭· superacutum, scilicet quadratum, vel econverso.

D

¹³⁶ Vel est tritonus ab ·F· gravi per propriam notam usque ad ·b· quadratum acutum scilicet, vel econverso; vel est a ·b· acuto, scilicet rotundo, usque ad ·e· acutum per propriam notam et econverso; vel est ab ·f· acuto per propriam notam usque ad ·♭· superacutum, scilicet quadratum, vel econverso.

¹³⁷ Dyapente est consonancia constans ex ditono et semiditono.

¹³⁸ Dicitur autem diapente a *dia*, quod est *de*, et *pente* V.

¹³⁹ Inde diapente ex V vocibus continuis consonantia contexta.

¹⁴⁰ Omnis enim diatessaron, ut dictum est, ex IIII^{or}, omnis diapente ex quinque cordis constat, nec ex pluribus, nec ex paucioribus.

¹⁴¹ Sed consideratione utile esse et dignum duximus, quod non quelibet voces continue V nec ubicumque efficiunt diapente, verbi gratia velud a ·B· gravi usque ad ·F· grave non sit diapente.

¹³⁷ Diapente est consonancia constans ex ditono et semiditono.

¹³⁸ Dicitur autem diapente a *dia*, quod <est> *de*, sicut prelibatum est in ethimologia diatessaron, et *penta*, quod est V.

¹³⁹ Inde diapente est consonancia ex cordis continuis V contexta.

¹⁴⁰ Omnis enim diatessaron, ut dictum est, ex IIII est, omnis diapente ex V cordis constat, nec ex pluribus, nec paucioribus.

¹⁴¹ Sed consideracione utile duximus, quod non quelibet V voces continue nec passim et ubique efficiunt diapente, sicut a ·B· gravi usque ad ·F· grave non sit diapente.

204r

136 Vel est] Vel n est D acutum quadratum] acutum quadratum f C

137 semiditono] semitonio C

138 *de*] d. C

139 est] *lectio incerta* D V] tribus C

BV

L

¹⁴² Item ab ·E· gravi usque ad ·b· acutum, si progressus fiat per ·b· rotundum, non fiat dyapente.

¹⁴³ Item a ·b· acuto, scilicet quadrato, ad ·f· acutum omnibus predictis observatis non fiat dyapente.

¹⁴⁴ Item ab ·e· acuto usque ad ·b· superacutum, scilicet <rotundum>, non fiat dyapente.

¹⁴⁵ Causa quidem huius dissonantie est in promptu, quia duo semitonii (vel duo semitonia) sunt inter quolibet predictorum locorum, sed in constitutione cuiuslibet dyapente non debet esse nisi unum semitonium. ¹⁴⁶ Ergo inter predicta loca non est dyapente.

¹⁴⁷ Huius autem dyapente VIII^o sunt species sicuti *ut sol* et *re la* et *la re* et *sol ut*. ¹⁴⁸ Item *mi mi*, *fa fa*, que item, ne unisoni species extimentur, variis fiunt proprietatibus; aliter enim videntur esse species unisoni.

¹⁴² vel ab ·E· gravi usque ad ·b· rotundum acutum et e converso.

¹⁴³ Item a ·b· quadrato acuto usque ad ·f· acutum,

¹⁴⁴ vel ab ·e· acuto usque ad ·b· rotundum superacutum, vel e converso.

¹⁴⁵ Hac de causa duo sunt semitonia inter quolibet extrema predictorum locorum, sed in cuiuslibet dyapente constitutione non debet esse nisi unum semitonium. ¹⁴⁶ Ergo hec loca non sunt dyapente.

¹⁴⁷ Huius autem species octo, scilicet: *ut sol*, *re la* et *la re*, *sol ut*.

¹⁴⁸ Item *mi mi*, *fa fa* debent fieri in diversis proprietatibus; aliter videntur species unisonorum.

B 8ra

DE TONO <CUM DYAPENTE>

¹⁴⁹ Tonus cum dyapente est consonancia, que constat ex tono et dyapente. ¹⁵⁰ Ethymologia ex predictis

¹⁴⁹ Tonus cum dyapente est consonantia constans ex tono et dyapente. ¹⁵⁰ Etymologia huius nominis

142 ab ·E· gravi] a B gravi L

143 a ·b· acuto V

144 ab ·e· acuto] a b acuto L

145 in constitutione] institucione BV

DE TONO <CUM DYAPENTE>] *tit. om. B* De tono V

150 Ethymologia B

C

¹⁴² Item ab ·E· gravi usque ·b· acutum, si fit progressio per ·b· rotundum, non fit diapente.

¹⁴³ Item a ·b· acuto, scilicet quadrato, ad ·f· acutum non fit diapente.

¹⁴⁴ Item ab ·e· acuto usque ad ·b· superacutum, scilicet rotundum, non fit diapente.

65 ¹⁴⁵ Causa quidem huius dissonantie est, quod duo semitonia sunt inter quolibet predictorum locorum, sed in constitutione cuiuslibet diapente non debet esse nisi unus semitonius (vel unum semitonium). ¹⁴⁶ Ergo inter predicta loca non est diapente.

¹⁴⁷ Huius autem species sunt VIII^{to}: *ut sol, re la, la re, sol ut*. ¹⁴⁸ Item *mi mi, fa fa*, que debent fieri in diversis proprietatibus; aliter enim videntur esse species unisoni.

¹⁴⁹ Tonus cum diapente est consonancia, que constat ex tono et diapente. ¹⁵⁰ Ethimologia huius nominis

D

¹⁴² Item ab ·E· gravi usque ad ·b· acutum, si progressus fiat per ·b· rotundum, non fit diapente.

¹⁴³ Item a ·b· acuto, scilicet quadrato, ad ·f· acutum non fit diapente.

¹⁴⁴ Item ab ·e· acuto usque ad ·b· superacutum, scilicet rotundum, non fit diapente.

¹⁴⁵ Causa quidem huius dissonantie est, quod duo semitonia sunt inter duo quolibet extrema predictorum locorum, sed in constitutione cuiuslibet diapente non debet esse nisi unus semitonius. ¹⁴⁶ Ergo inter predicta loca non est diapente.

¹⁴⁷ Huius autem species sunt VIII: *ut sol, re la, et la re, sol ut*. ¹⁴⁸ Item *mi mi, fa fa*, que debent fieri in diversis proprietatibus; aliter enim species unisoni videntur <esse>.

¹⁴⁹ Tonus cum diapente est consonancia constans ex tono et diapente. ¹⁵⁰ Huius nominis ethimologia

¹⁴³ Item a b acuto D

¹⁴⁵ in constitutione] *corr. ex* institutione C

BV

palam est. ¹⁵¹ Specierum quoque tediosa est enumeracio, sed ut sub compendio dicatur, quodlibet dyapente cum tono sibi addito efficit tonum cum dyapente. ¹⁵² Sed notandum, quod non cuilibet dyapente potest addi tonus, non ergo quodlibet dyapente cum tono efficit hanc consonanciam, sed cui addi potest.

L

apparet; ¹⁵¹ semper tediosa est enumeratio, sed ut compendiose dicatur, quilibet dyapente tono sibi addito efficit tonum cum dyapente. ¹⁵² Sed <non> cuilibet dyapente potest addi tonus.

DE SEMITONIO
<CUM DYAPENTE>

¹⁵³ Semitonium cum dyapente est consonancia, que constat ex semitonio et dyapente, queque ex componentibus nomen accepit: ¹⁵⁴ Dicitur enim semitonium cum dyapente.

¹⁵⁵ Huius species sunt III^{or}: *mi fa* et *fa mi*; *mi sol* et *sol mi*.

¹⁵³ Semitonium cum dyapente est consonantia constans ex semitonio et dyapente.

¹⁵⁵ Huius autem species sunt quatuor, scilicet: *re fa*, *fa re*, *mi fa*, *fa mi* in disparibus proprietatibus vel dyapasis.

p.37

DE DYAPASON

¹⁵⁶ Dyapason est consonancia constans ex dyapente et dyatesseron.

¹⁵⁷ Et dicitur dyapason a *dya*, quod est <de>, et *pan*, quod est *totum* vel

¹⁵⁶ Dyapason est consonantia constans ex dyatessaron et dyapente.

¹⁵⁷ Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pan*, quod est *totum* vel *omne*; unde

¹⁵¹ quoque est tediosa est BV

DE SEMITONIO <CUM DYAPENTE>] *tit. om. B* De semitonio V

¹⁵⁵ *mi fa mi L*

DE DYAPASON] *om. B*

156-158 *cf. Trad. Holl. VI 7, 30-31*

C

patet. ¹⁵¹ Specierum quoque tediosa est enumeratio, sed ut sub compendio dicatur, quodlibet diapente cum tono sibi adito efficit tonum cum diapente. ¹⁵² Sed non cuilibet diapente potest addi tonus.

D

patet. ¹⁵¹ Specierum quoque tediosa est enumeracio, sed ut <sub> compendio fiat, quodlibet diapente (vel quilibet) cum tono sibi addito efficit tonum cum diapente. ¹⁵² Sed cuilibet diapente non potest addi tonus.

¹⁵³ <S>emitonium cum diapente est consonantia, que constat ex diapente et semitonio <...:> ¹⁵⁴ Dicitur autem semitonium cum diapente.

¹⁵³ Semitonium cum diapente est consonancia constans ex diapente et semitonio.

¹⁵⁵ Huius autem species sunt IIII^{or}, scilicet *mi fa* et *fa mi*; *mi sol* et *sol mi*.

¹⁵⁵ Huius autem species sunt IIII, scilicet *mi fa* et *fa mi*; et *mi sol* et *sol mi*.

¹⁵⁶ <D>iapason est consonancia constans ex diapente et diatessaron. ¹⁵⁷ Et dicitur diapason a *dia*, quod est *de*, et *pan*, quod est *totum* vel

¹⁵⁶ Diapason est consonancia constans ex diapente et diatessaron. ¹⁵⁷ Et dicitur diapason a *dia*, quod *de* est, et *pan*, quod est *totum* vel *omne*,

¹⁵¹ quodlibet] Q'libet *C*

¹⁵² tonus] sonus *D*

BV

L

omne. ¹⁵⁸ Inde dicitur dyapason consonancia continens in sui constitutione omnes voces, id est omnia genera vocum, omnes manerias, regulans species vocum. ¹⁵⁹ Continet enim dyapason omnia genera vocum, sed non singulas voces omnium generum. ¹⁶⁰ Continet enim tonum, semitonium, dytonum, semidytonum, dyapente, dyatesseron, tritonum, tonum cum dyapente et ceteras vocis species.

panis, quia cum omni victu convenit. ¹⁵⁸ Dyapason dicitur continere in sui constitutione omnes voces, id est species vel maneries vocum genera. ¹⁵⁹ Continet enim dyapason omnia genera vocum; non tamen singulas voces generum continentium tonum, semitonium, etc.

B 8rb

¹⁶¹ Ne autem animos tyronum huius artis potius everteremus ab arte quam in artem duceremus, plurima, que circa has proportionales consonancias dicere possemus, scilicet que sexquialtera, que sexquitercia, ponere vitavimus, ne hiis et aliis quamplurimis, que provectorum continebit tractatus, supersedendo tediosi fieremus et illud Oratii corollarium amitteremus. ¹⁶² Dicit enim Oratius: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*

¹⁵⁸ id est] et V

¹⁶⁰ tonum,] tonum cum dyapente BV

¹⁶¹ consonanciam BV possemus] *add. ex errore ne hiis et aliis quamplurimis et correxit addendo vacat B terollarium BV*

¹⁶² *Omne tulit ...*] *Horatius Flaccus, De arte poetica 343*

C

omne, ¹⁵⁸ quod continet in se omnes voces, id est omnia genera vocum. ¹⁵⁹ Continet enim diapason omnia genera vocum et non singulas voces generum. ¹⁶⁰ Continet enim tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron, diapente, diapason et cetera.

D

unde panis, quia cum omni victu convenit. ¹⁵⁸ Inde diapason dicitur consonancia continens in sui constitutione omnes voces, id est omnes maneries vel species vel genera vocis. ¹⁵⁹ Continet enim diapason omnia genera vocum, sed non omnes voces generum. ¹⁶⁰ Continet enim tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron, diapente, tritonum et cetera.

BV

L

ITEM EPYLOGUS SUPERIORUM

¹⁶³ ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·c·d·e·f·g·
 a·b·c·d·. ¹⁶⁴ Hec nomina literarum
 artis musice. ¹⁶⁵ Quicumque enim
 dixerint ·Gama·ut, ·A·re, ·Be·mi,
 ·Ce·faut et cetera aut brevitatis aut
 ignorancie causa, similiter iunxerunt
 nomen littere et nomen vocis di-
 centes ·gama·ut et cetera.

¹⁶⁶ Quilibet due voces iuxta se posite
 sive in cantu plano sive in organo,
 sive ascendentes sive descendentes,
 sive intervallo sive linearis vel
 spacialis, faciunt tonum excepto *mi fa*
 et *fa mi*. ¹⁶⁷ Iste enim voces *mi fa* et *fa*
mi semper sibi iuncte faciunt semi-
 tonium.

V 64r

¹⁶⁸ Quilibet tonus <continet> duas
 voces. ¹⁶⁹ Si quid est dytonus, continet
 duos tonos; [ergo quilibet dytonus
 duos tonos,] ergo quilibet dytonus
 continet III^{or} voces. ¹⁷⁰ Sed a ·Γ·
 usque in ·B· proximum non sunt nisi
 3 voces; ergo ibi non est dytonus.

B 8va

¹⁷¹ Solucio: Media vox computatur
 pro duabus. ¹⁷² Est enim media vox
 finis primi toni et initium secundi
 toni, verbi gratia *ut re* tonus est, *re mi*
 tonus est; sicque *ut mi* dytonus.

167 sibi] sib V

168 continet] om. BV

169 Si quid] Sed quid BV

170 Sed] s. BV

171 pro duabus V

172 *re mi* tonus est] *re mi* tonus V

C

<ITEM> EPILOGUS SUPERIORUM

¹⁶³ Nomina clavium musice artis hec sunt: ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·b·c·d·e·f·g·^a·^b·^b·^c·^d·. ¹⁶⁴ Hec sunt nomina litterarum. ¹⁶⁵ Quicumque enim <dixerit> ·Gama·ut ·A·re et cetera aut brevitatis causa aut ignorancie, simul nominaverit literas et voces.

¹⁶⁶ Item: Quelibet due voces iuxta se posite sive in cantu plano sive in organo, sive ascendentes sive descendentes, faciunt tonum deducto *mi fa* et *fa mi*. ¹⁶⁷ Iste enim voces, scilicet *mi fa* et *fa mi*, semper sibi iuncte faciunt semitonia.

¹⁶⁸ Oppositio: <Q>uilibet tonus continet duas voces. ¹⁶⁹ Si quid est ditonus, continet duos tonos; ergo quilibet ditonus continet IIII^{or} voces. ¹⁷⁰ Sed a ·Γ· usque in ·B· non sunt nisi tres voces; ergo ibi non est ditonus.

¹⁷¹ Solutio: Media vox computatur pro duabus. ¹⁷² Est enim vox media finis primi toni et initium secundi toni, verbi gratia: *ut re* tonus, *re mi* tonus; sicque *ut mi* ditonus.

D

ITEM EPILOGUS SUPERIORUM

¹⁶³ Nomina clavium musice artis hec sunt: ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·b·c·d·e·f·g·^a·^b·^b·^c·^d·. ¹⁶⁴ Hec sunt nomina litterarum. ¹⁶⁵ Quicumque enim dixerunt ·Gamma·ut, ·A·re, ·Be·mi, ·Ce·ffaut et similia aut brevitatis causa aut ignorancie, egerunt iungentes simul et littere et vocis, que littere adiacet uti.

¹⁶⁶ Quelibet due voces iuxta se posite non unisone sive in plano cantu sive in organo, sive ascendentes sive descendentes sine intervallo alicuius vocis, faciunt tonum excepto *mi fa* et *fa mi*. ¹⁶⁷ Iste enim voces *mi fa* et *fa mi* semper sibi iuncte faciunt semitonia.

¹⁶⁸ Quilibet tonus continet duas voces. ¹⁶⁹ Sed siquid est ditonus, continet duos tonos; ergo quilibet ditonus continet IIII voces. ¹⁷⁰ Sed a ·Γ· usque in ·B· non sunt nisi tres voces; ergo ibi non est ditonus.

¹⁷¹ Media vox computatur pro duabus. ¹⁷² Est enim media vox finis primi toni et initium secundi toni, verbi gratia: *ut re* tonus, *re mi* tonus; sicque *ut mi* ditonus.

¹⁶⁵ igoñrancia C

¹⁶⁹ Si quid] *corr. ex* Sed quid C

*BV**L*

¹⁷³ Similis obieccio potest fieri de semitonio et similis dari solucio.

¹⁷⁴ Dyapason constat ex VIII^{to} cordis, nec pluribus nec paucioribus, et est semper a consimili in consimilem litteram, verbi gratia a ·Γ· in ·g·, ab ·A· in ·a·, a ·C· in ·c· et cetera.

¹⁷⁵ Dyapason constat ex dyatesseron et dyapente, sed dyatesseron constat ex IIII^{or} vocibus, dyapente constat ex V vocibus. ¹⁷⁶ IIII^{or} et V sunt IX; ergo dyapason constat ex IX vocibus. ¹⁷⁷ Ergo falsa est regula, qua dicitur, quod dyapason constat ex VIII^{to} tantum; et sic omnis regula de dyapason data est falsa.

p. 38

¹⁷⁸ Media corda pro duabus reputatur, verbi gratia: a ·D· gravi ad ·a· acutum est dyapente. ¹⁷⁹ Ibidem in ·a· acuto incipit dyatesseron usque ad ·d· acutum, et sic habebit VIII voces et dyapason sic.

¹⁸⁰ Item musice artis voces tantum sunt VI, sed dyapason constat ex aliquibus vocibus musice artis, ergo vel ex VI <...>

¹⁷⁴ VIII^{to}] IIII^{or} BV

¹⁷⁷ VIII^{to}] IIII^{or} BV

Ibidem in] Ibidem id est in V

C

¹⁷³ Similis obiectio fieri potest de semitonio et similis dari solutio.

¹⁷⁴ Diapason constat semper in VIII^{to} cordis, nec pluribus nec paucioribus, et est semper a consimili in consimilem literam, verbi gratia ab ·Γ· in ·G· gravi, ab ·A· in ·a·, ab ·C· in ·c·, ab ·B· in ·b· et sic deinceps.

¹⁷⁵ Oppositio: <D>iapason constat ex diatessaron et diapente, diatessaron constat ex IIII^{or} vocibus, diapente constat ex V^{que} vocibus.

¹⁷⁶ V^{que} et IIII^{or} sunt IX; ergo diapason constat ex IX. ¹⁷⁷ Ergo falsa est regula, qua dicitur, quod tantum ex VIII^{to}; et sic omnis regula de diapason data falsa erit.

¹⁷⁸ Solutio: <M>edius terminus, id est media corda, pro duabus reputatur, verbi gratia: a ·D· gravi ad ·a· acutum est diapente. ¹⁷⁹ Ibidem in ·a· acuto incipit diatessaron usque in ·d· acutum, et sic habebit VIII^{to} voces et sic diapason.

¹⁸⁰ Oppositio: <I>tem musice artis voces tantum sunt sex, sed diapason constat ex aliquibus vocibus musice artis, ergo vel ex sex vel ex paucioribus.

D

¹⁷³ Similis obieccio potest fieri de semitonio et similis dari solucio.

¹⁷⁴ Diapason in octo cordis semper, nec pluribus nec paucioribus, et est semper a consimili in consimilem literam, verbi gratia a ·Γ· in ·G· gravi, similiter ab ·A· in ·a·, et a ·B· in ·b·, similiter a ·C· in ·c·, et sic deinceps.

¹⁷⁵ Diapason constat ex diatessaron et diapente, sed diatessaron constat ex IIII^{or} vocibus, diapente ex V.

¹⁷⁶ Quinque et IIII sunt IX; ergo diapason ex IX vocibus. ¹⁷⁷ Ergo falsa est regula, qua dicitur, quod tantum ex VIII; et sic omnis regula de diapason data falsa erit.

¹⁷⁸ Solucio: Medius terminus, id est media corda, pro duabus reputatur, verbi gratia: a ·D· gravi ad ·a· acutum est diapente. ¹⁷⁹ In ·a· acuto incipit diatessaron usque in ·d· acutum, et sic habebit VIII voces et sic sit diapason.

¹⁸⁰ Item musice artis voces tantum sunt VI, set diapason constat ex aliquibus vocibus musice artis, ergo ex VI vel ex paucioribus. †fabula in diebus ebdomade et anni†

66

205r

169 Si quid] *corr. ex* sed quid C

179 Ibidem] Ibidem, id est ad ·a· acutum est diapente. Ibidem C incipit] incipe C

178 Solucio] *in marg.* D

*BV**L*

C

¹⁸¹ Item ad probandum, quod tantum sex sunt voces: ¹⁸² Nulla vox est, que non sit *ut* vel *re* vel *mi* vel *fa* vel *sol* vel *la*. ¹⁸³ Iste non sunt plures quam sex vel tot quam sex; ergo sex tantum vel tot, quot sunt sex, tantum sunt voces musice.

¹⁸⁴ Oppositio: Item diapason constat ex aliquibus vocibus vel tu es asinus.

¹⁸⁵ Non constat ex VI tantum vel paucioribus, ergo tu es asinus; vel plures sunt voces musice artis quam sex.

¹⁸⁶ Contra iam probatur, quod plures quam sex sunt voces musice, sic aliqua consonantia est a gravibus vocibus ad superacutas. ¹⁸⁷ Nulla est a gravibus ad superacutas, que non constat ex pluribus vocibus quam sex.

¹⁸⁸ Ergo plures sunt voces quam sex.

D

¹⁸¹ Item ad probandum, quod tantum VI sunt voces: ¹⁸² Sic nulla vox est, que non sit *ut* vel *re* vel *mi* vel *fa* vel *sol* vel *la*. ¹⁸³ Iste non sunt plures quam sex vel quam tot, quot VI; ergo VI tantum vel tot, quot VI tantum sunt voces musice artis.

¹⁸⁴ Item diapason constat ex aliquibus vocibus vel tu es asinus. ¹⁸⁵ Non constat tantum ex VI vel paucioribus, ergo tu es asinus; vel plures sunt voces musice artis quam VI.

¹⁸⁶ Contra probatur, quod plures sunt voces quam sex hoc modo: Aliqua consonantia est a gravibus vocibus ad superacutas. ¹⁸⁷ Sed nulla, que non constet ex pluribus vocibus quam ex VI. ¹⁸⁸ Ergo plures sunt voces quam VI.

¹⁸¹ que] quo *C*

¹⁸³ vel quam tot quam sex *C*

Kommentar

1 Die einleitende Formulierung ist in mehreren Quellen zu finden: COMPIL. TICIN. 3, LAD. ZALK. A 13, TRAD. Holl. V

2 Es ist nicht klar, was mit der vierfachen Einteilung der Musik durch die Gegenüberstellung von *voces simplices* und *voces compositae* gemeint ist. Erwähnt werden die Begriffe noch einmal in Satz 41. Im ANON. Emmeram. 1 p. 86, 21-26 ist mit *vox composita* offensichtlich die Konsonanz gemeint:

„... eo quod ex sola voce non potest fieri concordantia ergo neque cantus, cum omnis cantus per consonantias gradiatur, sed per duas vel per plures; per quod patet quod vox composita in hac arte dignior est et nobilior ipsa simplice, nam voces simplices sunt ad compositas reducendae“

Deutlicher heißt es in TRAD. Holl. III 1 p. 18:

„Vox autem composita est, quoniam voces simplices adinvicem componuntur ut fit in thono, semithonio, dyatheseron et aliis pluribus“

Dennoch ist die Vorstellung nicht deutlich, die bei PS.-THOMAS AQU. II zu der Kombination der Begriffe geführt hat.

7-17 Die grundsätzliche Einteilung der Musik in *instrumentalis – mundana – humana* geht auf BOETH. mus. I, 2 zurück. Die weiteren Erläuterungen des PS.-THOMAS AQU. II zu dieser Einteilung finden sich ähnlich beim ANON. Emmeram. und im COMM. Boeth. I p. 22 aus dem 13. Jh.. Die Verwandtschaft dieser drei Texte wird besonders deutlich durch die Unterteilung der *musica instrumentalis* in *melica – metrica – rhythmica*. Vorbild für diese Unterteilung ist sicher CASSIOD. inst. II, 5, 5 und ISID. etym. III, 18, 1, wo die *musica* allerdings in *harmonica – rhythmica – metrica* aufgeteilt wird. Die Einteilung in *melica – metrica – rhythmica* kommt nur in PS.-THOMAS AQU. II, ANON. Emmeram., COMM. Boeth. I, sowie ohne nähere Erläuterungen bei IOH. MUR. comp. 6, 4 aus dem 14. Jh. vor. Der Wortlaut zeigt, daß keine direkte gegenseitige Beeinflussung, sondern eine gemeinsame Quelle vorliegt, die durchaus in einem Accessus zu BOETH. mus. liegen könnte.⁴¹

ANON. Emmeram. pr. p. 66, 5-17 : „Musica sic describitur a quibusdam: Musica est varietas vocum concursus, et haec siquidem dividitur in tres partes, scilicet *mondanam, humanam et instrumentalem*. Mondana musica consistit in concordia *complexionis quatuor elementorum* ac

⁴¹ In den Zitaten aus ANON. Emmeram. und COMM. Boeth. I sind auffällige Parallelen zu PS.-THOMAS AQU. II kursiv gesetzt.

temporum ac corporum superiorum, quae aliter dicitur aurea cathena vel modulus triplicis armoniae, scilicet dyapason, dyapente, dyatessaron. Humana consistit in homine, et haec dicitur concordia *quatuor humorum* et coniunctio *corporis et animae*. Instrumentalis consistit in musicis instrumentis, et haec siquidem dividitur in tres partes, scilicet *rismicam*, *melicam* et *metricam*. Rismica consistit in *rimis* sub quadam proportionione tam soni quam numeri constitutis. Melica consistit in melodiis vocum seu cantuum dulciter resonantium, ut in ecclesiis et cantilenis mundanis seu notis sive naturalibus seu artificialibus instrumentis compositis et creatis; et de tali sumus quoad musicam mensurabilem in sussequentibus tractaturi. Metrica consistit in metris melicis variis scematibus purpuratis, sicut patet in metro heroyco, iambico, elegyaco, Ysidoro attestante.“

COMM. Boeth. I accessus p. 22: „Partes artis sunt ea, quorum omnium, ita quod nullius eorum per se, ars ipsa scientia est. Sunt itaque tres partes huius artis: *instrumentalis*, *humana*, *mundana*. Instrumentalis dicitur, quae attenditur in sonis, et accipit nomen ab una sui parte; et alia pars eius est *melica*, alia *metrica*, alia *rithmica*. Melica est, quae exercetur in instrumentis, in cythara vel monocordo vel etiam in organis, et ab hac dicitur instrumentalis. Metrica est illa, quae considerat pedum concordias secundum proportionones productionis et correptionis. Rithmica est, quae attenditur in numero sillabarum. Humana musica, quae consideratur in microcosmo vel circa corpus vel circa animam vel circa utrumque; circa corpus, quae considerat proportionones III^{or} *elementorum* et III^{or} temporum et III^{or} etatum, quibus regitur humanum corpus, et III^{or} *humorum* circa animam, quae considerat proportionones animae inter se, quae sunt irascibiles, <con>cupissibiles, rationabiles vel earum, quae sunt vis discernendi, vis memorandi, vis intelligendi, vel etiam harum ad illas circa uterque, quae considerat concordiam animae et corporis, qua ita amicabiliter sibi confederantur, ut non possit anima extra corpus operari vel corpus sine anima. Cuius etiam considerare numerum, quo non expleto, quasi qua proportionione manente protenditur humana vita, quam notavit Virgilius dicens: explebo numerum reddarque tenebris; notans esse quandam animae ad corpus proportionem, qua manente corpus ydoneum fit habitaculum anime. Mundana est, quae consideratur in *mundo* vel circa III^{or} eius *elementa* similiter, vel circa superlunaria, ut prenotavimus. Cum autem istae sint III musicae partes, s. instrumentalis, humana, mundana, hic non omnes hae docentur, sed tantum prima nec ipsa integre, sed secundum primam sui partem s. melicam; morte enim preventus non potuit pertractare. Unde in quibusdam codicibus invenitur: Explicit musica invidia Longobardorum nondum finita.“

10 cf. LAMBERTUS p. 253a:

„Theorice vero instrumentum est inquisitio et demonstratio proportionum et vocum. Prattice vero aliud naturale, aliud artificale. Naturale vero est ut pulmo, guttur, lingua, dentes, palatum et cetera membra spiritualia; sed principaliter factor vocis est epiglotus.“

Vgl. COMM. Boeth. II p. 36, 28 ff. und die dazu angegebenen Quellen-nachweise.

19-21 cf. COMM. Boeth. I 1, 15 p. 51:

„Istud autem genus enarmonicum dicitur i. temperatum, quia nec adeo molle est ut cromaticum, cum aliquid sumat integrum, nec adeo durum ut diatonicum“.

27 Vgl. den Schluß des Zitats von COMM. Boeth. I in der Anmerkung zu 7-17

28 Der Übergang ist nicht ganz verständlich. „Horum autem preasignatorum“ meint möglicherweise die Einteilung der *musica instrumentalis* in *diatonica*, *chromatica* und *enarmonica*. Allerdings wird die Einordnung der mittelalterlichen Kirchentonarten, die wohl mit den „octo modos vel tonos vel tropos“ gemeint sind, nur im diatonischen Genus vorgenommen. Die Ankündigung „ut in sequentibus assignabitur“ wird nicht erfüllt.

29 Der erste Teil der Definition ist ähnlich in Texten des 13.-15. Jhs. zu finden, wie z. B. im ANON. Ratisb. 4, 1: „Musica igitur est scientia recte cantandi.“ Der zweite Teil stammt aus ISID. etym. 3, 15, 1: „Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens.“

30 cf. BOETH. mus. 1, 3 p. 191, 3-4: „Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.“

31-33 cf. PS.-THOMAS AQU. I 3.

34 Die Etymologie „musica a Musis“ ist seit CASSIOD. inst. 2, 5, 1 und ISID. etym. 3, 15, 1 weit verbreitet. Der Zusatz „id est a naturalibus“ ist im bekannten musiktheoretischen Schrifttum nicht zu finden und auch inhaltlich unverständlich.

35 Vgl. 10.

36 Eine ähnliche Etymologie findet sich bei ANON. Emmeram. pr. p. 66, 29: „vel dicitur a moys, aqua, et sicox, ventus, ut quidam asserunt, dicentes, quod ex resultatione venti et aquae inventa fuit musica a quibusdam Graecis“ und auch im 15. Jh. ähnlich beim ANON. Carthus. theor. 2, 19 und BONAV. BRUX. 3, 2.

48-49 Der Vers aus der Ecloga Theoduli wird in musiktheoretischem Kontext auch im ANON. Erford. p. 160 zitiert. Daß die Vierzahl mit dem Namen des Pythagoras verbunden wird, ist ungewöhnlich, da sie im allgemeinen als platonische Zahl gilt (Platon, Timaios 32bc).

52 Dorobernensis] Dorobernia = Dover. Guido als Mönch von Dover zu bezeichnen, ist ungewöhnlich, bestätigt aber indirekt auch die Herkunft der Handschrift aus England.

53 Boethius, Interpretatio Elenchorum sophisticorum Aristotelis, col. 1025-1026:

„Argumentandum autem quandoque et ad aliud ab eo quod dictum est, illud summentibus, si non ad id quod propositum est habeat aliquis argumentari, quod Lycophron fecit dum propositum esset ex arte lyram commendare.“ (Migne, Patrologia Latina 64)

Die Textfassung Mignes gibt allerdings irrtümlicherweise nicht die originale Boethius-Übersetzung, sondern eine Übersetzung des Jacobus Faber Stapulensis aus dem Jahre 1503 wieder, während die Boethius-Übersetzung an der betreffenden Stelle lautet: „... quod Licophron fecit proposito liram extollere“ (ed. Bernardus G. Dod, Aristoteles Latinus VI 1-3, 1975, S. 34, 13). Möglicherweise stützt sich die Ps.-Thomas-Stelle auf eine bearbeitete Boethius-Übersetzung, die der Fassung des Faber Stapulensis nahekommt.

55 Die Stelle bei Priscianus lautet:

„Huius tamen operis te hortatorem sortitus iudicem quoque facio, Iuliane consul ac patricie, cui summos dignitatis gradus summa adquisivit in omni studio ingenii claritudo, non tantum accipiens ab excelsis gradibus honorum pretii, quantum illis decoris addens tui, cuius mentem tam Homeri credo quam Virgilii anima constare, quorum uterque arcem possederat musicae, te tertium ex utroque compositum esse confirmans, quippe non minus Graecorum quam Latinorum in omni doctrinae genere praeferentem.“ (ed. Martin Hertz, in: Heinrich Keil, Grammatici Latini Bd. II S. 2, 24-31)

57 Ps.-Apuleius, Asclepius 13:

„Musicae vero nosse nihil aliud est, nisi cunctarum omnium rerum ordinem scire quaeque sit divina ratio sortita: ordo enim rerum singularum in unum omnium artificum ratione conlatus (conlata *codl.*) concentum quendam melo divino dulcissimum verissimumque conficiet.“ (ed. A. D. Nock, Corpus Hermeticum II, Paris 1945, S. 312)

94 Das Diagramm in *L* gibt die Lage von fünf Hexachorden und eine Tonreihe durch das gesamte Tonsystem an. Die Funktion der dazwischen eingestreuten einzelnen Notenköpfe ist nicht nachvollziehbar.

95-96 Die Aussage in *L*: „Septem sunt principales mutationes“ scheint der Aussage in Satz 100: „Sex sunt genera mutationum“ zu widersprechen. In Satz 95-96 ist mit dem Begriff *mutatio* offensichtlich das Hexachord in seinen sieben verschiedenen Lagen im Tonsystem von $\Gamma^{\sharp}$ gemeint. Am Ende des Satzes 95 und in Satz 100 wird die übliche Bedeutung von *mutatio* als ‚Wechsel von einem Hexachord zum anderen‘ angewendet.

b quadratum → propria nota	C fa → ut
propria nota → b quadratum	C ut → fa
propria nota → b rotundum	F fa → ut
b rotundum → propria nota	F ut → fa
b quadratum → b rotundum	a re → mi
b rotundum → b quadratum	a mi → re

b quadratum $\rightarrow$ propria nota vel econverso
 propria nota $\rightarrow$ b rotundum vel econverso
 b quadratum $\rightarrow$ b rotundum vel econverso

b quadratum → propria vox	C fa → ut
propria vox → b quadratum	C ut → fa
[b quadratum → propria vox]	D sol → re
[propria vox → b quadratum]	D re → sol
[b quadratum → propria vox]	E la → mi
[propria vox → b quadratum]	E mi → la
[b quadratum → propria vox]	F fa → ut
[propria vox → b quadratum]	F ut → fa

propria nota $\rightarrow$ b quadratum C
 b quadratum $\rightarrow$ propria nota

[propria nota $\rightarrow$ b rotundum] vel e converso
 b rotundum $\rightarrow$ b quadratum vel e converso

[propria nota $\rightarrow$ b rotundum]	[G] sol $\rightarrow$ re
[b rotundum $\rightarrow$ propria nota]	[G] re $\rightarrow$ sol
[propria nota $\rightarrow$ b quadratum]	[G] sol $\rightarrow$ ut
[b quadratum $\rightarrow$ propria nota]	[G] ut $\rightarrow$ sol
[b rotundum $\rightarrow$ b quadratum]	[G] re $\rightarrow$ ut
[b quadratum $\rightarrow$ b rotundum]	[G] ut $\rightarrow$ re

[propria nota $\rightarrow$ b rotundum]	a la $\rightarrow$ mi
[b rotundum $\rightarrow$ propria nota]	a mi $\rightarrow$ la
[propria nota $\rightarrow$ b quadratum]	a la $\rightarrow$ re
[b quadratum $\rightarrow$ propria nota]	a re $\rightarrow$ la
[b rotundum $\rightarrow$ b quadratum]	a mi $\rightarrow$ re
[b quadratum $\rightarrow$ b rotundum]	a re $\rightarrow$ mi

104 Expliciunt gamme mutationes] *Gamma* als Bezeichnung für das Tonsystem wird seit dem 13. Jh. verwendet. Vgl. z. B. AMERUS 1, 23: „scriptura mutacionum gamme“. Der früheste Beleg ist in COMM. Guid. 47 p. 120 (11. Jh.) überliefert.

125 In *L* steht „penes vero musicos“, in *C* „penes autem vos“. Es ist nicht zu entscheiden, ob es sich in *C* um eine falsche Lesung der Quelle, oder um eine bewußte Anrede an die Leser des Traktats handelt.

135 „figura divisionis“ ist nicht sicher zu lesen. Möglicherweise ist eine Tabelle mit der Aufteilung der Hexachorde im Tonsystem gemeint.

145 Im ganzen Text werden die Formen *semitonus* (*semitonius*) und *semitonium* nebeneinander verwendet (vgl. Satz 116). Die ausdrückliche Betonung der beiden Möglichkeiten in diesem Satz wirkt wie eine plötzliche Unsicherheit über das korrekte Genus des Wortes (vgl. Satz 151).

155 Die angegebenen Solmisationssilben unterscheiden sich in *BVCD* und *L*: *BVCD* geben *mi fa* für *mi* im cantus naturalis und *fa* im cantus b durus (E-c); *mi sol* für *mi* im cantus naturalis und *sol* im cantus b mollis (ebenfalls E-c) oder *mi* im cantus b durus und *sol* im cantus naturalis (H-G). *L* hingegen führt *re fa* für *re* im cantus naturalis und *fa* im cantus b mollis an (D-b).

157 Die Etymologie von *panis* findet sich auch im COMM. Boeth. II p. 158, 27-29: „... et dicitur a ‚dia‘, quod est ‚de‘, et ‚pan‘, quod est ‚totum‘ vel ‚omne‘, unde panis dicitur, quia cum omni ferculo convenit.“ Ähnlich auch bei GUILL. POD. 1, 22. Die gemeinsame Quelle ist nicht zu ermitteln, wird aber im lexikographisch-etymologischen Schrifttum zu suchen sein.

158 Die Beschreibung der Oktave endet in TRAD. Holl. VI mit dem Satz: „et hec de consonanciis magister Iacobus de Reno de civitate Theatina“. (7, 32). Die naheliegende Identifizierung mit dem Theoretiker Iacobus Theatinus, die Alexander Rausch in der Einleitung zu seiner Edition (S. 23) für bestimmte Lehrgegenstände für möglich hielt, trifft allerdings nicht für die Beschreibung der Intervalle zu.

180 Der Zusatz „fabula (?) in diebus ebdomade et anni“ in *D* paßt nicht in den Satz. Ob ein ähnlicher Sachverhalt wie bei Walter Odington zugrundeliegt, ist fraglich.

WALT. ODINGT. 5, 1, 12: Ideo post ‚G‘, quae cum ‚F‘ facit diapason, reppetuntur litterae eodem ut ‚a‘ cum ‚A‘, ‚b‘ cum ‚B‘, et sic de aliis, facit diapason ad similitudinem dierum hebdomadae. Evolutis enim diebus idem nomine et totidem numero exoriuntur iterum.

Handschriftenverzeichnis

Basel, Universitätsbibliothek F VIII 16.....	9
Basel, Universitätsbibliothek F IX 54.....	65-146
Bruxelles, Bibliothèque Royale 10162/6.....	65
Cashel, G. P. A. Bolton Library ms. 1.....	68-75, 89-147
Chicago, Newberry Library Ms. 54. 1.....	14, 48-50
Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek 1988.....	65
Durham, University Library Cosin V.V.4.....	68-75, 89-147
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1119.....	11
Firenze, Biblioteca Riccardiana 734.....	13, 48-49
Kopenhagen, Kongelige Bibliotek S. 73, 8°.....	65
Leuven (Louvain), Université de Louvain Ms. 75.....	68-75, 89-147
London, British Library, Egerton 2954.....	11
München, Bayerische Staatsbibliothek clm 15632.....	11
München, Bayerische Staatsbibliothek clm 18947.....	67
Napoli, Biblioteca Nazionale VIII D 12.....	14
Paris, Bibliothèque Nationale de France lat. 7378A.....	14
Paris, Bibliothèque Nationale de France lat. 15128.....	5
Paris, Bibliothèque Nationale de France lat. 16664.....	11
Pavia, Biblioteca Universitaria Aldini 361.....	13, 39-47
Pavia, Biblioteca Universitaria Aldini 450.....	1-63
Philadelphia, Van Pelt Library latin 36.....	67
Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Pal. lat. 1346.....	67
Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Ottob. lat. 3025.....	71
Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. lat. 4357.....	64-146
Roma, Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia Nazionale dei Lincei 2067.....	9, 36-37
Roma, Biblioteca Vallicelliana B 83.....	9, 36-37
Saint-Dié, Bibliothèque Municipale 42.....	6
Sankt Paul im Lavanttal, Archiv des Benediktinerstiftes 264/6.....	3
Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina 5-2-25.....	13, 39-47
Siena, Biblioteca Communale L.V. 30.....	11, 15
Siena, Biblioteca Communale L.V. 36.....	9, 29-31
Strasbourg Bibliothèque publique Ms. M. 222 C. 22.....	9
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana lat. cl. VIII 35 (3046).....	14, 48-50
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana lat. cl. VIII 82 (3047).....	11
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka I.Q.43.....	65-66

Quellenverzeichnis

AMERUS	<i>Amerus, Practica artis musicae</i> , ed. Cesarino Ruini: Ameri practica artis musicae (1271). Corpus Scriptorum de Musica 25, 1977 6, 17, 152-153
ANON. Carthus.	<i>Anonymus Cartusiensis mon. (Anon. I, CS 2)</i> , <Tractatus de musica plana>, ed. Sergej Lebedev: Cuiusdam Cartusiensis monachi tractatus de musica plana. Musica mediaevalis Europae occidentalis 3, Tutzing 2000 28, 32, 150
ANON. Couss. I	<i>Anonymus quem ed. Coussemaker (Anon. I, CS 4)</i> , <Tractatus de musica figurata et de contrapuncto>, ed. CS 4, S. 434-469 11
ANON. Deodat.	<i>Fragmentum cod. Deodatensis (Saint-Dié) (VII, CS 3)</i> , „... ascendendo vel descendendo“, ed. Gilbert Reaney: Anonymus - De valore notularum veteris quam novae artis. Anonymus - Compendium musicae mensurabilis. Corpus Scriptorum de Musica 30, 1982, S. 51-62 13
ANON. Emmeram.	<i>Anonymus cod. s. Emmerami (quem ed. Sowa)</i> , „Quoniam prosam artis musicae mensurabilis“, ed. Jeremy Yudkin: De musica mensurata. The Anonymous of St. Emmeram. Bloomington 1990 51, 90, 148-150
ANON. Erford.	<i>Anonymus cod. Erfordiensis (ex Anon. quem ed. Becker)</i> , „Pythagoras philosophus primus apud Graecos“, ed. Adolf Becker: Ein Erfurter Traktat über gregorianische Musik. Archiv für Musikwissenschaft 1, 1918-19, S. 160-161 150
ANON. La Fage I	<i>Anonymus quem ed. La Fage (s. Martialis)</i> , „Quoniam de canendi scientia“, ed. Albert Seay: An Anonymous Treatise from St. Martial. Annales Musicologiques 5, 1957, S. 13-42 85-86
ANON. La Fage III	<i>Anonymus quem ed. La Fage</i> , „Quemadmodum, ut ait ille venerabilis doctor Ambrosius“, ed. Adrien de La Fage: Essais de diphthérogaphie musicale. Paris 1864, ND Amsterdam 1964, S. 241-248 8-9, 11, 15-16, 25, 33-34, 36, 54
ANON. Pannain	<i>Anonymus quem ed. Pannain (quem ed. Schneider)</i> , <Liber musicae>, ed. Guido Pannain: Liber musicae. Un teorico anonimo del XIV secolo. Rivista musicale italiana 27, 1920, S. 409-40; Marius Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit II. Tutzing 1969, S. 106-118 86
ANON. Ratisb.	<i>Anonymus Ratisbonensis</i> , „Reverentissimo domino patri Ratysponensi episcopo“, ed. Marie Louise Göllner: The Manuscript Cod. lat. 5539 of the Bavarian State Library. Musicological Studies and Documents 43, Stuttgart 1993, S. 69-94 150
ANON. Seay	<i>Anonymus quem ed. Seay, Libellus musicae adiscendae valde utilis</i> , ed. Albert Seay: Anonymus ex codice Vaticano lat. 5129. Corpus Scriptorum de Musica 9, Roma 1964 35

- ARIBO *Aribo, De musica*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: Aribonis de musica. Corpus Scriptorum de Musica 2, Roma 1951 83-84
- AUGUST. MIN. = Ps.-THOMAS AQU. II
- BERNO prol. *Berno Augiensis, Prologus in tonarium*, ed. Alexander Rausch: Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Musica mediaevalis Europae occidentalis 5, Tutzing 1999 78, 86
- Boethius, Interpr. El. *Anicius Manlius Severinus Boethius, Interpretatio Elenchorum sophisticorum Aristotelis*, ed. J.-P. Migne, Patrologia Latina 64, Paris 1847, col. 1007-1040 102, 151
- BOETH. mus. *Boethius, De institutione musica libri V*, ed. Gottfried Friedlein: Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo - De institutione musica libri quinque. Leipzig 1867 22, 34, 58, 78-80, 86, 148, 150
- BONAV. BRIx. *Bonaventura de Brixia (da Brescia), Brevis collectio artis musicae*, ed. Albert Seay: Bonaventura da Brescia - Brevis collectio artis musicae. Colorado College Music Press, Critical Texts 11, Colorado Springs 1980 28, 32, 35, 150
- CASSIOD. inst. *Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, Institutiones*, ed. R. A. B. Mynors: Cassiodori senatoris institutiones. Oxford 1937 53, 148, 150
- COMM. Boeth. I *Commentarius in institutionem musicam Boethii ms. s. Floriani*, „<P>rimo videndum est, quid sit musica, quod genus est, quae materia“, ed. Alexander Rausch: Der Boethius-Kommentar in der Handschrift St. Florian XI 282. Studien zur Musikwissenschaft 48, Tutzing 2002, S. 7-83 148-150
- COMM. Boeth. II *Commentum Oxoniense in institutionem musicam Boethii*, „Quamquam ad aliquam disciplinam sit sine prefacione accedere“, ed. Matthias Hochadel: Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 16, München 2002 73-74, 149, 154
- COMM. Guid. *Anonymus, <Commentarius in Micrologum>*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini. Amsterdam 1957, S. 99-172 153
- COMPIL. Lips. *Compilatio cod. Lipsiensis 391*, „Viginti et una littera sunt in monocordo“, ed. Peter Wagner: Aus dem St. Thomas-Archiv zu Leipzig. Zeitschrift für Musikwissenschaft 12, 1929-30, S. 130-137 86
- COMPIL. Ticin. *Compilatio cod. Ticinensis (Pavia) 450 (Ps.-Thomas Aquinas)*, „Cum humana natura naturaliter scire desiderat“, ed. Guerrini Amelli: D. Thomae Aquinatis de arte musica nunc primum ex codice bibliothecae Universitatis Ticinensis edidit et illustravit. Milano 1880 (Neuedition in diesem Band) 1-63, 148
- CONR. ZAB. tract. *Conradus de Zabernia, Novellus musicae artis tractatus*, ed. Karl-Werner Gumpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Akademie der

- Wissenschaften und der Literatur [Mainz], Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Jg. 1956 (4), Wiesbaden 1956, S. 184-244 85
- CONTR. Quid est *Tractatus de contrapuncto „Quid est contrapunctus?“*, ed. Christian Meyer: Anonymi - Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c.1430-1520). Corpus Scriptorum de Musica 41, Neuhausen 1997, S. 50-52 11, 36-37
- CONTR. Salvator *Tractatus de contrapuncto „Salvator noster Yesus Christus“*, ed. Giuliano Di Bacco: De Muris e gli altri. Lucca 2001, S. 334-339 11, 36-38, 59-60
- CONTR. Sex s. spec. II *Tractatus de contrapuncto „Sex sunt species discantis scilicet unisonus“*, ed. Adrien de la Fage: Essais de diphthérogaphie musicale. Paris 1864, S. 381-382 13-14, 16, 48-49
- Ecloga Theoduli *Ecloga Theoduli*, ed. Johannes Osternacher: Theoduli eclogam recensuit et prolegomenis instruxit. Jahresbericht des bischöflichen Privat-Gymnasiums am Kollegium Petrinum in Urfahr 5, Urfahr 1902, S. 3-59 102
- FR. GAFUR. extr. *Franchinus Gafurius, Extractus parvus musice*, ed. F. Alberto Gallo: Franchini Gafurii extractus parvus musice. Antiquae Musicae Italicae Scriptores 4, Bologna 1969 35
- FR. GAFUR. theor. *Franchino Gaffurio, Theorica musice*. Milano 1492, ND Bologna 1934/1969 58
- FRUT. brev. *Frutolfus, Breviarium de musica*, ed. Coelestin Vivell: Frutolfi breviarium de musica et tonarius. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 188 (2), Wien 1919 86
- GLOSS. Boeth. mus. *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, ed. Michael Bernhard / Calvin M. Bower: Glossa maior in institutionem musicam Boethii, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 9-11, München 1993-96 77
- GOSCALC. *Goscalcus, „Quoniam in antelapsis temporibus“*, ed. Oliver B. Ellsworth: The Berkeley Manuscript. Greek and Latin Music Theory <2>, Lincoln-London 1984 35, 63, 74
- GUIDO micr. *Guido Aretinus, Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: Guidonis Aretini micrologus. Corpus Scriptorum de Musica 4, 1955 18, 51, 53-54, 98
- GUIL. MON. *Guilielmus monachus, De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, ed. Albert Seay: Guilielmi monachi de preceptis artis musicae. Corpus Scriptorum de Musica 11, 1965 28, 32, 35
- GUILL. POD. *Guillermus de Podio (Despuig), Ars musicorum*. Valencia 1495 (Repr. 1975) 154
- HENR. ZEL. *Henricus de Zelandia, Tractatus de cantu perfecto et imperfecto*, ed. Zsuzsa Czagány: Der ‚Tractatus de cantu perfecto et imperfecto‘ des Henricus de Zeelandia. In: Quellen und Studien zur Musiktheorie

- des Mittelalters 2. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 13, München 1997, S. 114-117
28, 32, 35
- HERMANN. mod. *Ps.-Hermannus Contractus „Ter terni sunt modi“*, ed. GS 2, S. 150-153 81
- HERMANN. mus. *Hermannus Contractus, Musica*, ed. Leonard Ellinwood: *Musica Hermanni Contracti*. Eastman School of Music Studies 2, Rochester 1952 87-88
- HERMANN. vers. *Hermannus Contractus, <Versus ad discernendum cantum>*, ed. GS 2, S. 149-152 69
- HIER. MOR. *Hieronymus de Moravia, Tractatus de musica*, ed. Simon Cserba: *Hieronymus de Moravia O. P. - Tractatus de musica*. Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2, Regensburg 1935 56, 77, 85
- Horatius, *Ars poetica* *Q. Horatius Flaccus, De arte poetica*, ed. Friedrich Klingner, *Horatii opera omnia*, Leipzig 1959, S. 294-311 140
- IAC. LEOD. cons. *Iacobus Leodiensis (?)*, *Tractatus de consonantiis musicalibus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe / Eddie Vetter / Erik Visser: *Jacobi Leodiensis Tractatus de consonantiis musicalibus - Tractatus de intonatione tonorum - Compendium de musica*. *Divitiae Musicae Artis A. IXa*, Buren 1988, S. 21-46 22-23
- IAC. LEOD. spec. *Iacobus Leodiensis, Speculum musicae*, ed. Roger Bragard: *Jacobi Leodiensis speculum musicae*. *Corpus Scriptorum de Musica* 3, 7 Bde., Roma 1955-1973 22, 52, 74
- IAC. THEAT. *Iacobus Theatinus, De partitione licterarum monocordi*, ed. Angiolamaria Guarneri Galuzzi: *Il „De partitione licterarum monocordi“ di Iacobus Theatinus*. *Instituta et monumenta ser. 2*, vol. 4, Cremona 1975 9, 15, 29, 56-57
- IOH. CICON. mus. *Iohannes Ciconia, Nova musica*, ed. Oliver B. Ellsworth: *Johannes Ciconia - Nova musica and De Proportionibus*. *Greek and Latin Music Theory* 9, Lincoln - London 1994 9, 15, 29, 56-57
- IOH. CICON. prop. *Iohannes Ciconia, De proportionibus*, ed. Oliver B. Ellsworth: *Johannes Ciconia - Nova musica and De Proportionibus*. *Greek and Latin Music Theory* 9, Lincoln - London 1994 58
- IOH. COTT. mus. *Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis), De musica*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: *Johannis Affligemensis de musica cum tonario*. *Corpus Scriptorum de Musica* 1, Roma 1950 77-82, 85
- IOH. GROCH. *Iohannes de Grocheio, De musica*, ed. Ernst Rohloff: *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*. Leipzig 1967 35
- IOH. MUR. comp. *Iohannes de Muris, Compendium musicae practicae*, ed. Ulrich Michels: *Johannis de Muris notitia artis musicae et compendium musicae practicae*. *Petrus de Sancto Dionysio - Tractatus de musica*. *Corpus Scriptorum de Musica* 17, 1972, S. 119-145 148

- IOH. MUR. lib. *Iohannes de Muris, Ars practica mensurabilis cantus* (= *Libellus cantus mensurabilis*), ed. Christian Berktold: *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten „Libellus practice cantus mensurabilis“*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 14, München 1999 13
- IOH. TINCT. exp. *Iohannes Tinctoris, Expositio manus*, ed. Albert Seay: *Johannis Tinctoris opera theoretica. Corpus Scriptorum de Musica* 22, I, 1975, S. 31-57 28, 32
- ISID. etym. *Isidorus Hispalensis, Etymologiarum libri XX*, ed. W. M. Lindsay: *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX*. 2 Bde., Oxford 1911 17, 80, 148, 150
- 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 51, 148
- LAMBERTUS *Lambertus (Quidam Aristoteles), Tractatus de musica*, ed. CS 1, S. 251-281 5-7, 15, 17-23, 28, 32, 52, 74, 98, 100, 149
- MACROB. *Ambrosius Macrobius Theodosius, Commentarii in somnium Scipionis*, ed. James Willis: *Macrobius - Commentarii in Somnium Scipionis*. Leipzig 1963 77, 86
- MARCH. luc. *Marchettus de Padua, Lucidarium in arte musicae planae*, ed. Jan W. Herlinger: *The Lucidarium of Marchetto of Padua*. Chicago-London 1985 8, 15, 26-27, 39-47, 55, 58, 60-63, 74
- MARCH. pom. *Marchettus de Padua, Pomerium in arte musicae mensuratae*, ed. Giuseppe Vecchi: *Marchetti de Padua pomerium. Corpus Scriptorum de Musica* 6, 1961 12
- MUS. MAN. *Ps.-John Wylde, Musica manualis cum tonale*, ed. Cecily Sweeney: *Johannis Wylde musica manualis cum tonale. Corpus Scriptorum de Musica* 28, 1982 74
- NICOL. BURT. *Nicolaus Burtius Parmensis, Florum libellus (Musices opusculum)*, ed. Giuseppe Massera: *Nicolai Burtii Parmensis florum libellus. Historiae Musicae Cultores, Biblioteca* 28, Firenze 1975 28, 32
- NICOL. CAP. *Nicolaus de Capua, Compendium musicale*, ed. Adrien de la Fage: *Essais de diphthérogaphie musicale*. Paris 1864, S. 309-335 6-7, 11, 15, 17, 19, 32-33, 35, 51
- ORG. Vatic. *Tractatus de organo cod. Vaticani „Organum est cantus subsequens precedentem“*, ed. Frieder Zaminer: *Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. Lat. 3025)*. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2, Tutzing 1959 69-71
- PAUL. PAULIR. *Paulus Paulirinus, Liber viginti artium*, ed. Ruzana Muziková: *Pauli Paulirini de Praga musica mensuralis. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 2, 1965, S. 58-72; Standley Howell: *Paulus*

- Paulirinus of Prague on Musical Instruments. Journal of the American Musical Instrument Society 5-6, 1979-80, S. 13-20 12, 60
- PETR. TALH. *Petrus Talhanderus, Lectura*, ed. Albert Seay: Petrus Tallanderius - Lectura. Colorado College Music Press, Critical Texts 4, Colorado Springs 1977 9, 27, 35
- Priscianus *Priscianus, Institutiones grammaticae*, ed. Martin Hertz, in: H. Keil, Grammatici Latini II-III, Leipzig 1855/59, ND Hildesheim 1961 102, 151
- PROP. MENS. Quat. *Fragmentum de proportionibus musicae mensuralis „Quaternarium vocatur proportio dupla minor“*, ed. F. Alberto Gallo: Mensurabilis musicae tractatuli. Antiquae Musicae Italicae Scriptores 1, Bologna 1966, S. 55 12, 39
- PROP. MENS. senar. *Tractatus de proportionibus musicae mensuralis „<... quaternaria, se>naria perfecta, senaria imperfecta“*, ed. F. Alberto Gallo: Mensurabilis musicae tractatuli. Antiquae Musicae Italicae Scriptores 1, Bologna 1966, S. 51-52 12-13
- PROP. MENS. Sequitur *Tractatus de proportionibus musicae mensuralis (ex Anon. XI, CS 3) „Sequitur hic aliqua declaracio“*, ed. Richard J. Wingell: Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) Univ. of Southern California 1973, S. 163-169 (CS 3, S. 471b-474a) 12, 60
- Ps.-Apuleius, Asclepius *Ps.-Apuleius, Asclepius*, ed. A. D. Nock, Corpus Hermeticum II, Paris 1945, S. 296-355 104, 151
- Ps.-MUR. interv. *Ps.-Iohannes de Muris, <De tonis>*, ed. GS 3, S. 308-312 1-3
- Ps.-MUR. mod. *Ps.-Iohannes de Muris, (Ars discantus) „Octo sunt toni“*, ed. CS 3, S. 99a-102a 35
- Ps.-ODO dial. *Ps.-Odo, <Dialogus de musica>*, ed. GS 1, S. 252-264 77
- Ps.-PHIL. lib. mus. *Ps.-Philippus de Vitriaco, Liber musicalium*, ed. CS 3, S. 35-46 9, 16, 29-31, 57
- Ps.-THOMAS AQU. I *Ps.-Thomas Aquinas, „Tractaturi de musyca videndum est quid sit musyca“*, ed. Mario di Martino: S. Tommaso d'Aquino - Ars musice. Trattato inedito illustrato e trascritto. Napoli 1933, S. 24-28 (Neuedition in diesem Band) 66-68, 76-88, 150
- Ps.-THOMAS AQU. II *Ps.-Thomas Aquinas, „Quoniam inter septem liberales artes“*, ed. Mario di Martino: S. Tommaso d'Aquino - Ars musice. Trattato inedito illustrato e trascritto. Napoli 1933, S. 29-38 (Neuedition in diesem Band) 68-75, 87, 89-154
- QUAEST. MUS. *Quaestiones in musica (Rudolpho Trudonensi adscriptae)*, ed. Rudolf Steglich: Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond. Leipzig 1911, ND Wiesbaden 1970 65-66
- QUAT. PRINC. *Anonymus OFM de Bristollia (Ps.-Simon Tunstede), Quatuor principalia musicae*, ed. CS 4, S. 200-298; Luminita Florea Aluas: The Quatuor Principalia Musicae: A Critical Edition and Translation, with

- Introduction and Commentary. (Diss.) Indiana University 1996
6, 17, 19-20, 28, 32, 74
- SZYDLOV. *Magister Szydlovita, Musica*, ed. W. Gieburowski: Die „Musica magistri Szydlovite“. Posen 1915 100
- TAB. Basil. *Tabula cod. Basiliensis*, ed. Johannes Wolf: Anonymi cujusdam codex Basiliensis. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 9, 1893, S. 410 65
- THOM. BAD. *Thomas de Baden, Excerptorium de semitonis „Peritiorum consulens utilitati fratrum“*, ed. Alexander Rausch: Neue Quellen zur Rezeption des ‚Prologus in tonarium‘ des Bern von Reichenau. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Musica mediaevalis Europae occidentalis 8, Tutzing 2001, S. 80-95 35
- TRAD. Franc. I *Anonymus (II, CS 1) ex traditione Franconis, „Quandocumque punctus quadratus vel nota quadrata tractum habens“*, ed. A. Seay: Anonymous II - Tractatus de discantu (Concerning discant). Colorado College Music Press, Texts/Translations 1, Colorado Springs 1978
6-7, 21, 53
- 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
6-7, 10, 20, 28, 32, 51-52, 56, 58, 74
- TRAD. Holl. I *Anonymus secundum Iohannem Valendrinum (Hollandrinum, Olendrinum), „Nulla omnino aetas“*, ed. Fritz Feldmann: Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte 37, Breslau 1938, ND Hildesheim-New York 1973, S. 157-188 20
- TRAD. Holl. II *Anonymus (XI, CS 3) ex traditione Iohannis Hollandrini, „Item dices, quare musica studetur“*, ed. Richard J. Wingell: Anonymus XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) University of Southern California 1973, S. 1-136 85-86, 100
- TRAD. Holl. III *Anonymus ex traditione Iohannis Hollandrini, <Tractatus de musica cum glossis>*, ed. Johann Amon: Der „Tractatus de Musica cum Glossis“ im Cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft II/3, Tutzing 1977 148
- TRAD. Holl. V *Anonymus ex traditione Iohannis Hollandrini, „Pro themate presentis operis assummo Cassiodorum“*, ed. Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. Archiv für Musikforschung 2, 1937, S. 180-199 51, 86, 148
- TRAD. Holl. VI *Anonymus ex traditione Iohannis Hollandrini, „In principio nostri opusculi primo et principaliter sumamus“*, ed. Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. The Institute of

- Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997
5-7, 17-20, 52, 100, 122, 126-134, 138, 154
- TRAD. Lamb. *Anonymus ex traditione Lamberti, De plana musica breve compendium*, ed. André Gilles: De musica plana breve compendium (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus). Musica Disciplina 43, 1989, S. 40-51
5, 7, 17-23, 28, 32, 51-52
- TRAD. March. *Anonymus ex traditione Marchetti de Padua, „Sciendum est quod antiquitus solummodo fuerunt adinveni IIII toni“*, ed. Raffaello Monterosso: Un compendio inedito del „Lucidarium“ di Marchetto da Padova. Studi Medievali 7, 1966, S. 927-931 (Neuedition in diesem Band)
13, 16, 39-47
- UGOL. URB. *Ugolinus Urbevetanus, Declaratio musicae disciplinae*, ed. Albert Seay: Ugolini Urbevetani declaratio musicae disciplinae. Corpus Scriptorum de Musica 7, 3 vol., Roma 1959-1962
55
- WALT. ODINGT. *Walter Odington, Summa de speculatione musicae*, ed. Frederick F. Hammond: Walteri Odington summa de speculatione musicae. Corpus Scriptorum de Musica 14, 1970
154
- WILLEH. HIRS. *Willelhelmus Hirsaugiensis, Musica*, ed. Denis Harbinson: Willelhelmi Hirsaugensis musica. Corpus Scriptorum de Musica 23, 1975
81

Literaturverzeichnis

- Amelli, Thomas* Guerrino Amelli: D. Thomae Aquinatis de arte musica nunc primum ex codice bibliothecae Universitatis Ticinensis edidit et illustravit. Milano 1880
- Bernhard, Organumtraktat* Michael Bernhard, Eine neue Quelle für den Vatikanischen Organum-Traktat. In: Michael Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15, München 2001, S. 175-190
- Burbach, Thomas* Hermann-Josef Burbach: Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin. Kölner Beiträge zur Musikforschung 34, Regensburg 1966
- CS* Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series. 4 Bde., Paris 1864-1876, ND Milano 1931
- GS* Martin Gerbert: Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum. 3 Bde., St. Blasien 1784, ND Hildesheim 1963
- Hochadel, Commentum* Matthias Hochadel: Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 16, München 2002
- LmL* Michael Bernhard (Hrsg.), Lexicon musicum Latinum medii aevi, München 1992 ff.
- Martino, S. Tommaso* Mario di Martino: S. Tommaso d'Aquino - Ars musicae. Trattato inedito illustrato e trascritto. Napoli 1933
- Mittellateinisches Wörterbuch* Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert, München - Berlin 1959 ff.
- RISM B III 1* Joseph Smits van Waesberghe: The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, vol. 1, RISM B III 1, München-Duisburg 1961
- RISM B III 2* Pieter Fischer: The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, vol. 2, RISM B III 2, München-Duisburg 1968
- RISM B III 6* Christian Meyer et al.: The Theory of Music, vol. 6, RISM B III 6, München 2003
- Sachs K.-J., Contrapunctus* Sachs, Klaus-Jürgen: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 13, Wiesbaden 1974

Steglich, Quaestiones

Rudolf Steglich: Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond. Leipzig 1911, ND Wiesbaden 1970

Wolf, Codex

Johannes Wolf: Anonymi cujusdam codex Basiliensis. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 9, 1893, S. 408-417