

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 23

in Kooperation mit

POLSKA AKADEMIA NAUK

Tradio Iohannis Hollandrini

herausgegeben von

MICHAEL BERNHARD

und

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

Band V

Die Traktate XV - XXI

The Treatises XV - XXI

MÜNCHEN 2014

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI DEM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

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

ISBN 978-3-7696-6015-9

© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 2014

Satz: Michael Bernhard in Microsoft® Word® 2003

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

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS – CONTENTS

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA	
Einleitung – Introduction	VII
Editionsrichtlinien – Editorial Principles	XV
ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Bibl. Universitariae Vratislaviensis IV Q 37 (TRAD. Holl. XV)	1
ALEXANDER RAUSCH	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. capituli ecclesiae metropolitanae Pragensis N LI (TRAD. Holl. XVI)	85
CHRISTIAN MEYER - ÁGNES PAPP	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis una cum cod. monasterii S. Petri Salisburgensis a.VI. 44 (TRAD. Holl. XVII)	155
ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibliothecae Czartoryscianae Cracoviensis 3910 (TRAD. Holl. XVIII)	247
CHRISTIAN MEYER - ÁGNES PAPP	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis, Arundel 299 (TRAD. Holl. XIX)	303
CHRISTIAN MEYER	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Berolinensis Theol. lat. qu. 74 una cum cod. Erfordiensis CE 8° 20 (TRAD. Holl. XX)	365
MICHAEL BERNHARD	
Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Monacensis lat. 30059 (TRAD. Holl. XXI)	421
Handschriften- und Textsiglen – Sigla of Manuscripts and Texts	487
Quellenverzeichnis – Inventory of Sources	488
Literaturverzeichnis – Bibliography	492

EINLEITUNG – INTRODUCTION

TH VIII, der älteste datierte Traktat der *Traditio Hollandrini*, ist nur in drei Kopien erhalten, die in Prag und Krakau beheimatet sind. Es ist daher erstaunlich, daß der Anfang des vierten Kapitels dieses Traktats mit dem Incipit „Expediit et consonum ...“ als Einleitung mehrerer Choraltraktate des späten 15. Jhs. böhmischer und deutscher Provenienz erscheint. Vier Texte dieses Bandes, TH XV, TH XVII, TH XIX und TH XX gehören zu dieser Gruppe, ebenso wie zwei neu der Hollandrinus-Tradition zugeordnete Traktate, TH XXIV, überliefert in Erlangen, Universitätsbibliothek ms. 496 und Kassel, Landesbibliothek 2^o ms. math. 31, sowie TH XXV im Cod. Donaueschingen 880 der Stuttgarter Landesbibliothek, die im nächsten Band der *Traditio Iohannis Hollandrini* veröffentlicht werden.¹ Darüberhinaus erscheint dieser Einleitungsabschnitt auch in zwei weiteren Traktaten in München, clm 4387, fol. f. 45v-52v (direkt vor einer Abschrift von TH V), und Tübingen, Universitätsbibliothek Mc 48, fol. 1r-9v, die keine ausgeprägten Merkmale der Hollandrinus-Tradition aufweisen; ferner in einem paraphrasierenden zehnzeiligen Eintrag in die Münchener Handschrift clm 18932, fol. 54r. Keinerlei Aussagen können über den Inhalt eines Traktats der Straßburger Handschrift B II 15 mit demselben Incipit getroffen werden. Der Codex verbrannte im Jahre 1870.² Angesichts dieser Überlieferungslage ist in Betracht zu ziehen, daß möglicherweise nicht TH VIII selbst, sondern ein Vorläufer dieses Traktats die Quelle für die weite Verbreitung dieses Textabschnitts war.

Rätselhaft ist auch die Textgeschichte eines neu in das Blickfeld gekommenen Verstraktats mit dem Incipit „Palnam cum digitis ...“, der nur in einem Exemplar in der vatikanischen Handschrift Pal. lat. 1346 aus dem 13. Jh. erhalten ist (VERS. Palnam I). Teile des Gedichts sind auch zusammen mit späteren Erweiterungen in Berlin, SB ms. lat. quart. 238 (spätes 15. Jh.) überliefert (VERS. Palnam II). Mehrere Verse sind in Hollandrinus-Traktaten zitiert und zum Teil dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben.³

¹ Christian Meyer machte uns freundlicherweise auf diese Handschriften aufmerksam.

² Siehe RISM B III 6 S. 243 f.

³ Siehe *locus Hollandrinus* 3B in Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 39 bzw. 184

Man kann daher annehmen, daß die Verbreitung durch den ursprünglichen Traktat des Johannes Hollandrinus, der eine heute verschollene Quelle benutzt hat, ihren Ausgang nahm.⁴

Der Traktat TH XV gehört zu den Texten, die aus dem Lehrgedicht „Palmam cum digitis ...“ in großem Umfang zitieren. Der zusammen mit TH VII in der Handschrift Wroclaw IV Q 37 überlieferte Traktat ist wie TH XXIII und TH XXV eine Kompilation, die auf mehreren Kapiteln von TH VIII basiert. Insofern kann er nahe am Zentrum der Hollandrinus-Tradition angesiedelt werden. Er zeigt typische Merkmale der *Hollandrinus vetus*-Gruppe. Nur die Behandlung der Tonstufe *ee-la* in den Diagrammen zum Tonsystem, sowie die Wortwahl der Intervall-Kapitel verbinden TH XV mit den Texten der *Hollandrinus novus*-Gruppe. Da TH XV nur praktisch orientierte Kapitel aus TH VIII übernimmt, wurde die Kompilation wahrscheinlich für den Gebrauch an Pfarrschulen konzipiert.

TH XVI ist der einzige Text böhmischen Ursprungs, der den Namen Johannes Hollandrinus erwähnt. Gleich zweimal wird er in Verbindung mit der Aufnahme des *ee-la* in das Tonsystem genannt. TH XVI, im Prager Codex des Archiv Pražského hradu, Fonds Knihovna Metropolitní kapituly N LI (1575) überliefert, wurde im Jahr 1500 von einem böhmischen Schreiber Jan kopiert. Der Traktat ist auch der einzige böhmische Text, der deutliche Merkmale der *Hollandrinus novus*-Gruppe zeigt. Er enthält vielfältige Beziehungen zu TH II, TH V, LZ, TH XIV und TH XIII, geringere Ähnlichkeiten mit TH I, TH VIII und TH XII. Zu beobachten sind auch Einflüsse aus dem Kommentar zu den *Flores musicae* des Hugo Spechtshart, der den frühesten Druck begleitet.

TH XVII ist in einer Wolfenbütteler Handschrift überliefert, die aus dem Besitz der Universität Helmstedt stammt, ihren Ursprung aber möglicherweise in Wissembourg (Weissenburg) im Elsaß hat. Ein zweiter Textzeuge, der in der Benediktinerabtei St. Peter in Salzburg aufbewahrt wird, enthält nur einen Teil des Wolfenbütteler Textes im Rahmen einer Kompilation, die verschiedene Exzerpte unter dem Titel *Musica compendiosa* vereinigt. Sie stammt sicher aus dem süddeutschen Kulturbereich und ist im Jahr 1490 geschrieben worden. Der Tonar zeigt bei allen Gemeinsamkeiten der beiden Quellen doch deutliche Unterschiede in der Auswahl der

⁴ Das Lehrgedicht „Palmam cum digitis“ (VERS. Palmam) wird im sechsten Band der *Traditio Iohannis Hollandrini* publiziert.

Melodiebeispiele, was auf eine Anpassung an unterschiedliche lokale Traditionen schließen läßt. Die oben erwähnte Übernahme des ersten Abschnitts des vierten Kapitels aus TH VIII verbindet TH XVII mit TH XV, TH XIX und TH XXIV. Eine ganze Anzahl von Versen und anderen Textpassagen läßt sich ebenfalls in der Hollandrinus-Tradition wiederfinden. Da jedoch etliche wesentliche Merkmale der *Traditio Hollandrini* fehlen, ist TH XVII eher am Rande der Tradition anzusiedeln.

Im Umkreis der Krakauer Kathedralschule wurde im Jahr 1522 TH XVIII, der jüngste Text der Hollandrinus-Tradition von einem gewissen Felix, „substitutus vicarie“ in einer der Krakauer Kirchen, geschrieben. Darin finden sich zwei Erwähnungen des Namens Johannes Hollandrinus im Zusammenhang mit der Tonstufe *ee-la* und den *coniunctae*. Die Kompilation verbindet Elemente der Hollandrinus-Tradition mit Elementen der Chorallehre des 16. Jhs. Neben Similien zu TH VIII, LZ und vor allem Sz und TH XII enthält der Text wörtliche Zitate aus dem 1517 gedruckten Traktat des Sebastianus Felstinensis und anderen Krakauer Traktaten des frühen 16. Jhs., die vor allem in den Kapiteln über die Intervalle, die Solmisation und die *coniunctae* sichtbar werden. Zweistimmige Musikbeispiele, welche die Solmisationsregeln illustrieren, sind auch in einem anonymen Traktat in der Handschrift Kraków, Biblioteka Jagiellońska 2616 überliefert. Sie sind ein weiteres Zeugnis für die lokale Prägung von TH XVIII.

Aus Süddeutschland stammt der Codex London, BL Arundel 299, der neben TH XIX weitere Verbindungen zur Hollandrinus-Tradition aufweist: er enthält einen Teil des Accessus zu TH I (acc. 1-20) und einen weiteren fragmentarischen Accessus, der mit TH XII 1, 8-19 übereinstimmt. TH XIX fällt durch die große Zahl von Versen auf: neben den charakteristischen Versen „Pythagoras reperit ...“, die in vielen Hollandrinus-Texten zitiert werden, enthält der Traktat auch Verse aus dem 13. Jh. von Lambertus und aus dem Lehrgedicht „Palmam cum digitis ...“, darunter größere Partien aus der späteren Version dieses Gedichts (VERS. Palmam II), welche die Mutation behandeln. Die Definitionen der Termini *mutatio*, *linea* und *spatium* sowie charakteristische Formulierungen in der Beschreibung der Intervalle zeigen typische Merkmale der Hollandrinus-Tradition. TH XIX ist nahe verwandt mit TH XXIV. In beiden Texten findet man u. a. dieselben *loci Hollandrini* und Verse aus VERS. Palmam II. Auch Verbindungen zu TH XVII und TH XXI sind zu finden.

TH XX gehört ebenfalls zu den peripheren Texten der Hollandrinus-Tradition. Der Text ist in zwei nahezu identischen Exemplaren überliefert, die aus den Kartausen Gratia Dei in Szczecin (Stettin) und vom Salvatorberg in Erfurt stammen. Grundlage des Traktats ist Material aus der Hollandrinus-Tradition, das an die Bedürfnisse des Kartäuser-Ordens angepaßt wurde. Aus der Hollandrinus-Tradition stammt die Grundstruktur des Traktats mit Accessus und Abhandlung von Tonsystem, Solmisation und Mutation, Intervallen und Kirchentonarten, wobei der Darstellung der *coniunctae*, die ja ein zentrales Merkmal der *Traditio Hollandrini* sind, ein ausführliches Kapitel gewidmet ist. Neben typischen *loci Hollandrini*, zu der die *scala decemlinealis*, die Formulierungen der Intervallbeschreibungen und mehrere Verse gehören, belegen Zitate aus dem Traktat des Kartäusers Heinrich Eger (z. B. 4, 32-37) den kartäusischen Einfluß. Auch der Tonar folgt nicht dem üblichen Schema der Hollandrinus-Tradition. Er listet die Psalmodie für die Ferialpsalmen und Cantica auf, gibt anschließend Beispiele für Besonderheiten bei der Mediatio der Psalmodie und führt abschließend die Differenzen zu den Antiphonen mit je einem Antiphonen-Beispiel an. Alle Choral-Beispiele folgen der Kartäuser-Liturgie. Auch die Beispiele für die *coniunctae* sind nicht mit dem sonst üblichen Kanon identisch.

Von einem Nürnberger Scholaster wurde der Traktat TH XXI geschrieben, der uns in einer Abschrift überliefert ist, die Merkmale eines Manuskripts für den privaten Gebrauch zeigt. Der Inhalt ist typisch für die *Traditio Hollandrini*, die *coniunctae* werden allerdings nur unsystematisch abgehandelt. Der Text verdient aber besondere Beachtung, weil er wie kein anderer ein erstaunliches Geflecht von Beziehungen zu anderen Traktaten der *Traditio Hollandrini* offenbart. Dabei handelt es sich oft um Übernahmen, die nur in einer einzigen weiteren Quelle belegt sind. Diese Konkordanzen verbinden TH XXI mit böhmischen Quellen wie TH VIII, TH X, TH XI und besonders TH XXIII, aber auch mit süddeutschen Handschriften wie TH V und TH XIX. Singuläre Parallelen gibt es auch zu TH I und TH XV. Eine weitere wichtige Verbindung besteht zu TH XIII, in dem sich ganze Kapitel von TH XXI wiederfinden. Der Tonar ist eher süddeutsch geprägt, wie die Verwandtschaft zu TH XIX und dem Klagenfurter und Gäminger Anonymus nahelegt.

Ruth Konstanciak hat wiederum die mühevollen Überprüfung der Quellen und Verweise, sowie des Layouts übernommen und mit gewohnter Akribie ausgeführt, wofür wir ihr herzlich danken.

TH VIII, the oldest dated treatise of the *Traditio Hollandrini*, is preserved in only three copies native to Prag and Krakau. Thus it seems astonishing that the opening of the fourth chapter of this treatise – with the incipit “Expedit et consonum ...” – appears as the introduction to several late fifteenth-century chant treatises of Bohemian and German provenance. Four texts contained in this volume – TH XV, TH XVII, TH XIX, and TH XX – belong to this group, as do two treatises newly associated with the Hollandrinus tradition: TH XXIV – transmitted in Erlangen, Universitätsbibliothek ms. 496 and Kassel, Landesbibliothek 2° ms. math. 31 – and TH XXV – found in Cod. Donaueschingen 880 der Stuttgarter Landesbibliothek; these two treatises will be published in the next volume of *Traditio Iohannis Hollandrini*.⁵ Furthermore the introductory paragraph “Expedit et consonum ...” appears in two additional treatises: one in Munich, cdm 4387, fol. 45v-52v (immediately before a copy of TH V), and a second in Tübingen, Universitätsbibliothek Mc 48, fol. 1r-9v, but these two texts exhibit no clear traits of the Hollandrinus tradition. This introductory paragraph, in a paraphrased form, also appears as a ten-line entry in the Munich manuscripts cdm 18932, fol. 54r. The incipit occurred in the Strasbourg manuscript B II 15, but contents of this source cannot be brought into our discussions, for the codex was destroyed by fire in the year 1870.⁶ In light of this state of textual transmission one must consider the possibility that TH VIII itself was not the source of this widely transmitted wording, but that an earlier precursor coined the phrase.

Further puzzling is the textual history of a versified treatise that has newly appeared on the horizon, a treatise with the incipit “Palmarum cum digitis ...” preserved in but a single copy: Biblioteca Vaticana, Pal. Lat. 1346, a thirteenth-century manuscript (VERS. Palmarum I). Certain passages from the poem are also transmitted with later interpolations in Berlin, SB ms. lat. quart. 238, a late fifteenth-century source (VERS. Palmarum II). Nu-

⁵ Christian Meyer has generously brought these manuscripts to our attention.

⁶ Siehe RISM B III 6 S. 243 f.

merous verses from “Palmam cum digitis ...” are quoted within Hollandrinus treatises, sometimes attributed to Iohannes Hollandrinus himself.⁷ One can thus assume that the dissemination of the verses began with the original treatise of Iohannes Hollandrinus, which had drawn on a source no longer extant.⁸

The treatise TH XV belongs to those texts that quote at length from the pedagogical poem “Palmam cum digitis ...”. TH XV, preserved in the manuscript Wrocław IV Q 37 together with TH VII, represents a compilation similar to TH XXIII and XXV, texts that are based on several chapters of TH VIII. In view of these associations TH XV can be placed near the center of the Hollandrinus tradition. The treatise exhibits typical traits from the group of treatises classified as *Hollandrinus vetus*. Only the treatment of the pitch *ee-la* in the diagrams of the tonal system along with the choice of words in the sections treating intervallic theory relate TH XV with the group of treatises classified as *Hollandrinus novus*. Given the fact that TH XV draws merely on more practically oriented chapters from TH VIII, this compilation was probably conceived for use in a parish school.

The singular text of Bohemian origins that mentions the name of Iohannes Hollandrinus is TH XVI; he is even cited twice in conjunction with accepting the note *ee-la* into the tonal system. Transmitted within a Codex from Prague of the Archiv Pražského hradu – Fonds Knihovna Metropolitní kapituly N LI (1575) – TH XVI was copied by a Bohemian scribe named Jan in the year 1500. The treatise is likewise the only Bohemian text that shows distinctive traits of the group *Hollandrinus novus*. It contains numerous relationships with TH II, TH V, LZ, TH XIV and TH XIII, but relatively few with TH I, TH VIII and TH XII. One can also observe influences of the commentary on the *Flores musicae* by Hugo Spechtshart, which accompanied the earliest print of the treatise.

TH XVII is preserved in a Wolfenbüttel manuscript that came originally from the holdings of the Helmstedt University, but the origins of the codex may well be in Wissembourg (Weissenburg) in Alsace. A second witness of the text is preserved in the Benedictine Abbey of St. Peter in

⁷ See *locus Hollandrinus* 3B in Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 39, and p. 184.

⁸ The pedagogical poem „Palmam cum digitis“ (VERS. Palmam) will be published in the sixth volume of *Traditio Iohannis Hollandri*.

Salzburg; this source contains only a part of the Wolfenbüttel text within the context of a compilation that brings various excerpts together under the title *Musica compendiosa*. The Salzburg source was written in the year 1490, very probably within the southern German cultural region. The tonary, by all similarities evident in these two sources, nevertheless exhibits significant differences in choice of melodic examples, which in turn indicate relations to distinctly different local traditions. TH XVII is linked to TH XV, TH XIX and TH XXIV through the above mentioned adoption of the first paragraph from the fourth chapter of TH VIII. A number of verses and other passages from the Hollandrinus-Tradition likewise appear in the treatise. Nevertheless significant traits of the *Traditio Hollandrini* are missing in TH XVII, and thus it finds its place on the margin of the tradition.

The youngest text of the Hollandrinus tradition, TH XVIII, was written within the sphere of the Cracow cathedral school by a certain Felix, “substitutus vicarie” in one of the Cracow churches, in the year 1522. In this text one discovers two references to the name Johannes Hollandrinus, first associated with the note *ee-la*, and second together with the *coniunctae*. The compilation combines elements of the Hollandrinus tradition with those of chant theory of the 16th century. Along with many textual parallels with TH VIII, LZ, and above all with Sz and TH XII, the text of TH XVIII contains literal quotations from the treatise of Sebastianus Felstinensis (printed in 1517) and other Cracow treatises of the early 16th century, quotations that are particularly obvious in the chapters on intervals, solmisation, and *coniunctae*. The two-voiced musical examples in TH XVIII, which illustrate the rules of solmisation, are also transmitted in the manuscript Cracow, Biblioteka Jagiellońska 2616. Thus they offer a witness for the local cultural imprint of TH XVIII.

Codex London, BL Arundel 299 originated in southern Germany; along with TH XIX the manuscript reveals several additional ties to the Hollandrinus tradition: part of the *accessus* to TH I (acc. 1-20) plus an additional fragmentary *accessus* containing concordances with TH XII 1, 8-19. TH XIX is distinguished by the large number of verses it contains: in addition to the characteristic verses “Pythagoras reperit ...” – cited in many Hollandrinus texts – the treatise contains also 13th-century verses from Lambertus and from the pedagogical poem “Palmarum cum digitis ...”. From the later collection of verses (VERS. Palmarum II) TH XIX contains a large

portion of text treating mutation. The definitions of the terms *mutatio*, *linea* and *spatium* as well as typical formulations in the descriptions of intervals all exhibit characteristic traits of the Hollandrinus tradition. TH XIX is closely related to XXIV. Both of these texts contain among other parallels the same *loci Hollandrini* and verses from VERS. Palmam II. Relations with TH XVII and TH XXI are likewise apparent.

TH XX represents a text that also lies along the periphery of the Hollandrinus tradition. It is preserved in two almost identical exemplars that originated in the charterhouse Gratia Dei in Szczecin (Stettin) and Salvatorberg in Erfurt. Material from the Hollandrinus tradition forms the basis of this treatise that was adapted to the requirements of the Carthusian order. The basic structure of the treatise with an *accessus* and discussion of the tonal system, solmisation and mutation, intervals and modes, are derived from the Hollandrinus tradition; the presentation of *coniunctae*, a central theme within the *Traditio Hollandrini*, is given an independent extensive chapter. Along with the typical *loci Hollandrini* – e.g., the *scala decemlinealis*, the formulations for describing intervals, and numerous verses – quotations from the treatise of the Carthusian Heinrich Eger (e.g., 4, 32–37) document the Carthusian influence. Moreover the tonary does not follow the usual pattern of the Hollandrinus tradition: it specifies psalmody for the ferial psalms and canticles, thereafter offers examples of particularities in the *mediatio* of psalmody, then adds the *differentiae* of the antiphons with an example for each. All examples of chant follow the Carthusian liturgical practice. Even the examples for the *coniunctae* are not the same as the usual canon.

Written by a scholastic from Nuremberg, the treatise TH XXI is transmitted in a copy that was by all indications intended for private use. The content is typical of the *Traditio Hollandrini*, even if the *coniunctae* are presented in an unsystematically manner. Nevertheless the text deserves special attention, for it, like no other text, reveals an astonishing network of relationships with other treatises of the *Tradition Hollandrini*. It often occurs that excerpts found in the text relate to one single isolated source. These concordances relate TH XXI with Bohemian sources like TH VIII, TH X, TH XI, and especially TH XXIII, but also with south German manuscripts like TH V and TH XIX. Unique parallels with TH I and TH XV are also evident. One additional significant relation to TH XIII emerges, in which complete chapters of TH XXI are shared in common. The tonary,

on the other hand, exhibits a south German character, as the kinship to TH XIX and the Anonymous of Klagenfurt and Gaming imply.

Ruth Konstanciak has once again, with her usual meticulousness, performed the difficult task of proofreading sources and references, as well checking layout; for this we express our sincere appreciation.

(Translated by Calvin M. Bower)

EDITIONSRICHTLINIEN – EDITORIAL PRINCIPLES

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

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

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

Grundsätzlich normalisiert werden graphisch bedingte Schreibweisen:

ʍ wird zu *u* aufgelöst.

u und *v* werden nach der Lautung wiedergegeben.

j wird als *i* wiedergegeben.

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

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

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

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

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

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

Folgende **textkritische Zeichen** werden verwendet:

< > = Ergänzungen oder schwerwiegende Emendationen des Editors

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

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

†...† = nicht entzifferbare Buchstabenfolge oder Abkürzung

Abkürzungen im kritischen Apparat:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

w is reduced to *u*.

u and *v* are rendered according to pronunciation.

j is rendered as *i*.

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

Punctuation is determined by the editors.

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

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

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

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

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

< > = Additions or significant emendations of the editor

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

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

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

Abbreviations used in the critical apparatus:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Translated by Calvin M. Bower)

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. BIBL. UNIVERSITARIAE VRATISLAVIENSIS IV Q 37

(TRAD. HOLL. XV)

INTRODUCTION

1. MANUSCRIPT

The manuscript IV Q 37 of the University Library in Wrocław, written within the years 1394-1475, is a collection of texts concerning arithmetic, astronomy, computus and music. Two anonymous musical treatises, TH VII (*Ww1*) and TH XV (*Ww2*), are found in the later section of the codex, which presumably was written around 1475 – but not after 1478. From 1478 until it was delivered to the University Library, the codex belonged to the Corpus Christi church in Wrocław.¹

2. TEXT

The treatise TH XV was entered on folios 303r-324v most probably by two hands. The text is closely related to the most representative transmissions of the Hollandrinus tradition.

The compilation comprises nine titled but unnumbered chapters plus two untitled tonaries. Loose notes, examples, diagrams and tables have been inserted between the sixth and seventh chapters (f. 308v - 309v), and similar elements are added after the ninth chapter that closes with the following explicit (f. 319r):

Et hec de mutacione vocum continencium in manu musica pro presenti sufficient. Pro quo Deus gloriosus cum illibata virgine Maria una cum omnibus sibi adherentibus [sit] in celesti Terarchia habitantibus sit benedictus in secula seculorum. Amen.

One can thus surmise that the following untitled chapter containing general information on modes and a tonary was brought into the text from another source. Additional notes as well as a sketch of an additional tonary supplement this additional compilation. The text of the treatise itself has been provided with marginal corrections and glosses.

3. CONTENTS

cap. 1	Importance, significance and advantages of the art of music
1, 2	ancient and modern authors testifying to the power of music
1, 5	example of <i>Apocalypsis</i>

¹ For detailed description of the manuscript see Hochadel/Bernhard/Witkowska-Zaremba, Hollandrinus VII, p. 228.

- 1, 7 example of David and Saul
- 1, 9 music at war
- 1, 11 music at work
- 1, 12 musical influence on animals
- 1, 13 moral power of music
- 1, 14 music as pleasure
- 1, 18 music as a natural element
- 1, 19 music as a part of education
- 1, 22 harmony of the spheres
- 1, 23 emotional power of music
- 1, 24 the role of musical knowledge

- cap. 2** Inventors of musical art: Pythagoras, Boethius, Guido, Tubal, Iohannes de
- 2, 4 Muris, Iubal
- 2, 12 Verse on inventors of music

- cap. 3** Guido's hand
- 3, 2 analogy between musical and anatomical hand
- 3, 4 definition of *manus musica*
- 3, 5 description of *clavis musica*
- 3, 8 notion of *proprietas manualis* (= *hexachordum durum, molle, naturale*)
- 3, 9 notion of *congeries vocum musicalium*
- 3, 11 description of line and space
- 3, 15 *manus musica* as image of 19-lines staff
- diagram of *manus musica*
- 3, 17 verses on *claves, cantus* and *voces*

- cap. 4** Six solmization syllables
- 4, 2 *ut re mi fa sol la* as sex syllables of music taken from the hymn of S. John *Ut*
- 4, 3 *queant laxis*
- 4, 4 counter-hypothesis on the origin of six syllables
- 4, 6 different names used by Italian musicians
- 4, 7 six syllables as a tool for explanation of music

- cap. 5** Order and number of musical letters or notes
- 5, 2 15 letters of ancient musicians
- 5, 4 invention of *G graecum* and *b molle*
- 5, 6 reasons for invention of *G graecum*:
 - responsories *Sancta et immaculata, Dixerunt discipuli*, ant. *O rex gloriae*, which
 - need the first note of the first *cantus b duralis*
- 5, 15 similar case of *ee-la extra manum* as last note of the third *cantus b duralis*
- 5, 23 addition of *tetrachordum excellentium* and the rise of 21 notes system
- 5, 27 disposition of 21 notes within *manus musica*
- 5, 44 division of musical letters into *capitales seu graves, minutae seu acutae* and *geminatae*
- 5, 54 verses on division of musical letters

- cap. 6** Other divisions of musical letters or notes
- 6, 2 *graves - finales - acutae* (= *affinales*) – *superacutae - excellentes*
- 6, 19 *litterae versales - minutae - geminatae*

- 6, 22 three series of musical letters: difference and similarity
 6, 35 diagram of *scala decemlinealis*
- Additions:
- 6, 54 diagram of *scala decemlinealis*
 6, 56 definitions of music
 6, 62 invention of music: Tubal, Orpheus and the legend on Pythagoras
 verse on invention of syllables *ut re mi fa sol la*
scala decemlinealis
- 6, 65 musical intervals (*modi*) with examples: *unisonus*, *semitonium (secunda debiliter)*,
tonus (secunda potenter) *semitonus (tertia debiliter)*, *ditonus (tertia potenter)*, *diatessa-*
saron (quarta debiliter), *semitrapente (quinta debiliter)*, *trapente (quinta potenter)*,
semitonium cum diapente (sexta debiliter), *tonus cum diapente (sexta potenter)*, *semi-*
ditonus cum diapente (septima debiliter), *ditonus cum diapente (septima potenter)*,
octava (duplus modus)
- 6, 85 ecclesiastical modes (*toni*):
 definition of *tonus*
 four ancient *toni* - *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*
 eight modern *toni*
tonus mixtus vel collateralis, *tonus authenticus*, *tonus plagalis* with examples of
 melodies and *saeculorum amen* formulae
- cap. 7** Concerning nine intervals (*modi*)
- 7, 2 description of *modus*
 7, 4 analogy between eight parts of speech and *novem modi*
 7, 5 Pythagoras, Boethius, Guido, Tubal, Petrus, sanctus Dionysius, Iohannes de
 Muris, Lazarus as inventors of the nine intervals (*novem modi*)
 7, 6 the nine intervals as key for : upward motion and downward motion in chant
 and mensural music
- 7, 7 verses on invention of the nine intervals
 7, 9 the nine intervals used and intervals not used
 7, 10 verses on the nine intervals (*Ter trinis modulis*)
 7, 18 description of *unisonus*, with verse
 7, 29 description of *semitonium*, with verse
 7, 42 description of *tonus*, with verse
 7, 54 description of *semitonus*, with verse
 7, 65 description of *ditonus*, with verse
 7, 71 description of *tritonus*
 7, 75 description of *diatessaron*, with verse
 7, 83 description of *diapente*, with verse
 7, 91 description of *semitonium cum diapente*, with verse
 7, 96 description of *tonus cum diapente*, with verse
 7, 100 description of *semitonus cum diapente*
 7, 104 description of *diapason*, with verse
 7, 115 musical examples of intervals and the melody *Ter trini sunt modi*
 7, 128 summarized description of intervals (*sufficientia*)

- cap. 8** Concerning mutation
- 8, 2 description of mutation
- 8, 5 no mutation in *voce monosyllabae*
- 8, 6 verses on mutation
- 8, 11 no mutation in *b-fa-b-mi*
- 8, 18 a way of drawing *b-fa-b-mi* within *manus musica*
- 8, 21 proof that *mi* lies higher than *fa* in *b-fa-b-mi*
- cap. 9** On three hexachords (*cantus*)
- 9, 2 definition of *cantus*
- 9, 5 description of *cantus durus*
- 9, 8 description of *cantus mollis*
- 9, 10 description of *cantus naturalis*
- 9, 13 three species of *cantus durus*, two species of *cantus naturalis* and *cantus mollis*
- 9, 30 way of defining an appropriate hexachord of a given syllable
- 9, 35 no mutation in *Gamma-ut, A-re, B-mi*
- 9, 39 *C-faut:* fa-ut asc. 1. duralis → 1. naturalis
ut-fa desc. 1. naturalis → 1. duralis
- 9, 47 *D-solre:* sol-re asc. 1. duralis → 1. naturalis
re-sol desc. 1. naturalis → 1. duralis
- 9, 55 *E-lami:* la-mi asc. 1. duralis → 1. naturalis
mi-la desc. 1. naturalis → 1. duralis
- 9, 63 *F-faut:* fa-ut asc. 1. naturalis → 1. mollis
ut-fa desc. 1. mollis → 1. naturalis
- 9, 69 *G-solreut:* sol-re asc. 1. naturalis → 1. mollis
re-sol desc. 1. mollis → 1. naturalis
re-ut asc. 1. mollis → 2. duralis
ut-re desc. 2. duralis → 1. mollis
sol-ut asc. 1. naturalis → 2. duralis
ut-sol desc. 2. duralis → 1. naturalis
- 9, 84 *a-lamire:* la-mi asc. 1. naturalis → 1. mollis
mi-la desc. 1. mollis → 1. naturalis
mi-re asc. 1. mollis → 2. duralis
re-mi desc. 2. duralis → 1. mollis
la-re asc. 1. naturalis → 2. duralis
re-la desc. 2. duralis → 1. naturalis
- 9, 94 no mutations ut-re descendendo in *G-solreut* and re-mi descendendo in *a-lamire* “secundum aliquos musicos”
- 9, 100 graphical form of *b molle* and *b durum*
- 9, 106 *b-fa-b-mi:* no mutation
- 9, 117 *c-solfaut:* sol-fa asc. 1. mollis → 2. duralis
fa-sol desc. 2. duralis → 1. mollis
fa-ut asc. 2. duralis → 2. naturalis
ut-fa desc. 2. naturalis → 2. duralis
sol-ut asc. 1. mollis → 2. naturalis
ut-sol desc. 2. naturalis → 1. mollis

- 9, 132 *d-lasolre:* la-sol asc. 1. mollis → 2. duralis
sol-la desc. 2. duralis → 1. mollis
sol-re asc. 2. duralis → 2. naturalis
re-sol desc. 2. naturalis → 2. duralis
la-re asc. 1. mollis → 2. naturalis
re-la desc. 2. naturalis → 1. mollis
- 9, 143 *e-lami:* la-mi asc. 2. duralis → 2. naturalis
mi-la desc. 2. naturalis → 2. duralis
- 9, 149 *f-faut:* fa-ut asc. 2. naturalis → 2. mollis
ut-fa desc. 2. mollis → 2. naturalis
- 9, 154 *g-solrent:* sol-re asc. 2. naturalis → 2. mollis
re-sol desc. 2. mollis → 2. naturalis
re-ut asc. 2. mollis → 3. duralis
ut-re desc. 3. duralis → 2. mollis
sol-ut asc. 2. naturalis → 3. duralis
ut-sol desc. 3. duralis → 2. naturalis
- 9, 166 *aa-lamire:* la-mi asc. 2. naturalis → 2. mollis
mi-la desc. 2. mollis → 2. naturalis
mi-re asc. 2. mollis → 3. duralis
re-mi desc. 3. duralis → 2. mollis
la-re asc. 2. naturalis → 3. duralis
re-la desc. 3. duralis → 2. naturalis
- 9, 179 *bb-fa-bb-mi:* no mutation
- 9, 182 *cc-solfa:* sol-fa asc. 2. mollis → 3. duralis
fa-sol desc. 3. duralis → 2. mollis
- 9, 187 *dd-lasol:* la-sol asc. 2. mollis → 3. duralis
sol-la desc. 3. duralis → 2. mollis
- 9, 194 *ee-la:* no mutation; *clavis* not used „secundum usuales”
- 9, 207 h durum after b molle as natural sign
- 9, 211 *Aurea personat lyra* as an exercise of mutations
- 9, 213 *Explicit*
- 9, 215 Additions: a list of intervals with examples (cf. 7, 129)
- cap. 10** Eight modes (*toni*)
- 10, 1 definition of *tonus*
- 10, 5 authentic and plagal modes
- 10, 27 *differentiae* of modes
- 10, 31 melodic *formulae* of modes; *differentiae* with mnemonic verses
- Tonary
- 10, 55 Primus tonus
1. diff. F A *Tecum principium*
D A *Ecce tu pulchra es*
2. diff. D A *Hii novissimi*
3. diff. F A *Nisi tu domine*
4. diff. F A *Apertis thesauris*
A A *Exi cito in plateas*

5. diff. F (*unidentified textless melody*)
 6. diff. F (*unidentified textless melody*)
 7. diff. F A <Reges Tharsis>
 8. diff. C A *In plateis*
- 10, 63 Secundus tonus
Saeculorum amen
- 10, 64 Tertius tonus
 1. diff. E A *Apta <tandem>*
 2. diff. F A *Quando natus*
 3. diff. G <Tollite>
 4. diff. G A *Orietur*
- 10, 69 Quartus tonus
 1. diff. E A *Solaris*
 2. diff. C A *Sancte Nicolae*
 3. diff. D A *Media vita*
 4. diff. G A *Benedicta tu*
- 10, 75 Quintus tonus
 1. diff. F A *Alma*
 2. diff. a A *Vincenti*
- 10, 78 Sextus tonus
 1. diff. F A *O quam metuendus*
 2. diff. F A *Benedictus*
- 10, 84 Septimus tonus
 1. diff. G A *Hic est vere martyr*
 2. diff. b A *Redemptionem misit*
 3. diff. d A *Specie tua*
 4. diff. c A *Dixit Dominus*
 5. diff. G A *Factus est repente*
- 10, 87 Octavus tonus
 1. G A *Hic vir despiciens*
 2. c A *Deo nostro*
 3. c A *Factus est repente*
 4. F A *Zachae festinans*
- 10, 92 Versus resp. primi toni a R *Filie Iherusalem* V <Quoniam> confortavit
 secundi toni D R *Si bona suscepimus* V *In omnibus hiis*
 tertii toni c R *Super salutem* V *Dixi*
 quarti toni a R *Dum transisset* V *Et valde mane*
 quinti toni c R *Hodie nobis* V *Gloria in excelsis*
 sexti toni F R *Beatus Nicolaus* V *Ut apud Christum*
 septimi toni d R *Cives apostolorum* V *Audite preces*
 octavi toni c R *Iustus Noe* V *Ex omnibus animantibus*

10, 101	Psalmi intr.	primi toni	F	Intr. <i>Statuit ei</i> Ps. <i>Misericordias domini</i> Intr. <i>Gaudeamus</i> Intr. <i>Scio cui credidi</i>
		secundi toni		Intr. <i>Salve sancta parens</i>
		tercii toni	G	Intr. <i>Dum sanctificatus</i> Ps. <i>Benedicam Dominum</i>
		quarti toni		Intr. <i>Nos autem</i>
		quinti toni		Intr. <i>Loquebar</i>
			F	Intr. <i>Laetare</i> Ps. <i>Laetatus sum</i>
		sexti toni	F	Intr. <i>In medio ecclesie</i> Ps. <i>Bonum est confiteri</i>
		septimi toni	c	Intr. <i>Puer natus</i> Ps. <i>Cantate Domino</i>
		octavi toni	G	Intr. <i>Letabitur</i> Ps. <i>Exaudi Deus</i>

Additions: Classification of music

10, 110	<i>Musica artificialis</i>
10, 112	<i>Musica instrumentalis</i>
10, 115	<i>Musica vocalis: usualis - regulata</i>
10, 119	<i>Musica regulata: mensuralis - choralis</i>

10, 124	Tonary
	Primus tonus
	1. diff.
	2. diff.
	3. diff. F A <i>Estote fortes</i>
	4. diff. D A <i>Gaude</i>
	5. diff.
	A Ps. <i>Dixit Dominus</i>
	F <i>Magnificat</i>
10, 126	Secundus tonus
	F Ps. <i>Dixit <Dominus></i>
	D <i>Magnificat</i>
10, 127	Tercius tonus
	1. diff.
	2. diff.
	3. diff.
	4. diff.
	c Ps. <i>Dixit Dominus</i>
	G <i>Magnificat</i>
10, 128	Quartus tonus
	1. diff.
	2. diff.
	3. diff.
	4. diff.
	5. diff. (= 3)

	6. diff. "abusivus"
	a Ps. <i>Dixit Dominus</i>
	G <i>Magnificat</i>
10, 133	Quintus tonus
	1. diff.
	2. diff. "abusivus"
	F <i>Magnificat</i>
10, 136	Sextus tonus
	1. diff.
	a Ps. <i>Dixit Dominus</i>
10, 138	Septimus tonus
	1. diff.
	2. diff. bh A <i>Redemptionem</i>
	3. diff. G A <i>Caput draconis</i>
	d Ps. <i>Dixit Dominus</i>
	d <i>Magnificat</i>
	d <i>Benedictus</i>
10, 140	Octavus tonus
	1. diff.
	2. diff.
	3. diff. "abusivus"
	c Ps. <i>Dixit Dominus</i>
	G <i>Magnificat</i>
	G <i>Benedictus</i>
	4. diff c A <i>Zelus domus</i>

3. LINKS TO THE HOLLANDRINUS TRADITION

The relationship with TH VIII

TH XV – along with TH XXIII (*Ei*) and the newly identified fragmentary TH XXV (*Do*) – represents one of three compilations based to a considerable extent on several chapters taken from TH VIII. All three treatises likewise contain parts that are not based on TH VIII. They also differ with respect to their contents and the amount of borrowings, as the introduction to the edition of TH VIII has already made evident.² One should add that TH XXV transmits borrowings from the same chapters of TH VIII which have been used in TH XV.

² Cf. the table showing the state of preservation of the principal text of TH VIII in Witkowska-Zaremba, *Hollandrinus VIII*, p. 323.

TH XV - TH VIII

TH XV borrowed in full or in part eight chapters of TH VIII elaborating the usual topics of chant treatises: advantages resulting from knowledge of music, a list of music inventors, the tonal system, the hexachordal system, and the rules of mutation. The following table presents a detailed list of borrowings:

TH XV	TH VIII	TH XV	TH VIII	TH XV	TH VIII
1, 1-31	4, 1-31	5, 2-10	8, 3-11	8, 2-5	19, 4-9
2, 1-14	5, 1-12	5, 11-16	8, 14-19	8, 11-17	19, 11-17
3, 2-4	6, 2-8	5, 17-39	8, 24-47	8, 18-23	19, 20-26
3, 5-7	6, 19-22	5, 42-43	8, 48-50	9, 2-9	21, 2-8
3, 8	6, 16-17	6, 2-4	9, 54-55	9, 10-15	21, 10-14
3, 9-12	6, 23-26	6, 7-10	9, 56-59	9, 17-22	21, 24-33
3, 14-16	6, 27-29	6, 19-20	9, 2-5		
4, 2-7	7, 4-9	6, 22-26	9, 7-11		
		6, 24-34	9, 62-72		

TH XV – TH XXIII – TH XXV

It has already been shown³ that TH XV and TH XXIII reveal variant readings and wordings pointing to the existence of a common source β , an apparent compendium compiled from TH VIII. TH XXV constitutes the third compilation based on this source, and shares with TH XV and TH XXIII the same phrasings of two significant passages:⁴

TH XV 1, 24 = TH XXV 1, 23

TH XV 3, 8 = TH XXIII 1, 1, 5 = TH XXV

A detailed analysis of parts shared in common by these three compilations offers one a more precise positioning of TH XV within the Hollandrinus tradition, and likewise points to the existence of text η , no longer extant, a common source for TH XV and TH XXV.

³ cf. *Traditio Iohannis Hollandrini*, vol. III p. 327

⁴ see vol. III p. 325-326

TH XV	TH XXIII	TH XXV	TH XV	TH XXIII	TH XXV
3, 2	1, 1, 2	7, 1	8, 2	1, 4, 2	8, 2
3, 3		7, 2-3	8, 3	1, 4, 3-4	8, 3
3, 4	1, 1, 1	7, 4	8, 4	1, 4, 5	8, 4
3, 5	1, 1, 3	7, 5	8, 5	1, 4, 6-7	8, 5
3, 6		7, 6	8, 5		
3, 7		7, 7	8, 6		
3, 8	1, 1, 5	7, 8	8, 7		
			8, 8		
5, 28	1, 2, 4	9, 26	8, 9		
5, 29	1, 2, 5	9, 27	8, 10		
5, 30	1, 2, 6	9, 28	8, 11		8, 7
5, 31	1, 2, 6	9, 29	8, 12	1, 4, 10	
5, 32	cf. 1, 2, 7	9, 30	8, 13	1, 4, 11	
5, 33		9, 31	8, 14	1, 4, 12	8, 6
5, 34	1, 2, 8	9, 32	8, 15	1, 4, 13	8, 8
5, 35	1, 2, 9	9, 33	8, 16	1, 4, 14	8, 9
5, 36	1, 2, 10	9, 34	8, 17	1, 4, 15	8, 10
5, 37		9, 35	8, 18	1, 4, 16	8, 11
5, 38	1, 2, 11	9, 36	8, 19	1, 4, 17	8, 12
5, 39		9, 37	8, 20		8, 13
5, 40	1, 2, 3+12	9, 38	8, 21	1, 4, 19	8, 14
5, 41		9, 39	8, 22	1, 4, 20	8, 15
5, 42	1, 2, 13-14	9, 40	8, 23	1, 4, 21	8, 16
			8, 24		8, 17

TH XV + TH XXV versus TH XXIII

Two passages reveal variant readings that indicate TH XV and TH XXV were copied from a source other than TH XXIII. The first demonstrates reverse order of the first two sentences and different wording in the third:

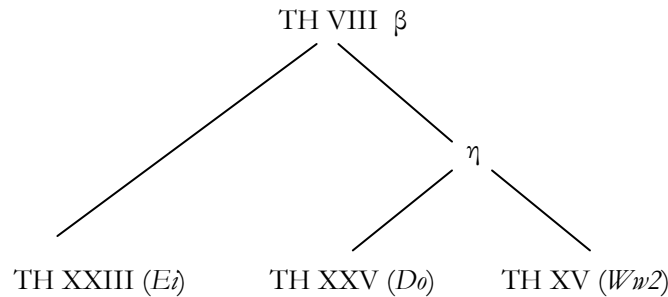
TH XV 3, 5-7	TH XXV 7, 5-7	TH XXIII 1, 1, 3-4
Item clavis musica est signum sive index cantuum atque vocum; vel est reseracio cantus. Et iterum dicitur methaphorice ad clavem materialem. Nam sicut clave ferrea fit reseracio, ut pandentur occulta, ita clave musica cuncte reserantur vocum latentes proprietates.	Sed clavis musica est signum seu index cantuum atque vocum; vel est reseracio cantus. Et dicitur methaphorice ad clavem materialem. Nam sicut clave ferrea fit reseracio, ut pandentur occulta, ita clave musica cuncte reserantur vocum latentes proprietates.	Clavis igitur musica dicitur similitudinarie ad clavem materialem, quia est reseracio cantus vel est signum sive index cantuum atque vocum. Unde recte, sicut per clavem materialem hostium clauditur et aperitur, sic per clavem musicalem proprietates cantuum notificantur.

The second passage documents a common error (together with other differences): *a maioribus* is transmitted in TH XV and XXV rather than the correct reading *maioribus* (as transmitted in TH XXIII):

TH XV 5, 29; TH XXV 9, 27	TH XXIII 1, 2, 5
Deinde seriatim sequuntur VII littere alphabeti graves, ideoque [a] maioribus sive versalibus sunt litteris figurande.	⁵ Deinde seriatim secuntur 7 alphabeti littere graves et ideo maioribus sive versalibus litteris sunt figurande.

TH XV and TH XXV also share several significant errors in parts of the text not transmitted in TH XXIII. These are listed in the apparatus of this edition, e.g. : 1, 11 (*reliquos* instead of *remiges*, cf. commentary); 4, 6 (*pulcris* instead of *plures*). The use of letters *T* and *t* in the function of *I* constitutes an additional element linking TH XV and TH XXV. Nevertheless, it does not seem possible to prove that the manuscript transmitting TH XXV (*Do*) could be a direct fragmentary copy of *Ww2* for those parts borrowed from TH VIII.

The following stemma should serve to illustrate the relationship between TH XV, TH XXIII and TH XXV with regards to the borrowings from TH VIII⁵:



Significant links to other texts of Traditio Iobannis Hollandrini

The passage concerning classification of music, inserted in TH XV between two tonaries (TH XV 10, 110-123), corresponds almost literally with TH XXV 3, 1-13, and it contains close similarities to TH I pr. 13-20 and TH XII 1, 19-29 concerning adapted terms, definitions and wordings.

⁵ This stemma should also complete the stemma of extant transmissions of TH VIII, cf. Witkowska-Zaremba, Hollandrinus VIII p. 331

Moreover, the similarity of formulations used in TH XV and TH XII points to a probable common source standing behind these two texts:⁶

TH I pr. 14-20	TH XV 10, 110-122 (=TH XXV 3, 1-13)	TH XII 1, 22-28 (cf. Arundel 299)
¹⁷ Musica vero artificialis sive regularis est sciencia de numero sonoro pro-ut taliter considerans. ¹⁴ Musica usualis est, cuius cantus arsis et thesis regularibus caret principiis musicalibus. ¹⁵ Et ista utuntur communiter layci quidam organiste, cantores antiqui, animalia irrationalia, scilicet canes, vacce, etc.	¹¹⁰ Musica est duplex. ¹¹¹ Artificialis et est debita modulandi sciencia numerum sonorum considerans propter melodiam constituendam. ¹¹² Instrumentalis et est sonus per diversa instrumenta causatus aliquando ex tactu duorum corporum et per cordas aut per aeris compulsionem sicut in fistulis et omnibus instrumentis fistulatis, ut in organis, tubis, psalteriis et sic de aliis. ¹¹³ Et ut frequenter procedit talis ex fractura sonorum. ¹¹⁴ Cuius inventor fuit Tubal, filius Ade, quasi pater canencium in tuba. ¹¹⁵ Vocalis <est duplex:> ¹¹⁶ Usualis et est emissio vocum diversimode prolatarum certa carens ratione nec perfecta principia tradit neque in libris autenticis et aprobatis <invenitur>, ut laycorum cantus et voces brutorum, eciam garritus avium, baritus elephantum et sic de aliis.	²³ Sed artificialis est debita modulandi sciencia numerum considerans sonorum propter melodiam constituendam. ²⁵ Instrumentalis est sonus per diversa instrumenta causatus, ut organa et alia. ²² Usualis seu <ir>regularis⁷ est emissio vocum secundum arsim et thesim diversimode prolatarum regularibus carens principiis musicalibus.

⁶ The pair of terms "musica regulata" and "musica usualis" with similar definitions appears in the classification of music by Adam of Fulda (cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 287-288).

⁷ TH XII 1, 22 transmits the expression "usualis seu regularis" that seems to result from the scribe's error: cf. TH I pr. 13: "... musica prima ipsius divisione dividitur in usalem, sive irregularem, et artificialem, seu regularem."

TH I pr. 14-20	TH XV 10, 110-122 (=TH XXV 3, 1-13)	TH XII 1, 22-28 (cf. Arundel 299)
²⁰ Choralis est, cuius cantus eandem prolacionem figurarumque dispositionem, quasi per omnia est optinens.	¹¹⁷ Regulata et est modulacio canticorum dulcisonans penes descensum et ascensum formata et fundamentaliter diversis regulis constructa. ¹¹⁸ Et talis est duplex: ¹¹⁹ Mensuralis et est scientia tractans de mensuris. ¹²⁰ Que fit per fracturas notularum et dimensiones secundum ascensum et descensum regulariter sub debita mensura proporcionata. ¹²¹ Et de omnibus predictis nihil ad propositum. ¹²² Choralis et est cantus simplex eandem prolacionem notarum quasi per omnia obtinens.	²⁸ Figurata sive mensuralis est modulacio tractans de cantilenis, que per fracturas notarum fit, sub debita et proporcionata mensura consistens. ²⁷ Plana sive coralis est cantus eandem prolacionem et dispositionem notarum vel modorum ubique obtinens.

According to the *loci Hollandrini* evident in TH XV, the treatise may be located within the *Hollandrinus vetus* group.⁸ Nevertheless, it is easy to point to other items typical for the later texts within the tradition, such as some of the solutions accepted for the controversial pitch of *ee-la* and the way of describing intervals.

TH XV 5, 43 transmits a passage taken from TH VIII espousing a clear rejection of the use of *ee-la*. On the other hand, *ee-la* has been integrated into the diagram of *scala decemlinealis* (TH XV 6, 35) – provided with the remark “extra manum secundum artem, secundum usum caret”. This same comment is found in TH VII 2, 24 (an example of *tertius cantus b duralis*), and it is obviously consistent with the ‘compromising solution’ expressed with the broadly disseminated verse: “Bis decas ex arte ...”.⁹

Descriptions of intervals clearly represented a crucial topic for the compiler of TH XV: he devoted one large chapter to this topic (7, 1-129,) plus two “sufficientiae”, i.e. tables summarizing a detailed knowledge of the subject (6, 65-84; 9, 214-229). The core of intervallic theory constitutes

⁸ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 50

⁹ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 32-35

a set of nine intervals (*novem modi usitati*: unison, semitone, whole tone, two thirds, the fourth, the fifth, two sixths) plus the octave and four *modi inusitati*: tritone, diminished fifth and two seventh. These have been described with two types of definitions: the first taken from TH VIII (13, 59-116) using the characteristic term ‘distancia’, and the second adapting the expressions ‘saltus’, ‘debiliter’ and ‘potenter’, which appear in TH IX, XI, Sz and the texts within the *Hollandrinus novus* group.¹⁰ Two chant examples (7, 125-126) that illustrate the minor sixth (*In polluto*) and the major sixth (*Ecce vox*) are likewise cited in TH VII (3, 134; 3, 151) and TH XIII (3, 165; 3, 176). The table closing chapter 7 has been formulated word by word according to the pattern transmitted in TH VII 3, 47. (One may observe its earlier version in TH X A 1.) The formula describing interval as “concoro responsio vocum” (TH XV 7, 3), already adapted in TH X (A 56), appears as well in TH III, VII, XIII, XXI.

Other sources

TH XV transmits well-known quotations and borrowings from other texts of the Hollandrinus tradition. Passages taken from Boethius, Isidorus, Iohannes Cotto and Ptolomaeus appear together with borrowings from TH VIII. Verses of Hugo Spechtshart and *Summa Guidonis* appear frequently, and lines attributed in other texts to Hollandrinus, but actually borrowed from Lambertus and the anonymous poem *Palmam cum digitis* (VERS. Palmam), also frequently occur.

4. EDITION

In the edition the original titles of chapters have been provided with numbers. The parts of the text recognized as additions are printed in smaller font. Inconsistent spelling of the manuscript has been preserved.

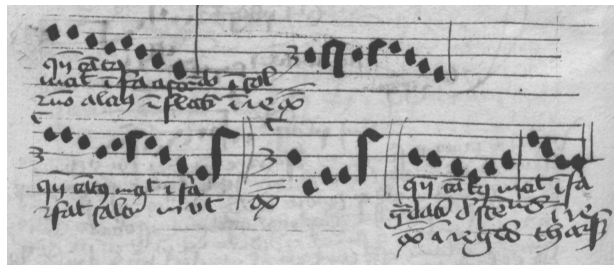
Letter names of notes

In the text *b durum* is entered as *ḃ*, *ḥ* and *h*; *Γ* in most cases is written as *t* or *T*.

¹⁰ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 61-64

Musical examples

Musical examples have been recorded in Gothic notation with messine features on staves of 3-5 lines. Five clef letters have been used: Γ (written as gg or t), F , c , g and dd , often in combinations: $F+c$, $F+c+g$, $c+g+d$. Sporadically, *b molle* is entered as a clef (e.g. 9, 165).



Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37, fol. 320v

It is my most pleasant duty to express here my gratitude to Ágnes Papp; she offered most helpful remarks and suggestions in preparing the edition of chant examples quoted in TH XV. I would also like to express my thanks to Calvin Bower who kindly revised the English text of the introduction and commentary.

EDITION

Ww2 = Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37, fol. 303r-324r

¹ DE UTILITATE ARTIS MUSICE

²Expedit et consonum est rationi, quod, si quid utilitatis artis musice noticia confert, breviter perstringatur. ³Tanto nempe in quacumque scientia quispiam se reddit studiosiorem, quanto huiusmodi scientie utiliora noverit rudimenta. ⁴Huius itaque artis musice noticia quam utilis quamque delectabilis existat, tam apud veteres quam apud modernos multorum scripta doctorum patefaciunt luculentius^a.

⁵Hec est enim illa omnium liberalium excellentissima, que ceteris artibus eciam liberalibus in infimis derelictis sola volat ante tribunal Dei.

⁶Nam cantabant sancti quasi canticum novum ante sedem, ut habetur in *Apokalipsi*. ⁷Hec insuper est illa nobilissima, cum qua sancti in devocionibus suis se solent occupare, per quam et peccatores veniam petunt, qua

mediante eciam tristes refocillati solidantur, leti alacres efficiuntur, qua laboribus fatigati sublevantur, qua convivantes exhilarantur, qua spiritu maligno vexati levius habent. ⁸Unde patet de Saul, qui spiritu maligno corruptus psallencia vel canore cithare Davidice liberatur. ⁹Qua eciam

pugnantes animosiores efficiuntur, ut patet de clangore tubarum vel de strepitu aliorum musicorum instrumentorum. ¹⁰Quanto enim vehemencior fuerit tube clangor, tanto fit <ad> certamen animus forcior vel ferocior.

► p.76

► p.76

¹¹Siquidem et remiges musice cantus ad tollerandos labores roborat et confortat, animum mulcet, et singulorum operum fatigationem modulacio vocis solatur. ¹²Ipsas quoque bestias necnon serpentes, volucres et delphines ad auditum sue modulacionis musica provocat et hortatur. ¹³<H>ac

4 ^ai. clare *marg.*

2-3 IOH. COTT. mus. 2, 1-2

4 PTOLOM. 1, 4

6 Apoc. 14, 3

8 cf. I Reg. 16, 14-23

8-12 ISID. etym. 3, 17, 2-3

13-15 PTOLOM. 2, 2-4

2 perstringatur] prostringatur *Ww2*

3 quanto] quantum *Ww2*

4 luculentius] luculentus *Ww2*

11 remiges] reliquos *Ww2* | cantus] tantus *Ww2* | labores] libros *Ww2*

siquidem modulante mentes audiencium delectantur, ad virtutis excitantur amorem et per sonos exteriores spirituales dulcedines animantur. ¹⁴Nam tanta vis artis musice, ut ad leticiam intrinsecam et extrinsecam animos delectat audiencium. ¹⁵Itaque per cuncta studia et etates diffunditur, itaque infantes et iuvenes, senes ac viri, mulieres dulcis cantilene delectacione modo congaudent naturali. ¹⁶Et teste Bohecio in sua *Musica* constat, si eciam vox et ars homini desit, ut suaviter canere non possit, ad se oblectandum aliquid canit secundum quandam insitam dulcedinem.

¹⁷Quocirca quis dubitat magnam huius artis | esse potenciam, que tot 303v tantisque modis vires suas extendit. ¹⁸Undiquaque nec dubitandum ex dictis nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut eciam sine ea esse nequeamus. ¹⁹Omnis igitur et presertim <clericus> huic sciencie operam det. ²⁰Nam teste Ysidoro libro *Ethimologiarum* 3^o non esse minus dedecus nescire cantare quam litteras ignorare. ²¹Et subdit: „itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nichil enim sine ista^a. ²²Nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus et celum ipsum sub armonie modulacione revolvitur. ²³Musica movet affectum, promovet in diversum habitum sensus“.

²⁴Ea de re^a summo opere sciencie musice est a nobis intendendum, ut eam scienciam, quam natura habemus, sciencia quoque et arte magis expertam habere valeamus. ²⁵Non enim sufficit tantum cantilenis delectari nisi eciam, que sit vis cantilene cuiuslibet, artificio et studio degustare valeamus. ²⁶Nam interdum accidit, ut cantus dulcis appareat auribus et tamen a ratione inconsonans iudicatur. ²⁷Ad hoc igitur musica reperta videtur, ut

21 ^a illa

24 ^a i. ideo

16 BOETH. mus. 1, 1 p. 186, 25-28

18 BOETH. mus. 1, 1 p. 187, 8-9; PTOLOM. 2, 14

20 ISID. etym. 3, 16, 2

21-23 ISID. etym. 3, 17, 1

24 BOETH. mus. 1, 1 p. 187, 10-12

25 cf. PTOLOM. 2, 8

26-27 PTOLOM. 2, 12-13

13 delectantur] delectant *Ww2* | virtutis] veritatis *Ww2* cf. TH VIII 4, 13; TH X A 16; TH VI 5, 2 | excitantur] excicat *Ww2*

16 ad se oblectandum aliquid canit] se obnectandam sibi aliquid *Ww2* cf. TH VIII 4, 16

18 nequeamus] nequamus *Ww2*

19 <clericus>] om. *Ww2* cf. TH VIII 4, 19 | huic] ex huius corr. *Ww2* | det] ex dat corr. *Ww2*

id, quod aures varie et confuse accipiunt, ratione stabili et congrua decernatur. ²⁸ Ecce quanta utilitas artis musice. ²⁹ Ergo ei merito intendendum et presertim ei, que est utilis in ecclesia Dei. ³⁰ Est enim usus eius utilis et iocundus, nam sui sectatorem novi cantus efficit indagatorem, falsi correctorem et veri iudicem. ³¹ Et hec tria in omni facultate dicuntur efficaciam demonstrare. ³² Et tantum de utilitate artis musice etc.

³⁰ cf. IOH. COTT. mus. 2, 6-7

2

¹ SEQUITUR DE INVENTORIBUS ET AUTORIBUS MUSICE ARTIS

² Iam modica sollicitudo esse debet de inventoribus huius artis, cum cognicio horum modicam vel nullam confert utilitatem. ³ Sed dum effectus bonus est, non curandum, quis dicat, sed quid, teste Seneca: „non quis, sed quid dicatur, attende“. ⁴ Ad mitigandum tamen mentes quorum, qui nimium causarum efficiendum nominibus gaudent, potest in prospectum ipsorum proci causa primordialis mediata vel secundaria: Pitagoras, vir sapientia clarissimus, facundia intuentissimus, ingenio acutissimus, qui musicam in subtili investigatione fertur reperisse et greco ydiomate conscripsisse. ▶ p.76

⁵ Cuius translator in latinum asseritur | Bohecius, genere et sciencia spectabilissimus et eiusdem artis secundum numerorum proportionem investigator profundissimus. ⁶ Guido quoque monachus extitit vocum et tonorum indagator sollertissimus. ⁷ Tubal, qui fuit de stirpe Cayn, teste Moyse ante diluvium instrumentorum registrator laudabilissimus. ⁸ Iohannes de Muris tocus simplicis musice regulator acutissimus. ⁹ Iubal proportionum modalium epilogator subtilissimus. ¹⁰ Unde et cantus quidam ab eo iubileus nuncupatur. ¹¹ Post quos paulatim dilatata est disciplina et variis modis. 304r

Versus: ¹² Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse,

¹³ Investigator Guido, Tubalque ministrat,

¹⁴ Iubal epilogat, normas ponitque Iohannes etc.

³ Seneca, epist. I, 2, 11: „Quod verum est, meum est; perseverabo Epicurum tibi ingerere, ut isti qui in verba iurant nec quid dicatur aestimant, sed a quo, sciant quae optima sunt esse communia.“

4-5 cf. IOH. COTT. mus. 3, 15-19

4 efficiendum] efficienciam *W*^m2

3

¹ SEQUITUR QUID SIT MANUS MUSICALIS.

² Manus igitur musica dicitur quadam similitudine ad manum corporis.

³ Nam sicut manus corporis est organum organorum in administrando, eo quod singulis membris sua solet beneficia <ministrare>, scilicet cibaria ori et potagia porrigendo, corpori indumenta et omnibus membris necessaria oportuna et optima, sic quod absque manu homo^a reddetur defectuosus et per omnia impotens et inabilis ad executionem ministerii corporalis, ita per omnia sine manu musica tam naturalis sive vocalis vel instrumentalis musice noticiam nullatenus poterit quispiam efficaciter adipisci. ⁴ Est igitur manus musica vocum musicalium clavigera demonstratrix ad cantum regularem addiscendum flexuris articulorum adornata. ⁵ Item clavis musica est signum sive index cantuum atque vocum; vel est reseracio cantus. ⁶ Et iterum dicitur methaphorice ad clavem materiale. ⁷ Nam sicut clave ferrea fit reseracio, ut pandentur occulta, ita clave musica cuncte reserantur vocum latentes proprietates. ⁸ Proprietas vero manualis in cantu musico est vocum musicalium distincio, que in triplici differencia consistit, quia alia per h quadrum durum et acutum, alia per naturale, 3^a per b rotundum et molle perficitur et docetur. ⁹ Congeries autem vocum musicalium tam spacialium quam linealium cum suis clavibus dicitur amictus sive amigdalum ipsius cantus musicalis. | ¹⁰ Et non immerito, quia amiciunt et adornant se mutuo ad cantum regulariter dirigendum. ¹¹ Spacium vero vocum musicalium est duarum linearum sibi proximarum intersticium immediatum. ¹² Sed linea est protraxio duorum spaciorum divisiva. ¹³ Vel est protraxio linealis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra. ¹⁴ Que duo, scilicet linea et spacium, sunt quasi instrumenta, quibus ostenditur, quantum cantus ascendat et descendat. ¹⁵ Et ymaginantur fore in manus ipsius articulis

► p.77

304v

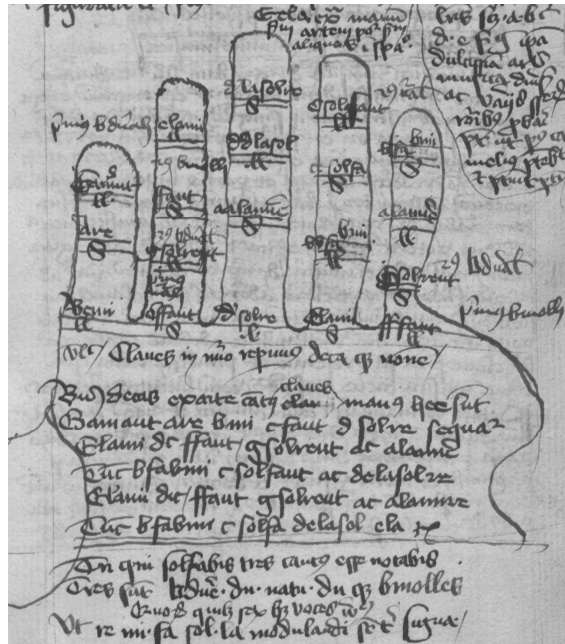
³ ^a singulis

¹⁴ *repetit in marg. Ww2*

⁸ cf. LAMBERTUS p. 255b

³ <ministrare>] *om. Ww2 cf. TH VIII 6, 9* | *noticia Ww2*

et flexuris. ¹⁶In qua quidem manu novem spacia et decem lineae inveniuntur, ut patet in hac manu figurata^a et postea melius patebit.



·ee·la extra manum secundum artem
ponitur, secundum aliquos in spacio

	·c·lami L	·d·lasolre S	<i>secundus naturalis</i> ·c·solfaut L	·b·mi ·b·fa S	► p. 77
<i>primus b duralis</i> Gammaut L	<i>secundus b mollis</i> ·ff·aut S	·dd·lasol L	·cc·solfa S	·a·lamire L	
·A·re S	<i>tercius b duralis</i> ·g·solreut L	·aa·lamire S	·b·mi ·bb·fa L	<i>secundus b duralis</i> ·G·solreut S	
·Be·mi L	<i>primus naturalis</i> ·C·faut S	·D·solre L	·E·lami S	<i>primus b mollis</i> ·F·faut L	

16 Unde nota: istis VII litteris, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·, ipsa dulcissima ars musica diversis ac variis specierum rationibus probari potest, ut postea melius patebit et patuit partim.

16 ^aid est depicta

Versus: ¹⁷ Claves in numero reperimus decaque novem.
¹⁸ Bis decas ex arte cantus claves manus hee sunt:
¹⁹ ·Gama·ut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, ·D·solre sequatur
²⁰ ·E·lami, dic ·F·faut, ·G·solreut ac ·a·lamire,
²¹ Tunc ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut ac ·d·lasolre,
²² ·e·lami, dic ·f·faut, ·g·solreut ac ·aa·lamire,
²³ Tunc ·bb·fa·bb·mi, ·cc·solfa, ·dd·lasol, ·ee·la.
²⁴ Tu qui solfabis, tres cantus esse notabis.
²⁵ Tres sunt b dure, du- natu- du-que b molles.

²⁶ Quorum quilibet sex habet voces.

Versus: ²⁷ *Ut re mi fa sol la* modulandi sunt tibi signa.

¹ SEQUITUR DE SEX SILLABIS ARTIS MUSICE

²Sex igitur tam a vetustis quam a modernis sillabe musice traduntur, que ad voluntatem primorum instituencium et communem assensum omnium subsequencium hiis potius quam aliis vocabulis nominantur, ut sunt *ut re mi fa sol la*. ³Que quidem sillabe a quibusdam opinantur fuisse recepte ex ymno sancti Iohannis secundum senariam primi versus particionem, a qualibet scilicet versus particula primam sillabam auferendo, verbi gracia ab *ut queant laxis* summendo *ut, resonare fibris re, mira gestorum mi, famuli tuorum fa, solve polluti sol, labii reatum la*.

⁴Vel fortasse, quod magis consonat veritati, autor sive editor huius ymni videns has sex sillabas sufficere ad omnem cantum secundum arsim et thesim, id est secundum elevationem et depressionem, peragendum, penes earum mutuam inter se conversionem autorisando et ecclesie sufficere aprobando primo versui dicti ymni ipsas subtilissime implicavit eo precise modo, sicut dictum est. ⁵Nunquam quidem est dubitandum, quin hee sillabe huius ymni editorem longe precesserunt. ⁶Italici enim musici et cantores, ut quidam fantur, aliis eas solent appellare nominibus plures hiis, ut creditur, annectentes, de quibus non est cura. ⁷Per has nimirum sillabas iam dictas tocius cantus dulcis et aspera modulacio permutatim secundum elevationem et deposicionem, quantum ad varietatem consonanciarum et parcium earum, iuxta troporum vel modorum oportunitatem sufficientissime explicatur.

⁷ Inicium cuiuslibet cantus patet per hunc versum: In ·c· natura, ·f· b mol ·g·que b dura.
Sed finis cuiuslibet cantus patet in hoc metro: In ·a· natura, ·d· b mol, ·e·que b dura.

2-3 cf. IOH. COTT. mus. 1, 2; 1, 4-7

6 IOH. COTT. mus. 1, 3; cf. PS.-MUR. summa 580

2 tam] *corr. ex causa Ww2*

3 labii] labrorum *Ww2*

4 consonat] *corr. ex constat Ww2*

5 Nunquam] Racio *Ww2*, cf. TH XXV 6, 4

6 plures] pulcris *Ww2* cf. TH VIII 7, 8 | annectentes] annectantes *Ww2*

5

¹ SEQUITUR DE ORDINE ET NUMERO LITTERARUM SEU NOTARUM
MUSICALIUM

² <V>eteres siquidem dumtaxat quindecim litteris seu huiusmodi notulis musicalibus utebantur, ab ·A· scilicet gravi inchoantes capitali et in ·aa· excellenti gemminato desinentes. ³ In quibus quidem litteris sive notulis disdyapason perficientes has ad canticum musicum sufficere asserebant.

305v ⁴ Nondum ·t· grecum inventum fuerat nec ·b· molle sive rotundum, quod a quibusdam greco vocabulo *sinemmenon* | dicitur, quod latino ydionate *adiunctum*, eo quod post alias litteras inventum est et inter alias litteras numeratum, ob dulcis cantus melodiam fiendam finaliter adinventum. ⁵ Et dicitur molle propter molliciem soni et dulcedinem cantus. ⁶ ·t· vero grecum, quod dicitur *gamma* vel *g* latine, similiter a modernis est additum et in vertice pollicis collocandum, et hoc multiplici de causa. ⁷ Primo ideo, quia moderni videntes, quod premissae littere sive notule ad certas melodias decantandas^a quo ad deposicionem sive descensum, quod idem est, non sufficerent et presertim videntes cantum proti plagalis pre litterarum paucitate deficere, aliquociens ·g· id est ·t· grecum adiunxerunt, ut clare patet in responsorio, quod cantatur de Beata Virgine, scilicet *Sancta et immaculata* etc. ⁸ In quo quidem responsorio in extrema sillaba huius dictionis *non poterant* fit descensus sub ·A· gravi, scilicet ad verticem pollicis, ubi ·t· grecum situatur, ut patet concinenti. ⁹ Similiter in responsorio VI^o in II^o nocturno Sancti Martini, scilicet *Dixerunt discipuli* ad beatum Martinum, in

► p.77 4 Nota: quilibet cantus ac tonus est duplex, scilicet regularis et irregularis. Cantus regularis est, qui ascendit in regulares finales, qui (quos *Ww2*) sunt quatuor, videlicet ·D·E·F·G· graves, ut superius. Sed irregularis est, qui transcendit limites horum finalium, ut multi reperiuntur tales. Et precipue hii VII cantus non sunt viciandi, quia ponuntur nobis in exemplis, ut quilibet cantus in suo vero ordine regulariter per aliquum cognoscitur. Et ergo laudabilis musica incipit canere *Consors sancte Trinitatis* in <cantu> b durali incipiendo.

7 ^a concinendas

2 IOH. COTT. mus. 5, 2

3-4 IOH. COTT. mus. 5, 3; 5, 7

7 cf. IOH. COTT. mus. 5, 4

1 *Titulum in marg. ponit Ww2*

4 *sinemmenon*] *simenneton Ww2* | *adinventum*] *adinventam Ww2*

9 nocturno] nocturno *Ww2*

quo fit descensus sub ·A· gravi ad gamma in fine huius dictionis *enim* et in principio huius dictionis *gregem*, ut patet decantanti. ¹⁰ Et idem patet in hac antiphona de ascensione Domini, scilicet *O rex glorie Domine virtutum* etc.

¹¹ Si igitur ·t· grecum non fuisset adiunctum in cacumine pollicis, conversum ab ·A· capitali gravi descensum sillabe premissarum dictionum non haberent.

¹² Et hac ratione ·t· grecum appositum est a modernis. ¹³ Alia ratio talis assignari potest. ¹⁴ Primus namque cantus, scilicet *h* duralis, fuisset imperfectus, eo quod caruisset prima sillaba sive nota, scilicet *ut*, et ergo ad perfectionem eius adiunctum est ·t·. ¹⁵ Et super ista ratione fortasse quidam fundantes se dicunt, quod ad perfectionem tercii *h* duralis similiter addi debet extra manum hec clavis, scilicet ·ee·la, geminata ·ee·. ¹⁶ Et hoc in opposito tercii articuli sive iuncture digiti medii, ubi situatur ·dd·lasol, quod tamen non oportet. ¹⁷ Sed querens, quare greca littera, scilicet ·t·, et quare

306r

pocius illa quam alia adiungitur premissis litteris, respondetur, | ut ita a ·G· gravi capitali et ·g· acuto minuto valeat figuraliter discrepare. ¹⁸ Item: sed quare pocius ibi ·t· grecum ponitur quam *alpha*, *betha* vel alia littera greca? ¹⁹ Ratio est: ex quo etenim VII sunt discrimina vocum per VII litteras designata, quarum ·A· primum obtinet locum, ·G· vero postremum; ²⁰ et quia hee VII littere aliquociens in manu iterantur, in qua quidem iteratione post ·G· iterum ·a· repetitur, merito ergo ·t· antecessit, ut ·A· sequatur; ²¹ et etiam ideo, ut cum ·G· latino in loco 8^{vo} perficiat dyapazon, sicut et alia quecumque littera cum 8^{va} a se perficit dyapazon. ²² Hiis igitur duabus, scilicet ·t· greco et ·b· molli sive rotundo, adiunctis ad premissas quindecim litteras 17 colliguntur. ²³ Sed ne in cantu et presertim elevato ullus posset defectus assignari, a venerabili Bohecio et sibi adherentibus adhuc thetracordum litterarum superacutarum vel excellencium superadditur. ²⁴ Hee et presertim ab antiquis superflue dicebantur. ²⁵ Moderni vero malunt habundare quam deficere in eisdem. ²⁶ Fiunt itaque omnes simul iuncte viginti una, sic quod cuilibet articulo sive iuncture manus sinistre una dictarum viginti unius litterarum secedat excepto dumtaxat articulo 4^o digiti auricularis et articulo secundo digiti anularis, in quibus articulis gemine littere collocantur.

► p.77

10 IOH. COTT. mus. 5, 5

10 antiphona] antifphona *Wm2*

21 sicut ... cum 8^{va} s se perficit] sicut ... cum 8^{va} a se perficiat *Wm2*

23 adhuc] aduc *Wm2*

► p.77 ²⁷ Sunt enim 19 articuli intra manum et viginti una littere sive notule musicales dictis articulis distribute. ²⁸ Nam in primis ·t· grecum, scilicet in cacumine pollicis, ad instar medii tau incarnatum et a modernis, ut dictum est, adiunctum, quod sic figuratur: Γ; et sic figuratur: t. ²⁹ Deinde seriatim sequuntur VII littere alphabeti graves, ideoque [a] maioribus sive versualibus sunt litteris figurande: ·A·B·C·D·E·F·G·. ³⁰ Post has heedem 7^{tem} repetuntur, sed acute nominantur. ³¹ Et propter hoc eciam minoribus litteris figurantur. ³² In quibus litteris acutis tantum inter ·a· et ·b· quadrum sive acutum aliam ·b·, quam facimus rotundam, interserimus, aliam vero quadramus, ut ita rotunda discrepat a quadra. ³³ Et seriatim hee littere acute sic figurantur: ·a·b·c·d·e·f·g·. ³⁴ Post quas VII litteras alie 4^{or} subsequuntur, sed variis characteribus seu figuris ad differenciam premissarum describuntur. ³⁵ Et superacute sive geminate nunccupantur.

306v ³⁶ Inter quas ·b· similiter geminamus, unam acutam, aliam mollem appellamus. ³⁷ Et ut iste 4^{or} ultime littere differunt a predictis | litteris in suis figuracionibus in litteris minutis, geminantur hoc modo: ·aa·bb·cc·dd·. ³⁸ Et ut dictum est, hee littere simul aggregate sunt in numero viginti una sic seriatim situande: ·t·A·B·C·D·E·F·G·a·b·b·c·d·e·f·g·aa·bb·bb·cc·dd·. ³⁹ Quarum dispositio a veteribus et fortasse eciam a modernis autoribus aut tacita aut nimia obscuritate perplexa iam adest pueris breviter ac lucidissime explicata. ⁴⁰ Et notandum, quod supradicte littere sunt littere iniciales vorum seu syllabarum musicalium in manu musica contentarum. ⁴¹ Et scolastice exprimuntur: ·Gamma·ut ·A·re etc. ⁴² Quarum prima in cacumine pollicis, ultima vero in tercia iunctura medii digiti reponi ymaginatur cum aliis hinc inde collocatis, ut prepatuit in manu prius depicta. ⁴³ Et quoniam cuiuslibet cantus modulacio sive gravis sive acuta sive superacuta hiis litteris intra manum sinistram situatis potest exemplificari seu depromi, nec amplius vox humana queat ultra has XXI^{am} litteras, ut saltem vox clara appareat, sublevari, ideo non fuit necesse plures litteras posuisse nec in infinitum in eisdem, sicut in voce licuerat, processisse et sic nec ·ee·la extra manum ad perfeccionem tercii cantus b duralis, ut quidam asserunt, adiunxisse.

⁴⁴ Et harum litterarum quolibet a qualibet, notabiliter tam quo ad naturam vocis quam ad figuracionem, spacium et lineam, quantum ad arsim et

39 GUIDO micr. 2, 12

28 medii tau] medii talv *Ww2*

44 a qualibet] ac qualibet *Ww2*

thesim, id est elevacionem et deposicionem cantus, discrepat atque distat, ut patet singulas in manu musica positas trutinanti. ⁴⁵ Racio autem, quare post VII litteras iterum sit repeticio earundem, breviter ponitur talis: quia octava littera quantum ad vocem concordat cum prima, quod est de natura dyapason, et similiter prima cum XV^a, ubi constituitur disdyapason. ⁴⁶ Et sicut de una dicitur, ita de reliquis est dicendum. ⁴⁷ Item notabiliter est tenendum, quod prime octo littere per ordinem a ·t· greco incipiendo capitales seu versales dicuntur, quia in bassa ponuntur, propter quod graves appellantur, eo quod gravem, durum et obtusum reddunt cantum. ⁴⁸ Aggravant enim cantantem per arteriarum restriccionem. ⁴⁹ Octo vero littere iste sequentes dicuntur minute, quia minoribus karacteribus figurantur. ⁵⁰ Dicuntur eciam acute, quia cantum in se discurrentem magis acutum reddunt quantum ad sonum, magis enim apertis arteriis per eas decantamus. ⁵¹ Sed quinque littere residue dicuntur geminate, eo quod in karacteribus geminantur, sicut patet: ·aa·bb· etc. ⁵² Dicuntur insuper <super>acute, nam cantus per eas discurrrens acucius et subtilius sonat quam sonaret acutis.

Versus: ⁵³ Octo voces graves et scribuntur capitales.

⁵⁴ Septem minute, quoniam dicuntur acute.

⁵⁵ Cum duplici ventre scribuntur 4^{or} inde.

Iterum: ⁵⁶ Quattuor excellunt, quas inchoat ·aa· duplicatum.

54 cf. VERS. Palmam I 38

55 VERS. Palmam I 41

56 SUMM. GUID. 44; VERS. Palmam II 39

52 discurrens *W*²

6

¹ SEQUITUR ALIA DIFFERENCIA <LITTERARUM SEU MUSICALIUM
NOTULARUM>

307r ² Possunt tamen adhuc et alia, scilicet ista differencia discrepare. ³ Nam prime 4^{or}, scilicet ·t·A·B·C· dicuntur graves, quia cantus in eis discurrens gravem reddit sonum. ⁴ Alie vero 4^{or} ·D·E·F·G· dicuntur finales, eo quod in eis quilibet cantus regularis non transpositus debet quantum ad tonum sive tropum terminari.

Versus: ⁵ Primus et alter ·D· tenet, ·E· tercius quoque 4^{tus},
⁶ ·F· quintus sextus, ·G· septimus atque supremus.

⁷ Sed alie 4^{or} subsequentes, scilicet ·a·b·h·c· dicuntur acute, quia acutum reddunt sonum. ⁸ Dicuntur eciam affinales, quia in eis cantus transpositi et transformati habent terminari. ⁹ Item alie 4^{or} has sequentes, scilicet ·d·e·f·g·, superacute nominantur, quia acutas vocis sue acumine superant et excellent. ¹⁰ Postreme vero quinque per ordinem premissas sequentes, scilicet ·aa·bb·hh·cc·dd·, excellentes dicuntur, quoniam vocis sue gracilitate habent acutas et superacutas penitus superare. ¹¹ Et pro ista sententia eciam dantur hoc et consimilia metra:

- ¹² Gamma graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas,
¹³ ·D· super has acuit, excellit ·aa· quoque dupla.
¹⁴ Sed ·b· dividitur: ·b· molle fit quoque durum.
¹⁵ Sic ·h· quadrata formatur, sic ·b· rotunda.
¹⁶ ·h· durum *mi* cantat, ·b· molle *fa* dulce frequentat.
¹⁷ Ergo dissimiles sic litteras scribere debes.

¹⁸ Et sic ex predictis patet, quomodo iste littere differunt quo ad sonum seu vocem. ¹⁹ Discrepant ergo eciam ab invicem quo ad dispositionem

3-4 IOH. COTT. mus. 5, 16

5-6 ANON. Michaelb. I, p. 44.

7-10 IOH. COTT. mus. 5, 17-18

12 SUMM. GUID. 43; VERS. Palmam II 41

14-17 VERS. Palmam I 43, 39, 44-45

1 <litterarum seu musicalium notularum>] cf. TH VIII 9, 1

4 non transpositus] non compositus W^m2 cf. TH VIII 9, 55 | quantum] quamquam W^m2

18 seu] sew W^m2

figurarum, quoniam ·t· grecum aliter figuratur quam ·G· grave et ·g· minutum et econtra. ²⁰ Similiter ·B· versale aliter figuratur quam <·b·> minutum rotundum vel ·b· minutum quadrum vel ·bb· rotundum geminatum vel ·bb· quadrum geminatum et econverso. ²¹ Et suo modo idem de aliis est dicendum. ²² Item discrepant suarum sedium varietate, quoniam una earum in spacio, alia in linea collocatur. ²³ Verbi gracia ·t· grecum in linea, <·G·> grave in spacio, ·g· minutum in linea collocatur et sic de aliis. ²⁴ Et quamvis, ut dictum est, differunt ab invicem, concordant tamen isto modo. ²⁵ Sicut in prima serie earum fiunt quedam consonantie, sic et in ordine 2^o et in ordine 3^o, quamvis ibi viriles, hic pueriles voces concorditer canunt. ²⁶ Et similiter in 3^a serie, ubi acutissime et gracillime voces uniformiter concinnunt et concordant. ²⁷ Et sunt eciam earum intervalla seu distancie in eisdem. ²⁸ Verbi gracia: sicut in prima serie a ·t· ad ·A· grave est tonus et ad ·B· grave similiter tonus et ad ·C· grave semitonium et ita dyatesseron a ·t· greco ad ·C· grave et ad ·D· diapente et ad ·G· grave dyapason, sic precise est in 2^a serie litterarum. ²⁹ Nam a ·G· gravi ad ·a· | minutum est tonus et ad ·b· quadrum minutum similiter tonus, ad ·c· minutum semitonium et ita dyatesseron a ·G· gravi ad ·c· minutum et dyapente ad ·d· minutum et dyapason ad ·g· minutum. ³⁰ Et suo modo dicendum est de 3^a serie litterarum. ³¹ Et idem est iudicandum in aliis litteris iam dictarum serierum. ³² Ex predictis sequitur, quod cantantes in prima serie quemcumque cantum concordabunt cum cantantibus in secunda serie et cum cantantibus in tertia serie litterarum. ³³ Sed ibi gravis, ibi acutus et alibi cantus redditur superacutus, ut patet, si tres concinnant eundem quemcumque cantum in dictis seriebus litterarum, dummodo distabunt a se per dyapason. ³⁴ Hec omnia prefata et plura subsequencia patent in figura subscripta, dummodo debite aspiciatur et trutinetur.

307v

²³ IOH. COTT. mus. 5, 12

²⁸ cf. PTOLOM. 5, 6

³⁰⁻³¹ cf. PTOLOM. 5, 7-10

²² suarum sedium varietate] secundum suarum varietatem serierum *Ww2*, cf. *TH VIII* 9, 7; *TH XXIII* 1, 2, 52

²⁷ earum intervalla] causa intervalli *Ww2* cf. *TH XXIII* 1, 2, 56

²⁹ a ·G· gravi ad ·c· minutum] ab a minuto ad c minutum *Ww2*

[illegible]

- ³⁶ Quattuor in locis finit cantus regularis.
³⁷ Desinit in aliis, incongruus omnis habetur.
³⁸ Primus et alter ·D· tenet, ·E· tertius quoque 4^{tus},
³⁹ ·F· quintus, sextus, ·G· septimus atque supremus.

Item alia metra:

- ⁴⁰ Bestia non cantor qui non canit arte, sed usu.
⁴¹ Usu canit^a asinus sed non artis documento.
⁴² Non vox cantorem facit, sed artis documentum.

⁴³ Unde hec omnia continentur in hiis metris:

- Versus: ⁴⁴ Octo voces graves et scribuntur capitales.
⁴⁵ Septem minute, quoniam dicuntur acute.
⁴⁶ Cum duplici ventre scribuntur 4^{or} inde.
⁴⁷ Quattuor excellunt, quas inchoat ·aa· duplicatum.
⁴⁸ Gamma graves, ·D· finales, ·a· tenet acutas.
⁴⁹ ·d· super has acuit, excellit ·aa· quoque dupla.
⁵⁰ Sed ·b· dividitur: ·b· molle fit quoque durum.
⁵¹ Sic ·h· quadrata formatur, sic ·b· rotunda.
⁵² ·h· durum *mi* cantat, ·b· molle *fa* dulce frequentat,
⁵³ Ergo dissimiles sic litteras scribere debes.

42 ^a voce

38-39 cf. 5-6

40 LAMBERTUS p. 252b

42 LAMBERTUS p. 252b

44-47 cf. 5, 53 - 56

45-46 cf. VERS. Palmam I 38, 41

47 VERS. Palmam II 39

48-49 SUMM. GUID. 43-44

48 cf. VERS. Palmam II 41

50 cf. VERS. Palmam I 43; VERS. Palmam II 49

51 VERS. Palmam II 45

52-53 VERS. Palmam I 44-45

53 *Circa diagramma infra positum sequuntur eadem exempla modorum musicalium quae data sunt in loco 6, 65-73 huius editionis.*

308^v

·dd·lasol	_____	dd
·cc·solfa	glaucum	
·bb·fa·bb·mi	— b — b —	
·aa·lamire		
·g·solreut	_____	g
·f·faut	rubeum	
·e·lami	_____	
·d·lasolre	— glauca —	
·c·solfaut		c
·b·fa·b·mi	b b	
·a·lamire	_____	
·G·solreut		
·F·faut	— rubea —	f
·E·lami	_____	
·D·solre	_____	
·C·faut	glaucum	
·B·mi	_____	
·A·re		
·Gama·ut	_____	Γ

⁵⁴ Unde musica est consona vocum conveniencia. ⁵⁵ Vel sic secundum Isidorum III^o *Ethimologiarum* capitulo XIII^o: „musica est pericia modulacionis discreto sono cantuque consistens.“ ⁵⁶ De invencione laudabilis ac egregie musice sciencie diversimode dicitur. ⁵⁷ Quoniam rabi Moyses refert Tubal, qui fuit de stirpe Chayn, ante diluvium ipsam reperisse. ⁵⁸ Alii dicunt Orpheum. ⁵⁹ Tercii et verisimile asserunt Pythagoram, grecum philosophum, qui erat vir sapiencia clarissimus, ingenio acutissimus, facundia invictissimus. ⁶⁰ Qui quodam tempore, dum iter faceret, fabricam preteriret, in eaque diversos, ut solet fieri, sonitus malleorum audivit. ⁶¹ Et cum aliquantulum diligenter attendisset, magis ac magis diversis oblectaretur sonoribus, septem cantuum voces sagaciter adinvenit.

Versus: ⁶² *Ut re mi fa sol la* modulacio musica canit,

⁶³ Has quoque manus leva solet ipsa locare.

⁶⁴ Pitagoras grecus ex fabrica comperit illas.



⁵⁵ ISID. etym. 3, 15,1

⁵⁷ ISID. etym. 3, 16, 1

⁵⁸ IOH. COTT. mus. 3, 13

⁵⁹⁻⁶¹ IOH. COTT. mus. 3, 15-17

⁶²⁻⁶³ VERS. Palmam I 31-32

⁶³⁻⁶⁴ VERS. Imparitas 3-4

⁶⁴ Salzburg, St. Peter Cod a. VI.44, fol. 25v

⁵⁵ III^o *Ethimologiarum*] III^o ethimologiarum *Ww2*

⁶⁰ quodam] quondam *Ww2*

⁶¹ sonis *ante* sonoribus *del. Ww2*

⁶⁵ Omnis modus musicalis aut incipitur

309r

in una et eadem resonancia et sic est
unisonus:

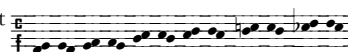


⁶⁶ in 2^a, hoc est
dupliciter:

⁶⁷ intensa debiliter, sic est
semitonium:



⁶⁸ intensa potenter, sic est
tonus:



⁶⁹ in 3^a, hoc
dupliciter:

⁷⁰ debiliter, sic est semi-
<di>tonus:



⁷¹ potenter, sic est di-
tonus:



⁷² in 4^a:

⁷³ debiliter, sic dyatesses-
ron:

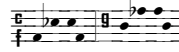


⁷⁴ acute, sic tritonus:

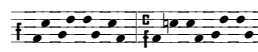


⁷⁵ in quinta:

⁷⁶ debiliter, sic semi-
dyapente:

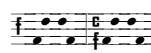


⁷⁷ potenter, sic dyapente:



⁷⁸ in 6^a:

⁷⁹ debiliter, sic semi-
tonium cum dyapente:

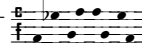


⁸⁰ potenter, sic tonus cum
dyapente:



⁸¹ in 7^a:

⁸² debiliter, sic semi<di>-
tonus cum dyapente:



⁸³ potenter, sic ditonus
cum dyapente:



⁸⁴ in octava

sic redditur duplus
modus:



⁶⁷ Ww2

⁷¹ Ww2

⁷⁶ Ww2

⁷⁷ Ww2

⁷⁹ Ww2

⁸² Ww2

⁸³ Ww2

309^v⁸⁵ Ad cantum toni cognicio fertur hinc de quocumque vero simul autentique plagali:⁸⁶ Quatuor esse modos quedam narratque vetustas.⁸⁷ Prothus cum deutro, cum trito sitque tetrardus.

⁸⁸ Et tonus in proposito sic diffinitur: est principii, medii et finis in cantu regulari cognicio. ⁸⁹ Vel est ascensus vel descensus regulariter proporcionatus <secundum> intonationem soni compilatus. ⁹⁰ Sciendum, quod antiqui tantum utebantur 4^{or} tonis, scilicet proto, id est primo, deutro, id est 2^o, trito, id est 3^o, tetrardo, id est 4^o. ⁹¹ Sed moderni super varietates eos 4^{or} dividerunt in 8 tonos, videlicet in primum, 2^m, 3^m, 4^m, 5^m, 6^m, 7^m, 8^{vum}. ⁹² Item:

► p. 78

⁹³ Tonus mixtus vel collateralis est, qui transcendit metas autenti et plagalis:

⁹⁴ Autentus quattuor habet species et est semper impar et naturaliter ascendit. ⁹⁵ Et nota: ascendere est quintam concordanciam super finalem sepius tangere.

Versus: ⁹⁶ Plagalis sit par, autentus sit tonus impar.

► p. 78

⁹⁷ Scandere vult impar, descendere vult quoque tonus par.

⁹⁸ Plagalis eciam habet quattuor species et est par et naturaliter descendit. ⁹⁹ Naturaliter descendere est quartam concordanciam sub finali sepius tangere.

100 Prothus		
	Primus	Secundus
101 Deuterus		
	Tercius	Quartus
102 Tritus		
	Quintus	Sextus
103 Tetrardus		
	Septimus	Octavus

86 SUMM. GUID. 5; ANON. Carthus. nat. 3, 11; GOB. PERS. p. 187a

91 super varietates eos] super varietas eas Wm2

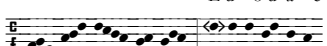
93-112 *textum una cum exemplis in tabula ponit* Wm2

102 Wm2

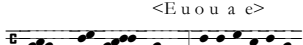
104 Neutralis qui cum nullo concordat, ut iste. Exemplum: 

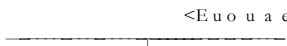
105 Primus tonus: 
<E u o u a e>

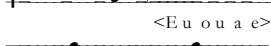
106 Secundus: 
<E u o u a e>

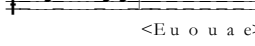
107 Tercius: 
<E u o u a e>

108 Quartus: 
<E u o u a e>

109 Quintus: 
<E u o u a e>

110 Sextus: 
<E u o u a e>

111 Septimus: 
<E u o u a e>

112 Octavus: 
<E u o u a e>

¹ SEQUITUR DE NOVEM MODIS, EX QUIBUS TOCIUS MUNDI CANTUS
COMPONITUR

² Et quoniam mencio facta est de tono, semitonio et aliis consonanciis musicalibus, ne ergo in dictis vocabulis oberramus, pro evidenciori declaratione eorundem breviter prenotanda est notificacio modi, que talis est: ³ Modus est modulata intensio vocum vel remissio singularum notarum; vel est diversarum vocum consonancia immediate iuxta se positarum; aut est diversarum concors responsio vocum. ⁴ Unde noticia modorum multum valet nobis, nam sicut octo partibus oracionis continetur, quidquid dicitur, sic novem modis moderatur omne, quod canitur. ⁵ Unde Pitagoras, grecus philosophus, concordanciarum proportionem primo induens ac instituens cum Boetio, Guidone, Tubal, Petro, cum sancto Dyonisio, cum Iohanne de Muris et Lazaro et aliis, qui unanimiter ipsam musicam in novem concordanciarum modos parciuntur < ... >. ⁶ Scitis ergo novem modis musicalibus sciuntur ascensus et descensus faciliter cuiuslibet cantus coralis sive artificialis sive mensuralis.

Versus: ⁷ Stupor Pitagore fecit musicalia scire.

⁸ Novem constituit modos cantus regularis.

⁹ Sunt igitur novem modi magis usitati licet sint plures inusitati.

Versus: ¹⁰ Ter trinis modulis cantus contextitur omnis.

¹¹ Unisonus primus semitoniumque 2^{us}.

¹² Tercius inde modus tonus est de iure vocatus.

¹³ Est semiditonus quartus dytonusque quintus.

¹⁴ Estque modus sextus dyatesseron associatus.

¹⁵ Septimus inde modus tibi sit dyapente vocatus

¹⁶ Hincque semitonium dyapente sit associatum.

¹⁷ Inde tonum iunge sociatum cum dyapente.

¹⁸ Primus itaque novem modorum dicitur unisonus. ¹⁹ Et est unius et eiusdem vocis bina vel crebrior replicacio sive repeticio immediata in eodem loco, scilicet in eadem linea vel spacio. ²⁰ Et ita dicitur unisonus quasi

11-17 HUGO SPECHTSH. 283-289

⁵ Pitagoras] Pitagores *W*ⁿ²

unus sonus bis vel ter vel pluries replicatus in eodem spacio vel linea sine progressu infra vel supra. ²¹ Si etenim progreditur vox sursum vel deorsum iungendo vocem proximam, non unisonus sed tonus vel semitonium diceretur.

²² Et dicitur unisonus ab *uno* et *sonus*, quasi unus sonus. ²³ Verbi gracia, *310v* sicut *ut re mi fa* et huiusmodi. ²⁴ Et habet fieri sex modis secundum quod sex sunt voces, scilicet *ut re mi fa sol la*. ²⁵ Quelibet enim illarum vocum aliquociens resumpta in linea vel in spacio unisonus nominatur.

Versus: ²⁶ Unisonus voce solet in sola resonare.

²⁷ Ubi advertendum, quod talis modus primus, scilicet unisonus, non proprie dicitur modus, eo quod nec intenditur nec remittitur. ²⁸ Sicut enim positivus improprie dicitur gradus, quia ponit fundamentum aliorum graduum, et nominativus dicitur casus, eo quod alii casus cadunt ab eo, sic unisonus ponit fundamentum aliorum modorum et alii modi descendunt ab ipso.

²⁹ Secundus modus dicitur semitonium et est unius vocis in proximam immediate modica et debilis intensio vel remissio, id est elevacio vel depressio sive ascensus vel descensus. ³⁰ Et dicitur semitonium a *semus*, *-a*, *-um* et *tonus*, quasi imperfectus tonus. ³¹ Non autem dicitur, ut quidam dicunt, a *semis*, id est *dimidium*, et *tonus*, quod scilicet sit medietas toni, quia minus est medietate toni. ³² Tonus siquidem non potest dividi in duo equalia, sed in duo inequalia. ³³ Ergo semitonium dicitur esse tonus imperfectus vel non plenus, sicut vas dicitur semiplenum non ideo, quia dimidia eius pars desit, sed quia plenum non est. ³⁴ Sic etiam semivir, id est imperfectus vel non plenus vir, eo quod abutens operibus virilibus feminarum moribus deturpatur. ³⁵ Et est semitonium dulcedo et condimentum tocius cantus, nam sine ipso esset corrosus, transformatus et dilaceratus, ut fit in cantibus rusticanis. ³⁶ Et habet fieri duobus modis, scilicet *fa mi*, *mi fa*.

²² IOH. COTT. mus. 8, 5

²⁶ cf. VERS. Palmam I 76

³⁰⁻³¹ IOH. COTT. mus. 8, 8

³⁴ IOH. COTT. mus. 8, 9

²³ huiusmodi] cuiusmodi *Wn2*

²⁹ id est elevacio] in elevacione *Wn2*

³² siquidem] siquidam *Wn2*

Unde: ³⁷ *fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.

³⁸ Ex illo elicitur, quod in manu musica sunt tantummodo septem semitonia, quia, in qualibet clave reperitur *fa*, ibi est terminus semitonii. ³⁹ Et ita in clave precedenti sic semper *mi* etiam reperitur. ⁴⁰ Sed verum tamen *fa* est reperire sepcies in manu musica, scilicet in *·C·* gravi, in *·F·* gravi, in *·b·* rotundo minuto, in *·c·* acuto minuto, in *·f·* acuto minuto, in *·bb·* rotundo superacuto et in *·cc·* duplo superacuto. ⁴¹ Ergo etiam tantummodo septem sunt semitonia in manu musica.

311r | ⁴² Tercius namque modus dicitur tonus et est saltus unius vocis in proximam immediate potenter vel viriliter sonans. ⁴³ Et dicitur a tonando. | ⁴⁴ Est autem tonare perfecte et fortiter sonare vel cantare, quia perfectum et fortem habet sonum respectu semitonii. ⁴⁵ Et secundum Guidonem tonus est adherencia duarum vocum plenum sonum emittencium sine aliquo intervallo sive distancia. ⁴⁶ Et sunt eius species IV^{or} ascendentes et IV^{or} descendentes, sic quod habet fieri in quibuslibet vocibus seu sillabis musicalibus dempto solo *mi fa* et econverso *fa mi*.

Versus: ⁴⁷ Dant *fa sol la* tonos vel *ut re mi* tibi plenos.

► p.79 ⁴⁸ Unde nota, quod tonus in musica capitur tripliciter. ⁴⁹ Primo est intonacio vel tropus et sic capitur improprie et abusive et non habet hic locum. ⁵⁰ Secundo est aliquis cantus super unum tonum ex octo tonis compilatus. ⁵¹ Et tunc diffinitur sic: tonus est distincio principii, medii et finis, ascensus vel descensus cuiuslibet cantus regularis. ⁵² Tercio capitur tonus, ut est unus modus de novem modis usitatis. ⁵³ Et describitur, ut patuit.

⁵⁴ Quartus modus est semiditonus. ⁵⁵ Et est unius vocis in terciam debilis intensio vel remissio. ⁵⁶ Vel est distancia vel spacium constans ex tono et semitono. ⁵⁷ Et habet duas species ascendentes et duas descendentes. ⁵⁸ Exemplum: *re fa, mi sol* et econverso *sol mi, fa re*, vel gradatim *re mi fa* et *mi fa sol* et econverso. ⁵⁹ Et dicitur semiditonus a *semus*, id est *imperfectus* et *dytonus*, quasi imperfectus ditonus. ⁶⁰ Vel dicitur a semitono et tono. ⁶¹ Et dirigit saltum suum in terciam, sicut ipse ditonus. ⁶² Sed tamen differunt in hoc, quia ipse ditonus nunquam in suo ambitu vel termino semitonium includit, semitonus vero semper. ⁶³ Et habet fieri dupliciter.

37 VERS. Palmam I 77

43-44 IOH. COTT. mus. 8, 5-6

47 VERS. Palmam I 78

Versus: ⁶⁴ Semiqueditonus est, cum *sol mi* vel *fa re* iungis.

⁶⁵ Quintus modus dicitur ditonus et est saltus unius vocis in terciam plene et viriliter sonans. ⁶⁶ Vel sic: ditonus est distancia vel intervallum duorum tonorum continuorum. ⁶⁷ Et dicitur a *dya*, id est *duo*, et *tonus*, quasi duos tonos continens. ⁶⁸ Et habet duas species ascendentes et duas descendentes, ut in hiis vocibus: *ut mi, fa la* et econverso: *la fa, mi ut*; vel etiam gradatim ascendendo vel descendendo sic: *ut re mi*; similiter *fa sol la* et econverso: *la sol fa, mi re ut*. ⁶⁹ Constat igitur ex tribus vocibus et duobus intervallis.

Versus: ⁷⁰ Dytonus est *ut mi* vel *fa la*, cum sibi iungit.

⁷¹ Tritonus, si dignus est inter alios^a numerari, est spacium constans ex tribus tonis. ⁷² Vel est spacium tres in se continens tonos. ⁷³ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo, ut ab ·F· gravi ad ·h· quadrum et a ·b· rotundo ad ·e· minutum acutum et ab ·f· minuto | acuto ad ·bb· quadrum geminatum. ⁷⁴ Alibi siquidem tritonus in manu musica non habet locum et raro vel nunquam canis per tritonum, ergo digne inter alios^a caret loco. 311v

⁷⁵ Sextus modus dicitur dyatasseron et est saltus ab una voce in quartam proportionaliter sonans. ⁷⁶ Vel dyatasseron est distancia sive musica consonancia constans ex quatuor vocibus et tribus intervallis, scilicet duobus tonis et semitonio. ⁷⁷ A quacumque enim voce incipias et ad quartam saltum facis, ut a ·T· greco ad ·C· grave, dyatasseron concorditer canis. ⁷⁸ Et sic est in reliquis, preterquam ab ·F· gravi ad ·h· quadrum minutum et ab eodem rotundo ad ·e· minutum et ab ·f· minuto ad ·bb· quadrum geminatum, ubi fit tritonus et non dyatasseron, ut dictum est. ⁷⁹ Et dicitur a *dya*, id est *de*, et *tasseron*, *IV^{or}*, quasi ascensus vel descensus de quarta in quartam. ⁸⁰ Et habet fieri tribus modis. ⁸¹ Exemplum: *ut fa, re sol, mi la* et econverso, *la mi, sol re, fa ut*. ▶ p.79

Versus: ⁸² *La mi, sol re, fa ut* dyatasseron esse probabunt.

71 ^a s. dis<tan>cias

74 ^a dis<tan>cias

64 VERS. Palmam I 79

70 VERS. Palmam I 80

82 VERS. Palmam I 81

⁸³ Septimus modus dicitur dyapente et est saltus ab una voce in quintam dulciter sonans et iocunde. ⁸⁴ Vel sic: dyapente est consonancia quinque vocum habens 4^{or} intervalla, id est tres tonos cum semitonio intermisso. ⁸⁵ Dyapente enim grece dicitur *quinque sonos* latine, eo quod ab una voce incipiens in quintam facit saltum. ⁸⁶ Continet autem in se dyatesseron et tonum. ⁸⁷ Et dicitur a *dya*, id est *de* et *penta*, *quinque*, quasi de quinque vocibus. ⁸⁸ A qualibet enim voce in quintam fit dyapente preterquam a ·B· gravi in ·F· grave vel a ·b· minuto quadro ad ·f· minutum acutum. ⁸⁹ Et habet fieri quatuor modis.

Versus: ⁹⁰ *Fa fa, mi mi, la re, sol ut* format dyapente.

⁹¹ Octavus modus dicitur semitonium cum dyapente et est saltus ab una voce in 6^{am} imperfecte sonans. ⁹² Et continet in se tres tonos cum duobus semitoniis. ⁹³ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo de una voce in 6^{am}, in fine sexte semitonium includens. ⁹⁴ Constat enim ex tribus tonis et duobus semitoniis.

Versus: ⁹⁵ Semitonium sepe iungat sibi dyapente.

⁹⁶ Sequitur tonus cum dyapente, qui est nonus in ordine et est saltus ab una voce in 6^{am} potenter sonans. ⁹⁷ Et dicitur a tono et dyapente, quia est modus compositus ex tono et dyapente. ⁹⁸ Et fit dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo.

Versus: ⁹⁹ Cum dyapente tonus aliter non sit sociatus.

312r ¹⁰⁰ Sequitur semiditonus cum dyapente et continet IV^{or} tonos cum duobus semitoniis, ut ab ·A· gravi ad ·G· grave et econverso. ¹⁰¹ Dytonus cum dyapente constat ex quinque tonis et uno semitonio, ut ab ·F· gravi ad ·e· acutum minutum et econverso, per ·b· quadrum tamen procedendo.

¹⁰² Et quia iste species raro contingunt in cantu, ideo de eis non multa sunt dicenda nec de earum speciebus. ¹⁰³ Potest tamen lector diligens de speciebus eorumdem vocum, intervallis et vocibus, sicut de precedentibus consonanciis dictum est, facillime speculari.

90 VERS. Palmam I 82

95 VERS. Palmam I 83

99 cf. VERS. Palmam I 84

83 ab una voce in quintam] ab una 5^{ta} in aliam *Ww2*

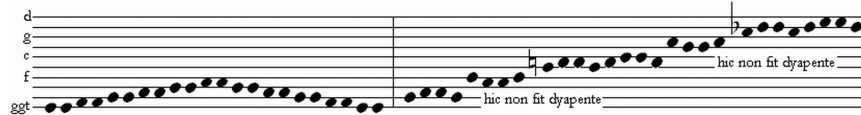
88 a ·b· minuto quadro] a b minuto rotundo *Ww2*

¹⁰⁴ Additur etiam precedentibus modis decimus modus, scilicet dyapason. ¹⁰⁵ Et est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans. ¹⁰⁶ Vel est consonancia vel maxima distancia musicalis constans ex octo vocibus et septem intervallis, id est ex quinque tonis et duobus semitoniis, ut a ·T· greco ad ·G· grave et in similibus. ¹⁰⁷ A qualibet enim littera musica manuali ad sibi similem in voce et figura fit dyapason. ¹⁰⁸ Et dicitur a *dya*, id est *de* et *pan*, *totum* et *son*, *sonus* vel *vox*, quia in se continet omnes consonanciarum et distanciarum sonos. ¹⁰⁹ Continet enim in se tonum, semitonium, dytonum, dyatassaron et consequentes. ¹¹⁰ Dicitur etiam dyapason a *dya*, id est *de*, et *pson*, *octo*, quasi de octo vocibus, eo quod ab una voce faciens saltum ad octavam ¹¹¹ et cum eadem in voce consonat et concordat. ¹¹² Vel dicitur a *dya*, id est *duo*, et *pson*, *proportio*, quasi dupla proportio. ¹¹³ Et habet fieri dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo, ut de ·C· gravi ad ·c· acutum et econverso et sic de aliis consimilibus in specie proxime sequentibus.

Versus: ¹¹⁴ Amplectens octo superadditur hiis dyapason.

¹¹⁵ Et hec omnia predicta patent in exemplis sequentibus. ¹¹⁶ Ex predictis correlarie sequitur, quod novem sunt modi principales apud musicos communiter usitati, scilicet unisonus, semitonium et sic de aliis. ¹¹⁷ Et hii siquidem modi in tropo lucidius patent infra subscripto, scilicet *Ter terni sunt* etc. ¹¹⁸ Et hec de modis dicta sufficiant pro presenti.

¹¹⁹ Unisonus, semitonium:



¹²⁰ Tonus:

¹²¹ Semiditonius:

¹²² Dytonus:

¹¹⁴ VERS. Palmam I 86

¹²¹ *Wm2*

123 Dyatasseron: 

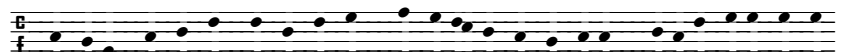
124 Dyapente: 

► p.79 125 Semitonium cum dyapente:   In-pol-lu-to

► p.79 126 Tonus cum dyapente:   Ec-ce vox

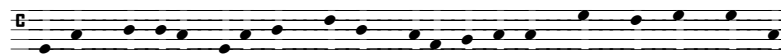
127 Dyapason: 

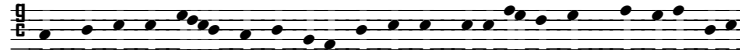
312v

 Ter ter-ni sunt mo-di qui-bus om-nis can-ti-le-na con-te-xi-tur, sci-li-cet u-ni-so-nus,

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

 se-mi-to-ni-um cum di-a-pen-te, to-nus cum di-a-pen-te, ad-huc so-nus dy-a-pa-son.

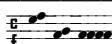
 Si quem de-le-ctat, ei-us hunc mo-dum es-se co-gno-scat. Cum-que tam pau-cis

 clau-su-lis to-ta ar-mo-ni-a for-me-tur, u-ti-lis-si-mum est e-as al-te

 me-mo-ri-e com-men-da-re nec pri-us ab hu-ius-mo-di stu-di-o qui-es-ce-re do-nec

 vo-cum in-ter-val-lis a-gni-tis ar-mo-ni-e to-ci-us fa-ci-li-me que-at ap-pre-hen-de-re

 no-ti-ci-am. E u o u a e

126  *Wn2*
Ecce vox

¹²⁸ Item horum vero modorum omnium sufficiencia plenarie patet in congerie subsequenti:

¹²⁹ Item omnis modus musicalis aut resonat	in una et eadem resonancia et sic est unisonus, modus improprie dictus	
	vel in pluribus, scilicet	et sic est
	$\left\{ \begin{array}{c} 2^a \\ 3^a \\ 4^a \\ 5^a \\ 6^a \\ 7^a \\ 8^a \end{array} \right\}$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{semitonium <secunda> depressa} \\ \text{tonus <secunda> elevata} \\ \text{semitonus <tercia> remissa} \\ \text{ditonus <tercia> intensa} \\ \text{diatassaron debiliter} \\ \text{tritonus acute} \\ \text{diapente potenter et iocunde} \\ \text{semidiapente debiliter} \\ \text{semitonium cum diapente debiliter} \\ \text{tonus cum diapente potenter} \\ \text{semitonus cum diapente debiliter} \\ \text{ditonus cum diapente potenter} \\ \text{diapason superadditur dulcis modus} \end{array} \right\}$

¹ SEQUITUR DE MUTACIONE VOCUM ARTIS MUSICE

² Est enim mutacio cantuum variacio intensa vel remissa. ³ Vel est transitus unius vocis in aliam causa intensionis vel remissionis sub eadem clave musica contentarum, ut a ·C· gravi ad ·c· acutum minutum ascendendo per ·a· acutum: tunc in ·a· acuto fit mutacio *la* in *re* ascendendo et econverso, *re* in *la* descendendo. ⁴ Et sic mutare unam vocem in aliam nihil aliud est nisi cantum de una clausula transire in aliam, ut mutacio in ·E· gravi ostendit transitum primi *b* duralis in primum naturalem et sic de aliis.

⁵ Sequitur ergo correlarie, quod ad mutacionem requiritur, quod ibi ad minus sint due voces, quare amplius sequitur, quod in monosyllabis vocibus, ut in ·T·ut^a, ·A·re, ·B·mi non fit mutacio, cum nihil in se mutari potest.

Versus: ⁶ Unica si fuerit vox, invariata manebit.

⁷ Si dupla detur, hoc bis decet, ut varietur.

⁸ Si dum fit terna, tunc fit mutacio sena.

⁹ Sub ·b·fa·*b*·mi duas voces volo demi,

¹⁰ Quas non mutabis, quia duplex est ibi clavis.

¹¹ Quoniam ·b· rotundum habens *fa* non mutat ipsum in ·*b*· quadrum, quod habet *mi*, gemine etenim sunt ibi claves, ut patet: ¹² Sicut ergo *fa*, quod est in ·C·faut, non mutatur in *sol*, quod est in ·D·solre, eo quod voces iste diversarum sunt clavium, sic nec in ·b·fa·*b*·mi fit mutacio, quia ibi sunt diverse claves, scilicet ·b· rotundum, per quod canitur *fa* et ·*b*· quadrum, per quod canitur *mi*, quamvis enim vocaliter eadem imputetur. ¹³ Si enim *fa* in *mi* mutari potuisset, non ·b·fa·*b*·mi, sed ·b·fami diceretur, sicut non ·C·fa·C·ut, sed ·C·faut dicimus et sic de aliis. ¹⁴ Sonus igitur mollis et dulcis, qui canitur per *fa*, non mutatur in sonum durum, acutum et asperum, qui canitur per *mi*, ut patet, ergo non possunt in se mutari. ¹⁵ Sicut ergo in voce, ita et in figuris habent discrepare. ¹⁶ Et quamvis in una sede moventur, tamen diversum habent sonum, scilicet acutum et asperum, quan-

⁵ a i. in gama ut

8 VERS. Palmam II 80

4 transire] transsire *Wn2*

11 ipsum] ipsam *Wn2*, cf. *TH XXV* 8, 7

tum ad ·b· quadrum, et mollem sive dulcem, quantum ad ·b· rotundum.
¹⁷Discordant ergo propter asperitatem *mi* et lenitatem *fa*. ¹⁸Ut tamen
 omnis ambiguitas tollatur, pro faciliore eruditione parvulorum expediens
 est et licitum, ut, quod natura nequit, suppleat industria artis sic scilicet, ut
 prima pars de ·b·fa·b·mi, scilicet ·b·fa, modicum depressius, scilicet sub
 vertice digiti auricularis describatur, ·b·mi vero modicum ereccius, scilicet
 in cacumine eiusdem digiti collocetur cum lineae inter ea protractione pro
 disiunctione talium clavium. ¹⁹Pueri itaque in huiusmodi arte minus per-
 fecti sive triti ad oculum videbunt hanc vocem linealiter dipartitam et a
 mutacione vocis in vocem, scilicet *fa* in *mi* et econverso, prout a sciolis et
 indoctis sueverunt, se penitus continebunt. ²⁰Videbunt insuper, ecce res
 mira, in dicta voce, scilicet in ·b·fa·b·mi, *mi* esse alcius quam *fa*, quod iure in
 ruborem et verecundiam eorum, a quibus oppositum didicerint, poterit sic
 convinci. ²¹Ascendendo | enim in ·a· acuto ad ·b· quadrum minutum faci-
 mus tonum, scilicet de *re* in *mi*. ²²Sed ascendendo ab eodem <·a·> acuto
 ad ·b· rotundum, scilicet de *mi* in *fa*, facimus semitonium. ²³Sed quia alcius
 ascendit tonus, qui est de *re* in *mi*, quam semitonium, quod est de *mi* in *fa*,
 ergo etiam alcius canit *mi* quam *fa*, quoniam maior est distancia toni, qui
 est de *re* in *mi*, quam semitonium, quod est de *mi* in *fa*. ²⁴Ex hiis et pluribus
 similibus rationibus patet, quomodo in ·b·fa·b·mi non fit mutacio et
 quomodo idem *mi* alcius canit quam *fa*.

313v

¹⁹ et indoctis] edoctus *Wn2*, cf. *TH VIII 19, 23*

²⁰ didicerint] corr. ex edicerunt *Wn2* | convinci] corr. ex convincere *Wn2*

²² <·a·>] cf. *TH XXV 8, 15*

9

¹ SEQUITUR DE TRIPLICI CANTU ARTIS MUSICE

² Quoniam igitur vocum musicalium mutacio subservit cantui, de eo paucula, sed utilia sunt danda. ³ Est igitur cantus modulacio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musice coartata. ⁴ Et est triplex, scilicet durus sive asper, naturalis sive planus et mollis sive dulcis. ⁵ Cantus durus signatur per $\flat$ durum sive quadrum. ⁶ Et dicitur $\flat$ duralis, quoniam asperum, durum et severum reddit sonum respectu cantus naturalis vel $\flat$ mollis. ⁷ Unde autem signatur per $\flat$ quadrum, quoniam sicut in $\flat$ quadro angulos habente fit aliqualis resistencia, eo quod latera eius sunt acuta in angulis, sic in tali cantu per nimiam deposicionem fit arteriarum constrictio et dura collisio. ⁸ Cantus autem mollis dicitur, quoniam suavem dulcemque in suis limitibus efficit melodiam et signatur per $\flat$ rotundum. ⁹ Et merito, quoniam sicut in rotundo non est resistencia, sed facilis processus per circuitum, ita in cantu isto dulcis ac mollis ac allectica modulacio generatur. ¹⁰ Cantus vero naturalis dicitur, quoniam naturaliter procedit atque plane nec dure nec aspere nec ecciam nimis molliter vel erecte, sed mediocriter sapiens naturam utriusque cantus: duri, a quo dicitur $\flat$ duralis, mollis, a quo dicitur $\flat$ mollis. ¹¹ Et propter hoc eciam merito in utriusque medio collocatur. ¹² Et quia non excedit metas naturales, sed plane et mediocriter se habet, ideo non oportuit $\langle$ eum $\rangle$ aliqua littera, sicut $\flat$ duralem vel $\flat$ mollem, per modum cognominis consignare. ¹³ Quoniam igitur omnis modulacio musica vel est dura, naturalis vel mollis, ideo nec oportuit plures cantus extra illos invenire. ¹⁴ Et quoniam $\flat$ duralis, qui incipitur in $\cdot T \cdot$ greco, supra se bene plus potest perficere quam disdiapason, et ergo in tres species tripartitur, scilicet in primum, secundum et tertium $\flat$ duralem. ¹⁵ Quorum primus proprie dicitur $\flat$ duralis, secundus vero et tertius quadam | similitudine dicuntur $\flat$ durales, eo quod sicut primus in gravibus, sic secundus in acutis et tertius in superacutis eisdem vocibus habet cursum. ¹⁶ Et $\langle$ eadem ratio $\rangle$ in cantu naturali et $\flat$ molli assignatur. ¹⁷ Naturalis autem cantus, qui supra se vix perficit disdyapason, mollis vero, qui non potest perficere supra se disdyapason, et ergo uterque dua-

314r

7 angulos] angulus *Wn2*

15 Quorum] Quarum *Wn2* | eisdem] eiusdem *Wn2*

16 $\langle$ eadem ratio $\rangle$] causa ideo *Wn2*, cf. *TH XXIII 1, 5, 17*

bus speciebus contentatur. ¹⁸ Naturalis enim dividitur in primum et in secundum naturalem. ¹⁹ Et eciam b mollis in primum b mollem et in secundum dividitur. ²⁰ Ex predictis patet, quomodo predicti tres cantus in 7 cantus dividuntur. ²¹ Quorum cantuum quilibet in se unum semitonium includit. ²² Et ita eciam septem sunt semitonia et non plura in manu musica.

²³ Primus b duralis:



²⁴ 2^{us} b duralis:



313v

²⁵ 3^{us} b duralis:



²⁶ Primus naturalis:



²⁷ Secundus naturalis:



314r

²⁸ Primus b mollis:



²⁹ Secundus b mollis:



³⁰ Et sciendum, si quis voluerit unamquamque sillabam sive vocem musicam, per quam cantum canitur, scire, videat ergo locum eius in manu et cum eo descendat ad *ut*. ³¹ Ubi *ut* finitur, ibi cantus, per quem dicta sillaba regulatur, facillime invenitur. ³² Verbi gratia: si volo scire, per quem cantum canitur *la*, quod est in ·E· gravi, descendam sic: *la sol fa* etc.; et finitur in ·T· greco, ubi est locus primi b duralis. ³³ Et ergo per primum b duralem regulatur. ³⁴ Et eo modo de aliis est dicendum, que omnia patent in hac simplici figura precedenti.

³⁵ Sciendum: ·gama·ut^a tantum habet unam vocem, scilicet *ut*, et nullam mutacionem, quia una sola vox mutari non potest. ³⁶ ·B·mi habet unam

³⁵ Unde <nota> quod gamaut habet nullam mutacionem. Probatur hoc sic, quod mutare voces nihil aliud est nisi in ascendendo et descendendo per cantus unam vocem pro alia dare. Modo nihil dat quod non habet, eo quod caret vocibus, quarum una debet mutuo poni pro alia. Secundo ideo, quia idem non potest mutari in seipsum, nam idem, inquam, idem non potest facere diversum. Item gamma est dicio greca valens apud Grecos sicut g apud nos Latinos. Et formatur tali figura: Γ vel sic: t; vel sic: duplex gg. Quod ideo ponitur grece ad denominandum quod Greci primo invenerunt musicam. Et idem gg designat initium primi b duralis. Versus: *Unica si fuerit etc.*

³⁵ ^a ·t· ut

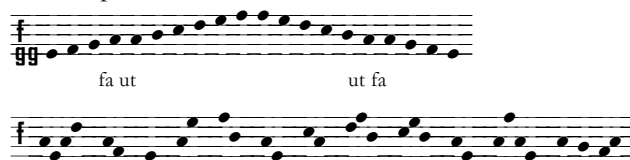
vocem, scilicet *mi*, et nullam mutacionem. ³⁷·A·re habet unam vocem, scilicet *re*, et nullam mutacionem. ³⁸ Et probatur sic:



³⁹·C·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*. ⁴⁰*Fa* canitur per primum cantum $\flat$ duralem, *ut* vero per primum cantum naturalem. ⁴¹ Et habet duas mutaciones, scilicet *fa* in *ut* et *ut* in *fa*. ⁴² Primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo de primo cantu $\flat$ durali in primum naturalem. ⁴³ Secundo econverso *ut* mutatur in *fa* descendendo de primo naturali in primum $\flat$ duralem.

Versus: ⁴⁴ Si duplex detur, hoc bis debet, ut varietur.

⁴⁵ Exemplum:

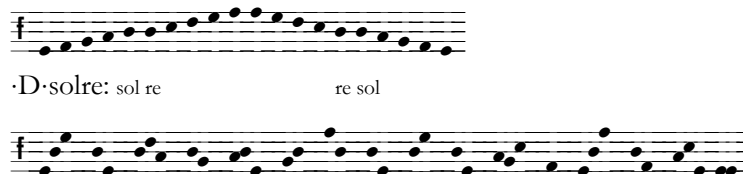


► p.80

⁴⁶·C·faut inbutes solfare quoque mutes.

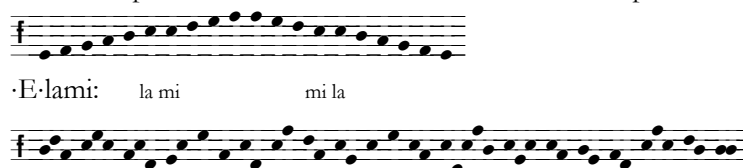
314_v

⁴⁷·D·solre habet duas voces, scilicet *sol* et *re*. ⁴⁸*Sol* canitur per primum cantum $\flat$ duralem. ⁴⁹ Sed *re* canitur per primum cantum naturalem. ⁵⁰ Et habet duas mutaciones, scilicet *sol re* et *re sol*. ⁵¹ Primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de primo cantu $\flat$ durali in primum naturalem. ⁵² Secundo econverso mutatur *re* in *sol* descendendo de primo naturali in primum $\flat$ duralem. ⁵³ Exemplum:



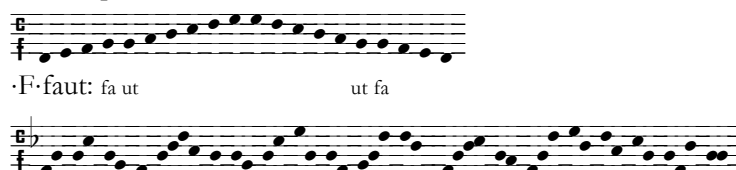
⁵⁴ Solfa ·D·solre, varias *sol* sepius in *re*.

⁵⁵ ·E·lami habet duas voces scilicet *la* et *mi*. ⁵⁶ *La* est ultima vox primi b duralis. ⁵⁷ Sed *mi* canitur propter primum naturalem. ⁵⁸ Et habet duas mutaciones, scilicet *la mi* et *mi la*. ⁵⁹ In ascendendo mutatur *la* in *mi* de primo b durali in primum naturalem. ⁶⁰ Sed econverso in descendendo de primo naturali in primum b duralem mutatur *mi* in *la*. ⁶¹ Exemplum:



⁶² Solfans sic ·E·lami puer in *lami* varia *mi*.

⁶³ Et ·F·faut habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*. ⁶⁴ *Fa* canitur per primum cantum naturalem, *ut* vero per primum b mollem. ⁶⁵ Et habet duas mutaciones, scilicet *fa* in *ut* et *ut* in *fa*. ⁶⁶ Primo *fa* mutatur in *ut* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. ⁶⁷ Secundo econverso *ut* in *fa* mutatur descendendo de primo b molli in primum cantum naturalem. ⁶⁸ Exemplum:

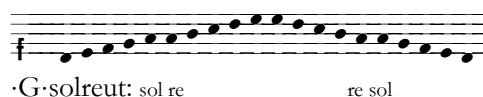


⁶⁸ ·F·faut ex solfa varias, canta *fa ut ut fa*.

⁶⁹ ·G·solreut grave habet tres voces, scilicet *sol re ut*. ⁷⁰ *Sol* canitur per primum cantum naturalem. ⁷¹ *Re* vero per primum b mollem. ⁷² Sed *ut* est initium 2ⁱ b duralis. ⁷³ Et ideo habet eciam sex mutaciones.

Versus: ⁷⁴ Si fuerit terna etc.

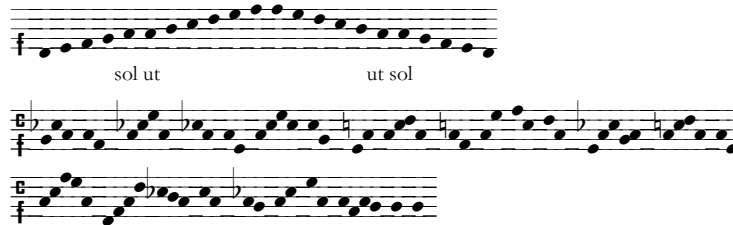
⁷⁵ Primo enim *sol* mutatur in *re* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. ⁷⁶ Et 2^o econverso mutatur *re* in *sol* descendendo de primo b molli in primum naturalem. ⁷⁷ Exemplum:



⁷⁸ Tercio mutatur *re* in *ut* ascendendo de primo b molli in secundum b duralem. ⁷⁹ Et quarto econverso mutatur *ut* in *re* secundum aliquos descendendo de 2^o b durali in 1^m b mollem, ut patet in exemplo sic:



⁸⁰ Quinto mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo cantu naturali in 2^m b duralem. ⁸¹ Et sexto econverso in descendendo mutatur *ut* in *sol* de secundo b durali in primum naturalem. ⁸² Quod probatur sic in exemplo:



⁸³ Sic *re ut ut re sol* · G · solreut † accipe po tu b molt †

⁸⁴ <·a>lamire, dictum acutum ·a·, habet tres voces, scilicet *la mi* et *re* et sex mutaciones, scilicet *la mi* et *mi la*, *mi re* et *re mi*, *la re* et *re la*.

Versus: ⁸⁵ Si fuerit terna etc.

⁸⁶ Primo ergo mutatur *la* in *mi* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. ⁸⁷ Et 2^o econverso *mi* mutatur in *la* descendendo de primo b molli in primum naturalem, ut patet in exemplo:



⁸⁸ Tercio mutatur *mi* in *re* ascendendo de primo cantu b molli in 2^m b duralem. ⁸⁹ Et econverso quarto *re* mutatur in *mi* descendendo de secundo b durali in primum b mollem. ⁹⁰ Exemplum:



⁷⁸ Unde nota: *ut* in *re* in ·G·solreut non mutatur secundum aliquos. Eciam illa mutacio *ut* in *re* descendendo non habetur (habentur *Ww2*) in aliquo libro musicorum sive in cantu choralisive non. Sed *re* in *ut* in ascendendo habetur.

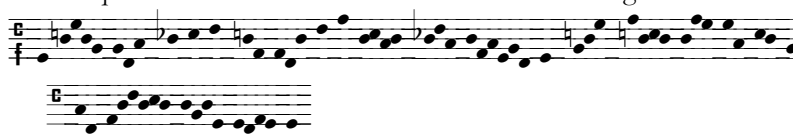
⁹¹ Quinto *la* mutatur in *re* ascendendo de primo cantu naturali in 2^m cantum *b* duralem. ⁹² Et e converso sexto *re* mutatur in *la* descendendo de 2^o cantu *b* durali in primum naturalem. ⁹³ Exemplum:



315v

⁹⁴ Circa que diligenter advertendum, quod in utroque, scilicet *·G·solreut* et *·a·lamire*, due mutaciones, scilicet *tercia* [et 4^{ta}] in ascendendo, ambe mutantur. ⁹⁵ Sed in descendendo secundum aliquos musicos quarta non mutatur et hoc propter discordanciam vocum, scilicet *ut* et *re* in *·G·solreut*, quia *ut* sonat graviter, *re* vero molliter. ⁹⁶ Similiter in *·a·lamire* *re* sonat graviter, *mi* vero molliter. ⁹⁷ Et ex quo est discordancia vocum, tunc in eis mutaciones fieri non debent. ⁹⁸ Et hoc secundum artem musice, licet tamen secundum aliquos usualiter fiunt mutaciones artem musice ignorantes.

► p.80



⁹⁹ Tunc in *·a·lamire* varia *la mi* quoque *mi re*.

¹⁰⁰ *·b·fa·b·mi* habet duas voces scilicet *fa* et *mi*. ¹⁰¹ *Fa* est primi *b* mollis, sed *mi* est secundi *b* duralis. ¹⁰² Pro quo sciendum, quod hic ponitur duplex clavis, scilicet *·b·* rotundum sive rotulum et *·h·* quadratum propter quadrangularitatem sue figure. ¹⁰³ Et scribitur h textuale sive alio modo pro illa clavis depingetur *h*, ut pleniter inter illas duas claves possit cognosci differentia.

► p.80

► p.80

Versus: ¹⁰⁴ Hic *·b·* dividitur: *·b·* molle fit quoque durum.

¹⁰⁵ Sic *·h·* quadratum formatur et *·b·* rotundum.

¹⁰⁶ Unde secundum veros musicos in *·b·fa·b·mi* nulla fit mutacio propter tria. ¹⁰⁷ Primo, quia in omni mutacione vocum datur una vox pro alia; sed

104-105 VERS. Palmam I 43, 39

91-93 ante 88 Wn2

103 pleniter] plenioter Wn2

316r sic non potest fieri in ·b·fa·b·mi, igitur etc. | ¹⁰⁸Secundo ideo, quia omnis mutacio vocum fit in una clave. ¹⁰⁹Sed in ·b·fa·b·mi sunt due claves, ergo etc. ¹¹⁰Tercio ideo, quia in omni mutacione una vox debet esse tam perfecta in sono sicut et alia. ¹¹¹Sed sic non est hic. ¹¹²Igitur non mutatur, quia ad artem musice requiritur, si alicubi debet fieri mutacio soni in sonum, quod ibi sit proporcio sonorum, sic quod ille voces ambe sint acute vel molles vel graves sive dure. ¹¹³Licet tamen secundum usum communem consueverint ibi fieri mutaciones et hoc secundum artem ignorantes.

Versus: ¹¹⁴In ·b·fa·b·mi duas voces volo demi,
¹¹⁵Quas non mutas, quia duplex est ibi clavis.



¹¹⁶Exemplariter te regas < ... >

¹¹⁷·c·solfa^{ut} habet tres voces, scilicet *sol fa ut*. ¹¹⁸Et habet sex mutaciones, scilicet *sol fa* et *fa sol*, *fa ut* et *ut fa*, *sol ut* et *ut sol*. ¹¹⁹*Sol* canitur per primum cantum b mollem, *fa* per 2^{um} b duralem, *ut* per 2^{um} naturalem. ¹²⁰Primo enim mutatur *sol* in *fa* ascendendo de primo b molli in secundum b duralem. ¹²¹Et econverso secundo mutatur *fa* in *sol* descendendo de secundo b durali in primum b mollem. ¹²²Verbi gracia:



·c·solfa^{ut}: sol fa fa sol

¹²³Tercio mutatur *fa* in *ut* ascendendo de 2^o b durali in 2^{um} naturalem. ¹²⁴4^o econverso, mutatur *ut* in *fa* descendendo de secundo naturali in secundum b duralem. ¹²⁵Ut patet in exemplo:



fa ut ut fa

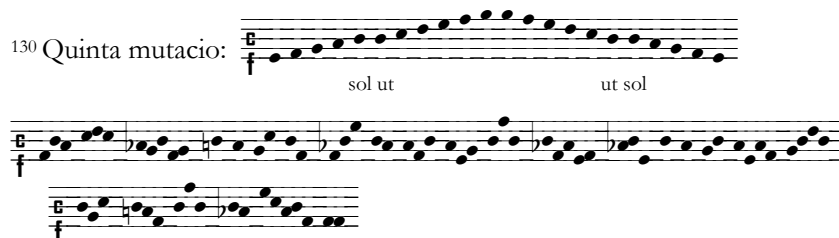
¹²⁷Quinto mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo b molli in 2^{um} naturalem. ¹²⁸Et econverso sexto mutatur *ut* in *sol* descendendo de secundo naturali in primum b mollem. ¹²⁹Exemplum:

114-115 cf. ANON. Gemnic. 1, 3, 30-31; MUT. Et nota 24

121 primum] secundum *Ww2*

122 ex.: fa sol sol fa *Ww2*

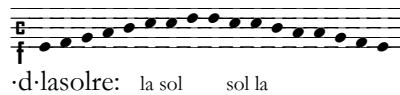
126 $\frac{\text{b}}{\text{c}}$] $\frac{\text{b}}{\text{c}}$ *Ww2*



¹³¹ Hac muta norma ·c·solfaut, hoc quoque forma.

¹³² ·d·lasolre habet tres voces, scilicet *la sol re*. ¹³³ *La* canitur per primum cantum b mollem, *sol* per 2^{um} b duralem, *re* vero per secundum naturalem. 316v

¹³⁴ Primo enim *la* mutatur in *sol* ascendendo de primo cantu b molli in 2^m b duralem. ¹³⁵ Et secundo econverso *sol* mutatur in *la* descendendo de 2^o b durali in primum cantum b mollem:



¹³⁶ Tercio mutatur *sol* in *re* ascendendo de secundo b durali in 2^m naturalem.

¹³⁷ Et econverso 4^o mutatur *re* in *sol* descendendo de secundo naturali in secundum b duralem. ¹³⁸ Verbi gracia:



¹³⁹ Quinto mutatur *la* in *re* ascendendo de primo b molli in 2^m naturalem.

¹⁴⁰ Sexto vice versa mutatur *re* in *la* descendendo de secundo naturali in primum b mollem. ¹⁴¹ Verbi gracia:



► p.80



¹⁴² In ·d·lasolre varies *re la sol* et in *re*

135 secundo] 3^o W^m2

¹⁴³ ·e·lami acutum habet duas voces, scilicet *la* et *mi*. ¹⁴⁴ *La* canitur per 2^m cantum b durum, *mi* vero per 2^m naturalem. ¹⁴⁵ Et habet duas mutaciones, scilicet *la mi* et *mi la*.

Versus: ¹⁴⁶ Si duplex detur etc.

¹⁴⁷ Primo enim mutatur *la* in *mi* ascendendo de 2^o cantu b durali in 2^m naturalem. ¹⁴⁸ Et e converso 2^o mutatur *mi* in *la* descendendo de 2^o naturali in secundum b durum:

317r

¹⁴⁹ <·f·>faut acutum habet duas voces, scilicet *fa* et *ut*. ¹⁵⁰ *Fa* canitur per 2^m naturalem, sed *ut* per 2^m b mollem. ¹⁵¹ Et habet duas mutaciones, scilicet *fa ut* et *ut fa*. ¹⁵² Primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo de secundo naturali in 2^m b mollem. ¹⁵³ Et e converso 2^o mutatur *ut* in *fa* descendendo de 2^o cantu b molli in 2^m naturalem:

¹⁵⁴ ·g·solreut acutum tres habet voces, scilicet *sol* *re* et *ut*. ¹⁵⁵ *Sol* canitur per 2^m cantum naturalem, *re* per 2^m b mollem, *ut* vero per tercium b durum. ¹⁵⁶ Et ideo habet sex mutaciones, scilicet *sol re* et *re sol*, *re ut* et *ut re*, *sol ut* et *ut sol*. ¹⁵⁷ Primo enim mutatur *sol* in *re* ascendendo de 2^o cantu naturali in 2^m b mollem. ¹⁵⁸ Et e converso 2^o mutatur *re* in *sol* descendendo de 2^o b molli in 2^m cantum naturalem. ¹⁵⁹ Quod probatur sic:

150 *ut* per] ut propter *Ww2*

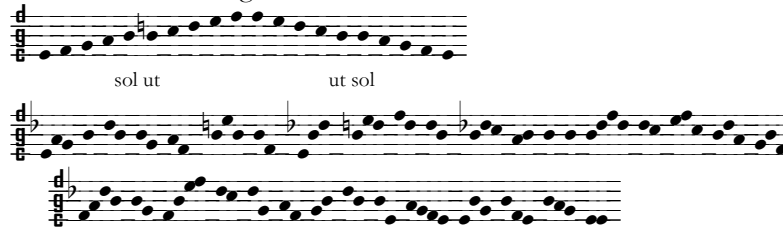
153 ex.: ·b· quadrum loco ·b· mollis *Ww2*

¹⁶⁰ Tercio mutatur *re* in *ut* ascendendo de 2^o cantu b molli in 3^m b duralem.
¹⁶¹ Et 4^{to} econverso iterum mutatur *ut* in *re* descendendo de 3^o b durali in 2^m b mollem. ¹⁶² Et hoc fit solum propter signum b durali<s> et b moll<is>:



317v

¹⁶³ Quinto mutatur *sol* in *ut* ascendendo de 2^o naturali in 3^m b duralem.
¹⁶⁴ Et 6^{to} econverso descendendo mutatur *ut* in *sol* de 3^o b durali in 2^m naturalem. ¹⁶⁵ Verbi gracia:



¹⁶⁶ ·aa·lamire superacutum tres habet voces, scilicet *la mi re*. ¹⁶⁷ *La* canitur per secundum naturalem, *mi* per secundum b mollem, *re* vero propter tercium b duralem. ¹⁶⁸ Et ideo eciam habet sex mutaciones, scilicet *la mi* et *mi la*, *mi re* et *re mi*, *la re* et *re la*. ¹⁶⁹ Primo enim mutatur *la* in *mi* ascendendo de 2^o naturali in 2^m b mollem. ¹⁷⁰ Et econverso 2^o mutatur *mi* in *la* descendendo de 2^o b molli in 2^m naturalem. ¹⁷¹ Ut in exemplo:



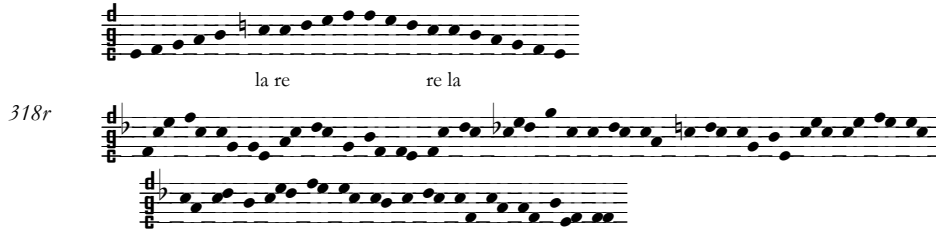
·a·lamire: <la mi mi la>

¹⁷² Tercio mutatur *mi* in *re* ascendendo de 2^o b molli in 3^m b duralem. ¹⁷³ Et econverso 4^{to} mutatur *re* in *mi* descendendo de 3^o b durali in 2^m b mollem.
¹⁷⁴ Verbi gracia:



¹⁷⁶ Quinto mutatur *la* in *re* ascendendo de 2^o naturali in 3^m b duralem.
¹⁷⁷ Sexto econverso mutatur *re* in *la* descendendo de 3^o b durali in 2^m naturalem. ¹⁷⁸ Exemplum huius:

¹⁶⁷ per secundum naturalem] propter solum naturalem *Ww2* | per secundum b mollem]
 propter secundum b mollem *Ww2*



¹⁷⁹ ·bb·fa·bb·mi excellens habet duas voces, scilicet *fa* et *mi*. ¹⁸⁰ *Fa* est secundi b mollis, sed *mi* est tercii b duralis. ¹⁸¹ Nullas habet enim mutationes rationibus prius positus, scilicet in ·b·fa·b·mi acuto.

¹⁸² ·cc·solfa habet duas voces, scilicet *sol* et *fa*. ¹⁸³ *Sol* canitur per 2^m b mollem, sed *fa* per tercium b duralem. ¹⁸⁴ Et habet duas mutationes, scilicet *sol fa* et *fa sol*. ¹⁸⁵ Primo mutatur *sol* in *fa* ascendendo de 2^o b molli in tercium b duralem. ¹⁸⁶ Secundo e converso mutatur *fa* in *sol* descendendo de terciio b durali in 2^m b mollem:



·cc·solfa: sol fa fa sol

¹⁸⁷ ·dd·lasol solum obtinet duas voces, scilicet *la* et *sol*. ¹⁸⁸ *La* canitur per secundum b mollem, *sol* vero per tercium b duralem. ¹⁸⁹ Et habet duas mutationes imperfectas, quia alcius mutari non potest. ¹⁹⁰ Et hoc fuit apud antiquos iuxta illud metrum:

¹⁹¹ Inque *la sol* mutat descendendo ·dd·lasol.

¹⁹² Sed tamen secundum modernos musicos, tunc *la* perfecte mutatur in ascendendo in *sol* et e converso, *sol* in *la* mutari potest. ¹⁹³ Ut patet in exemplo:



·dd·lasol: la sol sol la



¹⁸³ per 2^m] propter 2^m Ww2 | per tercium] propter tercium Ww2

¹⁸⁸ per secundum] propter secundum Ww2 | per tercium] propter tercium Ww2

¹⁹⁴ Et ideo moderni invenerunt dictionem, scilicet ·ee·la, propter 3^m h duralem, quia non debet carere *la*. ¹⁹⁵ Unde sciendum: ·ee·la iuxta manum secundum usuales non ponitur, quia tales habent finire manus in ·dd·lasol. ¹⁹⁶ At tamen secundum alios artificialiter operando ponitur extra manum divagando. ¹⁹⁷ Et hoc fit hac ratione, ut quilibet cantus perficiatur et completus efficiatur sive ad suam perfectionem inducatur. ¹⁹⁸ Quia secundum philosophum 5^{to} *Metaphysice* tunc perfectum est unumquodque, cum attingit suum finem. ¹⁹⁹ Et ideo hoc est maxime inventum secundum tales propter 3^m h duralem. ²⁰⁰ Ibidem sciendum, quod ·ee·la locatur extrinssice in medio digito in spacio et habet unam vocem, scilicet *la*. ²⁰¹ Que canitur per tertium cantum h duralem. ²⁰² Et nullam sortitur sibi mutacionem. ²⁰³ Unde sciendum, quod talis datur regula de clavibus et sufficiencia, quod omnes claves monivoce sunt immutabiles. ²⁰⁴ Si autem sunt polivoce, hoc est dupliciter: aut divoce aut trivoce. ²⁰⁵ Si divoce, sic habent duas mutaciones excepto ·b·fa·b·mi. ²⁰⁶ Si autem trivoce, sic continent sex mutaciones, ut in versiculis premissum est, scilicet “Unica si fuerit vox” etc.

²⁰⁷ Item sciendum: ubicumque h invenitur post b poni in cantu, nullam
clavem cantus designat, sed solummodo est nota aspiracionis vel
expiracionis ipsius b mollis. ²⁰⁸ Et sic patet, quod dumtaxat causa
aspiracionis ibi ponitur, quia secundum grecos h non est littera, sed
aspiracionis nota. ²⁰⁹ Ubicumque enim b ponitur in cantu, tunc semper *h*
debet post b poni, ubi ·b· molle expiratur. ²¹⁰ Si autem non ponitur, tunc
debet subintelligi, ut patet in *Letare Ierusalem* et sic de aliis.



Le-ta - re Ie-ru-sa-lem et con-ven-tum

198 cf. Aristoteles, *Metaph.* V, 1021b

198 5^{to}] *ex* 6^{to} ... *corr.* *Ww2* | *Metaphysice*] *Methafisice* *Ww2*

319r

Au-re- a per- so-nat li- ra pul-cra se-mi-to- ni- a,
 sim-plex cor-de sit ex-pres-sa vo-ce dul- cis con- so-nan-ci-a,
 que in-to-na- ri- a hec do-cet sim-plex mu-si- ca.

²¹¹ Attamen tendere volenti ad apicem sciencie musicalis summpere animadvertende sunt mutaciones ipsarum vocum, que aliqualer et ad oculum prius elucidate sunt, sed tamen pro meliori nunc informacione patere fere possunt tropo in subsequenti, scilicet *Aurea personat* etc. ²¹² Et hec de mutacione vocum continencium in manu musica pro presenti sufficiant. ²¹³ Pro quo Deus gloriosus cum illibata virgine Maria una cum omnibus sibi adherentibus [sit] in celesti Ierarchia habitantibus sit benedictus in secula seculorum. Amen.

<Au-re-a per-so-nat li-ra pul-cra se-mi- to-ni-a,
 sim-plex cor-de sit ex-pres-sa vo-ce dul-cis con-so-nan-ci-a,
 f que in-to-na- ri- a hec do-cet sim-plex mu-si- ca.>

214 Omnis
modus
aut fit in:

{	215	prima resonancia, sic est unisonus:	
	216 2 ^{am}	intensam debiliter, sic est semitonium:	
		217 intensam potenter, sic est tonus:	
	218 3 ^{am}	debiliter, sic est semiditonus:	
		219 potenter, sic est ditonus:	
	220 4 ^{am}	debiliter propositam, sic est diatesseron:	
		221 potenter vel acute, sic est tritonus:	
	222 5 ^{am}	debiliter, sic est semidiapente:	
		223 potenter, sic est dyapente:	
	224 6 ^{am}	debiliter, sic est semitonium cum dyapente:	
		225 potenter, <sic est> tonus cum dyapente:	
	226 7 ^{am}	debiliter, <sic est> semiditonus cum dyapente:	
		227 potenter, <sic est> dytonus cum dyapente:	
	228	Superadditur dulcis modus dyapason:	

▶ p.81

<Au-re-a per-so-nat li-ra pul-cra se-mi-to-ni-a, sim-plex cor-de sit ex-pres-sa
vo-ce dul-cis con-so-nan-ci-a, que in-to-na-ri-a hec do-cet sim-plex mu-si-ca.>

216 Ww2
217 Ww2
219 ditonus] dyatonus Ww2
225 Ww2

10

De tonis

319v

¹Tonus capitur dupliciter. ²Uno modo pro tono <modorum> et de illo est dictum. ³Sed quantum ad presens tonus capitur pro corali cantu sive sit responsorium, antiphona, introitus, graduale. ⁴Et describitur sic: est certa lex vel regula ascendendi vel descendendi, per quam in respectu ad finem de quolibet cantu iudicamus, cuius toni sit. ⁵Ubi nota: octo sunt toni apud modernos, scilicet primus, 2^{us}, 3^{us} etc. ⁶Et aliqui illorum dicuntur auttenti, qui sunt primus, 3^{us}, 5^{us}, 7^{us}. ⁷Et dicuntur auttenti, quia auctoritate eorum et potestate ascendunt usque ad octavam vocem et etiam aliquando ascendunt ad unam vocem ultra octavam. ⁸Et descendunt usque ad 2^{am} vocem sub finali. ⁹Et sic totalis ambitus illorum tonorum est necessario habere decem voces tam inferiori quam superiori parte. ¹⁰Sed alii 4^{or}, scilicet 2^{us}, 4^{tus}, 6^{tus} et 8^{us} dicuntur plagales, quia ascendunt ad 5^{tam} sive ad 6^{tam} vocem super finalem et descendunt usque ad 4^{tam} vel ad 5^{tam} vocem sub finali. ¹¹Item sciendum: omnis cantus vel finitur in ·D· gravi vel in ·E· gravi vel in ·F· gravi vel in ·G· gravi. ¹²Et si aliquis cantus finitur in ·D· gravi, tunc sine dubio talis cantus est primi vel 2ⁱ toni.

Versus: ¹³<In> ·D·solre manet primus tonus atque 2^{us}.

¹⁴Sed si talis cantus fuerit auttentus, tunc est primi toni, si plagalis, tunc est 2ⁱ toni, quod habet videri per supradictas regulas sive descriptiones.

¹⁵Sed si antiphona vel responsorium finitur in ·E· gravi, tunc est 3^{us} vel 4^{tus} tonus.

Versus: ¹⁶Sed locus est ·E·lami finalis tercii quoque 4ⁱ.

¹⁷Sed si fuerit cantus auttenticus, tunc est tercii toni. ¹⁸Si vero plagalis, tunc est 4ⁱ toni. ¹⁹Si autem cantus finitur in ·F· gravi, tunc est 5ⁱ vel 6ⁱ toni.

Versus: ²⁰·F·faut esto locus 5ⁱ 6ⁱque tonorum.

²¹Si fuerit auttentus, tunc est 5ⁱ toni. ²²Si plagalis, tunc est 6^{tus}. ²³Sed si ultima vox alicuius cantus requiescit in 2^o ·G· gravi, tunc est 7^{mi} vel octavi toni.

4 cf. IOH. COTT. mus. 12, 2; 12, 41

2 <modorum>] tonorum *Wm*2

Versus: ²⁴Septimus 8^{us} in ·G·solreut requiescit.

²⁵Sed si talis cantus fuerit auttenticus, tunc est 7^{mi} toni. ²⁶Si vero plagalis, tunc est 8^{vi} toni.

²⁷Sed quia antedictae regule non sunt universaliter vere et aliquando propter notariorum negligenciam, | ideo a<d> certiore[m] doctrinam 320r
cognoscendi, cuius toni sit quelibet antiphona, necessarie sunt nobis
differencie tonorum. ²⁸Pro quo notandum, quod quilibet octo tonorum
habet suas speciales differencias. ²⁹Que differencie aliquando sunt signate
in fine antiphonarum. ³⁰Que si sunt debite assignate, infallibiliter potest
cognosci, cuius toni sit aliqua antiphona etc.

³¹Tonorum

► p.81

³² Auttentus ³³ Primus:



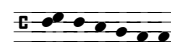
³⁴ 3^{us}:



³⁵ 5^{us}:



³⁶ 7^{mus}:



³⁷ Plagalis

³⁸ Secundus:



³⁹ 4^{tus}:



⁴⁰ 6^{tus}:



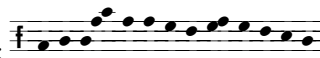
⁴¹ 8^{vus}:



⁴² Quatuor sunt sedes tonorum:

⁴³ Prima in ·D·solre

⁴⁴ Primus auttentus:



⁴⁵ 2^{us} plagalis:



⁴⁶ Secunda in ·E·lami

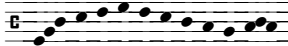
⁴⁷ 3^{us} auttentus:

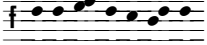


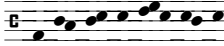
⁴⁸ 4^{tus} plagalis:

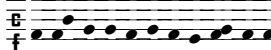


³⁰ cognosci] cognoscere *W*²

49 Tercia in ·F· gravi 50 5^{tus} auttentus: 

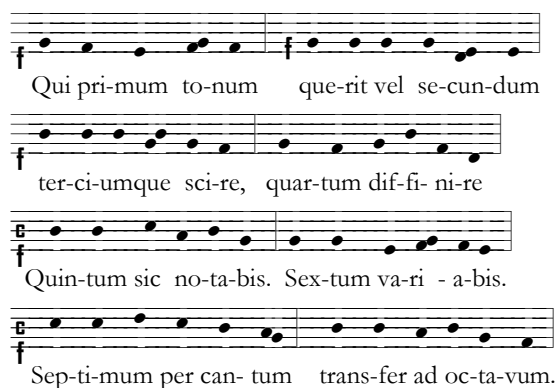
51 6^{tus} plagalis: 

52 4^{ta} in ·G· gravi 53 7^{us} auttentus: 

54 8^{vus} plagalis: 

320^v

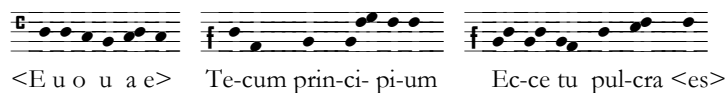
▶ p.81



Qui pri-mum to-num que-rit vel se-cun-dum
ter-ci-umque sci-re, quar-tum dif-fi-ni-re
Quin-tum sic no-ta-bis. Sex-tum va-ri - a-bis.
Sep-ti-mum per can- tum trans-fer ad oc-ta-vum.

<DIFFERENCIE PRIMI TONI>

55 Quando cantus incipit in *fa* vel in *re* descendendo cum saltu vel ascendendo, exempla:



<E u o u a e> Te-cum prin-ci- pi-um Ec-ce tu pul-cra <es>

54 Unde omnis cantus qui finitur in ·D·solre est primi et secundi toni. Qui in ·E·lami est tercii et quarti toni et sic de aliis.

Versus: In ·D· finitur primus tonus atque secundus.

Tercius in ·E·lami quartusque tenorem locandus

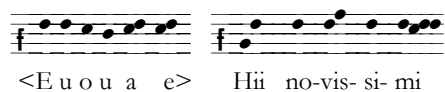
Quintus in ·F· finitur sextumque sibi sociabit.

Septimus octavus ·G·solreut associantur.

Ex illo crederet aliquis (<a W2>), quod omnis cantus, qui finiretur in ·D·solre, esset primi vel secundi simul. Et qui finiretur in ·E·lami, esset tercii et quarti simul. Et sic posset dubitare, quis cantus esset primi vel secundi toni cum uterque in ·D·solre finiatur. Hoc per versum illum potest removeri, scilicet: Tres maior etc.

(*marg. fol. 319^v*) Tres maior supra, totidem minor (minori W2) occupat infra.

⁵⁶ Quando cantus incipit in *re* et mox facit saltum in *la*, exempla:



⁵⁷ Quando cantus incipit in *fa* ascendendo gradatim [saltando] in *la*, exempla:



⁵⁸ Quando cantus incipit in *fa* saltando in *la*, exempla:



► p.81

⁵⁹ Quando cantus incipit in *fa* ascendendo in *sol* et non alcius <et> inflectitur in *re*, exemplum:



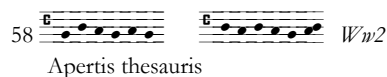
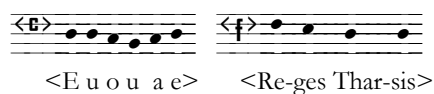
► p.81

⁶⁰ Quando cantus incipit in *fa* et facit saltum in *ut*, exemplum:



► p.82

⁶¹ Quando cantus incipit in *fa* gradatim descendens in *re*, exemplum in *Reges Tharsis*:



321r ⁶² Quando cantus incipit in *ut* [ut] ascendendo in *re*, de *re* in *la*, exemplum:

► p.82 
<E u o u a e> In pla-te - is

⁶³ 2^{us} TONUS

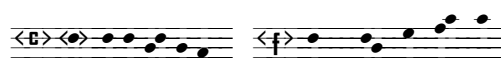

<E u o u a e>

⁶⁴ DIFFERENCIE TERCII TONI

⁶⁵ Quando cantus incipit in *mi*, exemplum:


<E u o u a e> Ap-ta <tan-dem>

⁶⁶ Quando cantus in *fa* incipit, exemplum:


<E u o u a e> Quan-do na-tus est

⁶⁷ Quando cantus incipit in *sol* et saltat ex ascensu supra in *fa*, exemplum:

► p.82 
<E u o u a e> <Tol-li-te>

⁶⁸ Quando cantus incipit in ·G·solreut et facit saltum in *fa*, exemplum
Orietur.

► p.82 
<E u o u a e> O-ri-e- tur

⁶⁹ DIFFERENCIE 4^{ta} TONI

⁷⁰ Quando cantus incipit in *mi* vel *fa*, tunc tenenda est hec differentia:



⁷⁷ Sed quando cantus incipit se in ·a·lamire, tunc tenetur hec differencia:

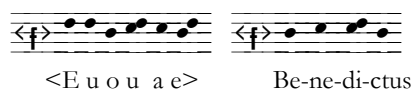


^{321v} ⁷⁸ DIFFERENCIE 6^{ti} TONI

⁷⁹ Quando cantus 6^{ti} toni incipit se in *fa*, tunc quandoque extra finales aput nos tenenda est hec differencia:



⁸⁰ Quando cantus incipit se in *fa* et gradatim ascendit ad *la*, tunc tenetur hec differencia:

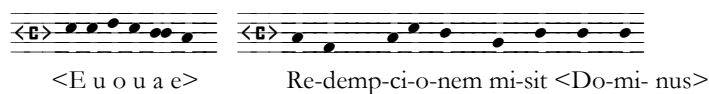


⁸¹ DIFFERENCIE 7^{mi} TONI

⁸² Quando cantus 7^{mi} toni <incipit> in ·G· ♭ duralis ascendendo gradatim vel per modum saltus, tenenda est hec differencia:



⁸³ Quando cantus 7^{mi} toni <incipit> in ·b·fa·b·mi [primi cantus b mollis] <et cadit> saltando in caput secundi ♭ duralis, tunc habetur hec differencia:



77 ex.: *Euouae* *W_n2*

80 ad *la*] de *la* *W_n2* | *W_n2*
Benedictus

83 <et cadit>] cf. *LZ* 4, 285

⁸⁵ Quando cantus 7^{mi} toni incipit in ·c· secundi naturalis ascendendo gradatim vel per modum saltus, tenetur hec differencia:

⁸⁶Quando cantus incipit in ·g· secundi $\flat$ duralis saltando in ·d·lasolre, tenetur hec differencia:

<E u o u a e> Fa-ctus est re-pen-te

⁸⁸ Quando cantus 8^{vi} toni incipit in ·G· secundi ♭ duralis faciendo saltum in ·c· secundi naturalis:

⁸⁹ Quando cantus 8^{vi} toni incipit in ·c· secundi naturalis descendendo, tene-
tur hec differencia:

⁹⁰ Quando cantus 8^{vi} toni incipit in ·c· unisonum ter sonans, tenetur hec 322r
differencia:

<E u o u a e> Fa-ctus est re-pen-te

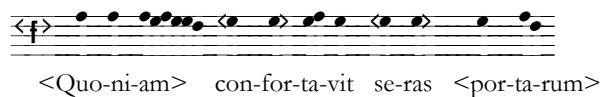
90 sonans] sonens *Ww2*

⁹¹ Quando cantus 8^{vi} toni incipit in *fa* primi naturalis, tenetur hec differentia:

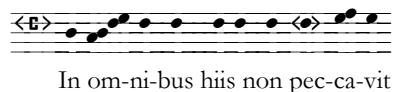


⁹² MELODIE TONORUM VERSUUM RESPNSORIORUM

⁹³ Exemplum de primo, ut cantando *Filie Iherusalem* vel aliud responsorium:



⁹⁴ Exemplum de 2^o, ut cantando *Si bona* vel consimile:



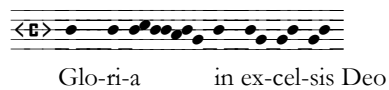
⁹⁵ Exemplum de tercio, ut cantando *Super salutem*:



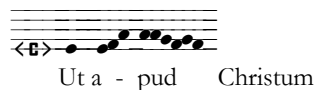
⁹⁶ Exemplum de 4^{to}, ut cantando *Dum transisset sabbatum*:



⁹⁷ Exemplum de 5^{to}, ut cantando *Hodie nobis celorum*:



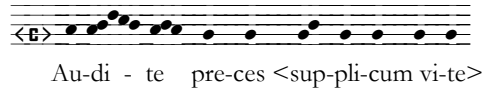
⁹⁸ Exemplum de 6^{to}, ut cantando *Beatus Nicolaus*:



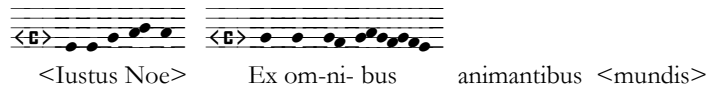
⁹¹ naturalis] b mollis *Ww2*

⁹³ *Filie Iherusalem*] Filii Iherusalem *Ww2*

⁹⁹ Exemplum de 7^{mo}, ut cantando *Cives apostolorum*:



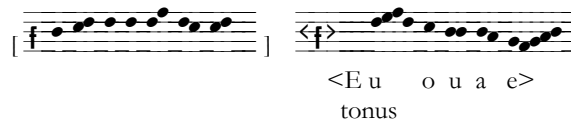
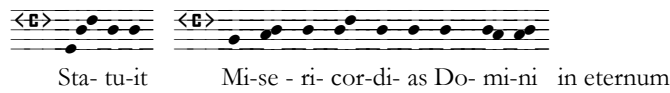
¹⁰⁰ De octavo, ut *Iustus*:



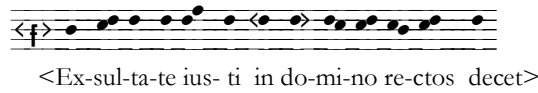
¹⁰¹ MELODIE TONORUM PSALMORUM INTROITORUM

322v

¹⁰² Exemplum de primo, ut canendo *Statuit, Gaudeamus, Scio enim cui credidi*:



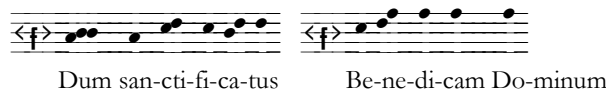
► p.82



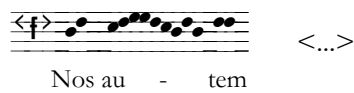
¹⁰³ De 2^o, ut canendo *Salve sancta parens*:

<Exemplum deest>

¹⁰⁴ De tercio, ut canendo *Dum sanctificatus* vel *Confessio*:



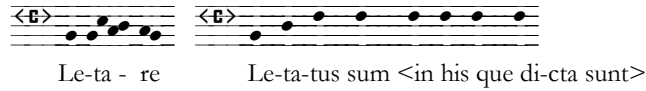
¹⁰⁵ De 4^{to}, ut canendo *Nos autem*:



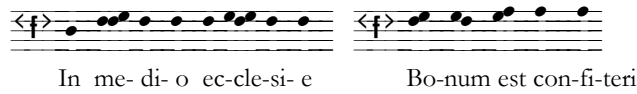
100 animantibus terre *Wv2*

102  *Wv2* | ex. *Enouae partim extra quinque lineas ponit Wv2*: cf. TH III 9, 28
Statuit

¹⁰⁶ De 5^{to}, ut canendo *Loquebar* vel *Letare*:



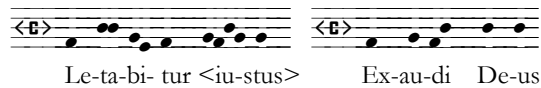
¹⁰⁷ De 6^{to}, ut cantando *In medio ecclesie*:



¹⁰⁸ De 7^{mo}, ut cantando *Puer natus*:



¹⁰⁹ De octavo, ut cantando *Letabitur iustus*:



323r <DE DIVISIONE MUSICE>

¹¹⁰ Musica est duplex. ¹¹¹ Artificialis et est debita modulandi sciencia numerum sonorum considerans propter melodiam constituendam. ¹¹² Instrumentalis et est sonus per diversa instrumenta causatus aliquando ex tactu duorum corporum et per cordas aut per aeris compulsionem sicut in fistulis et omnibus instrumentis fistulatis, ut in organis, tubis, psalteriis et sic de aliis. ¹¹³ Et ut frequenter procedit talis ex fractura sonorum. ¹¹⁴ Cuius inventor fuit Tubal, filius Ade, quasi pater canencium in tuba.

¹¹⁵ Vocalis <est duplex:> ¹¹⁶ Usualis et est emissio vocum diversimode prolatarum certa carens ratione nec perfecta principia tradit neque in libris autenticis et aprobatis <invenitur> , ut laycorum cantus et voces brutorum, eciam garritus avium, baritus elephantum et sic de aliis.

¹¹⁷ Regulata et est modulacio canticorum dulcisonans penes descensum et ascensum formata et fundamentaliter diversis regulis constructa. ¹¹⁸ Et talis est duplex:

¹¹⁹ Mensuralis et est sciencia tractans de mensuris. ¹²⁰ Que fit per fracturas notularum et dimensiones secundum ascensum et descensum regulariter sub debita mensura porporcionata. ¹²¹ Et de omnibus predictis nihil ad propositum.

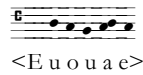
¹¹¹ numerum] numerus *Wn2*

¹¹⁶ certa] certo *Wn2* cf. *TH XXV 3, 6* | tradit] traditur *Wn2* cf. *TH XXV 3, 6* | aprobatis <invenitur>] cf. *TH XXV 3, 6*

¹²²Choralis et est cantus simplex eandem prolacionem notarum quasi per omnia obtinens, cuius, ut plurimum, tonus in sono finali precipue cognoscitur, qui per ascensum et descensum convenienter in variam melodiam variatur. ¹²³Et talis acceptatus a sancta matre ecclesia videlicet romana, quia ex cooperacione Sancti Spiritus editus.

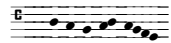
¹²⁴Primus tonus

323^v



<E u o u a e>

¹²⁵Cum differencia



<E u o u a e>



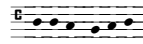
<E u o u a e>



<Eu o u a e>

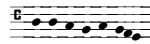
Estote fortes

► p.83



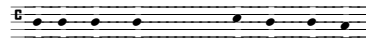
<E u o u a e>

Gaude



<E u o u a e>

► p.83

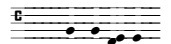


Di-xit Do-mi-nus <Do-mi-no me-o>

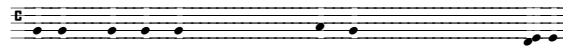


Ma-gni-fi-cat a - ni-ma

¹²⁶Secundus tonus



<E u o u a e>



Di-xit <Do-mi-nus Do-mi-no me-o sede a dex-tris> me-is

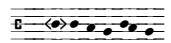


Ma-gni-fi-cat a- nima

¹²⁷Tercius tonus



<E u o u a e>



<E u o u a e>



<E u o u a e>



<E u o u a e>



Di-xit Do-mi-nus <Do-mi-no>

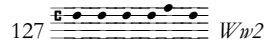


Ma-gni-fi-cat <a-nima>



<E u o u a e>

W^m2



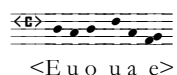
127 W^m2

Dixit Dominus

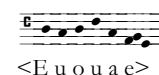
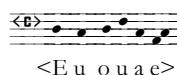
128 Quartus



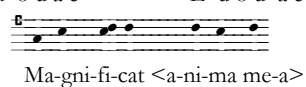
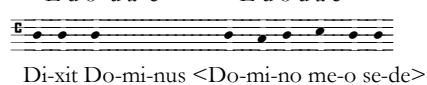
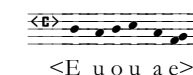
129 Cum diferencia



130 Cum differentiis

131 4^{tus}

132 Abusivus



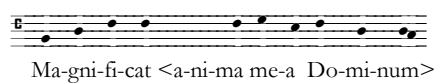
133 Quintus tonus



134 Cum diferencia



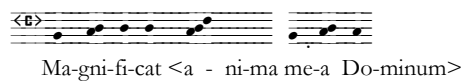
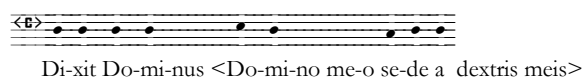
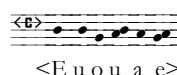
135 Abusivus



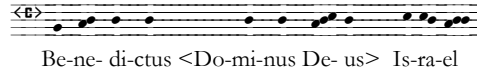
136 Sextus



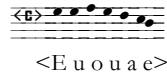
137 Cum diferencia



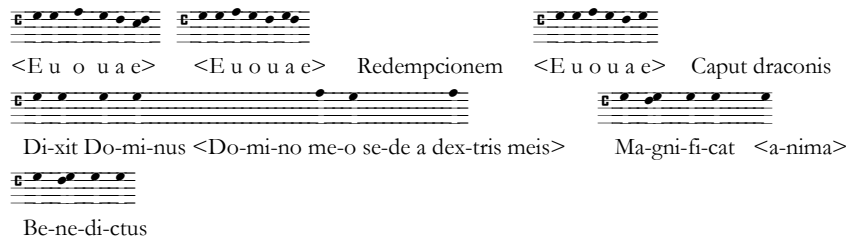
133 *Sequuntur exempla de sexto tono in Wn2.*



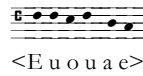
¹³⁸Septimus



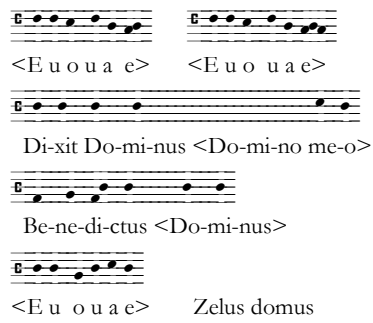
¹³⁹Cum differencia



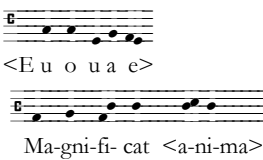
¹⁴⁰Octavus



¹⁴¹Cum differencia

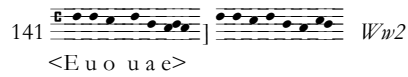


¹⁴²Abusivus



324r

139 *Exempla differentiarum: claves desunt in W_n2*



COMMENTARY

1, 10: The expression “forcior vel ferocior” probably stems from an inter-linear gloss that got taken into the main text, or it may reflect the copyist's hesitation when deciphering his exemplar. TH VIII 4, 10 transmits “forcior” following ISID. etym. 3, 17, 2. TH XXV 1, 9 paraphrases this locus using both adjectives: “Quanto enim fuerit vehemencior tube clangor, tanto magis animus fit ferocior et certamen forcus.”

1, 11 Siquidem et remiges] The phrase refers to the well-known *locus* ISID. etym. III, 17, 3. TH XV seems to follow TH VIII 4, 11, but introduces two significant variants (cf. *apparatus*): *reliquos* (other people) in place of *remiges* (rowers) and *libros* (books) in place of *labores* (labors). Such divergences can be regarded both as mistakes in reading abbreviations and a deliberate play on words and meanings. One finds similar variants in TH XXV 1, 11, where *labores/libros* is replaced by *liberos* (children):

TH VIII 4, 11:

Sic equidem et **remiges** musice cantus ad tollerandos **labores** roborat et confortat ...
Since melody encourages even rowers and gives them strength to tolerate labors ...

TH XV 1, 11:

Siquidem et **reliquos** musice cantus ad tollerandos **libros** roborat et confortat ...
Since melody encourages even other people and gives them strength to tolerate books ...

TH XXV 1, 10:

Nam et **reliquos** musice cantus ad tollerandos **liberos** roborat et confortat ...
Surely melody encourages also other people and gives them strength to tolerate children ...

2, 3: The sentence “non quis, sed quid dicatur, attende” offers a paraphrase of one of the most frequently quoted Seneca's locutions (epist. I, 2, 11).¹¹ Similar expression within the context of *causa efficiens* appears in one of the works by Nicolaus de Dybin transmitted in two Prague manuscripts: Knihovna metropolitní kapituly Pražského hradu O 43 f. 94 r-v and Národní knihovna XII.B.12, f. 43r.¹²

¹¹ cf. Christoph Fasbender: Et non sit tibi cura quis dicat, sed quid dicatur. Kleine Gebrauchsgeschichte eines Seneca-Zitates. In: Christoph Fasbender (ed.), Köpfe für Chemnitz 1, 2011, p. 21.

¹² cf. Hans Szklenar: Magister Nicolaus de Dybin. Vorstudien zu einer Edition seiner Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Rhetorik im späteren Mittelalter. München 1981, p. 85 and 256.

3, 9: The notion “congeries vocum musicalium” is defined, following TH VIII 6, 23, by the expression “amictus sive amigdalum ipsius cantus musicalis,” which appears in TH XV 6, 35 as a title of the diagram of *scala decemlinealis*. A similar diagram, described in *Pa* as “figura magistri”, has been copied in TH VIII 9, 159.

3, 16: *Clavis b-fa-b-mi* placed on the top of the fifth finger (*auricularis*) of the “manus musica” diagram has been divided in two parts, *b-fa* and *b-mi*, separated with a horizontal line drawn between the two syllables. This solution is related to the rule interdicting mutation in the case of *clavis b-fa-b-mi*, and it follows the corresponding instruction recorded in TH VIII 19, 24, and transmitted literally in TH XV 8, 18-20 and other texts (Cf. commentary to TH VIII 19, 24, *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. III p. 481-82).

5, 4 *glossa*: The term *cantus* functions with two meanings here: 1) as a rule-governed melody when it observes the regular *finales* of modes (*cantus regularis*), or irregular when it does not (*cantus irregularis*), and 2) as hard, soft and natural hexachords (*cantus durus, mollis, naturalis*) appearing seven times within the Guidonian tonal system. Hence the expression “VII cantus” used in this passage. The incipit quoted, “Consors Sancte Trinitatis”, points to the chant illustrating the first *cantus durus* transmitted by Szydlowita (Sz 4, 28) and Szalkai (LZ 3, 15).

5, 23 [thetracordum litterarum superacutarum vel excellencium] Boethius’ tonal system embraces two octaves from *Proslambanomenos* (A) to *nete hyperboleon* (aa). The next four pitches up to *dd* have been added by Odo (Ps.-ODO mus. 272b - 273a), who provided them with Greek letters and named them “superfluae”, not “superacutae”. Johannes Cotto (IOH. COTT. mus. 5, 8) seems to attribute this invention to Guido (cf. GUIDO micr. 2, 10: “Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum ... Hae a multis superfluae dicuntur; nos autem maluimus abundare quam deficere.”).

5, 28: The opinion that the Greek letter Γ was formed from half of the letter T (*medium T*), repeated here literally following TH VIII 8, 37, is known also from other texts (cf. e.g. TH II 1, 20, TH V 1, 13, TH XXI 2, 7). A systematic and consistent use of *T* or *t* instead of *Γ* (with two exceptions of TH XV 5, 28 and the gloss TH XV 9, 35) constitutes a

peculiarity of TH XV; the letter *t* is used there also as a clef-letter together or alternatively with double *gg*. A similar usage can be observed only in TH I where *Gamma-ut* is notated always as *T*. The gloss-commentary to TH I 1, 1, 37 transmits also the opinion that *Gamma* was notated as *tau* (but not as “medium *tau*”).

One cannot exclude the possibility that theoretical expressions concerning the relation between the letters *gamma* and *tau* resulted not only from the similarity of their graphical shapes, but also may have been inspired by biblical symbolism according to which the letter *tau* represented the sign of the cross (cf. Tertullian, *Adversus Marcionem* III, 22: “ipsa est enim littera Graecorum Tau, nostra autem T, species crucis, quam portendebat futuram in frontibus nostris apud veram et catholicam Hierusalem”, quoting *Ezechiel* IX, 4: “Dicit dominus ad me, pertransi in medio portae in media Hierusalem, et da signum Tau in frontibus virorum ...”) ¹³. Jacobus Theatinus (*De partitione licterarum monocordi et quid significare unaqueque pars habeat* (15th c.)) seems, in a way, to recall this symbolism when comparing the letter *gamma* placed at the beginning of the *manus* to the sign of the cross as the first fundamental of elementary teaching: “Lictere autem in manu hee sunt: in primis ponimus Γ, quod est T magnum, G grece, latine crux quia, sicut crux anteponitur in tabulis puerorum primo ad discendum, ita Γ in manu ponitur omnibus licteris substancialibus artis...” ¹⁴.

6, 93: The expression “tonus mixtus vel collateralis” finds no comparable formulations in medieval texts on music, and the phrase probably results from a mistake. The term *tonus mixtus* corresponds appropriately with the given definition. One finds the term *tonus communis* used as synonym of *tonus mixtus* in COMPIL. Ticin. C 190. On the other hand, *collateralis* was commonly used as a synonym for *plagalis*.

6, 97: This verse, mainly disseminated within the Hollandrinus tradition, has been transmitted here with metrical inconsistency. Cf. e.g. TH VII 4, 125: “Vult descendere par, sed scandere vult tonus inpar.”

7, 5: The five persons cited in this passage – Pythagoras, Boethius, Guido, Tubal and Johannes de Muris – are commonly named in catalogues of the inventors of music. The remaining three – Petrus, Sanctus Dionysius and

¹³ Ernest Evans (ed.): Tertullian: *Adversus Marcionem*. Oxford 1972, p. 240.

¹⁴ IAC. THEAT. 1 p. 29

Lazarus – pose problems relative to their identification. Given the music-theoretical context of this list, the name “Petrus” might refer to Petrus de Sancto Dionysio, French theorist active at the abbey of St-Denis in the 14th c., author of a short treatise based on *Notitia artis musicae* by Johannes de Muris. In this case, “sanctus Dyonisius” would refer to the place (Abbey St. Denis nearby Paris) rather than to a person. The figure of Lazarus remains enigmatic. The passage TH XV 7, 5 is partly transmitted in Sz 7, 7; the names of Petrus, Sanctus Dionysius and Lazarus do not appear there.

7, 49: This phrase alludes to the well known expression of Guido (GUIDO micr. 10, 2): “Hi sunt quattuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant ...” (cf. also TH VIII 22, 9). One should note that both terms, *tonus* and *intonatio*, were closely related in meaning; consider, e.g. Guido’s of Arezzo (GUIDO micr. 6, 15) explanation of *tonus* (in the meaning of the whole tone): “Tonus autem ab intonando, id est sonando, nomen accepit qui maiori voci novem, minori vero octo passus constituit.” The use of *tonus* with the meaning of *intonatio* is confirmed by Johannes Tinctoris (IOH. TINCT. diff. 268: “Tonus est cantus intonatio”).

7, 79: de quarta in quartam] This expression and similar ones (e.g. de quinta in/ad quintam, de octava in/ad octavam) appear often as explanations of Greek terms for the intervals of fourth, fifth and octave: diatessaron, diapente, diapason (e.g. TH V 3, 124, ANON. Michaelb. I p. 48).

7, 93: This description of *semitonium cum diapente*, i.e. minor sixth with the semitone at the end, may refer to the sixth *E-c* that has semitones at the end both in ascending and descending direction (*ascendendo et descendendo*, cf. TH II 3, 108 commentary, *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. II, p. 287).

7, 125: *Inpolluto* is found in the responsory *Omnipotens adorande colende* (CAO 7318); it is quoted as an example of the minor sixth also in TH VII 3, 134.

7, 126: *Ecce vox*, comes from of the responsory *Ubi est Abel frater tuus* (CAO 7804), and it is also cited as an example of the major sixth in TH VII 3, 151.

8, 4: The syntax of the phrase “nisi cantum de una clausula transire in aliam” should be treated as *accusativus cum infinitivo* with an inferred *verbum dicendi*: “... nisi <dicimus> cantum ...”.

9, 46: The form *inbutes* instead of *imbutus* (meaning ‘familiar with,’ that is, the passive participle of the verb *imbuo*) may be explained as an attempt to save the inner rhyme of this verse. *Solfare* functions as an infinitive (cf. e.g. TH II 3, 34 and Salzburg, St. Peter's Abbey a. VI. 44, f. 34r: “Et sic patet quod qui vult (wlt *ms*) solfare oportet vt hys vocibus utatur ascendendo et descendendo”). The verse presents the following meaning: “if one has knowledge of solmization, one is able to mutate *C-faut*.”

9, 94-98: The passage mentions the rule occasionally accepted by certain musicians: mutation is forbidden between *ut* and *re* in the case of *G-solreut*, and between *mi* and *re* in the case of *a-lamire* when descending “because of discordant voces”. In both cases, mutation would cause a direct transition from *cantus durus* to *cantus mollis*. However, similar mutation was allowed when ascending.

Such an interdiction was probably related to a tendency towards ordering melodies according either to *scala dura* (connecting hexachords *durum* and *naturale*) or to *scala mollis* (connecting hexachords *molle* and *naturale*); this tendency took the shape of a generally accepted rule in the early 16th century (cf. e.g. TH XVIII 2, 16 *diagr.*)

9, 102: scilicet ·b· rotundum sive rotulum] The word *rotulum* commonly functions as a noun (*rotulum*, -i). Here it has been used as an adjective.

9, 103: Et scribitur h textuale] The anonymous author confirmed in this sentence the use of letter *b* as a graphical equivalent of *b durum*. One finds here a notational convergence with German organ tablature.

9, 141: In the example below, the ascending progression starts on *re* of *hexachordum molle*.

9, 195: The expression “·ee·la iuxta manum” is equivalent to “·ee·la extra manum” and may be a result of a scribal error.

9, 207-209: The meaning and use of the letter *b* as natural is confirmed in this passage. The letter *b* named “nota aspiracionis vel expiracionis” is deduced here from the Greek aspiration sign (‘), and *b* would be the phonetic equivalent as a sound pronounced preceding a vocal. Hence the opinion that “according to the Greeks, *b* is not a letter, but an aspiration sign”.

9, 221: The example of *semidiapente* does not differ from that of *tritonus*. Perhaps it should be as follows:



10, 31-41: The examples in this instance do not represent any standardized modal formulae. They contain characteristic incipits and melodic skeletons as well as finals (except the first example) of particular ecclesiastical modes.¹⁵

10, 54: This mnemonic melody consisting of the principle *euouae* formulae for eight church modes usually appears with the text “Si quis singulorum cupit tonorum scire melodiam, hanc attendat normam ...” (cf. e.g. TH V 4, 106, vol. III p. 97). The author of the text “Qui primum tonum ... “ as recorded in TH XV, given the obvious pedagogical purpose of this text, probably intended to associate particular formulae with corresponding modes. The same text with small variants appears also in TH XXIV 16, 71.

10, 58: The incipit of the antiphon *Exi cito in plateas* beginning with *a-lamire* does not correspond to the above description, and the description itself is probably not complete and refers to the antiphon *Apertis thesauris*. One notes the same antiphons quoted in TH V 4, 214-215 with the following remark: “Quando vero cantus primi toni incipitur in *a-lamire*, tunc suum *euouae* hoc modo cantatur: <la> *la la sol la sol*. Similiter quando cantus primi toni incipitur in *F-faut* saltum faciendo in *a-lamire*, erit eadem differencia ... et primo ubi cantus in *a-lamire*.” The antiphon *Exi cito in plateas* is quoted in TH V 4, 215 as representing the first case.

10, 59: This *euouae* formula corresponds to the third *differencia peregrina* of the first mode listed in TON. Vratisl. 1, 70. The textless melodic incipit does not, however, belong either to the antiphon *Salve regina* quoted in TON. Vratisl. 1, 70 or to any example of the first mode melody quoted within the tradition of Johannes Hollandrinus. Moreover, the incipit of the antiphon *Salve regina* does not meet the description given in TH XV 10, 59.

¹⁵ I would like to express my thanks to Ágnes Papp for her expertise that I follow here.

10, 60: This *euouae* formula corresponds to the first *differentia peregrina* of the first mode listed in TON. Vratisl. 1, 68. The textless melodic incipit cited corresponds to a formula initiating antiphons *Ave Maria*, *Canite tuba*, *Tecum principium*. TON. Vratisl. 1, 68 quotes the antiphon *Biduo vivens*.

10, 62: The melody cited represents a simplified formula initiating the antiphon *In plateis* (cf. e.g. the incipit of the same antiphon in TH II 4, 86 and TH V 4, 207).

10, 67: The antiphon *Tollite portas* is provided with a different *Euouae* formula in TH IX 2, 4, 118. The melody cited starts on *G-solreut* (therefore *sol*), but should be sung according to *hexachordum durum* (*sol-ut re fa*).

10, 68: The antiphon *Orietur diebus Domini* (CAO 4194) belongs to the third mode and solmisation of its initial part should be performed according to *hexachordum durum*, hence “saltum in *fa*” where *fa* indicates *c-solfaut* (cf. also Sz 13, 123-124).

10, 70: The incipit of the antiphon *Solaris dum volvitur orbita* that is given here – the fourth one in I. Vesperis of the office for St Hedwig *Laetare Germania* – differs from the incipit transmitted in Wrocław Antiphonary R 503, f. 248r:



10, 73: The same two versions of this *differentia* are quoted also in TH II 4, 217-218; TH V 4, 359; LZ 4, 217.

10, 74: These two examples seem to be inconsistent. The antiphon *Benedicta tu* transposed to *G-solreut* is paired in TH V 4, 367-369 with a *differentia* transposed to *d-lasolre*. The *differentia* which is not transposed belongs to the antiphon *Benedicta tu* starting in *D-solre*, cf. TH XXI 10, 41. The possibility of pairing the non-transposed *differentia* with the transposed antiphon is suggested in TH II 4, 225-228.

10, 102: The quoted two textless melodic incipits correspond to the versus *Exultate iusti* of the introit *Gaudeamus omnes* (cf. e.g. GRAD. PATAV. fol. 162 rv).

10, 113 ex fractura sonorum] The expression is not clear; it is also transmitted in TH XXV 3, 3. The term *fractura* usually appears in the context of vocal or instrumental counterpoint (cf. LmL s.v. *fractura*) and refers to the division of a greater rhythmic value into smaller ones.

10, 125: The melodic incipit of the antiphon *Estote fortes* is transmitted in several tonaries of Traditio Hollandrini, cf. TH II 4, 95; Sz 13, 65; TH XI 7, 22; TH XVI 3, 2, 15; TH XVII 1, 337.

10, 125: A chant melody with the incipit *Gaude* is not cited in other treatises belonging to the tradition of Johannes Hollandrinus. The antiphons *Gaude mater ecclesia nova*, *Gaude fidelis contio adest*, *Gaude dei genetrix virgo*, *Gaude et laetare filia Syon*, all belonging to the first mode, are perhaps being referenced here.

10, 135: This *euouae* formula cited as “abusivus” does not differ from the previous one.

10, 139: The melodic incipit of the antiphon *Redemptionem* is transmitted in the previous tonary of TH XV 10, 83, as well as in the tonaries of TH V 4, 465 and TH VII 4, 259.

10, 139: The antiphon *Caput draconis* does not appear in tonaries of the Hollandrinus tradition. Cf. MMMA V 7253.

10, 142: The melodic incipit of the antiphon *Zelus domus* is transmitted in TH V 4, 497; TH XVI 3, 9, 10; TH XXI 10, 79; Sz 13, 252.

ALEXANDER RAUSCH

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. CAPITULI ECCLESIAE METROPOLITANAE PRAGENSIS N LI

(TRAD. Holl. XVI)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Der Codex Praha, Archiv Pražského hradu, Fonds Knihovna Metropolitní kapituly (Domkapitelbibliothek), Cod. N LI (1575) ist eine Papierhandschrift von 216 Blättern und enthält auf fol. 189r-207r den hier erstmals edierten Text. Das Kolophon und die musikalische Notation legen böhmischen Ursprung nahe. Auf fol. 207r wird dieser Teil der Handschrift auf das Jahr 1500 datiert.¹ Die Nennung des hl. Bartholomäus (24. August) könnte ein Hinweis auf den Abschluß der Niederschrift sein.

Die Bezeichnung des Traktats als Hugo Spechtshart von Reutlingen, *Flores musicae* in RISM B III⁵, S. 5 ist irreführend, da nur der Beginn mit dem gedruckten Kommentar übereinstimmt.²

2. TEXT

Aus dem Kolophon (fol. 207r) geht hervor, daß der Musiktraktat von einem nicht näher identifizierbaren böhmischen Schreiber mit dem Vornamen Jan kopiert wurde („Panicz“ ist kein Name, sondern tschechisch für „domicellus“, deutsch „Junker“).³ Die vier Verse „Disce manum tantum ...“ unter der Guidonischen Hand auf fol. 191r, vielleicht auch die Darstellung als Ganzes abgesehen von den Glossen, stammen von einer anderen Hand.

¹ Vgl. den Katalog von Antonín Podlaha: *Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapitoly pražské*, Bd. II: F-P. Prag 1922, S. 434-436 (auch online auf der Seite des Centrum medievistických studií verfügbar).

² Vgl. Martin Horyna, *Der Tractatus de musica* im Cod. N 51 der Bibliothek des Metropolitankapitels in Prag, in: *Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620* (Prague, August 23-26, 2006), hg. von Jan Bařa/Lenka Hlávková/Jiří K. Kroupa, Prag 2011 (*Clavis monumentorum musicorum regni Bohemiae Subsidia* III), S. 157-164. Horyna vermutet, daß „der Text aus der Hollandrinus-Tradition für die Inkunabel benutzt [wurde] und nicht umgekehrt“ (S. 160). Es stimmt allerdings nicht ganz, daß in der Prager Handschrift „kein einziger Vers von Spechtshart“ vorkommt, denn die Hexameter zu den Responsorialversen (3, 10, 8-16) stammen aus den *Flores musicae*, Verse 554-561. Die textlichen Kürzungen und Verschreibungen im Manuskript (z. B. *Accessus* 3: „salvatorem“ statt „Salomonem“), auf die Horyna auch hinweist, sprechen jedenfalls für eine Abschrift aus der (unbekannten) Vorlage der Inkunabel.

³ Martin Horyna (ebda., S. 157) verwechselt diesen Schreiber Jan mit dem auf fol. 216r aufscheinenden M. de Sswhyhow.

3. INHALT

Accessus

- acc. 1 Gotteslob mithilfe der *vox* (Stimme)
- acc. 6 *vox* vs. *ars musica*
- acc. 7 Einteilung des Textes in vier Traktate

Tractatus primus

Kapitel 1

- 1, 1, 1 *musica mensuralis* und *musica plana*
- 1, 1, 4 Definitionen der *musica* nach den Hexachordarten
- 1, 1, 6 Etymologie
- 1, 1, 7 *effectus* der Musik: Gotteslob
- 1, 1, 8 Ursprungsmythen: Tubal, Noe
- 1, 1, 11 Hinweis auf andere Definitionen und Klassifikationen

Kapitel 2

- 1, 2, 1 6 Solmisationssilben (*vozes*)
- 1, 2, 3 7 Hexachorde (*dispositiones*) in der Guidonischen Hand
- 1, 2, 11 Entsprechung *ut-fa* (Halbton), *re-sol* und *mi-la*

Kapitel 3

- 1, 3, 1 7 Tonbuchstaben (*litterae, claves*)
- 1, 3, 3 3 Oktavlagen (*ordines*): *capitales F-G, minutae a-g, geminatae aa-ee*
- 1, 3, 7 Unterschiede der 3 Register nach Position und Schreibweise
- 1, 3, 11 ungerade Töne werden auf der Linie notiert, gerade im Zwischenraum
- 1, 3, 13 *graves, acutae, superacutae*
- 1, 3, 16 Transposition durch Versetzung der Schlüssel; *claves signatae F c g*

Kapitel 4

- 1, 4, 1 3 Hexachordtypen (*cantus*): *4 duralis, naturalis, b mollis*
- 1, 4, 3 7 Hexachorde im Tonsystem: 3 *4 durales*, 2 *naturales*, 2 *b molles*
- 1, 4, 5 *duralis* auf G, *naturalis* auf C, *mollis* auf F
- 1, 4, 9 3 *4 durales*
- 1, 4, 12 Notenbeispiel *Ut queant laxis* (unbekannte Fassung)
- 1, 4, 15 2 *cantus naturales*
- 1, 4, 17 2 *b molles*
- 1, 4, 19 *cantus synemmenus* auf F (Instrumente)
- 1, 4, 20 Gesänge mit tiefem B: R. *Fuerunt sine querela*, GR. *In sole posuit*
- 1, 4, 21 Schema der Guidonischen Hand und Zusammenfassung
- 1, 4, 28 Oktavverwandtschaft; Instrumente Monochord und Clavichord
- 1, 4, 30 Schema des Tonsystems; 19 *claves* (20 mit *ee*); *claves signatae F F c gg dd*

Kapitel 5

- 1, 5, 1 Definition der Mutation
- 1, 5, 5 *F-ut, A-re, B-mi, ee-la* keine Mutation
- 1, 5, 9 Ausnahmen bei Mutation mit einer Solmisationssilbe
- 1, 5, 11 bei 2 *vozes*: 2 Mutationen (außer *b-fa-4-mi*)

- 1, 5, 16 aufsteigende und absteigende Mutation bei 2 *vozes*
- 1, 5, 19 bei 3 *vozes*: 6 Mutationen
- 1, 5, 22 Notwendigkeit der Mutation
- 1, 5, 26 *C-faut*
- 1, 5, 30 *D-solre*
- 1, 5, 33 *E-lami*
- 1, 5, 36 *F-faut*
- 1, 5, 39 *G-solreut*
- 1, 5, 48 *a-lamire*
- 1, 5, 57 *b-fa- $\sharp$ -mi*: keine Mutation; Regeln für das Singen von *b* oder *b*
- 1, 5, 65 *c-solfaut*
- 1, 5, 74 *d-lasolre*
- 1, 5, 83 *ee-lami*
- 1, 5, 86 *ff-faut*
- 1, 5, 90 *gg-solreut*
- 1, 5, 99 *aa-lamire*
- 1, 5, 107 *bb-fa- $\sharp$ -mi* keine Mutation
- 1, 5, 109 *cc-solf $\sharp$ a*
- 1, 5, 113 *dd-lasol*
- 1, 5, 118 *ee-la* (zur Ergänzung des 3. *cantus $\sharp$ duralis*): keine Mutation

Tractatus secundus

- 2, 1 melodische Intervalle (*modus, intervallum*): Definition und Etymologie
- 2, 6 Anzahl der Intervalle: 12 (*moderni*) bzw. 9 (*antiqui*)
- 2, 9 1. *modus: unisonus (non proprie)*
- 2, 16 2. *semitonium, imperfecta secunda* (7 *semitonia* in Guidonischer Hand außer den *coniunctae*)
- 2, 20 3. *tonus: potenter*
- 2, 24 4. *semitonus: debilis*
- 2, 27 5. *ditonus*
- 2, 30 6. *diatessaron, quarta*
- 2, 33 7. *diapente, quinta*
- 2, 36 8. *semitonium cum diapente, sexta*
- 2, 38 9. *tonus cum diapente, sexta*
- 2, 39 10. *semitonus cum diapente, septima*
- 2, 41 11. *ditonus cum diapente, septima*
- 2, 43 12. *diapason, octava*
- 2, 45 Schema über alle Intervalle; Notenbeispiel *Ter trini sunt modi*; Melodieformeln für die acht Kirchentöne

Tractatus tertius

Kapitel 1

- 3, 1, 2 Definitionen des *tonus* (Tonart)
- 3, 1, 5 authentische (ungerade) vs. plagale (gerade) Tonarten
- 3, 1, 13 4 *finales*, 3 *affinales*

- 3, 1, 15 Ambitus: für authentische eine Terz (Quarte) unter bis eine Oktave (Dezime)
über ihrer Finalis, für plagale eine Quarte (Quinte) unter bis eine Quinte (Sext)
über ihrer Finalis
- 3, 1, 21 *tonus mixtus* (zu großer Ambitus) und *tonus neutralis* (zu geringer Tonumfang)
- 3, 1, 24 4 *finales*: *D* (I./II.), *E* (III./IV.), *F* (V./VI.), *G* (VII./VIII.)
- 3, 1, 30 3 *affinales*: *a* (I./II.), *h* (III./IV.), *c* (V./VI.)
- 3, 1, 35 (Quint-)Transposition zur Vermeidung der *coniunctae*
- 3, 1, 38 Schema zu den *finales* und *affinales*
- 3, 1, 39 *tenores*: *F* (II.), *a* (I./IV./VI.), *c* (III./V./VIII.), *d* (VII.) mit Schemata und
Notenbeispielen

Kapitel 2

- 3, 2, 1 I. Ton: Initialtöne *C D F a*
- 3, 2, 3 tonus capitalis *D Ecce tu pulchra es, Ecce nomen Domini, Da pacem Domine*
F Tecum principium, Traditor autem
- 3, 2, 4 1. Differenz *D Leva Ierusalem*
C Mulieres sedentes
- 3, 2, 7 2. Differenz *C Ductus est Iesus, Similabo eum, Iste puer*
- 3, 2, 10 3. Differenz *F Volo pater, Reges Tharsis*
- 3, 2, 12 4. Differenz *F Nisi tu Domine, Venit lumen, Inclinauit <Dominus>*
- 3, 2, 14 5. Differenz *F Apertis thesauris, Estote fortes*
a Salve regina
- 3, 2, 16 Unterscheidung zwischen psalmi maiores (*Magnificat, Benedictus*) und minores
(*Dixit Dominus, Cum invocarem* etc.)
- 3, 2, 19 Psalmton *Dixit Dominus Domino meo*
- 3, 2, 20 *Magnificat*

Kapitel 3

- 3, 3, 1 II. Ton: keine Differenz, Finalis *D*
- 3, 3, 3 Initialtöne: *A Fidelis sermo*
C Sicut lilium
D In omnem terram, O sapientia
F Ecce Maria, A saeculo, Ego sum qui sum
- 3, 3, 4 Psalmton *Laudate pueri*
- 3, 3, 5 *Magnificat*

Kapitel 4

- 3, 4, 1 III. Ton: Finalis *E*
- 3, 4, 2 Initialtöne: *C E F* (selten) *G a*
- 3, 4, 3 tonus princip. *E Quando nata est, Favus distillans, Adonay Domine*
- 3, 4, 5 1. Differenz *G Cives mei, Vado parare, Domine mi rex*
c Vivo ego
- 3, 4, 8 2. Differenz *G Salva nos, Praesta Domine*
- 3, 4, 10 3. Differenz *G Domine probasti, Quoniam in aeternum, Omnia quaecumque*
- 3, 4, 11 Psalmton *Dixit Dominus Domino meo*
- 3, 4, 12 *Magnificat*

3, 9, 4	tonus princ.	<i>C Stabant iusti</i> <i>G Ad te levavi (Intr.), Beatus vir, Ascendente Iesu</i> <i>a Apertum est</i>
3, 9, 6	1. Differenz	<i>E Ardens est</i> <i>F Fili quid fecisti, Virgam virtutis tuae</i>
3, 9, 8	2. Differenz	<i>c In aeternum, Deo nostro, Collocet eum, Loquebantur variis linguis</i>
3, 9, 10	3. Differenz	<i>c Zelus domus tuae, Euntes ibant</i>
3, 9, 12	Psalmton	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>
3, 9, 13		<i>Magnificat</i>

Kapitel 10

3, 10, 1	tonus peregrinus = 4. Differenz	
3, 10, 2	eigene Psalmtonformel	<i>In exitu Israel (auf a und G); Nos qui vivimus</i>
3, 10, 3	Psalmformeln für die Responsoriumverse in den 8 Tonarten	
3, 10, 8	I. Ton: <i>Primus ut iste sonus tibi versus erit resonandus</i>	<i>Felix namque, Inter natos mulierum, Magnus sanctus Paulus, Immolabit haedum, Filiae Ierusalem</i>
3, 10, 9	II. Ton: <i>Sed dulcedo tonum tibi continet ista secundum</i>	<i>Fuerunt sine querela, Sancta et immaculata virginitas, Si bona suscepimus, In te iactatus sum, Ingrediente Domino</i>
3, 10, 10	III. Ton: <i>Tertius hinc versum <sic> quemvis tollit in altum</i>	<i>Super salutem, Angelus Domini descendit, Panem angelorum, Surge virgo</i>
3, 10, 11	IV. Ton: <i>Inde toni versum sic quarti volve deorsum</i>	<i>Dum transisset, Desiderium animae eius, Rex noster, Patefactae sunt</i>
3, 10, 12	V. Ton: <i>Quintus et versum vult sic quemvis tollere sursum</i>	<i>Illuminare illuminare, Accessit ad pedes, Regnum mundi, Angelus Domini locutus</i>
3, 10, 13	Regel zum Singen von <i>b molle</i> im V. und VI. Modus	
3, 10, 14	VI. Ton: <i>Dulcior est sonus, sexti quem dat tibi versus</i>	<i>Videns Iacob, Non quidam, Ite in orbem</i>
3, 10, 15	VII. Ton: <i>Septimi toni versum tunc extollite sursum</i>	<i>Solve iubente, Gloria et honore, Planxit autem David, Cives apostolorum, Pauperes</i>
3, 10, 16	VIII. Ton: <i>Talibus octavum quoque neumis concine versum</i>	<i>Ecce dies veniunt, Iustum deduxit</i>
3, 10, 18	Introituspsalmodie	
3, 10, 21	I. Ton 1. Differenz	<i>a Sapientiam sanctorum, Scio cui credidi</i> <i>F Misereris omnium</i>
3, 10, 22	I. Ton 2. Differenz	<i>C Gaudeamus omnes, Rorate caeli, Suscepimus Deus</i>
3, 10, 23	II. Ton	<i>Salve sancta Parens, Cibavit eos, Terribilis est, Ex ore infantium</i>
3, 10, 24	III. Ton	<i>Benedicite Dominum, Nunc scio, Si iniquitates</i>
3, 10, 25	IV. Ton	<i>Resurrexi et adhuc, Reminiscere miserationum, Nos autem</i>
3, 10, 26	V. Ton	<i>Ecce Deus, Exaudi Deus</i>
3, 10, 28	V. Ton Differenz	<i>F Circumdederunt me, Loquebar de testimoniis</i>
3, 10, 29	VI. Ton	<i>Os iusti, In medio, Omnes gentes</i>
3, 10, 29	VII. Ton	<i>Puer natus est, Viri Galilaei, Protexisti me</i>
3, 10, 30	VIII. Ton	<i>Invocabit me, Benedicta sit, Dilexisti iustitiam</i>
	VIII. Ton Differenz	<i>C Dum medium</i> <i>D Spiritus Domini, Domine ne longe</i>

Tractatus quartus

- 4, 1 *coniunctae*: Definition
 4, 5 keine Mutation und *coniuncta* bei *b-fa-h-mi*
 4, 6 bei Vorzeichen *b* ist *fa* zu singen, bei *h* *mi*
 4, 9 Gebrauch in einstimmiger liturgischer, Mensural- und Instrumentalmusik (Orgel)
 4, 10 8 *coniunctae*: 4 im tiefen (*graves*) und 4 im hohen (*acutae*) Register; Schema
 4, 11 1. *B-fa*: R. *Sancta et immaculata*, R. *Fuerunt sine querela*, R. *Emendemus in melius*
 4, 16 (Quint-)Transposition zur Vermeidung der alterierten Töne
 4, 18 2. *E-fa*: *Gloriosa sanctissimi*, R. *Gaude Maria*, Sq. *Verbum bonum*, Sq. *Lauda Sion*,
 R. *In pace*
 4, 27 3. *F-mi*: Com. *Beatus servus*, R. *Ece dies veniunt*
 4, 29 4. *a-fa*: R. *Formavit igitur*, R. *Ite in orbem*, R. *Conclisit vias*
 4, 32 5. *c-mi*: Com. *Beatus servus* (transponiert)
 4, 34 6. *ee-fa*: *Immutemur habitu*, R. *Ite in orbem*, *Sanctus*, Sq. *Lauda Sion*
 4, 39 7. *ff-mi*: *Hodie Maria*, R. *Hic est*
 4, 42 8. *aa-fa*: R. *Formavit igitur* (analog der 4. *coniuncta*)
 4, 46 Notenbeispiel zu den Abständen der verschiedenen Schlüssel

Besonderheiten

Die namentliche Nennung des Johannes Hollandrinus an zwei Stellen erweist TH XVI trotz seiner relativen Sonderstellung als einen bemerkenswerten Zeugen der Tradition. In beiden Fällen wird die Integration des *ee-la* in das Tonsystem durch die Berufung auf den Theoretiker legitimiert:

1, 4, 31 „Et extra manum secundum Iohannem Holandrinum annectitur una, ut pote *·ee·*, et hoc in toto sunt viginti claves.“

1, 5, 121 „Ideo Iohannes Holandrinus unam apposuit clavem ob tercii cantus *·h·* duralis perfectionem, videlicet *·ee·la*, que extra manum in aliquo articulo locari habet unam vocem videlicet *la*, que est ultima tercii *·h·* duralis nullam habens mutacionem rationibus prius habitis.“

Verbindungen zum Corpus Hollandrinum

Die Konkordanzen zu den übrigen Texten der *Traditio Hollandrini* sind eher spärlich. Wie im Einleitungsband bereits festgestellt, gehört TH XVI schon aufgrund der Strukturierung in „quatuor principalia“ zum *Hollandrinus novus*-Zweig.⁴ In den ersten Kapiteln, die das Tonsystem behandeln, liegen Beziehungen vor allem zu TH XIV vor, daneben zu TH VIII und TH XII.

⁴ Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 81

Übereinstimmungen im Mutationskapitel finden sich bei TH XV und LAD. ZALK.

Im allgemeinen Abschnitt über die Tonarten fallen Überschneidungen mit TH V, TH XI und TH XIII auf.

Das den *coniunctae* gewidmete Kapitel berührt sich sowohl mit dem *Hollandrinus vetus*-Zweig (TH I und TH VIII) als auch mit dem *Hollandrinus novus*-Zweig (TH II, TH V, LAD. ZALK.). Mit letzterem hat TH XVI die Empfehlungen zur Transposition gemeinsam.⁵

Andere Quellen

Die Konkordanzen zu dem in gedruckten Ausgaben vorhandenen Kommentar zu HUGO SPECHTSH. (vgl. Anm. 1) fügen einen neuen Aspekt zur *Traditio Hollandrini* hinzu. Vermutlich wäre eine systematische Suche nach weiteren Parallelstellen in allen Texten aussichtsreich, was hier mangels einer kritischen Edition nicht geleistet werden kann.⁶

4. EDITION

Tonbuchstaben

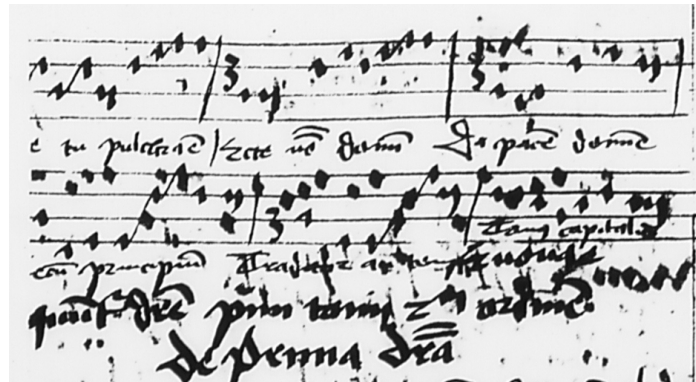
Die Schreibweisen *ꝥ duralis* und *ꝥfaꝥmi* werden konsequent verwendet. Die Schreibung mit doppelten Minuskeln ab *ee* im Tetrachord der *superacutae* ist eindeutig im Schema des Tonsystems (fol. 191v), wird im Text allerdings nicht einheitlich durchgeführt.

Notenbeispiele

Die verwendete Notation ist eine Choralnotation auf vier Linien, gewöhnlich mit *f*- und *c*-Schlüssel, dem charakteristischen böhmischen Pes und der Clivis in Form einer „7“ (kein separates Zeichen für die Virga).

⁵ Dazu Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 59-61

⁶ Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 111



Praha, Archiv Pražského hradu, Fonds Knihovna Metropolitní kapituly Cod. N LI (1575)
fol. 199r

In meiner ersten Transkription der schwer lesbaren Handschrift befanden sich noch zahlreiche Fehler, die auch diesmal von Michael Bernhard und Elżbieta Witkowska-Zaremba mit *sagax subtilitas* (TH XVI 4, 45) korrigiert wurden.

EDITION

Pm = *Praba*, *Archiv Pražského bradu, knihovna metropolitní kapituly (sv. Vít)*,
N LI (1575), fol. 189r–207r

189r

Accessus

► p.150 ¹ „<S>onat vox tua in auribus meis. ² Vox enim tua dulcis.“ Salomon *Canticorum* 2^o. ³ Hec verba secundum historiam suam verba Salomonis ad amicam suam filiam pharaonis regis Egipti, quamvis autem secundum allegoricam expositionem Ihesus Christus salvator mundi per <Salomonem> clare designatur, aloquens omnem hominem benignum et devotum, a quo invocari desiderat et laudari. ⁴ Specialiter tamen aloquitur omnes et singulos clericos, qui ab ipso specialiter ad hoc electi, ut laudes eius pro se et sibi commissis referant et decantent. ⁵ Unde cuilibet ipsorum dicitur: „Sonat vox tua in auribus meis“. ⁶ Sed quia dulcedo vocis non solum procedit ex devocione cordis, verum eciam cognitione artis, ars vero illa sive sciencia, que talem cognitionem docet, est musica, hec autem a quolibet clerico studiose est adiscenda, que licet pluribus voluminibus metrice et prosaice ac dispendiose et faciliter in quatuor tractatus est divisa. ⁷ Quorum primus docet cognoscere divisionem, diffinitionem, claves, voces et mutationes. ⁸ Secundus docet cognoscere modos musice artis. ⁹ Tercius docet tonos cum differentiis. ¹⁰ Quartus docet cognoscere coniunctas. ¹¹ Subdividitur autem primus in quinque capitola.

1-6 HUGO SPECHTSH. comm. p. 11

1-2 Ct 2, 14

3 <Salomonem>] salvatorem *Pm*

<TRACTATUS PRIMUS>

¹ PRIMUM CAPITOLUM

² Dividitur autem musica in mensuralem et planam. ³ Ex qua divisione de plana est ad propositum. ⁴ Et diffinitur sic: Musica est ars docens voces formare naturaliter, b molliter et h duraliter per sonum accentuare. ⁵ Vel sic: Est naturalis, b mollis vel h duralis unius per aliam debita proportio. ⁶ Et dicitur a *moys* grece, quod est *aqua* latine, et *ycos sciencia*, quasi sciencia iuxta aquas inventa.

⁷ Efectus autem musice est, ut per eam Deum laudemus, ut faciat nobis Deum placatum iuxta dictum propheticę: „Laudate Deum in tympanis, cordis“ et ceteris. ⁸ Primus autem inventor musice artis fuit Tubal ante tempus Mosayce legis et ante diluvium. ⁹ Et post invencionem audiens Tubal mundum peritulum per aquam et ignem, ne musica periret, scripsit eam in duas columnas, quarum una fuit latricia, altera marmorea, ut si marmorea per ignem periret, latricia permaneret. ¹⁰ Que etiam post hoc diluvium, quo omnes homines preter Noe et tres filios suos cum uxoribus deleti per iram Dei fuerant, in tabula marmorea post egressionem Noe de archa fuerat denuo inventa. ¹¹ Sunt et alie varie divisiones et diffinitiones musice, que causa brevitatis obmittuntur. ¹² Sequitur 2^m capitulum.

4 ADAM FULD. 1, 1 (p. 333a)

6-7 HUGO SPECHTSH. comm. p. 20

7 Ps. 150, 4

8-10 HUGO SPECHTSH. comm. p. 22

9 ADAM FULD. 1, 7 (p. 340b)

11 HUGO SPECHTSH. comm. p. 25

4 docens] doces *Pm*

7 cordis] corde *Pm*

10 marmorea] marmore *Pm* | post egressionem] pro egressionem *Pm*

² Sunt autem sex voces, quibus omnis vox cantatur, scilicet *ut re mi fa sol la*, que sepcies replicantur in manu. ³ Et cum hoc septem sibi usurpant dispositiones. ⁴ Quarum prima incipit in ·F· ut et finitur in ·E· capitali. ⁵ Secunda incipit in ·C· capitali et finitur in ·a· minuta, idest acuta. ⁶ Tercia dispositio incipit in ·F· capitali et finitur in ·d· minuta, idest acuta. ⁷ 4^{ta} incipit in ·G· capitali et habet finem in ·e· minuta, idest acuta. ⁸ Quinta dispositio incipit in ·c· acuta, idest minuta, et habet finem in ·aa· geminata. ⁹ Sexta dispositio incipit in ·f· minuta, idest acuta, et finitur in ·dd· geminata. ¹⁰ 7^{ma} incipit in ·g· minuta idest acuta et finiur in ·ee· extra manum.

► p.150 ¹¹ Notandum *ut* et *fa* in numerando non differunt, quia ambe voces cantum b mollem faciunt, et hoc respectu superiorum vocum et inferiorum, ut ponendo *fa* super *mi* et *ut* super *h* duralem, ut patet in instrumentis musicalibus. ¹² Sic etiam *re* et *sol* non differunt, quia ambe cantum naturalem faciunt, idest numquam acute vel b molliter accentuantur, sed hilariter, ut natura docet. ¹³ Sic *la* et *mi* non differunt, quia ambe semper *h* duraliter cantantur idest acute. ¹⁴ Ex quibus patet, quod ideo 3^s sunt voces distincte ab invicem, scilicet *ut re mi, fa sol la*. ¹⁵ Est autem *mi* acutum, ideo acute et dure debet cantari. ¹⁶ Sed *fa* est vox mollis, et semitonio ideo debet cantari. ¹⁷ Et *mi* valde propinqua est *fa* in cantando.

¹ CAPITOLUM 3^m DE CLAVIBUS

² Ubi nota quod littere, que pro clavibus in musica sunt assumpte, sunt septem, scilicet ·Γ·A·B·C·D·E·F·. ³ Et 3^s sibi usurpant ordines. ⁴ Primus ordo dicitur capitalium litterarum, qui incipit in ·Γ·ut et finitur in ·a· minuta^a exclusive. ⁵ Secundus dicitur ordo minutarum, qui incipit in ·a· minuta et finitur in ·aa· geminata exclusive. ⁶ Tercius dicitur geminatarum, qui incipit in ·aa· geminata et finitur in ·ee·la extra manum inclusive. ⁷ Primus autem differt a 2^o duobus modis, scilicet in figura et in situ loci. ⁸ In figura, quia littere primi ordinis sunt capitales, secundi vero sunt minute idest acute; in situ loci, quia littera primi ordinis, que est in linea, in 2^o ordine ponitur in spacio et e converso. ⁹ Secundus autem differt a tercio duobus modis, scilicet in figura, quia simplices habet litteras, tercius vero geminatas; in situ loci, quia littera 2ⁱ ordinis, que est in linea, eadem 3^{cii} ordinis ponitur in spacio et e converso. ¹⁰ Tercius ordo convenit cum primo in situ, discrepat autem in figura. ¹¹ His consideratis poteris cognoscere, quod vox seu clavis, que in manu situantur, in numero impari censentur stare in linea. ¹² Que vero in numero pari ponuntur, iudicantur stare in spacio. ¹³ Et voces primi alphabeti dicuntur graves, ideo quia graviter remisse sonant, inter | quas tamen voces prime 3^s specialiter retinent illud nomen, relique vero quatuor non solum dicuntur graves, sed etiam finales, quia fere omnis cantus finitur in ipsis. ¹⁴ Voces autem 2ⁱ alphabeti, quod scribitur per minutas, dicuntur acute, ideo quia acucius sonant quam priores. ¹⁵ Voces vero tercii ordinis dicuntur superacute.

190r

¹⁶ Contingit etiam quod quandoque claves transponuntur in aliquo cantu, de quo datur specialis regula, que <talis> est: quantum clavis ascendit, tantum nota descendit et e converso. ¹⁷ Alia regula: quantum nota distat a clave signata sive in eadem sive 2^{am}, 3^{am}, 4^{am} litteram, sive supra sive infra, tantum distabit ab eadem proxima clave antecedente. ¹⁸ Ex quo patet, quod frequenter omnis cantus echlesiasticus regitur his 3^{bus} clavibus, scilicet ·F· in linea et ·c· in linea et ·g· in linea. ¹⁹ Etiam quelibet istarum clavium una ab altera in distancia continet quintam. ²⁰ Et dicuntur claves signate, quia expresse signantur circa cantum. ²¹ Alie vero implicite considerantur, et tantum de clavibus.

► p.150

4 ^a i. acuta

9 littera] littere Pm

16 <talis>] etiam Pm

¹ CAPITULUM QUARTUM DE MUTACIONIBUS

² Ubi notandum quod 3^s sunt cantus et hoc in genere, scilicet ♮ duralis, naturalis et b mollis. ♮ duralis est, qui dure sonat, b mollis est, qui [b] molliter sonat, naturalis est, qui naturaliter sonat, idest mediocriter, nec dure nec molliter. ³ Sed 7^{tem} sunt cantus in specie. ⁴ Nam 3^s sunt ♮ durales et duo cantus naturales et duo b molles. ⁵ <Omnis cantus inceptus in ·G· est duralis.> ⁶ Et omnis cantus inceptus in ·C· est naturalis. ⁷ Omnis cantus inceptus in ·F· est b mollis. ⁸ Et propter istos tres cantus iste tres littere scilicet ·F·, ·g· et ·c· communiter signantur in libris cantualibus, et quandoque aliquis cantus incipitur in linea, talis finitur in spacio et e converso. ⁹ Nam primus ♮ duralis incipitur in ·F· ut in linea et finitur in ·E· gravi in spacio. ¹⁰ 2^{us} incipitur in ·G· solreut gravi in spacio et finitur in ·e· lami acuta in linea. ¹¹ Tercius incipitur in ·gg· solreut acuta in linea et finitur in ·ee· la extra manum in spacio.



Primus ♮ duralis



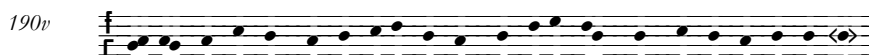
Secundus ♮ duralis



Tercius ♮ duralis

¹² Item nota: Iste primus versus huius hymni, qui est de sancto Iohanne Baptista, depromitur per primum cantum ♮ duralem. ¹³ In eodem eciam sex voces musicales habentur, ut patet intuenti.

¹⁴ †Sextus† sequitur versus:



Ut que-ant la-xis re-so-na-re fi-bris mi-ra ge-sto-rum fa-mu-li tu- o-rum



sol-ve po-lu- ti la-bi-i re- a-tum sanc-te Io-han-nes

¹² depromitur] depromuntur *Pm*

¹³ eodem] eadem *Pm*

¹⁵ Primus cantus naturalis incipitur in ·C·faut gravi in spacio et finitur in ·a·lamire acuta. ¹⁶ 2^{us} vero incipitur in ·c·solfaut acuta in linea et finitur in ·aa·lamire geminata in spacio.



Primus naturalis



2^{us} naturalis

¹⁷ Primus b mollis cantus incipitur in ·F·faut in gravibus in linea et finitur in ·d·lasolre acuta in spacio. ¹⁸ 2^{us} b mollis incipitur in ·f·faut acuta in spacio et finitur in ·dd·lasol geminata.



Primus b mollis



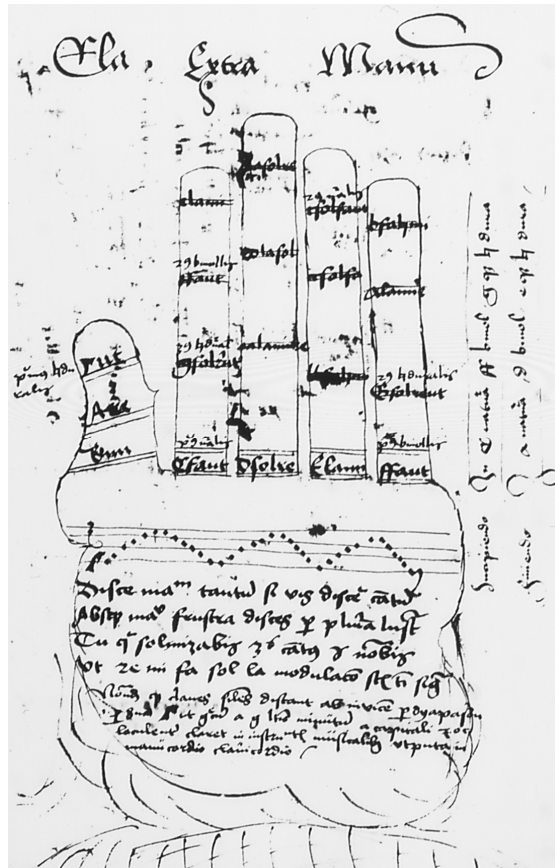
2^{us} b mollis

¹⁹ Superadditur adhuc cantus, qui dicitur sinemenus, idest ultimus adiunctus, qui alio nomine dicitur b mollis; et habet fieri sub ·Γ·ut tonum, licet quamvis doctores musice artis infra imam voces aptas cantu b molli non attribuuntur, tamen id apte potest inferri in instrumentis manufactis. ²⁰ Et hoc sentit beatus Gregorius et omnes antiqui cantores, qui notando responsoria et gradualia, scilicet responsorium *Fuerunt sine querela* etc., et in graduale *In sole posuit* cum consimilibus, [et] in <·A·re> per cantum b mollem incipiebant, et in ·D·solre, cum sit 2ⁱ toni, apte per notam finalem finiebant, quod nullatenus poterit fieri, nisi per cantum b mollem, ut a ·C·faut ad ·B·mi <sit> tonus et non semitonium. ²¹ Et tantum de cantibus, de quibus omnibus sequuntur due figure: prima ad modum manus sinistre formata, secunda vero per lineas et spacia distincta et cetera.

¹⁹ atribuitur *Pm* | apte] aptu *Pm*

²⁰ in <·A·re>] in arte *Pm*

191r



²² Disce manum tantum, si vis <bene> discere cantum.

²³ Absque manu frustra discas per plurima lustra.

²⁴ Tu qui solmizabis, 3^s cantus esse notabis.

²⁵ Ut re mi fa sol la modulandi sunt tibi signa.

²⁶ Incipiendo: In ·C· natura, ·F· b mol, ·G· que h dura.

²⁷ Finiendo: In ·a· natura, ·d· b mol, ·e· que h dura.

²⁶ IOH. OLOM. 5 p. 15

²⁵ modulacio *Pm*

²⁸ Notandum quod claves similes distant ab invicem per dyapason, idest per 8^{vam}. ²⁹ ·Γ· ut grecum a ·g· latino, minutum a capitali; et hoc loculenter claret in instrumentis musicalibus, ut puta in manucordio <et> clavicordio.

► p.150
191v

Claves signate quedam signantur	rariissime	dd	geminata	excellentes	ee dd	la sol fa mi re ut	la sol fa mi re ut	tercius h duralis
	rarius	gg						
	communitur	c	acute	superacute	ee dd	la sol fa mi re ut	la sol fa mi re ut	2 ^{us} b mollis
	communitur	F	capitales graves	finales	G F E D C B A Γ	la sol fa mi re ut	la sol fa mi re ut	2 ^{us} h duralis
	raro	Γ		graves simplices	A Γ	la sol fa mi re ut	la sol fa mi re ut	2 ^{us} cantus naturalis

► *p.150* ³⁰ Pro huius figure intellectu stomachandum est, quod in manu decem et novem sunt claves. ³¹ Et extra manum secundum Iohannem Holandrinum annectitur una, ut pote ·ee·, et hoc in toto sunt viginti claves. ³² Et ex illis clavibus nonnullae dicuntur signate. ³³ Alique vero non signate. ³⁴ Alie omnes dicuntur non signate preter quinque, videlicet ·Γ·F·c·gg· et ·dd·. ³⁵ Quare autem dicuntur claves signate, prius patuit, quia signantur in libris cantualibus, et ducunt nos in cantuum cognitionem. ³⁶ Nota distantiam: super ·Γ· ut in 4^{ta} linea ponitur ·F·, et alie revera 4^{tuor} ponuntur super aliam in 3^a linea, ut claret in figura suprascripta. ³⁷ Et illarum clavium quedam signantur raro, quedam rarius, quedam rarissime et quedam communiter, ut patet in exarata figura seu tabula.

32 nonnullae] non non ulla *Pm*

35 Quare] Que *Pm* | quia] que *Pm*

36 super] superius *Pm*

37 illarum clavium] ille claves *Pm*

¹ CAPITULUM QUINTUM DE VOCUM MUTACIONE

² Ubi nota, quod mutacio est unius vocis in aliam et in eadem clave variacio, *ut re mi sol fa mi* et cetera. ³ Et vox non capitur | hic pro sono, ut puta quando una vox mutatur in aliam, tunc semper unus cantus mutatur in alium, ut naturalis in $\natural$ duralem et e converso. ⁴ Et mutacio <...>. ⁵ Nam clavis habens unam vocem nullam habet mutacionem. ⁶ Et istarum clavium sunt quatuor, scilicet $\cdot\Gamma\cdot$ ut, $\cdot A\cdot$ re, $\cdot B\cdot$ mi et $\cdot ee\cdot$ la. ⁷ Nam una sola vox mutari non potest. ⁸ De tribus primis clavibus presens ponitur exemplum:



$\cdot\Gamma\cdot$ ut, $\cdot A\cdot$ re, $\cdot B\cdot$ mi credo non posse mutari.

⁹ Ac tu, si contingerit fieri mutacionem in $\cdot\Gamma\cdot$ ut, facias in ea mutacionem sicut in $\cdot G\cdot$ solreut. ¹⁰ Similiter in $\cdot ee\cdot$ la sicut in $\cdot E\cdot$ lami, et sic de aliis clavibus unam vocem habentibus. ¹¹ Sed claves habentes duas voces duas <habent> mutaciones demptis his duabus clavibus $\cdot b\cdot fa\cdot\natural\cdot mi$ et $\cdot bb\cdot fa\cdot\natural\cdot\natural\cdot mi$, in quibus nulla est mutacio. ¹² In ipsis enim semper *fa* cantatur per cantum b mollem et *mi* per cantum $\natural$ duralem, et differunt in sono, quia *mi* acucius sonat quam *fa*. ¹³ Et si una vox mutaretur in aliam, tunc committeretur cacephaton, id est turpis sonus. ¹⁴ Et ideo non habet fieri mutacio, quia habet duas claves et quelibet habet unam vocem. ¹⁵ Mutacio ergo requirit duas voces, ergo non potest fieri mutacio. ¹⁶ In clavibus autem duas voces habentibus per ascensum vox posterior mutatur in priorem, per descensum autem vox prior in posteriorem. ¹⁷ Ab ista regula excipitur $\cdot cc\cdot$ solfa <et> $\cdot dd\cdot$ lasol, in quibus ambe mutaciones sunt deorsum tantum. ¹⁸ Et istarum clavium sunt octo, scilicet $\cdot C\cdot$ faut, $\cdot D\cdot$ solre, $\cdot E\cdot$ lami, $\cdot F\cdot$ faut, $\cdot ee\cdot$ lami, $\cdot ff\cdot$ faut, $\cdot cc\cdot$ solfa, $\cdot dd\cdot$ lasol. ¹⁹ Sed claves habentes tres voces sex mutaciones habent. ²⁰ Nam primo prima vox mutatur in 2^{am}, 2^o

► p.151

2 ADAM FULD. 2, 5

18 $\cdot cc\cdot$ solfa, $\cdot dd\cdot$ lasol, $\cdot ee\cdot$ lami et $\cdot f\cdot$ faut *Pm*

2^a vox in primam, tercio 2^a in terciam, 4^{to} 3^a in 2^{am}, 5^{to} prima in 3^{ciam}, 6^{to} 3^{cia} in primam. ²¹ Et istarum clavium sunt sex, scilicet ·G·solreut, ·a·lamire, <·c·solfaut>, ·d·lasolre, ·gg·solreut, | ·aa·lamire.

192^v

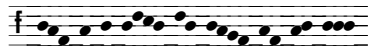
²² Eciam numquam debet fieri mutacio nisi in eo loco, ubi necessitas ascendendi vel descendendi ad hoc compellit. ²³ Et quociens mutatur aliqua vox, tociens talis vox in omni loco mutacionis debet relinqui, ut eadem <ibi inveniatur>. ²⁴ Mutacio non posset fieri, <si> sine mutacione saltus fieret, ut sic contingeret facere ab ·E·lami in ·b·fa·ḡ·mi et e converso, et sic de quibusdam aliis clavibus. ²⁵ Ut autem, que predixi, clarius intellegatis, per ordinem omnium clavium mutacionem transcurram exemplariter. ²⁶ Et primo de ·C·faut, que est prima clavis plurium vocum. ²⁷ Nam primo *fa* mutatur in *ut* <ascendendo> de primo cantu ḡ durali in primum naturalem. ²⁸ 2^o mutatur *ut* in *fa* descendendo de primo cantu naturali in primum ḡ durum. ²⁹ Exemplum patet:

► p.151



·C·faut

³⁰ Secunda clavis habens duas voces est ·D·solre, que eciam habet duas mutaciones. ³¹ Primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de primo cantu ḡ durali in primum naturalem. ³² Secundo mutatur *re* in *sol* descendendo de primo cantu naturali in primum ḡ durum.



·D·solre

³³ Tercia clavis habens duas voces est ·E·lami, que eciam habet duas mutaciones. ³⁴ Primo *la* mutatur in *mi* ascendendo de primo cantu ḡ durali in primum naturalem. ³⁵ Secundo mutatur *mi* in *la* descendendo de primo naturali in primum cantum ḡ durum.



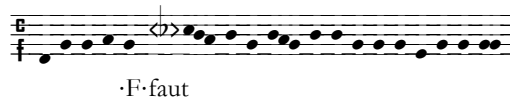
·E·lami

23 ut] Et *Pm* cf. TH XX 2, 6

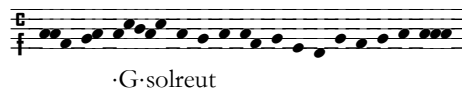
26 ·C·faut] cffut *Pm*

35 de primo naturali in primum cantum ḡ durum] de cantu b molli in primum naturalem *Pm*

³⁶ ·F·faut est quarta clavis duarum vocum, que eciam habet duas mutaciones. ³⁷ Primo *fa* mutatur in *ut* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. ³⁸ Secundo *ut* in *fa* descendendo de <primo> cantu b molli in primum naturalem.



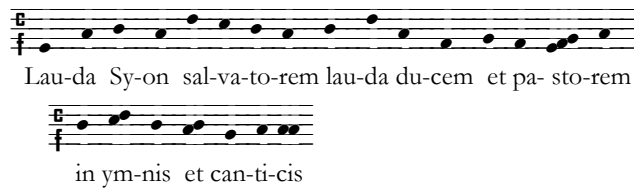
³⁹ Sequitur prima clavis trium vocum videlicet ·G·solreut, que habet sex mutaciones. ⁴⁰ Primo *sol* in *re* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. ⁴¹ 2^o *re* mutatur in *sol* descendendo de primo cantu b molli in primum naturalem.



⁴² Tercio mutatur *re* in *ut* ascendendo de primo cantu b molli in 2^m ♯ duralem. ⁴³ 4^{to} mutatur *ut* in *re* de 2^o ♯ durali in primum b mollem. ⁴⁴ Et hee mutaciones fiunt frequenter in ascendendo. 193r p.151



⁴⁵ Quinto mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo cantu naturali in 2^m ♯ duralem. ⁴⁶ Sexto *ut* mutatur in *sol* descendendo de 2^o cantu ♯ durali in primum naturalem. ⁴⁷ Exemplum:

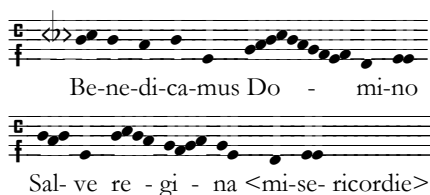


42 ascendendo] descendendo *Pm*

46 primum] 2^m *Pm*

47 *Pm*
Lauda Syon salvatorem lauda ducem et pastorem in ymnis et canticis

⁴⁸ ·a·lamire est 2^a clavis trium vocum, que eciam sex habet mutaciones.
⁴⁹ Primo mutatur *la* in *mi* ascendendo de primo cantu naturali in primum b mollem. ⁵⁰ 2^o mutatur *mi* in *la* descendendo de primo cantu b molli in primum naturalem.



⁵¹ Tercio mutatur *mi* in *re* ascendendo de primo cantu b molli in 2^m b duralem. ⁵² 4^{to} mutatur *re* in *mi* descendendo de 2^o b durali in primum b mollem. ⁵³ Et hee mutaciones fiunt frequenter in ascendendo. ⁵⁴ Exemplum:



⁵⁵ Quinto *la* mutatur in *re* ascendendo de primo cantu naturali in 2^m b duralem. ⁵⁶ Sexto mutatur *re* in *la* descendendo de 2^o cantu b durali in primum naturalem.



⁵⁷ Sequitur ·b·fa·ḡ·mi, in qua nulla est mutacio propter regulas prius habitas, sed semper sub et supra, si fuerit necesse. ⁵⁸ Attamen quando solet cantari *mi* et quando *fa*, istam nota regulam: ⁵⁹ Quandocumque aliquis cantus ascendit de ·a·lamire ad ·b·fa·ḡ·mi et amplius non fit ascensus, sic quod e converso descendit, tunc cantatur *fa* et non *mi*. ⁶⁰ Sed quando aliquis cantus de ·a·lamire ascendit ad ·b·fa·ḡ·mi et amplius fit ascensus ad ·c·solfaut vel ·d·lasolre vel ad ·e·lami, tunc in ·b·fa·ḡ·mi cantatur *mi* semper et non *fa*. ⁶¹ Exemplum:

⁵⁶ *re* in *la*] *la* in *re* *Pm*

⁵⁸ solet] solent *Pm* | nota] notam *Pm*

⁶⁰ ascendit] descendit *Pm*

Stel-la lu-ci-da pe-ri-cu-la <cun-cta> ▶ p.151

Sal-ve re-gi-na mi-se-ri-cor-di-e

San-ctus San-ctus <San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth> 193^v
▶ p.151

⁶² Et ab ista regula excipiuntur cantica quinti et sexti tonorum, qui naturaliter habent *fa* in $\cdot b \cdot fa \cdot \sharp mi$. ⁶³ Exemplum de canticis quinti et sexti tonorum, ut in ista antiphona *Alma*:

Al - - ma redemptoris

Lo-que-bar de-te-sti-mo-ni-is tu-is

Ky-ri-e ley-son

⁶⁴ Et sic de aliis canticis quinti et sexti tonorum.

⁶⁵ Tercia clavis trium vocum est $\cdot c \cdot solfaut$, que habet tres voces et sex mutationes. ⁶⁶ Primo mutatur *sol* in *fa* ascendendo de primo cantu b molli in $2^m \sharp$ duralem. ⁶⁷ Secundo mutatur *fa* in *sol* descendendo de 2^o cantu $\sharp$ durali in primum b mollem. ⁶⁸ Et hee <mutationes> fiunt frequenter in descendendo. ⁶⁹ Item nota quando eveniunt *la sol fa re ut re*, debent ▶ p.152

Kyrie leyson Pm

63 de canticis de Pm

Kyrie leyson Pm

65 Tercia] Tercius Pm | que] qui Pm

67 primum] 2^m Pm

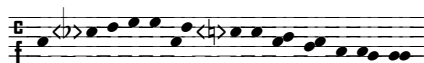
⁷⁰ Tercio mutatur *fa* in *ut* ascendendo de 2^o cantu ♯ durali in 2^m naturalem. ⁷¹ 4^{to} *ut* mutatur in *fa* descendendo de 2^o naturali in 2^m ♯ duralem.



⁷² 5^{to} mutatur *sol* in *ut* ascendendo de primo cantu b molli in 2^m naturalem. ⁷³ Sexto mutatur *ut* in *sol* descendendo de 2^o naturali in primum b mollem et cetera.



⁷⁴ <Quarta> clavis habens 3^s voces et sex mutaciones <est ·d·lasolre>. ⁷⁵ Primo mutatur *la* in *sol* ascendendo de primo cantu b molli in 2^m ♯ duralem. ⁷⁶ Secundo mutatur *sol* in *la* descendendo de 2^o ♯ durali in primum b mollem. ⁷⁷ Exemplum datur tale. ⁷⁸ Et hee mutaciones frequenter fiunt in descendendo.



⁷⁹ Tercio mutatur *sol* in *re* ascendendo de 2^o cantu ♯ durali in 2^m naturalem. ⁸⁰ 4^{to} mutatur *re* in *sol* descendendo de secundo cantu naturali in 2^m ♯ duralem.

194r



⁸¹ Quinto mutatur *la* in *re* ascendendo de primo cantu b molli in 2^m naturalem. ⁸² Sexto mutatur *re* in *la* descendendo de 2^o cantu naturali in primum b mollem.

73 naturali] ♯ durali *Pm*

74 <Quarta>] Quinta *Pm*

75 de primo] *repet. Pm*

78 frequenter] ut frequenter *Pm*

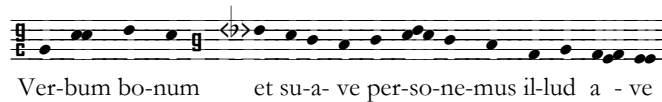
80 *exemplum:* $\frac{F}{B}$ add. *Pm*



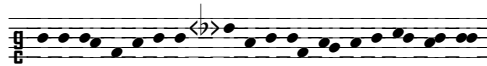
⁸³ Sequitur nunc quinta clavis duarum vocum, que ponitur <in> acutis, videlicet ·ee·lami, que habet duas mutaciones. ⁸⁴ Primo *la* mutatur in *mi* ascendendo de 2^o cantu ♯ durali in 2^m naturalem. ⁸⁵ 2^o *mi* mutatur in *la* descendendo de 2^o naturali in 2^m ♯ duralem.



⁸⁶ Sexta clavis duarum vocum est ·ff·faut in acutis, que dumtaxat etiam habet duas mutaciones. ⁸⁷ Primo *fa* mutatur in *ut* ascendendo de 2^o cantu naturali in 2^m b mollem. ⁸⁸ 2^o *ut* mutatur in *fa* descendendo de 2^o b molli in 2^m naturalem. ⁸⁹ Exemplum <Verbum> *bonum*:



⁹⁰ <Quinta> clavis trium vocum, que etiam ponitur in acutis, scilicet ·gg·solreut. ⁹¹ Et habet sex mutaciones. ⁹² Primo mutatur *sol* in *re* ascendendo de 2^o naturali in 2^m b mollem. ⁹³ Secundo mutatur *re* in *sol* descendendo de 2^o cantu b molli in 2^m naturalem. ⁹⁴ Exemplum:



⁹⁵ Tercio mutatur *re* in *ut* <ascendendo> de 2^o cantu b molli in 3^m ♯ duralem. ⁹⁶ 4^{to} mutatur *ut* in *re* descendendo de 3^o cantu ♯ durali in 2^m b mollem.



⁹⁷ Quinto mutatur *sol* in *ut* ascendendo de 2^o cantu naturali in 3^m ♯ duralem. ⁹⁸ Sexto *ut* in *sol* descendendo de 3^o cantu ♯ durali in 2^m naturalem.

83 ponitur <in> acutis] componitur accutis (sic) Pm

90 <Quinta>] Sexta Pm



⁹⁹ ·aa·lamire geminata est sexta et ultima clavis trium vocum, que eciam habet sex mutaciones. ¹⁰⁰ Primo mutatur *la* in *mi* ascendendo de 2^o cantu naturali in 2^m b mollem. ¹⁰¹ Secundo mutatur *mi* in *la* descendendo de 2^o cantu b molli in 2^m naturalem.



¹⁰² Tercio mutatur *mi* in *re* <ascendendo> de 2^o cantu b molli in 3^m ♯ duralem. ¹⁰³ 4^{to} mutatur *re* in *mi* descendendo de 3^o cantu ♯ durali in 2^m b mollem.

194^v

¹⁰⁴ Quinto mutatur *la* in *re* ascendendo de 2^o naturali cantu in 3^m ♯ duralem. ¹⁰⁵ Sexto mutatur *re* in *la* descendendo de 3^o cantu ♯ durali in 2^m naturalem. ¹⁰⁶ Exemplum:

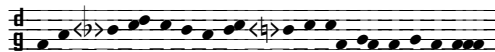
► p.152



qui- a non est a-li-us qui pu-gnet pro no- bis

¹⁰⁷ Sequitur ·bb·fa·♯·mi geminata, ubi nulla est mutacio, sicut in ·b·fa·♯·mi. ¹⁰⁸ Et nulla est in ea diferencia, nisi quod ·b·fa·♯·mi minuta ponitur in spacio, ·bb·fa·♯·mi vero geminata ponitur in linea.

¹⁰⁹ Sequitur 7^{ma} clavis duarum vocum scilicet ·cc·solfa, que habet duas mutaciones. ¹¹⁰ Primo mutatur *sol* in *fa* de 2^o b molli in 3^m ♯ duralem. ¹¹¹ Secundo *fa* mutatur in *sol* descendendo de 3^o ♯ durali in 2^m b mollem. ¹¹² Exemplum; et <hee mutaciones> fiunt descendendo.



99 habet sex mu-/ habet sex mutaciones *Pm*

108 minuta] mutata *Pm*

¹¹³ Sequitur octava et ultima clavis duarum vocum, videlicet ·dd·lasol, que ponitur <in> geminatis vel excellentibus. ¹¹⁴ Et habet duas mutaciones. ¹¹⁵ Primo *la* mutatur in *sol* de 2^o b molli in 3^m ♯ duralem. ¹¹⁶ 2^o *sol* mutatur in *la* descendendo de 3^o ♯ durali in 2^m b mollem. ¹¹⁷ Et hee mutaciones fiunt descendendo.



¹¹⁸ Sequitur quarta et ultima clavis unius vocis scilicet ·ee·la. ¹¹⁹ Ubi notandum, quod ·dd·lasol secundum antiquos est ultima clavis, sic quod ulterius ascendere non potest, quia secundum eos tercius ♯ duralis ultima voce caret. ¹²⁰ Moderni vero musici malunt (idest magis volunt) habundare quam deficere. ¹²¹ Ideo Iohannes Holandrinus unam apposuit clavem ob tercii cantus ♯ duralis perfectionem, videlicet ·ee·la, que extra manum in aliquo articulo locari habet unam vocem, videlicet *la*, que est ultima tercii ♯ duralis nullam habens mutationem rationibus prius habitis. ¹²² Exemplum:

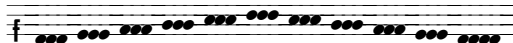


¹²³ Hec ergo dicta de vocum mutationibus huius capitoli et consequenter totius tractatus sufficiant. ¹²⁴ Et tantum de istis. ¹²⁵ Sequitur tractatus 2^{us}.

121 Holandrius *Pm* | perfectionem] perfectam *Pm*

¹ <E>xpedito itaque primo iuxta promissum procedendum est ad 2^m, in quo musice modos ostendam. ² Unde modus sic diffinitur: Est soni acuti gravisque distancia. ³ Et dicitur a moderando, quia per ipsum omnis cantus moderatur. ⁴ Nota quod una vox distat ab alia gravitate vel acumine sive intensione vel remissione. ⁵ Talis distancia intervallum dicitur, huiusmodi autem intervalla a musicis modi vocantur. ⁶ Et tales sunt duodecim, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, dytonus, dyatesseron, dyapente, tonus cum dyapenthe, semitonium cum dyapenthe, semiditonus cum dyapenthe, ditonus cum dyapenthe et dyapason. ⁷ Et hoc secundum modernos musicos. ⁸ Secundum antiquos musicos solum sunt novem modi, uti clarebit in tropo *Ter trini sunt modi*.

► p.152 ⁹ Primus quidem modus unisonus nuncupatur. ¹⁰ Et est unius et eiusdem vocis bina vel crebrior repeticio. ¹¹ Qui quidem modus non proprie dicitur, eo quod nec intenditur nec remittitur. ¹² Sicut positivus dicitur gradus et nominativus dicitur casus, quia scilicet ponunt fundamenta, sic unisonus ponit fundamentum aliorum modorum. ¹³ Et <dicatur> unisonus ab *uno* et *sono*, eo quod fit in uno sono. ¹⁴ Et habet fieri sex modis, secundum quod sex sunt voces. ¹⁵ Quociens quelibet istarum repetitur, tociens unisonus nominatur, ut patebit in exemplo.



unisonus

¹⁶ Semitonium dicitur 2^{us} modus, et est ascensus vel descensus unius vocis in aliam sibi proximam; et habet fieri duobus modis: *mi fa*, *fa mi*. ¹⁷ Et dicitur semitonium a *semus*, *sema*, *-um*, quod est *imperfectus*, et *tonus*, quasi *imperfectus tonus*, idest imperfecta secunda. ¹⁸ Nota, quod 7^{tem} sunt semitonia in manu musice artis exceptis coniunctis, eo quod in quacumque clave reperitur *fa*, *mi* est terminus semitonii, et ita in clave precedente semper *mi*

2-3 ANON. Gemnic. 2, 2, 5-6

2 BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 6; ADAM FULD. 2, 7

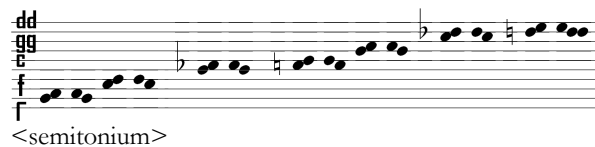
17 LAMBERTUS p. 257b

2 sic] sicut *Pm* | acuti] accenti *Pm*

5 intervallum] inter nullum *Pm*

12 quia] qua (?) *Pm*

reperitur. ¹⁹ Sed *fa* quia est reperibile sepcies in manu musice artis, ergo septem sunt semitonia in manu musice artis.



<semitonium>

²⁰ Tercius modus dicitur esse tonus. ²¹ Et est ascensus vel descensus unius vocis in aliam sibi proximam preter *mi* et *fa*. ²² Et habet quatuor species scilicet *ut re*, <*re mi*>, <*fa sol*>, <*sol la*>. ²³ Et dicitur a tonando, quia potenter respectu semitonii habet sonum.



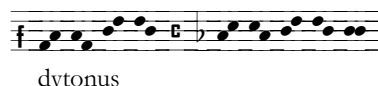
tonus

²⁴ Quartus modus dicitur semiditonus, et est ascensus vel descensus unius vocis in 3^{ciam} debilis intencionis. ²⁵ Et habet duas species scilicet *re fa* et *mi sol*. ²⁶ Et dicitur a *semus*, idest *imperfectus*, et *ditonus*, quasi imperfectus ditonus, eo quod non constituitur ex duobus tonis, sed ex uno tono et alio semitonio.



semiditonus

²⁷ Quintus modus dicitur dytonus, et est unius vocis ascensus vel descensus in terciam excluso semitonio. ²⁸ Et habet duas species, scilicet *ut mi*, *fa la*. ²⁹ Et dicitur a *dya*, quod est *duo*, et *tonus*, eo quod constituitur ex duobus tonis.



dytonus

³⁰ Sextus modus dicitur dyatesseron, et est ascensus vel descensus ad 4^{tam}, ubi sunt inclusi duo toni et unum semitonium. ³¹ Et habet 3^s species

29 LAMBERTUS p. 258a

22 ut re fa sol la re mi Pm

26

30 et unum] in unum Pm

scilicet *ut fa, re sol, mi la*.³² Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *tesseron*, quod est *quatuor*, quia ex quatuor vocibus constat.



diatesseron

³³ Septimus modus dicitur dyapenthe, quod est ascensus vel descensus unius vocis in quintam, ubi sunt inclusi 3^s toni et unum semitonium.³⁴ Et habet quatuor species scilicet *ut sol, re la, mi mi, fa fa*.³⁵ Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pentha quinque*, eo quod fit ex quinque vocibus.



dyapenthe

³⁶ Octavus modus dicitur semitonium cum dyapenthe, et est ascensus vel descensus unius vocis ad sextam, ubi sunt inclusi 3^s toni et duo semitonia.³⁷ Et fit, quando ascenditur ab ·A·re ad ·F·faut, similiter a ·B·mi ad ·G·solreut, similiter a ·D·solre ad ·b·fa·ḡ·mi.



semitonium cum dyapenthe

³⁸ Nonus modus dicitur thonus cum dyapenthe, et est ascensus vel descensus unius vocis ad aliam sextam, ubi sunt inclusi quatuor toni et unico semitonio, ut quando ascenditur a ·Γ·ut ad ·E·lami vel a ·D·solre ad ·ḡ·mi in ·b·fa·ḡ·mi.

196r



tonus cum dyapenthe

³⁹ Decimus modus dicitur semiditonus <cum dyapenthe>, et est ascensus vel descensus unius vocis ad septimam, ubi sunt inclusi quatuor toni et duo semitonia, ut quando ascenditur a ·Γ·ut ad ·F·faut vel a ·B·mi ad ·a·lamire.⁴⁰ Exemplum patet:

³² IOH. OLOM. 7 p. 32; MICH. KEINSF. 6, 31

³⁵ IOH. OLOM. 7 p. 34; ANON. Carthus. pract. 15, 32

³⁶ tonii *Pm*

³⁸ a ·D·solre ad ·ḡ·mi] ad dsolre a ḡmi *Pm*

³⁹ ut] et *Pm*



semiditonus cum dyapenthe

⁴¹ Undecimus modus dicitur ditonus cum dyapenthe, et est ascensus vel descensus unius vocis in septimam, ubi sunt inclusi quinque toni et unum semitonium. ⁴² Et fit inter *ut* et *mi* septimam, similiter *fa la* 7^{mam}; et quando ascenditur a *C*·faut ad *b*·fa·*mi*, similiter ab *F*·faut ad *ee*·lami acutum.



ditonus cum dyapenthe

⁴³ Duodecimus modus dicitur dyapason, et est ascensus unius vocis ad octavam, ut quando ascenditur a clave ad aliam clavem sibi similem, scilicet a *F*·ut ad *G*·solreut, ab *A*·re ad *a*·lamire, a *B*·mi ad *b*·fa·*mi*. ⁴⁴ Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pason octo*, quasi modus constans ex octo vocibus.



dyapason

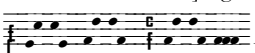
⁴⁵ Et tantum de istis modis.

► p.152

semitonium	}	est saltus de una voce ad	}	secundam imperfectam
tonus				2 ^{am} perfectam
semiditonus				terciam imperfectam
dytonus				terciam perfectam
dyatesseron				quartam imperfectam
trittonus				quartam perfectam
dyapenthe				quintam imperfectam
semitonium cum dyapenthe				sextam imperfectam
tonus cum dyapenthe				sextam perfectam
semiditonus cum dyapenthe				7 ^{mam} imperfectam
ditonus cum dyapenthe				septimam perfectam
dyapason				octavam

42 a *C*·faut] ab *F*·faut *Pm*

43 a *F*·ut ad *G*·solreut] a *g*solreut ad *F*ut *Pm*

44  *Pm*

196v

Ter tri-ni sunt mo-di, qui-bus om-nis can-ti-le-na con-te-xi-tur, sci-li-cet u-ni-
so-nus, <se-mi->to-ni-um, to-nus, se-mi-di-to-nus, dy-to-nus, di-a-tes-se-ron,
di-a-pen-the, se-mi- to-ni-um cum di-a-pen-the, tho-nus cum dy-a-pen-the.
Ad hoc mo-dus dy-a-pa-son, si quem de-le-ctat, cu-ius hunc mo-dum es-se
co-gno-scit. Cum-que tam pau-cis clau-su-lis to-ta ar-mo-ni-a for-me-tur,
u-ti-lis-si-mum est e-os al-te me-mo-ri - e com-men-da-re, nec

197r

pri-us ab | hu-ius-mo-di stu-di-o qui-e-sce-re, do-nec vo-cum
in-ter-val-lis a-gni-tis <ar-mo-ni-e to-ci-us fa-cil-li-me> que-as a-pre-hen-de-re
no-ti-ci-am. E u o u a e

45

formetur utilissimum est eos alte memorie commendare *Pm*
queas apprehendere noticiam *Pm*

Primus Secundus Tercius

Tercius similis superiori Quartus

Quintus Sextus

Septimus Octavus

⁴⁶ Et tantum de secundo tractatu. ⁴⁷ Tercius sequitur.

ex.: Septimus: $\frac{\text{E}}{\text{F}} \text{Pm}$

<TRACTATUS TERTIUS>

¹ <H>abitis sic aliquibus brevibus secundi tractatus procedendum est ad tercium, in quo determinabitur de tonis et eorum differentiis. ² Sed quoniam multi sunt toni, igitur dividitur iste tractatus in decem capitola. ³ In principio aliqua generalia omnes tonos exercencia tradentur. ⁴ In 2^o determinabitur in speciali de primo tono. ⁵ In tercio de 2^o.

¹ CAPITULUM PRIMUM EST DE ALIQUIBUS GENERALIBUS

² Ubi notandum, quod tonus hic non sic accipitur, sicut in 2^o tractatu de modis, videlicet pro 2^a perfecta. ³ Sed tonus in proposito est discrecio vel congregacio principii et finis cuiuslibet cantus regularis. ⁴ Vel sic: Tonus est regula docens naturam cantuum regularium. ⁵ Et sic est duplex, autentus et plagalis. ⁶ Autentus est omnis tonus impar, idest, qui in impari loco ponitur. ⁷ Et istorum sunt quatuor: primus, tercius, 5^{tus} et 7^{mus}. ⁸ Et dicuntur ideo autenti, quia primitus sunt inventi apud Grecos. ⁹ Sed plagalis est omnis ille, qui ponitur in numero pari. ¹⁰ Et istorum eciam sunt quatuor, scilicet 2^{us}, 4^{tus}, 6^{tus}, 8^{vus}. ¹¹ Et dicitur plagalis tamquam subiugalis vel servus autenti. ¹² Unde sequitur, quod octo sunt toni, quatuor autenti et quatuor plagales et cetera.

¹³ Si autem scire cupis, in quibus tonus autentus aut plagalis sit, considera primo <eiusdem> ultimam notam; ex qua scies, cuius toni sit cantus. ¹⁴ Noscitur enim tonus cuiuslibet cantus a fine, quia cantus alias nulla voce est stabilis preterquam in quatuor clavibus finalibus in cantu non transposito, et in tribus afinalibus in cantu transposito. ¹⁵ Secundo considera ambitum tonorum. ¹⁶ Est autem ambitus formula secundum descensum et ascensum ultra finem alicuius cantus. ¹⁷ Nam autenti infra claves suas <finales> possunt descendere ad terciam regulariter, ex licencia autem ad dyatesseron, idest ad quartam. ¹⁸ Et possunt ascendere ad dyapason, idest octavam regulariter, ex licencia vero ad decimam. ¹⁹ Plagales vero infra claves suas finales naturaliter et regulariter possunt descendere ad <dyatesseron, idest quartam>, ex licencia ad dyapenthe, idest ad quintam. ²⁰ Et ascendere naturaliter ad dyapenthe, ex licencia ad sextam, ita tamen, quod finalis vox semper pro prima reputetur voce. ²¹ Ex his ergo duobus tonis resultatur unus tercius, qui mixtus appellatur, qui ascendit ut autentus et descendit ut plagalis, ut patet in variis cantibus, scilicet *Melchisedech rex*, *Gloria*, *Alma redemptoris mater* et precipue in novis hystoriis. ²² Quandoque

3-4 ADAM FULD. 2, 13

6 est] et *Pm*

13 <eiusdem>] vide (?) *Pm*

19 ad <dyatesseron, idest quartam>] ad dyapason idest octavam *Pm*

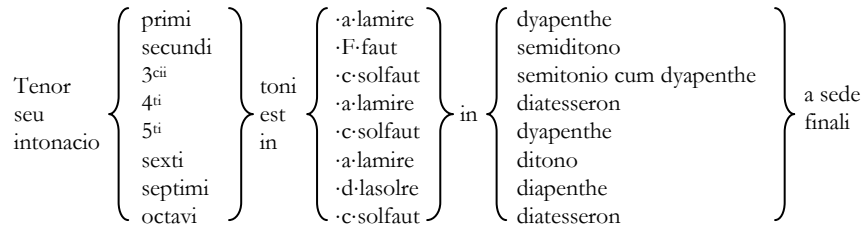
198r eciam aliqui nec ascendunt ut autenti nec descendunt | ut plagales, et hii secundum aliquos neutrales toni dicuntur, quia nulli tono se conservant, ut patet in hac antiphona *Nisi tu Domine*.²³ Sint recte in neutralibus †...†, sed tamen huiusmodi toni tam mixtus quam neutralis habent reduci et ordinari ad predictos, scilicet ad autentum et plagalem, sub intonacione.

²⁴ Ulterius notandum, quod quatuor sunt claves finales, quibus scire possunt, cuius toni sit quilibet cantus, scilicet ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut. ²⁵ Omnis enim cantus, qui finitur in ·D·solre, est primi vel 2ⁱ toni. ²⁶ Et omnis, qui finitur in ·E·lami, est tercii vel quarti toni. ²⁷ Et omnis cantus, qui finitur in ·F·faut, est quinti vel sexti toni. ²⁸ Et omnis cantus, qui finitur in ·G·solreut, est 7^{mi} vel octavi. ²⁹ Et hoc verum in cantu non transposito.

³⁰ Sunt eciam 3^s claves, qui dicuntur affinales; nam cantus, qui transponitur, finitur in his tribus clavibus: ·a·lamire, ·b·fa·h·mi et ·c·solfaut. ³¹ Unde omnis cantus, qui finitur in ·a·lamire, est primi vel 2ⁱ toni, et hoc in *re*. ³² Similiter eciam cantus, qui finitur in ·h· quadrato scilicet ·b·fa·h·mi, est tercii aut quarti toni. ³³ Reperitur eciam, quod quartus tonus habet finem in ·a·lamire per *mi*, et hoc in illis antiphonis *Benedicta tu*, *Quasi mirra electa*. ³⁴ Et omnis cantus, qui finitur in ·c·solfaut, est quinti vel sexti toni. ³⁵ Dicunt autem doctores quod 7^{mus} et 8^{vus} raro vel numquam transponitur, ideo quia in ascensu et descensu perfecte possunt nominari, idest cantari. ³⁶ Cantum autem transponere est ipsum in quinta<m> clave<m> alcius levare ultra clavem, in qua naturaliter finiri deberet. ³⁷ Quod admissum est in musica propter coniunctas evitandas. ³⁸ Item nota: si aliquis cantus in alia clave preter illas iam dictas finitur, scias quod talis est cantus falsus et cetera.

Finis tonorum in cantu non transposito	{	primi	>	·D·solre	in cantu transposito	{	primi	>	·a·lamire
		secundi	>				secundi	>	
		tercii	>	·E·lami			tercii	>	·b·fa·h·mi
		quarti	>				quarti	>	per ·h·
		5 ^{ti}	>	·F·faut			quinti	>	·c·solfaut
		sexti	>				sexti	>	
		7 ^{mi}	>	·G·solreut					
		8 ^{vi}	>						

³⁹ De <intonacione> autem cuiuslibet toni per ordinem super psalmos minores patet in figura sequenti:



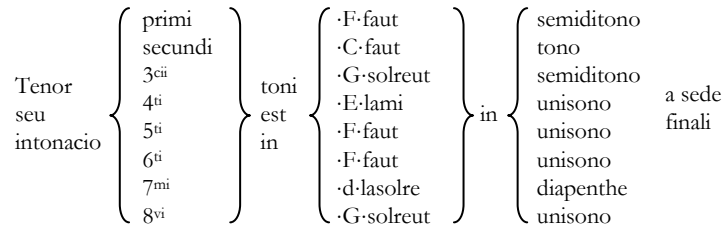
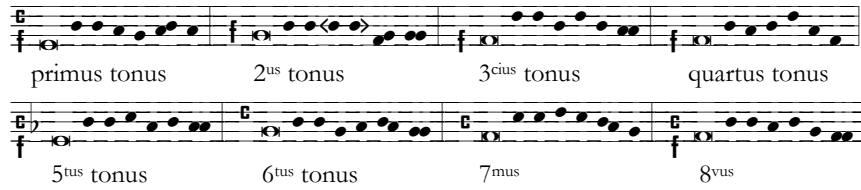
Versus: ⁴⁰ Pri re la Se re fa Ter mi fa Quartque mi la

198v

⁴¹ Quin fa fa Sex fa la Sep ut sol Oct quoque ut fa.

⁴² Et iste intonaciones eciam patent in exemplis sequentibus, ut per quadratam notam sedis finalis cuiuslibet toni designatur.

⁴³ Intonacio super psalmos maiores patet in figura omnium tonorum.



⁴⁴ Notandum eciam quod *Seculorum amen* diversorum tonorum variatur in fine secundum varias differencias, de quibus postea patebit. ⁴⁵ Et tantum de generalibus omnium tonorum.

39 <intonacione>] mutacione *Pm* | semiditono] semitono *Pm*

43 semiditono] semitono *Pm*

¹ <S>ECUNDUM CAPITOLUM EST DE PRIMO TONO CUM SUI
DIFFERENCIIS.

² Ubi sciendum, quod cantus primi toni incipiunt in quatuor clavibus, scilicet in ·C·D·F· gravibus et ·a· minuta; et secundum diversas incepiones cantuum sunt diverse difference tonorum. ³ Nam cantus incipiens in ·D· finali non ascendens immediate ad quintam, sed gradatim per claves medias, et quando incipitur in ·F· gravi descendens per dyatesseron ad ·C·faut, quamvis consurgit ad dyapenthe, sine difference iudicatur fore.

199r



⁴ Sequuntur difference primi toni secundum ordinem.

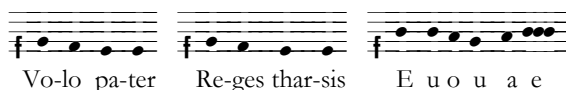
⁵ De prima difference. ⁶ Omnes claves antiphone incipientes in ipsa clave finali ·D· vel tono infra, videlicet in ·C·faut, et ad dyapenthe festinanter currunt, ad primam difference pertinent.



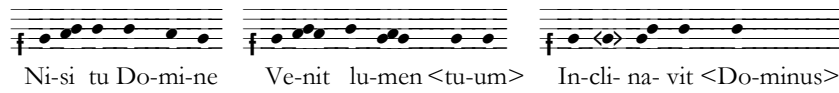
⁷ Secunda difference. ⁸ Omnes antiphone, que infra finalem ·D· incipiunt, videlicet in ·C·faut, et ad dyapenthe festinanter non currunt, ^{2^e} erunt difference. ⁹ Exemplum:

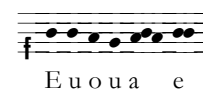


¹⁰ Tercia difference. ¹¹ Omnes vero antiphone in ·F· gravi incipientes et in ·D· finientes per semitonium et tonum se precipitantur, tercie difference erunt.



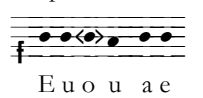
¹² Quarta differencia. ¹³ Omnes autem anthiphone, que in eodem ·F· gravi incipiunt et ad ·a· acutam ascendunt et circumflexione superius <vel sine> circumflexione ulterius ascendunt, seu moram in ·a· †...† 4^{te} sunt differencie.

 ▶ p.153



¹⁴ Quinta differencia. ¹⁵ Omnes antiphone in ·F· gravi incipientes et immediate per ditonum ad <·a·> acutam ascendentes et deinde per tonum descendentes, et omnes antiphone in ·a· acuta incipientes, quinte erunt differencie. 199ⁿ

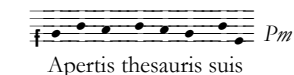




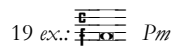
¹⁶ Notandum quod psalmi sunt duplices, scilicet maiores et minores. ¹⁷ Maiores sunt tantum duo, scilicet *Magnificat* et *Benedictus*. ¹⁸ Minores vero psalmi sunt octo, sicut *Dixit Dominus*, *Cum invocarem* et ceteri, qui canuntur in vesperis et matutinis. ¹⁹ Novit ergo primus tonus principium sue intonationis super psalmos minores sub tali melodia, ut sequitur:



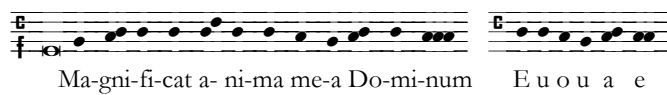
15 in ·a· acuta] in a cuta *Pm*

 *Pm*

17 et bene et bene-/dictus *Pm*

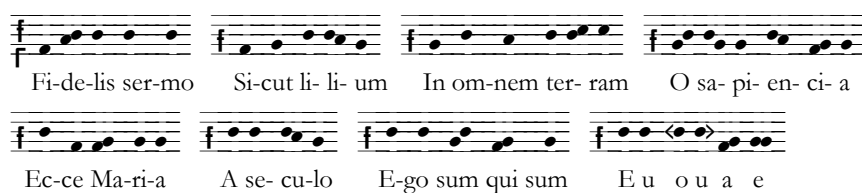
19 ex.:  *Pm*

²⁰ Sequitur intonacio primi toni super psalmos maiores:



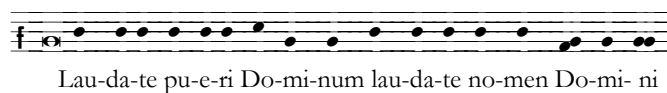
3

¹ Sequitur capitulum 3^m de <secundo> tono, qui primus dicitur plagalis et nullam habet differentiam, licet anthiphone diversimode incipiant. ² Finitur autem, ut sepius dictum est, in ·D· capitali, idest in ·D·solre sicut primus suus autenticus. ³ Principia autem secundi toni usitata sunt quatuor, scilicet ·A·, ·C·, ·D· et ·F· capitales, ut patet in exemplis.



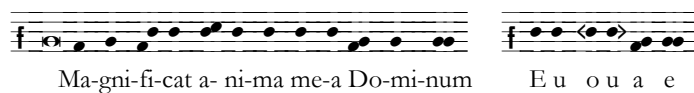
Fi-de-lis ser-mo Si-cut li-li-um In om-nem ter-ram O sa-pi-en-ci-a
Ec-ce Ma-ri-a A se-cu-lo E-go sum qui sum E u o u a e

⁴ Intonacio 2ⁱ toni super psalmos minores tali zimphonia, ut sequitur:



Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi-ni

⁵ Intonacio eiusdem toni super psalmos maiores, ut sequitur, 200r depromitur.



Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num E u o u a e



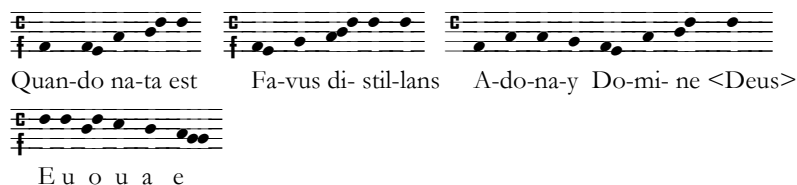
3 *Pm*

Ego sum qui sum

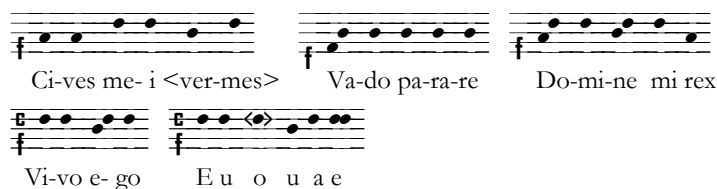
5 depromitur] depromitt (?) *Pm*

4

¹ Capitulum 4^{tum} de 3^o tono, qui 2^{us} dicitur authenticus et finitur in ·E· gravi. ² Principia autem 3^{ei} toni sunt tria, scilicet ·C· et ·G· graves et ·a· acuta; similiter ·F· gravis, sed raro. ³ Et secundum diversas incepiones cantuum sunt diverse difference tonorum. ⁴ Principale *Seculorum amen* respicit illas anthiphonas, que in ipsa clave finali ·E·lami sive descendunt sive ascendunt, <et> sine difference erunt.



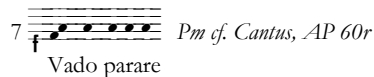
⁵ Prima difference respicit illas anthiphonas, que in ·G· capitali incipiunt et in mora unius sillabe festinanter currunt ad ·c· acutam. ⁶ Seu que in ipsa ·c· incipiunt et aliquantulum morantur in ea, antequam descendunt, et postquam descenderunt, iterum eam reperiunt. ⁷ Exemplum:



4 sive descendunt] *repet. Pm*



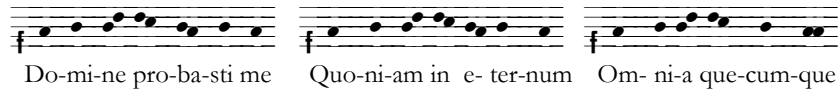
6 eam reperiunt] eum reperiunt



⁸ Secunda differentia respicit illas antiphonas, que in ·G· gravi incipiunt et gradatim ad ·c· acutam ascendunt. ⁹ Exemplum: <Salva nos> et cetera.

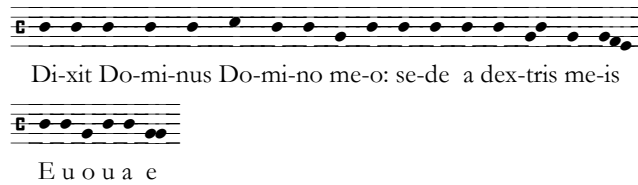


¹⁰ Tercia differentia respicit illas antiphonas, que in ·G· gravi incipiunt tono ascendentes, videlicet ad ·a· acutam, habentes aliquam moram et iterato alcius ascendunt per semiditonum, ut patet in exemplo.

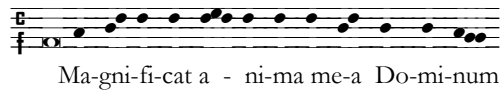


► p.153

¹¹ Sequitur intonacio 3^{cia} toni super psalmos minores tali melodia:



¹² Sequitur intonacio tercii toni super psalmos maiores tali melodia, ut sequitur exemplum: 200^v



⁹ <Salva nos>] Vivo ego *Pm* (cf. 4, 7)

¹⁰ semiditonum] semitonium *Pm*

¹ Sequitur capitulum quintum et est de 4^{to} tono, qui 2^{us} dicitur plagalis, et finitur eciam in ·E·lami sicut suus autentus. ² Et eius principia usitata sunt quinque, scilicet ·C·, ·D·, ·E·, ·F· et ·G· graves. ³ Principale *Seculorum amen* vel *Euouae* 4^{ti} toni requirit anthiphonas in ·E· finali incipientes et a finali semitonio ascendentes, videlicet ad ·F·. ⁴ Eciam inchoantes in ·G· descendentes per semiditonus ad finalem clavem, vel eciam inchoantes in ·F· descendentes eciam per semiditonus, ut patebit in exemplis.

▶ p.153

To-ta pul-chra es Post par-tum vir-go San-cti-fi-ca nos
I-ste ho-mo Pro-pri-o O flo-rens E u o u a e

⁵ Prima differencia respicit illas anthiphonas, que infra finalem clavem ·E· tono incipiunt, videlicet ·D·, et gradatim ascendunt.

Me-di-a vi-ta Ger-mi-na-vit Ru-bum quem vi-de-rat <Mo-y-ses>
E u o u a e

▶ p.153 ⁶ Secunda differencia respicit illas anthiphonas, que in ·D· gravi incipiunt, scilicet tono infra finalem clavem, videlicet ·E·, et immediate tono et semitonio consurgunt. ⁷ Et frequenter antiphone vel eciam alii cantus illius differencie transponuntur, sic quod inproprie finiuntur in ·a·lamire per *mi*, ut prius visum est. ⁸ Exempla:

Be-ne-di-cta tu An-te tho-rum E-le-va-ta est E u o u a e
E u o u a e

3 Principale] principales *Pm*

4 semiditonus] semitonium (*bis*) *Pm*

5 incipiunt] incipientes *Pm*

8 ex.: Ante thorum] Ante thronum *Pm*

⁹ Tercia differentia respectum habet ad illas antiphonas, que infra finalem clavem dytono, videlicet ·C· gravi, incipiunt.

Beth-le - em Le- vi- ta Lau-ren-ci-us Sic ve-ni-et

I- ste co-gno-vit Eu o u a e

¹⁰ 4^{ta} differentia requirit illas antiphonas incipientes in ·E· finali 201r
ascendentes immediate per semiditonum, vel que in ·G· gravi incipiunt et
tono ascendunt. ¹¹ Exemplum:

Fi-de-li- a Fac-tus sum O mors e-ro mors <tu-a> Eu o u a e

¹² Sequitur intonacio 4^{ti} toni super psalmos minores:

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

¹³ Item intonacio eiusdem toni super psalmos maiores:

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

9 *Iste cognovit* *Pm cf. MMMA V 4254* | *Euouae* *Pm*

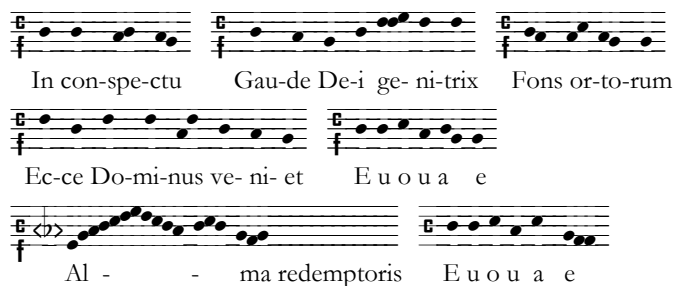
10 semiditonum] semitonium *Pm*

11 ex.: Factus sum] Factus est *Pm*

O mors ero mors *Pm cf. MMMA V 4060*

6

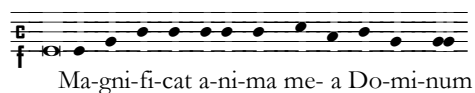
¹ Capitulum 6^{um} est de 5^o tono, qui tercius dicitur authenticus. ² Et quintus tonus finitur in ·F· gravi, idest ·F·faut, cuius cantus regulariter positus tria habet principia, scilicet ·F· gravem et ·a· acutam et ·c· acutam. ³ Et habet tantum unam differenciam, que respicit illas antiphonas inchoantes in clave signata, videlicet ·F·, subito ascendens. ⁴ Omnes autem <alie> inceptions ponuntur sub principale *Seculorum amen*.



⁵ Sequitur intonacio 5^{ti} toni super psalmos minores. ⁶ Exemplum:

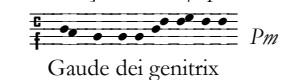


⁷ Sequitur intonacio eiusdem toni super psalmos maiores:

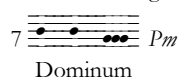


1 qui] *repet. Pm*

4 <alie>] a re *Pm* | ponuntur] *illeg. Pm*



Gaude dei genitrix



7 Dominum

¹ Capitulum 7^{mum} est de sexto tono, qui dicitur tercius plagalis et finitur in ·F· gravi sicut suus autentus. ² Principia autem magis usitata sunt duo, scilicet ·D· et ·F· graves. ³ Principale *Seculorum* | *amen* requirit illas antiphonas, que in ·D· gravi incipiunt; et regit illas, que in ipsa finali ·F· incipiunt et descendunt, vel subito ad ·a·lamire ascendunt, quia huiusmodi antiphone, que cum mora aliqua in ·G·solreut ad ·a·lamire scandunt, sub differencia collocantur. ⁴ Exemplum:

Si e - go Pax vo-bis e-go sum No-tum fe- cit Do-mi-nus

Ne-sci-ens ma-ter vir-go vi- rum Ve- ni e - le-cta me-a Eu o u a e

⁵ Ad differenciam exempla sequuntur:

Be-ne-di- ctus Be-ne-di- xit Eu o u a e

⁶ Sequitur intonacio 6^{ti} toni:

Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da- te no-men Do-mi-ni

⁷ Sequitur intonacio 6^{ti} toni super psalmos maiores:

Ma-gni-fi-cat a - ni-ma me-a Do-mi-num Eu o u a e

4 Pax vobis ego sum

5 Benedictus

8

¹ Capitulum 8^{um} de 7^{mo} tono, qui quartus et ultimus dicitur autenticus.
² Et finitur in ·G· gravi ascendens sicut ceteri autentici ad suum dyapason, assumens unam vocem infra, cuius *Seculorum amen* in ·d· acuta incipit.
³ Principia huius toni usitata sunt quinque, scilicet ·G· gravis, ·a·♭·c· et ·d· acuta. ⁴ Principalis tonus regit antiphonas in ·a· acuta incipientes; eciam regit illas, que in ·b· quadro incipiunt et per dytonum cadunt. ⁵ Exempla:

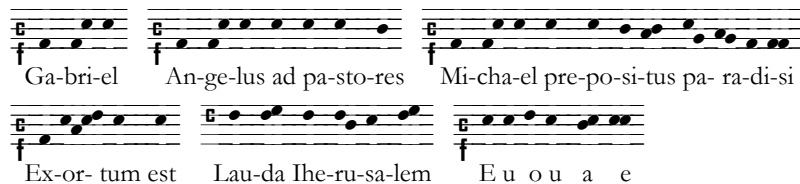


⁶ Prima differencia regit illas antiphonas, que in ipsa finali ·G· incipiunt et per intervallum ad dyapenthe consurgunt.



⁷ Secunda differencia respicit illas antiphonas, que in finali ·G· incipiunt et sine intervallo ad dyapenthe consurgunt, vel que in ·c· acuta incipiunt et immediate ascendunt per tonum. ⁸ Exemplum:

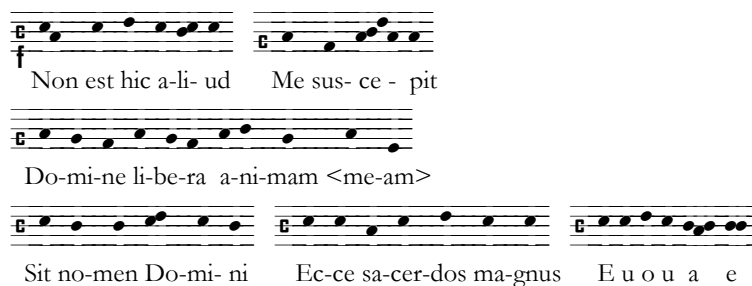
202r



⁹ Tercia differentia respicit illas antiphonas, que in $\cdot\flat\cdot$ incipiunt et immediate ascendunt. ¹⁰ Eciam respicit illas antiphonas, que in $\cdot c\cdot$ acuta incipiunt <et> per semitonium immediate remittuntur seu descendunt.



¹¹ Quarta differentia regit illas antiphonas, que in $\cdot d\cdot$ acuta incipiunt. ¹² Exemplum: *Non est hic aliud*:

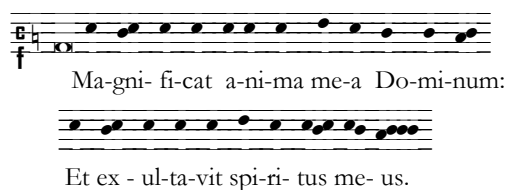


¹³ Sequitur intonacio 7^{mi} toni super psalmos minores tali melodia, ut sequitur *Dixit Dominus* et cetera:

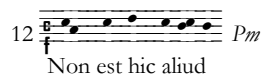


► p.153

¹⁴ Sequitur intonacio super psalmos maiores eiusdem toni tali melodia:



⁹ incipiunt] inquirunt *Pm*



202^v ¹ Capitulum nonum est de 8^{vo} tono, qui dicitur quartus et ultimus plagalis. ² Et finitur in ·G· gravi sicut suus autentus, ascendens sursum ad dyapenthe et infra ad dyatesseron, sumens utrobique unam vocem, si fuerit necesse. ³ Principia autem octavi toni sunt 7^{tem}, scilicet ·C·D·E·F· | et ·G· graves, et ·a· et ·c· acuta. ⁴ Adoptat autem eius *Seculorum amen* ·c· solfaut. ⁵ Principalis tonus regit quasdam antiphonas in ·C· gravi incipientes, aliquas in ·G· gravi et finali et quasdam in ·a· acuta, ut patebit.

► p.153

Sta-bunt iu - sti Ad te le - vavi

Be-a- tus vir qui suf-fert <tem-ptionem> A-scen-den-te

A-per-tum est E u o u a e

⁶ 1^a diferencia respicit illas antiphonas in ·E· vel in ·F· gravibus incipientes. ⁷ Exemplum:

Ar-dens est Fi- li quid fe- ci-sti Vir-gam vir-tu-tis tu- e

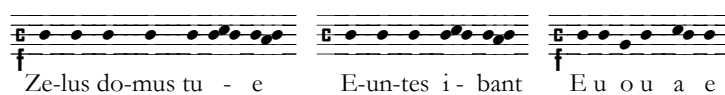
E u o u a e

⁸ 2^a diferencia respicit illas antiphonas in ·c· acuta incipientes et solum, dico, per semitonium vel semiditonus cadentes. ⁹ Exemplum:

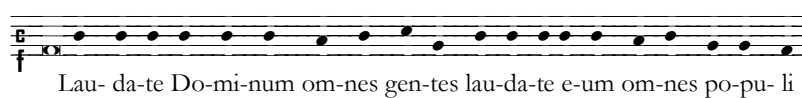
In e- ter-num De-o nos-tro Col-lo-cet Lo-que-ban-tur

E u o u a e

¹⁰ 3^a diferencia respicit illas antiphonas in ·c· acuta incipientes, sed priusquam descendunt, ad ·d·lasolre ascendunt. ¹¹ Exempla:



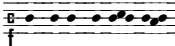
¹² Sequitur intonacio 8^{vi} toni super minores psalmos:

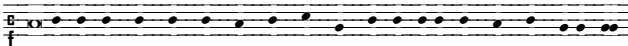


¹³ Sequitur intonacio octavi toni super psalmos maiores:



10 ·d·lasolre] dsolre *Pm*

11  *Pm*
Euntes ibant

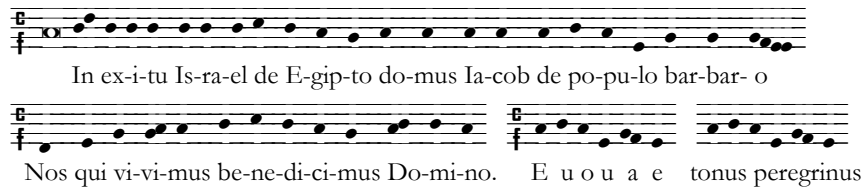
12  *Pm*
Laudate Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi

13 ex.:  *Pm* | Et exultavit spiritus meus etc. *Pm*

10

¹ Capitulum 10 est de tono peregrino, qui frequenter dicitur quarta differencia octavi toni. ² Et ideo peregrinus, quia raro canitur vel denegatur per alios tonos, et habet propriam intonacionem, ut patet:

203r



In ex-i-tu Is-ra-el de E-gip-to do-mus Ia-cob de po-pu-lo bar-bar- o
 Nos qui vi-vi-mus be-ne-di-ci-mus Do-mi-no. E u o u a e tonus peregrinus

³ Sequitur de formis versuum, que responsoria <dicuntur>; responsoria octo tonorum per ordinem ¶in neuma¶, per quos versus possunt cognosci, cuius toni sint. ⁴ Et hoc est verum in antiquis historiis. ⁵ In novis vero historiis versus responsoriorum sub altera melodia canuntur, ut claret in historia de sancta Catharina, de sancta Dorothea, de visitatione Marie virginis, sancti Wenceslay, et sic de aliis. ⁶ Cuius autem toni sunt illa responsoria, hoc debet discerni penes novissimam notam ante versum, et penes tres regulas, quarum prima tenet se ad tonum autentum, secunda ad tonum plagalem, tertia ad tonum mixtum, ⁷ sicut visum est in primo capitolo huius tercii tractatus.

► p.153

⁸ Sequitur versus responsoriorum primi toni, cuius hec responsoria sunt exempla: *Felix namque, Inter natos mulierum, Magnus sanctus Paulus, Imollabit eum, Filie Ierusalem.*



Pri-mus ut i - ste so-nus ti - bi ver-sus e- rit re-so-nan-dus

8-16 (versus cum notis) cf. HUGO SPECHTSH. 554-561

1 qui] qui ut *Pm*

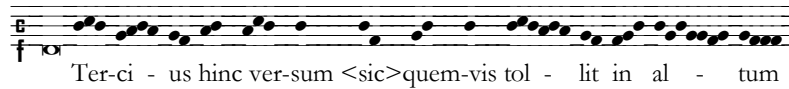
5 altera] alta *Pm*

6 tertia] tercius *Pm*

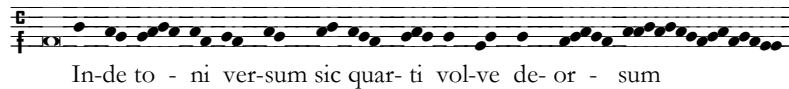
⁹ Sequitur de 2^o tono, cuius exempla sunt *Fuerunt sine querela, Sancta et immaculata virginitas, Si bona suscepimus, In te iactatus sum, Ingreddiente Domino in sanctam* et cetera.



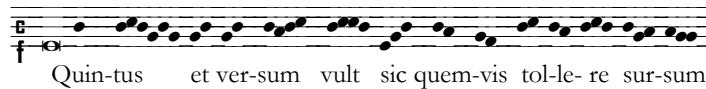
¹⁰ Sequitur de 3^o, cuius exempla sunt *Super salutem, Angelus Domini descendit, Panem angelorum, Surge virgo,* et cetera alia.



¹¹ Sequitur de 4^{to} tono, cuius exempla sunt *Dum transisset, Desiderium anime eius, Rex noster, Patefacte sunt* et cetera.

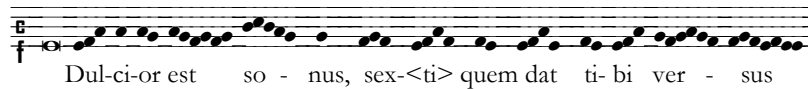


¹² Sequitur de 5^{to} tono, cuius exempla sunt *Illuminare, Accessit ad pedes Iesu, Regnum, Angelus Domini locutus est.*

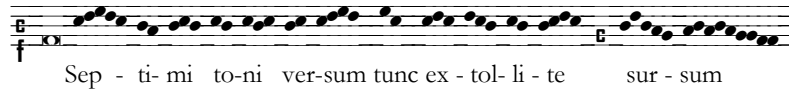


¹³ Sciendum eciam, quod in responsoriis quinti et 6^{ti} tonorum in ·b·fa·t·mi debet cantari ·b· molle, quia per primum b mollem cantum canitur.

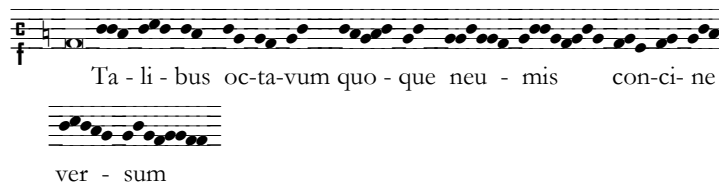
¹⁴ Sequitur de 6^{to} tono, cuius exempla sunt *Videns Iacob, Non quidam, Ite in orbem.*



¹⁵ Sequitur de 7^o tono, cuius exempla sunt *Solve, Gloria et honore, Planxit autem David, Cives apostolorum, Pauperes*.



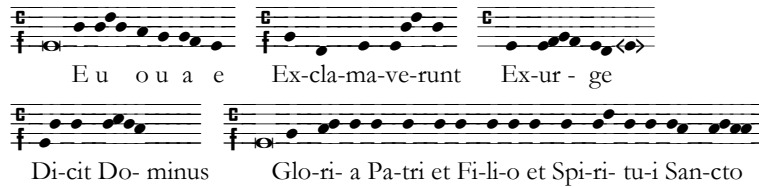
¹⁶ De 8^{vo} tono, cuius exempla sunt *Ecce dies veniunt, Iustum deduxit Dominus*, et sic de singulis historiis.



¹⁷ Et tantum de natura responsiorum.

¹⁸ Sequitur nunc forma introituum per ordinem octo tonorum. ¹⁹ Ubi nota, quod introitus primi toni habet solum duas differencias; quintus vero vel octavus quidem dumtaxat habet <unam> differenciam. ²⁰ Reliquis vero tonis † unus introitus proprium finem *Seculorum* est signatum†.

204r



²¹ Prima differencia attribuitur introitibus, <qui> in ·a· acuto incipiunt <vel> in ·F· gravi, ascendendo in ·a· acutum, ut sequitur:



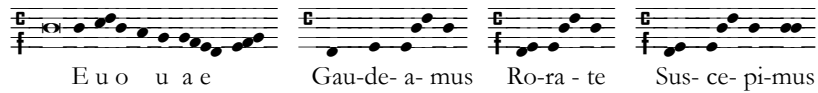
15 *Solve*] *Solve Pm*

16 *ex.*: Tali toni octavum quoque neuma te concinit *versum Pm*

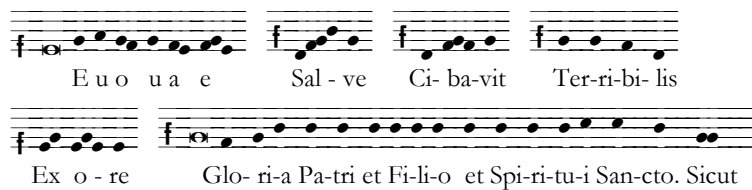
18 introituum] introituum *Pm*

20 *Pm*
Dicit Dominus

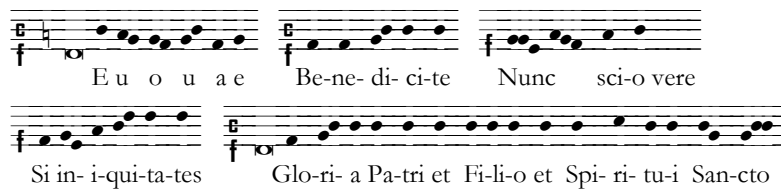
²² Secunda respicit illos introitus in $\cdot C \cdot$ gravi incipientes et deinde ad dyapenthe per tonum ascendentes.



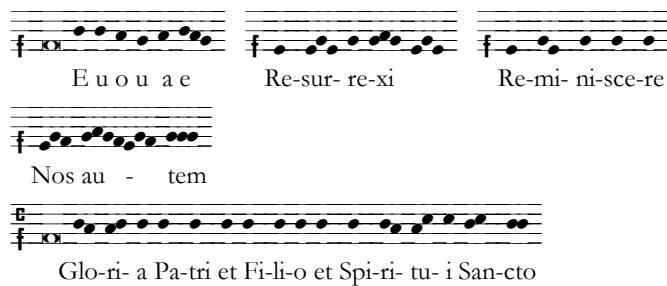
²³ Sequitur *Seculorum amen* 2ⁱ toni, et nullam habet differentiam, ut patet ► p.154 paulo ante.



²⁴ Sequitur *Seculorum amen* 3^{cii} toni, et nullam habet differentiam, ut ► p.154 superius claruit.



²⁵ Sequitur *Seculorum amen* <quarti toni>, et nullam habet differentiam.

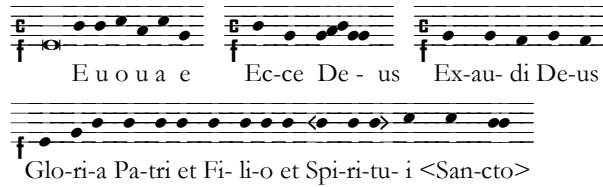


23 Sequitur] Sequuntur *Pm* | *Pm*
Gloria

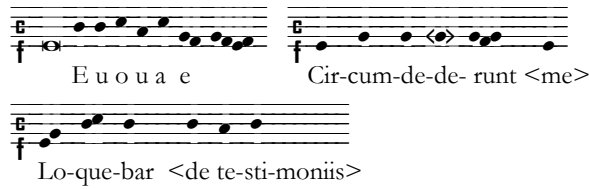
24 *Pm*
Benedicite

²⁶ Sequitur *Seculorum amen* 5^{ti} toni, et dumtaxat habet unam differenciam.

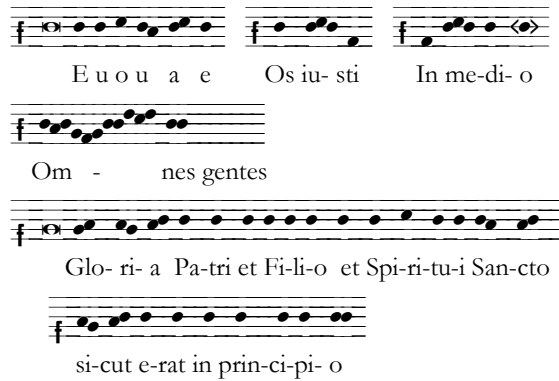
204^v



²⁷ Differencia 5^{ti} toni respicit introitus in ·F· gravi inchoantes et deinde ad ·a·lamire ascendentes, ut clarebit.



²⁸ Sequitur *Seculorum amen* sexti toni, et nullam habet differenciam. Exemplum: *Os iusti*.



26 [sic!] Pm
Ecce dies

²⁹ Sequitur *Seculorum amen* 7^{mi} toni, et nullam habet differenciam.

Eu o u a e Pu-er na-tus est Vi-ri Ga-li-le - i Pro- te-xi - sti

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

³⁰ Sequitur *Seculorum amen* 8^{vi} toni, et unam habet differenciam.

Eu o u a e In-vo-ca - bit Be-ne-di - cta sit Di-le-xi - sti

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

³¹ Differencia 8^{vi} toni deservit introitibus in ·C· vel in ·D· gravibus incipientibus.

Eu o u a e Dum me - di-um

Spi- ri- tus Do-mi - ni Do-mi-ne ne lon-ge

29 Euouae Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto

31 Eu o u a e Dum medium: ex. habet claves Pm

Spiritus Domini

205r

<TRACTATUS QUARTUS>

► p.154

¹ <H>abita aliquali expunctacione huius tercii tractatus presentis opusculi, in quo actum est de tonis una cum eorum differentiis, procedendum est iuxta promissum in prohemio ad 4^{um} tractatum, quo elucidabuntur coniuncte et nature earum. ² Pro quo sciendum, quod coniuncta est secundum vocem hominis vel instrumenti musicalis facere de semitonio tonum et e converso de tono semitonium, sic quod in loco, <ubi> solebat esse tonus, per coniunctam habetur semitonium. ³ Similiter ubi debet esse semitonium, per coniunctam sumitur tonus, ut cum dicitur *mi fa*, ibi solet dici *re mi*, et sic de consimilibus, videlicet per *fa sol: mi fa*, hoc modo fit de semitonio tonus et e converso. ⁴ Et non est intelligendum, quod tonus mutatur in semitonium vel e converso. ⁵ Et sciendum, quod in ·b·fa·h·mi tam acuto quam superacuto non est mutacio vocum nec fieri potest, quia ibi voces non sunt concordantes, eo quod *fa mi* semitonium maius facit, et sic ibi non habetur coniuncta. ⁶ Item animadvertendum est, quod omnis coniuncta per b molle signata designat *fa*. ⁷ Sed per h quadratum (cuius loco aliqui ponunt h) designat *mi*.

Versus: ⁸ h durum *mi* canit, quoque *fa* modulescit.

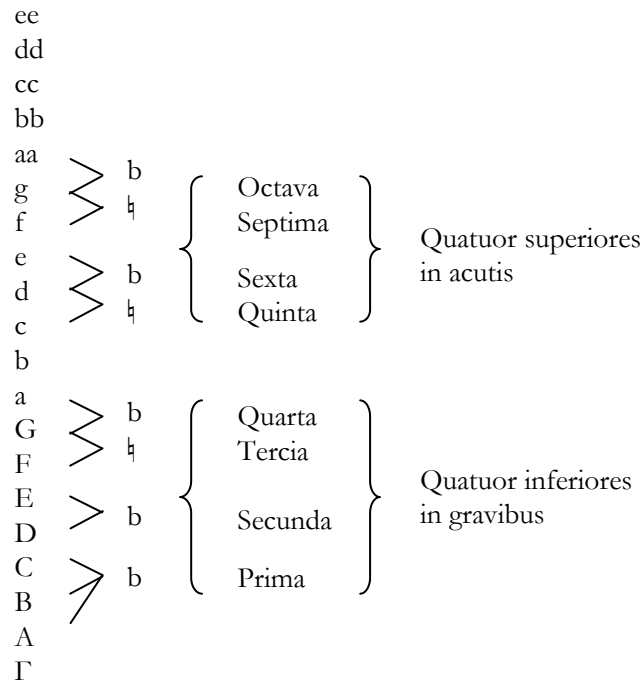
⁹ Cum ergo cognicio talium coniunctarum necessaria sit tam in <c>antu plano quam mensurali et organico, idcirco de eis videndum est diligenter et scrutandum. ¹⁰ Sunt autem 8 coniuncte magis usitate, videlicet quatuor inferiores in gravibus et quatuor superiores in acutis, uti videri habet in figura sequenti.

1 expunctacione] *partim illeg. Pm* | elucidabuntur *Pm*

5 maius] magis *Pm*

9 organico] organo *Pm*

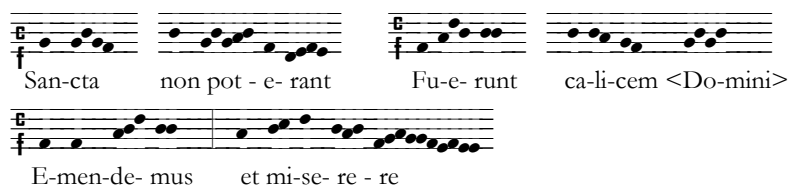
Figura peroptima



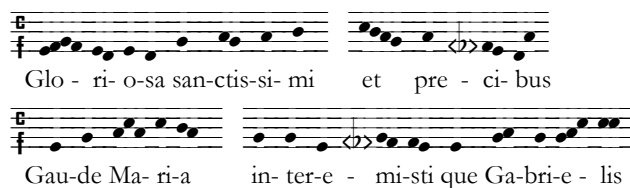
¹¹ Prima igitur coniuncta accipitur inter ·A· et ·B· graves, idest inter ·A·re et ·B·mi; et assignatur in ·B· gravi per b molle, ubi etiam habetur tercius cantus b mollis, sicut dictum est de cantibus. ¹² Et hoc patet in illo responsorio *Sancta et immaculata virginitas* in loco, ubi dicitur *non poterant*. ¹³ Similiter exemplificatur in illo responsorio *Fuerunt sine querela* in loco, ubi canitur *calicem Domini*. ¹⁴ Similiter in isto responsorio *Emendemus in melius*, ubi canitur *et miserere*. ¹⁵ Et sic ista duo responsoria in ·A· gravi incipiunt, et hec prima coniuncta in pluribus locis cantuum regularium potest causari.



► p.154 ¹⁶ Et tamen sciendum est, si quis vellet evitare istam coniunctam et eciam alias, tunc eciam incipiat *Sancta et immaculata* in ·a· acuta, hoc est in ·a·lamire. ¹⁷ Sed alia duo, videlicet *Fuerunt sine querela* et *Emendemus*, incipiat in ·E· finali, hoc est in ·E·lami, ut patet hic:



¹⁸ Secunda ergo coniuncta accipitur inter ·D· et ·E· finales, hoc est inter ·D·solre et ·E·lami, et signatur in ·E· gravi per b molle sic, quod ibi erit *fa*, videlicet in antiphona, que canitur de sancto Gregorio, videlicet *Gloriosa sanctissimi* in eo loco, ubi canitur *et precibus*. ¹⁹ Similiter in hoc responsorio *Gaude Maria* in illo loco, ubi canitur *interemisti*. ²⁰ Et hoc est verum, si cantus incipitur in ·D· finali, idest in ·D·solre. ²¹ Hec eciam coniuncta habet fieri in hac prosa, videlicet *Verbum bonum* in loco, in quo canitur *illud ave*. ²² Similiter in sequencia de corpore Christi, videlicet *Lauda Sion*, ubi canitur | *et pastorem*. ²³ Similiter in hoc responsorio *In pace in id ipsum* in loco, in quo canitur *dormiam*. ²⁴ Et hoc, si predicti cantus incipiunt in ·F·faut. ²⁵ Si autem istas coniunctas evitare velis, tunc inchoa predictos cantus in 5^{ta} clave alcius quam prius, et hoc in omnibus cantibus transpositis fieri debet. ²⁶ Et hec coniuncta in pluribus locis canitur, ut patet hic:



²⁷ Tercia coniuncta accipitur inter ·F· et ·G· finales, idest inter ·F·faut et ·G·solreut, et signatur <in> ·F· gravi per h quadrum ad designandum quod ibi debet cantari *mi*, ut patet in hac communione *Beatus servus* in loco, in quo canitur *vigilantem*. ²⁸ Similiter in hoc responsorio *Ecce dies veniunt*, ibi ubi canitur *veniunt*.

27 inter (bis) in Pm

²⁹ Notandum quod quarta coniuncta accipitur inter ·G· finalem et ·a· acutum, idest inter ·G·solreut et ·a·lamire, et signatur in <·a> acuta per b molle, videlicet in hoc responsorio *Formavit igitur Dominus* in loco, in quo canitur *et factus est homo*. ³⁰ Similiter in hoc responsorio *Ite in orbem* in loco, in quo canitur *alleluia*, et hoc, si incipitur in ·F· gravi. ³¹ Similiter in hoc responsorio *Conclusit vias* in loco, in quo dicitur *contra me*, et in locis diversis aliis. ▶ p.154

³² Quinta coniuncta accipitur inter ·c· et ·d· acutas, hoc est inter ·c·solfaut et ·d·lasolre, et signatur in ·c· acuta per 4 quadrum, sic quod ibi erit *mi*, videlicet in hac communione *Beatus servus*, et hoc in loco prealegato, videlicet *vigilantem*. ³³ Et hoc, si incipitur in dyapenthe, scilicet in ·b·fa·4·mi sub 4 quadro.

29 in¹] ibi P_m
 31 *post* dicitur] canitur (?) P_m

Formavit igitur et factus est homo

32 ·d·lasolre] dsolre P_m

alleluia

33 P_m

vigilantem

206v ³⁴ Sexta coniuncta accipitur inter ·d· et ·ee·, hoc est inter ·d·lasolre et ·ee·lami, et signatur in ·ee· acuta per b molle, sic quod ibi erit *fa*, ut patet in hac antiphona *Immutemur* in loco, in quo canitur *ieiunemus*. ³⁵ Similiter in | responsorio *Ite in orbem* in loco, in quo canitur *universum*, vel etiam *alleluia*. ³⁶ Similiter etiam in hoc *Sanctus* infrascripto in coniuncta prefata in loco, in quo canitur *Sabaoth*. ³⁷ Et hoc, si isti duo cantus, videlicet *Ite in orbem* et *Sanctus*, incipiuntur in ·c· acuta.



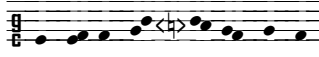
In-mu-te - mur
 

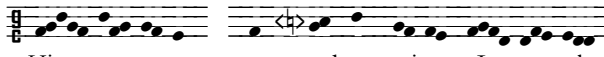

I-te in or-bem u-ni-ver - sum al-le - lu - ia
 

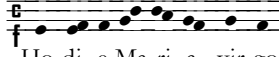
San - ctus Do-mi-nus De-us Sa - ba-oth

³⁸ Et hec coniuncta accipitur in isto versu *Bone pastor panis vere* huius prose *Lauda Syon* in loco, in quo canitur *Ihesu*.

³⁹ Septima coniuncta <accipitur> inter ·ff· et ·gg· acuta, idest inter ·gg·solreut et ·ff·faut, et signatur in ·ff· acuta per h quadrum sic, quod ibi erit *mi*, ut patet in hac antiphona *Hodie Maria* in loco, in quo canitur *Maria*.
⁴⁰ Similiter patet in responsorio *Hic est* in loco, in quo canitur *et redemptio*.
⁴¹ Si autem ipsas coniunctas vis evitare, incipe prefatum cantum <...>.



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

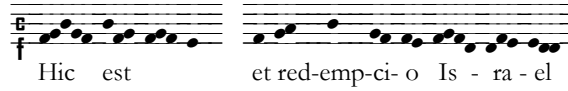
Hic est et red-emp-ci- o <Is - ra - el>
 

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

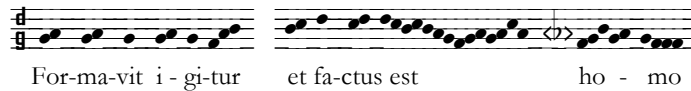
³⁵ Similiter in in (?) responsorio *Pm*

³⁷ in ·c· acuta] in e acuta *Pm*

³⁹ ·gg·solreut] gsolreut *Pm*

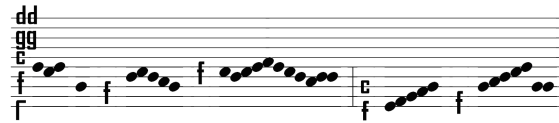


⁴² Octava coniuncta accipitur inter ·gg· acutam et ·aa· geminatam, hoc est inter ·gg·solreut et ·aa·lamire, et signatur in ·aa·lamire per b molle sic, quod ibi erit *fa*. ⁴³ Huic ergo musici in cantu choralis non assignant locum determinatum. ⁴⁴ Sed pro maiori parte ista coniuncta reperitur in cantu figurativo. ⁴⁵ Illo tamen non obstante sagax subtilitas cantorum sibi ipsi potest invenire eam, exemplificando de ea sicut de quarta coniuncta, nisi mutando claves, ut claret in hoc responsorio *Formavit igitur Dominus* in loco, in quo canitur *et factus est homo*, et inchoando in ·gg· acuta, uti videbitur hic, videlicet in responsorio isto et cetera.



207r

⁴⁶ Regula: quantumcumque nota distat a clave signata, totidem distabit ab eadem clave antecedente. ▶ *p.154*



⁴⁷ Et tantum de isto opusculo. Sit laus Deo et sancto Bartholomeo. Panicz Jan scripsit 1500.

42 ·gg·solreut] gsolreut *Pm* | ·aa·lamire] alamire (*bis*) *Pm* | per b molle] signatur per b molle *Pm*

KOMMENTAR

acc. 1: Das Zitat und der ganze Accessus stammt aus dem Kommentar zu den *Flores musicae* des Hugo Spechtshart von Reutlingen (Straßburg 1488, fol. A1r-A5r).⁷ Derselbe Psalmvers ist im Codex Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibliothek Cod. 98 th. 4^o, p. 137 den *Flores musicae* des Hugo Spechtshart von Reutlingen vorangestellt. Auf p. 251 der Regensburger Handschrift finden sich sieben Verse über den Ambitus der authentischen und plagalen Tonarten, die Johannes Hollandrinus zugeschrieben sind.⁸

1, 2, 11: Der nähere Zusatz „ut patet in instrumentis musicalibus“ verweist auf Tasteninstrumente. Wie aus der Darstellung im Orgelspieltraktat TACT. Opusculum 111 hervorgeht, befindet sich unterhalb der *voces ut* und *fa* jeweils die Silbe *mi*, während über *mi* und *la* ein *fa* steht.

1, 3, 17: cf. 4, 46. Mit Hilfe der *claves signatae* ist eine Transposition leicht möglich (cf. 1, 3, 16). Umgekehrt bleiben die Abstände von der jeweiligen Note zum Schlüssel identisch, wenn der gleichnamige Schlüssel versetzt wird. Die *littera a* liegt immer eine Terz unter dem *c*-Schlüssel, unabhängig von dessen Position (*c*2-, *c*3- oder *c*4-Schlüssel). Cf. TH XII 4, 25.

1, 4, 29: Die Erwähnung des Clavichords reiht sich in etwas frühere Theoretikerzeugnisse ein, darunter auch einige aus der *Traditio Hollandrini* (vgl. LmL Bd. 1, s. v. „clavichordium“).

1, 4, 31: Die Hinzufügung des *ee-la* außerhalb der Guidonischen Hand gehört zu den typischen *loci Hollandrini* (2C).⁹ Die Darstellung der Hand (1, 4, 21) trägt den späteren, schon aus dem 16. Jahrhundert stammenden Zusatz „Ela Extra Manum“.

⁷ Siehe den Hinweis auf den Prager Codex bei Martin Horyna: Studie k dějinám hudby a hudební teorie v Českých zemích. Habilitationsschrift Brno 2011, S. 100-105 und in seinem Aufsatz: Der *Tractatus de musica* im Cod. N 51 der Bibliothek des Metropolitankapitels in Prag. In: Jan Bat'a/Lenka Hlávková/Jiří K. Kroupa (Hrsg.), Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620 (Prague, August 23-26, 2006). Clavis monumentorum musicorum regni Bohemiae Subsidia III, Prag 2011, S. 157-164

⁸ Siehe Gümpel, Spechtshart, S. 83 und RISM B III 3, S. 181

⁹ Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 32-35

1, 5, 18: Die alphabetische Reihenfolge der Töne *cc dd ee ff* wurde zugunsten der musikalischen *e f cc dd* geändert. Zur Schreibung der Tonbuchstaben *ee* und *ff* vgl. die Einleitung S. 93.

1, 5, 24: Gemeint ist der Quintsprung *mi-mi* von *E* zu *b* und analoge Fälle, bei denen keine regelrechte Mutation, sondern ein Intervallsprung (*saltus*) erfolgt. TH XX 2, 7 erwähnt neben *E-lami* die „Mutation“ *fa-fa* von *F-fant* nach *c-solfant*, was aber nicht stichhaltig ist, da auf diesen Tönen die Silben *ut* und *sol* zur Verfügung stehen.

1, 5, 43: Die Mutation „causa pulchritudinis“ (dieser Terminus wird in der Hollandrinus-Tradition allerdings nicht gebraucht) betrifft beim Wechsel von *ut* zu *re* die aufsteigende Melodiebewegung. Umgekehrt verhält es sich bei der Mutation von *sol* nach *fa* und von *la* nach *sol* (vgl. 1, 5, 110 und 1, 5, 115). In anderen Texten (z. B. IOH. OLOM. 6 p. 26) fehlt diese Unterscheidung. Die prinzipielle Regel, eine Mutation nur aufgrund der Zwänge des hexachordalen Ambitus zu gestatten (1, 5, 22: „numquam debet fieri mutacio nisi in eo loco, ubi necessitas ascendendi vel descendendi ad hoc compellit“), wird hier außer Kraft gesetzt.

1, 5, 61: Das Beispiel *Stella lucida pericula cuncta* ist ein Ausschnitt aus dem Responsorium BMV *Solem iustitiae* (CAO 7677). Die Standardversion dieser Stelle lautet allerdings „stella Maria maris“. Sowohl der Text als auch die abweichende Melodie dieser Passage taucht im sog. Glogauer Liederbuch PL-KI Mus. 40098 (Nr. 76b) auf.¹⁰ Auch im Codex Specíálník (CZ-HKms. II A 17, fol. 63v-64v), der zur selben Zeit und wahrscheinlich am selben Ort wie unser Traktat entstand, findet sich eine Motette *Solem iustitiae* mit demselben Text.

1, 5, 61: Das *Sanctus* ist nicht nachweisbar, bei Thannabaur¹¹ ähnelt es am meisten der Melodie Nr. 159 (S. 181). Zu den dort genannten Prager Quellen existiert keine Übereinstimmung. Ein fast identisches Incipit hat

¹⁰ Christian Väterlein (Hrsg.): Das Glogauer Liederbuch. Dritter Teil: Nr. 1-120. Das Erbe deutscher Musik 85, Kassel-Basel-London 1981, S. 128-130 (Nr. 76). Der Herausgeber hätte – wie im vorliegenden Traktat empfohlen – über „lucida“ ein *b* setzen sollen, besonders da es im Glogauer Gesangbuch in der Mittelstimme (M. 32) vorgeschrieben ist.

¹¹ Peter Josef Thannabaur: Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts. Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft 1, München 1962

ein *Gloria Patri* im Antiphonar der Augsburger Domkirche von ca. 1585 (København 3449, fol. 171v; siehe CANTUS-Index).

1, 5, 69: Die Mutation von *c-sol* zu *c-fa* geht einher mit einem Wechsel des Hexachords auf *F* zu jenem auf *G*. Daher ist das *b durum* impliziert, auch wenn es in einer konkreten melodischen Phrase nicht vorkommt. Bei TH XX 5, 49 wird „sustinere“ im Sinne eines Haltens der Stimme bei melodischen Abwärtsbewegungen gebraucht. Dies paßt zu dem Hinweis, daß die hier besprochenen Mutationen häufig „descendendo“ auftreten. Bei TH XX 5, 47 ist in diesem Zusammenhang von einem rhetorischen Schmuck die Rede, „si note in descendendo modicum aut quasi semitonaliter a sibi contiguis declamando decantentur ac duriter teneantur“. So könnte die Stelle bei TH XVI dahingehend verstanden werden, daß in der genannten melodischen Wendung *la sol/fa re ut re* die Mutation empfehlenswert ist, um einen Halbton statt eines Ganztons unter dem *c* zu haben.

1, 5, 106: Bei dem Beispiel „quia non est alius ...“ handelt es sich um einen Abschnitt aus der Antiphon *Da pacem Domine* (freundliche Mitteilung von Zsuzsa Czagány).

2, 10: Die nähere Charakterisierung des Unisonus als „bina vel crebrior repeticio“ kommt auch in Wien, ÖNB, Cod. 3550 (Mondsee, Ende 15. Jahrhundert), fol. 23r vor: „Unisonus est unius vocis in eodem loco bina, terna vel crebrior repetitio.“ – In einer anderen Mondseer Handschrift, Wien Cod. 3646, fol. 4v wird „Johannes Holendinus“ im Abschnitt über die Solmisation genannt: „Qui enim tonos ignorat, non est censendus musicus“ (Transkription der Passage von Christian Meyer). Diese Aussage entspricht dem *locus Hollandrini* 1C.¹²

2, 45: Die Intervalle werden konsequent als perfekt oder imperfekt klassifiziert (nur die Oktave ist eine Ausnahme). Gemäß ihrer Zusammensetzung werden Intervalle mit *semitonium* als imperfekt definiert, weshalb sogar die „reinen“ *diatessaron* und *diapente* in diese Kategorie fallen. Umgekehrt gilt der Tritonus als perfekt, weil in ihm kein *semitonium* enthalten ist. Dieser Versuch einer Kombination von additiver Beschreibung (mit den griechischen Intervallbezeichnungen) und Intervallsprüngen (mit lateinischer Nomenklatur) hat kaum praktische Bedeutung. Einleuchtender ist

¹² Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 30

das Schema bei TH XV 7, 129, wo zwischen *diatessaron* und *tritonus* einerseits, *diapente* und *semidiapente* andererseits unterschieden wird.

3, 2, 13: In dieser Differenz wird häufig die Antiphon *Lazarus amicus noster* als Beispiel gebracht (u. a. TON. Vratisl. 1, 20 und ANON. Gemnic. 3, 3, 27), deren Melodie tatsächlich bis zum *c* ansteigt.

3, 4, 10: Das Beispiel mit der Psalmtondifferenz fehlt.

3, 5, 4: Die Antiphon *Proprio filio suo* wird normalerweise im 7. Ton auf *d* notiert, es gibt aber auch transponierte Versionen mit dem Incipit auf *c* (5. Modus, u. a. eine ungarische Tradition), seltener auf *G* (Hinweis von Zsuzsa Czagány). Letztere Variante, allerdings als Transposition des 7. Tons, findet sich z. B. auch in dem Brevier (Winterteil, Paris ca. 1300) F-Pn lat. 15181, fol. 289v (CANTUS). Die Zuweisung zum 4. Ton ist mir sonst nicht bekannt.

3, 5, 7: Die Transposition (IVa) wird erwähnt, jedoch „per *m̃*“. Bei der Quarttransposition wird das *Fis* vermieden und stattdessen *b* gesungen, d. h. das *a* wäre als *a-re* zu solmisieren. Der Hinweis „ut prius visum est“ bezieht sich auf 3, 1, 33, wo es über die *affinales* heißt: „quartus tonus habet finem in ·a·lamire per *m̃*“.

3, 7, 4: Die Antiphon *Nesciens mater* sollte der Differenz subsumiert werden, wie sich aus dem vorigen Satz ergibt: „huiusmodi antiphone, que cum mora aliqua in ·G·solreut ad ·a·lamire scandunt, sub diferencia collocantur“.

3, 8, 13: Die Psalmendung auf *c* sowohl beim *Dixit Dominus* als auch beim *Magnificat* ist ungewöhnlich und weicht von der restlichen Hollandrinus-Tradition ab. Offenbar orientiert sich diese Version an der 4. Differenz des 7. Tons. Die übliche Fassung würde der 1. Differenz entsprechen, die auf *a* schließt (3, 8, 6).

3, 9, 5: Bei *Ad te levavi* handelt es sich nicht um eine Antiphon, sondern um den Tractus im VIII. Ton (freundliche Mitteilung von Zsuzsa Czagány).

3, 10, 5: Die Erwähnung des Reimoffiziums auf den hl. Wenzel ist ein weiteres Indiz für die böhmische Provenienz des Traktats. Im 15.

Jahrhundert erreichte die Verehrung dieses Heiligen besonders durch die Hussitenkriege eine neue Stufe.¹³ – Das Fest der Visitatio Mariae (2. Juli) wurde auf dem Konzil von Konstanz (1414–18) offiziell eingeführt.

3, 10, 23: Der Verweis „ut patet paulo ante“ bezieht sich auf 3, 10, 20.

3, 10, 24: „ut superius claruit“: cf. 3, 10, 20.

4, 1: Das sehr seltene Substantiv „expunctatio“ (von „expungo“) bedeutet in diesem Kontext „Prüfung“, „Kommentierung“ oder „Aufzählung“ („Punkt für Punkt“). Vgl. einen Basler Druck (1510) der *Sententiae* des Petrus Lombardus: „Textus Sententiarum [...] Cum textus atque omnium contentorum lucidiori expunctatione [...]“ (Titelblatt).

4, 11: Der Verweis „sicut dictum est de cantibus“ meint die Stelle 1, 4, 19–20, in der zwar nicht ausdrücklich von einem dritten „cantus b mollis“, aber vom „cantus sinemenus“ die Rede ist.

4, 16–17: Die Quinttransposition des Responsoriums *Sancta et immaculata* begegnet in diversen Antiphonaren unterschiedlicher Provenienz (siehe CANTUS-Datenbank). Anders als TH II 3, 157–164 bringt der vorliegende Text beide Versionen mit Notenbeispielen.

4, 30: Die bekannte Version des R. *Ite in orbem* beginnt nicht auf *F* (wie hier im Text und im Notenbeispiel angegeben), sondern auf *G*.

4, 37: Die Melodie des *Sanctus* kann nicht nachgewiesen werden.

4, 40: Das Responsorium *Hic est* mit der Passage *et redemptio Israel* konnte nicht identifiziert werden.

4, 41: gemeint ist die Transposition um eine Quint abwärts (Textlücke).

4, 46: cf. 1, 3, 17. Die Transposition wird anhand von fünf verschiedenen *f*-Schlüsseln exemplifiziert.

¹³ Dazu Viktor Velek: Saint Wenceslaus in the Musical Context of the Bohemian Reformation. In: Zdeněk V. David / David R. Holeton (Hrsg.), *The Bohemian Reformation and Religious Practice* 8, Prag 2011, S. 192–199

CHRISTIAN MEYER - ÁGNES PAPP

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. GUELFERBITANI 696 HELMSTADIENSIS UNA CUM COD.
MONASTERII S. PETRI SALISBURGENSIS A.VI. 44

(TRAD. HOLL. XVII)

INTRODUCTION

1. LES MANUSCRITS

La présente recension de la tradition d'enseignement de Iohannes Hollandrinus est parvenue par deux témoins. Le premier (*Wb*) est une copie sur papier de la première moitié du *xv*^e siècle, d'origine allemande, provenant de la bibliothèque universitaire de Helmstedt.¹ Cette copie forme une unité reliée à la fin d'un ensemble composite de traités et de notes d'astronomie et de comput, d'arithmétique et de calcul, enfin de sciences physiques et de médecine. Le tonaire est suivi d'une collection d'antiennes et de chants destinés à la dévotion mariale composés dans un style mélodique très orné. La plupart de ces chants puisent abondamment dans le *Cantique des cantiques* et sont inconnus par ailleurs.² À l'exception d'une pièce utilisant une notation proportionnelle noire (semibrève, minimales et semiminimales)³, la notation musicale, de type "gothique" à clous, est disposée sur des portées de cinq lignes (ligne du *Fa* repassée à l'encre rouge) où l'espace entre deux lignes est l'unité de réglure de la page. Ce supplément inscrit à l'évidence le traité dans un contexte de pratique musicale, peut-être paraliturgique. La couverture de parchemin est sans doute à peu près contemporaine de la copie des différentes unités. Le contre-plat inférieur porte une série de *jubilus* dans les huit tons suivie de la remarque : « Terciam vero et quartam finales require supra in musica. Et nota quod modo punctato finales decantari solite sunt in ecclesia sancti Stephani Wissemburgensis ».⁴ L'église ainsi désignée est très vrai-

¹ Sur manuscrit, voir Otto von Heinemann : Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Abth. 1: Die Helmstedter Handschriften. Bd. 2, Wolfenbüttel, 1884, p. 149-150 ; RISM B III, 3, p. 217-218 ; RISM B III, 6, p. 370

² À l'exception des antiennes « Osculetur me osculo » (Cantus n° 203745) et « Quam pulchra es » (CAO n° 4436). L'ensemble paraît lacunaire à la fin.

³ Ave domina deitatis cellula inter omnes feminas ... (f. 160r-161r)

⁴ Les *jubilus* des troisième et quatrième modes n'ont pas été copiés, sans doute par erreur. La remarque que nous reproduisons et qui semble être de la main qui a copié la longue note dans la marge de gouttière du f. 149v (cf. app. crit. 298), invite le lecteur à les retrouver plus haut (cf. f. 148r, 246-247 de notre édition). On notera par ailleurs que la ville de Wissembourg est également citée dans une note de métrologie ajoutée en haut du f. 174r (vide par ailleurs) relative à des unités de mesures : « Item 12 viertel owe Wissemburgens. f<a>ciunt 10 viertel owe Landogien. [Landau, dans le Palatinat], Et 12 viertel Langodien. faciunt 14 Franckforden.... » – Nous n'avons pas trouvé d'église dédiée à Saint-Étienne à Wissembourg en Bavière.

semblablement la collégiale Saint-Étienne de Wissembourg en Alsace, aux confins du Palatinat. Cette église, édifiée en 1032 par Liuthard, abbé de Saints-Pierre-et-Paul de Wissembourg, fut détruite en 1525 au cours de la Guerre des paysans.⁵

Le second témoin (*Sa*) fait partie d'un petit florilège (74 feuillets) de traités de plain-chant – dont une copie du tonaire issu des travaux de restauration du chant grégorien conduits dans le cadre de la réforme bénédictine de Subiaco - Melk.⁶ Ce volume – ou une partie tout au moins de ce volume – pourrait ainsi avoir vu le jour dans la mouvance de cette réforme qui a été adoptée dans de nombreuses abbayes d'Autriche et d'Allemagne du Sud. L'explicit de notre traité (f. 59v) date précisément la présente copie de l'année 1490. Le texte présente une écriture de type gothico-humanistique très soignée utilisant peu d'abréviations, à l'exception des abréviations conventionnelles (-m, -us ...). Il convient d'observer que la notation musicale allemande de type "gothique" repose, comme dans *Wb*, sur des portées de cinq lignes tracées selon le même principe que dans *Wb* où l'espace entre deux lignes détermine l'unité de réglure de la page. La copie des exemples musicaux est ici particulièrement soignée : la correspondance notamment entre les syllabes du texte et la musique est soulignée dans le texte musical à l'aide de petites barres, verticales ou légèrement obliques, de la hauteur d'une ligne ou d'un interligne.

2. LE TEXTE

TH XVII s'ouvre sur un prologue dans lequel l'auteur définit la matière de son propos, évoque les inventeurs de la musique et décline l'étymologie du terme. L'étude de l'échelle des sons et sa structuration par hexacordes se présente ici, de manière assez singulière, comme une étude du monocorde (48 : « Circa monocordum »), mais sans toutefois que le mode division de l'instrument ne soit explicité. L'exposé se poursuit par une étude des principes des nuances hexacordales, puis par l'exposé doctrinal des neuf intervalles mélodiques auquel l'auteur ajoute les septièmes (majeure et mineure) et le triton. Suivent les principes de la théorie de la modalité : classement des chants selon les huit modes ecclésiastiques, règles de la psalmodie et critères de distinction entre authentiques et plagaux. Le traité

⁵ J. Rheinwald : L'Abbaye et la ville de Wissembourg, Wissembourg 1863, p. 55

⁶ Sur ce volume voir RISM B III 1, p. 27-31 ; B III 6, p. 43-44.

s'achève sur un tonaire bâti sur les formules versifiées et assonancées résumant les règles de la psalmodie – « Primi toni melodiam psalles in directo » – largement diffusées dans les pays germaniques depuis la fin du XI^e siècle.⁷ Ce tonaire présente des divergences considérables d'un manuscrit à l'autre. Plusieurs erreurs communes à *Wb* et à *Sa* indiquent toutefois que les deux témoins dérivent d'une source commune (cf. p. ex. 362 *Vocem iocunditatis*, 371 *Syon renovaberis*, 385 *Constitues eos*, 394 mélodie du verset d'introit en 8^e ton).

Dans *Sa* le texte est incomplet et diverge par endroits de la copie de Wolfenbüttel. Il commence (f. 44v) avec l'étude des intervalles (127 : « Sequitur nunc de modis... »), qui vient, sans césure, à la suite des exemples d'un exposé sur la solmisation (f. 41v-44v), seizième chapitre d'une *Musica compendiosa* copiée à partir du f. 23r :

Incipit musica compendiosa etc. Sapiencia clamat in plateis ...

I. Quid sit musica.

II. Unde dicatur musica.

III. De inventoribus artis musice.

IV. De utilitate musice artis.

V. De potencia seu de variis effectibus musice artis.

VI. De hiis qui in sancta ecclesia primordialiter usi sunt musica.

VII. De differencia inter musicum et cantorem.

VIII. Quot sint instrumenta musici soni.

IX. De instrumentis musicalibus artificialibus.

X. De prima practica musice.

XI. De litteris alphabeti in musica seu manu positis.

XII. De sillabis vocum musicalium.

XIII. Quot sint cantus in manu.

XIV. De mutacionibus.

XV. Quomodo voces mutari habeant in ·C·faut.

XVI. De ·D·solre et eius mutacionibus. (f. 40v-41r) expl. « ·D·solre varia ac sic vocesque permuta etc. (ex. noté) » (puis un espace vide correspondant à 9 ou 10 lignes de texte).

Bien qu'aucun de ces chapitres ne fasse appel de manière significative aux topoï caractéristiques de la tradition hollandriniennne⁸ ces derniers possèdent toutefois bon nombre de résumés versifiés répandus dans cette même tradition.⁹ La copie a été interrompue après les explications con-

⁷ Sur ces formules voir Huglo, Tonaires p. 419-424.

⁸ Voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, p. 27-73.

⁹ « Pitagoras reperit transfert Boecius... » (f. 26r) ; « Comoda fert... » (f. 27r) ; « Iam nunc ars spernitur... » (f. 28r) ; « Claves in numero reperimus... » (f. 31r) ; « De facili cernis... » (f. 36v, à rapprocher de « Et facili causa cernes... » TH I, 1, 5, 15-17) ; « Tres locat in manibus ... »

sacrées aux nuances du degré ·D·solre, lesquelles, à l'évidence, s'inscrivaient dans une étude systématique de l'ensemble des degrés de l'échelle. Le copiste semble donc avoir pris l'initiative d'interrompre à cet endroit l'exposé théorique des nuances pour passer à une étude plus pratique de la solmisation : (41v) « Sequitur nunc practica notarum... » suivi d'un exercice de solmisation portant sur le premier hexacorde par bécarré (T-E) puis : « Nunc sequitur practica earum in quantum una vox sew nota conmutatur in aliam sibi subordinatam. De quibus dantur exempla... » (dans les deux cas, « nunc » affirme clairement la continuité avec ce qui précède). TH XVII qui vient, sans rupture, à la suite de ces exemples semble donc pouvoir être considéré comme une pièce rapportée destinée à compléter la *Musica compendiosa* amorcée au f. 23r, laquelle se poursuit donc ici par l'étude des intervalles jusqu'au tonaire. À la suite du tonaire qui s'achève ici sur une explication relative au ton dit pérégrin, le rédacteur a ajouté une note sur la manière de psalmodier les vocables non latins, notamment hébraïques, et une nouvelle série d'exemples relatifs à la théorie des intervalles empruntés à d'autres traités. L'ensemble formé par la *Musica compendiosa*, la « Practica notarum », TH XVII 127-397 et ces ultimes notes semble donc devoir être considéré comme une vaste compilation sur les matières du plain-chant.

Les deux états de TH XVII présentent au demeurant quelques divergences, notamment dans le commentaire des cercles d'Aribon (286-302), dans la rédaction des rubriques du tonaire et dans le choix des antiennes citées en exemple. En dépit des nombreuses variantes rédactionnelles et des leçons singulières propres à chacune des copies, nos deux témoins relèvent d'une même tradition textuelle qui se caractérise tout au moins par deux leçons à l'évidence fautives : ainsi en 204 « figura » (pour « forma » imposé par le contexte), et en 365 « nescientes » (pour « Nos scientes », leçon imposée par l'incipit mélodique).

On notera enfin que TH XVII utilise une notation alphabétique singulière. Contrairement à la notation alphabétique guidonienne où le redoublement commence au *la* de la troisième octave (♭ ♮ ♯), il intervient ici dès la notation du tétracorde des suraiguës (ee-aa). Selon Christian Berkold, cet usage s'observe en particulier en Allemagne du Sud, au cours du XV^e s.¹⁰

(f. 37v) ; « In c natura ... » (f. 37v) ; « Ut re mi fa sol la modulatio musice cantat » (f. 37v) ; « Quando mutabis ... » (f. 38r) « Unica si fuerit vox invariata manebit » (f. 38r) ; « Nunquam mutabis ... » (f. 39v).

¹⁰ Berkold, Tonbuchstaben

3. CONTENU DU TRAITÉ

*Wb***Accessus**

- 1 Éloge de l'*ars musica*
- 6 Effet de la musique sur les états d'âmes
- 28 Définitions de la musique (Isidore, "Guido", ali)
- 33 Les inventeurs de la musique : Tubal selon la Bible, Orphée ou Amphion, ou encore Pythagore
- 44 Étymologie
- 45 L'objet de la science de la musique : le nombre rapporté au son
- 46 Les mélodies du chant liturgique doivent être composées selon l'art. La science de la musique doit aider le clerc à discerner la qualité des chants, à corriger les chants fautifs et à composer de nouvelles mélodies.

Étude du monocorde ou de l'échelle des sons

- 49 Définition et usage du monocorde. La main de solmisation, substitut du monocorde
- 53 L'échelle des sons : *G, A-G, aa-dd*
- 58 Sept notes de base (*a b c d e f g*)
- 64 Tableau commenté de l'échelle des sons
- 65 Remarques sur l'utilisation des signes d'altération (bémol et bécarré) pour éviter de transposer les chants
- 70 Main de solmisation suivi de notes sur les différentes positions de l'hexacorde de solmisation
- 89 Définition de la nuance hexacordale. Règles
- 115 Les clefs d'armure : *G F b-fa k-mi c gg* et *dd*
- 117 L'échelle de 19 notes est étendue à 21 par les Modernes en raison de la distinction entre bécarré et bémol.
- 119 Remarque : les noms des notes (en théorie) et leur usage pratique (« in libro »)
- 126 Échelle des sons en relation avec la positions (début et fin) des hexacordes de solmisation

*Wb Sa***Examen des intervalles**

- 128 Définitions
- 131 Neuf intervalles usuels (« usitati ») : unisson, secondes mineure et majeure, tierces mineure et majeure, quarte, quinte, sixtes mineure et majeure
- 137 Unisson
- 143 Demi-ton
- 153 Tierce mineure
- 156 Tierce majeure
- 160 Quarte
- 164 Quinte
- 168 Sixte mineure
- 169 Sixte majeure
- 173 Octave

- 179 Figure 1 : diagramme des intervalles
 180 Didactique musicale des neuf intervalles
 184 Figure 2 : relations de quarte et de quinte sur l'échelle *C-e*
 185 Intervalles supplémentaires
 - triton
 - septième mineure
 - septième majeure

Règles de psalmodie antiphonée et architecture des modes

- 199 Définitions du ton
 - accent
 - intervalle
 - règle décidant de la structure des chants
 206 Quatre finales à l'image des quatre éléments mais huit modes
 211 Définition des authentiques et des plagaux
 215 Terminologie : tons, modes, teneur psalmodique
 227 Les teneurs psalmodiques : *F* (2^e mode), *a* (1^{er}, 4^e et 6^e modes), *e* (3^e, 5^e et 8^e modes), *d* (7^e mode)
 230 Les quatre finales (*D E F G*) et leur importance dans la définition du mode d'un chant
 233 Initiales des *Gloria patri* : *C* (2^e mode), *E* (4^e mode), *F* (1^{er}, 5^e et 6^e modes), *G* (3^e et 8^e mode), *e* (7^e mode)
 239 Antiennes-types et *neuma* ou *jubilus* des antiennes
 252 Ambitus des modes et théorie des octaves modales
 303 Critères de distinction entre authentiques et plagaux
 - finales et affinales
 - douze règles tenant compte de la structure mélodique des intonations ou des chants.

Tonaire (*de differentiis tonorum*)

- 330 **Premier ton**
Primi toni melodia psallat in directo (ton psalmodique)
 Tons du *Magnificat* et du *Benedictus*
Saeculorum amen (*tonus capitalis*) (initiales *D F*)
A. Ecce nomen Domini
A. Ave Maria
 333 Première différence (initiales *D C*)
A. Leva Ierusalem
A. Amice non facio tibi (*Wb*)
A. Cor mundum (*Wb*)
A. Dum aurora
 334 Seconde différence (initiale *C*)
A. Ecce ego
A. Ductus est
A. Cum esset sero (*Ecce ego mitto*) (*Sa*)
 335 Troisième différence (initiale *F*)
A. Volo pater
A. Reges Tharsis

- 336 Quatrième différence (initiale *F*)
A. Lazarus amicus
A. Mel et lac (Wb)
A. Venit lumen (Sa)
- 337 Cinquième différence (initiale *F*)
A. Apertis thesauris suis (Wb)
A. Estote fortes in bello (Pulchra es et decora (Sa))
A. Alma virgo Maria (Salve regina (Sa))
- 338 Octave modale : (C) *D-d (e)*
 338 Teneur psalmodique : *a*
 338 Introïts
Prima aetate creati sunt Adam et Eva (mélodie type pour la psalmodie d'Introït)
 Ton principal (initiale *D*)
 Intr. *Exsurge*
- 340 Première différence (initiale *C*)
 Intr. *Gaudeamus*
 Intr. *Suscepimus*
- 341 Deuxième différence (initiale *a*)
 Intr. *Lex Domini*
- 342 *Primus ut iste sonus* (mélodie type pour la psalmodie des versets des répons)
- 344 **Deuxième ton**
Secundum autem in fine et in medio sic variabis (ton psalmodique)
 Tons du *Magnificat* et du *Benedictus*
 Initiales : *A C D F* et *E* (plus rarement) ; *F* seulement pour les répons
 Un seul *Saeculorum amen* (sans différences)
A. Rogabat Iesum
A. Ait Petrus
A. Supra pectus Domini
A. O sapientia
A. Consolamini
A. Ecce Maria
- 349 Octave modale : (I) *A-a (b)*
 350 Finale : *D* ; teneur psalmodique : *F*
 350 Introïts
Secunda aetate natus est (mélodie type pour la psalmodie d'Introït)
Salve <sancta parens>
- 351 *En dulcedo totum submurmurat* (mélodie type pour la psalmodie des versets des répons)
- 352 **Troisième ton**
Tertium suspende in medio et in fine praecipita (ton psalmodique)
 Tons du *Magnificat* et du *Benedictus*
- 353 Initiales : *E F G c*
 Ton principal (initiale *E*)
A. Farnus distillans
A. Qui de terra est
- 356 Première différence (initiale *G*)

- A. *Omnia <quaecumque>*
 A. *Tollite (Sa)*
 A. *Arridebat (Sa)*
 A. *Salva nos (Sa)*
 357 Deuxième différence (initiale G)
 A. *Tollite <portas> (Wb)*
 A. *Arridebat parvulus (Wb)*
 A. *Elisabeth <Zachariae> (Wb)*
 A. *Qui sequitur me (Wb)*
 358 Troisième différence (initiales G e)
 A. *Haec est generatio*
 A. *Vado parare vobis locum*
 A. *Vivo ego dicit Dominus*
 360 Octave modale : (D) E-e (ff).
 361 Introïts
Templavit Deus Abraham tertia aetate (mélodie type pour la psalmodie d'Introït)
 Intr. *Tibi dixit*
 Intr. *Vocem iocunditatis*
 363 *Tres personae sunt in sancta trinitate* (mélodie type pour la psalmodie des versets des répons)
 364 **Quatrième ton**
Quartus ut primus gradatim ascendit (ton psalmodique)
 Tons du *Magnificat* et du *Benedictus*
 365 Initiales : C D E F G a
 Ton principal. Initiales : C F E a (Wb), C F G a (Sa)
 A. *Nos scientes*
 A. *Exivi a patre*
 A. *Haec est dies (Wb)*
 A. *Emissiones tuae (Wb)*
 A. *O florens rosa (Sa)*
 A. *Vera humiliatio fuit (Sa)*
 366 Première différence (initiales D E)
 A. *Simon Bar Iona*
 A. *Innuebant patri eius*
 367 Deuxième différence (initiales C E)
 A. *Cum videris nudum (Wb)*
 A. *Tu Domine <universorum> (Sa)*
 A. *Angelus Domini <descendit>*
 368 Troisième différence (initiales D a)
 A. *Post partum virgo*
 A. *Gaude Maria virgo*
 369 Quatrième différence (initiale C)
 A. *Stetit angelus*
 A. *Veni Domine <et noli tardare> (Sa)*
 370 Cinquième différence (initiale E G)
 A. *In domum Domini (Wb)*

- 371 Sixième différence
A. Sion renovaberis (initiale *G*)
A. Propter Sion (*Wb*) (initiale *d*)
A. Fidelia (*Sa*) (initiale *E*)
- 372 Octave modale : (*A*) *B-b* (*c*) ; teneur psalmodique : *a*
- 373 Introïts
Quarta aetate Moyses (mélodie type pour la psalmodie d'Introït)
 Intr. *Nunc scio* (*Wb*)
 Intr. *Resurrexi*
 Une seule différence (initiale *D*) (*Sa*)
 Intr. *Nos autem* (*Sa*)
- 374 *Quatuor libris evangelii* (mélodie type pour la psalmodie des versets des répons)
- 375 **Cinquième ton**
Quinti mobilitas quarto est similis (ton psalmodique)
 Tons du *Magnificat* et du *Benedictus*
- 377 Ton principal (initiales *F a c*)
A. Fons hortorum
A. Ecce Deus
A. Elevamini <portae>
- 378 Une seule différence (initiale *F*)
A. Cum transierit Dominus (= *Dum transiret Dominus* CAO n° 2472) (*Wb*)
A. Ecce concipies (*Sa*)
A. Alma <redemptoris mater>
- 379 Octave modale : (*E*) *F-f* (*g*) ; teneur psalmodique *c*
Quinta aetate prevaluit David in funda (mélodie type pour la psalmodie d'Introït)
 Intr. *Laetare*
 Intr. *Deus in loco* (*Sa*)
Quinque libris mosaicae legis (mélodie type pour la psalmodie des versets des répons)
- 380 **Sixième ton**
Sextus ut primus (ton psalmodique)
 Tons du *Magnificat* et du *Benedictus*
- 381 Initiales : *D F G*
 Ton principal (*D F G*)
A. Lupus rapit <et dispergit>
A. Si ego verus
A. Et videns Iesus
 Une seule différence (*F*)
A. Benedictus <Deus Israel> (*Wb*)
A. Fundamenta (*Sa*)
Salvator noster Dominus Iesus (mélodie type pour la psalmodie d'Introït)
 Intr. *In medio ecclesie* (*Wb*)
 Intr. *Omnes* (*Sa*)
Sexta aetate Dominus (mélodie type pour la psalmodie des versets des répons)
- 383 **Septième ton**
Septimus quartum in medio (ton psalmodique)

- Tons du *Magnificat* et du *Benedictus*
- 384 Première différence (initiale G)
A. *Accipite <spiritum>*
- 385 Deuxième différence (initiale h)
A. *Constitues eos*
- 386 Troisième différence (initiale i)
A. *Stella ista*
- 387 Quatrième différence (initiale d)
A. *Tanto pondere (Wb)*
A. *Veterem hominem renovans (Sa)*
- 388 Octave modale : (F) G-g (a) ; teneur psalmodique : d
Aetate septima resurgemus (mélodie type pour la psalmodie d'Introït)
Intr. *Puer natus*
Différence (Sa)
Intr. *Viri Galilei (Sa)*
Septem daemones (mélodie type pour la psalmodie des versets des répons)
- 389 **Huitième ton**
Octavus secundo respondet (ton psalmodique)
Tons du *Magnificat* et du *Benedictus*
- 390 Initiales : C D E F G a c
Ton principal (initiales D F G a)
A. *Sapientia <clamitat>*
A. *Iherusalem gaude*
A. *Natus est nobis*
A. *Beatus Nicolaus <pontificatus>*
A. *Mitte manum <tuam> (Sa)*
- 391 Première différence (initiales E et F)
A. *Tibi soli <peccavi> (Wb)*
A. *Iusti confitebuntur (Wb)*
A. *Parvulus filius (Sa)*
A. *Virgam virtutis (Sa)*
- 392 Deuxième différence (initiale i)
A. *Hoc est praeceptum*
- 393 Troisième différence
A. *Ego dormivi (Wb)*
A. *Euntes ibant (Sa)*
- 394 Octave modale : (C) D-d (e) ; teneur psalmodique : c
Octava aetate (mélodie type pour la psalmodie d'Introït)
Intr. *Iubilare Deo (Sa)*
Intr. *Benedicta (Sa)*
Intr. *Spiritus (Sa)*
Intr. *Domine (Sa)*
Structure mélodique des répons
Octava dies (mélodie type pour la psalmodie des versets des répons)

Sa

395 Note sur le ton pérégrin

397 *Tantum modo**Ps. In exitu*

398 Remarques sur la psalmodie des noms hébraïques

399 *Ps. Memento Domine*

400 Exemples notés des intervalles (13 intervalles de l'unisson à l'octave, dont le triton)

4. LIENS AVEC LA *TRADITIO HOLLANDRINI*

Bien que TH XVII ne possède pas, dans l'exposé des matières, la rigueur formelle et scolaire d'autres témoins de la *Traditio Hollandrini*, son appartenance à cette tradition d'enseignement ne fait toutefois aucun doute. On retrouve en effet les vers « Pythagoras reperit ... » (41-43, cf. 1B¹¹) dans sa version la plus ancienne qui cite, au titre des pères de la musique, Boèce, Guy (d'Arezzo) et Jean (Cotto) et où les noms de saint Grégoire et saint Ambroise sont encore absents.¹² L'auteur de la rédaction connaît également les vers sur la différence entre bécarré et bémol (100-101, cf. 2A), la théorie des affinales situées à la quinte supérieure des finales régulières (64, dans le tableau, cf. 2D) ou encore le vers « Ter ternis modulis cantus contexitur omnis » (133, cf. 4A) transmis par sept autres traités.¹³ Il possède aussi les explications concernant la terminologie des registres des sons (64, dans le tableau, cf. 2D). Comme un certain nombre d'autres textes de la *Traditio Hollandrini*, le rédacteur de la présente recension évoque également le ton pérégrin (235) en indiquant simplement qu'il s'apparente au huitième ton par la finale.¹⁴ Cette même remarque figure également dans *Sa*, dans un *notandum* copié à la suite du huitième ton. Cette dernière note livre en outre une interprétation symbolique sur l'origine de ce prétendu ton, inconnue par ailleurs. Ajoutons que TH XVII évoque également, comme bien d'autres textes de la *Traditio Hollandrini*, les *claves signatae*, à savoir les clefs d'armature.¹⁵

¹¹ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition (Loci Hollandrini)*, p. 28 sqq.), p. 29.

¹² Comme, par exemple dans TH VIII, 5, 10-12. Ces trois vers sont également connus de l'auteur de la *Musica compendiosa* de *Sa* (f. 26r) qui complète par « Emphio Thebeus ac Orpheus et Thimotheus » et d'un traité de musique anonyme « Expedit et consonum » (Tübingen, Universitätsbibliothek, Mc 48, f. 1-9v (RISM B III, 3, p. 201-207).

¹³ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 44.

¹⁴ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 67-68.

¹⁵ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 55-57.

Il convient enfin de signaler quelques particularités qui rapprochent TH XVII d'autres textes de la *Traditio Hollandrini*. On remarquera tout d'abord que le début du prologue (1-16 sur l'utilité de la musique) est également connu, presque à l'identique, des rédacteurs de TH VIII (4, 1-12) et de TH XV (1, 1-15). Le début de ce même passage vient également en tête de TH XIX (1-3) et TH XXIV (pr. 1-12). Il est à noter que ce texte semble avoir connu une assez large diffusion dans l'espace germanique au XV^e siècle, ce dont témoignent divers traités qui utilisent ce texte en exorde.¹⁶ On notera d'autre part que les vers 18 à 26 qui, dans TH XVII, viennent à la suite de l'introduction « Expedit et consonum ... », sont également connus par l'auteur de TH XIX (25-33). Mais il est certain que ces vers ont connu une longue tradition, bien antérieure à la *Traditio Hollandrini* puisqu'ils apparaissent déjà dans la *Summa* d'un Ps.-Iohannes de Muris rédigée entre 1274 et 1312, quoique dans un autre contexte et dans un ordre très différent.¹⁷ On signalera enfin que les règles établies pour distinguer les authentiques des plagaux (310-324) sont également connues, à quelques variantes près, de TH V (4, 561-580) et TH XIV (10, 35-49).

5. ÉDITION

Notre édition repose sur le manuscrit de Wolfenbüttel qui donne un texte supposé intégral (*Sa* qui dérive sans doute d'un antigraph complet ne donne qu'une reproduction partielle du texte et le tonaire dans une version différente).

Orthographe

Conformément à la ligne éditoriale adoptée pour le présent corpus, nous reproduisons fidèlement l'orthographe de *Wb*. Les orthographes aberrantes de *Wb* ou divergentes de *Sa* ont été recueillies dans l'apparat critique.

¹⁶ Voir : TH XXIV (Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, 2^o Ms. math. 31, f. 3r-11v, Erlangen, Universitätsbibliothek cod. 496, fol. 114r-128r) ; TH XXV (Stuttgart, Cod. Donaueschingen 880, f. 1-10v) ; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4387 (RISM B III, 3, p. 88-90), f. 45v-52v et Clm 18932, 54r (*ibid.*, p. 137-138) ; Tübingen, Universitätsbibliothek, Mc 48, f. 1-9v (RISM B III, 3, p. 201-207) ; *olim* Strasbourg, Bibliothèque publique, Ms. B.II.15, f. 78r-89r (ce manuscrit détruit en 1870 contenait également la copie de la *Musica* d'Adam de Fulda éditée d'après ce manuscrit par Martin Gerbert ; RISM B III, 6, p. 243-246).

¹⁷ PS.-MUR. *Summa* p. 146-147 et notre apparat des sources. Les vers 278-299 de cette *Summa musicae* dans lesquels semble avoir puisé TH XVII sont connus par ailleurs. Nous les avons retrouvés dans Tübingen, Universitätsbibliothek, Mc 48, f. 1v à la suite de l'exorde « Expedit et consonum ... », et dans le même ordre que dans *Summa musicae*.

Diagrammes et exemples didactiques

Les dessins et diagrammes de nos deux sources ont été exécutés avec grand soin. On notera en particulier que les diagrammes circulaires qui illustrent l'interpénétration des plagaux et des authentiques ont été tracés au compas. Dans *Sa* ces roues sont disposées verticalement, dans *Wb* horizontalement. En dépit de la modification dans l'orientation de ces diagrammes, les deux copies présentent une parenté évidente : à savoir, pour chaque roue, le tracé de quatre cercles concentriques qui délimitent, à la périphérie de la roue, un bandeau portant diverses légendes (« maternalis / virilis chorus » dans *Wb*, « dispositio... » dans *Sa*).

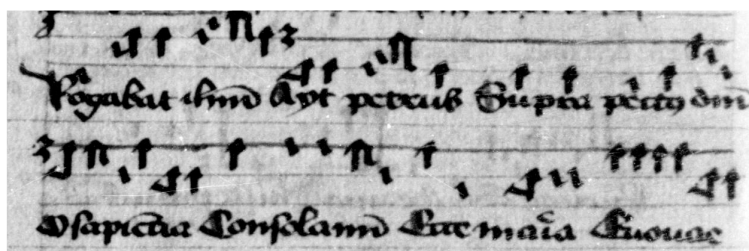
Notation alphabétique des hauteurs

Nos deux témoins s'accordent sur une notation alphabétique singulière (cf. ci-dessus) que nous avons reproduite dans notre édition.

Exemples musicaux

Par manque de place, les exemples musicaux de *Wb* ne sont parfois notés que sur deux ou trois lignes, entraînant ici ou là des changements de clef. L'édition ne tient pas compte de ces changements de clef.

Les deux sources manuscrites de TH XVII présentent divers indices que les copistes – voire les copistes des antigraphes – n'ont pas su interpréter correctement le texte musical de leur modèle, ce dont témoignent en particulier la dissociation ou la fusion erronée de neumes (p. ex. 356-7 *Qui sequitur*, 336 *Sa Venit lumen* etc.) ou encore le choix de signes neumatiques inappropriés (p. ex. 393 *Wb Ego dormivi*). Dans *Sa*, les mélodies sont clairement structurées par des traits en fonction des mots du texte. Elles sont toutefois souvent fautives. Ces erreurs propres à *Sa* n'ont en général pas été signalées.



Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek cod. Guelf. 696 Helmst., fol. 151v



Salzburg, Stift St. Peter a. VI. 44, fol. 52r

Le texte du traité a été établi par Christian Meyer. Ágnes Papp a assuré l'édition des exemples musicaux et rédigé les notes critiques et explicatives afférentes à ces derniers. Nous tenons enfin à remercier Michael Bernhard et Elżbieta Witkowska-Zaremba pour leurs relectures et leurs suggestions en vue de l'établissement final du texte. Qu'ils reçoivent l'expression de notre très vive gratitude.

ÉDITION

Wb = *Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek cod. Guelf. 696 Helmst.,
fol. 142r-156r*
Sa = *Salzburg, Stift St. Peter a. VI. 44, fol. 44v-59v*

*Wb**Wb 142r*

¹Expedit et consonum est rationi, ut si quid utilitatis artis musice noticia considerat brevi perstringatur ratione. ²Tanto nempe in quacumque sciencia quispiam reddit se studiosiorem, quanto huiusmodi sciencia utiliora noverit rudimenta. ³Huius itaque artis musice noticia quam utilis quamque delectabilis existit, tam apud veteres quam apud modernos multorum scripta doctorum patefaciunt luculenter. ⁴Hec est enim illa omnium liberalium excellentissima, que ceteris infimis derelictis sola volat ante tribunal Dei. ⁵Nam cantabunt sancti quasi canticum novum ante sedem Dei, ut habetur in *Apocalipsi*. ⁶Hec insuper est illa nobilissima sciencia, ⁷cum qua sancti in devocionibus suis se solent occupare, ⁸per quam et peccatores veniam petunt, ⁹qua mediante etiam tristes confortantur, et homines leti fiunt, ¹⁰qua laboribus fatigati sublevantur, ¹¹qua convivantes extolluntur, ¹²qua spiritu maligno vexati levius se habent, ut patet de Saul, qui spiritu maligno corruptus vel obsessus canore cithare liberabatur, ¹³qua etiam pugnantes animosiores efficiuntur, ut patet de clangore tubarum vel de strepitu aliorum instrumentorum musicalium. ¹⁴Quanto enim vehemencior fit tube clangor, tanto ad certamen fit animus crudelior. ¹⁵Eciam musice cantus aliquos ad tollerandum labores confortat et animum mulcet, et singulorum operum fatigationes modulacio vocis consolatur. ¹⁶Ipsas quoque bestias, serpentes, volucres et delphinos ad auditum sue modulacionis musica provocat. ¹⁷Habet enim musica quasdam alias proprietates, que in hiis patent metris.

Versus: ¹⁸Musica confortat tristem, solatur egentem.

¹⁹Egrotum sanat, confortat musica sanum,

²⁰Exilarat puerum iuvenemque, canum quoque virum.

²¹Precipue cerebri morbos mentisque timorem,

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

3 PTOLOM. 1, 4

4 ante tribunal Dei] Rm 14, 10

5 Apoc. 14:3.

10-12 cf. I. Reg. 16, 14-23

14-16 ISID. etym. 3, 17, 2-3

18-26 PS.-MUR. summa 288, 280, 281, 282, 291, 290, 292, 284, 298

3 patefaciunt] patescunt *Wb*

16 provocat] pervocat *Wb*

20 Exilarat] exilerat *Wb*

- ²² Curas depellit, facit et quandoque perire.
²³ Fures exanimat, latrones cogit abire,
²⁴ Adiuvat in bello timidos, revocat fugientes.
²⁵ Sic et Pitagoras curavit luxuriosum,
²⁶ Ac David magnus sedavit demonis iram.

²⁷ Istis premissis notanda sunt quedam circa materiam musice sciencie necessaria.

²⁸ Et primo videndum est de diffinitione musice. ²⁹ Unde musica secundum Ysiderum in libro *Ethimologiarum* sic describitur: ³⁰ Musica est modulandi pericia cantu sonoque consistens. ³¹ Secundum vero Guidonem musica est ars liberalis numeros sonorum et modulamina vocum considerans, ³² vel secundum alios musica est sciencia vocum distancias simphoniasque proporcionabiliter diiudicans. ▶ p.242

³³ Secundo sciendum quod musice diversi recitantur inventores. ³⁴ Primo dicitur inventa fuisse a quodam nomine Tubal, ut ayt Rabi Moyses sapiens doctor Egipti. ³⁵ Alii dicunt Orpheum inventorem fuisse, alii Anphionem. ³⁶ Greci autem asserunt philosophum nomine Pythagoram huius artis extitisse inventorem, qui erat vir sapiencia clarissimus, facundia | invictissimus, ingenio acutissimus, ³⁷ qui quodam tempore iter faciens, *Wb 142v* fabricam preteriit et diversos in ea fieri malleorum sonitus ³⁸ magis ac magis audiens, in huiusmodi sonoribus oblectabatur, et sic vim artis musice ibi latitare cognovit. ³⁹ Et fabricam introibat, malleos caute pensando, septem vocum discreciones sollicite indagavit, et sic septem claves invenit, in quibus primo musicam regularem cepit. ⁴⁰ Deinde autem alie claves per alios sunt adiuncte et invente.

Versus: ⁴¹ Pythagoras reperit transfertque Boecius ipsam.

⁴² Investigator Guido Tubalque registrat.

⁴³ Yubal epilogat modos posuitque Iohannes.

⁴⁴ Et dicitur musica a *Moys, aqua*, quia circa aquam a Pitagora creditur reperta, vel dicitur a *musa* instrumento iocunde clangente, omnia musicalia instrumenta eccellente, modum singulorum in se continente. ⁴⁵ Et nota

30 ISID. etym 3, 15, 1

32 ANON. Emmeram. pr. p. 66, 21; SUMM. GUID. comm. 1, 6

36-39 IOH. COTT. mus. 3, 15-18

44 IOH. COTT. mus. 3, 3

45 ANON. Salisb. 1, 6

quod subiectum presentis noticie est numerus sonorus vel numerus contractus ad sonum, et eius propria passio est consonancia, quia omnia in musica considerata reducuntur ad numerum sonorosum. ⁴⁶ Sciendum cum simphonia, que in ecclesia decantatur, debeat esse artificialiter composita et non secundum libitum uniuscuiusque ⁴⁷ sed sicut sancti patres per Spiritus Sancti inspiracionem artificialiter composuerunt, ideo summe clerico presens sciencia musicalis est necessaria, ut scilicet cantum in ecclesia reperi- tum possit diiudicare an sit urbanus vel vulgaris, verus an falsus, falsum corrigere, novum si necesse fuerit componere, et cantum regularem per regulas et melodias conservare, etc. etc.

⁴⁸ Circa monocordum

⁴⁹ Circa monocordum notandum: est enim monocordum instrumentum musicale unam habens cordam. ⁵⁰ In quo instrumento valde lucide claret omnis mutacio cantuum cum ascensu vel descensu. ⁵¹ Que iam raro inveni- untur, nos enim communiter compositione manus pro monocordo utimur. ⁵² Ex quo non semper haberi potest monocordum, et sic patet quod omnia ista, que de monocordo dicuntur et in eo continentur, racionabiliter de manu moderni intelligere possunt. ⁵³ Ubi nota primo de clavibus, quod apud veteres tantum XIII erant claves et has per septem litteras bis re- sumptas distinguebant sic, quod quelibet clavis similem haberet clavem in sua octava. ⁵⁴ Per quod innuitur quod quando due claves sunt eedem, tunc eciam consonancia est eadem vel valde par, et hoc per dyapason. ⁵⁵ Forma- bant eciam figuras litterarum seu clavium ad similitudinem vocis humane, inferiores faciendo grossas seu capitales, per quas graves voces designantur, superiores vero faciendo parvas et subtiles, per quas subtiles voces acute et acuciores representabantur. ⁵⁶ Postmodum a modernis superaddite sunt quinque claves, una inferius et 4^{or} | superius, ut ·Γ·a·ut, ·aa·lamire, ·bb·fa·hh·mi, ·cc·solfa, ·dd·lasol, non propter necessitatem sed propter de- lectandi potius varietatem. ⁵⁷ Et sic patet quod decem et novem sunt claves apud musicos autentisate, et communiter decem et novem clausule ponen- de in manu. ⁵⁸ Quarum decem et novem clavium voces septem litteris in- choantur ad similitudinem septem donorum Spiritus Sancti. ⁵⁹ Similiter ad

Wb 143r

47 IOH. COTT. mus. 2, 6

45 noticie] noticia *Wb*

56 varietatem] veritatem *Wb*

57 claves] clausule *Wb*

similitudinem dierum quibus omne tempus currit, sic istis litteris currit tota musica. ⁶⁰ Et sunt hee: ·a·b·c·d·e·f·g·. ⁶¹ Et dicuntur iste littere claves, nam sicut clavibus aperitur sera, ita tota musicalis sciencia istis litteris aperitur et adiscentibus fit manifesta. ⁶² Que quidem claves seu littere licet aliquando in voce conveniunt, in scripto tamen differunt, quia ·F·ut per ·g· grecum et cetera usque ad ·a·lamire scribuntur per litteras capitales. ⁶³ Sequentes vero quatuor claves scribuntur per litteras minores et sic de aliis. ⁶⁴ Iste enim modus singulas scribendi claves clarius notabitur in monocordo. Sequitur monocordum:

dd	lentes		lasol	Et dicuntur excellentes quasi omnes alias gravitate soni excedentes quia excellent ambitum formalem uniuscuiusque cantus.
cc			solfa	
bb			fami	
aa	superacute		lamire	Et dicuntur superacute eo quod acumine acutas voces superant.
gg		tercius cantus b duralis	solreut	
ff		secundus b mollis	faut	
ee			lami	
d	acute vel affinales		lasolre	Et dicuntur acute quia acutum reddunt sonum. Alio nomine dicuntur affinales, quasi cum finalibus affinitatem habentes, quia quandoque cantus in istis terminatur et non regulariter.
c		secundus naturalis	solfaut	
b			fami	
a			lamire	
G	finales	secundus b duralis	solreut	Et dicuntur finales eo quod omnis cantus regularis proprie in hiis finitur.
F		primus b mollis	faut	
E			lami	
D			solre	
C	graves	primus naturalis	faut	Et dicuntur graves propter gravitatem soni.
B			mi	
A			re	
F		primus b duralis	ut	

⁶⁵ Item nunquam cantus finitur in affinalibus nisi forte per transposicionem, videlicet propter evitare *fa* in ·b·mi et ·E·lami. ⁶⁶ Item si hanc transposicionem volueris evitare ne scilicet cantus finiatur in afinalibus, tunc poteris signare b rotundum in ·B·mi et eciam in ·E·lami per figuras coniunctarum. ⁶⁷ Unde in ·F·faut signatur $\natural$ quadratum ut fiat quinta perfecta de ·B·mi usque ad ·F·faut, et e converso de ·F·faut usque ad ·B·mi signatur b rotundum in ·B·mi eadem de causa. ⁶⁸ Et propter hanc causam eciam signatur b rotundum in ·E·lami ad *fa* in ·b·fa· $\natural$ ·mi.

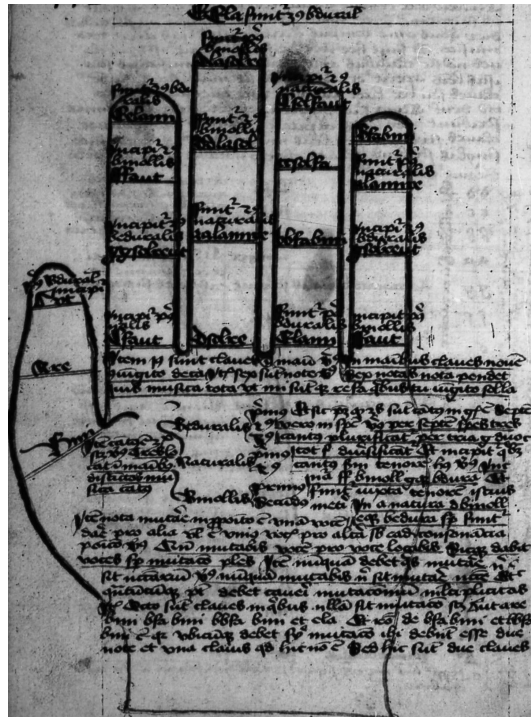
⁶⁹ Item nota. Regula coniunctarum est: omnis clavis que in se habet *fa* signatur eciam *mi*.

⁶⁴ IOH. COTT. mus. 5, 16-18

⁶⁶ Item] Idem *Wb* | afinalibus] finalibus *Wb*

Wb 143v

⁷⁰ Item nota: ex quo monocordum rarissime invenitur et, ut predictum est, ipsi moderni utuntur compositione manus loco monocordi. ⁷¹ Ideo adverte diligenter manum immediate sequentem et quedam notabilia circa eandem valde utilia:



·ee·la finitur tercius h duralis

	finitur primus h duralis	finitur primus b mollis	incipitur 2 ^{us} naturalis	
	·ee·lami	·d·lasolre	·c·solfa	·b·fa·h·mi
primus h duralis	incipitur 2 ^{us}	finitur 2 ^{us}		finitur primus
incipitur	b mollis	b mollis		naturalis
·Γ·ut	·ff·faut	·dd·lasol	·cc·solfa	·a·lamire
	incipitur 3 ^{us}	finitur 2 ^{us}		incipitur 2 ^{us}
	h duralis	naturalis		b duralis
·A·re	·gg·solreut	·aa·lamire	·bb·fa·h·mi	·G·solreut
	incipitur primus		finitur primus	incipitur primus
	naturalis		b duralis	b mollis
·B·mi	·C·faut	·D·solre	·E·lami	·F·faut

⁷² Item 19 sunt claves in manu.

Versus: ⁷³ In manibus claves novem coniungito deca.

⁷⁴ Item sex sunt note.

Versus: ⁷⁵ Sex notas, nota, pendet quivis musica tota:

⁷⁶ *Ut mi* suntque *re fa* quibus tu iungito *sol la*.

⁷⁷ Item cantus est triplex, scilicet versus:	{	⁷⁹ Beduralis	{	primus
⁷⁸ Tres locat in manibus distinctos musica cantus.		⁸⁰ Naturalis	{	secundus
		⁸¹ Bmollis	{	tercius
				primus
				secundus
				primus
				secundus

⁸² Et sic patet quod tres sunt cantus in genere, septem vero in specie.

Versus: ⁸³ Per septem species tres cantus plurificantur.

⁸⁴ Per tria ·g·, duo ·c·, tot ·f· diversificantur.

⁸⁵ Et incipitur quilibet cantus secundum tenorem huius versus:

⁸⁶ In ·C· natura, ·F· b moll- ·G· que b dura.

⁸⁷ Et finitur iuxta tenorem istius metri:

⁸⁸ In ·a· natura, ·d· b moll- ·e· que be dura
semper finitur.

⁸⁹ Item nota: mutare in proposito est unam vocem dare pro alia, vel est unius vocis pro altera sub eadem consonancia posicio.

Versus: ⁹⁰ Quando mutabis vocem pro voce locabis.

⁹¹ Sicque dabit voces semper mutacio plures.

⁹² Item nunquam debet quis mutare nisi sit necessarium.

Versus: ⁹³ Nunquam mutabis nisi sit mutare necesse.

78 VERS. Palmam II 59

90-91 HUGO SPECHTSH. 73-74

93 VERS. Palmam II 77

⁹⁴ Et sic quantumcumque potest, debet caveri mutacionum multiplicitas.

⁹⁵ Item octo sunt claves in quibus nulla fit mutacio, scilicet ·Γ·ut, ·A·re, ·ḡ·mi, ·b·fa, ·ḡ·mi, ·bb·fa, ·ḡ·mi et ·ee·la.

⁹⁶ Et ratio de ·b·fa·ḡ·mi et ·bb·fa·ḡ·mi est quia ubicumque debet fieri mutacio ibi debent esse due note et una clavis, quod hic non est, sed hic sunt due claves | et due note, igitur non est mutacio.

Wb 144r

⁹⁷ Secundo ideo ibi <non> erit mutacio quia ·b·fa·ḡ·mi continet duo ·b·, scilicet ·b· durum et ·b· molle, que differunt in voce et in scripto: ⁹⁸ in voce quia ·b· durum canit *mi*, sed ·b· molle *fa*, in scripto quia ·ḡ· durum scribitur per ·ḡ· quadratum, sed ·b· molle scribitur per ·b· rotundum. ⁹⁹ Modo mutare est unam vocem pro alia dare sub eadem consonancia, quod hic non potest fieri, cum durum *mi* datur pro molli *fa*, vel e converso.

Versus: ¹⁰⁰ In ·b·fa·ḡ·mi binas voces volo demi,
¹⁰¹ quas non mutabis quia duplex est ibi clavis.

¹⁰² Item in quacumque clave <ubi> ponitur una sola vox, ibi non fit mutacio.

Versus: ¹⁰³ Vocem si clavis habet unam, non variatur.

¹⁰³ Ut ·Γ·ut, ·A·re, etc. ¹⁰⁴ Et <si> in quacumque clave sunt plures voces, in eadem possunt fieri plures mutaciones.

Versus: ¹⁰⁵ Cuius sunt gemine poteris bis eam variare.

¹⁰⁶ Et hoc metrum sonat de clave duas tantum habente voces. ¹⁰⁷ Sed in clave habente tres voces possunt fieri sex mutaciones ascendendo et descendendo.

Versus: ¹⁰⁸ Clavis triplata vicibus sex sit variata.

¹⁰⁹ Que senis vicibus variantur sunt numero sex, ¹¹⁰ scilicet ·G·solreut, ·a·lamire, ·c·solfaut, ·de·lasolre, ·gg·solreut, ·aa·lamire.

¹¹¹ Item ubi vox est $\left\{ \begin{array}{c} \text{una} \\ \text{dupla} \\ \text{tripla} \end{array} \right\}$ ibi erit mutacio $\left\{ \begin{array}{c} \text{nulla} \\ \text{dupla} \\ \text{sextupla} \end{array} \right\}$

103 HUGO SPECHTSH. 78

108 HUGO SPECHTSH. 87

97 differunt] dicunt *Wb*

111 sextupla] sexdupla *Wb*

Versus: ¹¹² Unica si fuerit vox invariata manebit.
¹¹³ Si duplex detur bis hanc decet ut varietur.
¹¹⁴ Sed si sit trina fiet mutacio sena.

¹¹⁵ Item nota quod inter ceteras claves sex sunt claves magis notabiles in libris, videlicet ·F·ut, ·F·faut, ·b·fa·t·mi, ·c·solfaut, ·gg·solreut et ·dd·lasol et aliqui addunt eciam ·bb·fa·t·mi. ¹¹⁶ Et sic erunt septem.

¹¹⁷ Item nota: moderni habent viginti unam claves ut patet intuenti, sic tamen quod in ·b·fa·t·mi et in ·bb·fa·t·mi capiantur 4^{or} note seu claves, quia in qualibet earum debent esse due claves et due note. ¹¹⁸ Sed antiqui habent decem et novem.

¹¹⁹ Item nota quod in manu quedam claves duplicantur, in libro vero non. ¹²⁰ Racio est quia tales claves in manu distinguuntur penes pronunciaciones, in libro autem distinguuntur penes lineas et spacia. ¹²¹ Et sic in ·bb·fa·t·mi ponitur in libro unum b. ¹²² Similiter ·gg·solreut in libro scribitur per unum g cum tamen sibi correspondeant duo gg, quia talis clavis ponitur in linea et per hoc satis distinguitur a ·g·solreut, que ponitur in spacio. ¹²³ Similiter dicendum est de aliis clavibus duplicatis videlicet de ·bb·fa·t·mi etc.

¹²⁴ Item notandum, ut mutationes uniuscuiusque clavis saltem habentis mutationem facilius et commodosius scire possis, sequentem respicias figuram. ¹²⁵ Qua diligenter considerata, de facili potest quis iudicare omnem modulacionem in quo cantu inchoetur, similiter et in quo finiatur, et de quo | in quem fit mutacio ascendendo et descendendo, item an in linea aut in spacio una quevis clavis ponatur. ¹²⁶ Similiter divisiones cantuum valde luculenter et perlucide habent in ea videri. Sequitur figura.

Wb 144v

114 VERS. Palmam II 80

112 fuerit vox] vox fuerit *Wb*

ee	extra manum	la. Finitur tercius $\sharp$ duralis
dd	d	lasol. Finitur secundus b mollis
cc		solfa
bb	b interdum signatur in libro	fa $\sharp$ mi. Nulla mutacio
aa		lamire. Finitur secundus naturalis
gg		solreut. Incipit tercius be duralis
ff		faut. Incipit secundus b mollis
ee		lami. Finitur secundus be duralis
d		lasolre. Finitur primus b mollis
c	c	solfaut. Incipit secundus naturalis
b	b	fa $\cdot$ b $\cdot$ mi. Nulla mutacio
a		lamire. Finitur primus naturalis
G		solreut. Incipit secundus be duralis
F	F	faut. Incipit primus b mollis
E		lami. Finitur primus b duralis
D		solre
C		faut. Incipit primus naturalis
B		mi
A	re	
F		ut. Incipit primus b duralis et signatur in libro

Hee sunt sex claves que solent signari in libro videlicet $\cdot\Gamma\cdot$ ut, $\cdot f\cdot$ faut, $\cdot b\cdot$ fa $\cdot$ b $\cdot$ mi, $\cdot c\cdot$ solfaut, $\cdot gg\cdot$ solreut, $\cdot dd\cdot$ lasol.

WbSa

Sa 44v

¹²⁷ Sequitur nunc de modis cantandi tam usitatis quam inusitatis, et de eorumdem proprietatibus atque descriptiionibus, et primo in genere, 2^o in specie.

¹²⁸ Pro quo sciendum quod modus proprie sumptus sic diffinitur: est intervallum seu spacium inter vocem et vocem. ¹²⁹ Intervallum autem est soni acuti gravisque distancia. ¹³⁰ Modus autem a *modulando* vel *moderando* dicitur, quia per ipsum cantus modulatur, id est componitur, vel moderatur, id est regitur. ¹³¹ Modi autem sunt duplices, scilicet usitati et inusitati. ¹³² Modi usitati quibus omnis cantilena componitur sunt novem.

¹²⁹ BOETH. mus. 1, 8 p. 195, 6

¹³⁰ IOH. COTT. mus. 10, 7

¹²⁶ Incipit tercius] incipitur tercius Wb

¹²⁹ Intervallum] interdum Sa

¹³² Modi] modi autem Sa

Versus: ¹³³Ter ternis modulis cantus contextitur omnis.

¹³⁴Qui sunt unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, dyatesseron, dyapenthe, semitonium cum dyapenthe, tonus cum diapenthe.

¹³⁵Ex hiis sex consonantie dicuntur, que in cantu sepius consonant, id est simul sonant, vel que in certis proporcionibus se invicem continent, scilicet sesquioctava, sesquialtera, sesquitercia. ¹³⁶De quibus tractare pueris esset nimis onerosum, quare illa subtilitas hic relinquitur.

¹³⁷Sequitur nunc de modis in speciali, et primo de unisono.

¹³⁸Unisonus dicitur fieri quando una vox pluries continue repetitur.

Wb 145r

¹³⁹Et diffinitur sic: est unius vocis vel clavis continuata frequentacio, et dicitur ab *unus* et *sonus* quasi unius vocis sonus, et fit sex modis penes sex voces.

Versus: ¹⁴⁰Unisonus clavem tantummodo postulat unam.

¹⁴¹Unisonus voces similes sociat sibi plures.

¹⁴²Conectens *re re, mi mi* voces similesque.

¹⁴³Semitonium est de *fa* in *mi* vel econtra progressio. ¹⁴⁴Et dicitur a *semis*, quod est imperfectus, et *tonus*, nam imperfectum facit sonum respectu toni. ¹⁴⁵Et habet unam speciem.

¹⁴⁶Sed semitonium *fa mi* sociat sibi cantum.

¹⁴⁷Non sit tibi dubium quod ei constat genus unum.

¹⁴⁸Tonus est transitus in vocem proximam preter *mi fa* et *fa mi*. ¹⁴⁹Et dicitur a *tonos* grece quod est *tonus*, latine mutando *o* in *u*, vel dicitur a *tono* -as, quod est *fortiter sonare*, cum ipse respectu semitonii fortem dat sonum. ¹⁵⁰Et fit 4^{or} modis. Exemplum: *ut re, re mi, fa sol, sol la*.

134-136, 138 IOH. COTT. mus. 8, 1-5

139 TRAD. Lamb. 3, 2, 2; TRAD. Phil. I f. 61vG, 5

141-142, 146 HUGO SPECHTSH. 297-298, 300

149 cf. IOH. COTT. mus. 8, 7

133 ternis] trinis Sa

135 id est - sonant] om. Sa

136 onerosum] honerosum Sa

138 pluries] pluries in eadem Sa

142 connectens rationi mi mi similesque Sa

144 *tonus*] tonus sonus Sa

146 *fa* - sibi] sociat sibi mi fa Sa

149 -as] -as -are Sa

- p.242 Versus: ¹⁵¹ Cum socio socia vult esse tonus, rape *mi fa*
¹⁵² Quatuor in species illum distinguere debes.
- Sa 45r ¹⁵³ Semiditonus dicitur quasi imperfectus ditonus et non dimidius
ditonus, et est protensior quam in predictis. ¹⁵⁴ Et fit inter *re fa* et *mi sol* et
alias non.
- Versus: ¹⁵⁵ *Sol mi* vel *fa re* vult semiditonus esse.
- ¹⁵⁶ Ditonus dicitur a *dya* quod est *duo*, et *tonos tonus*, quasi duos includens
tonos, ut cum ad terciam clavem fit transitus duobus tonis inclusis.
- Versus: ¹⁵⁷ *Ut mi, fa la* sic ditonus est vel econtra.
- ¹⁵⁸ Et uterque eorum, scilicet tam semiditonus quam ditonus, habet duas
species.
- Versus: ¹⁵⁹ Sic species in se binas retinebit uterque.
- ¹⁶⁰ Dyatesseron est meatus in quartam clavem unum semitonium cum
duobus tonis includens. ¹⁶¹ Et dicitur a *dya* quod est *de*, et *tesseron 4^{or}*. ¹⁶² Et
habet tres species.
- Versus: ¹⁶³ *Sol re* cum *mi la* dyatesseron est simul *ut fa*.
- ¹⁶⁴ Dyapenthe est ad quintam comparacio vocem, et dicitur a *dya* quod
est *de*, et *penth* *quinque*. ¹⁶⁵ Et constat ex tribus tonis et semitonio, et habet
4^{or} species:
- ¹⁶⁶ *Ut sol, mi mi, re la* quoque *fa fa* dabit dyapenthe.
- ¹⁶⁷ Bis binas species in eo sic querere dices.
- ¹⁶⁸ Semitonium cum diapenthe est addicio semitonii ultra dyapenthe.
- ¹⁶⁹ Sic tonus cum dyapenthe est toni cum dyapenthe sociacio. ¹⁷⁰ Exem-
plum patet in hiis versibus:
- ¹⁷¹ ·E·laque ·c·solfa dant cum semi dyapenthe.
- ¹⁷² Cum dyapenthe tonum facit ·F·faut ac ·d·lasolre.

152 Quatuor - debes] *om. Sa*

153 quam in] *om. Sa*

156 *tonos*] *om. Sa* | *tonos*] *tonus Sa*

158 scilicet] *om. Sa*

164 est - comparacio] est saltus ad quintam *Sa*

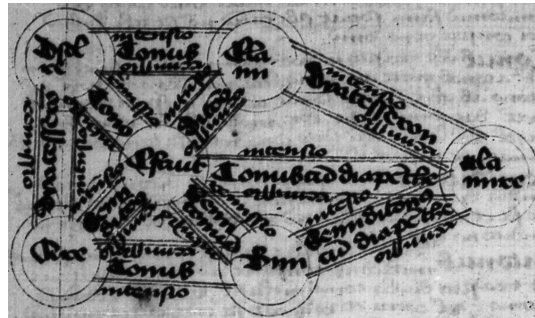
166 quoque] *que Sa*

167 sic] et similiter *Sa*

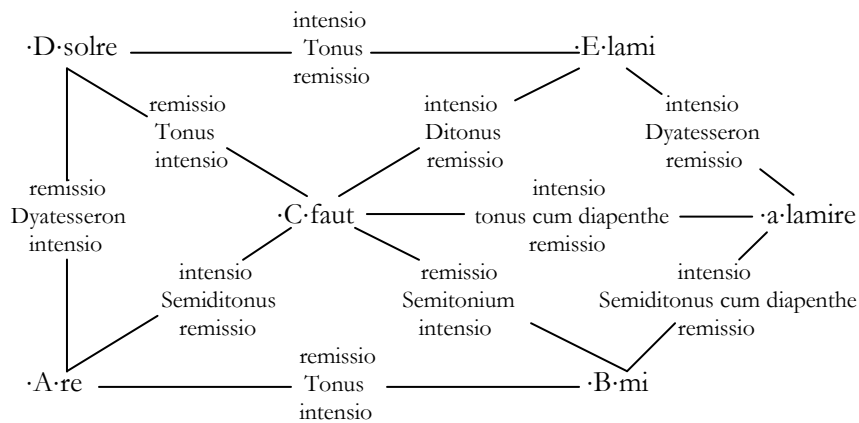
168 addicio semitonii] semitonii addicio *Sa*

¹⁷³ Dyapason in octava clave respectu certe clavis est resonancia. ¹⁷⁴ Et dicitur a *dia* quod est *de*, et *pan* quod est *totum* vel *omne*, et *sonus* quasi de omnibus sonis. ¹⁷⁵ Includit enim omnes modos. ¹⁷⁶ Constat enim ex quinque tonis et duobus semitoniis, et est semper inter litteras proximas eiusdem nominis, quarum una est octava ab alia. ¹⁷⁷ Et secundum quosdam eci- am dicitur esse modus cantandi. Alii vero dicunt | aliter sic: ¹⁷⁸ quod sit consonancia vel proporcio cantuum ad invicem per dyapason concurren- cium, vel quia ex consonanciis constituitur, puta ex dyapenthe et dia- tesseron, ut ·C·faut, ·c·solfaut, ·D·solre et ·d·lasolre, ·E·lami in spacio et ·ee·lami in linea. ¹⁷⁹ Que omnia in figuris sequentibus habent videri quarum prima datur de novem modis, secunda de dyapason. Sequitur figura:

Wb 145v



► p.242



174 GUIDO DION. 1, 1, 282

173 Dyapason est in ... clavis resonantia *Sa*

178 sit] *om. Sa* | puta] utputa *Sa*

179 figura] figura ut supra *Sa*

Wb

¹⁸⁰ Ter ter-ni sunt mo-di qui-bus om-nis can-ti-le-na con-te-xi-tur.

¹⁸¹ U-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um, to-nus, se-mi-di-to-nus, di-to-nus, dy-a-tes-se-ron, dy-a-pen-the, se-mi-to-ni-um cum dy-a-pen-the, to-nus cum di-a-pen-the. ¹⁸² Ad hec | so-nus dy-a-pa-son si quem de-le-ctat e-ius hunc mo-dum es-se co-gno-scat.

Wb 146r

¹⁸³ Cumque tam paucis clausulis tota armonia formetur, utilissimum est eas alte memorie commendare, nec prius ab huiusmodi studio quiescere, donec vocum intervallis cognitis melodie tocius facillime queat apprehendere noticiam.

180-183 HERMANN. mod.

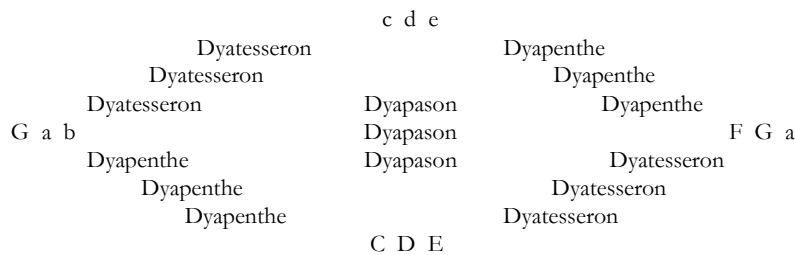
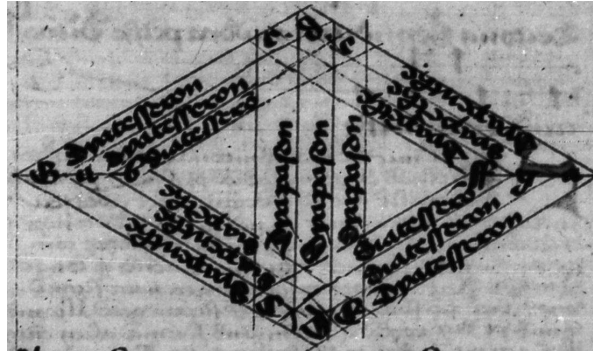
180-183 *om. Sa*

182

dyapason si quem delectat *Wb*

WbSa

¹⁸⁴ Sequitur alia figura:



¹⁸⁵ Item preter predictos modos novem aliqui addiderunt adhuc tres alios modos utputa tritonum, qui est inter ·F·faut et ·b·fa·h·mi. ¹⁸⁶ Et dicitur a *tris*, quod est *tres*, et *tonus*, namque tres tonos concludit. ¹⁸⁷ Semiditonum cum dyapenthe, qui addit semiditonum ultra dyapenthe, et est inter ·D·solre et ·c·solfaut. ¹⁸⁸ Ditonum cum dyapenthe, qui addit ditonum ultra dyapenthe, et existit inter ·C·faut et ·b·fa·h·mi. ¹⁸⁹ Qui rarissime invenitur. Sed tritonus reperitur in hoc responsorio *Omnis lapis* ubi canitur *Dei est sardius*. ¹⁹⁰ Nam *est* canitur in ·b·fa·h·mi et *sardius* incipitur in ·F·faut. ▶ p.242

¹⁸⁴ IOH. COTT. mus. 9, 14 (cf. GUIDO micr. 8, 32)

¹⁸⁹ cf. ANON. Pannain 1, 14, 5

¹⁸⁵ modos novem] novem modos *Sa*

¹⁸⁶ namque] nam *Sa* | concludit] includit *Sa*

¹⁸⁷ Semiditonum] semidytonum *Sa* | qui - dyapenthe] *om. Sa*

¹⁸⁹ *sardius*] stadius *Sa*

¹⁹⁰ *sardius*] stadius *Sa*

Wb 146v

Semiditonus cum diapenthe:

Sa 45v

► p.243

¹⁹⁹Primo sciendum quod tonus est equivocum.

²⁰¹ Uno modo dicitur perfecta elevacio vocis supra vocem. ²⁰² Alio modo tonus potest dici regula quedam determinans formam alicuius cantus. ²⁰³ Et sic accipitur in proposito, et diffinitur sic: tonus est regula

203-204 TON. Cist. 3-5

191 quod] quidem *Wb* | cantatur] canitur *Sa*

192 eciam media] media eciam *Sa*

193 primis] primis cum dyapason *Wb*

194 solempnes] solemnes *Sa* | et] *om. Sa* | eos] *eo Sa*

195 Tritonus - Semiditonus cum diapenthe] *om. Wb*

196 

Semiditonus cum dyapenthe *Wb*

198 ubi] videbitur *Sa*

201 Unol alio *Sa*

203 sic] *om. Sa*

naturam et formam cantuum regularium determinans. ²⁰⁴Natura autem cantus consistit in dispositione, forma in compositione et progressionem. ²⁰⁵Vel sic: tonus est discrecio seu cognicio principii, medii et finis, ascensus et descensus cuiuslibet cantus regularis.

²⁰⁶2^o notandum quod antiqui omnem modulandi varietatem in 4^{or} modos distinxerunt, id est tonos, secundum numerum 4^{or} elementorum. ²⁰⁷Ex quibus tonis omnis melodya componitur, sicut ex 4^{or} elementis omnis res naturalis constituitur. ²⁰⁸Et inde est quod adhuc habemus 4^{or} claves finales in monocordo seu in manu, in quibus isti 4^{or} cantus seu toni finiuntur. ²⁰⁹Moderni autem considerantes quod gravia cum acutis, et acuta cum gravibus | non bene concordabant, consiliati sunt quod quisque modus seu tonus divideretur in duos, scilicet in acutum et gravem. | ²¹⁰Divisisque illis tonis, acuta acutis et gravia gravibus convenirent.

Sa 46r
Wb 147r

²¹¹Tercio sciendum quod isti toni acuti, quia per antiquos fuerunt inventi, dicuntur autentici vel principales. ²¹²Et tonus dicitur autenticus ab *autentin* grece, quod est *fides* vel *autoritas* latine, quia tonus autenticus habet auctoritatem ascendendi ultra suum finale ad dyapason, vel quia auctoritas antiquorum illos modos primo invenit. ²¹³Graves vero appellantur plagales, id est laterales, parciales seu subiugales, eo quod sunt partes toni autentici, vel quia sunt in melodia sub autentici graviter sonantes. ²¹⁴Dicitur enim *plaga terra* vel *regio* vel *aliquid subiectum* et *pena* quia tonus plagalis non ascendit ad dyapason super suum finale, sed descendit, et in gravibus manet tamquam terra gravis.

²¹⁵Sciendum 4^{to} quod isti toni apud veteres habuerunt hec nomina: prothus, deustus, trytus, tetrardus. ²¹⁶Prothus enim dicitur quasi *primus*,

205 Ps.-PHIL. lib. mus. p. 36a

204 forma] figura SaWb

208 inde] hinc Sa

209 concordabant] concordant Sa

210 convenirent] convenerunt Sa

211 toni-quia] dicuntur autentici toni quia Sa | dicuntur - principales] et dicuntur principales vel autentici Sa

212 Et - dicitur] et dicitur tonus Sa | vel] aut Sa | ascendendi] ascendendo Sa | antiquorum] veterum Sa

213 appellantur] dicuntur Sa

214 terra] om. Sa | et pena] om. Sa | finale] finale Wb

215 Sciendum 4^{to}] quarto sciendum Sa

216 Prothus] prothos Sa | primus] primum Wb | antiquos] veteres Sa

quia primus fuit apud antiquos. ²¹⁷ Deutrus valet *duo* latine vel *2^{us}*, quia fuit *2^{us}* tonus apud antiquos licet non iam. ²¹⁸ Tritus valet tantum sicut *tercius* latine. ²¹⁹ Sed tetrardus dicitur a *tetra* grece, quod est *4^{or}* latine, quia quartus et ultimus erat. ²²⁰ Et isti toni apud latinos dicuntur omnes autenti, et sunt primus, tercius, quintus, septimus, qui impares dicuntur. ²²¹ Et quilibet illorum habet sub se unum tonum plagalem quasi subiectum, et sic nomina octo tonorum a modernis sic appellantur: ²²² autentus prothi, plagalis prothi, autentus deutri, plagalis deutri, autentus triti, plagalis triti, autentus tetrardi, plagalis tetrardi. ²²³ Ubi notandum quod Greci ptongos sic efferunt: dorius, ypodorius, frigeus, ypofrigeus, lideus, ypolideus, mixolideus, ypomixolideus. ²²⁴ Et sciendum quod Guido dicit quod nomina octo tonorum pretacta proprie nostris tonis conveniunt, quod autem iam dicitur primus, *2^{us}*, *3^{us}* abusivum est, et fit ideo quia nomina dicta propter greccitatem soni non poterant in mente reservari. ²²⁵ Et nota sicut octo sunt toni, et etiam octo sunt eorum tenores. Tenor autem a *teneo* dicitur et fit ubi prima sillaba *seculorum amen* cuiuslibet toni incipitur, sed secundum Guidonem est mora ultime vocis. ²²⁶ Notandum autem quod sicut fines octo tonorum in *4^{or}* notis, que finales dicuntur, sunt dispositi, sic octo tenoribus *4^{or}* note attribuuntur, sed diverso modo. ²²⁷ Semper enim duorum tonorum finis ad unam notam respicit. In tenoribus vero non est ita. ²²⁸ Est enim in *·F·* tenor *2ⁱ* toni, in *·a·* acuto primi, *4^{ti}* et sexti, in *·c·* tenor tercii toni, quinti et octavi, septimi vero in *·d·*. ²²⁹ Unde *2^{us}* maxime

223 IOH. COTT. mus. 10, 38

224 cf. GUIDO micr. 12, 13-15

225-230 cf. IOH. COTT. mus. 11, 1-10

217 Deutrus] deutros *Sa* | non iam] iam non *Sa*

218 Tritus] tritos *Sa* | *tercius*] tres *Sa*

219 tetrardus] tetrardos *Sa* | erat] fuerat *Sa*

220 omnes] *om. Sa*

221 illorum] ipsorum *Sa*

223 ptongos] ptohonos *Sa* ptonogos *Wb* | dorius - ypomixolideus] dorios ipodorios frigeos ypofrigeos lideos ypolideos mixolideos ypomixolideos *Sa*

224 nostris] ipsis *Sa* | autem] *om. Sa* | est, et fit] *om. Sa* | dicta] iam dicta *Sa* | greccitatem soni] grossitatem soni *Sa* grossiciam mentis *Wb*

225 et etiam] sic etiam *Sa* | a *teneo* dicitur] dicitur a *teneo Sa* | prima sillaba] per silbam *Sa* | mora ultime vocis] ultima vocis mora *Sa* | ultime] ultima *Wb*

226 fines] finis *Sa*

227 Semper enim] qui semper *Sa* | In] sed in *Sa*

228 acuto] acuta *Sa* | in *·c·* - tercii] est tenor in *c* tercii *Sa* | septimi - *·d·*] in *d* vero septimi est tenor *Sa*

descendit et septimus pre ceteris omnibus ascendit. ²³⁰ Sunt autem 4^{or} finales iste: ·D·E·F·G·: ·D· primi et secundi, ·E· tercii et quarti, ·F· quinti et sexti, ·G· septimi et octavi licet interdum alias finales sibi cantus usurpat ut in sequentibus demonstrabitur. | ²³¹ Sciendum autem quod | tota vis cantus ad finales respicit, unde ubicumque cantus incipiat vel terminetur, semper modus attribuitur ei in eius finali. ²³² Unde quandoque responso- rium aliquod videtur habere cursum prothi, tamen ex quo exiit in ·E· finale vel in ·F· est alterius toni. ²³³ Sed cum iam de tenoribus atque finalibus dictum sit, nihil obest si eciam de *Gloria patri* cuiuslibet toni ubi sit incipi- endum, lector certificetur: ²³⁴ secundi ergo toni *Gloria* in ·C· gravi incipit, 4^{ti} in ·E· finali, primi, quinti, sexti in ·F·, tercii, octavi in ·G·, septimi in ·c· acu- to. ²³⁵ Et nota: licet sit tonus peregrinus, hic tamen ratione finis ad octavum tonum reducitur.

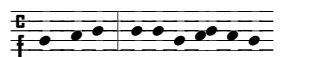
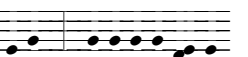
Sa 46^v

Wb 147^v

► p.243

²³⁶ Nunc autem de singulis finalibus et tenoribus et *Gloria* tenorum exempla subdentur.

²³⁷ Et primo de *Gloria* et *Seculorum amen* exemplificabitur.

	
²³⁸ Glo-ri- a e u o u a e primi toni	Glo-ri-a e u o u a e quinti toni
	
Glo-ri-a e u o u a e sexti toni	Glo-ri-a e u o u a e secundi toni

231-232 cf. IOH. COTT. mus. 11, 13-15

233-234 IOH. COTT. mus. 11, 22-23

230 4^{or}] eorum *Sa* | iste] ista *Sa* | ·D· primi - usurpat] et finale primi et 2ⁱ tonorum est D tercii et quarti E quinti et sexti F septimi et octavi G licet interdum cantus alias finales usurpat *Sa*

231 cantus¹] om. *Sa* | finali] finale *Sa*

232 quandoque] quodcumque *Sa* | cursum prothi] prothi cursum *Sa* | exiit] exit *Sa*

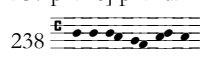
233 obest] abest *Sa*

234 gravi] grave *Sa* | acuto] acuta *Sa*

235 reducitur] reducitur secundum gloria tonorum *Sa*

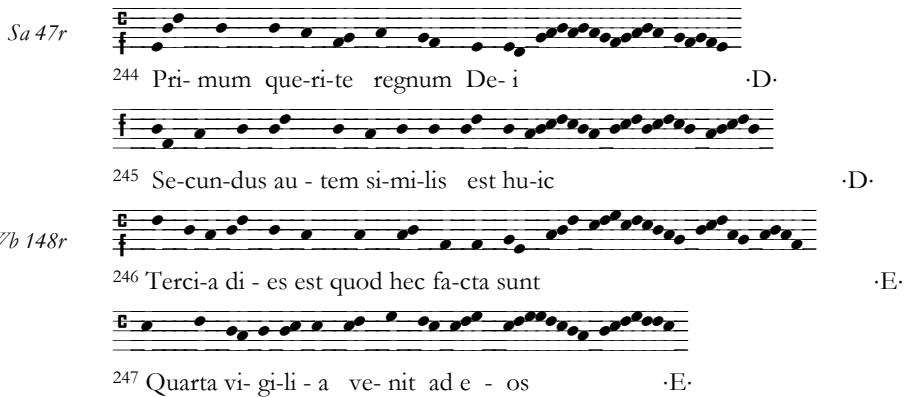
236 Nunc - exempla] exempla de singulis finalibus et tenoribus *Sa*

237 primo] primum *Wb*

238 
e u o u a e primi toni *Sa*



239 Sequuntur exempla de finalibus ad plenius demonstrandum tonorum cognicionem. 240 Et ponitur hic iubilus seu neuma in hac antiphona *Primum querite* super hanc dictionem „Dei“. 241 Hic iubilus seu neuma solet cantari in fine antiphonarum primi toni. 242 Et consimiliter ponitur iubilus decantandus in fine antiphonarum aliorum tonorum. 243 Sequitur <formula primi toni>:



-
- 238 *Wb* | Gloria (...) octavi toni *Wb*
 239 Sequuntur] sequuntur nunc *Sa* | demonstrandum] videndum *Sa*
 241 seu neuma] *om. Sa* | solet cantari] canit solet *Sa*
 242 ponitur - tonorum] ponuntur iubili aliorum tonorum cantandi super antiphonas ut sequitur *Sa*
 243 *om. Sa*
 244 Dei] formula primi *add. Sa*
 245 *Sa*
 Secundus similis est huic. Iubilus secundi toni.
 246 *Sa*
 Tercia dies est quod hec facta sunt. Neuma 3i toni.

248 *Quin-que pru-den- tes in- tra-ve-runt ad nu- pti- as* ·F·

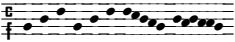
249 *Sex- ta ho- ra se- dit su-per pu-te - um* ·F·

250 *Se- ptem sunt spi-ri-tus an- te tro-num De- i* ·G·

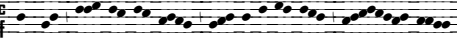
251 *Oc- to sunt be- a - ti- tu - di - nes* ·G·

Sa 47v

²⁵²Consequenter videndum est de cursu regulari tonorum. ²⁵³Pro quo notandum quod secundum Iohannem musicum, cursus tonorum est lex seu certa regula, qua cohercentur toni quantum quisque ascendere vel descendere, intendi vel remitti possit, et cursus ille alio nomine dicitur ambitus tonorum, nam ambitus est spacium inter quod regulariter potest versari cantus cuiuslibet toni. ²⁵⁴Unde autenti toni a sua finali ascendunt ad dyapason, et sic patet quod ambitus quisque habet octo claves, licenter autem ad nonam vel decimam sine vicio ascendere potest et hoc raro; et inferius descendunt a finali ad proximam sibi suppositam, que eciam raro est tangenda. ²⁵⁵Sed octo claves, que sunt infra ambitum sunt regulares, ergo licet has tangere quociens placuerit.

248 
Finalis quinti toni neuma vel iubilus *in margine Wb*

253 lex ... regula] IOH. COTT. mus. 12, 41

248  *Sa*
Quinque prudentes intraverunt ad nuptias

251  *Sa*
Octo sunt beati tudines

253 notandum] sciendum *Sa*

254 sic] *om. Sa* | quisque habet] habet quisque *Sa* | sine-potest] ascendere potest sine vicio
Sa | descendunt - suppositam] descendit ad proximam sub finalem *Sa*

Versus: ²⁵⁶ Regula certa tono dat claves cuilibet octo,
²⁵⁷ Infra sed solam binas dat gracia supra.
²⁵⁸ Regula quas tribuit audacter quisque frequentat.

Wb 148v
Sa 48r

²⁵⁹ Plagales vero a sua finali | ad quintam, id est ad dyapenthe, ascendunt et licenter sextam assumunt sed minime septimam. ²⁶⁰ Nec | est mirandum quod plagales habent minorem licenciam ascendendi quam autenti, quia semper in inferioribus morari debent, et raro a suo finali ad quintam ascendere. ²⁶¹ Si ergo raro ad quintam, ergo minus ad sextam, sed bene ad quartam per dyatesseron regulariter, et quandoque licenter ad quintam, sed tamen pluries quam ad sextam. ²⁶² Et ratio omnium horum est quod plagales, id est subiugales, appellantur. ²⁶³ Item sciendum ad cognoscendum unumquemque tonum in cantu utrum sit autentus vel plagalis consideranda est differentia tonorum, que clare patet in hiis metris:

²⁶⁴ Cantus non tangens quintam vult esse plagalis.
²⁶⁵ Qui nec tangit nec subtangit autentus vult esse magis.
²⁶⁶ Sepe cadens, raro tangens, plagalis esse probatur.
²⁶⁷ Tangens sepe, cadens raro, summo sociatur.
²⁶⁸ Si tangit tociens quociens cadit, ad placitum sit,
²⁶⁹ Sed quidam senserat hunc dignius esse plagalem.

► p.243

²⁷⁰ Item nota pro maiori declaratione, octo toni habent septem principia secundum quod septem sunt claves in manu, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·, et hoc regulariter. ²⁷¹ In prima clave videlicet ·A· gravi incipitur primus plagalis seu tonus par, ex quo omnes plagales sunt pares. ²⁷² Et similiter desinit in ·a· eadem clave, sed acuta vel affinali. ²⁷³ Et sic consequenter omnes alii toni,

256 claves cuilibet] cuilibet infra *Sa*

257 Infra] *om. Sa*

258 audacter quisque] quelibet audacter *Sa*

259 ad quintam - ascendunt] ascendit ad quintam i. dyapenthe *Sa*

260 habent minorem] minorem habent *Sa*

261 ad quintam] ad sextam *Sa* | sed tamen] et modo? *Wb* | pluries quam] pluries ad quintam *Sa*

262 plagales] plagalis *Sa*

263 cognoscendum - tonum] unumquemque tonum cognoscendum *Sa* | utrum - plagalis] *om. Wb* | est] *om. Wb* | est - metris] sunt hec metra *Sa*

265 autentus - magis] autenti volat inanis *Wb*

269 senserat] senserunt *Sa*

270 secundum quod] id est *Sa*

271 videlicet] scilicet *Sa* | gravi] grave *Sa*

in qua littera seu clave incipiuntur, in eadem eciam finiuntur, solum mutando nomina, quia si una clavis est gravis, alia erit acuta. ²⁷⁴ Sed 2^{us} plagalis, qui quartus vocatur, incipitur in 2^a clave, scilicet ·B· gravi, et finitur in ·b· acuto. ²⁷⁵ 3^{us} autem plagalis, qui sextus vocatur, incipitur in ·C· gravi, et finitur in ·c· acuto. ²⁷⁶ 4^{tus} plagalis seu subiugalis, qui et octavus dicitur, incipitur in ·D· finali et finitur in ·d· acuto. ²⁷⁷ Et sic patent toni pares seu plagales.

²⁷⁸ Alii autem dicuntur toni autentici seu impares, et incipiuntur eodem modo secundum ordinem litterarum sic, quod primus incipit in ·D· finali et finitur in ·d· acuto, sicut octavus tonus inter tonos pares. ²⁷⁹ Et sic patet quod octavus tonus et primus habent eundem ambitum, sed differunt in hoc, quia primus habet aliam clavem finalem quam octavus. ²⁸⁰ Tercius tonus, qui in ordine autentorum est 2^{us}, incipitur in ·E· finali et finitur in ·e· superacuto. ²⁸¹ Sed quintus, qui in ordine autentorum est tercius, incipitur in ·F· finali et finitur in ·f· superacuto. ²⁸² Septimus vero, qui est ultimus, inter tonos autenticos est 4^{tus}. ²⁸³ Incipitur in ·G· finali et finitur in ·g· superacuto. ²⁸⁴ Ex predictis patet quare plagales dicuntur subiugales, quia omnes habent sua principia sub autentis, excepto solo primo tono, qui convenit | in principio cum octavo tono. ²⁸⁵ Et licet hoc sit, tamen adhuc primus in ordine ad suum plagalem, scilicet 2^{um}, habet principium alcius, ut clarius patebit in figuris sequentibus magistri Guidonis, quas quilibet musicus diligenter debet respicere.

Wb 149r

► *p.243*

²⁸⁶ Ultimo sciendum quod quilibet tonus constituit dyapason communi cursu, id est ascensu vel descensu, per octo notas, et quandoque superius ultra octo assumit duas, et inferius unam cum licencia.

274 in 2^a clave, scilicet ·B·] in B *Sa* | gravi] grave *Sa* | acuto] acuta *Sa*

275 gravi] grave *Sa* | acuto] acuta *Sa*

276 qui - dicitur] qui octavus vocatur *Sa*

278 acuto] acuta *Sa* | sicut - pares] *om. Sa*

279 octavus - habent] primus autenticus et quartus plagalis habent *Sa* | quia - octavus] quia primus finitur in D et alter in B et sic patet differentia eorum qui habent diversa principia *Sa*

280 qui] *om. Sa* | superacuto] superacuta *Sa*

281 qui in] et 3^{us} in *Sa* | est tercius] *om. Sa* | superacuto] superacuta *Sa*

282 vero] *om. Sa* | inter] est inter *Sa* | est 4^{tus}] *om. Sa*

283 finali] finale *Sa*

285 adhuc - plagalem] respectu sui plagalis *Sa* | 2^{um}] 2ⁱ *Sa* | habet - alcius] alcius suum habet principium *Sa* | respicere] inspicere *Sa*

286 quod] *om. Sa* | tonus] tonus vel tonis *Sa* | ascensu] ascensum *Wb* | descensu] descensum *Wb* | superius - octo] ultra octo superius *Sa*

	<i>Wb</i>		<i>Sa</i>
	²⁸⁷ Que omnia clarius patent in figura circulatorum cursus tonorum denotantium sic, quod circulus inferior spectat ad tonum parem, et superior ad tonum imparem.		²⁸⁷ Que omnia clarius patebunt in figura circulatorum sic, quod circulus inferior spectat ad tonum parem, et superior ad tonum imparem ut patebit secundum ordinem figurarum. Ex predicto eciam habetur duplex cursus seu ambitus tonorum scilicet regularis et talis continet octo notas. ²⁸⁸ Alius irregularis et talis continet decem vel undecim notas. Sic habetur quod omnis clavis que est supra dyapason causat irregularitatem toni. Et de quanto plures de tanto maior fit irregularitas quousque ad dyapente supra dyapente et dyapason supra dyapason, quia ibi quedam surgit perfectio etc. Sequitur figura.
<i>Sa 48v</i>			
<i>Sa 49r</i>	<i>Sa</i>		
	Autenti sunt { Primus Tercius Quintus Septimus }		Plagales sunt { Secundus Quartus Sextus Octavus }
<i>Sa 48v</i>	<i>Wb</i>		<i>Sa</i>
	Versus: ²⁸⁹ Impar vult sursum, vult semper parque deorsum. Sequitur figura.		Versus: ²⁸⁹ Impar vult sursum tendit par quoque deorsum

288 que est] qui est *Sa* | supra dyapente] supra dyapason *ante corr.*

Sa

Prothos:

²⁹⁰ Prothos autentus versatur regulariter inter ·D·solre et ·d·lasolre. Et aliomodo dicitur primus tonus et potest superius per licenciam assumere duas claves scilicet ·ee· et ·ff·. Et inferius una scilicet ·C·faut, et huic tono deservit primus circulus ut patet etc.

²⁹¹ Prothos plagalis versatur regulariter inter ·A·re et ·a·lamire, idest secundus tonus et eciam potest per licenciam superius regulariter assumere duas claves, scilicet ·b·fa·h·mi et ·c·solfaut, et inferius unam scilicet ·T·ut et huic tono deservit circulus secundus secans primum etc.

Deutros:

²⁹² Autentus deutri id est tercius tonus regulariter versatur inter ·E· et ·ee· et superius per licenciam potest assumere duas claves, scilicet ·ff· et ·gg· et inferius unam scilicet ·D·solre et huic deservit 3^{us} circulus 3ⁱⁱ toni.

²⁹³ Plagalis deutri versatur inter ·E· et ·b·fa·h·mi idest quartus tonus et eciam potest assumere superius duas claves per licenciam, scilicet ·c·solfaut et ·d·lasolre, et inferius unam scilicet ·A·re et huic deservit circulus 4^{ti} toni.

Tritos:

²⁹⁴ Tritos autentus idest quintus tonus versatur inter ·f· et ·ff· et per licenciam potest assumere duas claves scilicet ·gg· et ·aa· et inferius unam scilicet ·E·. Et huic deservit circulus quinti toni etc.

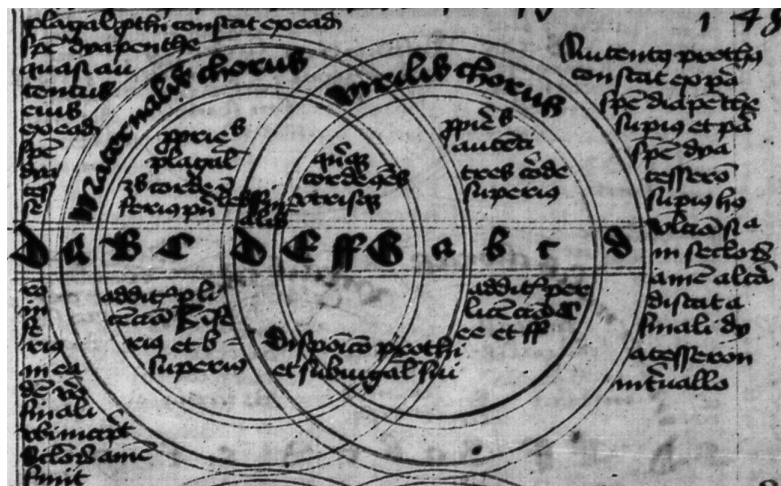
²⁹⁵ Tritos plagalis idest sextus tonus versatur inter ·C·faut et ·c·solfaut et per licenciam superius potest assumere duas claves scilicet ·d· et ·ee· et inferius unam scilicet ·b·mi. Et huic deservit circulus sexti toni etc.

Tetrardus:

²⁹⁶ Autentus tetrardi regulariter versatur inter ·g· et ·gg· idest septimus tonus et per licenciam superius potest assumere duas claves, scilicet ·aa· et ·b·fa·h·mi et inferius unam scilicet ·F·faut. Et huic deservit circulus septimi toni etc.

²⁹⁷ Plagalis tetrardi versatur inter ·D·solre et ·d·lasolre idest octavus tonus, et superius potest assumere per licenciam duas claves scilicet ·ee· et ·ff· et inferius unam scilicet ·C·faut. Et huic deservit circulus octavi toni. Et licet primus et octavus toni habeant eundem ambitum tamen non sunt unus tonus, quia primus finitur in ·D·lasolre, octavus vero in ·g·solreut ut patet intuenti circulos etc.

Wb
298



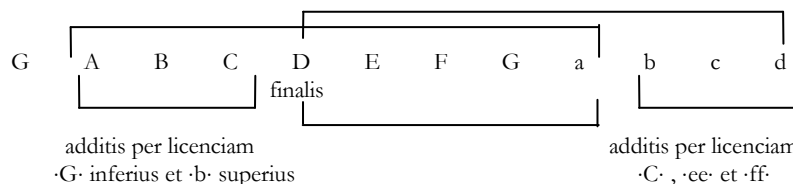
Dispositio prothi et subiugalis sui.

Plagalis prothi constat ex eadem specie dyapenthe qua autentus eius et eadem specie dyatesseron inferius. In eadem vero finali ubi incipitur *Seculorum amen* finit.

proprietas plagalis 3^s
corde inferius principales
maternalis chorus

quinque corde
communes utrisque
virilis chorus

proprietas autenti
tres corde superius



Autentus prothus constat ex prima specie diapenthe superius, et prima specie dyatesseron superius huius. Ultima sillaba in *Seculorum amen* alcius distat a finali dyatesseron intervallo.

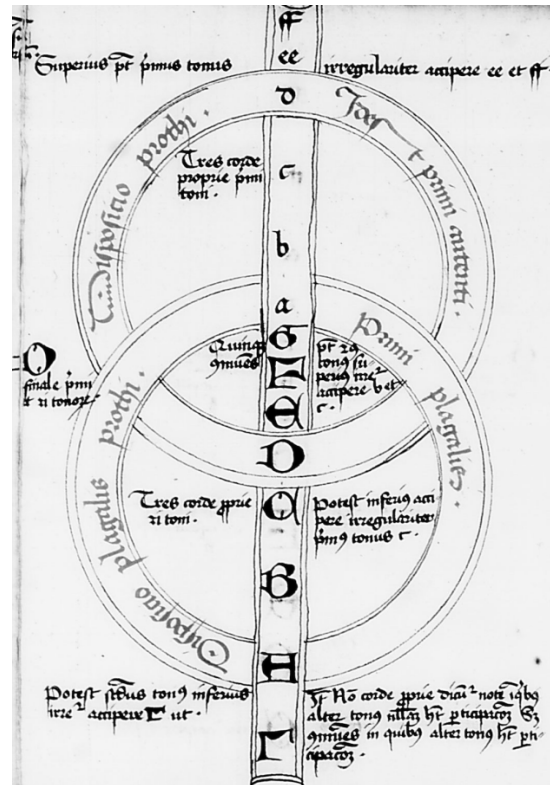
► p.243

298 Nota quod cantus primi et quinti tonorum ex sui lascivia infra clavem finalem sepius descendunt ad quartam vocem sive notam, ut patet in responsorio de sancta Agnete (Anna *ms.*) *Mel et lac*, item in dedicacione ecclesie in responsorio *Benedic Domine* et in pluribus aliis. Item nota quod plura responsoria permixtos habent tonos, scilicet quintum et sextum que tamen frequenter quinto tono attribuuntur. In quibus eciam frequenter fit descensus infra finalem ad quartam vocem sicut patet in purificatione virginis Marie in responsoriis *Responsion accepit Symeon*, *Suscipiens Ihesum in ulnas*. Et cum hoc modo habent principium sexti toni, quia incipiunt in ·D·solre. Idem fit de primo tono videlicet in responsorio *Filie Iherusalem*, quod transit ad ·A·re et secundum quosdam ad ·F·ut. Similiter in antiphona *Ece tu pulchra*. add. marg. ab alia manu *Wb*

298 qua autentus|quasi autentus $\mathbb{W}b$ | et eadem| ex eadem $\mathbb{W}b$ | alcius distat| altera distat $\mathbb{W}b$

Sa
298

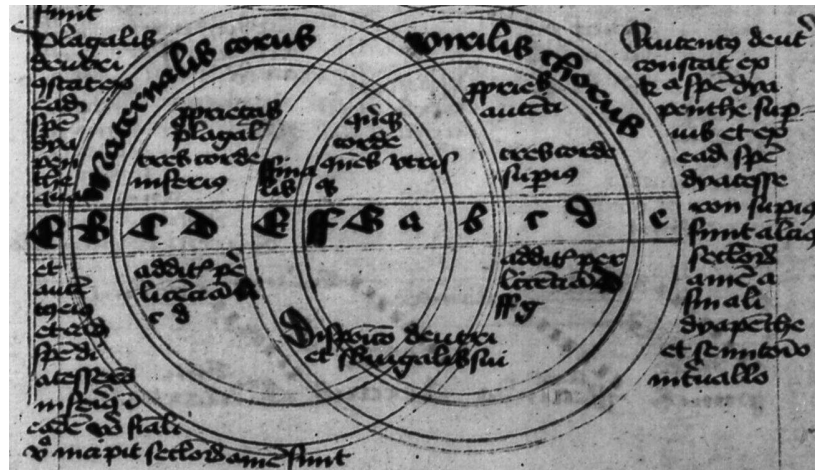
Sa 49v



	ff	Superius potest primus tonus	ee	irregulariter accipere .ee. et .ff.
	d		d	
	c	Tres corde proprie primi toni	c	Potest secundus tonus superius
	b		b	irregulariter accipere .b. et .c.
	a		a	
Dispositio prothi id est primi autentici	G		G	
	F	Quinque communes	F	
	E		E	
.D. finale primi et 2i tonorum	D		D	
	C	Tres corde proprie 2i toni	C	Potest inferius accipere primi plagalis
	B		B	
Potest secundus tonus inferius irregulariter accipere .F. ut	A		A	
	I		I	
Item nota: corde proprie dicuntur note in quibus alter tonus nullam habet participacionem, sed communes in quibus alter tonus habet participacionem.				

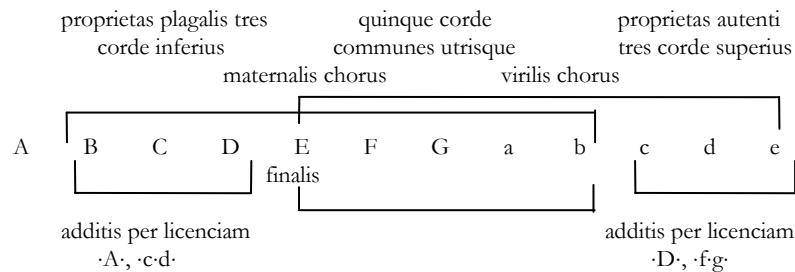
Wb

299



Dispositio deutri et subiugalis sui.

Plagalis deutri constat ex eadem specie dyapenthe qua et autentus eius, et eadem specie diatesseron inferius. In eadem vero finali ubi incipit *Seculorum amen* finit.

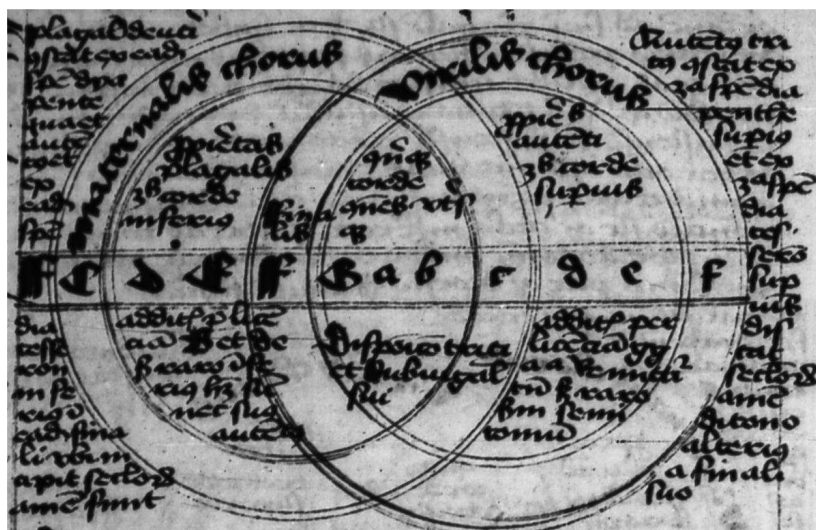


Autentus deutrus constat ex 2^a specie dyapenthe superius, et ex eadem specie dyatesseron superius. Finit alius *Seculorum amen* a finali dyapenthe et semitonio intervallo.

Wb 149v

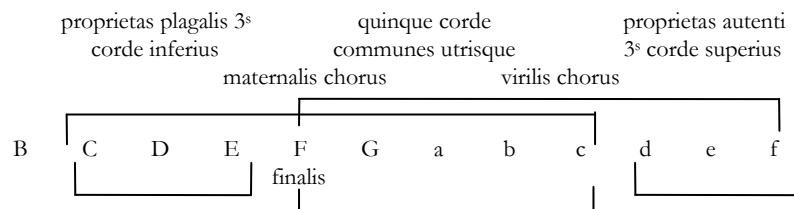
Wb

300



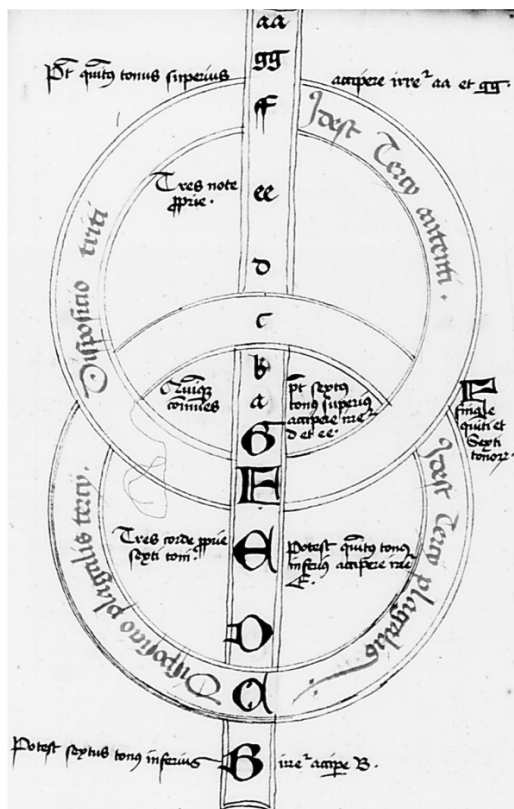
Disposicio triti et subiugalis sui

Plagalis triti constat ex eadem specie dyapente qua et autentus, et ex eadem specie diatesseron inferius. In eadem finali ubi incipit *Seculorum amen* finit.



additis per licenciam
 ·B· et ·d·e· sed raro
 inferius habet <·B·> sicut [nec] suus autentus
 Autentus tritus constat ex 3^a specie diapenthe superius et ex 3^a specie diatesseron superius.
 Distat *Seculorum amen* ditono altius a finali suo.

additis per licenciam
 ·gg·aa· Remittitur tamen
 sed raro secundum semitonium

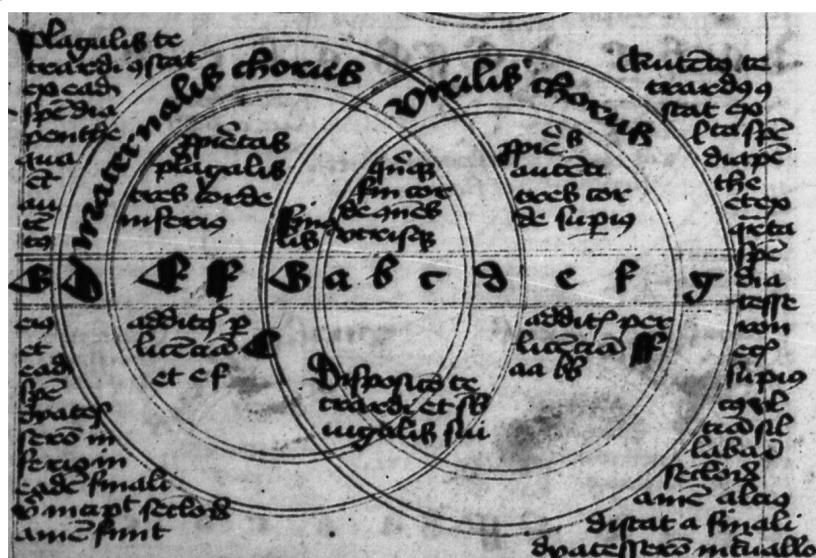
$$\frac{Sa}{300}$$
Sa 49av

		aa		
	Potest quintus tonus superius	gg	accipere irregulariter ·aa· et ·gg·	
		ff		
	Tres note proprie	ee	Potest sextus tonus superius	
		d	accipere irregulariter ·d· et ·ee·	
Dispositio triti id est tercii autentii		c		
		b		
	Quinque communes	a		
		G		
		F		
	Tres corde proprie sexti toni	E	Potest quintus tonus	
		D	inferius accipere	
		C	irregulariter ·E·	
	Potest sextus tonus inferius	B	irregulariter accipere ·B·	
				Dispositio plagalis triti id est tercii plagalis ·F· finale quinti et sexti tonorum

300 plagalis triti] plagalis tercii *Sa*

Wb

301

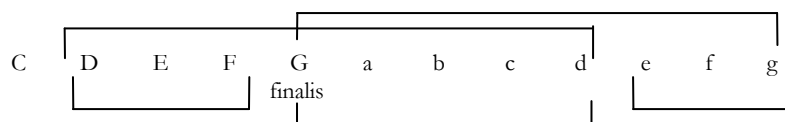


Dispositio tetrardi et subiugalis sui

Plagalis tetrardi constat ex eadem specie diapenthe, qua et autentus eius, et eadem specie dyatesseron inferius. In eadem finali ubi incipit *Seculorum amen* finit.

proprietates plagalis tres quinque corde proprietates autenti
corde inferius communes utrisque tres corde superius

maternalis chorus virilis chorus



additis per licenciam

·C· et ·E·F·

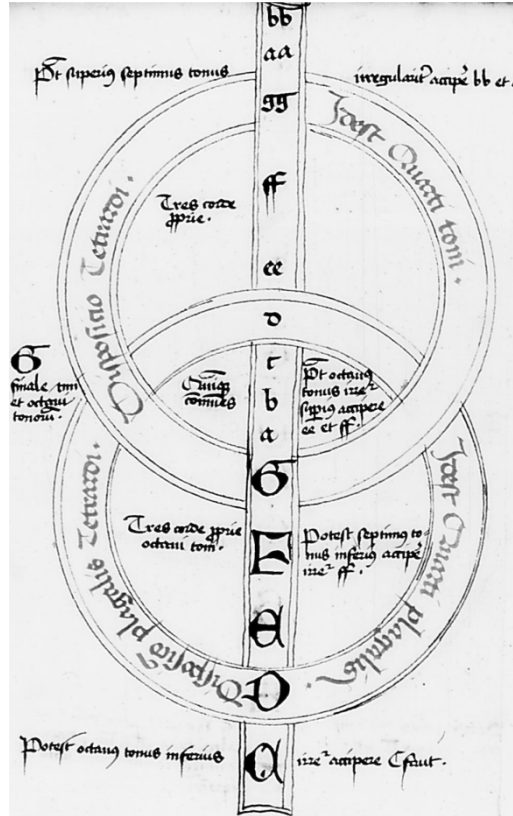
additis per licenciam

·F·, ·aa·bb·

Autentus tetrardus constat ex 4^{ta} specie diapenthe, et ex quarta specie dyatesseron eciam superius. Eius ultima sillaba in *Seculorum amen* alcius distat a finali dyatesseron intervallo.

Sa
301

Sa 49br

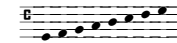


Potest superius septimus tonus	bb	irregulariter accipere ·bb· et ·a<a>·
	aa	
	gg	
Tres corde proprie	ff	Potest octavus tonus irregulariter superius accipere ·ee· et ·ff·
	ee	
Dispositio tetrardi id est quarti toni	d	
	c	
Quinque communes	b	Dispositio plagalis tetrardi, id est quarti plagalis
·G· finale 7 ^{mi} et octavi tonorum	a	
	G	
Tres corde proprie octavi toni	F	Potest septimus tonus inferius accipere
	E	
	D	irregulariter ·F·
Potest octavus tonus inferius	C	irregulariter accipere ·C·faut

302

*Sa 49^{bu}**W^b*

·d·lasolre

·D·solre
Primus

·a·lamire

·A·re
Secundus

·e·lami

·E·lami
Tercius

·b·fa·b·mi

·B·mi
Quartus

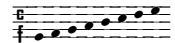
·f·faut

·F·faut
Quintus

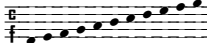
·c·solfaut

·C·faut
Sextus*Sa*

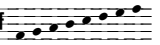
·d·lasolre

·D·solre
Ambitus regularis
primi toni

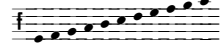
·f·faut

·C·faut
Ambitus irregularis
eiusdemNote
principales

·a·lamire

·A·re
Ambitus regularis
2i toni

·c·solfaut

·Γ·ut
Ambitus irregularis
eiusdemNote
principales

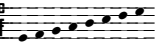
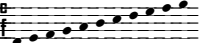
·ee·lami

·E·lami
Ambitus regularis
tercii toni

·gg·solreut

·D·solre
Ambitus irregularis
eiusdemNote
principales

·b·fa·b·mi

·B·mi
Ambitus regularis
quarti toni·A·re
Ambitus irregularis
eiusdemNote
principales

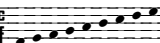
·ff·faut

·F·faut
Ambitus regularis
quinti toni

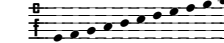
·aa·lamire

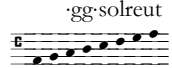
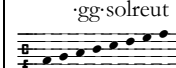
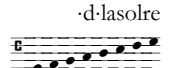
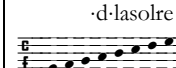
·E·lami
Ambitus irregularis
eiusdemNote
principales

·c·solfaut

·C·faut
Ambitus regularis
sexti toni

·ee·lami

·B·mi
Ambitus irregularis
eiusdemNote
principales

 ·gg·solreut ·G·solreut Septimus	 ·gg·solreut ·G·solreut Ambitus regularis septimi <toni>	 ·bb·fa·t· ·F·faut Ambitus irregularis eiusdem	 Note principales
 ·d·lasolre ·D·solre Octavus	 ·d·lasolre ·D·solre Ambitus regularis octavi <toni>	 ·ff·faut ·C·faut Ambitus irregularis eiusdem	 Note principales octavi superius Note principales octavi inferius

WbSa

³⁰³ Restat nunc dicere de differentia tonorum a se invicem et *Sa* 48^v autenticorum a plagalibus eorum.

³⁰⁴ Pro quibus talis erit regula. Omnis cantus prothi et plagalis eius, id est primi et 2ⁱ, finiuntur in ·D·solre vel in ·a·lamire. ³⁰⁵ Item principalis deuterus et collateralis eius, id est 3^{us} et quartus, finiuntur in ·E·lami vel in ·b·fa·t·mi [aut ·c·solfaut]. Magister tritus et discipulus suus, id est 5^{tus} et sextus, in ·F·faut vel in ·c·solfaut manent. ³⁰⁶ Tonus impar et par in tetrardo, id est septimus et octavus, finem sumunt in ·G·solreut.

Versus: ³⁰⁷ ·D· vel ·a· donato primoque sibi sociato.

► p.243

³⁰⁸ ·E· vel ·b· terni finis daturque quaterni.

³⁰⁹ Et ab illa regula excipitur 4^{tus} tonus, qui aliquando in fine spoliatur propria clave.

303 dicere] *om. Sa* | differentia] differentiis *Sa* | autenticorum] autentorum *Sa* | eorum] eorum dicere *Sa*

304 talis - regula] erit regula talis *Sa* | cantus] autenticus *Wb* | primi] primus *Wb* | 2ⁱ] secundus *Wb*

305 Item] sed *Sa* | deuterus - eius] deuteri et eius collateralis *Sa* | aut] vel in *Sa* | et] etiam ? *Wb* | sextus] sextus finiuntur *Sa* | vel] aut *Sa* | manent] *om. Sa*

306 impar - tetrardo] par et impar tetrardi *Sa* | finem sumunt] finiuntur *Sa*

307 donato] dato *Sa* | primoque] primo quia *Wb*

308 vel] *om. Sa*

309 propria] sua proprie *Sa*

³¹⁰ Sequuntur alie regule pro maiori separacione ipsorum autenticorum a plagalibus.

³¹¹ Prima: omnis cantus autentice compositus, quintam tangens, sepe in ea morans, aut tercio vel quarto eam reverberans, raro autem subsonans, autentus est, ut *Deus omnium exauditor est*, excepta illa antiphona: *Ortus conclusus est*, et similiter *Sicut lilium inter spinas*.

³¹² 2^a regula: omnis cantus autentice compositus quintam tangens et non subsonans est autentus.

³¹³ Tercia regula: omnis cantus ascendens ultra octavam finalis autentus est, ut *Fidelis sermo*.

³¹⁴ Quarta regula: cito ascendens a finali, ad quintam deinde reversus, sive eam amplius tangat, sive non, est autentus. Exemplum ut: *Leva*.

³¹⁵ Quinta regula: omnis cantus in cuius principio sonat dyapenthe et in fine, est autentus, ut *Genti peccatrici*. ³¹⁶ Et hec est regula antiquorum, quia ascensus vel descensus per diapenthe proprius est autentis.

³¹⁷ Sexta regula: omnis cantus per quartam saliens ascendit amplius saltando immediate ad sextam finalis, autentus iudicatur, ut *O gloriosum lumen*.

³¹⁸ Prima regula plagalium est cantus non ascendens ad quintam finalis plagalis est, ut *Clamavi*.

³¹⁹ Secunda regula: cantus raro tangens quintam finalis et sepe quartam, plagalis est, ut *Miserator Dominus*.

³²⁰ Tercia regula: omnis cantus a finali ascendens, reversus ad finalem antequam quintam tangit, licet eam postea tangat, ut *Et respicientes*, si non postmodum tangit sextam, | plagalis est, quia alias sepe autentus erit.

Wb 150v

310 ipsorum] om. Sa

311 sepe] et sepe Sa | omnium] omni Wb | exauditor est] exauditor Sa | conclusus est] conclusus Sa | Sicut] om. Wb

312 est autentus] autentus est Sa

313 omnis] om. Sa

314 cito] cantus cito Sa | finali] finale Sa | est autentus] autentus est Sa | Exemplum] om. Sa | Leva] leva velum Sa

315 omnis] om. Sa | est autentus] autentus est Sa | Genti] ve genti Sa

316 vel descensus] om. Sa | proprius est autentis] proprie est autentus Sa

317 ascendit] om. Sa

320 tangit - est] sextam tangat est plagalis Sa

³²¹ Quarta regula: cantus declinans in principio ad subquartam finalis plagalis est, ut *Oravit sanctus Ypolitus*. Sed si tangit quintam vel sextam, autentus est, ut *Christi virgo, Sint lumbi vestri*.

³²² Quinta regula: cantus in cuius principio sonat dyatesseron et in fine, plagalis est, ut *Beata es Maria*, si vero tangit sextam, autentus est, ut *Canite tuba*. Et hec est etiam regula antiquorum.

³²⁴ Sexta et ultima regula: omnis cantus ascendens per quartam reversus ad finalem, antequam salyt ad sextam, plagalis est, ut *Ave decus virgin<e>um*.

³²⁵ Cetera dicenda patent de differentiis to-³²⁶ norum. ³²⁶ Est enim cantus primi toni, quia terminatur in ·D·solre vel ·a·lamire et est autentice compositus et elevatus. ³²⁷ Sed dicitur 2ⁱ toni, quia est plagaliter compositus et depositus. ³²⁸ Et sic proporcionabiliter dicitur de aliis tonis. Sa 50r

<i>Wb</i>	<i>Sa</i>
³²⁹ Sequitur de differentiis tonorum.	³²⁹ Secuntur melodie tonorum principales una cum differentiis eorundem exemplariter per ordinem:

Sa

Si quis sin-gu-lo-rum cu-pit to-no-rum

Sci-re me-lo-di-am hanc at-ten-dat nor-mam

Et sic si-ne bre-vis stu-di-o-que le-vi

Po-te-rit hic sci-re to-nus dif-fi-ni-re

321 Quarta] quinta *Wb* | ad subquartam] sub quartam *Sa* | autentus est, ut] autentus est et hoc in responsoriis frequenter. Sed in antiphonis erit plagalis ut *Sa*

322 Quinta] sexta *Wb* | cuius principio] cuius in principio *Wb* | autentus] plagalis *Wb*

324 Sexta et] *om. Wb* | per quartam reversus] ad quartam rursus *Sa*

325 dicenda patent] dicentia patebunt *Sa*

326 terminatur] finitur *Sa*

327 2ⁱ toni] plagalis 2ⁱ *Sa* | est - depositus] plagaliter est compositus et depressus *Sa*

328 tonis] *om. Sa*

330

Wb

Pr-i mi to-ni me-lo-di-a

psal-lat in di-re-cto

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a

Do-mi-num

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

Is-ra-el qui-a vi-si-ta-vit

et fe-cit re-dem-pci-o-nem

ple-bis su-e

Tonus capitalis

e u o u a e

³³¹ Unde nota primus tonus habet
4^{or} litteras iniciales scilicet ·C·D·F·a·.
³³² Harum litterarum principalis to-
nus duas habet. Continet enim sub
se antiphonas in ·D· et ·F· incho-
antes, ut hoc modo:

Primus tonus

Pri-mi to-ni me-lo-di-a

psal-lat in di-re-cto

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a

Do-mi-num

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

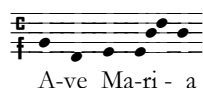
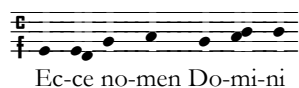
Is-ra-el qui-a vi-si-ta-vit

et fe-cit re-dem-pci-o-nem

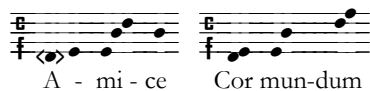
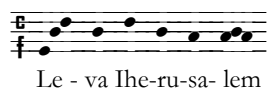
ple-bis su-e

³³¹ Et nota primus tonus habet quatuor claves iniciales scilicet ·c·, ·F· et ·a· et ·d·. ³³² Harum litterarum principalis tonus habet duas. Continet antiphonas ab ·F· et ·d· incipientes ut sequitur:

Wb

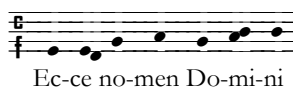


³³³Nota huic tono ascribuntur quinque difference, quarum prima continet sub se anthiphonas a ·D· subito per dyapenthe inchoantes, vel a ·C·, sed statim a finali per dyapenthe. Habet enim duas litteras initiales, scilicet ·D· et ·C·.

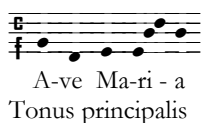


Sa

Exemplum



Exemplum



Tonus principalis



³³³Et nota huic tono ascribuntur quinque difference, quarum prima continet sub se anthiphonas a ·D· vel ·C· subito per dyapenthe ascendens a finali et habet duas litteras initiales, ut sequitur, scilicet ·D· et ·C·.

Exemplum



Exemplum



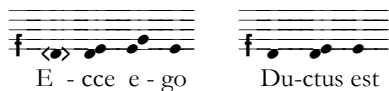
Sa 50v

Wb 151r

333 *Wb; cf. MMA V 1199*
Cor mundum

Wb

³³⁴ 2^a diferencia continet sub se anthiphonas in ·C· inchoantes sub dyapenthe et hanc ·C· habet inialem hoc modo, ut sequitur:



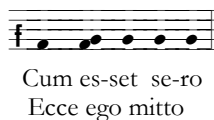
³³⁵ Tercia diferencia continet sub se antiphonas ab ·F· inchoantes et gradatim ad finalem descendentes hoc modo:



³³⁶ 4^a diferencia continet sub se anthiphonas ab eadem ·F· inchoantes et gradatim ascendentes ad ·a·, et similiter habet unam litteram inialem, scilicet ·F· hoc modo ut sequitur:

Sa

³³⁴ 2^a diferencia continet antiphonas sub dyapenthe incipientes et habet ·c· pro clave initiali, ut sequitur. Et secundum aliquos hec diferencia etiam dicitur tonus peregrinus.



³³⁵ Tercia diferencia continet sub se antiphonas sub ·ff· incipientes et gradatim ad finalem descendentes et habet ·F· pro littera iniciali ut sequitur:

Exemplum

Exemplum

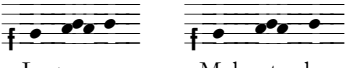


³³⁶ Quarta diferencia continet sub se antiphonas ab eadem ·F· incipientes et gradatim ascendentes ad ·a·, et habet pro littera iniciali hoc modo ut sequitur:

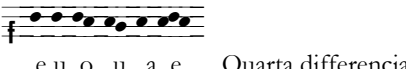
334 ex.: Ecce ego] Cum ego *Wb* | *Sa*
Cum esset sero

336 ascendentes] ascendens *Sa*

Wb

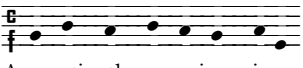


La-za- rus Mel et lac

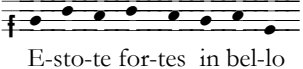


e u o u a e Quarta differencia

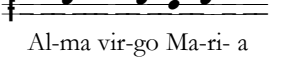
³³⁷ Item quinta differencia habet sub se anthiphonas ab eadem ·F· inchoantes et statim ·a· tangentes hoc modo, ut sequitur:



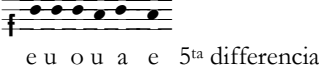
A-per-tis the-sau-ris su-is



E-sto-te for-tes in bel-lo



Al-ma vir-go Ma-ri- a



e u o u a e 5^{ta} differencia

³³⁸ Et nota quod cantus primi toni versatur regulariter in<ter> ·D· et ·d· utrobique assumens unam vocem. Et tenor primi toni, qui maxime respicit psalmos, continuatur in ·a· acuta, licet interdum finiatur ibidem vel eci- am in ·G· finali per cantum b mol- lem, licet irregulariter.

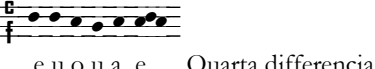
Sa

Exemplum



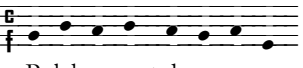
Ve-nit lu-men Lazarus

Exemplum



e u o u a e Quarta differencia

³³⁷ Quinta differencia continet sub se antiphonas ab eadem ·F· inci- pientes immediate ·a· tangentes et habet ·F· pro littera iniciali similiter et quandoque ·a·, ut sequitur:



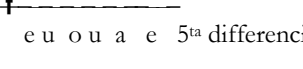
Pulchra es et decora



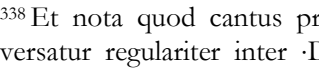
E-sto-te for-tes in bel-lo



Salve regina



Al-ma vir-go Ma-ri- a



e u o u a e 5^{ta} differencia

► p.243
Sa 51r

► p.243
► p.243

³³⁸ Et nota quod cantus primi toni versatur regulariter inter ·D· et ·d· utrobique assumens unam vocem. Et tenor primi toni, qui maxime re- spicit psalmos, et terminatur in ·a· acuta.

336 ex.: Lac et mel *Wb*

337 tangentes] tangens *Sa* | ex.: Alma vero Maria *Sa*

Wb

Pri- ma e-ta-te cre-a-ti sunt A-dam
et E- va et po-si-ti sunt
in se- de be- a-to-rum

Tonus principalis

e u o u a e Ex- ur - ge

³³⁹ Et nota quod iste tonus primus et principalis introituum habet <eadem> litteras iniciales, quas eci- am habet principalis primus antiphonarum, et habet duas differencias. ³⁴⁰ Prima continet sub se introitus a ·C· incipientes, subito per dyapenthe ascendentes hoc modo:

e u o u a e
Gau- de- a - mus Sus- ce - pi- mus

³⁴¹ 2^a differencia continet in se introitus ab ·a· incipientes sive dyapenthe et solam litteram initialem, scilicet ·a· hoc modo ut sequitur.

Sa

Pri-mo cre-a-ti sunt A-dam
et E- va et po-si-ti sunt
in se- de be-a- to-rum

Tonus principalis Exemplum

e u o u a e Ex- ur - ge

³³⁹ Et nota iste tonus primus et principalis habet duas differencias. ³⁴⁰ Prima continet introitus a ·C· incipientes, subito per dyapenthe ascendentes et habet easdem claves iniciales quas habet primus principalis psalmorum et antiphonarum:

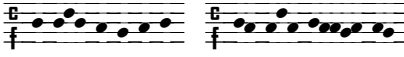
e u o u a e
Gau- de- a - mus Sus- ce - pi- mus

Exemplum Exemplum

³⁴¹ Item secunda differencia continet sub se introitus ab ·a· sine dyapenthe incipientes et habet ·a· littera pro iniciali ut sequitur.

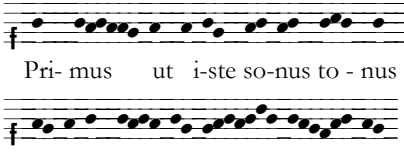
338 *Sa*
Euouac

Wb



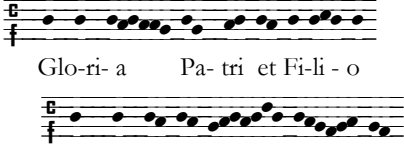
e u o u a e Lex Do-mi - ni

³⁴² Item: Responsoria eciam subsunt tonis et cognoscuntur in fine ante versum, et responsoriis primi toni quo ad versum datur ista forma, ut sequitur:



Pri-mus ut i-ste so-nus to-nus
est i-bi vo-ci-fe - ran - dus

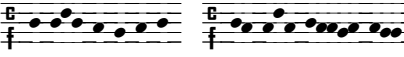
³⁴³ Et nota quando ad versum debet cantari *Gloria*, et si non fuerit signatum, potest sic cantari:



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

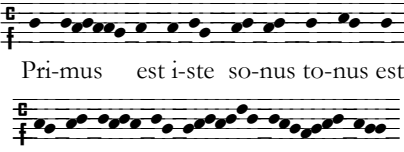
Sa

2^a diferencia Exemplum



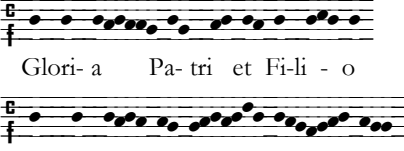
e u o u a e Lex Do-mi - ni

³⁴² Item: Responsoria eciam subsunt tonis et cognoscuntur in fine ante versum penes eorum finalem sed ut frequenter in responsoriis primi toni sequens datur forma quo ad versum sic similiter de aliis responsoriis aliorum tonorum qui etiam sepius cognoscuntur penes versum et principaliter penes finale ut sequitur secundum ordinem etc. Versus in responsoriis primi toni sic formatur:



Pri-mus est i-ste so-nus to-nus est
i-bi vo-ci-fe - ra - tus

³⁴³ Et quandoque ad versum contingit cani *Gloria* et debet sic cani si non specialiter fuerit signatum ut sequitur, et eciam sic de aliis tonis sequentibus:



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

Wb 151v

Sa 51v

Wb

344

Se-cun-dum au-tem in fi-ne
 et in me-di-o sic va-ri-a- bis
 Ma-gni-fi- cat a - ni- ma me-a
 Do-mi-num
 Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De - us
 Is-ra-hel qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
 re-dem-pti-o-nem ple-bis su - e

Sa 52r

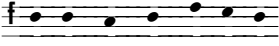
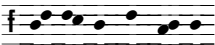
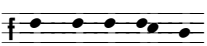
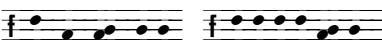
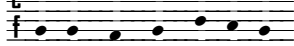
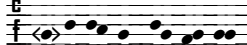
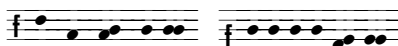
³⁴⁵ Item 2^{us} tonus communiter habet 4^{or} litteras iniciales, scilicet ·A·D·C· et ·F·, eciam quandoque ·E· in antiphonis. Insuper habet ·Γ·ut. ³⁴⁶ Sed hoc solum in responsoriis invenitur et non in antiphonis, ut in *Educ de carcere*. ³⁴⁷ Et qualitercumque ascendat aut descendat cantus, non erunt difference. ³⁴⁸ Sed toni per se manebunt, quod habet videri ut sequitur:

Sa

344 Secundus tonus

Se-cun-dum au-tem in fi-ne
 et in me-di-o sic va-ri-a- bis
 Ma-gni-fi- cat a - ni- ma me-a
 Do-mi-num
 Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De - us
 Is-ra-hel qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
 re-dem-pti-o-nem ple-bis su - e

³⁴⁵ Item secundus tonus communiter habet 4^{or} litteras iniciales, scilicet ·A·D·C·F·. Et insuper quandoque habet ·Γ· ³⁴⁶ ut tamen raro et solum in responsoriis et nunquam vel raro in antiphoniis ut ibi *Educ de carcere*. ³⁴⁷ Et qualitercumque ascendat.

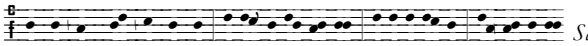
<i>Wb</i>	<i>Sa</i>
 Ro-ga-bat Ihe- sum  A- it Pe- trus  Su-pra pe-ctus Do-mi-ni  O sa-pi- en- ci- a  Con-so- la- mi- ni  Ec-ce Ma-ri-a e u o u a e	Exemplum de ·A·  Ro-ga-bat Ihe - sum Exemplum de ·C·  A- it Pe- trus Exemplum de ·D·  Su-pra pe-ctus Do-mi-ni Exemplum de ·D·  O sa-pi- en- ci- a Exemplum de ·F·  Con-so-la-mi-ni Exemplum de ·F· Tonus principalis  Ec-ce Ma-ri-a e u o u a e

³⁴⁹ Et nota quod cantus huius toni versatur regulariter inter ·A· et ·a· utrobique assumens unam vocem. Et habet finalem cum primo tono in ·D·, quia eius plagalis est, tenor vero in ·F·.

³⁵⁰ Sequitur versus de introitibus.

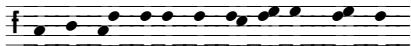
³⁴⁹ Et item quod cantus huius toni versatur regulariter inter ·A· et ·a· et utrobique assumens unam vocem. Et habet finalem cum primo tono scilicet ·D·, tenor vero in ·F·.

³⁵⁰ Secuntur versus introituum 2i toni.

348 Ihesum] Ierusalem *Sa* |  *Sa*
 Supra pectus domini O sapientia Consolamini Ecce Maria
 350 versus] *sub ras. Wb*

Wb

Sa 52v



Se-cun-da e-ta-te na-ta-vit ar-cha



di-lu-vi-o pas-sim flu-en-te



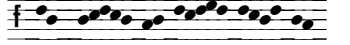
Sal - ve

³⁵¹ Sic solet cantari versus ad
responsorium 2ⁱ toni:

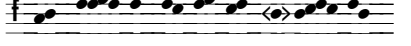
► *p.243*



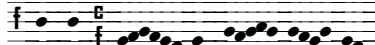
En dul-ce- do to- tum sub-mur-mu-



rat i - sta se - cun-dum



Glo-ri - a Patri et Fi-li - o

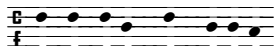


et Spi - ri - tu-i San -cto

³⁵²

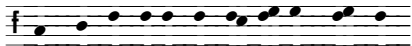


Ter-ci-um sus-pen-de in me-di-o



et in fi-ne pre-ci-pi-ta

Sa



Se-cun-da e-ta-te na-ta-vit | ar-cha



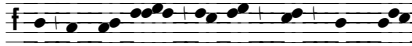
e u o u a e



di-lu-vi-o pas-sim flu-en-te



Sal - ve



En dul-ce- do to- tum sub-mur-mu-

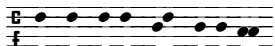


rat i - sta se - cun-dum

³⁵² Tercius tonus

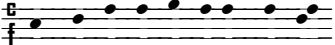


Ter-ci-um sus-pen-de in me-di-o

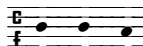


et in fi-ne pre-ci-pi-ta

Wb



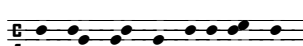
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a



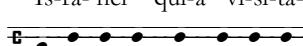
Do-mi-num



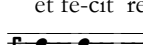
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De- us



Is-ra- hel qui-a vi-si-ta-vit



et fe-cit re-dem-pti-o-nem



ple-bis su- e

³⁵³ Item tercius tonus habet 4^{or} litteras iniciales, scilicet ·E·F·G·c·.

³⁵⁴ Harum autem litterarum principalis tonus habet <unam> quia continet antiphonas ab ·E· incipientes, sive cadant sive non, hoc modo:



Fa-vus di-stil-lans Qui | de ter-ra est

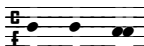


e u o u a e

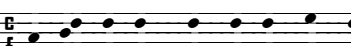
Sa



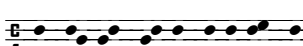
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a



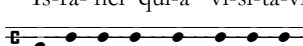
Do-mi-num principalis tonus



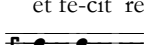
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De- us



Is-ra- hel qui-a vi-si-ta-vit



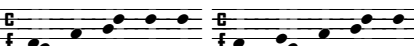
et fe-cit re-dem-pti-o-nem



ple-bis su- e principalis tonus

³⁵³ Item 3^{ius} tonus habet quatuor litteras iniciales, scilicet ·E·F·G· et ·c· et sic ³⁵⁴ harum litterarum principalis habet unam. Continet antiphonas ab ·E· incipientes, sive cadunt sub finali sive non:

Exempla



Fa-vus di-stil-lans Qui de ter-ra est

Prima differentia



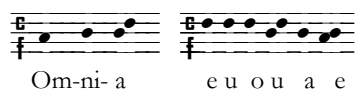
e u o u a e

Sa 53r
Wb 152v

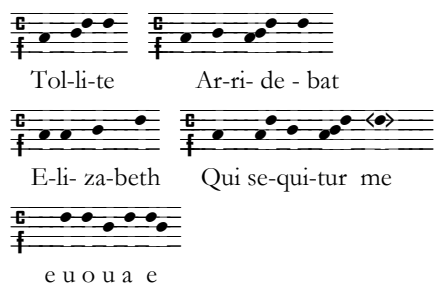
³⁵⁴ litterarum] litteram *Wb*

Wb

³⁵⁵ Nota quod 3ⁱⁱ toni tres sunt difference usitate. ³⁵⁶ Tenor prime difference reflectitur a ·G· ad ·a· et continet antiphonas a ·G· ad ·a· ascendentes, ast ibi aliquantulum manentes, deinde ad ·c· salientes hoc modo:



³⁵⁷ Secunda differentia continet sub se antiphonas ab eodem ·G· inchoantes que ex semiditono surgunt hoc modo:

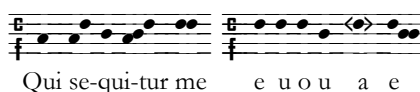
*Sa*

³⁵⁵ Nota 3ⁱⁱ toni tres sunt difference usitate. ³⁵⁶ Tenor prime difference reflectitur a ·G· ad ·a· ascendendo et est ibi aliquantulum, deinde ad ·c· saliens hoc modo ut sequitur.

Exempla



Secunda differentia



³⁵⁷ Secunda differentia continet sub se antiphonas a ·G· incipientes que ex semiditono surgunt hoc modo ut patet in illis exemplis precedentibus scilicet *Tollite*.

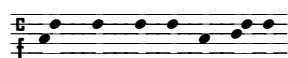


³⁵⁶ ascendentes] descendentes *ante corr.* *Wb*

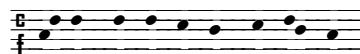
³⁵⁷ que] qui *Sa* quarum *Wb* | semiditono surgunt] semitono surgit *Sa*

Wb

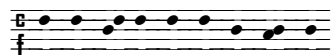
³⁵⁸ Tercia differentia continet sub
se antiphonas ab eodem ·G· eciam
ab ·c· inchoantes. ³⁵⁹ Habet enim
duas litteras iniciales hoc modo:



Hec est ge-ne-ra-ci-o



Va-do pa-ra-re vo-bis lo-cum



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



e u o u a e

³⁶⁰ Nota quod cantus huius toni
regulariter versatur inter ·E· et ·e·
utramque assumens vocem unam.

³⁶¹ Sequitur de introitibus.



Tem-pta-vit De-us A-bra-ham ter-ci-a



e-ta-te di-le-ctum Y-sa-ac

Sa

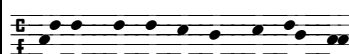
³⁵⁸ Tercia differentia continet sub
se antiphonas ab eadem ·G·
incipientes. ³⁵⁹ Habet enim duas
litteras iniciales scilicet ·g· et ·c· ut
sequitur:

Exemplum de ·G·



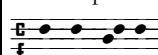
Hec est ge-ne-ra-ci-o

Exemplum de ·G·



Va-do pa-ra-re vo-bis lo-cum

Exemplum de ·c·



Vi-vo e-go

³⁶⁰ Nota quod cantus huius toni
regulariter versatur inter ·e· et ·ee·
et utrobique assumens unam
vocem.

³⁶¹ Formatur versus ad introitus
3ⁱⁱ toni ut patet.

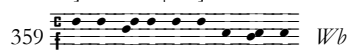


Tem-pta-vit De-us A-bra-ham ter-ci-a



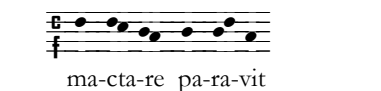
e-ta-te di-le-ctum Y-sa-ac

358 se] *om.* *Wb* | ·c·] a *Wb*

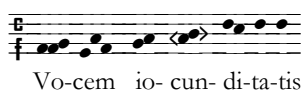


Vivo ego dicit dominus

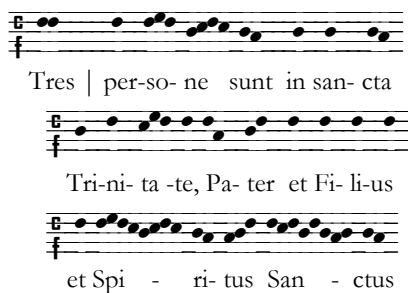
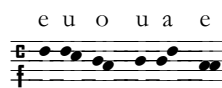
► p.244

*Sa 53v**Wb*

³⁶² Nota huic tono introituum uniformiter est differencia scilicet illa ut sequitur:



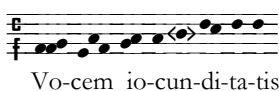
³⁶³ Sequitur versus ad responsorium tercii toni:

Wb 153r*Sa*

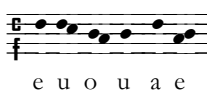
ma-cta-re pa-ra-vit tonus principalis
Exemplum



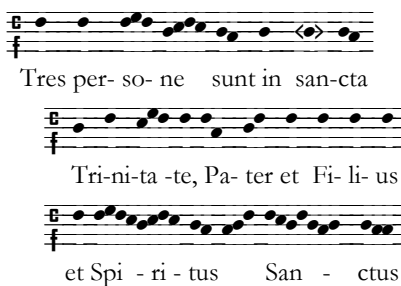
³⁶² Huic tono introituum una est differencia que fit quando introitus incipitur in ·e· ut sequens, et reflectitur in ·F· et econtra:



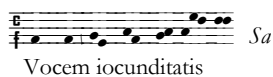
Similiter : *Si iniquitates*
Differencia



³⁶³ Sic formatur versus:



362

*Wb**Sa*

364 *Wb*

Quartus ut pri-mus gra-da-tim a-scen-
dit sed tan-dem ab al-to ca-dit
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a
Do-mi-num
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us
Is-ra-hel qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
re-dem-pti-o-nem ple-bis su - e

³⁶⁵ Nota quartus tonus sex habet litteras iniciales, scilicet ·C·F·D·E·G·
·a·, quarum principalis tonus habet
4^{or}, et continet antiphonas in ·C·F·E·
vel ·a· inchoantes hoc modo:

Nos sci-en-tes

364 *Sa* Quartus tonus

Quar-tus ut pri-mus gra-da-tim | a-
scen-dit sed tan-dem ab al-to ca-dit
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a
Do-mi-num
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us
Is-ra-hel qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
re-dem-pti-o-nem ple-bis su - e

Sa 54r

³⁶⁵ Item 4^{tus} tonus sex habet lit-
teras iniciales scilicet ·C·D·<E>·F·
·G·a· quarum tonus principalis habet
4^{or} <et> continet antiphonas ab
·C·F·G· vel ·a· inchoantes ut sequi-
tur:

Exemplum de ·E·

O flo-rens ro-sa

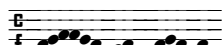
► p.244

Wb

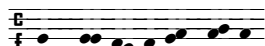
p.244



Ex-i-vi a Pa-tre



Hec est di-es



E-mis-si-o-n-es tu-e



e u o u a e

³⁶⁶ Item huic tono debentur sex differencie, quarum prima reflectet finem tenoris sui ab ·E· in ·F· et continet antiphonas in ·D· incipientes gradatim ascendentes hoc modo, ut sequitur:



Sy-mon Bar Y-o-na



In-nu-e-bant | pa-tri e-ius



e u o u a e

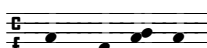
*Wb 153v**Sa 54v**Sa*

Exemplum de ·F·



Ve-ra hu-mi-li - a - ti- o fu-it

Exemplum de ·G·



Nos sci-en- tes

Exemplum de ·a·



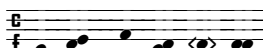
Ex-i-vi a Pa-tre

Tonus principalis



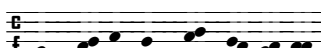
e u o u a e

³⁶⁶ Huic tono sunt quinque differencie, quarum prima reflectit finem tenoris sui ab ·E· in ·F· et continet antiphonas in ·D· incipientes et gradatim ascendentes:



Sy-mon Bar Y - o-na

Exemplum de ·a·

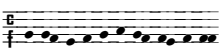


In-nu-e-bant pa-tri e-ius

Tonus principalis



e u o u a e

365  *Sa cf. København 3449 8° IX f. 139v*
Vera humiliatio fuit

Wb

³⁶⁷ 2^a differencia finem tenoris sui
vertit ab ·E· in ·F· et amplius in ·D·.
Sub ea sunt antiphone in ·C·
inchoantes.



Cum vi-de-ris nu- dum

An-ge - lus Do-mi - ni

e u o u a e

³⁶⁸ Tercia differencia incipit teno-
rem suum in ·d·, et non extendit
supremam eius notam ultra ·e· in
linea et finis est in ·a·, et antiphone
incipiende sunt in ·a·.



Post par-tum vir-go

Gau-de Ma-ri-a vir-go

e u o u a e

Sa

³⁶⁷ Secunda differencia finem sui
tenoris vertit ab ·E· in ·F· <et>
amplius in ·D· [sub ea] et continet
antiphonas in ·C· incipientes et
gradatim ab ·F· ascendentes hoc
modo ut sequitur:

Exempla



Tu Do - mi-ne

An-ge- lus Do-mi- ni

2^a differencia

e u o u a e

► p.244

³⁶⁸ Tercia differencia incipit
tenorem suum in d·lasolre et non
extendit supremam eius notam ultra
·e· <et> finis est in ·a·, et antiphone
incipiende sunt in ·a· ut sequitur:

Exempla



Post par-tum vir-go

Gau-de Ma-ri-a vir-go

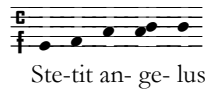
3^a differencia

e u o u a e

³⁶⁷ finem] terminum (?) *Wb*

W^b

³⁶⁹ Quarta differencia est que
reflectitur ab ·E· in ·G· et continet
antiphonas hoc modo:



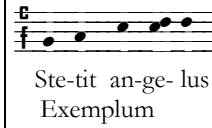
³⁷⁰ 5^{ta} differencia habet tenorem
in ·a· et antiphone incipiunt ab ·E·
vel ·G·.

► p.244

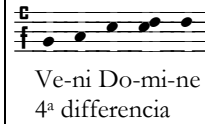
*Sa*

³⁶⁹ Quarta differencia est que
reflectitur ab ·F· in ·G· et continet
antiphonas incipientes hoc modo ut
sequitur:

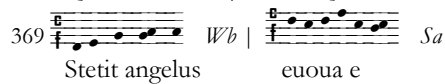
Exemplum



Exemplum

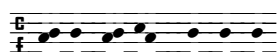
4^a differencia

369 ·E·] C *lect. dub.* W^b | ·F· in ·G·] E in F Sa

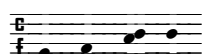


370 in ·a·] la W^b

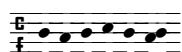
Wb
³⁷¹ Sexta incipit tenorem ubi ter-
 cia et quinta, et antiphone incipiun-
 tur et usurpant principium alterius
 toni:



Sy-on re-no-va-be-ris



Pro-pter Sy-on



e u o u a e

³⁷² Nota quod cantus huius 4^{ti}
 toni regulariter versatur inter ·B· et
 ·b· utrobique unam vocem assu-
 mens. Tenor in ·a·, finale in ·E·.

³⁷³ Sequitur de versu introitus.

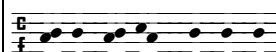


Quar-ta e-ta-te Mo-y-ses le-gis ta-

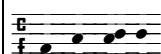


bu-las ac-ce-pit in mon-te Sy-na- i

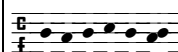
Sa
³⁷¹ Ultima diferencia incipit
 suum tenorem in ·G· et antiphone
 usurpant principium alterius toni et
 incipiuntur hoc modo ut sequitur:



Sy-on re-no-va-be-ris



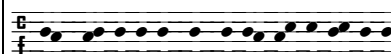
Fi-de-li- a



e u o u a e

³⁷² Nota cantus 4^{ti} toni regulariter
 versatur inter ·B· et ·b· et utrobique
 assumens unam vocem. Tenor in ·a·,
 finale in ·E·.

³⁷³ Sequitur nunc versus introitu-
 um.



Quarta e-ta-te Moyses le-gis ta-bulas



ac-ce-pit in mon-te Sy-na-i
 e u o u a e
 tonus principalis

► p.245

Sa 55r

371 quinta] quarta *Wb* | et antiphone - incipiuntur] et versum ponit principium alterius toni
 et antiphone incipiuntur *Sa*



Syon re renovaberis Propter Syon Euouae

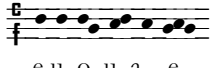


Syon renovaberis Fidelia Euouae

373 introituum] introitum *Sa*

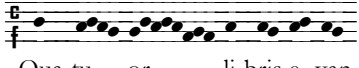
	<i>Wb</i>	<i>Sa</i>
▶ p.245	 e u o u a e	 Re sur - re-xi
	 Nunc sci-o	
	 Re sur - rexi	Similiter: <i>Nunc scio.</i>

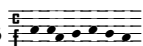
Vel etiam potest in 4^{to} tono introitus illa differentia cantari quando introitus incipitur in ·D·solre gradatim ascendendo.


e u o u a e

Nos au - tem

³⁷⁴ Sequitur versus ad responsorium quarti toni:

<i>Wb 154r</i> ▶ p.245	 Qua-tu - or li-bris e- van-	 Qua-tu-or li- bris e- van-
	 ge-li - i in-stru- un-tur pla - ge	 ge-li - i in-stru-un-tur pla - ge
	 mun - di	 mun - di

373  *Wb*
euouae

Wb

375

Quin-ti mo-bi-li-tas quar-to est
si-mi-lis sed in fi-ne dis-si-mi-lis
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a
Do-mi-num
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us
Is-ra-hel qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
re-dem-pti-o-nem ple-bis su-e

³⁷⁶ Item nota quintus tonus tres habet litteras iniciales scilicet ·F·a· et ·c·. ³⁷⁷ Tonus principalis terminatur in eisdem et antiphone eius ducunt originem ab ·a· et ·c·:

Fons or-to-rum Ec-ce De-us
E-le-va-mi-ni e u o u a e

Sa

375 Quintus tonus

Quin-ti mo-bi-li-tas quar-to est
si-mi-lis sed in fi-ne dis-si-mi-lis
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a
Do-mi-num
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us
Is-ra-hel qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
re-dem-pti-o-nem ple-bis su-e

³⁷⁶ Nota quintus tonus habet tres litteras iniciales scilicet ·F·a· et ·c·. ³⁷⁷ Tonus principalis terminatur in eisdem et antiphone ducunt originem ab ·a· et ·c· ut sequitur:

Exempla

Fons or-to-rum Ec-ce De-us
Tonus principalis
E-le-va-mi-ni e u o u a e

Sa 55v

► p.245

► p.245

Wb

³⁷⁸ Nota huic tono una differencia assignatur, que continet sub se antiphonas ab ·F· inchoantes et statim surgentes, hoc modo:

► p.245



Cum trans-i-e-rit Do-mi-nus



Al - ma

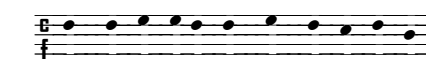


e u o u a e

³⁷⁹ Nota cantus huius toni regulariter versatur inter ·F· et ·f· utrobique unam assumens vocem. Tenor in ·c·:



Quin-ta e-ta-te pre-va-lu-it Da-vid in



fun-da et la-pi-de con-tra | Go-li-am



e u o u a e

Le-ta - re

Wb 154v

Sa

³⁷⁸ Huic tono una assignatur differencia, que continet sub se antiphonas ab ·F· incipientes et statim surgentes, hoc modo ut sequitur:

Exemplum



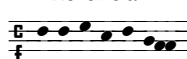
Ec-ce con-ci-pi-es

Exemplum



Al - ma

Differencia



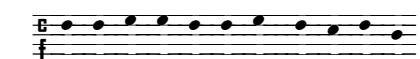
e u o u a e

³⁷⁹ Cantus huius toni regulariter versatur inter ·F· et ·ff· utrobique assumens unam <vocem>. Tenor in ·c·.

Sequitur versus decantandus in introitibus quinti toni:



Quin-ta e-ta-te pre-va-lu-it Da-vid in

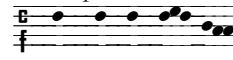


tonus principalis

e u o u a e

fun-da et la-pi-de con-tra Go-li-am

Exemplum



De-us in lo - co

378 ab] *om. Wb*

379 inter] in *Wb*

Wb

Sa

Et potest assignari hec differen-
cia quando introitus incipitur in
·F·faut ut sequitur differentia et
exemplum. Differentia potest esse:



e u o u a e



Le- ta - re

Sic formatur versus in respon-
soriis quinti toni:



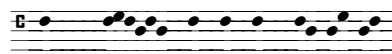
Quin- que li-bris mo-sa- i - ce



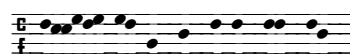
le - gis e- ru-di-e-ban-tur



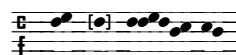
He-bre - i



Quin-que li-bris mo-sa- i - ce

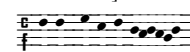


le - gis e- ru-di-e-ban-tur



He - bre - i

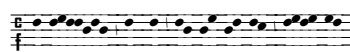
379 ·F·faut] ffut *Sa*



euouae



Letare



Quinque libris mosayce legis



Sa

W^b

380

Sex-tus ut pri-mus re-po-ni-tur
sed a-li-ter de-po-ni-tur
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a
Do-mi-num
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us
Is-ra-hel qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
re-dem-pti-o-nem ple-bis su-e

³⁸¹ Sextus tonus communiter habet litteras iniciales ·D·F· et ·G·. Sed communissime sibi determinat ·F· et tantum habet unam differenciam que reflectitur:

Lu-pus ra-pit Si ego ve-rus

Sa

380 Sextus tonus

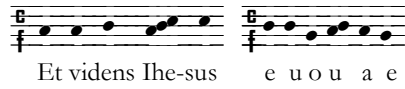
Sex-tus ut pri-mus impo-ni-tur
sed a-li-ter de-po-ni-tur
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a
Do-mi-num
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us
Is-ra-hel qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
re-dem-pti-o-nem ple-bis su-e

³⁸¹ Item sextus tonus habet tres litteras iniciales scilicet ·D·F· et ·G·. Sed communissime sibi determinat ·F· ut sequitur:

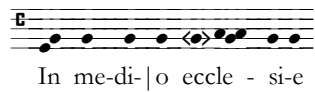
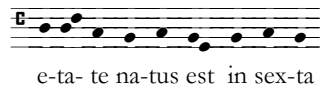
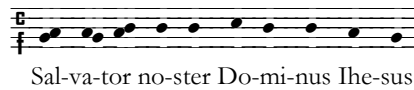
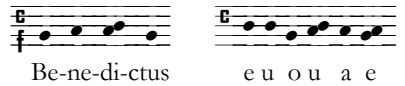
Exemplum de ·F· Exemplum de ·D·

Lu-pus ra-pit Si e-go

W^b



³⁸² Item iste tonus habet solum unam differenciam incipientem ab ·F· hoc modo:



Sa

Exemplum de ·G· Tonus principalis



► p.245

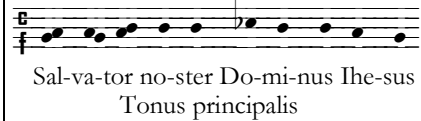
³⁸² Item iste tonus qui habet unam differenciam que continet antiphonas ab ·ff· incipientes et reflectit finem toni principalis ab ·ff· in ·g· ut sequitur:

Exemplum Differencia

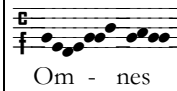
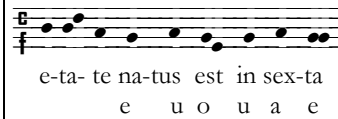


► p.245

Versus introitus sexti toni sic formatur:



Tonus principalis



W^b 155r

381 *W^b ; cf. Klosterneuburg 1012, f. 149v*
Et videns Ihesus

Wb

▶ p.245

Sex- ta e- ta- te Do-mi-nus

De- us Ihe- sus su-o cul- tu

de- di - ca - vit

*Sa*Versus ad responsoria sexti toni
sic formatur:

Sex- ta e- ta- te Do-mi-nus

De- us Ihe- sus su-o cul- tu

de- di - ca - vit

383

Se- pti- mus quar- tum in me- di- o

re- spi- cit sed in fi- ne de- ci- pi- tur

Ma- gni- fi- cat a- ni- ma me- a

Do- mi- num

Be- ne- di- ctus Do- mi- nus De- us Is- ra- hel qui- a vi- si- ta- vit et fe- cit

re- dem- pti- o- nem ple- bis su- e

383 Septimus tonus

Se- pti- mus quar- tum in me- di- o

re- spi- cit sed in fi- ne de- ci- pit

Ma- gni- fi- cat a- ni- ma me- a

Do- mi- num

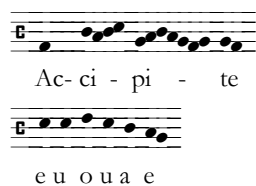
Be- ne- di- ctus Do- mi- nus De- us Is- ra- hel qui- a vi- si- ta- vit et fe- cit

re- dem- pti- o- nem ple- bis su- e

Sa 57r

Wb

³⁸⁴ Nota: huic tono 4^{or} assignan-
tur difference, quarum prima con-
tinet sub se antiphonas a ·G· incho-
antes per ditonum sic:



³⁸⁵ Secunda difference habet
litteram initialem ·b· hoc modo:



³⁸⁶ Tercia difference habet
litteram initialem ·c·:



Sa

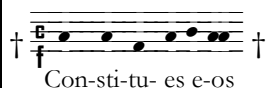
³⁸⁴ Huic tono quatuor assignan-
tur difference, et principalis tonus
continet sub se antiphonas per dya-
tesseron sic ascendentes ut sequitur:

Exemplum



³⁸⁵ Prima difference habet
litteram initialem ·b· ut sequitur:

Exemplum



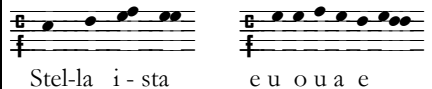
Tonus principalis



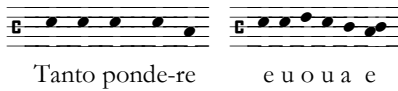
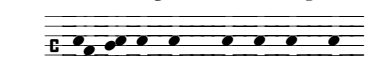
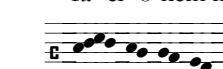
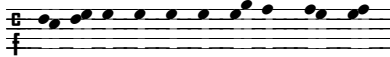
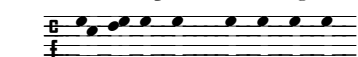
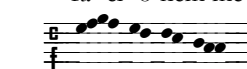
³⁸⁶ Alia difference habet litteram
initialem ·b· ut patet in exemplo et
tenor toni reflectitur a ·c· ad ·d· et
econtra ad ·c· et manet in ·c·:

Exemplum

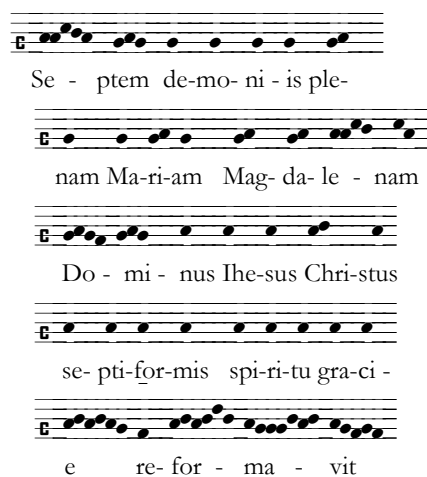
2^a differentia



Alleluia pascale similiter

<i>W^b</i>	<i>Sa</i>
³⁸⁷ Quarta differencia habet litteram inicialem ·d·:	³⁸⁷ Alia differencia habet ·d· pro littera iniziale et tenor reflectitur a ·c· in ·b·fa·^h·mi et econtra ad ·c· ascendendo et ibi manet:
▶ p.246  Tanto ponde-re e u o u a e	Exemplum  Ve-te-rem homi-nem re-no-va<n>s Similiter <i>Angelus ad pastores</i>  e u o u a e
³⁸⁸ Item cantus huius toni versatur inter ·G· et ·g·. Tenor ·d·.	³⁸⁸ Et cantus huius toni regulariter versatur inter ·g· et ·gg·. Tenor in ·g· et utrobique assummens unam vocem.
Sic formatur versus ad introitus septimi toni:  E- ta- te se- pti- ma re- sur- ge- mus  ra- ci- o- nem me- ri- to- rum <i>W^b 155^v</i>  red- di- tu- ri  Pu- er na- tus	 E- ta- te se- pti- ma re- sur- ge- mus  ra- ci- o- nem me- ri- to- rum  red- di- tu- ri  Pu- er na- tus <i>Sa 57^v</i>  e u o u a e

Wb



Se - ptem de-mo-ni - is ple-
 nam Ma-ri-am Mag-da-le - nam
 Do - mi - nus Ihe-sus Chri-stus
 se- pti-for-mis spi-ri-tu gra-ci -
 e re- for - ma - vit

Sa

Sic enim potest poni differentia
 septimi toni introituum et cantatur
 in introitibus que sic se habent sicut
 sequens.



Vi-ri Ga - li - le - i

Sic canitur versus in responsoriis
 septimi toni:



Se - ptem de-mo-ni - is ple-
 nam Ma-ri- am Magda-le- nam
 Do - mi - nus Ihe-sus Chri-stus
 septi- formis spi-ri-tu gra-ci -
 e re- for - ma - vit

► p.246

388 introituum] introitorum *Sa*



388 re- for ma vit

Wb

389

O-cta-vus se-cun-do re-spon-det in
me-di-o ta-li te-no-re
con-clu-di-tur
Ma-gni-fi-cat a - ni-ma me-a
Do-mi-num
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De - us
Is-ra-hel qui-a vi-si-ta- vit
et fe-cit re-dem-pti-o-nem
ple-bis su- e

³⁹⁰ Item ille tonus 7^{tem} habet litteras iniciales, scilicet ·C·D·E·F·G·a·c· et principalis habet 4^{or} hoc modo:

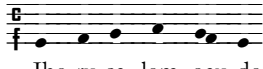
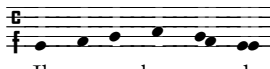
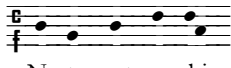
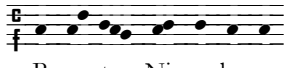
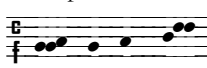
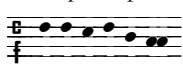
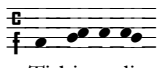
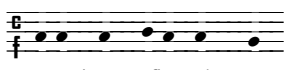
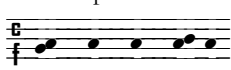
Sa

389 Octavus tonus

O-cta-vus se-cun-do re-spon-det in
me-di-o ta-li te-no-re
con-clu-di-tur
Magni-fi-cat a - ni-ma me-a
Do-mi-num
Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De - us
Is-ra-hel qui-a | vi-si-ta- vit
et fe-cit re-dem-pti-o-nem
ple-bis su- e

³⁹⁰ Item ille tonus septem habet litteras iniciales, scilicet ·c·d·ff·g·a·c· et ·C· et principales habet 4^{or} ut sequitur in exemplis sed ·c· habet in antiphonis contentis sub tono peregrino *Ut nos qui vivimus.*

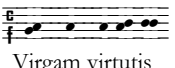
Sa 58r

<i>W^b</i>	<i>Sa</i>
 Sa-pi-en- ci - a	Exemplum de ·d·  Sa-pi-en-ci - a Exemplum de ·d·
 Ihe-ru-sa- lem gau-de	Exemplum de ·a·  Ihe-ru-sa- lem gau-de Exemplum de ·a·
 Na-tus est no- bis	Exemplum de ·G·  Na-tus est no- bis Exemplum de ·G·
 Be- a- tus Ni-co- la-us	 Be- a- tus Ni-co- la-us
 e u o u a e	Exemplum de ·F· Tonus principalis   Mit - te ma-num e u o u a e
391 Item ille tonus tres habet differencias usitatas quarum prima habet ·E· et ·F· iniciales. 391 Iste tonus tres habet differen- cias usitatas quarum prima habet ·e· pro littera iniciali et ·F· ut sequitur.	
 Ti-bi so-li	Exemplum de ·E·  Par-vu-lus fi- li- us Exemplum de ·F·
 Iu-sti con-fi- te-bun-tur	 Vir-gam vir-tu-tis

► p.246

W^b 156r

390 ex.: Sapienciam *W^b*

391  Iusti confitebuntur	 <i>Sa</i> Virgam virtutis
--	--

Wb



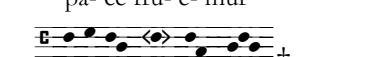
O-cta-va e-ta-te que ca- re- bit



fi - ne per- pe- tu-a



pa- ce fru- e- mur



eu o u a e

Sa

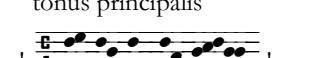


O-cta-va e-tas ca- re- bit

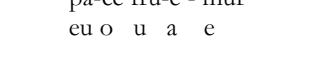


fi - ne per- pe- tu-a

tonus principalis



pa- ce fru- e- mur



eu o u a e

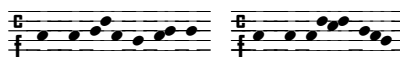
► p.246

Et etiam cantatur ista differentia
quando introitus incipitur in
·D·solre sicut in exemplis.



eu o u a e

Exempla toni principalis



Iu-bi-la- te De-o Be-nedi -cta



Spi-ri - tus Do-mi- ne



O-cta-va di- es re-sur-re-cci-o-nis



sa- lu - tis per-pe - tu- um di - em



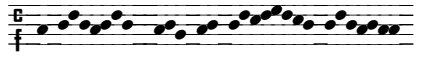
si-gnat be - a - to - rum



Octava di - es re-surre-cci-o-nis



sa- lu - tis per-pe- tu-um di-em



si-gnat be - a - to - rum

► p.246

394

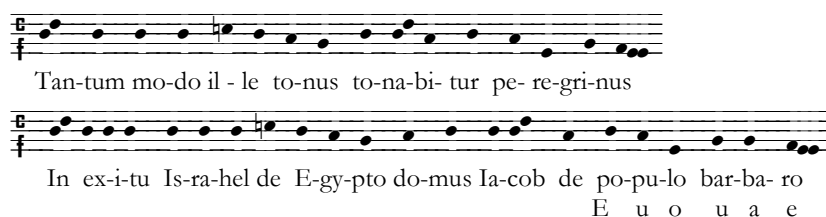


Sa
Domine

Sa

³⁹⁵ Item nota quod aliquando fit tonus peregrinus qui canitur super istum psalmum *In exitu Israel de Egypto* tempore pascali quia tunc populus iste iudaicus liberatus | fuerat a pharaonis imperio. ³⁹⁶ Sed nos intelligimus hoc de resurrectione Christi quia tunc nos christiani sumus liberati a morte eterna quare adhuc canimus et modulatur ut infra patebit. ³⁹⁷ Et reducitur ad octavum ratione finalis.

Sa 59r



³⁹⁸ Et nota quod in psalmodia omnes dictiones monosyllabe ebraice vel barbarice seu omnes dictiones non latine debent in quocumque tono existentes levare sursum ut ille dictiones: *Abraham, Syon, David, Edom, Iuda, Iherusalem, Raab, Israel* et sic de aliis. ³⁹⁹ Exempli gratia ut si 2^{us} vel octavus tonorum decantaretur super aliquem psalmum et si illarum dictionum una poneretur in medio non debet flectere vocem sub tenorem istius toni, sed debet superius manere, ut habet videri, etiam in omnibus canticis ut *Magnificat, Benedictus* in lectionibus, etc.



⁴⁰⁰ <Ut curiosus> exempla dictorum modorum secundum <distinctas> mensuras eorundem aperiat, sequentem figuram conspiciat et similiter predicta de eorum proprietatibus. In quibus scilicet prius dictis et iam dicendis singulorum modorum posicio ad lucem patuit et iam patet in sequentibus. ⁴⁰¹ Secuntur exempla etc.

Sa 59v

400 cf. ANON. Gemnic. 2, 2, 69

398 *Iuda*] Iude *Sa*

400 <distinctas>] distancias *Sa* | eorundem] earundem *Sa*

Unisonus Semitonium

Tonus Semiditonus

Dytonus Dyatesseron Dyapenthe

Semitonium Tonus Tritonus Semiditonus Ditonus
 cum cum
 diapenthe dyapente dyapenthe dyapenthe

Diapason

⁴⁰² Et sic finis huius sciencie musicalis sub anno 1490 etc.

401 Sa | Semiditonus cum dyapenthe] semitonus cum dyapenthe Sa
 Tritonus

COMMENTAIRE

31 : Cette définition n'est pas de Guy d'Arezzo. L'expression « *numerus sonorum* » est abondamment commentée dans TH XIII pr. 22, 33, 75, 139 (et notre commentaire), 156-157.

34 Rabi Moyses ...] Cette expression (ou encore Rabbi Moyses, Rabbi Moyses Iudaeus, Rabbi Moyses de Aegypto) est souvent utilisée chez certains intellectuels du XIII^e s. pour désigner Maïmonide (Gilbert Dahan : *Les intellectuels chrétiens et les Juifs au Moyen Age*. Paris 1990, p. 317).

58 : Même métaphore des sept dons du Saint-Esprit rapportés aux lettres de l'alphabet odo-guidonien, in ELIAS SAL. 1 p. 18a

64 : Le dédoublement des lettres à partir de *ee* suit un usage qui s'observe assez fréquemment en Allemagne du Sud au XV^e s. (voir également ci-dessus, p. 159 et n. 10).

151 *social*] la désinence féminine, inhabituelle, semble imposée par la rime intérieure avec « *fa* » (comme *species... debes* au vers suivant).

179 : Le diagramme est construit sur l'octave *A-a*. Toutefois l'absence du degré *G* ne permet pas de représenter la sixte mineure (*B-G*). Par ailleurs la septième mineure (semiditonus cum diapente) ne figure pas dans la nomenclature des 9 intervalles dont il est ici question.

<i>D</i>	<i>E</i>
<i>C</i>	<i>a</i>
<i>A</i>	<i>B</i>

Semitonium : *B-C* ; tonus : *A-B*, *D-E* ; semiditonus : *A-C* (*B-D*) ; ditonus : *C-E* ; diatessaron : *A-D*, *E-a* ; diapente (*A-E*) ; semitonium cum diapente (manque) ; tonus cum diapente : *C-a* ; semiditonus cum diapente : *B(-D)-a*.

189 *Omnis lapis*] Ce répons pour l'office de la fête de la Dédicace n'est connu à ce jour que par un antiphonaire du XIII^e provenant d'Allemagne du Sud (Oxford, Bodl. Libr. MS Canon. liturg. 202, f. 130r).

191 *Verba viri*] antienne de Vêpres de l'office de la Décollation de saint Jean-Baptiste (Office AH 26, n° 51). Voir Antiphonaire de Münster (Cologne : Hero Alopecius 1537), f. 414v (voir *Cantus Database* ID 206737).

199 *equivocum*] il faut comprendre « equivocus » (« -cum » ici en raison de la rime intérieure)

232 *ex quo*] l'expression est insolite. Il faut comprendre : « en ce que ... », « dans la mesure où ».

241 : L'usage de chanter les *neuma* à la fin des antiennes est encore attesté par Jacques de Liège (IAC. LEOD. spec., 6, 86, 19; 6, 89, 8, etc.)

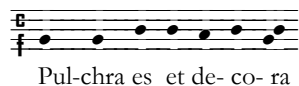
267 *summo*] sc. autentico.

285 : L'attribution de ces diagrammes circulaires à Guy (d'Arezzo ?) est erronée. Ils apparaissent chez Aribon (éd. CSM 2, p. 18-20) et seront plus largement diffusés par l'enseignement de Jean Cotton (éd. CSM 1, p. 94).

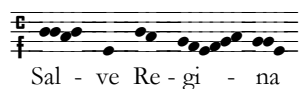
298 *Ultima sillaba ...*] La dernière note du *Seculorum amen* principal du premier ton (*G*, cf. 331) est à la quarte supérieure de la finale.

307 *primoque*] Il faut comprendre ici « primo et » (et non « et primo »).

337 *Pulchra es et decora*] Dans l'antiphonaire de Salzbourg (Vorau, Stiftsbibl. 287, f. 157r) cette antienne présente l'incipit suivant:



337 *Salve Regina*] Klosterneuburg 1012, fol. 48v:

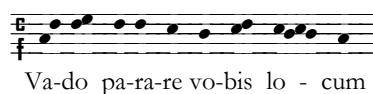


337 : Bien que l'exemple *Alma virgo* soit cité, *Wb* n'évoque pas la possibilité d'une intonation sur *a*. Cette antienne est ainsi notée dans Cambrai, B.M. 38, f. 331r ; incipit sur *G* dans Klosterneuburg 1012, f. 52r.

351 *En dulcedo*] La séparation parfaitement distincte des neumes dans *Wb* et *Sa* sur *ista se-* ne correspond pas à la forme normale du verset. Cf. P.

Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien. vol. III. Gregorianische Formenlehre. Leipzig 1921, p. 208.

359 *Vado parare*] La variante mélodique de TH XVII est inconnue par ailleurs. Elle est à rapprocher de la version de l'antiphonaire de Marseille (Paris, BnF, Lat. 1090, f. 84v [Base *Cantus*]):



371 Dans les deux sources l'antienne *Syon renovaberis* et son *Saeculorum amen* sont notés à la seconde inférieure. On pourrait imaginer une transposition à la quarte supérieure (avec une clef d'*Ut* à la place de la clef de *Fa*), mais ce n'est pas le cas de la présente version. L'erreur réside apparemment dans une source commune étant donné que l'antienne *Fidelia* est notée correctement dans *Sa*.

373 *Nunc scio*] La copie est à l'évidence corrompue. (D'ailleurs le *Saeculorum amen* qui précède est lui-même déjà décallé d'une seconde.) TH XVI 3, 10, 24 donne la version correcte.

374 *Quatuor libris ...*] Les deux manuscrits omettent le mot « quatuor » avant « plage mundi ».

377 *in eisdem*] Nos deux témoins s'accordent sur ce texte qui se comprend mal car la note finale du *Seculorum amen* est *a*.

377 *Ecce Deus*] Incipit corrompu. Il existe une antienne *Ecce Dominus veniet* du 5^e mode commençant sur *c*, mais avec une autre mélodie (MMMA V 5029). (L'incipit *Ecce Deus* ne renvoie qu'à des antiennes du 8^e mode.) La mélodie notée ici est, au mieux, à rapprocher du type mélodique de l'antienne *In sole posuit* (MMMA V 5027).

378 *Cum transierit Dominus*] Variante textuelle (inconnue par ailleurs) de l'antienne *Cum transiret Dominus*.

381 *Et videns Ihesus*] La mélodie de *Wb* a été corrigée d'après Klosterneuburg 1012, 149v. *Sa* donne très vraisemblablement une copie corrompue d'une variante de l'incipit. Cf. MMMA V 6104.

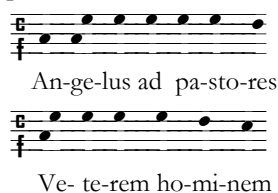
382 *Benedictus*] Il s'agit de l'antienne *Benedictus Dominus Deus meus* MMMA V 6005.

382 *Sexta etate ...*] A propos de la version du texte voir Hochadel/Bernhard/Witkowska-Zaremba, Hollandrinus VII p. 316.

385 *Constitues eos*] L'attribution de cette différence aux antiennes commençant sur *b-fa-b-mi* est coutumière (cf. TH. II 4, 323-325). La

transposition de l'antienne *Constitues eos* est toutefois très inhabituelle (vgl. Einsiedeln 611 fol. 251r). Pour cette antienne qui commence en fait sur c (cf. MMMA V 7247), il faudrait utiliser la différence suivante (386).

387 *Veterem hominem*] Le copiste envisageait sans doute de copier l'antienne *Veterem hominem*, mais l'incipit commence sur le modèle de *Angelus ad pastores*.



388 *Septem demoniis ...*] Dans d'autres traités de la tradition hollandriniennne le texte commence ainsi : « A septem demoniis... » Cf. TH II 4, 328; V 4, 468; VII 4, 263; IX 2, 4, 263.

L'un des procédés de notation caractéristiques de *Wb* consiste à noter à la place d'un scandicus un torculus en forme de quilisma avec double punctus. Ce procédé est systématiquement appliqué dans cet exemple.

390 *Mitte manum*] L'incipit semble reproduire un début de mélodie abrégé et contracté. Le copiste avait à l'esprit l'antienne suivante :



Mit-te ma-num tu-am et cogno-sce (MMMA V 8071)

394 *Octava etate ...*] Le copiste du modèle de *Wb* et *Sa* avait probablement confondu la formule cadentielle avec celle du deuxième mode. Cf. TH II 4, 381; TH III 16, 21; TH V 4, 522; etc.

394 *Octava dies ...*] Le texte contient deux variantes par rapport au texte reçu : « Octava dies » au lieu de « Octavus dies » demeure possible, car « dies » peut-être soit masculin, soit féminin ; en revanche, « salutis » au lieu de « salvatoris » résulte probablement d'une mauvaise lecture d'une abréviation. Le copiste a toutefois adapté la notation musicale à sa lecture erronée du texte. Cf. TH II 4, 379; TH III 16, 24; TH V 4, 521; TH VII 4, 277; TON. Vratisl. 4, 27.

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. BIBLIOTHECAE CZARTORYSCIANAE CRACOVIENSIS 3910

(TRAD. HOLL. XVIII)

INTRODUCTION

1. MANUSCRIPT

The manuscript 3910 of Biblioteka Czartoryskich in Cracow¹, written during the years 1510-1524, probably originated within the Cathedral school at Wawel Royal Castle. According to the note written on the f. 5r, hidden inside the cover of the codex, it had been in possession of a person named Simon, sacristan at Cracow/Wawel Cathedral ("sacristianus arce eccl.") and then of Father Ignacy Polkowski, who from 1878 served as librarian in the Wawel Cathedral Archive and Library in Cracow.²

The codex (paper, 492 pp., ca 105 x 155 mm), written in several hands, contains texts on arithmetic, music, grammar, logic, rhetoric, theology, and instructions for reciting liturgical texts (*modus accentuandi*).

The plainchant treatise TH XVIII (pp.191-246) was written in the hand of a person named Felix, who described himself as „substitutus vicarie” at the All Saints collegiate church in Cracow (the church was demolished in the 19th c.).³ He was also a copyist of three other texts contained in the manuscript.⁴ TH XVIII, according to the Explicit, was completed on 7th October 1522. (At that time of the year Felix started to wear shoes.)

2. TEXT

Felix copied TH XVIII from a source not known today, a source which was evidently some form of compilation. The numerous scribal errors, especially the repetitions found in the *Accessus*, indicate that Felix copied the text from another source. However, one cannot totally exclude the possibility that the compilation was made by Felix himself, for excerpts

¹ The manuscript belongs to the collection of the Princes Czartoryski Foundation.

² Katarzyna Morawska: Rękopis 3910 z Biblioteki Czartoryskich w Krakowie jako źródło do teorii muzyki w Polsce z XV-XVI wieku (MS 3910 from Biblioteka Czartoryskich in Cracow as source to the music theory in Poland in the 15th-16th centuries). In: Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych Doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin (FS Elżbieta Dziębowska). Kraków 1999, pp. 21-35.

³ p. 490 of the MS 3910: „Anno quo intro die lune 1^o mensis marcii ego felix substitutus Viccarie ecclesie collegiate omnium sanctorum ...”

⁴ Cf. explicits dated 1519 and 1520 pp. 78 and 150.

and fragments copied by Felix seem to be taken literally from a number of different plainchant treatises. One source would undoubtedly have been a text from the Johannes Hollandrinus tradition, another a more current textbook that contained the teaching tradition known through prints from Cracow around that time, among them the treatises by Sebastian of Felsztyn. The text of TH XVIII had been entered almost without deletions or corrections; yet it contains numerous inaccuracies arising from skipped words or letters, erroneous reading of the text being copied, and similar scribal errors.

3. CONTENTS

acc.

- acc. 1 Recommendation of music: Music as a natural delight. A series of syllogisms based on quotations from Aristotle (*Politica*, *De animalibus*, *Metaphysica*)
- acc. 18 *Causae efficiens*: inventor of *ars musica*
 - finalis*: liturgy
 - materialis*: parts of musical doctrine
 - formalis*: order, method and form accepted in the treatise
- acc. 32 Advantages of music
- acc. 35 The title of the treatise: "Musica prosaice scripta"
- acc. 36 The scope: education of inexperienced students
- acc. 37 Place of music within the classification of sciences
- acc. 38 Subject of music
- acc. 41 Definitions of music
- acc. 51 Classification of music:
- acc. 53 *musica mundana - humana - instrumentalis*
- acc. 58 *musica practica - speculativa*
- acc. 63 *musica simplex - figurativa (mensuralis)*
- acc. 66 Basic elements of *musica simplex*: *vox*, interval, *clavis*, the correct expression of solmisation syllables
- acc. 68 Division of the treatise into three chapters: concerning intervals, concerning solmisation, concerning ecclesiastical modes and *scala ficta*
- acc. 70 *Voces* and their division: *voces naturales*, *b molles*, *b durales*
- acc. 74 Hexachords (*cantus*): *b duralis*, *naturalis*, *b mollis*
- acc. 79 Diagram of *voces musicales*
- acc. 84 *Scala decemlinealis*
- cap. 1** Intervals (*De modis*)
- 1, 2 Definition of interval (*modus*) and the origin of the term *modus*.
- 1, 4 Division of intervals into perfect (*dyapason*, *dyapente*, *dyatesseron*) and imperfect ones (*sexta*, *tercia*, *secunda*)
- 1, 9 Numerical proportions of perfect intervals
- 1, 11 Nine intervals (*semitonium*, *tonus*, *semitonus*, *ditonus*, *diatessaron*, *diapente*, *semitonium cum diapente*, *tonus cum diapente*, *diapason*)

1, 12	Definitions of intervals: <i>unisonus</i>
1, 18	<i>semitonium</i>
1, 21	<i>tonus</i>
1, 23	<i>semitonus</i>
1, 25	<i>diatessaron</i>
1, 33	<i>diapente</i>
1, 40	<i>semitonium cum diapente</i>
1, 44	<i>tonus cum diapente</i>
1, 46	<i>diapason</i>
1, 52	Additional description of <i>diapente</i>
1, 58	Musical examples of intervals
cap. 2	Solmisation
2, 2	Definition of solmisation
2, 3	<i>Vox, littera, clavis</i> as tools used in solmisation
2, 5	Clefs (<i>Claves signatae: G-ut fundamentale, F-faut c-solfaut, g-solreut, dd-lasol</i>)
2, 10	Degrees <i>b molle et b durum</i>
2, 15	Degree of <i>ee-la extra manum</i>
	Scala <i>decemlinealis</i> and table of solmisation
2, 17	Descriptions of <i>claves</i> : <i>excellentes</i>
2, 19	<i>acute</i>
2, 21	<i>affinales</i>
2, 23	<i>finales</i>
2, 25	<i>graves</i>
2, 26	General rule of solmisation indicating inferior <i>vox</i> for ascending melody and superior <i>vox</i> for descending melody
2, 31	Musical examples
2, 41	The second rule of solmisation concerning melody ascending above <i>la</i>
2, 43	Musical examples
2, 51	The third rule of solmisation concerning <i>mi et fa</i> in <i>b-fa b-mi</i>
2, 57	Musical examples
2, 62	Additional solmisation rules with musical examples and table of mutations
2, 81	The origins of the term <i>tonus</i>
cap. 3	Ecclesiastical modes and tonary
3, 2	Definition of <i>tonus</i>
3, 3	Authentic and plagal modes
3, 9	Non-transposed modes
	<i>primus et secundus: D-solre</i>
	<i>tercius et quartus: E-lami</i>
	<i>quintus et sextus: F-faut</i>
	<i>septimus et octavus: G-solreut</i>
3, 12	Transposed modes <i>primus et secundus: a-lamire</i>
	<i>tercius et quartus: b-fa b-mi</i>
	<i>quintus et sextus: c-solfaut</i>
	<i>secundus: d-lasolre</i>
3, 22	The problem of <i>b molle</i> signed in the fifth and sixth modes

- 3, 24 *Repercussiones tonorum* as hints for recognizing modes. Descriptions and musical examples
- 3, 47 The principal formulae *Euouae* of the eight modes and *tonus peregrinus*
- 3, 57 Description of the first mode and musical examples (*tonus capitalis*, five *differentiae* and chant examples):
Laudate pueri Dominum
Magnificat anima mea Dominum
Nunc dimittis servum tuum Domine
- 3, 78 Description of the second mode:
finalis D-solre
ascensus: sixth or seventh above *nota finalis*
descensus: fourth or fifth below *nota finalis*
repercussio: the third *re - fa*
solmisation according to the first mode
- 3, 81 Musical examples
Euouae
Laudate pueri
Magnificat
Benedictus
Nunc dimittis
a textless melody of the second mode
- 3, 83 Description of the third and fourth modes
finalis E-lami
solmisation: *fa* in *c-solfaut*, *mi* in *b-fa b-mi*
repercussio of the third mode: the fifth *mi-mi*
repercussio of the fourth mode: the minor sixth *mi-fa*
initium of *psalmi maiores* of the third mode: *G-solreut*
initium of *psalmi minores* of the third mode: *c-solfaut*
initium of *psalmi maiores* of the fourth mode: *E-lami*
initium of *psalmi minores* of the fourth mode: *a-lamire*
- 3, 92 Limits of downward motion below *finalis*:
primus: *re*, *descensus per secundam*
tercius: *mi*, *descensus per tertiam*
quintus et sextus: *ut*, usually no *descensus* below *finalis*
- 3, 96 Musical examples of the third mode:
tonus capitalis and four *differentiae*
Laudate pueri
Magnificat
a textless melody of the third mode
- 3, 102 Musical examples of the fourth mode:
tonus capitalis and four *differentiae*
Laudate pueri
Magnificat
Benedictus
Nunc dimittis
a textless melody of the fourth mode

- 3, 109 Description of the fifth and sixth modes
finalis F-faut
repercussio of the fifth mode: the fifth *ut-sol*
repercussio of the sixth mode: the maior third *fa-la*
 solmisation: *sol* in *c-solfaut*; *fa* in *b-fa b-mi*
initium of *psalmi maiores* of the fifth and the sixth modes in *F-faut*
initium of *psalmi minores* of the fifth mode in *c-solfaut*
initium of *psalmi minores* of the sixth mode in *a-lamire*
- 3, 118 Musical examples of the fifth mode:
Tonus capitalis and one *differentia*
Laudate pueri
Magnificat
Nunc dimittis
 a textless melody of the fifth mode
- 3, 121 Musical examples of the sixth mode:
Tonus capitalis and one *differentia*
Magnificat
Benedictus
Nunc dimittis
 a textless melody of the sixth mode
- 3, 125 Description of the seventh mode:
finalis G-solreut
repercussio: the fifth *ut-sol*
 solmisation: *sol* in *g-solreut*
- 3, 126 Musical examples of the seventh mode:
Tonus capitalis and three *differentiae*
Laudate pueri
Magnificat
 a textless melody of the seventh mode
- 3, 131 Description of the eighth mode
finalis G-solreut
repercussio: the fourth *ut-fa*
descensus: the fourth or the fifth below *finalis*
 irregular *differentia* i.e. *tonus peregrinus*
initium of *psalmi minores* in *c-solfaut*
initium of *psalmi maiores* in *G-solreut*
- 3, 139 Musical examples of the eighth mode:
Tonus capitalis and two *differentiae*
Tonus peregrinus
Laudate pueri
Magnificat
 Two textless melodies of the eighth mode
- 3, 145 Transposition of modes with examples
Finales of the transposed modes:
a-lamire - *primus et secundus*
b-fa-b-mi - *tertius et quartus*

c-solfaut - *quintus et sextus*

d-lasolre - *secundus*

Intervals of *repercussiones* do not change in case of transposition

Ambitus of the transposed modes in *descensus*: the fourth, the fifth or the sixth below *finalis*

Solmisation: always *mi* in *b-fa* *b-mi* unless the first and second modes are transposed to *G-solreut*

- 3, 159 Concerning *musica ficta*
musica ficta as synonym of *coniuncta*
 the use of *musica ficta* in the fifth and the sixth modes as well as in the first and second modes when transposed to *G-solreut*
 six *coniunctae*. 1. *fa* in *B-mi*; 2. *fa* in *E-lami*; 3. *fa* in *e-lami*; 4. *fa* in *ee-la*; 5. *fa* in *a-lamire*; 6. *fa* in *aa-lamire*
 definition of *coniuncta* “secundum Iohannem Eleandrinum”
 Diagram of *ascensus* et *descensus* in *musica ficta*
- 3, 170 General rules for recognising modes of introits and antiphons
 Examples:
 Intr. *Suscepimus*, V. *Magnus Domine*
 Intr. *Salve sancta parens*, V. *Sentiant*
 Intr. *Confessio et pulchritudo*, V. *Domine probasti*
 Intr. *Loquebar*, V. *Specie tua*
 Intr. *Requiem eternam*, V. *Te decet*
 Intr. *Asperges me Domine*, V. *Miserere mei*
 Intr. *Ad te levavi*, V. *Vias tuas Domine*

3. LINKS TO THE HOLLANDRINUS TRADITION

The name of Johannes Hollandrinus emerges twice in TH XVIII, each time in distorted form: first as “Johannes Oleadrinus” (2, 15), and then as “tonus eleandrinus” (3, 167). The text of the treatise as a whole reflects the patterns and formulations present in the majority of texts from the Johannes Hollandrinus tradition.

Most characteristic is *Accessus* which may serve as a sample of “Hollandrinian” substance from the *traditio* used in Cracow:

- The first part of acc. 2-17 paraphrases sentences known from TH VIII pr. 1-3, 15-17 and 22-28.
- The second part (acc. 18-31) reveals close kinship to LZ pr. 14-51 and TH V pr. 47-53.
- The next section (acc. 34-37) seems to derive from the treatise by Szydlovita (pr. 32-37), active in Cracovian cathedral school.
- Another section (acc. 38-40) clearly corresponds with TH XII 1, 40-44.

Verses on intervals contained in the first chapter of TH XVIII more or less echo the corresponding lines of *Palmam cum digitis*, a pedagogical poem extensively used in the Hollandrinus tradition; yet the core of this initial chapter is based on the 16th century theories from Sebastianus Felstinensis. The second and third chapters reveal large areas of similarity with contemporaneous Cracovian chant treatises by Marcus Plocensis O.P., Anon. Kraków 2616, and Sebastianus Felstinensis – mostly relating to rules of solmisation accompanied by diagrams presenting such fundamentals as *scala dura*, *scala mollis*, and *scala coniunctarum*; moreover the basic form of the tonary reflects this Cracovian theory. On the other hand, two significant *loci Hollandrini* also found their place in these two chapters: the mention of degree *ee-la* as the invention of Johannes Hollandrinus (2, 15) and, attributed to him, the definition of *coniuncta* shaped according to the *Hollandrinus vetus* formula (3, 167).⁵

4. EDITION

Spelling

The edition preserves the orthography of the manuscript, with all its inconsistencies (e.g. *solmisant/solmizant*; *tonus/thonus*). However, sporadic spellings of *ascensus* and *descensus* and their derivatives as *ascensusus* and *descensusus* have been emended. Missing letters and omitted abbreviations (e.g. *supiorem* instead of *superiorem*) have been added, and obvious grammatical mistakes which make the text difficult to understand (e.g. *magne* instead of *magnum*; *alteri* instead of *alterius* etc.) have been corrected.

Letter Names of Notes

In the text, majuscule, minuscule and double-letter names of notes are used inconsistently, and this has been corrected in the edition. The signs *b molle* and *b durum* are used in accordance with the principles which applied at the time the manuscript was written: *b* for *b molle* and, usually, *h* for *b durum*, with the *h* sign sometimes being similar in shape to the letter *b*. The letter *b* sporadically appears in the combination *b-fa h-mi*. In the edition all the *b durum* signs have been standardised as *h*.

Musical Examples

All the musical examples in TH XVIII, including four two-part examples, have been recorded in late Gothic chant notation on four or five

⁵ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* p. 188

lines. Four clef letters have been used: *I*, *c*, *g* and *dd*, as well as a special sign for *F* clef, usually in combinations: *I*+*F* and *F*+*c*. Solmisation syllables have been frequently entered within the staves. In some chant melodies, strokes separating particular words have been written between the notes.

In the edition, all the solmisation syllables have been placed above the staff. The transcription of chant melodies preserves the strokes which separate the words in the verbal text. A transcription of polyphonic examples that clearly presents the vertical relationship of individual parts is offered in the Commentary.



Kraków, Biblioteka Czartoryskich 3910, p. 232

EDITION

Kc = Kraków, Biblioteka Czartoryskich 3910, p. 191-246

Accessus

- 191 ¹Recommendacio musice. ²Licet ipsa ars musicalis per magnum testimonium et delectabilis sit et nobilis, tamen propter eius maiorem elucidacionem assumere possumus dictum Aristotelis VIII *Politicorum*, qui dicit: anima naturaliter delectatur in musicis melodiis. ³Ergo a forciori <anima> intellectiva. ⁴Consequencia nota est <de se>. ⁵Antecedens patet per experienciam in multis animantibus et quibusdam bestiis et monstribus marinis, quemadmodum patet de syrenibus, que in sonantiis symphonialibus summo opere delectabantur. ⁶Secunda conclusio, quod musica sit delectabilis patet sic. ⁷Maior: omnis tamen, qui hominem in tristitia consolaret, est delectabilis. ⁸Sed musica est huiusmodi. ⁹Ergo est delectabilis, [minor] in primo modo prime figure, scilicet in *darii*. ¹⁰Maior vero est nota ex libris Aristotelis *De animalibus*, ubi dicit: omne animal naturaliter appetit delectacionem aliquam. ¹¹Minor patet, quia omnis potencia delectatur in suo proprio obiecto, ut visus in colore, auditus in sono etc. ¹²Tercia conclusio, quod sit naturalis anime, probatur sic. ¹³Maior: omnis sciencia secundum desiderium est naturalis. ¹⁴Sed musica est sciencia, ergo est naturalis anime. ¹⁵Tercia <conclusio> in *darii*. ¹⁶Maior patet per Aristotelem I *Metaphisice*, ubi dicit: omnes homines naturaliter scire desiderant. ¹⁷Minor autem patet, quod ipsa ars <est una> ex septem artibus liberalibus.
- 192 ¹⁸De causis huius materie est sciendum, sicut et cuiuslibet alterius rei, <quod> certe precesserunt legitime cause. ¹⁹Nichil est sub sole, cuius ortum non precessit legitima causa. ²⁰Item nichil est in terra, quod sit sine causa. ²¹Sed quia nichil hic intenditur de causa universali dicere nisi gloriam et honorem Dei, ideo ad causas particulares, que sunt efficiens, finalis, materialis et formalis, declaracionem attendamus. ²²Causa efficiens huius artis est inventor huius artis vel sciencie. ²³Causa finalis potest dici celebracio divina. ²⁴Per eam namque plasmatores summum laudamus et

2 Aristoteles, *Politica* VIII, 5 (1340b)

10 Aristoteles, *De historia animalium* 5, 8 (589a)

16 Aristoteles, *Metaphysica* I, 1 (980a21)

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

2 magnum] magne *Kc*

5 que in sonantiis] qui in sonantiis *Kc* | symphonialibus] symphonialibus *Kc*

9 [minor]] *lectio dubia, locus correptus esse videtur*

19 sub sole, cuius ortum] ortum sub sole cuius *Kc*

benedicimus eique psalere debemus.²⁵ Et hoc sanctus Augustinus attestatur, quod ipse ecclesie quattuor sunt necessaria.²⁶ Primum est gramatica, ut ea, que quis legit, intelligat.²⁷ Secundum est musica, ut cantum ad divinum officium a sanctis patribus institutum debita depromat armonia.²⁸ Tercium est ius canonicum, ut casus occurrentes debite expediantur.²⁹ Quarto ars computistica, ut festa mobilia et huiusmodi, que in ecclesia occurrunt, populo chatholico pronunciantur.³⁰ Causa vero materialis non est aliud quam partes musice, ex quibus componitur.³¹ Sed causa formalis non est aliud quam ordo, modus et forma procedendi in presenti tractatu.

³² De utilitate patet. ³³ Utilitatem huius sciencie describit Theogirus | in sua *Musica*, ubi dicit: ³⁴ „tu curas minuis, iras hominum frangis demonium-que fugas, organa, tube, cithare auribus arte tua rectifficante sonant, dulcis in aure Dei celos penetrat tua virtus, impetrat et veniam te mediante reus“. 193
► p.293

³⁵ Titulus: Musica prosaice scripta. ³⁶ Intencio est scolarium minus perfectorum in hac sciencia erudicio. ³⁷ Subordinatur autem ipsa philosophie naturali. ³⁸ Queritur, quod sit <eius> subiectum et videtur, quod sit numerus contractus ad sonum vel numerus sonorum. ³⁹ Propria passio <est> arsis et thesis, id est elevacio vel depressio. ⁴⁰ Sed quia omne subiectum habet propriam passionem de eo demonstrabilem, ut dicit philosophus primo *Posteriorum* <...>.

⁴¹ Musica diffinitur sic: est sciencia veraciter canendi secundum arsim et thesim in numero sonorum consistens. ⁴² Vel sic: est flittera liberalis scienciarum peritarumque vocum congrua modulacio docens homines ad perfeccionem ritte pervenire. ⁴³ Vel sic: est pericia modulacionis in sono cantuque consistens.

27 ANON. Couss. XII 1, 28

38-40 cf. TH XII 1, 40-44; Marc. Plocensis f. 2v: Subiectum huius sciencie est numerus sonorum, qui est regularis modulacio vocis. Propria passio est consonancia vel arsis et thesis, id est elevacio vel depressio. Demonstratur autem sic de suo subiecto. Omnis regularis modulacio vocis fit secundum arsim et thesim. Sed numerus sonorum est regularis modulacio. Ergo omnis numerus sonorum fit secundum arsim et thesim.

40 Aristoteles, *Analytica Posteriora* 1, 7 (75a-b)

27 debita depromat] de vita depromat *Kc*

28 ius canonicum] ius canonum *Kc*

34 arte tua] arte sua *Kc* | reus] regis *Kc*

36 scolarium minus] scolarium a minus *Kc*

41 thesim] thesis *Kc*

[⁴⁴ Ad simplicem musicam tria requiruntur. ⁴⁵ Primo vox, secundum vocationem distancia vel debita vocationum proportio, tercio clavis, deinde quasi principali subiungitur scilicet debita vocationum expressio. ⁴⁶ Dividitur autem musica simplex in tria capitula. ⁴⁷ Primum erit de modis, secundum de solmisatione, tertium et ultimum de cognitione tonorum et schala ficta. | ⁴⁸ Ad cognitionem modorum primo requiruntur sex voces, scilicet *ut re mi fa sol la*. ⁴⁹ Quarum alie sunt h durales, alie naturales, alie b molles. h durales sunt due, scilicet *ut* et *fa*, quia ascendunt molliter et descendunt viriliter, quia sicut omne grave magis est aptum ad descendendum quam ad ascendendum. ⁵⁰ Naturales eciam sunt due, scilicet *re* et *sol*, quia naturaliter ascendunt et descendunt viriliter, quia tam ascendendo quam descendendo tonum constituunt.]

⁵¹ Pro musicali declaratione primo considerabimus triplicem esse musicam, ut testatur Boecius capitulo II primi libri *Musice*. ⁵² Nam musica est triplex, scilicet mundana, humana et instrumentalis. ⁵³ Mundana est, que in debita elementorum proportione constituta est. ⁵⁴ Humana est, que humanam vocem requirit. ⁵⁵ Sed instrumentalis est, que in solo versatur instrumento, videlicet in organo aut in cithara. ⁵⁶ Horum autem generum medium duntaxat est ad propositum, scilicet que de humana voce consideratur. ⁵⁷ Et talis musica humana est de numero contracto ad sonum. ⁵⁸ Que amplius dividitur in practicam et speculativam. ⁵⁹ Speculativa est, que in solis tantum modorum proportionibus consistit. ⁶⁰ Practica vero est, que duntaxat de sono datur. ⁶¹ Et talis musica est bene modulandi sciencia. ⁶² Et illa musica est ad propositum. ⁶³ Que dividitur in simplicem et figurativam. ⁶⁴ Simplex musica est, que omnes notas simpliciter considerat sub una et eadem mensura. ⁶⁵ Mensuralis vero est, que aliam notam longam, | aliam brevem <considerat> et hoc in singulis notis pertractat.

⁶⁶ Ad simplicem musicam requiruntur tria. ⁶⁷ Primo requiritur vox, secundo vocationum distancia vel debita vocationum proportio, tercio clavis, deinde fit principale vocationum, subiungitur scilicet debita vocationum expressio.

⁶⁸ Dividitur autem simplex musica in tria capitula. ⁶⁹ Primum erit de modis, secundum de solmisatione, tertium et ultimum de tonorum cognitione et de schala ficta.

68-69 cf. Seb. Felstinensis p. 29, 32 et sqq.

44-50 cf. acc. 66-73

45 subiungitur] subiungit *Kc*

69 et de schala ficta] et cum de schala ficta *Kc*

⁷⁰Item ad cognitionem modorum primo requiruntur sex voces, scilicet *ut re mi fa sol la*. ⁷¹Quarum alie sunt naturales, scilicet *re* et *sol*, quia naturaliter ascendunt et descendunt viriliter, quia tam ascendendo quam descendendo tonum constituunt et hec intelligemus de proxima voce. ⁷²Alie voces sunt bemolles, scilicet *mi* et *la*, quia ascendunt naturaliter et descendunt molliter, sicut molle bene magis habet de natura lenitatis quam gravitatis. ⁷³Alie sunt voces *h* durales, scilicet *ut* et *fa*, quia ascendunt leniter et descendunt viriliter, sicut omne grave magis est aptum in descensum quam ad ascensum.

⁷⁴Ex qua vorum distincione triplex cantus distinguitur, nam alius cantus est *h* duralis, alius naturalis, alius *b* mollis. ⁷⁵*h* duralis est, qui ex vocibus *h* duralibus consistit. ⁷⁶Cantus naturalis est, qui ex vocibus naturalibus consistit. ⁷⁷*B* mollis est, qui ex *b* mollibus vocibus consistit. ⁷⁸Omnis autem cantus ex <sex> vocibus constitutus mixtus dicitur.

⁷⁹Distincio vorum data penes diversam oppositionem earum. ⁸⁰Quilibet vox ascendit ex voce inferiori, ut *mi* ex *re*, aut <descendit> per vocem superiorem, ut *mi* ex *la*.

⁸¹*mi la*: *b* molles quia molliter exprimuntur ▶ p.293

⁸²*sol re*: naturales sunt nature medie comparate ad *b* molles et *h* durales vel quia naturali voce exprimuntur. Et habent expressionem mediam vocis naturalis.

⁸³*ut fa*: *h* durales sunt opposite *b* mollibus

70-74 cf. Seb. Felstinensis p. 30, 4-24; cf. Anon. Kraków 2616 f. 4r

81-83 cf. Anon. Kraków 2616 f. 4r

80 superiorem] supiorem *Kc* | *la*] *fa* *Kc*

82 comparate] composite *Kc* | naturali] natura *Kc*

⁸⁴ Distinccio vocum sumpta penes ascensum et descensum et hec ponitur in materia presentis musice ad principium.

·ee·la extra manum

~~dd~~ ————— ~~dd~~·la·sol

·cc·sol·fa

·bb·fa·b·mi

·aa·la·mi·re

~~g~~ ————— ~~g~~·sol·reut

·f·faut

·e·la·mi

·d·la·sol·re

~~c~~ ————— ~~c~~·sol·faut

·b·fa·b·mi

·a·la·mi·re

~~F~~ ————— ~~F~~·sol·reut

·E·faut

·E·la·mi

·D·sol·re

·C·faut

·B·mi

·A·re

~~F~~ ————— ~~F~~·ut

84 cf. acc. 71-73

¹ CAPITULUM PRIMUM DE MODIS

198

²Unde modus in proposito definitur sic: est debita et proporcionata vocum distancia sive modificacio. ³Et dicitur modus a modificacione sive a mensura, quia omnis ascensus et descensus in debita mensura continetur.

⁴Unde modi sunt duplices, scilicet perfecti et imperfecti. ⁵Modi perfecti sunt, qui eandem mensuram, quam retinent mutare non possunt, sicut est dyapason, dyapente et dyatesseron, id est octava, quinta et quarta. ⁶Modi vero imperfecti sunt, qui iam plus iam minus de proporcionione assumunt, sicut est sexta, tertia aut secunda, quoniam omnis illa in maiorem et minorem dividitur. ⁷Nam alia sexta est maior, que dicitur tonus cum dyapente, <alia minor, que dicitur semitonium cum dyapente>, alia tertia maior, ut ditonus, alia est minor, ut semiditonus. ⁸Et alia est secunda maior, que tonus, alia minor, que dicitur semitonium. ⁹Nulla vero octava, quinta aut quarta in maiorem et minorem dividitur, quia omnis octava in dupla proporcionione constituta est et omnis quinta in sesquialtera, omnis vero quarta in proporcionione | sesquitercia. ¹⁰<Et omnis sesquialtera et omnis sesquitercia> duplam constituunt proporcionem, sicut eciam quarta <et> quinta octavam constituunt.

199

¹¹Novem sunt modi, ex quibus omnis melodia tam ad ascensum quam ad descensum constituitur, scilicet semitonium, tonus, semiditonus, dithonus, dyatesseron, dyapente, semitonium cum dyapente, tonus cum dyapente et dyapason.

¹²Unisonus proprie loquendo non est modus, quoniam nichil mensurat vel modificat, id est nullam distanciam habet, quia est unius et eiusdem vocis. ¹³Omnis modus in proporcionione inequalitatis locatur, potius tamen unisonus principium modorum est. ¹⁴Unisonus deffinitur sic: est unius et eiusdem vocis repeticio. ¹⁵Et iste modus unisonus dicitur ideo, quia nec remittitur nec intenditur nec elevatur nec deprimitur.

3-8 Seb. Felstinensis p. 32, 23-26; p. 34, 8-22

11-12 Seb. Felstinensis p. 32, 26-33

9 in maiorem et minorem] in maius et minus *Kc*

9 sesquialtera] sesqui *Kc*

11 dyatesseron, dyapente] dyatesseron cum dyapente *Kc*

14 repeticio] expeticio *Kc*

¹⁶ Versus: Unisonus solet in una voce consonare.

¹⁷ Et reperitur in omnibus sex vocibus, scilicet *ut re mi fa sol la*.

¹⁸ Semitonium definitur sic: est unius vocis in proxima modica et debilis elevacio vel depressio. ¹⁹ Vel sic: est ascensus vel descensus per secundam molliter sonans; et fit ascendendo per vocem tantum ·b· duralem et descendendo tantum per vocem ·b· mollem, ut est distancia inter *mi* et *fa* et econverso.

²⁰ Versus: *Mi fa* semitonium dat tibi modulacio vocum.

200 ²¹ Tonus definitur sic: est ascensus vel descensus per secundam viriliter sonans, ut est omnis secunda preter eam, que fit per vocem ·b· duralem ascendendo et per vocem ·b· mollem descendendo.

²² Versus: Dant *fa sol la* tonos vel *ut re mi* tibi plenos.

²³ Semiditonus componitur ex tono et semitonio, ut est distancia de *re* ad *fa* per terciam vel de *mi* ad *sol*.

²⁴ Versus: Semique ditonus fit cum *re fa* [*re*] *mi sol*que dicis.

► p.294

<...>

²⁵ Dyatesseron constituitur ex duobus tonis et uno semitonio. ²⁶ Et dicitur <quarta> perfecta, quia semper ex eadem proporcione constituitur, videlicet sequitercia. ²⁷ Et in eadem ponitur omnis quarta. ²⁸ Et causat vocem per quartam de *ut* ad *fa* vel de *re* ad *sol*, de *mi* ad *la*.

²⁹ Versus: *Ut fa, re sol* faciunt dyatesseron. ³⁰ †Et de se superabis.†

³¹ Vel: *La mi, sol re, fa ut*, dyatesseron esse probabunt.

³² Quelibet quarta dyatesseron.

16 cf. VERS. Palmam I 76

19 Seb. Felstinensis p. 33, 1-5

20 cf. VERS. Palmam I 77

21 Seb. Felstinensis p. 33, 6-8

22 VERS. Palmam I 78

23 Seb. Felstinensis p. 33, 11-12

24 VERS. Palmam I 79

25-26 cf. Seb. Felstinensis p. 33, 13-15

31 VERS. Palmam I 81

19 fit ascendendo] sic ascendendo *Kc*

26 perfecta] perfecte

³³ Dyapente constituitur ex tribus tonis et uno semitonio. ³⁴ Et dicitur altera perfeccio, ut est omnis quinta de *ut* ad *sol*, | de *re* ad *la*, de *mi* ad *mi*, 201
de *fa* ad *fa*. ³⁵ Et nota quod nunquam per quartam vel quintam *fa* post *mi*
accipitur vel econtra *mi* post *fa*, quia sic semper variatur proporcio. ³⁶ Et
quarta et quinta et octava in ista proporcione conveniunt, que tamen non ► p.294
est <huius> musice consideracionis.

³⁷ Versus: *Fa fa, mi mi, la re, sol ut* faciunt dyapente.

³⁸ Vel sic: Dulciter tangens quintam dyapente notatur.

³⁹ Et quelibet quinta dyapente dicitur.

⁴⁰ Sexta minor, <id est> semitonium cum dyapente, constituitur ex tribus tonis et duobus semitoniis. ⁴¹ Et non ex quattuor <tonis>, quoniam duo semitonia non complent unum tonum, ex quo duo semitonia minora sunt tono. ⁴² Et est ascensus de *re*, quod est in ·A·re, ad *fa*, quod est in ·F·faut, per sextam †quasi accipiat *mi* per *fa* in dyapente non erunt tres toni, sed duo semitonia.†

⁴³ Versus: Sepe semitonium iungit sibi dyapente.

⁴⁴ Tonus cum dyapente constituitur ex quattuor tonis et uno semitonio, ut est ascensus de *ut* ad *la* per sextam perfectam vel de *la* ad *sol*, de *ut* quod est ·F·ut, | ad *la* vero, quod est in ·e·lami. 202

⁴⁵ Versus: Cum dyapente tonus aliter non sit sociatus.

⁴⁶ Dyapason constituitur ex quinque tonis et duobus semitoniis, ut est ascensus de *ut* ad *fa* per octavam. ⁴⁷ Et est modus perfectus, quia omnis octava dyapason dicitur. ⁴⁸ Et cum nunquam per octavam *fa* post *mi* sequitur, quoniam dyapason est prima perfeccio, id est modus perfectus,

33-35 cf. Seb. Felstinensis p. 33, 16-25

37 cf. VERS. Palmam I 82

40-42 cf. Seb. Felstinensis p. 33, 25-31

43 cf. VERS. Palmam I 83

44 cf. Seb. Felstinensis p. 33, 38 - p. 34, 1

45 cf. VERS. Palmam I 84

46-48 cf. Seb. Felstinensis p. 34, 1-7

43 semitonium] semitoni *Kc*

44 per sextam perfectam] perfectam per sextam *Kc*

45 Cum dyapente tonus] Tonus cum dyapente tonus *Kc* | aliter] alter *Kc*

48 prima perfeccio] prima perfecta *Kc* cf. Seb. Felstinensis p. 34, 7

quia si post *mi* accipitur *fa*, tunc dyapason continetur quattuor tonos et tria semitonia, ut patet ascendendo de ·B·mi ad ·b·fa·b·mi.

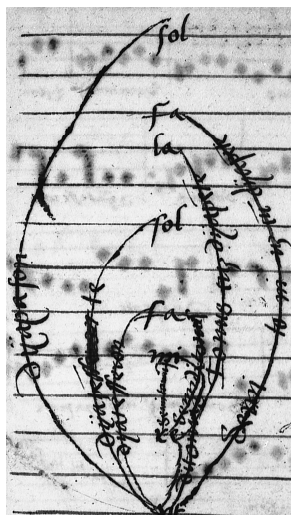
⁴⁹ Versus: Amplectens octo superadditur his dyapason.

► p.294

⁵⁰ Dyapason est nonus modus musicalis et est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans. ⁵¹ Et dicitur dyapason quasi complexio tocius armonie.

⁵² Dyapente est sextus modus et est saltus ab una voce in quintam dulciter et iocunde sonans. ⁵³ Et habet fieri quattuor modis. ⁵⁴ Primo de *ut* in *sol* et econverso. ⁵⁵ Secundo de *re* in *la* et econverso. ⁵⁶ Tercio de *fa* in *fa* et econverso. ⁵⁷ Quarto et ultimo de *mi* in *mi* et econverso etc.

203



Dyapason *ut sol*
 semiditonus (semitonium *Kc*) cum dyapente *ut fa*
 tonus cum dyapente *ut la*
 dyapente *ut sol*, dyatesseron *ut fa*
 ditonus *ut mi*
 semiditonus *re fa*
 <tonus>(semitonium *del. Kc*) *re mi*

49 VERS. Palmam I 86

49 octo] certo *Kc* | superadditur] additur *Kc* cf. LZ 3, 146

58 Tonus

ut re mi fa sol la fa sol



59 Semitonium



60 Semiditonus



61 Ditonus



62 Diatesseron



63 Diapente



64 Semitonium cum diapente



65 Tonus cum diapente

la



66 Diapason

ut re mi fa sol la fa sol



58 ex.: syllabae ut re mi fa sol la secundum hexachordum durum scriptae sunt loco notarum in Kc

60 Kc

61 Kc

63

66 ex.: syllabae ut re mi fa sol la secundum hexachordum durum scriptae sunt loco notarum in Kc

204

205

67 Exemplum de omnibus modis



68 Aliud



206 69 Ascensus secundarum



70 Descensus earum



71 Ascensus terciarum



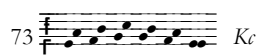
207 72 Descensus terciarum



73 Ascensus quartarum



74 De quintis / octava etc.



1 CAPITULUM SECUNDUM DE SOLMISACIONE

208

²Unde solmisacio nichil aliud est nisi vocum vera expressio quo ad ascensum vel descensum. ³Et primo per <solmisacionem> requiritur vox, secundo littera, ex quibus simul iunctis clavis constituitur, quia omnis clavis constituitur ex littera et voce vel ex vocibus, sicut ·Γ·ut constituitur ex littera ·Γ· et voce *ut*, ·A·re constituitur ex littera ·A· et voce *re*. ⁴Et in toto collecte sunt <viginti una> claves, ut patet in figura sequenti. ▶ p.294

⁵Duplices sunt claves, scilicet signate et non signate. ⁶Claves signate sunt, que in lineis ponuntur. ⁷Et sunt [in] ·Γ·ut fundamentale, ·F·faut, ·c·solfaut acutum, ·g·solreut superacutum et ·dd·lasol excellens. ⁸Et quedam sunt, que comuniter signantur in cantu et sunt due, ut ·c·solfaut et quedam comunissime, ut ·F·faut, quedam que raro, sicut ·g·solreut, quedam que rarius, sicut ·Γ·ut, quedam que rarissime, ut ·dd·lasol excellens. ⁹Et signantur in cantu pro notificacione cantus. ¹⁰Sunt autem alie due claves, scilicet b molle et b quadrum, que faciunt indifferenter *mi* vel | *fa* 209
¹¹Unde *fa* signatur per b molle, *mi* vero per b durum. ▶ p.295

¹²Versus: b durum *mi* canit b molle *fa* dulce frequentat.

¹³Signantur autem he due claves in spacio; alie tamen omnes claves sunt non signate preter predictas claves. ¹⁴Et ille due claves, ·b· molle et ·b· quadrum non signantur nisi in quinto et in sexto tono.

¹⁵·ee·la extra manum additur secundum Iohannem Oleadrinum propter complecionem tercii cantus b duralis.

2 cf. Anon. Kraków 2616 f. 9r: Unde solmisacio est debita vocum expressio quo ad ascensum vel ad descensum.

3-4 cf. Seb. Felstinensis p. 32, 1-11

12 VERS. Palmam I 44

1 secundum] secun *Kc*

4 <viginti una>] octo *Kc*, cf. Seb. Felstinensis p. 32, 9-10 | patet] pate *Kc*

12 dulce frequentat] duce frequentat *Kc*, cf. TH VIII 9, 46; TH XV 6, 16, 52; LZ 1, 30

13 predictas] predictos *Kc*

► p.295

16 Triplices sunt claves	excellentes superacute	{	dd	ee	la extra manum		
				dd	lasol	rarissime	sol
				cc	solfa		fa
				bb	fabemi	h h	mi
	acute	{	g	aa	lamire		la
				g	solreut	raro	sol
				f	faut		fa
				e	lami		la
	affinales	{	c	d	lasolre		sol
				c	solfaut		fa
				b	fabmi		mi
				a	lamire		la
	finales	{	F	G	solreut		sol
				F	faut		fa
				E	lami		la
				D	solre		sol
	graves	{	Γ	C	faut		fa
				B	mi		mi
				A	re		re
				Γ	ut		ut

Descensus communiter preter quintum et sextum et preter quosdam tonos transpositos: primum et secundum, quando transponuntur ad ·g·solreut.

¹⁷ Quare dicuntur excellentes? ¹⁸ Quia voce sua gracili habent accutas et superacutas <superare>. ¹⁹ Quare dicuntur acute? ²⁰ Quia accutum reddunt sonum. ²¹ Quare dicuntur affinales? ²² Quia in eis cantus transpositus debet finiri. ²³ Quare dicuntur finales? ²⁴ Quia in eis quilibet cantus regularis quantum ad tonum debet terminari. ²⁵ Ideo dicuntur graves, quia cantus in eis reddit gravem sonum.

210 ²⁶ Habita clavium cognicione videbitur ars solmisandi, de qua datur generalis regula, quod volens solmisare primo consideret clavem signatam.

16 *diagr.* cf. Anon. Kraków 2616 f. 5r

26-28 Seb. Felstinensis p. 37, 6-14; cf. Kraków 2616 f. 9v: Volens solmisare aspecta clave signata videat, si cantus incipiat in clave unius vocis et illa accipiat. Si vero incipiat in clave habente plures voces, tunc pro ascensu accipiat inferiorem et pro descensu superiorem, preter ·f·faut et ·c·solfaut et claves intermedias, similiter ·d·lasolre, quoniam <in> ·f·faut tam ascendendo quam descendendo et in ·c·solfaut descendendo semper *fa* canitur, nisi b rotundum fuerit signatum in ·b·fa·b·mi: tunc enim in ·c·solfaut *sol* accipitur pro descensu et in ·f·faut *ut* vel *fa* indifferenter pro ascensu; aut etiam nisi fuerit ascensus de ·f·faut ad ·b·fa·b·mi per quartam indirectam sive per saltum: tunc enim idem est iudicium ac si b rotundum signaretur.

16 Dsolre] Dsolreut *Kc* | preter quosdam] propter quosdam *Kc* | transponitur *Kc*

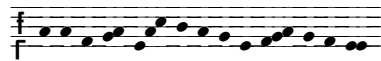
18 gracili] generali (gn'ali) *Kc*

26 quod] quot *Kc*

²⁷ Deinde si cantus incipitur in clave habente plures voces, tunc pro ascensu accipitur inferior vox et pro descensu superior preter *F·faut* et *·c·solfaut*, <ubi> tam ascendendo quam descendendo semper *fa* canitur nisi *·b·* rotundum fuerit signatum in *·b·fa·b·mi*: tunc enim in *·c·solfaut* *sol* canitur pro descensu et in *·F·faut* pro ascensu *ut* vel *fa* canitur et semper pro descensu *fa*. ²⁸ Si vero *·b·* rotundum non fuerit signatum in *·b·fa·b·mi*, tunc in *·F·faut* semper *fa* canitur in descendendo et ascendendo nisi fuerit ascensus de *·F·faut* ad *·b·fa·b·mi* per quartam indirectam sive per saltum: tunc idem est iudicium ac si *·b·* rotundum in *·b·fa·b·mi* signaretur. ²⁹ Et idem est iudicium de *·F·faut* et *·c·solfaut*. ³⁰ Et sicut de *·F·faut* etc.

³¹ Exemplum prime regule

³² De descensu:



³³ De ascensu eiusdem clavis:



³⁴ Pro descensu in alia clave:



³⁵ Exemplum de *·F·faut*:



³⁶ Exemplum de *·F·faut* pro ascensu imprimis alterius clavis:



³⁷ Exemplum de *·c·solfaut*: descensus:



²⁸ descendendo et ascendendo] descendendo et descendendo Kc

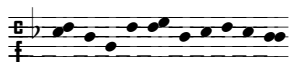
³³ ex: syllabae ut re mi fa sol la secundum hexachordum naturale scriptae sunt loco notarum in Kc

³⁴ ex: syllabae ut re mi fa sol la secundum hexachordum durum scriptae sunt loco notarum in Kc

³⁵ ex: syllabae ut re mi fa sol la secundum hexachordum naturale scriptae sunt loco notarum in Kc

³⁶ alterius] alteri Kc

³⁸ Ascensus de ·c·solfaut:



³⁹ De descensu eiusdem clavis:



⁴⁰ Aliud exemplum de ·c·solfaut:



213 ⁴¹ Secunda regula solmisacionis est ista, quod ultra *la* ascendendo
 ▶ p.296 secundam semper canitur *fa* vel *mi*; et e converso, post *fa* vel *mi* descen-
 dendo sequitur *la* pro secunda^a. ⁴² Post *fa* scilicet in ·b·fa·b·mi sequitur *la* in
 ·a·lamire descendendo; scilicet post *fa* vel <mi> in ·b·fa·b·mi sicut etiam in
 ·F·faut *la* canitur; post *mi* in ·e·lami *la* in ·d·lasolre sequitur. ⁴³ Venit exem-
 plum istius scale, quod quilibet cantus, quando est quinti et sexti tonorum
 et precipue quando cantus est quinti toni, tunc in ·b·fa·b·mi semper *fa* [fa]
 debet cantari. ⁴⁴ Et ergo illi errant, qui solmisant sic quintum tonum:



<E u o u a e>

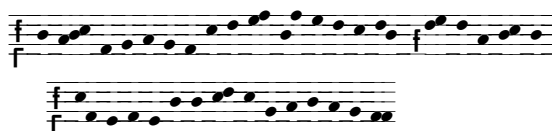


<E u o u a e>

⁴⁵ Sed sic debet solmisari:

⁴⁶ Ergo errant, qui sic solmizant cantando *sol* in ·c·solfaut. ⁴⁷ Sed
 regulariter debet cantari secundum scalam superius positam.

⁴⁸ Exemplum secunde regule:



214 ⁴⁹ Declaracionem huius exempli quere in scala quinti et sexti tonorum.

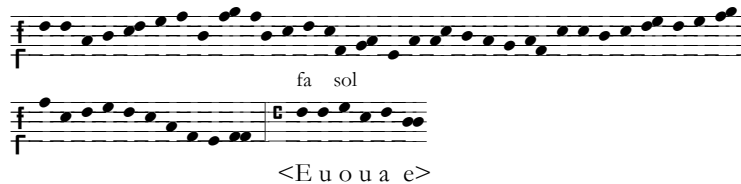
41 ^a id est sub *fa*

42 scilicet post *fa* *supraser*. *Kc* | ·F·faut] F faut ut *Kc*

43 Venit] Penit *Kc*

46 errant] erant *Kc*

⁵⁰ Aliud exemplum secunde regule:



⁵¹ Tercia regula solmisacionis est ista <et> est de *mi* et *fa* in ·b·fa·b·mi et ·bb·fa·bb·mi et est talis: si in ·a·lamire canitur *la* et cantus ascendit ultra *la* per secundam tantum, scilicet ·b·fa·b·mi, tunc in ·b·fa·b·mi *fa* canitur nisi fuerit descensus de ·b·fa·b·mi ad ·E·lami per quintam indirectam. ⁵² Et tunc in | ·b·fa·b·mi *mi* canitur et non *fa*, quia si acciperetur *fa*, tunc in ·E·lami acciperetur *mi*, quod non debet fieri, ut dictum est superius. ⁵³ Si vero cantus ascendit ultra *la* per terciam, scilicet ad ·c·solfaut, tunc in ·b·fa·b·mi *mi* canitur nisi fuerit descensus de ·b·fa·b·mi ad ·F·faut per quartam indirectam, tunc in ·b·fa·b·mi *fa* canitur. ⁵⁴ Et hec regula datur de omnibus tonis preter quintum et sextum, quia in quinto et sexto semper *fa* canitur et semper b rotundum signatur. ⁵⁵ Et sic pariformiter iudicium sit in ·b·fa·b·mi secunda. ⁵⁶ Et quod *mi* non canitur in ·b·fa·b·mi, quia causaretur tritonus, qui est inusitatus, <sequitur> exemplum.

⁵⁷ Exemplum tercie regule:



⁵⁸ Aliud exemplum tercie regule:



51-55 cf. Anon. Kraków 2616 f. 10r: Si in ·a·lamire *la* canitur et cantus ascendit ultra *la* per secundam tantum, scilicet ad ·b·fa·b·mi, tunc in ·b·fa·b·mi *fa* canitur, nisi fuerit descensus de ·b·fa·b·mi ad ·e·lami per quintam indirectam: et tunc in ·b·fa·b·mi *mi* canitur. Si vero cantus ascendit ultra *la* per terciam, scilicet ad ·c·solfaut vel ultra, tunc in ·b·fa·b·mi *mi* canitur, nisi fuerit descensus de ·b·fa·b·mi ad ·f·faut per quartam indirectam: et tunc in ·b·fa·b·mi *fa* canitur. Et hec regula datur de omnibus tonis praeter quintum et sextum, quoniam in quinto et sexto semper *fa* canitur et semper b rotundum signatur. Et pariformiter sit iudicium de ·bb·fa·bb·mi.

51 *mi* et *fa*] *mi* ad ffa Kc

58 ex. *claves* β+ε5 Kc

⁵⁹ SEQUUNTUR CONCORDANCIE

⁶⁰ Prima vox concordancie:



217 ⁶¹ Secunda vox concordancie:



⁶² COROLARIUM PRIMUM

⁶³ Item levitatis causa possumus repetere omnes voces pro quarta vel quinta preter *mi* et *fa*, que tamen non levitatis causa, sed necessitatis pro quarta vel pro quinta resummuntur, quia post *fa* nunquam *mi* sequitur pro quarta vel pro quinta propter servare perfecciones modorum, ut patet in hoc exemplo:

218 ⁶⁴ EXEMPLUM DE OMNIBUS VOCIBUS



⁶⁵ COROLARIUM SECUNDUM

⁶⁶ Item si de ·c·solfaut fuerit descensus ad ·a·lamire et ultra ad ·F·faut, tunc in ·a·lamire *la* canitur nisi fuerit ·b· rotundum signatum in ·b·fa·b·mi. ⁶⁷ Sic eodem modo, si de ·c·solfaut descensus fuerit ad ·G·solreut, tunc in ·G·solreut *sol* canitur. ⁶⁸ Sic eodem modo, <si> de ·G·solreut descensus fuerit ad ·E·lami et iterum amplior fuerit descensus, tunc in ·E·lami | *la* canitur, ut in prima regula dictum est, quod descendendo superior vox accipitur, ut in exemplo.

60-61 ex. Anon. Kraków 2616, f. 10v (cf. Commentary)

63 cf. Marc. Plocensis f. 9r: Levitatis causa possumus repetere omnes voces pro quarta et quinta, praeter *mi* et *fa*, quae non tantum levitatis, sed et necessitatis causa pro quarta, quinta et octava reperi debent propter servandas proportionales modorum.

66-68 cf. Marc. Plocensis: Quandocumque de ·c·solfaut fuerit ascensus ad ·a·lamire et ultra ad ·F·faut, tunc in ·a·lamire accipitur semper *la*, nisi fuerit signatum b rotundum in ·b·fa·b·mi: tunc enim in ·a·lamire potest accipi *mi* vel *fa* indifferenter et hoc si cantus descendit ad ·F·faut, ut supra dictum est. Eodem modo, si de ·c·solfaut fuerit descensus ad ·G·solreut et ultra, tunc semper in ·G·solreut canitur *sol*. Simili modo, si de ·G·solreut fuerit descensus ad ·E·lami et postea ad ·b·mi, tunc in ·E·lami semper cantandum est *la*.

69 Prima vox concordantie:

▶ p.297



70 Secunda vox concordantie:



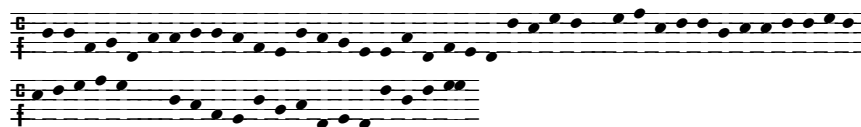
71 Prima vox concordantie:

▶ p.298



72 Secunda vox concordantie:

220



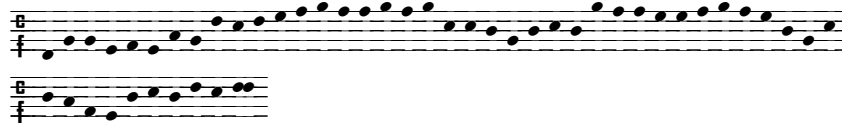
73 Prima vox concordantie:

▶ p.298



74 Secunda vox concordantie

221

69-70 *ex.* Anon. Kraków 2616, f. 10v-11r71-72 *ex.* Anon. Kraków 2616, f. 11r73-74 *ex.* Anon. Kraków 2616, f. 11r-v

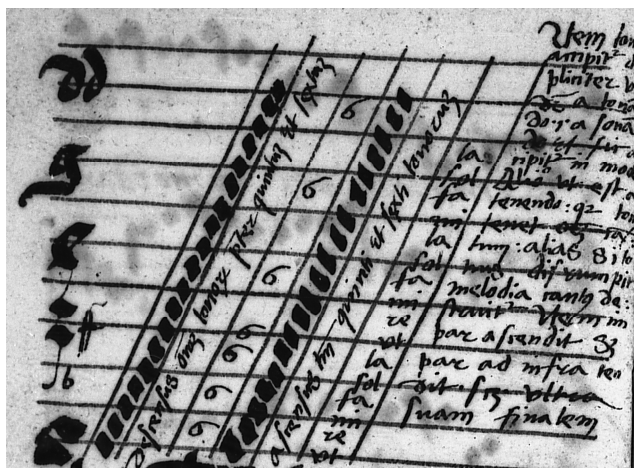
⁷⁵ Ista omnia exempla debent solmizari secundum eam scalam. ⁷⁶ Et iste cantus est quinti toni.

► p.299 ⁷⁷ Versus: Semper debet cantari *fa* in ·b·fa·b·mi etc.

⁷⁸ Item omnis diversitas solmizacionis est penes *mi* et *fa* in ·b·fa·b·mi, quia omnes toni conveniunt in eadem solmizacione preter sextum et quintum, quia in omnibus tonis in ·c·solfaut *fa* canitur et non signatur b rotundum in ·b·fa·b·mi nisi in solo quinto et sexto tono, in quibus semper *sol* in ·c·solfaut canitur. ⁷⁹ Et in ·b·fa·b·mi semper *fa* canitur. ⁸⁰ Et ideo scala preposita datur de omnibus thonis preter quintum et sextum tonum etc.

222

► p.299



Descensus omnium tonorum preter quintum et sextum
 Ascensus tantum quinti et sexti tonorum
 ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la mi fa sol la

► p.299 ⁸¹ Item tonus accipitur dupliciter. ⁸² Uno modo dicitur a *tonando*, id est a *sonando* et sic accipitur in modo. ⁸³ Alio modo, ut est a *tenendo*, quia tonus tenet omnem cantum. ⁸⁴ Alias si tonus dirumpitur, melodia cantus destruitur. ⁸⁵ Item impar ascendit, sed par ad infra tendit, scilicet ultra suam finalem.

80 *diagr.* cf. Anon. Kraków 2616 f. 5r

84 destruitur] descarietur *Kc*

¹ CAPITULUM TERCIMUM ET ULTIMUM DE THONIS

²Thonus in proposito deffinitur sic: est certa melodia et distinccio, ad quam omnis tonus finaliter reducitur et propter quem omnes regule tam modorum quam solmizacionis invente sunt, quoniam thonus finis et principium tocius musice artis est. ³Dividuntur autem thoni in autentos et plagales. ⁴Thoni autenti sunt, qui possunt ascendere a nota finali octavam vel ultra <et> descendere | sub nota finali secundam et raro terciam. ⁵Et sunt quattuor impares, scilicet 1, 3, 5, 7. ⁶Plagales vero sunt, qui possunt descendere a nota finali quartam et quintam. ⁷Et sunt quattuor pares, scilicet secundus, quartus, sextus et octavus. ⁸Ex quibus patet, quod in toto erunt octo toni, quattuor autenti et quattuor plagales. ⁹Omnis autem tonus aut transponitur aut non. ¹⁰Si non transponitur, tunc quattuor claves finales erunt omnium thonorum, scilicet ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut et ·G·solreut. ¹¹Ubi in ·D·solre primus et secundus finiuntur; in ·E·lami tercius et quartus; in ·F·faut quintus et sextus; in ·G·solreut septimus et octavus. ¹²Si vero transponitur, tunc quattuor erunt claves ab his distincte, scilicet ·a·lamire, ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut, ·d·lasolre. ¹³Ubi in ·a·lamire finiuntur primus et secundus; in ·b·fa·b·mi tercius et quartus; in ·c·solfaut quintus et sextus; in ·d·lasolre tantum secundus. ¹⁴Quoniam septimus et octavus nunquam in *re* finiuntur, quia in ·d·lasolre non est *ut*. ¹⁵Sed in ·G·solreut finiuntur, quia eciam septimus nimium | ascendit. ¹⁶Et iste octo claves finales in usu sunt quo ad cantum Gregorianum. ¹⁷In mensurali vero cantu in pluribus clavis et quasi in omnibus cantus finiri potest servata debita repercussione thonorum.

223
► p.299

► p.300

224

¹⁸ Claves <non> transposite in quibus omnis cantus signari debet:	·G·solreut	Septimus	{ ·b·fa ·b·mi }	{trans- positi}	{	Plagales	Octavus
	·F·faut	Octavus					Sextus
	·E·lami	Sextus					Quartus
	·D·solre	Quintus					Secundus
		Quartus					Primus
		Tercius				Autenti	Tercius
		Secundus					Quintus
		Primus					Septimus

2-19 Seb. Felstinensis p. 43, 3 - 44, 18

3 Dividuntur ...thoni] Dividitur thonus *Kc*

6 descendere] ascendere *Kc*

10 erunt] erint *Kc*

▶ p.300	¹⁹ Claves transposite, in quibus eciam cantus terminari debet:	·d·lasolre	{ tantum
		·c·solfaut	{ secundus
		·b·fa·b·mi	{ quintus et
		·a·lamire	{ sextus
			{ tercius et
			{ quartus
			{ primus et
			{ secundus

²⁰ Item thonus dicitur omnis cantus sive totus, qui canitur a principio ad finem. ²¹ † Ideo quos antiqui vocabant tonos hoc est medium fines psal-
morum seu finalia tonorum. † ²² Item in quinto et sexto tonorum signatur
225 b rotundum. ²³ Ratio propter quartam, que est de ·F·faut | ad ·b·fa·b·mi,
quia si cantares *mi* in ·b·fa·b·mi, tunc in illa acciperes *mi*, que non debet
fieri, ut superius dictum est.

▶ p.300 ²⁴ Cognoscuntur eciam toni per repercussionem tonorum, ut thoni au-
tenti, qui magis ascendunt et habent repercussiones per saltus maiores,
scilicet quintam, sextam et octavam. ²⁵ Plagales vero habent repercussiones
per saltus minores, quia per terciam aut per quartam; et illi non multum
ascendunt.

²⁶ Repercussio ergo primi thoni, ut de *re* ad *la* per quintam. ²⁷ Secundi
toni de *re* ad *fa* per terciam. ²⁸ Tercii de *mi* ad *mi* per quintam vel de *mi* ad *fa*
per sextam. ²⁹ Quarti thoni de *mi* ad *la* per quartam. ³⁰ Quinti toni de *ut* ad
sol per quintam. ³¹ Sexti de *fa* ad *la* per terciam. ³² Septimi thoni de *ut* ad *sol*
per quintam. ³³ Et differt a quinto, quia septimus ascendit de ·G·solreut ad
·d·lasolre, cuius octava est *sol*. ³⁴ Quintus vero ascendit ab ·F·faut ad
·c·solfaut, cuius octava est *fa*. ³⁵ Octavi autem toni repercussio est de *ut* ad
fa per quartam.

226 Versus: ³⁶ Descendit par, sed volt ascendere tonus impar.

³⁷ Impar volt sursum, sed par tendit deorsum.

24-35 Seb. Felstinensis p. 45, 1-21

28 per sextam] per secundam vel per sextam *del. et suprascr.* quartam *Kc*

36 Descendit] Ascendit *Kc* | impar] par *Kc*

³⁸ DE REPERCUSSIONE TONORUM

³⁹ Primi toni <repercussio>	
⁴⁰ Tercii toni repercussio	
⁴¹ Quinti toni repercussio	
⁴² Septimi toni repercussio	
⁴³ Secundi toni <repercussio>	
⁴⁴ Quarti toni repercussio	
⁴⁵ Sexti toni <repercussio>	
⁴⁶ Octavi toni repercussio	

⁴⁷ FINALIA THONORUM

⁴⁸ Primus	 <E u o u a e>
⁴⁹ Secundus	 <E u o u a e>
⁵⁰ Tercius	 <E u o u a e>
⁵¹ Quartus	 <E u o u a e>
⁵² Quintus	 <E u o u a e>
⁵³ Sextus	 <E u o u a e>
⁵⁴ Septimus	 <E u o u a e>

55 Octavus 
<E u o u a e>

56 Peregrinus 
<E u o u a e>

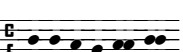
- 227 ⁵⁷ Primus thonus non transpositus finitur in ·D·solre et habet suam re-
percussionem per quintam de *re* ad *la*, id est a ·D·solre scilicet ad ·a·lamire.
⁵⁸ Qui est primus autentus. ⁵⁹ Et ideo a nota finali descendit per secundam
et raro plus, ut in illo responsorio *Te sanctum Dominum*, ubi ad ·A·re descen-
dit. ⁶⁰ Et est primi toni. ⁶¹ Et hec est raro. ⁶² Et licet sunt plures difference,
non tamen usitate apud seculares nisi apud claustrales. ⁶³ Et ideo etiam
potest a nota finali ascendere octavam vel ultra et descendere per secun-
dam, ut dictum est. ⁶⁴ Et in eodem thono in ·c·solfaut semper *fa* canitur.
⁶⁵ Et maior semper advertencia habeatur ad ·a·lamire <et> ad ·b·fa·h·mi
per 2^m et terciam regulam solmisacionis. ⁶⁶ Etiam in ·F·faut *fa* canitur.

228 ⁶⁷ DE PRIMO THONO

68 Primus tonus capitalis 
<E u o u a e>

69 Differencia prima primi toni 
<E u o u a e>

70 Secunda differencia 
<E u o u a e>

71 Tercia differencia 
<E u o u a e>

72 Quarta 
<E u o u a e>

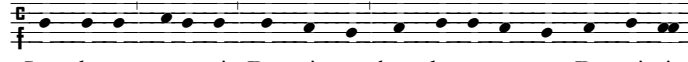
56 ex. Seb. Felstinensis p. 46, 2-4

57-59 Seb. Felstinensis p. 46, 2-8

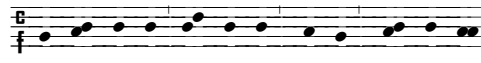
63-65 cf. Seb. Felstinensis p. 46, 8-13

57 finitur in ·D·solre] finitur in d lasolre *Kc*

73 Quinta diferencia primi toni 
<E u o u a e>


Lau-da- te pu-e- ri Do-mi-num lau- da- te no-men Do-mi-ni

74 Maiores psalmi sic intonantur:


Ma-gni- fi-cat a- ni-ma me-a Do-mi-num
Nunc dimittis servum tuum Domine

75 Exemplum de primo thono:



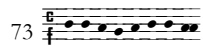

76 Unde psalmi minores primi thoni incipiunt in ·a·lamire et finiunt 229
secundum finalem thoni. 77 Maiores vero incipiunt in ·F·faut et eiam
finiunt secundum finalem notam difference assignate.

<DE SECUNDO TONO>

78 Secundus thonus primus plagalis est et finitur cum primo in ·D·solre,
sed a nota finali ascendit sextam et septimam et descendit quartam vel
quintam. 79 Cuius repercussio est de *re* ad *fa* per terciam, scilicet a ·D·solre
ad ·F·faut. 80 Et est solmizacio, ut in primo, nisi [ut] habeatur advertencia
ad ·E·lami et ad ·D·solre propter descensum, ut accipiat superior vox per
primam regulam.

76-77 Seb. Felstinensis p. 47, 3-7

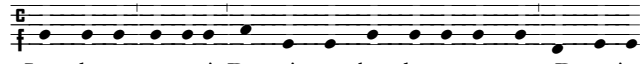
78-80 Seb. Felstinensis p. 48, 2-10

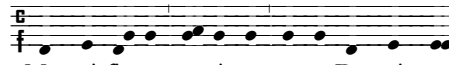
73  Kc

74 Maiores] Minores Kc

75 Exemplum primi thoni add. Kc | ex. Post secundam transpositionem clavi signatarum c et f duo
signa b duri infra lineam ·a·lamire posita sunt in Kc

81 Secundus tonus 
<E u o u a e>


Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi-ni


Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num
Benedictus Dominus Deus Israel quia
Nunc dimittis servum tuum Domine

230 82 Exemplum secundi thoni:



<DE TERCIO ET QUARTO TONO>

83 Tercius et quartus thonus finiuntur in ·E·lami. 84 Et in utrisque <in> ·c·solfaut *fa* canitur, in ·b·fa·b·mi <mi> secundum terciam regulam. 85 Simili modo in ·a·lamire *la* descendendo. 86 Et in quarto *la* in ·E·lami propter eius descensum. 87 Et differt tercius a quarto, quia tercius habet suam repercussionem per quintam de *mi* in *mi* vel per sextam de *mi* ad *fa*. 88 Et psalmi tam maiores quam minores incipiunt, ut sequitur. 89 Maiores tercii incipiunt in ·G·solreut, | minores vero in ·c·solfaut. 90 Maiores quarti in ·E·lami, minores in ·a·lamire. 91 Et finis secundum finale thonorum.

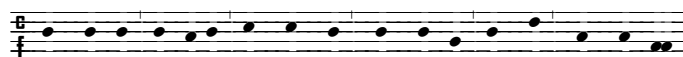
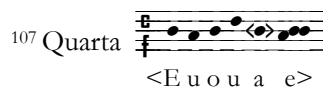
92 Primus tonus comuniter descendit solum sub suam finalem secundam, quia finitur in *re*. 93 Tercius autem potest descendere terciam, quia finitur in *mi*. 94 Quintus et sextus comuniter non descendunt, quia finiuntur in *ut*. 95 Et quia sub *ut* nihil reperitur, ergo non potest descendere.

83-91 cf. Seb. Felstinensis p. 49, 2-17

84 Et in utrisque <in> ·c·solfaut *fa* canitur, in ·b·fa·b·mi <mi> secundum terciam regulam] Et in utrisque in csolfaut ut *fa* canitur in bfahmi secundum terciam regulam *Kc*

87 per sextam de *mi* ad *fa*] per sextam de *mi* ad *fa* per quartam *Kc*

⁹⁶ Tercius tonus



Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi-ni



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

Benedictus

Nunc dimittis

233 108 Exemplum quarti toni



<DE QUINTO ET SEXTO TONO>

¹⁰⁹ Quintus et sextus thonus finiuntur in ·F·faut. ¹¹⁰ Repercussio autem quinti toni est de *ut* ad *sol*, scilicet de ·F·faut ad ·c·solfaut et econverso.

¹¹¹ Et repercussio sexti de *fa* ad *la*, scilicet de ·F·faut ad ·a·lamire. ¹¹² In quibus tonis in ·c·solfaut semper *sol* canitur et in ·b·fa·b·mi semper b rotundum signari debet. ¹¹³ In quinto semper habeatur advertencia ad *la* in ·d·lasolre et ad *mi* in ·a·lamire. ¹¹⁴ In sexto vero ad *la* in ·a·lamire propter descensum. ¹¹⁵ Psalmi maiores tam quinti quam sexti toni in ·F· incipiuntur, minores vero quinti thoni | in ·c·solfaut, sexti in ·a·lamire. ¹¹⁶ Ratio quia b rotundum semper signatur in ·b·fa·b·mi in quinto et sexto tono: hoc est propter quartam perfectam de ·F·faut ad ·b·fa·b·mi. ¹¹⁷ Et igitur, quod alias, si *mi* in ·b·fa·b·mi cantaretur, acciperetur *fa* post *mi* et econverso, *mi* post *fa*, quod non debet fieri.

234

109-116 Seb. Felstinensis p. 51, 3 - 52, 3

110 ·F·faut] Ffaut Kc

116 tono] toni Kc

118 Quintus tonus 
<E u o u a e>

119 Prima differencia 
<E u o u a e>


Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi- ni


Ma-gni-fi-cat a-ni-ma <me-a> Do-mi-num
Nunc dimittis servum tuum Domine

120 Exemplum quinti thoni:

ut fa sol mi 

121 DE SEXTO THONO

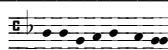
235

122 Sextus capitalis 
<E u o u a e>

123 Differencia 
<E u o u a e>


Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi- ni


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

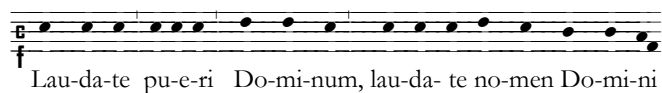
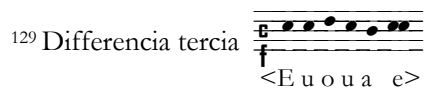
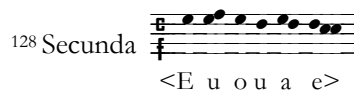
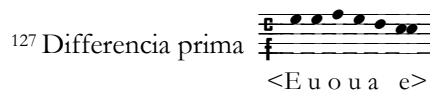
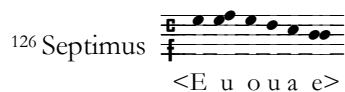
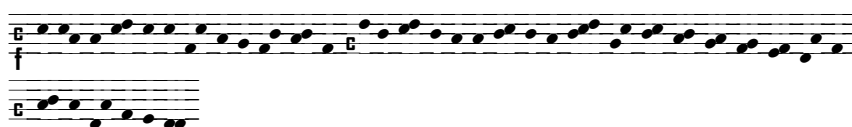
122  Kc

¹²⁴ Exemplum sexti thoni:

<DE SEPTIMO TONO>

¹²⁵ Septimus thonus finitur in ·G·solreut et habet suam repercussionem de *ut* ad *sol* per quintam et per octavam iterum *sol* accipitur, in quo maior advertencia habeatur ad ·e·lami pro descensu.

236

¹³⁰ Exemplum septimi thoni cantus directi:

125 cf. Seb. Felstinensis p. 53, 5 et sqq.

<DE OCTAVO TONO>

237

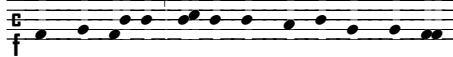
¹³¹ Octavus thonus et ultimus finitur in ·G·solreut cum septimo. ¹³² Et habet repercussionem suam de *ut* ad *fa* per quartam de ·G·solreut ad ·c·solfaut. ¹³³ Et potest descendere sub nota finali quartam vel quintam, in quo maior est advertencia penes ·a·lamire et ·b·fa·b·mi. ¹³⁴ Habet eciam idem thonus unam differenciam irregularem, que a quibusdam tonus peregrinus vocatur. ¹³⁵ Que differencia melodiam octavi toni obtinet et finem. ¹³⁶ Sed ideo irregularis est, quia finis differencie super regulatam melodiam nimium descendit. ¹³⁷ Sed tamen iste descensus levitatis causa positus est, sicut et alie differencie. ¹³⁸ Psalmi minores in ·c·solfaut, maiores vero in ·G·solreut incipiuntur.

¹³⁹ Octavus finalis 
<E u o u a e>

¹⁴⁰ Differencia prima 
<E u o u a e>

¹⁴¹ Differencia secunda 
<E u o u a e>

¹⁴² <Peregrinus> 
<E u o u a e> In exitu


Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi-ni

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

238

131-137 Seb. Felstinensis p. 55, 2-17

135 melodiam] melodum *Kc*

136 Sed ideo] Sed quia ideo *Kc* | descendit] descendunt *Kc*

139 finalis] finale *Kc*

142 <Peregrinus>] *del.* differencia tertia *Kc* |  *Kc*

143 Exemplum octavi thoni



144 Aliud exemplum octavi thoni



145 SEQUITUR DE TRANSPOSICIONE TONORUM

239 146 Omnes enim toni transponuntur preter septimum et octavum, qui propter nimium ascensum suam finalem sedem in finalibus clavibus servant. 147 Primus thonus et secundus | transponuntur a ·D·solre in ·a·lamire. 148 Tercius et quartus ab ·E·lami ad ·b·fa·b·mi. 149 Quintus et sextus ab ·F·faut ad ·c·solfaut. 150 Et si cantus in ·d·lasolre finitur, erit secundi toni, quia a ·D·solre ad ·d·lasolre transponitur per octavam. 151 Et omnes isti toni tam autentici quam plagales, si transponuntur, servant suas repercussiones, quas in clavibus non transpositis retinent. 152 Illud tamen considerandum est, quod omnis tonus autentus transpositus servat descensum sub nota finali per quartam vel quintam <et ascensum per quintam> vel sextam. 153 Sed tonus plagalis transpositus contrarie, [non] servat ascensum a nota finali per quartam vel quintam et descensum sub nota finali per quintam vel sextam.

154 Primus transpositus



240 155 Exemplum secundi toni transpositi



146 Seb. Felstinensis p. 56, 3-5

152-153 cf. Anon. Kraków 2616 f. 13r; Seb. Felstinensis p. 57, 3-11

154-155 ex. cf. Anon. Kraków 2616 f. 13r

150 ad ·d·lasolre] ad alamire *Kc*155 secundi] ficti *del. Kc*

¹⁵⁶Nota: in omnibus tonis transpositis in ·b·fa·b·mi *mi* canitur et in ·c·solfaut *fa*, si in his predictis clavibus finiuntur, scilicet ·a·lamire, ·b·fa·b·mi et ·c·solfaut. ¹⁵⁷Transponuntur eciam toni primus et secundus ad ·G·solreut et tunc in ·b·fa·b·mi *fa* canitur et in ·c·solfaut *sol* propter repercussionem de *re* ad *la* a ·G·solreut ad ·d·lasolre. ¹⁵⁸Et omnium tonorum transpositorum eadem est inceptio quo ad psalmos maiores et minores, que est in thonis non transpositis.

¹⁵⁹ULTIMO VIDENDUM EST DE MUSICA FICTA.

¹⁶⁰Et ideo dicitur ficta, quoniam in ea voces finguntur. | ¹⁶¹Et a pluribus 241
ficta illa coniuncte dicuntur. ¹⁶²Que ideo ponuntur, ne fiat ascensus vel
descensus per aliquam perfeccionem, scilicet quartam, quintam aut
octavam indirectam de *mi* ad *fa* vel econtra. ¹⁶³Et oritur hec musica ficta ▶ p.300
duntaxat ex *fa* in ·b·fa·b·mi, quoniam <si> in ·b·fa·b·mi *fa* signatur in
quinto et sexto tono aut in primo et secundo transposito [est] ad
·G·solreut, tunc semper in ·B·mi *fa* signatur propter octavam, quia tunc
eciam in ·b·fa·b·mi *fa* canitur. ¹⁶⁴Eciam signatur *fa* in ·e·lami et ·E·lami aut
·e·la. ¹⁶⁵Ultimo propter quartam vel quintam de ·b·fa·b·mi signatur eciam b
rotundum in ·a·lamire et ·aa·lamire propter quintam descendentem de
·e·lami et ·ee·la. ¹⁶⁶Et si talis non fuerit, nunquam vel raro musica ficta
signatur^a. ¹⁶⁷Secundum Iohannem Eleandrinum coniuncta diffinitur sic: est
secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonium et
econverso de semitonio in tonum mutacio.

¹⁶⁶ ^a Quando loco *mi* canitur *fa*, est musica usitata. Et econtra est inusitata et potest formare pro coniunctis non usitatis ponendo *ut* (*re* *Kc*) in ·A·re et *re* in ·B·mi

¹⁵⁶ Seb. Felstinensis p. 58, 2-5

¹⁵⁸ Seb. Felstinensis p. 58, 5-9

¹⁶⁰⁻¹⁶⁶ Anon. Kraków 2616 f. 11v

¹⁶³ oritur ... ex *fa*] erit...5ta *Kc* cf. TH XII 10, 1 glossa | in ·B·mi *fa* signatur propter octavam] in bfahmi *fa* signatur propter octavam *Kc*

¹⁶⁴ ·E· lami] celami *Kc*

¹⁶⁵ de ·e·lami et ·ee· la] de celami ad ela *Kc*

¹⁶⁶ non] ratio (Rδ) *Kc*

¹⁶⁷ Iohannem Eleandrinum] tonum eleandrinum *Kc*

242 ¹⁶⁸ Exemplum de coniunctis quatuor:



¹⁶⁹ Aliud exemplum de eodem:



243

dd	b	fa		
		mi		
		la		
		sol		
g	b	fa		
		la		
		sol		
	b	fa		
		mi		
e		la		
		sol		
	b	fa		
		la		
F		sol		
	b	fa		
		la		
	b	sol		
		fa		
	b	mi		
F		re		

Ascensus communis musice fide

168 *ex.* cf. Anon. Kraków 2616 f. 11v

169 *diagr.* cf. Anon. Kraków 2616 f. 5r

¹⁷⁰ SEQUUNTUR REGULE GENERALES PRO AGNICIONE INTROITUUM
AC ANTIFONARUM, CUIUS SUNT THONI.

¹⁷¹ Omnis autem introitus, qui finit in ·D· gravi et ipsius versus incipit in ·F· eciam gravi, est primi thoni, ut ibi: *Suscepimus* et versus: *Magnus Domine* etc.

¹⁷² Omnis introitus, qui finit in ·D· gravi et versus ipsius in ·C· gravi et 244
extendit se ad ·G· grave, est secundi toni, ut ibi *Salve sancta parens*, versus
Senciant etc.

¹⁷³ Omnis introitus, qui finit in ·E· gravi et eius versus incipit in ·G·
eciam grave et tendit ad ·d· acutam, est tercii toni, ut ibi *Confessio et pulchri-*
tudo et versus *Domine probasti* etc.

<...>

¹⁷⁴ Omnis introitus, qui finit in ·F· gravi et eius versus ibidem et tendit
ad ·d· acutam, est quinti toni, ut ibi *Loquebar* et versus *Specie tua* etc.

¹⁷⁵ Omnis introitus, qui finit in ·F· gravi eius versus ibidem et tendit ad
·c· acutam, est sexti toni, ut ibi *Requiem eternam* et versus eius *Te decet* etc.

¹⁷⁶ Omnis introitus, qui finit in ·G· gravi et versus eius [ibidem] incipit
in ·d· acuta et tendit ad ·f· acuta, est septimi thoni, ut ibi *Asperges me Domine*
et versus eius *Miserere mei* etc.

¹⁷⁷ Omnis introitus, qui finit in ·G· | gravi et versus eius ibidem incipit 245
et tendit ad ·c· acutam, est octavi thoni, ut ibi *Ad te levavi* et versus *Vias tuas*
Domine.

¹⁷⁸ Item sciendum: omnes antiphone, que finiunt in ·D· gravi et tenor
earum sive *enouae* incipit in ·a· acuta, sunt primi thoni; et hoc eciam intendi-
mus de canto non transposito.

¹⁷⁹ Omnes antiphone, que finiunt in ·D· gravi et quocumque modo
incipiunt et plus descendunt quam et ascendunt, et tenor earum <incipit>
in ·F· gravi, sunt secundi toni.

¹⁸⁰ Omnes antiphone, que finiunt in ·E· gravi <et> quocumque modo
incipiunt [in ·E· gravi], et tenor earum <incipit> in ·c· acuta, sunt tercii
thoni.

¹⁸¹ Omnes antiphone, que finiunt in ·E· gravi, <et> *enouae* sive tenor
earum incipit in ·a· acuta, sunt quarti toni.

170 introituum] introitorum Kc

174 ad ·d· acutam] ad c acutam Kc

178 hoc eciam] hoc est Kc

180 ·E· gravi] c gravi Kc | ·c· acuta] e acuta Kc

¹⁸² Omnes antiphone, que finiunt in ·F· gravi et earum tenor incipit in ·c· acuta, sunt quinti toni.

246 ¹⁸³ Omnes antiphone, que finiunt in ·F· gravi et earum tenor incipit in ·a· acuta, sunt sexti toni.

¹⁸⁴ Omnes antiphone, que finiunt in ·G· gravi et earum tenor incipit in ·d· acuta, sunt septimi toni.

¹⁸⁵ Omnes antiphone, que finiunt in ·G· gravi et earum tenor incipit in ·c· acuta, sunt octavi toni.

► *p.301* ¹⁸⁶ Et sic est finis per me Felicem anno Domini 1522 feria tertia post festum sancti Francisci in ista sillaba mar-cus, quando incepti ambulare in calceis.

COMMENTARY

acc. 25 – 29: Cf. commentary notes to TH V pr. 48 - 55 and TH VIII 9, 77 - 79 in *Traditio Iohannis Hollandrini III* pp. 199 and 478.

acc. 33 – 34: This passage ascribed to Theogerus is an inaccurate quotation of verses known also from Sz pr. 29-34:

Tu curas minuis, iras hominumque deumque
Frangis, cor recreas, demoniumque fugas
Organa, sistra, tube, cithare, viole, lire, cornu
Auribus arte tua rectificante sonant,
Dulces in aure dei celos penetrat pia virtus,
Impetrat et veniam te mediante reus.

acc. 67: The ambiguous and unusual expression *principale vocum* seems to echo in some way a *quattuor principalia*-structure (known from TH V, TH VII, TH XIII and LZ), according to which the explanation of *voces* belonged to the first *principale*. If such is the case, *principale vocum* might be understood as “a section of the treatise concerning *voces*” comprising *vox*, *vocum distancia vel debita vocum proportio* and *clavis*, all of which would be completed with *debita vocum expressio*. Sentences 66-67 are quite similar to TH XII 1, 38, although the expression *principale vocum* does not appear there (cf. volume IV, p. 241). The anonymous author of TH XII listed three *condiciones* required for *musica simplex*: “vox cum clave, vocum distancia vel debita vocum proportio, ut sunt modi, tercio debita vocum expressio.”

acc. 70-73; 81-84: The division of *voces musicales* into *b durales*, *b molles* and *naturales*, known from TH XII 2, 5, appears in a number of chant treatises written in Cracow during the early 16th century. Arguments relating to this subject are varied. Sebastian of Felsztyn (Seb. Felstinensis p. 30, 7-20) maintained that *ut* and *fa* are *voces b molles*, since they ascend *viriliter*, but descend *molliter*; *mi* and *la* are *voces b durales*, because they ascend *molliter*, but descend *viriliter*; *re* and *sol* are *voces naturales*, since when both ascending and descending, they always unfold the whole tone. Anon. Kraków 2616 offers two criteria for the division of *voces ut re mi fa sol la* into *naturales*, *b durales* and *b molles*: the first is based on *sonorositas seu pronuntiatio*, the second on

ascensus and *descensus*. The text presents two contradictory categorizations of *voces ut fa* and *mi la*; moreover, the theory transmitted in the latter of these is undoubtedly erroneous. The second part of the text shows a close affinity with that of TH XVIII.

Anon. Kraków 2616, f. 4r: Voces musicales sunt sex: *ut re mi fa sol la*. Et sunt triplices: quedam *h* durales, quedam *b* molles et quedam naturales. Que distinctio vocum potest attendi dupliciter. Uno modo ratione sonorositatis seu pronunciacionis ipsarum vocum, qui modus est usitacior. Et sic *mi* et *la* dicuntur voces *h* durales, quoniam sonum ad pronunciacionem duriores videntur habere. *Ut* vero et *fa* dicuntur molles, quoniam mollius pronunciantur. Relique vero due, scilicet *re* et *sol* quasi medium sonum tenentes naturales dicuntur. Alii vero musici attendentes vocum ascensum et descensum dicunt *re* et *sol* esse voces naturales, quoniam naturaliter ascendunt et descendunt et tam ascendendo quam descendendo tonum constituunt et hoc de proxima voce. *Mi* autem et *la* vocant *b* molles, quia ascendunt viriliter, scilicet per tonum et descendunt molliter solum per semitonium, sicut molle magis habet de natura levitatis, ratione cuius sit ascensus et minus de natura gravitatis, ratione cuius sit descensus. *Ut* et *fa* propter causam oppositam dicuntur *h* durales, quia ascendunt molliter, scilicet per semitonium et descendunt viriliter, puta per tonum, sicut omne grave magis aptum est ad descensum quam ad ascensum.

1, 24: The major third, *ditonus*, is missing in the list of intervals.

1, 36: The expression *in ista proportione* refers to numerical proportions corresponding to perfect intervals of *quarta*, *quinta* and *octava*. The second part of the sentence states that numerical proportions are not the subject of this treatise.

1, 50-56: Both “additional” definitions are formulated according to patterns known from the *Hollandrinus novus* tradition. The unusual numbering of dyapason as “nonus modus” and dyapente as “sextus modus” results from the list of intervals described in TH XVIII 1, 11.

2, 4: The version of *Kc* “Et in toto collecte sunt octo claves” is certainly erroneous. One would expect here a statement about 19, 20, 21 or 22 claves, depending on whether this set would categorise *bfabmi* as two separate *claves* and whether it would include *ee-la extra manum*. In diagram 2, 16 (discussed below), the phrase “ut patet in figura sequenti” refers to this diagram, and the figure allows each of the four possibilities given above, although *ee-la extra manum* seems to be entered outside the *scala decemlinealis* of *Kc*. The correction “<viginti una>” has been introduced following the similar passage in Seb. Felstinensis p. 32, 9-10: “Et in toto collecto sunt

viginti una claves computando bis $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ pro duabus clavibus”. This statement corresponds to the scale Γ -ut – *dd-lasol*, with *b-fa b-mi* computed twice as two claves. The chapter quoted concludes with expression “viginti octo claves”, apparently source of the mistake in TH XVIII (Seb. Felstinensis p. 32, 11-19: “Cantores tamen mensuralis cantus a $\cdot \Gamma$ -ut infra descendendo fingunt descensum per quintam et ponunt *sol* in $\cdot \Gamma$ -ut descendendo *sol fa mi re ut*. Et similiter supra $\cdot ee \cdot la$ extra manum quartam ascendunt *mi fa sol la*. Et secundum eorum positionem erunt viginti octo claves”).

2, 10: The expression *indifferenter* may be understood in the following way: “Thanks to signs *b molle* and *b durum* both syllables, *mi* and *fa*, are equally justified.”

2, 16 *diagr.*: The diagram represents the scale Γ -ut – *ee-la* together with the schema of mutation for all modes except for the fifth and sixth; it is a schema for those modes in which, according to the author, *mi* in *b-fa b-mi* is always sung. Mutation thus takes place exclusively between *hexachordum durum* and *naturale*, and happens only when the melody goes beyond the framework of the given hexachord.

The same schema (titled “Scala Musices sive introductorium secundum probatos musicos”) is given in Anon. Kraków 2616 (f. 5r) with the following explanation: “Communis ascensus et descensus omnium tonorum *mi* in $\cdot b \cdot fa \cdot b \cdot mi$ canencium, ut sunt omnes toni non transpositi preter quintum et sextum”. This very simple schema seems to correspond to the principles of mutation described by Nicolaus Wollick as “mutatio communis” (cf. *Opus aureum musicae Pars I/II*, Köln 1501. Ed. K. W. Niemöller, in: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Heft 11, Köln 1955, p. 214-216).

TH XVIII and Anon. Kraków 2616

ee	la	
dd	sol	
cc	fa	
hh	mi	
aa	la	re
g	sol	ut
f	fa	
e	la	mi
d	sol	re
c	fa	ut
h	mi	
a	la	re
G	sol	ut
F	fa	
E	la	mi
D	sol	re
C	fa	ut
B	mi	
A	re	
Γ	ut	

2, 27-29 and 32-40: According to the rule, claves *F-faut* and *c-solfaut* should always be sung with the syllable *fa*, both *ascendendo et descendendo*, unless *b molle* (demanding *fa*) appears in *b-fa b-mi*: then *sol* should be sung at *c-solfaut* and *ut* or *fa ascendendo* and *fa descendendo* at *F-faut*. The same procedure, i.e. *ut* or *fa* at *F-faut*, *fa* at *b-fa b-mi* and *sol* at *c-solfaut* should be also adopted in case of direct or indirect ascending fourth *F-faut - b-fa b-mi*. The examples 32-40 illustrate all cases discussed within this rule:

- 32 shows *descensus* below *C-faut* within *hexachordum naturale*: the pitch, id est *vox superior*, should be sung with the syllable *fa* at *C-faut*;
- 33 illustrates *ascensus* above *C-faut* (“eadem clavis”) within *hexachordum naturale*: the pitch, id est *vox inferior*, should be sung with the syllable *ut* at *C-faut*;
- 34 demonstrates *descensus* below *D-solre* (“alia clavis”) within *hexachordum durum*: the pitch (*vox superior*) should be sung with the syllable *sol* at *D-lasol*;
- 35 shows *F-faut* sung with the syllable *fa* both in *descensus* and *ascensus*;
- 36 constitutes the second demonstration of *F-faut* sung with the syllable *fa*. The example starts with *D-solre* (“altera clavis”) sung as *re* (*vox inferior*) because of *ascensus*.
- 37 illustrates *c-solfaut* sung as *fa* because of *mi* in *b-fa b-mi*;
- 38 indicates *c-solfaut* sung as *sol* because of *b molle* (*fa*) in *b-fa b-mi*;
- 39-40 indicate *sol* in *c-solfaut* because of the fourth *F-faut - b-fa b-mi* (implied *b molle* in *b-fa b-mi*).

2, 42-50: Principle 2, 42 relates to the succession of *voces* according to the scale intended for those modes in which *fa* is sung at *b-fa b-mi* (cf. below 2, 80). The next sentence (2, 43) introduces an example of this scale: at the same time it points to the principle: in the fifth and sixth modes one should always sing *fa* at *b-fa b-mi*. However, musical examples (2, 44 *ex.* and 2, 45 *ex.*), representing *capitale saeculorum amen* of the fifth mode, do not contain any guidelines relating to this principle. Moreover, subsequent remarks (2, 46-47) contradict the principle, claiming that those who sing *sol* for *c-solfaut* are mistaken (and thus sing *fa* for *b-fa b-mi*), and recommending using a scale given earlier (i.e., the scale containing *mi* at *b-fa b-mi*) in such cases. These remarks are confirmed by a musical example (2, 50 *ex.*); here the syllables *fa* for *c-solfaut* and *sol* for *d-lasolre* are prescribed for the *capitale enouae* of the fifth mode. However, in the next chapter of the treatise (3, 112; cf. also 2, 54 and 2, 78-80) the author continues to state the position: in the fifth mode on *c-solfaut* one should sing *sol* and *fa* at *b-fa b-mi* – *fa*

which always marks *b rotundum*. The next musical example (3, 118. *ex*) that presents the *capitale enouae* of the fifth mode does indeed contain *b rotundum*.

One might suppose that the contradiction originates from the fact that the intervallic content of the fifth mode was ambiguous at that time. It is probable that during that period the versus for remembering the intervals between the *inales* of particular mode and the initial note of the corresponding *Enouae* tenor continued to be operative (TH II 4, 61-62; TH III 8, 29-30; TH V 4, 104-105; LZ 4, 75 gl.):

Pri- re la, se- re fa, ter- mi la, quart- quoque mi la
Quin- fa fa, sex- fa la, sep- ut sol, oc- quoque ut fa.

In the fifth mode the fifth *F-faut – c-solfaut*, according to this versus, was sung with the syllables *fa-fa* (*fa-sol-la-mi-fa*): these syllables unfolded the fifth T T T S (F G a b c). However, according to the concept of *repercussiones* (TH XVIII 3, 110), the interval of the fifth was sung as *ut-sol* (*ut-re-mi-fa-sol*), thus indicating the fifth T T S T (F G a b c).

Nicolaus Wollick quotes a modified version of this versus, offering the syllables *fa-sol* (*fa-re-mi-fa-sol*) for the fifth mode (*Opus aureum* p. 58):

Pri re la. se re fa. ter mi fa. quart quoque mi la.
Quint fa sol. sex fa la. sep vt sol. oct tenet vt fa.

Glareanus (*Dodekachordon*, lib. II cap. VI) gives a later and indirect confirmation of this change:

Henricus Loritus Glareanus, *Dodekachordon*, Basileae per Henrichum Petri M.D.XLVII, f. G2r: Quare nec quintus ac sextus noui <sc. modi>, nobis undecimus duodecimusque, cum quinto ac sexto ueteribus ijdem sunt Modi. Quippe qui ex diapente fa fa fecere diapente sol ut, hoc est, ex tertia diapente specie quartam, semitoniumque in diapente habent loco tertio, quod in ueteribus erat loco quarto.

2, 60-61 and 69-70: Four two-part examples recorded in neumatic notation testify to the veracity of the statement: “Simplex musica est que omnes notas simpliciter considerat sub una et eadem mensura” (cf. TH XVIII, acc. 64). All these examples find their counterparts in the treatise of Anon. Kraków 2616. The examples differ in the two sources only with respect to distribution of the neumes; this difference, however, seems insignificant, since the examples are not provided with text.

TH XVIII 2, 60-61 and Anon. Kraków 2616 f. 10v-11r

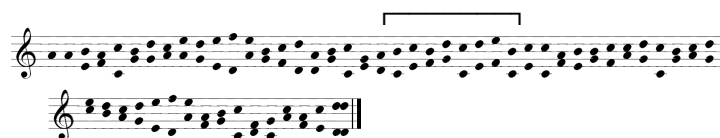


TH XVIII 2, 69-70 and Anon. Kraków 2616 f. 11r

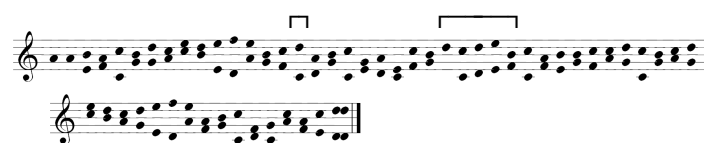


2, 71-72 *ex.*: Both sources transmit the *prima vox* of this example with errors that seem to be impossible to correct. The following transcription represents an attempt at identifying the errors:

TH XVIII 2, 71-72



Anon. Kraków 2616 f. 11r



2, 73-74 *ex.*: This example carries the title “Exemplum quinti toni. Concordancia prima” in the treatise of Anon. Kraków 2616. A *B-flat* next to the clef *C* has been introduced at the beginning of each part of the composition. The version of TH XVIII contains no *b-flat*. Moreover, it contains a number of errors. The following transcription presents the version of Anon. Kraków 2616. The notes marked with an asterisk (*) are not found in TH XVIII, while the notes marked with a plus sign (+) have been added in TH XVIII:

Anon. Kraków 2616 f. 11r-v



2, 77: This line does not represent a verse, and it is not found in any other texts.

2, 80 *diagr.*: The diagram *Ascensus tantum quinti et sexti tonorum* includes *hexachordum durum* for the lowest six *voces*, and *hexachordum molle* and *hexachordum naturale* for the following ten *voces* (marked in bold in the diagram below). An analogous schema of mutation is included in Anon. Kraków 2616 (f. 5r) with the title: “Ascensus et descensus tonorum *fa* in ·b·fa·h·mi canencium, ut sunt quintus et sextus et quidam alii transpositorum”. The sequence of *voces* illustrating schema of mutation in TH XVIII does not rise above the regular ambitus of the fifth mode. Seven *b molle* signs inserted in the diagram of *Kc* – albeit with mistakes; they should correspond to the seven *mi - fa* semitones of Guidonian gammut: *B-C*, *E-F*, *a-b molle*, *h durum - c*, *e-f*, *aa-bb molle*, *h durum - cc*.

TH XVIII	Anon. Kraków 2616
dd la	dd la
cc sol	cc sol
bb fa	bb fa
aa mi la	aa mi la
g re sol	g re sol
f ut fa	f ut fa
e mi	e mi
d la re	d la re
c sol ut	c sol ut
b fa	b fa
a mi	a mi la
G re	G re sol
F ut	F ut fa
E la	E la mi
D sol	D sol re
C fa	C fa ut
B mi	B mi
A re	A re
Γ ut	Γ ut

2, 82: In this context, *modus* is conceived as interval.

3, 6: In this passage one would expect a sentence concerning ascensus of the plagal modes. A similar “incomplete” description of the plagal modes is found in Seb. Felstinensis p. 43, 15-18.

3, 13; 3, 19: Octave transposition of the second mode, the lowest within the tonal system, was admitted by some of 15th -16th centuries theorists (cf. e.g. Anonymi Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c. 1430-1520), ed. Christian Meyer, CSM 41, p. 111; Seb. Felstinensis p. 56, 13-16).

3, 24-35: *Repercussio* represents a term used commonly in the 16th c. *musica plana* treatises. It was defined as a melody or interval characteristic of each mode (cf. Andreas Ornithoparchus, *Musicae activae micrologus*, Lipsiae 1519, p. B2v: "... *repercussio*, quae et *tropus* a Guidone dicitur, est cuiuslibet toni propria et adaequata melodia. Vel est proprium cuiusque toni intervallum."). Intervals named *repercussiones* are the same as those between *finales* and *tenores* of particular modes: the fifth *re-la* for the first mode, the third *re-fa* for the second mode, the fifth *mi-mi* or the sixth *mi-fa* for the third mode, the fourth *mi-la* for the fourth mode, the fifth *ut-sol* for the fifth mode, the third *fa-la* for the sixth mode, the fifth *ut-sol* for the seventh mode, the fourth *ut-fa* for the eighth mode (cf. a commentary note for TH XVIII 2, 42-50). That the octave should be included among *repercussiones* (TH XVIII 3, 24) seems incomprehensible, and probably represents a mistake copied together with corresponding passage of Seb. Felstinensis p. 45, 1-20. However, arguments (otherwise unintelligible) concerning the difference between *repercussiones* of the fifth and the seventh modes developed in TH XVIII 3, 33-34 may relate to this unusual status of the octave. Litteral similarities are discovered in two additional 16th c. anonymous *musica plana* treatises: Anon. Kraków 2616 and Poznań Archiwum Archidiecezjalne 196. Both of these were probably influenced by Sebastianus Felstinensis.

3, 163-169: In TH XVIII the number of *coniunctae* has been limited to six semitones originating from the introduction of *fa* in place of *mi*: B^b E^b a^b e^b aa^b ee^b. The first of the examples (3, 168 *ex.*) illustrates – in contradiction to the title – only three *coniunctae*: E^b, e^b and a^b. Moreover, the next example (3, 169 *ex.*) illustrates the *coniuncta* B^b. The diagram *Ascensus communis musice fictae* contains a schema of mutations using all the six *coniunctae*. The schema is based on hexachordum molle constructed from the F below *Gamma-ut*, along with hexachords constructed on B^b, E^b, b^b, e^b and bb^b. An analogous schema is given by Anon. Kraków 2616 under the title: "Ascensus musice fictae omnem obscuritatem tonorum expedite

demonstrans per tonos et semitonia. Et dicitur musica ficta, quia in ea finguntur voces que secundum communem scale cursum poni non habentur”.

TH XVIII and Anon. Kraków 2616		
ee		fa
dd		mi
cc		la re
bb		sol ut
aa		fa
g	la	mi
f	sol	re
e	fa	ut
d	mi	
c	la	re
b	sol	ut
a	fa	
G	la	mi
F	sol	re
E	fa	ut
D	la	mi
C	sol	re
B	fa	ut
A	mi	
Γ	re	
	ut	

3, 186: in ista sillaba mar-cus] This expression contains the date of 7 October (S. Marci) encoded in a mnemonic system of so called *Cisioianus*, a versified calendar using syllables for every day of month.

Verses for October: remique franciscus marcus di ger arteque calix
galle lucas vel und se seve crispine simonis quin

CHRISTIAN MEYER - ÁGNES PAPP

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. LONDONIENSIS, ARUNDEL 299

(TRAD. HOLL. XIX)

INTRODUCTION

1. LE MANUSCRIT

TH XIX est conservé dans un volume composite de 99 feuillets de petit format (150 × 105 mm) formé vers la fin du XV^e siècle et réunissant diverses matières d'astronomie et de musique sous une reliure du XIX^e s.¹ La présence de textes en langue allemande et le caractère de la notation des éléments musicaux désignent à l'évidence l'espace germanique comme lieu d'origine du manuscrit. Le volume pourrait avoir appartenu à un certain Andreas Hauser qui signe la copie du traité d'astrologie (f. 1-7v). Certaines entrées d'un calendrier liturgique (f. 13r-18v) suggèrent que le volume pourrait avoir vu le jour dans la région du Rhin moyen : ainsi la présence de saint Kastor ("Castoris confessoris", 13 févr.) vénéré à Coblenz, de saint Willibrord (7 nov.), évêque d'Utrecht, ou encore saint Bède (ici au 27 mai comme à Worms). Le manuscrit pourrait avoir été conservé en Angleterre dès le XVI^e siècle où il pourrait avoir appartenu à Thomas Howard (1585-1646), comte d'Arundel. En 1664 il figure parmi les livres offerts par Henry Howard (1628-1684) à la Royal Society auprès de laquelle le British Museum a acquis ce volume en 1831 en même temps que 549 autres volumes de la collection de la famille d'Arundel.

Les f. 1-28r contiennent un ensemble de textes relatifs à l'astronomie, avec tables et calendriers :

1r-7v Traité d'astrologie versifié avec commentaire (incomplet au début). Inc. *Oppositiones sic inveniende sunt: adde ad minuta ...* 5r *Circa finem istius libelli ponantur quedam notabilia de proprietatibus signorum ... Nil capiti noceas aries cum luna refulget ...* 7v *Et sic est finis terciæ partis huius opusculi per me Conradum Fach ordinis carmelitarum ex diversis computis et libris collectus de quo si quisque quod suum est tolleret parum vel nichil coligenti remaneret.* 1491 Andreas Hauser².

8r-10v Tables de comput avec lettres dominicales.

¹ London, British Library, Arundel, 299. Josiah Forshall: *Catalogue of Manuscripts in the British Museum. New Series. I. Part I. The Arundel Manuscripts*, s.l., 1834, p. 88-89. Andrew G. Watson: *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 700-1600 in the Department of Manuscripts. The British Library. London 1979*, I, no. 461. Chr. Meyer / M. Huglo: *The Theory of Music. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in Great Britain and in the United States of America. Répertoire international des sources musicales, B III, 4*, München 1992, p. 64-66.

² Et non « Mauser » (transcription A. G. Watson).

11r Diagramme cosmologique (légendes en allemand).

11v-12v Calendrier pour les années (1491-1563) avec commentaire allemand (« durch maister Hausen Sigmund [sc. Iohannes von Gmunden] Chorherr zw Wien zw sanct Steffen und pfarrer zw lere anno I. Chr. 1427 am freitag vor Martini » [cf. f. 11v]). Suivi d'un diagramme circulaire divisé selon les mois de l'année.

13r-18v Calendrier liturgique.

19r Sur les vents.

19v-20r Sur les signes du zodiaque.

20v-23v Table des éclipses lunaires pour les années 1491 à 1530.

24r-v Sur les signes du zodiaque (en allemand).

25r-27v Ephéméride (levers et couchers du soleil sur l'année).

28r Calendrier des constellations du zodiaque (28v blanc).

Les f. 29 à la fin du volume rassemblent, pour l'essentiel, diverses matières relatives à la musique, au plain-chant et à la notation de la musique mesurée. Le premier feuillet (f. 29) présente au *recto* un tableau de solmisation suivi (au *verso*) d'une échelle des sons de dix-neuf degrés utilisant la terminologie gréco-latine du grand système parfait, augmentée du « Gamaut ». Ce feuillet et les trente-cinq feuillets suivants (f. 30r-65v) contiennent la recension issue de la tradition d'enseignement de Johannes Hollandrinus qui fait l'objet de la présente édition. Ce texte est suivi d'une série d'« utilia musice artis » consacrés à la solmisation (f. 66r-67r), à la théorie des intervalles (67v-68r), enfin aux modes et à la psalmodie (68r). Cette série de notes très brèves disposées sous forme de tableaux est complétée par des rudiments de notation mesurée (f. 68v-72r).

A la suite de cet exposé, la même main a copié un ensemble de six questions relatives à des clauses d'invalidité du sacrement de l'eucharistie (f. 72v-77r ; 77v blanc). Les f. 78r-86r contiennent une copie inachevée d'un traité de solmisation en concordance avec l'Anonyme de Klagenfurt (ANON. Claudifor.), suivie (après deux pages blanches [86v-87r]) d'une note sur les âges de la vie et les planètes (87v). Le feuillet suivant (88r-v), qui semble rapporté, contient un accessus à la musique dont le texte s'accorde de loin à l'introduction (*accessus*) à TH I.³ La fin du volume (f. 89r-99v) se compose d'un ensemble hétérogène de notes diverses ayant trait à l'arithmétique, à la musique, à l'astronomie et à l'alchimie dont il suffira de donner ce bref aperçu :

89r Exposé sur les rapports multiples et superparticuliers, sans doute associé au diagramme (f. 89v) représentant les rapports fondamentaux du système pythagoricien et faisant allusion

³ Ed. TH I, p. 50-52.

aux marteaux et à l'enclume rapportés dans la légende de la découverte des rapports musicaux par Pythagore.

90r-v Accessus à la musique avec références à la *Musica speculativa* de Jean de Murs et partiellement en concordance avec TH V (cf. pr. 113-116) et TH XII (1, 8, 9, 15-16).

91 (recto blanc) au verso : recette pour le calcul du nombre d'or : « Si vis invenire aureum numerum, ultra millenarios et centenarios ... » suivi d'un diagramme circulaire.

92 (recto blanc) au verso : note de deux lignes sur les cycles solaire et lunaire.

93 (recto blanc) au verso : notes sur les unités de temps (points, minutes, heures), le cycle solaire.

94r-97v Recettes d'alchimie en allemand.

98 (recto blanc) au verso : table zodiacale des fêtes du sanctoral.

99 (recto blanc) au verso : recettes d'alchimie en allemand.

2. LE TEXTE

Le texte semble avoir été copié par une seule et même main dans une graphie cursive relativement assurée, même si le copiste ne semble pas toujours avoir bien compris ou lu son modèle. Les erreurs sont particulièrement nombreuses dans les explications des tons, notamment dans la transcription des différences psalmodiques à l'aide des syllabes de solmisation (336-383). On notera au demeurant que ces dernières ne concordent pas en tout point avec celles du tonaire (504-553).

Contrairement à l'usage courant de la notation du plain-chant, le texte musical est ici copié sur cinq et non sur quatre lignes. Le copiste connaît l'usage du guidon mais dont l'usage n'est pas systématique. Le placement du texte est souvent facilité par la présence, dans le texte musical, de barres obliques disposées en fonction des syllabes du texte littéraire.

3. CONTENU DU TRAITÉ

1-48	Introduction générale à la science de la musique
1	<i>Scala decemlinealis</i>
2	Éloge de l' <i>ars musica</i> . Son utilité. Définition de la musique (Isidore) et étymologie du terme (11).
17	Effets de la musique sur les états de l'âme humaine.
38	Les inventeurs de la musique : Tubal selon la Bible, Amphion ou Orphée, Pythagore.
49-140	Le chant et l'échelle des sons.
50	Les six syllabes de solmisation : <i>ut, re, mi, fa, sol, la</i> .
61	Sept degrés : <i>a, b, c, d, e, f, g</i> (et ci-dessous, 140).
65	Une échelle de 19 degrés.

- 72 Chantre et théoricien.
 79 La lettre (*littera*) vient au début, la syllabe de solmisation (*vox*) à la fin.
 81 Nomenclature de l'échelle des sons.
 95 Trois échelles hexacordales (par nature, par bécarré, par bémol) et les sept positions de l'hexacorde. Degrés initiaux (*c, f, g*) et finaux (*a, d, e*).
 107 Définition : le chant (émission vocale) selon Nicolaus Mutis et Galien.
 108 Définition : l'objet de la science de la musique, le nombre rapporté au son.
 109 Les hexacordes par bécarré, par nature et par bémol (suite, résumés versifiés).
 130 Structure de l'échelle des sons : *F-G, a-g, aa-dd*.
 132 graves : *F-C*
 graves et finales : *D-G*
 acutae : *a-d*
 superacutae : *e-g*
 excellentes : *aa-dd*
 138 *F* et *b* ajoutés par les Modernes.
 140 Sept degrés : *a, b, c, d, e, f, g* (et ci-dessus, 61)
- 141-268 **Les muances hexacordales**
 142 Définition de la muance.
 143 Définition de la ligne et de l'interligne de la portée.
 145-178 Règles des muances.
 145 1. Il n'y a muance que si la mélodie franchit la limite supérieure (*la*) de l'hexacorde de départ.
 149 2. Aucune muance n'est possible là où il n'y a qu'une seule syllabe de solmisation.
 156 3. Deux syllabes de solmisation autorisent deux muances (à l'exception du *b-fa-b-mi*).
 175 4. Trois syllabes de solmisation autorisent six muances.
 179-267 Exemples pratiques de la réalisation des muances.
- 269-504 **Les modes**
 270 Définition du *cantus regularis*.
 272 Définition du ton.
 273 Les huit tons des "modernes".
 283 Chant régulier et chant irrégulier : le chant irrégulier se termine sur d'autres finales que *D, E, F, G*.
 287 Les finales régulières des huit tons.
 301 Ambitus respectifs des autentes et des plagaux.
- 315-335 **Règles ordinaires de la psalmodie**
 316 Finales et degré d'intonation des *Saeculorum amen*.
 322 Degrés d'intonations des *Saeculorum amen*.
 326 Formules d'intonation de la psalmodie du *Magnificat* et du *Benedictus*.
- 336-383 **Examen des formules finales de la psalmodie** (*differentiae tonorum*)
 340 Premier ton
 Ton principal *la la sol fa sol la sol*
 1^{ère} différence *la la sol fa sol la sol la*
 2^e différence *la la sol fa sol la sol fa mi re*

	3 ^e différence	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i> < <i>la</i> >	<i>sol la sol</i>
	4 ^e différence	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>sol la</i>	<...>
	5 ^e différence	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	< <i>fa</i> >	<i>sol</i> > <i>la</i>	<i>sol</i> <...>
346	Deuxième ton						
	Ton principal	<i>fa</i>	<i>fa</i>	< <i>mi</i> >	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>re</i>
348	Troisième ton						
	Ton principal	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>
	1 ^{ère} différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>ut sol mi</i>
	2 ^e différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>ut re</i>
	3 ^e différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>
	4 ^e différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	
	5 ^e différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>
355	Quatrième ton						
	Ton principal	<i>la</i> [<i>la</i>]	<i>sol</i>	<i>la</i> [<i>re fa</i>]	<i>ut</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>
	1 ^{ère} différence	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>la</i> [<i>re fa</i>]	<i>ut</i>	<i>sol</i>	<i>mi sol</i>
	2 ^e différence	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>la</i> [<i>re fa</i>]	<i>ut</i>	<i>sol</i>	<i>mi fa re</i>
	3 ^e différence	<i>la</i> [<i>la</i>]	<i>sol</i>	<i>la</i> [<i>re fa</i>]	<i>ut</i>	<i>sol</i>	<i>mi fa mi re ut</i>
	4 ^e différence	<i>la</i> [<i>la</i>]	<i>sol</i>	<i>la</i> [<i>re fa</i>]	<i>ut</i>	<...>	<i>re</i>
362	Cinquième ton						
	Ton principal	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>
	Différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>
365	Sixième ton						
	Ton principal	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>sol la</i>	<i>sol</i>	<i>fa sol</i>
	Différence	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>sol la</i>	<i>sol</i>	<i>fa sol</i>
369	Septième ton						
	Ton principal	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	< <i>sol</i> >	<i>fa</i>	<i>mi re</i>
	1 ^{ère} différence	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	< <i>sol</i> >	<i>fa</i>	<i>sol</i>
	2 ^e différence	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>
	3 ^e différence	<i>sol</i>	< <i>sol</i> >	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa sol</i>	<i>fa</i>
	4 ^e différence	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>
374	Huitième ton						
	Ton principal	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	< <i>ut</i> >
	1 ^{ère} différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>ut re ut</i>
	2 ^e différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	< <i>mi</i> >	<i>fa</i> >	<i>re</i>	<i>fa sol fa</i>
	3 ^e différence	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>ut re ut</i>
	4 ^e différence	<i>sol</i>	<i>sol</i>	< <i>sol</i> >	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>mi re</i>
	4 ^e différence (bis)	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>mi re</i>

384-503 **Typologie des formules initiales des antiennes.**

- 384 Premier ton (initiales : *C, D, F, a*)
406 Deuxième ton (initiales : *A, C, D, F*)
420 Troisième ton (initiales : *E, F, G, c*)
440 Quatrième ton (initiales : *C, D, E, F, G, a*)
453 Cinquième ton (initiales : *F, a, c*)
463 Sixième ton (initiales : *C, D, F*)
481 Septième ton (initiales : *G, b, c, d*)
488 Huitième ton (initiales : *C, D, E, F, G, a, c*)

504-553 **Exemples du tonaire**

504	Premier ton		
	Antienne-type		<i>Primum quaerite</i>
	Ton psalmodique		<i>Primi toni melodia</i>
			<i>Dixit Dominus</i>
			<i>Benedictus</i>
	Antiennes :		
505	Ton principal	D	<i>Ecce nomen Domini</i>
			<i>Ecce crucem Domini</i>
			<i>Tecum principium</i>
506	Première différence	D	<i>Leva Iherusalem</i>
		C	<i>Erunt prava</i>
507	Deuxième différence	C	<i>Ductus est Ihesus in desertum</i>
508	Troisième différence	F	<i>Lazarus</i>
			<i>Inclinavit</i>
509	Quatrième différence	F	<i>Reges Tharsis</i>
			<i>Apertis thesauris suis</i>
510	Cinquième différence	a	<i>Exi cito in plateas</i>
			<i>Salve (regina)</i>
	Formule des introïts		<i>Prima aetate creati sunt</i>
511	Ton principal		<i>Exurge quare</i>
512	Première différence		<i>[Benedictus]</i>
513	Deuxième différence		<i>Salus autem</i>
			<i>Sapientiam</i>
	Répons de l'office		<i>Primus et novissimus</i>
			V. <i>Cherubim quoque</i>
			R. <i>Septem ergo Maria daemonia</i>
			R. <i>Quae est ista</i>
			(Prosule : <i>Trinitatis conclave</i>)
514	Deuxième ton		
	Antienne-type		<i>Secundum autem simile est huic</i>
	Ton psalmodique		<i>Secundum autem in fine</i>
			<i>Dixit Dominus</i>
			<i>Magnificat</i>
			<i>Benedictus</i>
515	Antiennes :		
	Ton principal	D	<i>Constans animo</i>
			<i>[Secundum autem]</i>
516	Différence	D	<i>O mundi domina</i>
			<i>Calicem</i>
		CD	<i>Ait Petrus</i>
		F	<i>Genuit puerpera regem</i>
		F	<i>Ecce Maria</i>
	Formule des introïts		<i>Secunda aetate intravit</i>
517	différence		<i>Salve</i>

			<i>[Adiutor meus]</i> <i>Secundum testamentum</i>
518	Formule des répons Troisième ton Antienne-type Ton psalmodique		<i>Tertia dies</i> <i>Tertium suspende</i> <i>Dixit Dominus</i> <i>Magnificat</i>
519	Antiennes : Ton principal	E	<i>Favus distillans</i> <i>Qui de terra est</i>
520	Première différence	E	<i>Salva nos</i>
521	Deuxième différence	G	<i>Quoniam (in aeternum)</i>
522	Troisième différence	G	<i>Iustus cor suum</i>
523	Quatrième différence	c	<i>Vivo ego</i>
	Formule des introïts (Première) différence		<i>Temptatus Abraham</i> <i>Tibi dixit cor meum</i> <i>Omnia (quae fecisti)</i>
	(Deuxième) différence		<i>Ego autem (sicut)</i>
	Formule des répons		<i>Tres personae sunt in Trinitate</i>
524	Quatrième ton Antienne-type Ton psalmodique		<i>Quarta vigilia</i> <i>Quartus gradatim in fine</i> <i>Dixit Dominus</i> <i>Magnificat</i>
	Antiennes : Ton principal	F	<i>Tota pulchra es</i> <i>Te invocamus</i> <i>Laudabo Deum meum</i>
526	Première différence	D	<i>Benedicta tu</i>
527	Deuxième différence	C	<i>Bethlehem</i>
528	Troisième différence	D	<i>Cum videris nudum</i>
529	Quatrième différence	G	<i>O mors ero mors tua</i>
	Formule des introïts		<i>Quarta aetate</i>
530	Cinquième ton Antienne type Ton psalmodique		<i>Quinque prudentes</i> <i>Quintus tonus in altum</i> <i>Dixit Dominus</i> <i>Magnificat</i>
531	Antiennes : Ton principal	F	<i>Alma (redemptoris mater)</i> <i>Paratur</i> <i>Ecce concipies</i>
532	Différence	a	<i>Fons hortorum</i>
		a	<i>In conspectu</i>

		<i>c</i>	<i>Proprio (filio suo)</i>
		<i>c</i>	<i>Alleluia resurrexit Dominus</i>
	Formule des introïts		<i>Quinta aetate prevaluit</i>
533	Ton principal		<i>Loquebar</i>
534	Première différence		<i>[Venite benedicti]</i>
535	Deuxième différence		<i>Circumdederunt me</i>
	Formule des répons		<i>Hoc tenore tonus</i>
536	Sixième ton		
	Antienne-type		<i>Sexta hora</i>
	Ton psalmodique		<i>Sextus ut primus</i>
			<i>Dixit Dominus</i>
			<i>Magnificat</i>
	Antiennes :		
537	Ton principal	<i>F</i>	<i>O quam suavis est</i>
			<i>O quam metuendus est</i>
			<i>Lux orta est iusto</i>
538	différence	<i>F</i>	<i>Benedictus</i>
			<i>Revela Domino</i>
			<i>Benedixit filiis</i>
	Formule des introïts		<i>Salvator noster Dominus</i>
539			<i>In medio ecclesiae</i>
			<i>Quasimodo geniti</i>
			<i>Requiem</i>
	Formule des répons		<i>In gravitate toni</i>
540	Septième ton		
	Antienne-type		<i>Septem sunt spiritus</i>
	Ton psalmodique		<i>Septimus in medio quartum</i>
			<i>Dixit Dominus</i>
			<i>Magnificat</i>
	Antiennes :		
541	Ton principal	<i>G</i>	<i>Viri Galilei</i>
			<i>Ascendo ad patrem</i>
			<i>Maria stabat ad monumentum</i>
542	Première différence	<i>G</i>	<i>Scimus quoniam</i>
		<i>G</i>	<i>Exortum est</i>
			<i>Surge aquilo</i>
543	Deuxième différence	<i>d</i>	<i>Sit nomen</i>
			<i>Dirige</i>
			<i>Me suscepit</i>
			<i>Ecce sacerdos magnus</i>
			<i>Domine libera animam meam</i>
544	Troisième différence	<i>c</i>	<i>Stella ista</i>
			<i>Lauda Iherusalem</i>
545	Quatrième différence	<i>b</i>	<i>Redemptionem</i>
	Formule des introïts		<i>Septima aetate resurgemus</i>

	Introïts		<i>Viri Galilaei</i> <i>Puer (natus est)</i>
	Formule des répons		<i>Septimus hanc legem</i>
546	Huitième ton		
	Antienne-type		<i>Octo sunt beatitudines</i>
	Ton psalmodique		<i>Dixit Dominus/Octavus secundo est similis</i> <i>Magnificat</i>
	Antiennes :		
547	Ton principal	G	<i>Veni Sancte Spiritus</i>
		G	<i>Angelus autem Domini</i>
		a	<i>Completi sunt</i>
548	Première différence	c	<i>Deo nostro</i> <i>Hoc est preceptum meum</i>
549	Deuxième différence	c	<i>Zelus domus</i>
550	Troisième différence	F	<i>Magi videntes stellam</i>
551	Quatrième différence (tonus peregrinus)		<i>In exitu Israel</i> <i>Nos qui vivimus</i> <i>Octava aetate que carebit</i>
	Formule des introït		<i>Benedicta sit</i>
552	Première différence		<i>Spiritus</i>
	Deuxième différence		<i>Ad te levavi</i>
553	Formule des répons		<i>Octavus tonus est et finalis</i>
554-597	Introduction aux neuf intervalles mélodiques		
558	1. Unisson		
564	2. Demi-ton : <i>fa-mi, mi-fa</i>		
568	3. Ton : <i>ut-re, re-mi</i>		
573	4. Tierce mineure : <i>re-fa, mi-sol</i>		
577	5. Tierce majeure : <i>ut-mi, fa-la</i>		
579	6. Quarte : <i>la-mi, sol-re, fa-ut</i>		
583	7. Quinte : <i>fa-fa, mi-mi, la-re, sol-ut</i>		
587	8. Sixte mineure : <i>A-F, D-b, E-c, G-B</i>		
591	9. Sixte majeure : <i>B^b-G, C-a, D-b</i>		
594	Octave		

4. LIENS AVEC LA TRADITIO HOLLANDRINI

TH XIX ne présente plus que de lointaines traces de l'enseignement du maître Hollandrinus. Le rédacteur a recueilli dans l'introduction la distinction entre le chantré et le musicien, homme de science, et, secondairement, celle entre *usus* et *ars* (74-78) ainsi que le résumé versifié sur les "inventeurs" de la musique (46-48) qui se retrouve dans la quasi-totalité des témoins de la tradition hollandrinienne.

Si la plupart des concepts fondamentaux de l'organisation de l'échelle des sons sont ici ignorés, on retrouve toutefois la trace des explications relatives aux graves et aux aigus (133-137) avec cette référence appuyée à la perception auditive qui caractérise la tradition hollandrinienne. De même, le rédacteur a conservé par endroits la mémoire des définitions physico-empiriques des intervalles, comme celle du ton ou de la sixte majeure, dits « potenter et viriliter sonans », ou encore celui du saut d'octave réputé « dulcissime sonans » (cf. 568, 591, 594).⁴ En revanche, la théorie des degrés altérés (*coniunctae*) rapportée par tant de traités est ici singulièrement absente. De même, le rédacteur du traité ignore les résumés versifiés de la théorie des modes ecclésiastiques communs à la tradition hollandrinienne⁵, quoique la notion de « tonus capitalis », assez répandue dans cette tradition, a été ici encore recueillie.⁶

Si, à l'évidence, le présent traité s'inscrit à la périphérie de la *Traditio Hollandrini*, il présente en revanche quelques parentés avec des textes comme TH XVII, XXI ou XXIV qui méritent d'être relevées. Les parentés avec TH XVII et XXI ont déjà été signalées ailleurs.⁷ Celles avec TH XXIV sont particulièrement importantes au point que TH XIX semble presque en être un abrégé ici et là remanié. Au-delà de quelques lieux de l'introduction générale à la musique (ici 2-3, 18 et 19), les concordances les plus étendues s'étendent surtout à des corpus versifiés : celui en particulier de l'explication de la main guidonienne⁸ et celui des règles de solmisation.⁹ Ces deux corpus toutefois sont bien antérieurs à leur réception dans la tradition hollandrinienne. Le premier (VERS. Palmam : « Palmam cum digitis propono scribere cuivis ») est attesté dès le XIII^e s. d'après la source manuscrite la plus ancienne et, du moins, pour certaines sections de ce texte.¹⁰ Le second (Hugo Spechtshart von Reutlingen) peut être daté des années 1332/42. On notera toutefois que la présence d'autres éléments versifiés ou en prose, communs à TH XIX et XXIV¹¹, suggère que ces

⁴ Sur ce point cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 61-64.

⁵ Section 5 (A-D) des *loci Hollandrini*. Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 29, 44-46.

⁶ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 65-66.

⁷ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 93.

⁸ V. 82-94, 109-114, 116-119, 121-125, 131-132.

⁹ V. 147-148, 150-151, 153-155, 157-158.

¹⁰ Ce texte fera l'objet d'une édition critique dans le sixième volume de cette collection.

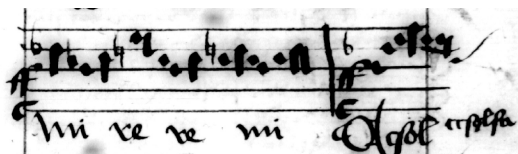
¹¹ Voir en particulier 128-129, 133-140, 143-144, 146, 149, 156, 159-165, 176 et les vers 567, 572, 582, 586, 590 et 597.

deux textes relèvent, pour cette collection d'emprunts, d'une tradition commune.

5. ÉDITION

TH XIX présente un texte relativement sûr, en dépit de quelques erreurs ou négligences qui ont pu être aisément corrigées. Le copiste utilise au demeurant un système d'abréviations minimal dont la résolution ne soulève en général aucune difficulté (pr-, in-, etc., en position initiale, -is, -tur, -m, -us, etc. en position finale). Par ailleurs, et en accord avec l'usage prédominant du manuscrit les « t » en combinaison avec « -ia », « ie », etc. ont été transcrits par « c » (p. ex. « sciencia » et non « scientia », « differencia », « mutacio », etc.).

On notera par ailleurs que le copiste adopte par endroits des clefs atypiques qui n'ont pu être transcrites à l'aide du présent logiciel d'édition : ainsi la lettre *C* dans l'interligne (268, première clef) et le *ff* (au-dessus de la clef d'ut) en 268 pour la notation des exemples de solmisation des degrés *ff fa ut ut fa* et suivants.



London, British Library Arundel 299 fol. 39r

Le texte du traité a été établi par Christian Meyer. Ágnes Papp a révisé l'édition des exemples musicaux et rédigé les notes critiques et explicatives afférentes à ces derniers. L'altération du papier due à l'acidité de l'encre rendait délicate l'établissement du texte, en particulier celui des éléments musicaux. Nous tenons ici à remercier Michael Bernhard pour sa collation attentive du texte sur l'original qui a permis, dans bien des cas, d'assurer la leçon du manuscrit. Nos remerciements vont par ailleurs aux Éditeurs de la présente collection pour leurs remarques en vue de l'édition du traité.

ÉDITION

Ln1 = *London, British Library, Arundel 299, fol. 29r-65r*

Scala decemlinealis

29^m ¹ Voces octo graves, 7^{tem} dicuntur acute,
Quatuor excellentes quas inchoat ·aa· duplicatum.

Manus secundum Grecos:

		ee						la		
		dd						la	sol	
	excellentes	cc						sol	fa	
		bb						fa	mi	
		aa					la	mi	re	
		gg					sol	re	ut	
	superacute	ff					fa	ut		
Acute		ee			la	mi				
		d			la	sol	re			
	acute	c			sol	fa	ut			
	simpliciter	b			fa	mi				
		a		la	mi	re				
		G		sol	re	ut				
		F		fa	ut					
	finales	E	la	mi						
		D	sol	re						
Graves		C	fa	ut						
	graves	B	mi							
	simpliciter	A	re							
		F	ut							

Nethesinomenon
Paranethesinomenon
Trithesinomenon
Ypatheperboleon
Paranetheyperboleon
Triteyperboleon
Nethedzegmenon
Paranethedzegmenon
Trithedzegmenon
Paramese
Mesee
Licanosmeyson
Paripathemeyson
Ypatemeyson
Licanosipaton
Paripathemeyson
Ypatheypaton
Proslambanomenos
Γαμαυτ

In ·c· natura ·f· b mol ·g·que † dura. principia cantuum
In ·a· natura ·d· b mol ·e·que † dura. finalia cantuum

1 dicuntur actute *L_nl* | quas] quos *L_nl* | Actute ... superactute ... actute *L_nl* | In c natural *L_nl*

²Expedit et consonum est rationi, ut si quid utilitatis artis musice noticia conferat brevi perstringatur ratione. Tanto namque in quacumque sciencia quisque reddit se studiosiorem, quanto magis illius sciencie utiliora noverit rudimenta. ³Huius itaque artis musice noticia quam utilis et quam delectabilis existat, tam apud veteres quam apud modernos, multorum scripta doctorum patefaciunt. ⁴Sed revera pro speciali eius recommendatione ipsa probatur utilis, necessaria et delectabilis. ⁵De quibus per ordinem primo probatur ipsa necessaria, quia illa sciencia videtur esse necessaria sine qua clericus laudes Dei congruenter et debite decantando pronunciare non potest. Presens sciencia est huiusmodi (ut patet per Augustinum), ergo presens sciencia est necessaria. ⁶Maiores est Augustini in libro *de vita et honestate clericorum* dicentis: „Sacerdos gerens curam animarum 4^{or} tenetur scire in ecclesia Dei“, ut patet in istis versibus:

⁷Grammaticam neumas ius canonis atque kalendas ▶ p.360

⁸Quatuor in ecclesia clerus sciat esse tenenda.

⁹Primo grammatica est necessaria ut que quis legat intelligat, ius canonicum ut casus evenientes in confessione debite exponat, astronomia ut festa mobilia et huiusmodi que occurrunt in ecclesia Dei populo ecclesiastico debite pronuntiet, et musica ut cantum in divino officio necessarium a sanctis patribus, scilicet Gregorio, Bonifacio et Ambrosio et ab aliis institutum debita promat armonia. ¹⁰De quorum numero 3^{bus} primis dimissis, de quarto hic dicitur, scilicet de musica, que est necessaria ad laudes Dei in ecclesia decantandas, quia propter dulcem cantum populus christianus magis ad devocionem excitatur. ¹¹Musica sic diffinitur, est sciencia liberalis modum cantandi artificialiter administrans vel sic, secundum Ysidorum 4^o *Ethymologiarum* capitulo 13^o: musica est pericia modulacionis in discreto sono cantuque consistens. ¹²Et dicitur a *moys* grece, quod est *aqua* latine et *ycos sciencia*, quasi sciencia iuxta aquam inventa, quia Pitagoras ambulans

2 cf. IOH. COTT. mus. 2, 2

3 PTOLOM. 1, 4

11 ISID. etym. 3, 15, 1

12-13 ANON. Couss. XII 1, 11-12

2 brevi] tui Ln1

3 itaque] quecumque ante corr. (?) Ln1 | patefaciunt] patefacit Ln1

9 casus] casos Ln1

10 excitatur] exitatur Ln1

pro solacio invenit fabricam circa quam ex reflexione malliorum fabricate fuerunt diverse consonantie. ¹³ Et sic ipse motus erat ad compositionem huius artis musicalis.

31r ¹⁴ 2° quod ipsa musica sit utilis patet, quia de ea tanguntur hec verba: hec illa liberalium excellentissima, que ceteris artibus derelictis sola volat ante tribunal Dei ubi canunt angeli et archangeli canticum novum iuxta illud *Apocalipsis*: „Cantate Domino canticum novum“. ¹⁵ Idem confirmat David dicens: „Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit“. ¹⁶ Idem attestatur in quadam antiphona de omnibus sanctis: „In civitate Domini ibi sonant iugiter carmina sanctorum ubi angeli et archangeli etc.“

¹⁷ Tercio quod ipsa sit delectabilis patet, quia de ea habetur: ¹⁸ hec est illa nobilissima sciencia cum qua sancti in devocionibus suis se occupant, peccatores veniam petunt, tristes confortantur et pugnantes animaciores fuerint, ut patet de clangore tube vel aliorum instrumentorum musicalium, quia de quanto clangor tube est velocior de tanto animus erit crudelior ad bellandum. ¹⁹ Et sic modulacio vocis animum mollem confortat et singulorum operum fatigacionem consolatur. ²⁰ Quod eciam tangit Aristoteles prorumpens in hec verba: anima naturaliter delectatur in musicis instrumentis. ²¹ Item melodia iratos et aliis passionibus occupatos sepe alleviat ipsos letos faciens, ut patet | per Aristotelem 8° *Polliticorum*. ²² Item spiritu maligno vexati in sono musicalium instrumentorum levius se habent, ut legitur *Primo Regum* capitulo sedecimo ²³ quod quandocumque spiritus malignus arripuit Saul regem David tulit cytharam et percuciebat eam et sic refocillabatur spiritus Saul et melius se habebat. ²⁴ Quod patet in hiis metris:

²⁵ Musica confortat tristem solatur egentem.

²⁶ Egrotum sanat confortatur musica sanum.

14-23 ANON. Couss. XII 1, 30-41

14 ante tribunal Dei] Rom. 14, 10; Cantate ...] Apoc. 14, 3

15 Ps. 97, 1

16 Antiphona ad Benedictus officii in festo Omnium Sanctorum (CAO 3210)

22-23 cf. I. Reg. 16, 14-23

25-34 Ps.-MUR. summa 288, 280, 281, 282, 291, 290, 292, 284, 298, 299

12 fabricam circa quam] fabricam circa aquam circa quam Ln1

14 2°] 3 ante corr. Ln

17 Tercio] quarto *supraser.* 3° Ln1

21 aliis passionibus] alios precise Ln1 cf. TH V pr. 85 | 8°] 7° Ln1

22 Item] ibidem Ln1

23 refocillabatur] reuocillabatur Ln1

- ²⁷ Exilarat puerum iuvenem canumque virum.
²⁸ Precipue cerebri morbos mentisque timorem,
²⁹ Curas depellit facitque quandoque perire.
³⁰ Fures exanimat latrones cogit abire.
³¹ Adiuvat in bello timidos revocat fugientem.
³² Sic et Pitagoras curavit luxuriosos.
³³ Sic David in Saule mitigat demonis iram,
³⁴ Ostendens chytare virtutem carmine miram.

³⁵ Item aves aliquem cantum percipientes incessanter cantant, laudantes Dominum Deum creatorem suum. ³⁶ Quare et nos homines rationales creatorem laudare debemus iuxta dictum David in ultimo psalmo: ³⁷ „Laudent nomen eius in choro, in chytara in tympano, psalterio psallant ei, laudate eum in sono tube“ etc.

³⁸ SEQUITUR NUNC DE INVENCIONE MUSICALIS SCIENCIE.

32r

³⁹ Musica dicitur esse inventa a quodam de stirpe Cahin nomine Tubal, qui erat filius Lamech, ut patet *Genesis* 5^o capitulo ubi ipsum Tubal primum musicorum appellat. ⁴⁰ Et post invencionem musice, audiens duo futura diluvia mundo prophetasse, unum aqueum aliud igneum, duplicibus columnis artem musicalem per eum inventam inscripsit, scilicet in marmore, ne per diluvium aquarum perietur et in lateribus ne incendio perietur. ⁴¹ Quas duas columnas narrant in terra Syrie huc usque permansisse. ⁴² Sed alii dicunt ipsam musicam fore inventam per Anphionem, alii per Orpheum quem philosophi dicunt armonias a celorum motibus originem accepisse, dicentes quod ratione confricacionis corporum celestium consurgat maxima melodia. ⁴³ Greci tamen asserunt Pitagoram philosophum musice sciencie inventorem. ⁴⁴ Audiens enim sonorum disparitatem et

35-37 ANON. Couss. XII 1, 42-43

37 Laudent ... tympano] Ps. 149, 3

39-45 ANON. Couss. XII 1, 13-19

39 Gen. 4, 21-22

40 Petr. Com. hist. cap. 29, p. 54, l. 16

42 philosophi dicunt ...] cf. HUGO SPECHTSH. 4 app. crit.

27 exilarat] exilerat *Ln1*

28 morbos mentisque] mentis morbosque *Ln1*

39 primum] premum *Ln1*

40 columnis] calumpnis *Ln1* | aquarum] aqua *Ln1*

41 columnas narrant] calumnas narrat *Ln1*

melodiam in sonis malliorum, conclusit hoc peramplius humana voce fieri posse. ⁴⁵Cui alludit Macrobius et Boecius qui hanc artem de greco in latinum transtulit, ut patet in istis versibus:

32v

⁴⁶ Investigat Gwido Tubalque registrat,
⁴⁷ Tubal epilogat, normas ponitque Iohannes,
⁴⁸ Pitagoras reperit, transfertque Boecius ipse.

⁴⁹ DE CANTU ET CLAVIBUS.

⁵⁰ Ex quo quilibet cantus per voces et claves registratur, tunc merito de ipsis aliqua dicenda erunt. ⁵¹ Pro quo notandum quod sex sunt voces per quas quilibet cantus modulatur in isto metro:

⁵² *Ut re mi fa sol la* modulancia sunt tibi signa.

⁵³ Que eciam per ordinem ponuntur in isto metro:

⁵⁴ Ut queant laxis
⁵⁵ Resonare fibris
⁵⁶ Mira gestorum
⁵⁷ Famuli tuorum
⁵⁸ Solve polluti
⁵⁹ Labiis reatum
⁶⁰ Sancte Iohannes

⁶¹ Item 7^{tem} sunt claves, id est littere per quas cognoscuntur inicia vel finalia cantuum, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·. ⁶² Que littere iniciales sunt bis plene posite, et semel semiplene. ⁶³ Quibus omnibus ponitur pro fundamento ·Γ·, illud signum per quod designatur gamaut quod est grecum. ⁶⁴ Et ponitur greca dicio in principio dictionum manus ad innuendum quod musica a Grecis est inventa et a latinis consumata.

33r

⁶⁵ Item decem et novem sunt in numero claves secundum usum. ⁶⁶ Quibus clavibus registratur omnis | cantus tocius mundi. ⁶⁷ Sed secundum artem superadditur ·ee·la extra manum ad perficiendum 3^m cantum b duralem. Unde versus:

⁶⁸ Claves in numero reperimus decaque novem.

64 cf. LAMBERTUS p. 254b

45 et] etc *Ln1*

47 epilogat] epiolat *Ln1*

Vel sic: ⁶⁹ Claves in numero sunt bis dene minus una.

⁷⁰ Bis decas ex arte cantus claves dicas esse.

⁷¹ Ecce tenet manus has veluti docet ars nos.

⁷² Nota differentia est inter cantorem et musicum: cantor est ille qui secundum usum aliquando cantum scit, sed musicus est ille qui secundum artem incedit, et cantum secundum proporcionatum modum pronuntiat.

⁷³ Quam differentiam <declarat Guido> in prologo sui libri ubi ponit versus:

⁷⁴ Musicorum et cantorum magna est differentia,

⁷⁵ Illi dicunt isti sciunt que componit musica.

⁷⁶ Nam qui scit quod non sapit diffinitur bestia.

⁷⁷ Bestia non cantor qui non canit arte sed usu.

⁷⁸ Non vox cantorem facit, artis sed documentum.

⁷⁹ Item littera est principium clavium et vox finis.

Versus: ⁸⁰ Principium clavis sit littera vox quoque finis

⁸¹ De nominibus clavium et locacione earumdem in manu secundum lineas et spacia.

Versus: ⁸² Nunc extende manum ut possis cernere verum.

33v

⁸³ Gamaut ·A·re ·B·mi pollex semper retinebit.

⁸⁴ Index radice ·C·faut mediumque ·D·solre

⁸⁵ Sic ·E·lami medicus ·F·faut auricularis

⁸⁶ In cuius gremio ·G·solreut esse memento.

⁸⁷ In suo more collum tetigit ·a·lamire

⁸⁸ Et caput ornari solet eiusdem ·b·fa·t·mi.

⁸⁹ Pro pilio medici recipis ·c·solfaut apte

⁹⁰ Et d·lasolre caput medii <tegīt, est> quia longus.

69 VERS. Palmam I 46

74-76 GUIDO reg. 1-3

77-78 LAMBERTUS p. 252b

80 VERS. Palmam I 37

83-94 VERS. Palmam I 17-28, II 23-34 (cf. HUGO SPECHTSH. 32-44; IOH. FLOESS 1-12)

81 locacione] lacione *Ln1* | earumdem] eorumdem *Ln1* | manu-spacia] manu secundum
latinos in versibus secundum lineas et spacia in manu locandis *Ln1* | latinos *lect. inc. Ln1*

84 mediumque] mediusque *Ln1*

86 gremio] cremio *Ln1*

90 medii, quia] mediique *Ln1*

⁹¹ Index hinc iterat ·e·lami, quod vertice portat

⁹² ·f·faut in digito caditque ·g·solreut ipso.

⁹³ Hinc ·a·lamire gerit medius medicus ·bb·fa·h·mi

⁹⁴ Et ·cc·solfa <tenet> medioque ·dd·lasol adheret.

⁹⁵ Tres sunt cantus in manu in genere, scilicet naturalis, b duralis et b mollis, et septem sunt in specie, quia h duralis dividitur in tres, naturalis in duos, et b mollis in duos.

Versus: ⁹⁶ Tres locat in manibus distinctos musica cantus.

⁹⁷ Nunc armonie qui condividunt genus omne.

⁹⁸ Tres igitur cantus in genere habent sua principia in litteris que tanguntur in isto metro:

⁹⁹ In ·c· naturalis, ·f· b mol- ·g·que h duralis.

34r ¹⁰⁰ Et habent suas finales litteras que tanguntur in isto metro:

¹⁰¹ In ·a· natural-, ·d· b mol- ·e·que h dural-.

¹⁰² Idem patet in istis metris:

¹⁰³ Tres species cantus per septem plurificabis

¹⁰⁴ In tria ·g· duo ·c· tot et ·f· diversificabis

¹⁰⁵ Ut h duralis naturalisque b mollis.

¹⁰⁶ Hos partire potes 3^s clavibus 7^{tem} aptis.

► p.360 ¹⁰⁷ Cantus secundum Nicolaum Muris est modulacio vocis sex notis
 ► p.361 proporcionata, vel secundum Galienum cantus est exspiracio vel inspiracio aeris debitis clausulis formata.

¹⁰⁸ Subiectum musice sciencie est numerus sonorosus vel numerus contractus ad sonum, et eius propria passio est consonancia.

¹⁰⁹ De cantu h durali quo ad principium et finem versus:

96 VERS. Palmam II 59

107 CONR. ZAB. tract. I 2

108 ANON. Salisb. 1,5

110-114 VERS. Palmam II 62-66

91 quod] que *Ln1*

97 qui] que *Ln1*

106 partire] partiri *Ln1*

107 proporcionata] porporcionatum *Ln1*

- ¹¹⁰ Est ut auditur h̄ duralis in ordine primus.
¹¹¹ In tres perfecte cantus distinguitur iste.
¹¹² Incipitur in gama primus, finem facit in ·e·
¹¹³ Alterius h̄ dur- ·g· caput ·ee· quoque finis.
¹¹⁴ ·G· dupla ternus, postrema voce privatus.

¹¹⁵ De cantu naturali nota versus:

- ¹¹⁶ Mox venit attente naturalis in ·c· sequente.
¹¹⁷ Per binos iste cantus distinguitur a te.
¹¹⁸ In ·c· principiant, finem dant in ·a·lamire.
¹¹⁹ Excellens prima finit ·c· quidem inchoatur.

¹²⁰ De cantu b molli nota versus:

34v

- ¹²¹ B mollis cantus fertur in ordine ternus.
¹²² Est tibi postremus b mollis in ordine cantus.
¹²³ Per binas partes cantus distinguitur alter.
¹²⁴ ·F·faut principiat primum terminaturque ·d·la,
¹²⁵ Alter b mollis caput ·ff· terminat quoque finis.

¹²⁶ Dicitur autem cantus naturalis, quia omnes voces in eo invente, ubicumque ponuntur, servant eundem sonum suum naturalem. ¹²⁷ Et cantus dicitur h̄ duralis, quia in isto cantu nota cadens super illam clavem h̄ est dura et facit integrum sonum seu tonum. ¹²⁸ Et cantus dicitur b mollis, quia nota cadens in illam litteram b est mollis, id est semitonium sive dimidia nota, quod idem est. ¹²⁹ Et tale semitonium solummodo fit illo loco ubi signatur b molle. ¹³⁰ Distinctio clavium patet in istis metris:

- ¹³¹ Claves octo graves septem dicuntur accute
¹³² Quatuor excellunt quas inchoat ·a· duplicatum

¹³³ Dicuntur autem claves graves ideo, quia graviter sonant sive remisse.
¹³⁴ Inter quas 4^{or} prime dicuntur graves simpliciter et alie 4^{or} non solum graves sed etiam finales, quia fere omnis cantus finitur in istis 4^{or} finalibus.
¹³⁵ Et ille octo claves scribuntur magnis litteris capitalibus. ¹³⁶ Dicuntur autem claves accute, quia accucius | sonant quam priores voces. ¹³⁷ Quarum

35r

116-119 VERS. Palmam II 67-70

121 VERS. Palmam II 71

123-125 VERS. Palmam II 72-74

131-132 VERS. Palmam II 38-39

134 Inter quas] inter quas graves *ante corr.* | prime] primi *Ln1* | alie] alii *Ln1*

acutarum prime 4^{or} vocantur acute simpliciter, et ultime 3^s superaccute, et superiores 4^{or} voces dicuntur excellentes, quia excellunt omnes voces alias a se.

¹³⁸ Item ·Γ· grecum apud veteres non fuerit appositum neque ·b· quod molle dicitur. ¹³⁹ Sed moderni circa hanc artem subtilius investigantes, in cantu viderunt defectum de gamaut in illa antiphona *O rex glorie* in Ascensione Domini, que propter defectum illius vocis non potuit habere plenum descensum, et sic etiam patet de b rotundo, quia illo in cro<ma>ticis indigemus.

¹⁴⁰ Item ille septem littere, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·, dicuntur claves, et hoc ideo, quia sicut clavis reserat et aperitur serata, sic ille littere indicant, manifestant et reserant cantum scilicet ubi unusquisque cantus incipitur seu inchoatur ac finiatur.

¹⁴¹ DE MUTACIONIBUS VOCUM.

¹⁴² In solmisando nota: mutacio est unius vocis in aliam secundum eundem sonum sub diversitate cantus apta variacio. ¹⁴³ Sed linea est protensio linealis habens duo spacia collateralia secundum sub et supra.

¹⁴⁴ Sed spacium est intersticiu[m] duabus lineis distinctum etc.

35^v ¹⁴⁵ Regule mutacionum.

¹⁴⁶ Prima: quod nunquam debet fieri mutacio nisi necessitas compellat, ut fit quando ascenditur ultra *la* de uno cantu in alium.

Versus: ¹⁴⁷ Numquam mutabis nisi sit mutare necesse

¹⁴⁸ Si veras cupias tibi normas artis adesse.

¹⁴⁹ 2^a regula: dictio vel clavis habens unam vocem nullam habet mutacionem, quia altera vox in quam mutacio fieri debet deficit.

Versus: ¹⁵⁰ Vocem si clavis habet unam non variabis.

¹⁵¹ Unica dum fuerit vox invariata manebit

139 Sed moderni ... descensum] cf. IOH. COTT. mus. 5, 4-5

147-148 HUGO SPECHTSH. 76-77

150-151 HUGO SPECHTSH. 78 (cf. app. crit.)

137 prime] primi *Ln1*

148 veras] varias (?) *Ln1*

¹⁵² Unde patet quod gamaut, ·A·re, ·B·mi non habent mutaciones, quia quelibet illarum solum habet unam vocem.

Versus: ¹⁵³ Gamaut *ut* retinet sed non mutacio fiet.
¹⁵⁴ Continet ·A·re *re* sed non licet hanc iterare
¹⁵⁵ *Mi* retinet ·B·mi sed non vult hoc iterari.

¹⁵⁶ Tercia regula: clavis habens duas voces eciam duas habebit mutaciones.

Versus: ¹⁵⁷ Cuius sunt gemine poteris eam bis variare.
 vel sic: ¹⁵⁸ Si fuerit duplex tunc fit mutacio duplex.

¹⁵⁹ A qua regula excipitur ·b·fa· $\sharp$ ·mi et sua octava scilicet ·bb·fa· $\sharp$ ·mi, in quibus non fit mutacio, quia non manet ibi idem sonus. ¹⁶⁰ Ex quo *mi* ▶ p.361
 depressiorem sonum et vocem habet quam *fa*, et sic *fa* per *mi* elevaretur et *mi* per *fa* depri|meretur, quod esset inconveniens. ¹⁶¹ In illis enim duabus 36r
 clavibus, scilicet ·b·fa· $\sharp$ ·mi et ·bb·fa· $\sharp$ ·mi, semper cantatur *fa* per cantum b mollem et *mi* per cantum $\sharp$ durum. ¹⁶² Et ideo in illis semper habentur due
 claves, scilicet b molle et $\sharp$ quadratum sive durum. ¹⁶³ Vel sic: ·b·fa· $\sharp$ ·mi
 nullam habet mutacionem, quia voces que mutuo solent variari debent esse
 equales in sono, sic quod una non sit alcior alia vel inferior alia. ¹⁶⁴ Nam *fa*
 et *mi* non sunt sic in sono equales, quia inter ipsa<s> non est mutacio.
¹⁶⁵ In ea autem quando cantatur *fa* in cantu b molli tunc est tonus, quando
 vero *mi* in cantu $\sharp$ durali tunc est semitonium.

Versus: ¹⁶⁶ In ·b·fa· $\sharp$ ·mi duas voces volo demi,
¹⁶⁷ Quas non mutabis, quia duplex est ibi clavis.
¹⁶⁸ Cantus b durus per quadratum · $\sharp$ · notatur.
¹⁶⁹ Cantus b mollis per ·b· rotundum describatur.
¹⁷⁰ $\sharp$ durum *mi* canit b molle *fa* dulce frequentat.

153-155 HUGO SPECHTSH. 78 app. crit.

157-158 HUGO SPECHTSH. 80 (cf. app. crit.)

166-167 IOH. OLOM. p. 22

168 VERS. Palmam II 117

170 VERS. Palmam I 44; II 50

160 elevearetur *Ln1*

163 variari] variare (?) *Ln1*

¹⁷¹ Aliter patent:

¹⁷² Et non mutatur ·b·fa·ḥ·mi nec variatur,

¹⁷³ Eius et octava ne fiat mutacio prava ;

¹⁷⁴ Nam *fa mi* clare nunquam poteris variare.

¹⁷⁵ Sequitur 4^a regula.

^{36v} ¹⁷⁶ Quarta regula: quod dictio vel clavis habens 3^s voces sex habet mutaciones.

Versus: ¹⁷⁷ Sed si sit terna fiet mutacio sena.

¹⁷⁸ Ex hiis sic varium valeas cognoscere cantum.

¹⁷⁹ Sequuntur nunc per metra mutaciones clavium seu vocum in speciali.

¹⁸⁰ ·C·faut ¹⁸¹ ·C·faut ac binas *ut fa* retinet sibi voces

¹⁸² Que sic mutatur quod de *ut fa* capiatur.

¹⁸³ De cantu primo ḥ duro transiliendo

¹⁸⁴ In primum natur- econverso variatur.

¹⁸⁵ ·D·solre ¹⁸⁶ Servat ·D·solre binas voces puta *sol re*

¹⁸⁷ Que cum mutatur tunc *sol* in *re* variatur

¹⁸⁸ Cantu de primo ḥ duro in naturalem.

¹⁸⁹ Et de *re* fit *sol* pri- nat- in pri- ḥ duralem.

¹⁹⁰ ·E·lami ¹⁹¹ Ac ·E·lami voces retinet binas sibi *la mi*

¹⁹² Que si mutatur tunc *la* de *mi* capiatur

¹⁹³ Primo ḥ duro in pri- natur- properando.

¹⁹⁴ ·F·faut ¹⁹⁵ ·F·faut atque voces *ut fa* retinet ambas

¹⁹⁶ Que sic mutatur quod de *ut fa* variatur.

¹⁹⁷ De primo natur- in pri- b mol- variatur.

172-174 HUGO SPECHTSH. 81-83

177-178 HUGO SPECHTSH. 83 app. crit.

181-184 HUGO SPECHTSH. 83 app. crit.; VERS. Palmam II 84-87

186-189 VERS. Palmam II 88-91

191-193 VERS. Palmam II 92-94

195-197 VERS. Palmam II 95-97

172 nec] sed *Ln1*

179 Sequuntur] sequitur *Ln1*

- 198 ·G·solreut 199 Sed trinas <voces> ·G·solreut armonicantes
 200 *Sol re* canta<n>tur *sol ut*que sic modulantur.
 201 Prima *sol* in *ut ut* in *sol* sicque 2^a 37r
 202 De primo natur- in se- ♯ dur- saliendo.
 203 Tercia *sol* in *re* conversio sit tibi 4^a
 204 De natur- primo in pri- b mol- iterando.
 205 Quinta *re* de *ut ut* in *re* sit tibi sexta
 206 B mol- de primo in se- ♯ dur- iteratur.
- 207 ·a·lamire 208 Tres voces pariter ·a·lamire vociferantur
 209 Cum quoque *mi re* sic mutando variantur
 210 Prima *la* de *re re* de *la* sicque 2^a
 211 Natur- de primo ♯ dur- in se- veniendo.
 212 Tercia *la* de *mi mi* de *la* sit tibi 4^a
 213 Primo de natur- in pri- b mol- variatur.
 214 Quinta dat *mi re re mi* tenet quoque sexta
 215 B mol- de primo ♯ dur- in se- iterando.
- 216 ·c·solfaut 217 Et ternas voces querit ·c·solfaut aptas
 218 Sed *sol fa* quoque *ut* que mutando alterantur.
 219 Prima *sol* in *ut ut* in *sol* sitque 2^a
 220 B mol- de primo in se- natural- saliendo.
 221 Tercia *fa* de *ut ut* de *fa* sit tibi 4^a
 222 Secundi ♯ dur- in se- nat- iteratur.
 223 Quinta *sol* in *fa* conversio sit tibi sexta
 224 B mol- de primo in se- ♯ dur- veniendo.

199-206 VERS. Palmam II 99-106
 208-215 VERS. Palmam II 107-114
 217 VERS. Palmam II 119
 218 VERS. Palmam II append. I 39
 219-224 VERS. Palmam II 101-106

206 B mol] Bymol *L_n1*
 215 Bi mol *L_n1*
 220 Bi mol *L_n1*
 224 Bi mol *L_n1*

- 225 ·d·lasolre 226 Et ·d·lasolre ternas voces tibi prebet
 227 Que sunt *la sol sol re* dicuntur sic modulare:
 228 *La re* mutatur de pri- b mol- variatur
 229 In se- natural- e converso variatur.
 37^v 230 *Sol* quoque fit de *re* de se- ħ dur- saliendo
 231 Natural- in se- *sol* mutes viceversa
 232 De pri- b molli in 2^m <ħ duralem>.
 233 *La sol* mutabis *sol la* quoque sic iterabis.
- 234 ·ee·lami 235 Has voces ·ee·lami <binas> retinet quoque *la mi*.
 236 *La mi* mutatur et *mi* de *la* variatur
 237 Se- de ħ duro in 2^m naturalem.
- 238 ·ff·faut 239 ·ff·faut ut summum has voces retinet *ut fa*
 240 Que sic mutatur quod *fa* in *ut* variatur
 241 Secundo natur- in se- b mol- iteratur.
- 242 ·gg·solreut 243 Et ternas voces ·gg·solreut retinebit.
 244 Sunt *sol re* quoque *ut* pariter quoque sic modulatur:
 245 *Sol* in *ut*, *ut* in *sol*, que primo sic capiantur.
 246 Alterius natur- in se- ħ dur- alteratur.
 247 *Sol re* fit 3^a, *re sol* sit quoque 4^a
 248 Natural- secun- in 2^m b mollarem.
 249 Quinta sit *re ut*, *ut re* sit tibi sexta
 250 Altero b molli in ternum sit ħ duralem.
- 251 ·aa·lamire 252 Et terne voces in ·aa·lamire notentur.
 253 Cum *la mi* quoque *re* mutando sic variatur:
 254 Prima *la* in *re* de <se-> natural- resonare
 255 Ter- in ħ durum 2^a sic viceversa.
 256 Tercia *la* in *mi* b mo<l>- cantu variatur
 257 b mol- in secun- 4^a vult sic iterare.
 258 Quinta *mi* in *re*, *re* in *mi* sit tibi sexta
 259 b mol- de bino in ternum fit ħ duralem.

226-233 VERS. Palmam II 126-134

234-267 VERS. Palmam II append I 54-83; append. II 47-71

232 <ħ duralem>] naturale *Ln1*

260 ·cc·solfa 261 Et ·cc·solfa duas voces sicut *sol fa* 38r
262 Se- b mol- in ter- ħ dur- *sol fa* iterabis.

263 ·dd·lasol 264 Ac ·dd·lasol tenet duas voces puta *la sol*
265 Variatque *la* in *sol* et *sol* in *la* viceversa
266 Alter b molli tibi ternum in ħ duralem.
267 ·ee·la complens binum ħ dur- ternum superaddens

268 Sequuntur exempla predictorum:

38v

39r

262 bi mol *L#1*

268 *L#1* | aa la mi mi la] aa la mi re *L#1* | fa sol] fa soll *L#1*
ut re

39^v 269 SEQUITUR NUNC DE TONIS.

270 Ex quo cantus regularis sic dicitur: est resonancia tonorum sonancium regulariter ac proporcionaliter. 271 Ideo quedam bona et brevia de tonis sunt recitanda. 272 Notandum ergo quod tonus est discrecio vel cognicio principii et finis ascensus et descensus cuiuslibet cantus regularis. 273 Et nunc apud modernos sunt octo, scilicet primus, 2^{us}, 3^{us}, 4^{us}, <5^{us}, 6^{us}, 7^{us}, 8^{us}>, quorum 4^{or} dicuntur pares scilicet 2^{us}, 4^{us}, 6^{us}, et 8^{us}. 274 Et dicuntur pares, quia ascendunt ad sextam ultra finalem et descendunt ad <quartam> infra finalem.

Versus: 275 Quartus et sextus, 8^{us} parque 2^{us}
276 Sex pariter scandunt sub fine 4^{or} yma.

277 Sed alii 4^{or} dicuntur impares scilicet primus, 3^{us}, 5^{us} et 7^{us}. 278 Et dicuntur impares ideo, quia ascendunt ad octavam supra finalem et non alcius. 279 Ubi hoc fit per licenciam, tunc ascendunt ad nonam et descendunt ad unam infra finalem. 280 Excipitur tamen ibi quintus qui non potest descendere infra finalem.

Versus: 281 3^{us} et primus et 7^{us} quintus hic impar
282 Imparitasque novem sub fine pausat ad unam.

40^r 283 2^o notandum quod in divisione cantus dicitur regularis. 284 Ex hoc haberetur quod duplex est cantus scilicet regularis vel irregularis. 285 Unde ille cantus dicitur regularis qui | finitur in aliquo istorum 4^{or} finalium, scilicet in ·D·, ·E·, ·F· vel ·G· finali, hoc est in ·D·solre, ·E·lami, ·F·faut, ·G·solreut. 286 Sed ille cantus dicitur irregularis qui non finitur in aliquo istorum finalium.

287 3^o notandum quod primus tonus et secundus in cantu regulari semper finiuntur in ·D· gravi, hoc est in ·D·solre. 288 Unde nota regulam que habetur: omnis cantus in ·D· gravi est primi vel 2ⁱ toni.

Versus: 289 In ·D·solre manet primus tonus atque 2^{us}.

290 Sub hac diferencia, si descendit ultra finalem ad 4^{am} vel si non ascendit ultra quintam vel magis ad sextam, tunc ibi est secundus tonus. 291 Sed si non descendit nisi ad unam clavem, sed ascendit ultra quintam vel 6^{am} ad octavam et ex licencia ad nonam, tunc ille cantus erit primi toni.

274 <quartam>] unam *Lm1*

290 si descendit] quia si descendit *Lm1*

²⁹² Tercius et 4^{us} vero toni semper finiuntur in ·E· gravi, id est in ·E·lami. ²⁹³ Unde est regula: Omnis cantus qui finitur in ·E· gravi aut est 3ⁱⁱ aut 4ⁱ toni.

Versus: ²⁹⁴ Est ·E· finalis terni que 4ⁱ.

²⁹⁵ Quintus et 6^{tus} semper finiuntur in ·F· gravi, hoc est ·F·faut. ²⁹⁶ Unde est regula: Omnis cantus qui finitur in ·F· gravi est 5ⁱ vel 6ⁱ toni.

Versus: ²⁹⁷ ·F·faut est locus quinti 6^{ue}que tonorum.

²⁹⁸ Septimus vero et octavus semper finiuntur in ·G· gravi, id est in ·G·solreut. ²⁹⁹ Unde est regula: | omnis cantus qui finitur in ·G· gravi est 7^{imi} vel 8^{vi} toni. 40^v

³⁰⁰ Septimus et octavus in ·G· faciunt sibi finem.

³⁰¹ Et est sciendum quod omnes toni autentici, qui habent potestatem et auctoritatem ascendendi supra finalem ad dyapason sive ad 8^{vam}, ex licencia tamen ad nonam possunt attingere, et descendere ad unam clavem infra finalem.

Versus: ³⁰² Nature talis autentus esse probatur,
³⁰³ Ut querit a fine pertingitur vocibus octo.
³⁰⁴ Huic licencia dat per has pertingere nonam.
³⁰⁵ Sed tamen sola solet hic descendere voce
³⁰⁶ Infra finalem qua 5^{tus} lege queratur.

³⁰⁷ Sed omnes toni plagales vel collaterales possunt ascendere ad dyapente supra finalem et ex licencia ad 6^{am}. Sed infra finalem habent potestatem descendere ad 4^{am}.

Versus: ³⁰⁸ Est quoque natura collateralibus hec,
³⁰⁹ Ut ad quintam vocem poteris de iure levare
³¹⁰ Ex licencia docet vocem pertingere 6^{am}
³¹¹ Et sub finali vocemque tangere 4^{am}.

302-304, 308-311 LAMBERTUS, p. 261a

301 dyapasony *Ln1*

302 autentus] actentus *Ln1*

304 Huic] hunc *Ln1*

305 sola] fala *Ln1*

308 hec] hac *Ln1*

³¹² Item differentia est inter tonum plagalem et autenticum:

³¹³ Unde plagalis fit par, autentus sit tonus impar.

³¹⁴ Vult descendere par, sed scandere vult tonus impar.

³¹⁵ Item melius intelligendum dicta de tonis, notande sunt aliquae regule.

³¹⁶ Prima talis: omnis antiphona que finitur in *re*, cuius seculorum incipit in *la*, est primi toni. ³¹⁷ Et sic de aliis tonis possunt similiter formari regule
41r | secundum sensum metrorum istorum.

► p.361 Versus: ³¹⁸ Pri- *re la*, se- *re fa*, ter- *mi fa*, quart- quoque *mi la*
³¹⁹ Quint- *fa fa*, sex- *fa la*, sep- *ut sol*, oc- tenet *ut fa*.

³²⁰ Unde nota si quis debite vult incipere psalmum secundum intonacionem, debet videre in qua clave incipitur ipsum seculorum ipsius anthyphone, infra vel supra finalem. ³²¹ In eadem clave [debet] inchoare debet psalmum. ³²² Unde de intonacione sive inchoacione tonorum super psalmos nota hos versus:

³²³ Primus cum quarto sextus simul incipit ex ·a·.

³²⁴ Tercius, octavus, quintus simul incipit ex ·c·.

³²⁵ ·G· quoque 2^{us} habet, ·d· septimus alcior istis.

³²⁶ Sed super *Magnificat* et *Benedictus* nota hos versus:

► p.361 ³²⁷ Primus cum 6^{to} *fa sol la* semper habeto.
³²⁸ Constat octavus *sol la sol ut re*que 2^{us}.
³²⁹ *Sol la re fa* ternus *fa la re fa* bene 5^{us}.
³³⁰ *Mi sol la* bene quartus *mi fa sol* 7^{im}us assit.

(³³¹ Licet aliqui incipiunt septimum in ·D·solre et descendunt *ut sol la sol* etc.)

41v ³³² Unde nota quod in omni inchoacione ipsius *Magnificat* et *Benedictus* debet fieri ascensus in illis sillabis | *ni ne* aut in illis *fi* et *dic*.

327 GOSCALC. 1, 7 p. 82, 8; PETR. TALH. p. 19; COMPIL. Ticin. F 300, etc.

317 regule] regulas Ln1

319 ut soll Ln1

322 sive] sue Ln1

328 Contat Ln1

332 nota quod] lect. inc. Ln1

Versus: ³³³Primus habet *ni ne* sic septimus sextus atque

³³⁴Tercius octavus *fi dic* 4^{tus}que 2^{us}.

³³⁵Quintus abest †suum† quoniam impetus incipit illum.

³³⁶Hiis visis de tonis, communiter de differentiis tonorum est dicendum.

³³⁷Unde notandum quod differentia tonorum est diversa in fine accentuacio. ³³⁸Unde primus tonus habet unum principalem tonum et habet quinque diferencias.

Versus: ³³⁹Primus ut *Ecce, Leva, Ductus, Lazarus, Exi*

³⁴⁰Primus tonus per se sic formatur: *la la sol fa sol la sol*. Exemplum: *Ecce nomen Domini*. ³⁴¹Prima differentia est *la la sol fa sol la sol la*. Exemplum: *Leva Iherusalem. Traditor*. ³⁴²Secunda differentia est *la la sol fa sol la sol fa mi re*. Exemplum: *Ductus est Ihesus*. ³⁴³3^a differentia: *la la sol fa sol <la> sol la sol*. Exemplum: *Volo pater*. ³⁴⁴Quarta differentia: *la la sol fa sol la <...>*. Exemplum: *Lazarus*. ³⁴⁵Quinta differentia est: *la la sol <fa sol> la sol <...>*. Exemplum: *Exi cito*. Similiter *Salve regina*.

³⁴⁶Secundus tonus nullam habet differentiam sed tantum habet unum principale<m> tonum, et formatur sic: *fa fa <mi> ut re re*.

Versus: ³⁴⁷Alter ut *O virgo* variacio nulla secunda.

³⁴⁸Tercius tonus habet unum principalem tonum per se et quatuor diferenciales tonos. ³⁴⁹Tonus per se sic ponitur: | *fa fa re fa re ut*, ut ibi: ^{42r} *Favus distilans*. ³⁵⁰Sed differentia sic formatur: *fa fa re fa re ut sol mi*, ut ibi: *Gloriosa et beatissima*, et illa ut communiter continetur sub tono per se, ut *Favus distilans*. ³⁵¹Secunda differentia est *fa fa re fa re ut re*. Exemplum: *Quoniam*. ³⁵²Tercia differentia: *fa fa re fa re ut*. <Exemplum:> *Tollite*. ³⁵³4^{ta} differentia: *fa fa re fa fa*, ut ibi: *Cives mei* et similiter ibi: *Vivo ego*. ³⁵⁴5^{ta} differentia: *fa fa re fa mi re*, ut ibi: *Salva nos*.

333-334 ANON. Ratisb. 9, 1; IAC. TWING. p. 148, 6-7

339 HUGO SPECHTSH. 492 cf. Huglo, Tonaires p. 259.

347 IAC. TWING. p. 112, 5

335 abest] ob est Ln1

346 tantum] suum lect. inc. Ln1

348 principalem] principale Ln1 | tonos] tonus Ln1

350 ut communiter lect. inc. Ln1

³⁵⁵ Quartus tonus habet unum principalem tonum et differencias quatuor. ³⁵⁶ Tonus per se sic formatur: *la [la] sol la [re fa] ut sol mi*, ut ibi: *Tota pulchra es*. ³⁵⁷ Prima differencia: *la sol la [re fa] ut sol mi sol*. Exemplum: *Stetit angelus*. Similiter: *Benedicta tu*. ³⁵⁸ 2^a differencia: *la sol la [re fa] ut sol mi fa re*. Exemplum: *Symon bariona*. Similiter *Media vita*. ³⁵⁹ 3^a differencia: *la [la] sol la [re fa] ut sol mi fa mi re ut*. <Exemplum>: <*Cum videris nudum*>. ³⁶⁰ 4^{ta} differencia: *la [la] sol la [re fa] ut <...> re*, ut ibi: *O mors ero mors* etc. Similiter *Fidelia omnia*.

Versus: ³⁶¹ Quartus *Tota, Stetit, Symon, Cum, Fidelia, O mors*.

³⁶² Quintus tonus habet unum principalem tonum et unam differenciam. ³⁶³ Tonus per se formatur: *fa fa sol mi fa re*. Exemplum: *Alma redemptoris*. ³⁶⁴ Sed | tonus differencialis sic: *fa fa sol mi †fa re†*, ut *Fons ortorum*.

³⁶⁵ Sextus tonus eciam habet unum tonum per se et unam differenciam. ³⁶⁶ Tonus per se sic formatur: *la la fa sol la sol fa sol*. Exemplum: *Gaudent in celis*. ³⁶⁷ Sed tonus differencialis est *la la fa sol la †sol fa sol†*, ut ibi: *Benedictus*.

Versus: ³⁶⁸ *Fons, Alma sextus Lupus et Benedictus*.

³⁶⁹ Septimus habet unum <tonum> per se et quatuor differenciales. ³⁷⁰ Tonus per se sic formatur: *sol sol la <sol> fa mi re*. Exemplum: *Mirificavit dominus*. ³⁷¹ 2^{us} differencialis formatur sic: *sol sol la sol fa mi*. Exemplum: *Ioseph fili*. ³⁷² Primus differencialis formatur sic: *sol sol la <sol> fa sol*. Exemplum: *Precursor[em]*. ³⁷³ 3^{us} differencialis: *sol <sol> la sol fa sol fa*. Exemplum: *Stella ista*. 4^{us}: *sol sol la sol fa mi*. Exemplum: *Tu es Petrus*.

³⁷⁴ Octavus habet unum principale<m> per se et quatuor differenciales. ³⁷⁵ Tonus per se sic formatur: *fa fa mi fa re <ut>*. Exemplum: *Gaude et letare*. ³⁷⁶ Secundus differencialis formatur sic: *fa fa <mi fa> re fa sol fa*, ut *Veniet fortior*. Similiter ibi: *Benefac domine*. ³⁷⁷ Primus differencialis sic formatur: *fa fa mi fa re ut re ut*, sicut ibi: *Benedictus*. ³⁷⁸ 3^{us} sic: *fa fa mi fa re ut re ut* sicut ibi *Iusti*

361 HUGO SPECHTSH. 495 cf. Huglo, Tonaires p. 259

368 HUGO SPECHTSH. 496 cf. Huglo, Tonaires p. 259

359 <*Cum videris nudum*>] fidelis nudus Ln1

370 *Mirificavit*] Magnificavit Ln1

376 *Veniet*] invenit Ln1

377 sicut ibi] sicut ibi: iusti et benedicti ante corr. Ln1

378 *Iusti confitebuntur*] Iusti et benedicti Ln1

confitebuntur. ³⁷⁹ 4^{tus} differencialis sic: *sol sol <sol> re fa mi re.* ³⁸⁰ Et istum tonum aliqui formant sic: *sol la sol re fa mi re*, sicut ibi: *Nos qui | vivimus.* ^{43r}
³⁸¹ Et iste tonus apud <modernos tonus peregrinus> appellatur.

Versus: ³⁸² Ultimus ut *Gaude, Iusti octo Veniet, Nos.*

³⁸³ Alios tonos de quibus musica non docet solus usus excusat.

³⁸⁴ Hiis predictis habitis <pro> pleniori cognitione tonorum est notandum quod primus tonus in quatuor clavibus incipit, videlicet in ·C·, ·D·, ·F· gravibus et <·a·> acuto scilicet in ·a·lamire. ³⁸⁵ Et secundum illas diversas inchoaciones cantuum primi toni assignantur diverse difference eiusdem tam in anthiphonis quam in responsoriis et introitibus. ³⁸⁶ Ubi notandum quod tonus capitalis sive principalis est assignandus ubi cantus incipitur in ·D· finali non ascendens immediate ad dyapente, ut in hac anthiphona: *Ecce nomen Domini*, vel in hoc responsorio: *Te sanctum Dominum*, et in isto introitu: *Exurge quare.* ³⁸⁷ Et dicitur notanter si non ascendit immediate ad dyapente ad excludendum primam differenciam primi toni cui talis inceptio assignatur, ut patet in hac anthiphona: *Leva Iherusalem.* ³⁸⁸ Similiter tonus capitalis est assignandus ubi cantus incipitur in ·F· finali et descendit non gradatim ad ·D· finale vel ad ·C· grave, vel si gradatim descendit, tamen non immediate sive regulariter. Exemplum primi: *Tecum principium.* Exemplum secundi: *Veniens a Libano.* ³⁸⁹ Sed si ab ·F· finali alio modo descenderetur vel si etiam ascenderetur, non esset tonus capitalis assignandus, sed difference sic patebunt. ▶ p.361

³⁹⁰ Item prima differencia primi toni est assignanda | ubi cantus incipitur in ·D· finali et ascendit immediate ad ·a· acutum, ut in hac antiphona *Leva Iherusalem*, aut quando incipitur in ·C· gravi et ascendit per diapente, ut in hac antiphona: *Erunt prava.* ^{43v}

³⁹¹ 2^a differencia assignatur ubi cantus incipitur in ·C· gravi et ascendit sine saltu ad dyapente, ut in hac antiphona: *Ductus est Ihesus; Ecce ego mitto*, etc.

382 cf. Huglo, Tonaires p. 259

381 apud <modernos tonus peregrinus>] apud peregrinos arcus vel chorus Ln1

382 *Iusti*] *Iustus* Ln1 | *Veniet*] *venit* Ln1

383 de quibus musica] de quibus non docet quibus musica Ln1

384 <pro>] proponitur (?) Ln1

387 primam] unam Ln1 | toni] tonus Ln1 | assignatur] assimilatur *lect. inc.* Ln1

389 descenderetur] descenditur Ln1 | ascenderetur] ascendiretur Ln1

³⁹² 3^a diferencia debet assignari cantui incipienti ab ·F· finali et gradatim ascendenti ad ·a· acutum et ulterius, ut in hac antiphona: *Lazarus*.

³⁹³ 4^{ta} diferencia habet se opposito modo ad 3^{am}, quia assignatur ubi cantus incipitur in ·F· finali et gradatim descendit in ·D· finalem vel ubi cantus incipitur in ·F· finali et ascendit et non gradatim. Exemplum primi: *Reges Tharsis*. Exemplum: *Apertis thesauris suis*. Similiter *Estote fortes*.

³⁹⁴ 5^a diferencia assignatur cantibus incipientibus in ·a· acuto, ut ibi: *Salve regina*, sicut patebit in exemplis.

³⁹⁵ Ulterius notandum quod <in> introitibus inveniuntur difference versuum in fine, ut introitus qui incipiuntur in ·D· finali habent tonum capitalem in fine sui psalmi. ³⁹⁶ Sed introitus incipientes in ·C· gravi habent in fine psalmi unam differentiam. ³⁹⁷ Sed introitus incipientes in ·a· acuto vel in ·F· finali gradatim ascendentes habent aliam differentiam. ³⁹⁸ Exemplum primi: *Exurge quare*. Exemplum 2ⁱ: *Gaudeamus omnes*. 3ⁱⁱ *Salus autem*. 4^{ti} *Misereris omnium Domine*.

44r

³⁹⁹ Item inceptio tonorum in psalmis introituum | primi toni est eadem secundum formam inepcionis Magnificat primi toni †ut exultavit†.

⁴⁰⁰ Item notandum quod simili modo eadem est inceptio omnium versuum responsoriorum primi toni, videlicet in ·a· acuto, finis autem diversificatus. ⁴⁰¹ Nam si repetitio responsorii incipitur in ·C· gravi, tunc finitur in ·G· finali, sicut in hoc responsorio: *Felix namque*. ⁴⁰² Si autem repetitio aliter formatur, tunc versus semper habet finiri in ·F· finali, et hoc est verum de melodia antiqua. ⁴⁰³ Eciam versus primi toni incipiuntur in ·G· finali et ibidem eciam scribuntur in hoc versu *Cherubim* sicut patebit loco suo.

⁴⁰⁴ Et est notandum quod versus communes in responsoriis primi, 2ⁱ, 3ⁱⁱ, 4^{ti}, 5^{ti}, 6^{ti}, 7^{mi} tonorum videntur esse alterius toni cum eorum responsoriis, quod esset inconueniens si sic esset, ⁴⁰⁵ sed dicendum est quod versus debet iudicari cum responsoriis, ut scilicet ibi terminetur cantus ut versus cum sua resumpcione finali habetur.

⁴⁰⁶ Pro 2^o tono notandum quod cantus 2ⁱ toni incipiuntur communiter in quatuor clavibus. ⁴⁰⁷ Primo in ·A· gravi, ut ille introitus: *Salve sancta* etc.

404-405 TON. Praed. 25-26

³⁹⁵ incipiuntur] incipitur *Ln1*

³⁹⁸ 4^{ti}] 4^{to} *Ln1*

⁴⁰⁵ sed] quod *Ln1* | iudicare *Ln1* | resumpcione] resolucione *Ln1*

<...> ⁴⁰⁸ Sed quoad antiquos incipiuntur in 3^{bus} clavibus: primo in ·C· gravi ut ibi: *Ayt Petrus*; 2^o in ·D· finali ut ibi: *O virgo virginum*, similiter ibi: *Calicem*; 3^o in ·F· finali ut ibi: *Genuit puerpera regem*.

Versus: ⁴⁰⁹ Alter ut *O virgo* variacio nulla 2^o.

⁴¹⁰ Surgit ab ·F· tonus ·D· vel ·C· sepe secundus.

⁴¹¹ Sicut *Ayt Petrus*, *Calicem*, *Genuitque Puerpera regem*

⁴¹² ·F· *Genuit* ibi vult ·C· *Ayt Petrus*, *Calicem* ·D·.

⁴¹³ Et secundum | illas diversas incepiones dumtaxat utitur tono 44v
capitali, quia nullam habet differenciam. ⁴¹⁴ Item 2^{us} tonus in introitibus
tantum utitur principali tono sive capitali in clausuris psalmorum licet
introitus aliquando incipitur in ·D· finali sicut *Vultum*, aliquando in ·G·
gravi sicut *Sicientes*, aliquando vero in ·A· gravi, ut *Salve sancta parens*,
similiter *Ecce advenit*. ⁴¹⁵ Ulterius nota quod versus introitu<u>m 2ⁱ toni
incipiuntur in ·C· gravi secundum illum ascensum *ut re fa fa* et finiuntur in
·D· finali.

⁴¹⁶ 3^o notandum quod versus responsoriorum secundi toni communi
melodia incipiuntur dupliciter secundum quod prima dictio habet multas
vel paucas sillabas. ⁴¹⁷ Si prima dictio fuerit dissillaba, tunc versus incipitur
in ·C· gravi, eciam si fuerit trisillaba habens penultimam brevem, ut *Gloria*.
⁴¹⁸ Si autem fuerit trisillaba habens penultimam longam vel eciam
quadrisillaba, tunc incepcio oritur in ·D· finali, et finis utriusque est in ·C·
gravi. ⁴¹⁹ Sed melodie nove communiter tamen incipiuntur in ·D· et eciam
finiuntur in ·D· finali, sicut patet in practica.

⁴²⁰ Pro tercio tono est notandum quod cantus 3ⁱ toni communiter
incipitur in quatuor clavibus. ⁴²¹ Primo in suo finali scilicet in clavi <·E·>,
ut in hac antiphona: *Favus distilans*, similiter *O gloriosum*. ⁴²² 2^o in ·F· finali, ut
in hac antiphona *Gloria laudis*. ⁴²³ 3^o in ·G· finali, ut in hac antiphona: *Omnia
quecumque*. ⁴²⁴ 4^{to} in ·c· acuto ut in hac antiphona: *Vivo ego*. ⁴²⁵ Et secundum
illas incepiones vario modo se habentes assi|gnantur ipsorum cantuum 45r
diverse differencie. ⁴²⁶ Nam tonus capitalis assignandus est super omnes

409 IAC. TWING. p. 112, 5

408 in ·D·] in F Ln1

414 introitibus] ~~vtro~~ tribus Ln1

417 Si prima] si in prima Ln1

419 sicut] scilicet Ln1

421 *O gloriosum*] *O gloriosa* Ln1

426 Nam] *lect. inc.* Ln1

cantus 3ⁱⁱ toni incipientes in ·E· finali. ⁴²⁷ Sed prima differencia assignanda erit cantibus incipientibus in ·F· finali. ⁴²⁸ Et quando cantus 3ⁱⁱ toni incipiuntur in ·G· finali tunc ista inceptio <secundam habet differenciam>. ⁴²⁹ Si enim prima nota non repetitur et gradatim ascenditur, assignanda erit prima differencia 3ⁱⁱ toni, ut in hac antiphona *Salva nos*. ⁴³⁰ Si vero prima nota repetitur et iterum gradatim ascenditur, assignanda erit 2^a differencia, ut in hac antiphona *Quoniam in eternum*. ⁴³¹ Si autem non gradatim ascenditur sed immediate fit saltus in ·c· acuto, assignanda erit 3^a differencia, ut ibi *Iustus cor suum tradidit*. ⁴³² Ultima differencia debet assignari cantibus incipientibus in ·c· acuto sicut ibi *Vivo ego*.

⁴³³ Ulterius notandum quod 3^{us} tonus <in> introitibus dumtaxat utitur capitali tono et unica differencia in clausuris psalmorum. ⁴³⁴ Unde si introitus incipitur in ·E· finali debet assignari tonus capitalis. ⁴³⁵ Si autem incipitur in ·F· finali vel in ·G· tunc debet assignari prima differencia. ⁴³⁶ Exemplum primi: *Nunc scio vere*, exemplum 2ⁱ: *Intret oratio*. ⁴³⁷ Psalmus introituum 3ⁱ toni semper incipitur in ·G· finali sic: *ut re fa* secundum melodiam *Magnificat*.

⁴³⁸ Notandum quod communis melodia versuum in responsoriis 3ⁱ toni semper incipitur in ·c· acuto et in ·G· finali finitur, qualitercumque repetitio responsorii incipitur. ⁴³⁹ Sed melodie eorum versuum varias habent inceptions et eundem finem videlicet in ·E· finali.

⁴⁴⁰ Pro quarto tono notandum quod cantus 4^{ti} toni semper finitur in ·E·lami, licet enim aliquando ex licencia finitur in ·a·lamire, et hoc quando finitur in ·a· acuto, ut in hac antiphona: *Post partum virgo*. ⁴⁴¹ Tamen iste finis potest ad alium reduci, quia tunc recipitur *mi* de ·a·lamire et cantatur in cantu b molli, et semper fit in 2^a differencia et aliquando in tono capitali sicut patet in locis suis.

⁴⁴² Pro quo notandum quod secundum varias inceptions cantuum 4^{ti} toni <quinque> assignantur differencie. ⁴⁴³ Unde cantu incepto in ·E· finali vel etiam in ·F· finali, servans debitum ascensum vel descensum, assignandus erit tonus capitalis. ⁴⁴⁴ Exemplum primi, ut in hac antiphona: *Laudabo deum meum*, exemplum 2ⁱ ut in hac antiphona: *Tota pulchra*. ⁴⁴⁵ Et si cantus

► p.361

426 in ·E·] in D *Ln1*

428 quando] *lect. inc. Ln1* | tunc] et ? *Ln1* | <secundam habet differenciam>] 3^{cem} habet inceptionem *Ln1*

431 *tradidit*] diligit *Ln1*

441 cantu b molli] cantum b mollem *Ln1*

442 <quinque>] varie *Ln1*

incipitur in ·a· acuto in ·a·lamire et ibi finitur, <erit> assignanda prima differencia. ⁴⁴⁶ Si autem incipitur in ·G· finali vel finitur in ·a· acuto erit 2^a differencia, vel finitur in ·E· finali sive suo proprio, et sic erit assignanda 3^a differencia. ⁴⁴⁷ Si autem cantus incipitur in ·C· gravi, tunc assignabitur quarta differencia. ⁴⁴⁸ Si vero incipitur in ·D· finali assignanda erit 5^a differencia, quam aliqui vocant primam, ut in hac antiphona: *Rubum quem* etc.

⁴⁴⁹ Secundo notandum quod quartus tonus in clausuris psalmorum et introitibus non habet differenciam sed dumtaxat tonum capitalem licet introitus varie incipiuntur, quia aliquando in ·D· finali, ut ibi: *Resurrexi*; aliquando in ·F· finali, ut ibi: *Omnis terra*. ⁴⁵⁰ Ubi notandum quod psalmi | introituum quarti toni incipiuntur in ·a· acuto et descendunt in ·D· finali et econtra ascendunt in <·a·> acuto, ut in hac forma: *la la sol la*, et finiuntur in ·F· finali. ⁴⁵¹ Item notandum quod versus responsoriorum quarti toni communi melodia semper incipiuntur in ·a· acuto et finiuntur in ·D· finali qualitercumque incipiat repeticio, nisi cum repeticio incipitur in ·C· gravi, et tunc finitur in ·F· finali. ⁴⁵² Sed versus nove melodie diversis modis incipiuntur licet conveniunt finaliter in suo finali, scilicet in ·E·lami, sicut patet practicanti etc.

46r

⁴⁵³ Pro quinto tono notandum quod regulariter <cantus> 5^{ti} toni incipiuntur in 3^{bus} clavibus: primo in ·F· suo finali, ut patet in hac antiphona: *Ecce concipies*, 2^o in ·a· acuto, ut in hac antiphona: *Fons ortorum*, 3^o in ·c· acuto, ut ibi: *Ecce Dominus veniet*. ⁴⁵⁴ Et secundum illas diversas inceptions assignatur tonus capitalis 5^{ti} vel eius differencia. Unde cantibus quinti toni in ·F· suo finali debet assignari tonus capitalis. ⁴⁵⁵ Sed cantibus inceptis in ·a· acuto vel in ·c· acuto debet assignari differencia quinti toni.

⁴⁵⁶ Item notandum quod omnis tonus autentus secundum regulas solum descendit ad unam sub finali, sed quintus tonus descendit ad 3^{am} et sic propter semitonium immediate sub finali ipsius quinti toni sicut patet in hac antiphona: *Alma redemptoris*.

⁴⁵⁷ Ulterius notandum quod quintus tonus in clausuris psalmorum introitu<u>m habet tonum | capitalem et duas differencias secundum quod introitus aliter et aliter incipitur. ⁴⁵⁸ Unde si introitus incipitur in ·F· finali, et secundum communem saltum quinti toni ascendit ad diapente, tunc

46v

⁴⁵¹ quod] quot Ln1

⁴⁵² conveniunt] lect. inc Ln1

⁴⁵³ *Ecce concipies*] cum notis suprascriptis Ln1

⁴⁵⁴ tonus] totus Ln1

⁴⁵⁵ toni] acuto vel in c debet assignari differencia quinti toni add. Ln1

assignandus erit tonus capitalis, ut ibi: *Loquebar*.⁴⁵⁹ Si autem introitus incipitur in ·F· finali, non ascendit statim secundum communem saltum ad diapente, sed dumtaxat per ditonum assignanda erit secunda differentia, ut ibi: *Circumdederunt me*.⁴⁶⁰ Si autem introitus incipitur alibi quam in ·F· finali ut puta in ·a· accuto, ut ibi: *Exaudi Deus*, vel in ·c· accuto, ut ibi: *Ecce Deus*, tunc assignanda erit prima differentia, per omnia similiter in antiphonis.⁴⁶¹ Item psalmi introitus 5^{ti} toni incipiuntur in ·F· finali ascendendo secundum communem saltum 5^{ti} toni ut sic: *fa la re fa* etc.

⁴⁶² Ultimo dicendum quod versus responsoriorum 5^{ti} toni melodia comuni incipiuntur in ·c· accuto, hoc est in ·c· solfaut et finiuntur semper in ·a· accuto.

⁴⁶³ Pro sexto tono notandum quod cantus 6^{ti} toni ut in plurimum incipiuntur in 3^{bus} clavibus, videlicet in ·C· gravi ut ibi: *In medio ecclesie*, et in multis alleluia de beata virgine, 2^o in ·D· finali, ut in hac antiphona: *In sanctis eius laudate*, 3^o in ·F· suo finali, ut ibi: *O quam metuendus est | locus iste*.

⁴⁶⁴ Pro quo notandum quod 6^{tus} tonus finitur in ·F· finali tamquam suo proprio fine.⁴⁶⁵ Sed tamen aliter per licenciam finitur in ·c· accuto et reducitur ad suum finalem per dyapente.⁴⁶⁶ Sic omnia dicta de inceptionibus possunt reduci ad claves per dyapente superiores sicut enim ·c· accutum excedit ·F· finalem per dyapente.⁴⁶⁷ Sic etiam quidquid prius dictum est de inceptione de ·C· gravi intelligitur etiam de ·D· finali. Similiter quidquid dictum est de ·D· finali intelligitur de ·a· accuto, ut dictum de ·F· intelligitur de ·c· acuto.

⁴⁶⁸ Ulterius notandum quod 6^{tus} tonus habet nisi unam differentiam, unde si cantus 6^{ti} toni incipitur in ·F· finali et ascendit gradatim per ditonum et non ulterius sed econtra descendit, assignanda erit differentia 6^{ti} toni, ut in hac antiphona: *Benedictus*.⁴⁶⁹ Sed in omnibus inceptionibus cantuum 6^{ti} toni aliter se habentibus assignandus erit tonus capitalis.

⁴⁷⁰ Notandum quod 6^{tus} tonus in clausuris psalmorum introituum dumtaxat utitur tono capitali et tales versus introituum incipiuntur in suo finali ascendens sub tali forma: *fa sol sol fa sol la*, et sic finitur in suo finali non obstantibus variis inceptionibus introituum.⁴⁷¹ Aliqui enim introitus incipiuntur in ·c· accuto, ut *Os iusti*, aliqui in ·a· accuto ut *Quasimodo geniti*, aliqui

⁴⁶¹ incipiuntur] incipitur *Ln1*

⁴⁶⁴ tonus finitur] tonus habet nisi unam finitur *ante corr. Ln1*

⁴⁶⁷ ut dictum de ·F·] et dictum de D *Ln1*

⁴⁶⁸ ·F·] c *Ln1*

in ·C· gravi, ut *In medio ecclesie*, aliqui in ·F· finali, ut *Omnes gentes*.⁴⁷² Et sicut dictum est in proposito, idem est dicere quoad inceptionem ·F·faut, ·c·solfaut et ·C·faut | ·G·solreut et ·D·solre et ·a·lamire.

47v

⁴⁷³ Ulterius notandum quod versus communi melodia responsoriorum 6^{ti} toni incipiuntur in suo finali, in quo etiam finiuntur versus novarum melodiarum. ⁴⁷⁴ Vario tamen modo incipiuntur licet omnes finiantur in suo finali scilicet in ·F·faut et ·G·solreut.

⁴⁷⁵ Pro cognitione septimi toni notandum quod cantus eiusdem communiter incipiuntur in quatuor clavibus, primo in ·G· suo finali, ut in hac antiphona: *Viri Galilei*, 2^o in ·b· accuto, ut ibi: *Redempcionem*, 3^o in ·c· accuto, ut ibi: *Clamaverunt*, quarto in ·d· accuto, ut ibi: *Sit nomen domini*. ⁴⁷⁶ Et secundum istas inceptions vario modo se habentes assignandus est tonus capitalis vel alia et alia differentia. ⁴⁷⁷ Unde in omnibus cantibus 7^{mi} toni incipientibus in ·G· finali non indigentibus saltu immediate ad quintam qualitercumque alias se habuerint, assignandus erit tonus capitalis, ut in hac antiphona: *Viri Galilei*. ⁴⁷⁸ Si vero de ·G· finali fieret saltus immediate ad dyapente, assignanda esset prima differentia 7^{mi} toni, ut in hac antiphona: *Scimus quoniam*. ⁴⁷⁹ Si vero cantus incipitur in ·d· acuto, assignanda erit 2^a differentia, ut ibi: *Me suscepit*. Si vero illa inceptio fit in ·c· accuto, assignanda erit 3^a differentia ut in hac antiphona: *Clamaverunt*. ⁴⁸⁰ Si autem inceptio fieret in ·b· accuto, assignanda erit 4^a differentia, ut ibi: *Constitues eos principes* etc.

⁴⁸¹ Notandum quod 7^{mus} tonus in clausuris psalmorum introituum habet dumtaxat tonum capitalem et unam differentiam. ⁴⁸² Ubi nota quod versus introitus 7^{mi} toni incipitur in ·c· accuto descendendo in ·b· accutum e converso ascendendo ad ·c· accutum isto modo: *fa mi fa sol*,⁴⁸³ et secundum tonum capitalem finitur in ·G· suo finali, sed in differentia fit saltus immediate de ·G· finali ad ·d· accutum. ⁴⁸⁴ Ubi notandum quod tonus capitalis assignandus erit introitibus non ascendentibus in sua inceptioe immediate ad 5^{am} qualitercumque alio modo se habet, ut patet de illo introitu: *Viri Galilei*. ⁴⁸⁵ Sed differentia erit assignanda introitibus in sua inceptioe taliter per huiusmodi 5^{am} ascendentibus, ut ibi: *Puer natus est nobis*. ⁴⁸⁶ Ulterius notandum quod versus communis melodie responsoriorum 7^{mi} toni incipiuntur in ·d· accuto et finiuntur in ·b· accuto. ⁴⁸⁷ Sed versus novarum

48r

471 ut *Omnes*] ut ut omnes *Ln1*

472 ·C·faut] Cfaut gsol *Ln1*

477 incipientibus] indigentibus (?) *Ln1*

melodiarum incipiuntur in ·G· suo finali vel in ·d· accuto. Sed tamen omnes finiuntur in ·G· suo finali.

⁴⁸⁸ Pro octavo tono notandum quod cantus eiusdem incipiuntur in 7^{tem} clavibus, primo in ·C· gravi, ut in hac antiphona: *Nos qui vivimus*, 2° in ·D· finali, ut ibi: *Videns Dominus civitatem Iherusalem*, 3° in ·E· finali, 4° in ·F· finali, ut in hac antiphona: *Magi videntes stellam*, 5° in ·G· suo finali, ut in hac
 48v | antiphona: *Beatus vir qui suffert temptationem*, 6° in ·a· accuto, ut in hac antiphona: *Quodcumque ligaveris*, septimo in ·c· accuto, ut ibi: *Euntes ibant*.
⁴⁸⁹ Et secundum has varias inceptions octavus tonus capitalis cum suis differentiis habet assignari. ⁴⁹⁰ Quicumque enim cantus octavi toni incipitur in ·G· suo finali, ut in hac antiphona: *Veni sancte spiritus*, vel in ·a· accuto, ut in hac antiphona: *Ab oriente veniunt magi*, semper assignandus erit tonus capitalis. ⁴⁹¹ Sed cantus qui incipitur in ·c· accuto non continuando superius in eadem clave, sed statim descendendo, debet prima differentia assignari, ut in hac <antiphona>: *Deo nostro*, similiter *De profundis*. ⁴⁹² Si vero cantus inceptus est in ·c· accuto, continuatur superius perseverando, assignari debet 2^a differentia, ut in hac antiphona: *Zelus domus tue*. ⁴⁹³ Sed si cantus incipitur in ·C· finali vel in ·D· finali vel in ·F· etc., in ·C· gravi assignanda erit 3^a differentia. ⁴⁹⁴ Ulterius notandum quod cantus octavi toni incipiens in ·C· gravi, secundum quosdam habet tonum peregrinum pro 4^a differentia octavi toni. ⁴⁹⁵ Sed tamen rationabilius et melius apparet quod huiusmodi cantibus observetur 3^a differentia octavi toni. ⁴⁹⁶ Unde tonus peregrinus non reperitur alibi assignari alicui antiphone, ⁴⁹⁷ nisi in illa antiphona *Nos qui vivimus* secundum quam canitur ibi psalmus *In exitu Israel* in
 49r | festo | pasce ad baptismum.

⁴⁹⁸ Item octavus tonus in clausuris psalmorum utitur dumtaxat tono capitali et una differentia. ⁴⁹⁹ Ubi dicendum quod psalmi introituum incipiuntur in ·G· suo finali ascendendo ad ·c· acutum sub tali forma: *ut re ut fa*, et semper finiuntur in ·G· suo finali et tendentibus sursum vel etiam incipientibus in ·a· accuto. ⁵⁰⁰ Exemplum est ille introitus *Benedicta sit sancta* etc., similiter ille introitus: *Invocavit me et ego*. ⁵⁰¹ Sed differentia octavi toni est assignanda introitibus incipientibus in ·G· finali descendendo statim per dyatesseron, ut ibi: *Ad te levavi*. ⁵⁰² Similiter assignari debet introitibus incipientibus in ·D· finali, ut ibi: *Domine ne longe facias*, vel incipientibus in ·C· gravi, ut ibi: *Dum medium silencium*. ⁵⁰³ Ulterius est notandum quod versus communis melodie responsoriorum 8^{vi} toni incipiuntur in ·c· accuto et

⁴⁹¹ <antiphona>] differentia *Ln1*

finiuntur in ·G· suo finali. Sed versus novarum melodiarum vario modo incipiuntur. ⁵⁰⁴ Omnes tamen finiuntur in ·G· suo finali ut patet in exemplis etc.

Pri-mum que-ri- te re-gnum De-i

Pri-mi to-ni me-lo-di-a psal-lat in- di-rec-ta.

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

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

qui-a vi-si - ta - vit et fe-cit re-dem-pti-o-nem ple-bis su-e

49v

⁵⁰⁵ Tonus capitalis:

e u o u a e Ecce no-men Do-mi-ni

Ec-ce | cru-cem Do-mi- ni Te-cum prin-ci - pi-um

50r

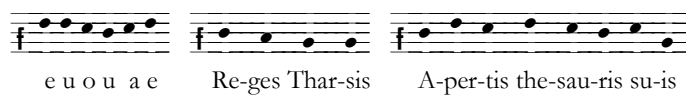
⁵⁰⁶ Prima differencia:

e u o u a e Le - va Ihe-ru-sa- lem E-runt pra- va

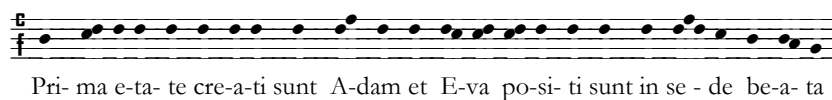
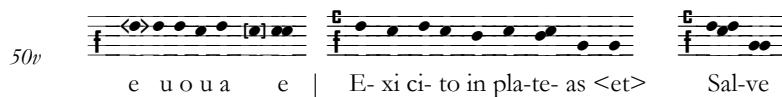
⁵⁰⁷ 2^a differencia:

e u o u a e Du- ctus est Ihe-sus in de-ser- tum

504 *Lm*
Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis

508 3^a diferencia:509 4^a diferencia:

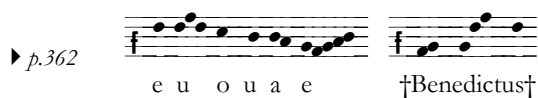
510 <Quinta diferencia:>



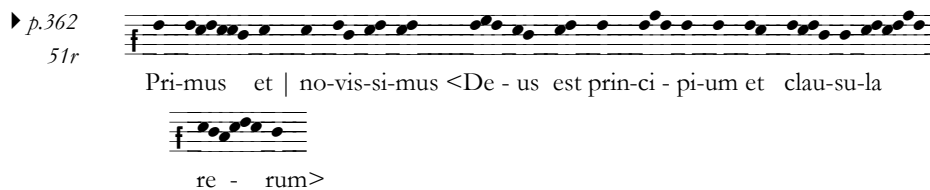
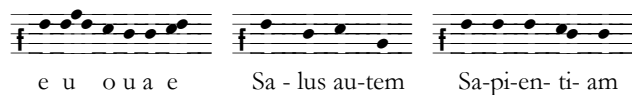
511 Tonus capitalis:



512 Prima diferencia:



513 Secunda diferencia:



510 Prima etate ...] SUMM. GUID. ton. 18; TON. Vatic. 12, 3 p. 198

513 Primus et novissimus] Primus et novissimum *L₁₁I*

Che-ru-bim quo-que
 Se- ptem er - go Ma - ri - a de-mo-ni - a ha-bu - it
 que u - ni-ver-sis vi - ci-is ple - na fu - it
 Sed ec - ce qui - a tur-pi - tu - di - nis su - e ma-
 cu - las a - spe - xit <la-van-da> ad fon - tem
 mi-se-ri - cor-di - e cu - cur - rit

51v

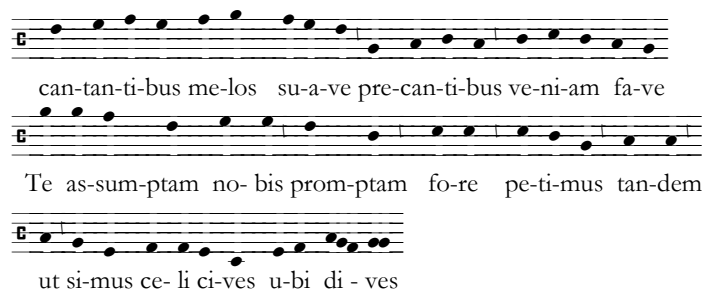
Que est i-sta quea-scen-dit per de-ser - tum
 si- cut vir- gu- la fu- mi ex a- ro- ma - ti - bus mir - re et thu-ris
 et u- | ni-ver- si pul- ve- ris

52r

Tri- ni-ta- tis con-cla-ve ma- ter Do- mi- ni a-ve
 de-lens no-strum cri-men pi-a gra-ve vi-ve- re da po-sci-mus a-ve

513 demonia] demones *Ln1* | maculas] maculis *Ln1*

fuit *Ln1* | cor- *Ln1* | Que *Ln1* | -niver- *Ln1* | Trinitatis *Ln1*



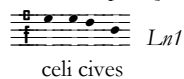
can-tan-ti-bus me-los su-a-ve pre-can-ti-bus ve-ni-am fa-ve
Te as-sum-ptam no-bis prom-ptam fo-re pe-ti-mus tan-dem
ut si-mus ce-li ci-ves u-bi di-ves

52^v 514 De secundo tono exempla.



Se-cun-dum au-tem si-mi-le est hu-ic
Se-cun-dum au-tem in fi-ne et in me-di-o sic va-ri-a-bis
Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num
Be-ne-dic-tus Do-mi-nus De-us Is-ra-hel
qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e

513 assumptam] assumpta *Ln1* | promptam] prompta *Ln1*



celi cives

514



su- e sue

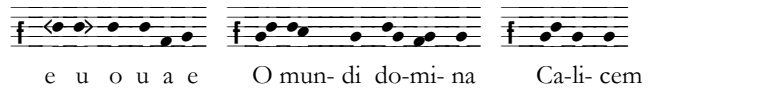
515 <Tonus> capitalis:



e u o u a e Con - stans a - ni - mo †Se - cun - dum au - tem†

► p.363
53r

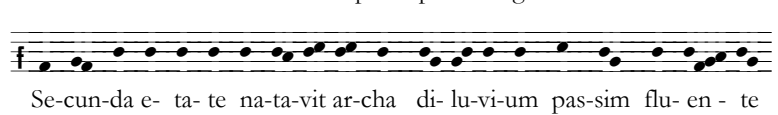
516 Prima diferencia:



e u o u a e O mun - di do - mi - na Ca - li - cem

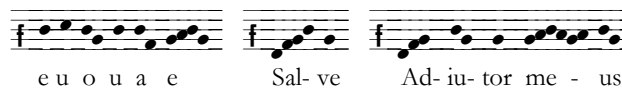


A - it Pe - trus Ge - nu - it pu - er - pe - ra re - gem Ec - ce Ma - ri - a



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

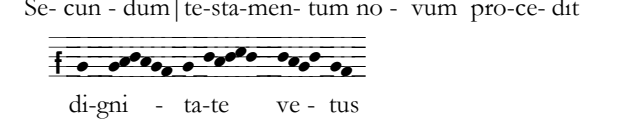
517 2^a diferencia:



e u o u a e Sal - ve Ad - iu - tor me - us



Se - cun - dum | te - sta - men - tum no - vum pro - ce - dit

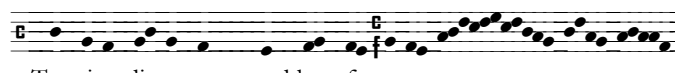


di - gni - ta - te ve - tus

► p.363

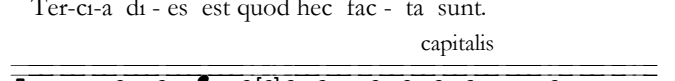
53v

518 3^{us} tonus



Ter - ci - a di - es est quod hec fac - ta sunt.

capitalis

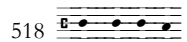
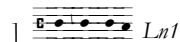


Ter - ci - um sus - pen - de in me - di - o sed in fi - ne pre - ci - pi - ta

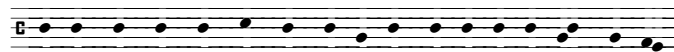
► p.363

516 Secunda etate] SUMM. GUID. ton. 19; TON. Vatic. 12, 4 p. 201

516 ex.: natavit] intravit *Ln1* | passim] basan *Ln1*

518 ]  *Ln1*

sed in fi - ne sed in fine



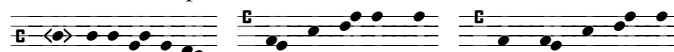
Di-xit Do-mi-nus Do-mi- no me-o se-de a dex-tris me- is



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

519 <Tonus> capitalis:

54r



e u o u a e Fa-vus di-stil-lans Qui de ter- ra est

520 Prima differencia:



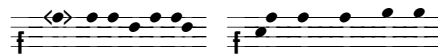
e u o u a e Sal-va nos

521 2^a differencia:



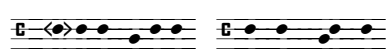
e u o u a e Quo-ni-am

522 3^a differencia:



e u o u a e Iu- stus cor su-um

523 4^a differencia:

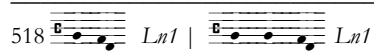


e u o u a e Vi-vo e - go



Tem-pta-tus A-bra-ham ter-ci-a e-ta-te di- le-ctum Y-sa- ac ma-cta- re pa-ra-vit

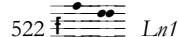
523 Temptatus ...] SUMM. GUID. ton. 20; TON. Vatic. 12, 5 p. 206



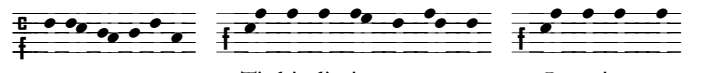
meis Dominum



euouae



suum



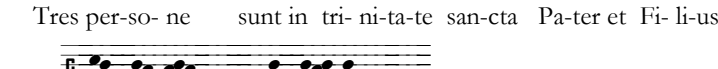
e u o u a e Ti- bi di-xit cor me- um O-mni-a <quae>



e u o u a e E- go au - tem



Tres per-so- ne sunt in tri- ni-ta-te san-cta Pa-ter et Fi- li-us

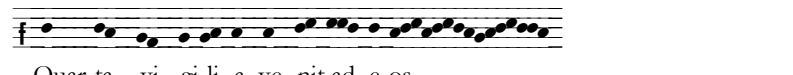


et Spi - ri - tus San - ctus

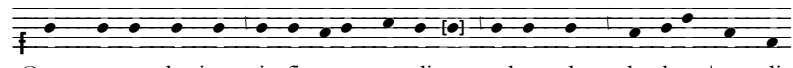
54v

► p.363

524 Quartus <tonus>



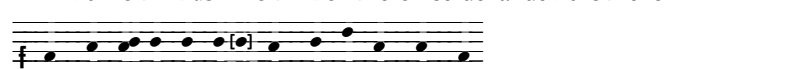
Quar-ta vi - gi-li- a ve- nit ad e-os



Quar-tus gra-da-tim in fi-ne a-scen-dit sed tan-dem de al-to | ca- dit



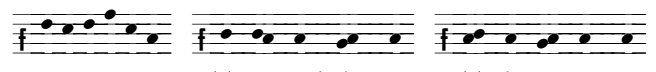
Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is



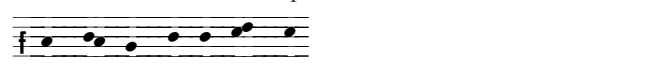
Ma-gni-fi-cat a- ni - ma me-a Do-mi-num

56r

525 Tonus capitalis:



e u o u a e To-ta pul-chra es Te in- vo- ca-mus



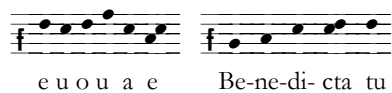
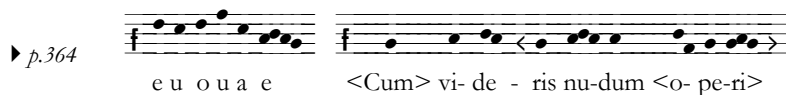
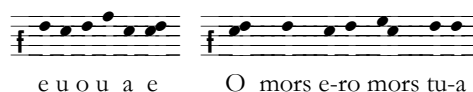
Lau-da- bo De-um me-um

524  Ln1 |  Ln1 |  Ln1 |  Ln1

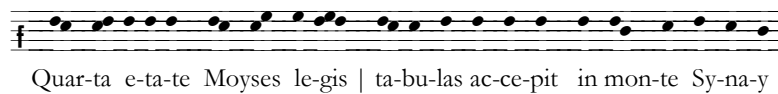
Quartus de alto cadit Dixit Magnificat

Magnificat ...] Benedictus *supraser.* Ln1

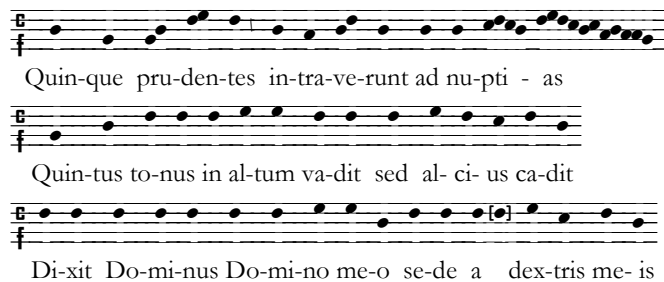
55r 526 Prima diferencia:

527 2^a diferencia:56r 528 3^a diferencia:529 4^a diferencia:

56v



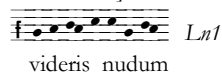
530 Quintus tonus

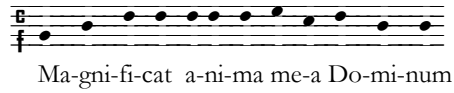


529 Quarta etate ...] SUMM. GUID. ton. 21; TON. Vatic. 12, 6 p. 211

526-527 in *schedula adiecta* 55r Ln1

528 nudum] nudus Ln1

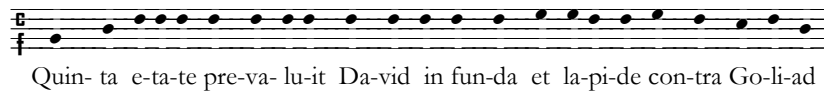
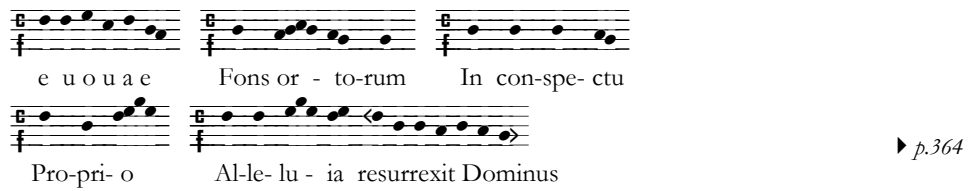




531 <Tonus> capitalis:



532 Prima diferencia:



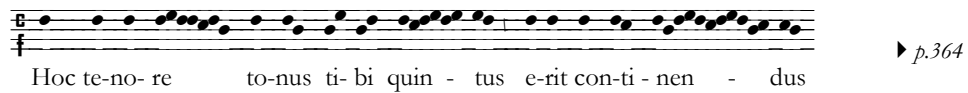
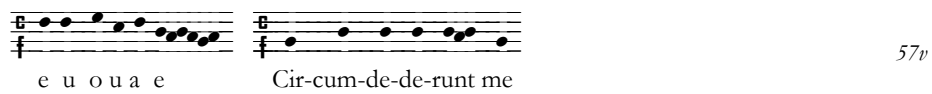
533 <Tonus> capitalis:



534 Prima diferencia:



535 2^a diferencia:



532 Quinta etate ...] SUMM. GUID. ton. 22; TON. Vatic. 12, 7 p. 215

535 Hoc tenore ...] TON. Vatic. 12, 7 p. 214

530 Magnificat ...] Benedictus *supraser.* Ln1

536 Sextus tonus

Sex-ta ho-ra se-dit su-per pu-te - um

Sex-tus ut pri-mus im-po-ni-tur sed a-li-ter con-clu-di- tur

59r Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is

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

537 <Tonus> capitalis:

e u o u a e O quam su- a-vis <est>

O quam me-tu-en-dus est lo-cus i-ste Lux or-ta est iu-sto al-le-lu- ia

538 Prima differencia:

e u o u a e Be-ne-di-ctus Re-ve-la Do-mi-no Be-ne-di-xit fili - is

59v Sal-va-tor|no-ster Do-mi-nus De-us in sex- ta na-tus est e- ta-te

539 2^a differencia:

e u o u a e In me - di- o ec- cle-si-e Qua-si-mo-do ge-ni-ti

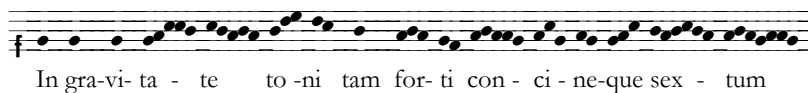
Re-qui- em

536 Sextus ut primus ...] IAC. TWING. p. 144

538 Salvator noster ...] SUMM. GUID. ton. 23; TON. Vatic. 12, 8 p. 218

536 ex.: Sexta hora] *lectio notationis incerta* Ln1 | Magnificat...] Benedictus *suprascr.* Ln1

538 ex.: Domino] domine Ln1

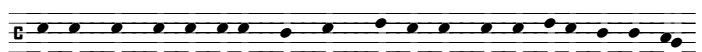


► p.364

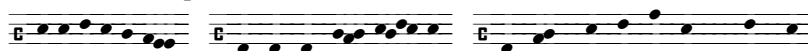
540 Septimus tonus



60r



541 <Tonus> capitalis:



60v

542 Prima differentia:



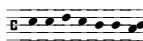
► p.364

539 In gravitate ...] ANON. Ratisb. 8, 6, 5; TON. Vatic. 12, 8 p. 218

540 Septimus in medio ...] IAC. TWING. p. 144

540 Magnificat ...] Benedictus *suprascr.* Ln1 | *ex.*: Septem sunt ...] *lectio notationis incerta* Ln1, cf. TH II, 4, 302; TH III, 15, 20; TH V, 4, 441; TH VII, 4, 257; TH IX, 2, 4, 236541  Ln1

ad monumentum plorans

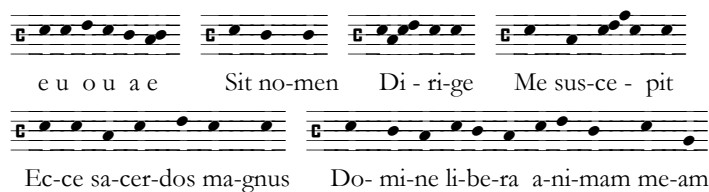
542  Ln1

E u o u a e



543 2ª diferencia:

► p.364

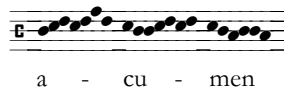
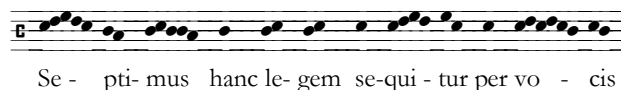
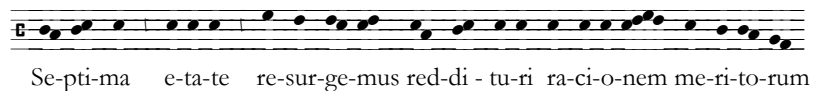


544 3ª diferencia:

61r



545 4ª diferencia:



545 Septima etate ...] SUMM. GUID. ton. 24; TON. Vatic. 12, 9 p. 224 | Septimus hanc legem ...] ANON. Ratisb. 8, 7, 8; TON. Vatic. 12, 9 p. 223

546 <Octavus tonus>

61v



O-cto sunt be-a- ti-tu-di-nes

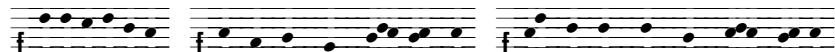


Dixit Dominus Domino meo sede <a dextris meis>
Oc-ta-vus se-cun- do est si-mi - lis sed ta- lis e- rit fi - nis



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

547 <Tonus> capitalis:



e u o u a e Ve-ni San-cte Spi - ri - tus An- ge-lus au-tem Do - mi-ni



Com-ple-ti sunt

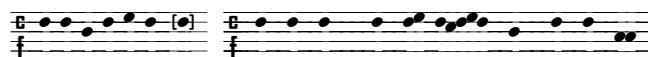
548 Prima differentia:



e u o u a e De-o no-stro | Hoc est pre-ce-ptum me-um

62r

549 2^a differentia:



e u o u a e Ze-lus do-mus tu- e com- e-dit me

550 3^a differentia:



e u o u a e Ma-gi vi - den - tes stel-lam

551 4^a differentia:



e u o u a e

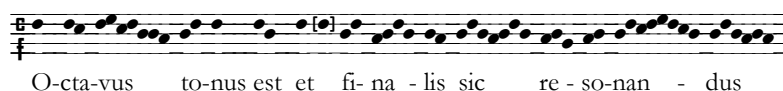


62v O-cta-va e-ta-te que ca-re-bit fi-ne per-pe-tu-a lu-ce fru-e-mur

552 Prima differentia introituum:



553 2^a differentia:



63r 554 Sicut enim grammaticae octo partibus omne quod dicitur comprehenditur, ita musicae novem modis omne quod canitur modificatur. 555 Sunt igitur novem modi apud musicos usitati, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatesseron, dyapente, semitonium cum dyapente vel tonus et dyapason.

Versus: 556 Ter ternis modulis cantus contextitur omnis.

557 Postquam sciuntur isti novem modi, ascensus vel descensus cuiuslibet cantus artificialis leviter cognoscitur.

558 Primus quidem modorum unisonus nuncupatur, est unius et eiusdem vocis repetitio. 559 Qui quidem modus primus inproprie vocatur modus, eo quod nec intenditur nec remittitur, sicut positivus [non] dicitur gradus, quia ponit fundamentum graduum, et nominativus dicitur casus, eo

551 Octava etate ...] SUMM. GUID. ton. 25; TON. Vatic. 12, 10 p. 229

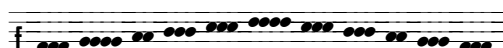
551 ex.: fruemur] perfruemur *Ln1* cf. TH III, 16, 21; TH V, 4, 522; TH VII, 4, 280

556 ternis] denis *Ln1*

558 nuncupatur, est] nuncupatur et *Ln1*

quod alii casus ab eo descendunt. ⁵⁶⁰ Sic unisonus ponit fundamentum aliorum modorum ita quod alii modi [ab eo] descendunt ab ipso. ⁵⁶¹ Et dicitur unisonus ab *uno* et *sonus*, et habet fieri sex modis secundum quod sex sunt voces *ut, re, mi, fa, sol, la*. ⁵⁶² Quelibet enim istarum aliquociens repetita in spacio vel in linea unisonus nominatur.

Versus: ⁵⁶³ Unisonus voce solet in una resonare.



Unisonus

⁵⁶⁴ Secundus modus semitonium dicitur et est unius vocis in proximam immediate modica et debilis intencio vel remissio, id est elevacio vel depressio. ⁵⁶⁵ Et dicitur semitonium a *semis*, id est *dimidium* et *tonus* quasi dimidius tonus. Vel dicitur a *semis* quod est *imperfectus* quasi imperfectus tonus. ⁵⁶⁶ Et habet fieri duobus modis, scilicet *fa mi* descendendo, vel *mi fa* ascendendo.

63v

Versus: ⁵⁶⁷ *Fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum.



Semitonium

⁵⁶⁸ Tercius autem modus vocatur tonus et est saltus unius vocis in proximam immediatam potenter et viriliter sonans. ⁵⁶⁹ Et dicitur a *tonando*, quia fortem et potentem respectu semitonii habet sonum et diffinitur sic a Guidone in sua musica: ⁵⁷⁰ tonus est adherencia duarum vocum plenum sonum emitencium sine aliquo intervallo, id est distancia. ⁵⁷¹ Et est duplex scilicet intensus et remissus. Et fit cantando *ut re re mi*.

Versus: ⁵⁷² *Fa sol la* tonus vel *ut re* dat tibi plenus.



Tonus

563 VERS. Palmam I 76

567 VERS. Palmam I 77

570 THOM. BAD. p. 84

572 VERS. Palmam I 78

570 id est distancia] in distancium *Ln1*

⁵⁷³ Quartus enim modus semiditonus dicitur, et est unius vocis in 3^{am} debilis intencio vel remissio. ⁵⁷⁴ Et dicitur a *semis* quod est *dimidius* vel *imperfectus* et ditonus quasi imperfectus ditonus vel dicitur a semitonio et tono, et dirigit saltum suum in 3^{am} sicut ipse ditonus. ⁵⁷⁵ Sed differunt in hoc, quia ditonus in suo ambitu nunquam semitonium includit, semiditonus vero semper. ⁵⁷⁶ Et fit duobus modis scilicet ascendendo et descendendo sicut *re fa mi sol* et e converso.



Semiditonus

⁵⁷⁷ Quintus quidem modus ditonus appellatur et est unius vocis in terciam plene et viriliter sonans. ⁵⁷⁸ Et dicitur a *dya* quod est *duo* et *tonus* quasi continens duos tonos et habet fieri ascendendo: ut *mi, fa la* et converso.



Ditonus

64v

⁵⁷⁹ Sextus modus dyatesseron nuncupatur et est saltus ab una voce in quartam proportionaliter sonans. | ⁵⁸⁰ Et dicitur a *dya* quod est *de* et *tesseron* 4^{or} quasi ascensus vel descensus de 4^{ta} in quartam. ⁵⁸¹ Et fit 3^{bus} modis scilicet *la mi, sol re, fa ut* et e converso.

Versus: ⁵⁸² *La mi, sol re, fa ut* dyatesseron esse probabit.



Dyatesseron

⁵⁸³ Dyapente 7^{mus} est saltus ab yma 5^{ta} in aliam dulciter sonans et iocunde. ⁵⁸⁴ Et dicitur a *dya* quod est *de* et *penthe quinque* eo quod fit ex quinque vocibus. ⁵⁸⁵ Et fit quatuor modis.

Versus: ⁵⁸⁶ *Fa fa, mi mi, la re, sol ut* formatur dyapenthe.

582 VERS. Palmam I 81

586 VERS. Palmam I 82

585 quatuor] 3^{bus} Ln1



Dyapente

⁵⁸⁷ Semitonium cum dyapente est saltus ab una voce in sextam imperfecte sonans et est modus compositus ex semitonio et dyapente. ⁵⁸⁸ Et habet fieri duobus modis, scilicet ascendendo et descendendo in fine includens semitonium. ⁵⁸⁹ Constat enim ex 3^{bus} tonis et duobus semitoniis.

Versus: ⁵⁹⁰ Semitonium sepe sibi coniungit dyapente etc.



Semitonium cum dyapente

65r

⁵⁹¹ Tonus cum dyapente est saltus ab una voce in 6^{am} potenter et viriliter sonans et dicitur a tono et dyapente, quia est modus compositus ex tono et dyapente. ⁵⁹² Et fit dupliciter scilicet ascendendo et descendendo.

Versus: ⁵⁹³ Tonus sepe sibi voce iungit dyapenthe.



Tonus cum dyapente

⁵⁹⁴ Dyapason est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans, et dicitur a *dya* quod est *de* et *pason totum*, quia fit et componitur ex omnibus modis. ⁵⁹⁵ Et habet fieri dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo. ⁵⁹⁶ Constat enim ex quinque tonis et duobus semitoniis.

Versus: ⁵⁹⁷ Amplectens octo additur hiis dyapason.



Dyapason

590 VERS. Palmam I 83

597 VERS. Palmam I 86

591 compositus] con^{tus} *Ln1*

COMMENTAIRE

6 Maior est ...] annonce la majeure d'un syllogisme.

6 *de vita et honestate clericorum*] Sous ce titre circulent de nombreux écrits portant sur les mœurs du clergé et la discipline ecclésiastique recommandée par les prescriptions des Décrétales de Grégoire IX (X, livre III, titre 1) officialisées en 1234. L'attribution d'un ouvrage de ce genre à saint Augustin doit être mise au compte de la renaissance de l'autorité de saint Augustin dans l'Humanisme de la fin du Moyen Age. Sur la renaissance augustinienne dans les écrits sur la musique, voir Eyolf Østrem : *The Renaissance Reception of Augustine's Writings on Music*, in : Karla Pollmann / Meredith J. Gill (edd.), *Augustine beyond the Book. Intermediality, Transmediality, and Reception*. Leiden 2012, p. 217-243, en part. p. 239-240. – Voir aussi notre note à TH V pr. 48-55 (*Tractatus Iohannis Hollandrini III*, p. 199).

7-8 : Dicton scolaire déjà rapporté par la *Summula* de Raymond de Pennafort (c. 1175/85-1275), *Summula clarissimi iuris consultissimique viri Raymundi demum revisa ...* Cologne 1506, f. iv-ii^r :

« Quadruplex autem scientia est necessaria cuilibet sacerdoti. Prima est scientia grammaticalis, ut verba sacre scripture possit bene intelligere et in propriis sensibus propalare. Secunda scientia est musica, quia illa est ei necessaria ad decantandum laudem dei. Tercia scientia est computus ad distinctionem temporum faciendam. Quarta scientia est ius canonicum, quia illa est ei necessaria ad subditos bene et rationabiliter regendos et informandos. Et hec quattuor habentur per beatum Augustinum *de civi. dei*. Etiam convenienter in his metris habentur :

Clerus in ecclesia sibi quattuor esse tenenda

Grammaticam, neuma, ius canonis atque kalendas. »

20 animal - instrumentis] à rapprocher de « homo naturaliter delectatur in symphonia et metro » (TH VIII pr. 26 ; Aristoteles, *Poetica* 4 [1448b]).

107 Nicolaum Muris] L'identité de cet auteur (Muris/Mutis) demeure obscure. L'auteur de TH XIV lui attribue un traité de musique (15, 2). Un "Nicolaus de Mutis" est également cité dans un traité de musique mesurée, mais en relation avec un contenu doctrinal que l'on peut attribuer avec certitude à Jean de Murs (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proscheske Musikbibliothek 98 th. 4^o, p. 285).

107 secundum Galienum ...] Cette définition est sans doute extraite de l'un des innombrables traités du médecin grec Galien. Ce traité n'a pas pu être identifié.

160 : L'auteur commente à cet endroit le paradoxe suivant : alors que dans l'ordre de l'hexacorde de solmisation *mi* correspond à un son plus grave (*depressiorem sonum*) que *fa*, dans l'ordre de l'application du principe de la muance hexacordale, chanter *fa* revient au contraire à abaisser (*deprimere*) le degré en question d'un demi-ton et, inversement, chanter *mi* revient à le hausser (*elevare*).

318-319 Pri- *re la* ...] Ces formules indiquent pour chaque mode le rapport d'intervalle entre la finale du mode et le degré d'intonation du *saeculorum amen* (i. la teneur psalmodique) :

1. *re-la* (D-a), 2. *re-fa* (D-F), 3. *mi-fa* (E-c), 4. *mi-la* (E-a)
5. *fa-fa* (F-c), 6. *fa-la* (F-a), 7. *ut-sol* (G-d), 8. *ut-fa* (G-c)

327-330 : Les explications concernant les particularités de la psalmodie des cantiques sont assez rares, et tout particulièrement les résumés versifiés. Ces vers peuvent être rapprochés des résumés versifiés de l'Anonyme de Ratisbonne (ANON. Ratisb. p. 94) et du tonaire de Iacobus Twinger de Königshofen (IAC. TWING. p. 148).

377-378 : La même cadence avec finale *G* figure ici au titre de la première et de la troisième différence. Les deux antiennes citées, *Benedictus* <*Dominus Deus*> – il s'agit probablement d'une variante modale de l'antienne en 6^e ton – et *Iusti confitebuntur* – avec un faux incipit dans le ms. – commencent sur *F*. Selon les tonaires d'Europe centrale ces deux antiennes sont régies par la même différence (cf. MMA V, p. 122* 8g2). La cadence avec finale *a* est absente de cette liste des différences du 8^e ton.

388 : *Veniens a Libano* est un répons du premier mode, et correspond bien à la description des incipits donnée dans le traité (cf. L. Dobszay / J. Szendrei, *Responsories*. Budapest 2013, Nr. 1052).

444-448 : Ce passage présente quelques anomalies : contrairement aux explications données pour les autres modes, l'auteur ne donne ici aucun exemple (sauf pour la cinquième différence). Mais on observe aussi que

dans la série des exemples notés (524-529), le classement des différences est modifié, que le ton principal est illustré par un deuxième exemple (*Te invocamus*), enfin que la cinquième différence est omise:

444-448 (commentaire)	524-529 (exemples)
<i>Laudabo deum meum, Tota pulchra</i>	<i>Tota pulchra es, Te invocamus</i>
Diff. 1. (sans exemple) (<i>a</i> ... en mode transposé)	Diff. 1. <i>Benedicta tu</i> (<i>D</i> ...)
Diff. 2. (sans exemple) (<i>G</i> ... en mode transposé)	Diff. 2. <i>Bethlehem</i> (<i>C</i> ...)
Diff. 3. (sans exemple) (<i>G</i> ...)	Diff. 3. <i>Cum videris nudum</i> (<i>D</i> ...)
Diff. 4. (sans exemple) (<i>C</i> ...)	Diff. 4. <i>O mors ero mors tua</i> (<i>G</i> ...)
Diff. 5. <i>Rubum quem</i> (<i>D</i> ...)	-

Ces divergences suggèrent que les exemples (ici, comme ailleurs) ont été remaniés ou empruntés à une autre source.

512 : L'incipit mélodique en question (avec *pes* initial ou deux notes séparées) pourrait être celui des introïts *Gaudeamus*, *Rorate*, *Suscepimus* ou encore *Inclina*.

513 : L'ensemble de ce passage présente quelques anomalies.

Le texte de la mélodie-type des versets de répons du premier mode (*Primus et novissimus* ...) est tronqué. Nous l'avons corrigé et complété conformément à TH V 4, 240.

Le verset *Cherubin quoque ordo dicens* (également cité en TH V 4, 241 ; TH II 4, 105; TH XI 7, 30; LZ 4, 130; Sz 13, 81) est celui du répons *Te sanctum Dominum in excelsis* ... (CAO 7757) des Matines de l'office de saint Michel.

Le répons *Septem ergo* ... (CAO 7638) en septième mode de l'office de sainte Marie-Madeleine ne semble pas ici à sa place. Le texte est tronqué (la fin du répons *convivantesque non erubuit* manque). La transcription a été réalisée sur le modèle de Graz UB 30, f. 191v.

La mélodie du répons *Quae est ista* ... (Verset *Ista est speciosa* ...) est notée avec de fausses clés. Mais on aperçoit au début les traces de la clef d'*ut* attendue. En réalité, deux transpositions sont possibles (et par conséquent deux autres positions de clefs). Ce répons figurant par ailleurs parmi les exemples canoniques de la théorie des altérations accidentelles, les traités de musique préconisent la transposition (ici retenues) avec finale *a* (sur ce point, voir Zsuzsa Czagány: Die *coniunctae* des Corpus Hollandrinum in den mitteleuropäischen Choralhandschriften. Cantus Planus, Vienna 2011, p. 106). Concernant la tradition d'Europe centrale du répons *Quae est ista*, voir par exemple l'antiphonaire de Kolín (Praha, Knihovna Národního Muzea

XII A 21, f. 102) et L. Dobszay / J. Szendrei, *Responsories*. Budapest 2013, n° 1131.

Il convient également d'établir la transposition correcte de la phrase suivante (le trope *Trinitatis conclave*). Notre choix de partir sur *c* est conforme à la transposition du répons sur la finale *a*. Nous avons, ici encore, suivi la leçon de l'antiphonaire de Kolín, f. 103. Pour d'autres sources de ce répons et de sa prosule, voir : Helma Hofmann-Brandt : *Die Tropen zu den Responsorien des Officiums*. Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg 1971, t. 2, p. 138 (n° 694).

515 : L'incipit *Constans animo* a été reproduit conformément au manuscrit. Dans les antiphonaires toutefois la mélodie se poursuit différemment (cf. CANTUS Database):



528 *Cum videris nudum*] La mélodie a été déformée par décalages et omissions. Nous l'avons corrigée sur le modèle de MMMA V 4223. Voir aussi TH III 12, 1.

532 *Proprio (filio suo)*] Fer. 6 in Parasceve, CAO 4395. Antienne généralement classée au septième mode par sa finale (avec une intonation transposée au ton supérieur). Cf. CANTUS, p. ex. Graz, UB Cod. 29 (antiphonaire bénédictin, autour de 1300), f. 164r. L'attribution au 5^e mode est attestée en Europe centrale et en particulier en Hongrie (voir MMMA V 7028).

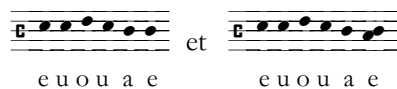
534 *Venite benedicti*] Cet introït est toujours classé au septième mode. Cette mélodie peut rapprochée de celle d'une antienne de l'office de même incipit, mais du 8^e mode. Voir MMMA V 8193.

535 *Hoc tenore*] Reprise des formules des versets de répons (empruntées à partir d'ici à la série *Primus ut iste sonus*, cf. notre commentaire à 523).

539 *In gravitate*] L'absence de cadence médiane suggère qu'il pourrait y avoir une lacune au niveau des mots *tam forti* et peut-être un décalage de la *clivis* (*fe* au lieu de *gf*).

542 *Scimus quoniam*] Cette antienne est intéressante d'un point de vue modal. Moyennant quelques légères modifications, cette mélodie – probablement archaïque et modalement indéfinie – a été affectée à divers tons psalmodiques (voir CANTUS Database et MMMA V 1230). La mélodie du 1^{er} mode, transposée à la quarte a été simplement transformée en 7^e mode et exige l'emploi du si bémol.

543 : La formule incorrecte de la différence se présente comme si le copiste avait rédigé successivement deux variantes possibles de la cadence (cf. MMMA p. 121* 7c2) :



CHRISTIAN MEYER

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. BEROLINENSIS THEOL. LAT. QU. 74
UNA CUM COD. ERFORDIENSI CE 8° 20

(TRAD. HOLL. XX)

INTRODUCTION

1. LES MANUSCRITS

Le traité qui fait l'objet de la présente édition est parvenu par deux copies. L'une est conservée à la Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz à Berlin (Ms. theol. lat. qu. 74). Il s'agit d'un petit volume (parch., 126 f., 180 × 130 mm) copié au cours du dernier quart du XV^e siècle à l'usage d'un chantré d'une communauté cartusienne et provenant de la chartreuse Notre-Dame-de-la-Grâce-Dieu de Szczecin (Stettin) fondée en 1360.¹ Le corps principal du volume contient les intonations des chants de l'office cartusien assorties d'instructions de service (« prior », « cantor », « sacerdos »). Il est précédé d'un calendrier cartusien et suivi du présent traité. L'autre témoin, est parvenu par un petit volume comparable au précédent par son contenu et ses dimensions (Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha, CE 8° 20 ; parch., 153 f., 185 × 125 mm).² La copie de TH XX est ici suivie d'un *De cantoribus, de cantu et de modo psallendi* relatif aux usages cartusiens. Selon S. Heyne, l'analyse du calendrier suggère que ce volume a vu le jour vers 1485 et qu'il était destiné à la chartreuse Saint-Sauveur d'Erfurt.³

2. LE TEXTE

Les deux témoins transmettent un texte complet. Plusieurs leçons atypiques ou fautives suggèrent qu'ils dérivent d'un antigraphes commun.⁴ On notera par ailleurs que la parenté entre les deux copies est soulignée par une mise en page sensiblement identique du texte copié à raison de 26 (*Er*) ou 27 lignes (*Bl*) et par une écriture textuelle de style gothico-humanistique, au point que ces deux manuscrits semblent être issus d'un même atelier. On observera toutefois que *Bl* possède en pr. 62 un texte de six lignes relatif au monocorde accompagné d'une mention *vacat* qui signale que ce texte doit être écarté (ce passage est absent dans *Er*). Les deux

¹ RISM B III, 3, p. 27-28 ; Michel Huglo : Les Tonaires. Paris 1971, p. 355-356.

² Sirka Heyne : Die mittelalterlichen Codices Erfordenses in der Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha. Erfurt - Gotha 2005, p. 55.

³ Heyne, Erfurt p. 55

⁴ Voir pr. 32, 64, 68 ; 2, 3 et 15 ; 4, 43-60 (*passim*, intonacio- / intonacio-) ; 5, 14 et 28.

copies divergent par ailleurs dans le commentaire introduisant le tableau de solmisation. S'agissant d'une simple inversion de phrase, celle-ci ne modifie toutefois en rien le sens général de ce passage (2, 27-28).

3. CONTENU

Introduction

- pr. 1 Les effets de la musique (I) selon la Bible et les Pères de l'Église.
- pr. 26 Les effets de la musique (II) selon des auteurs médiévaux.
- pr. 53 Utilité et définition de la science de la musique (Boèce, Guy d'Arezzo, Jean Cotton).
- pr. 76 Plan du traité.

1. L'échelle des sons

- 1, 1 Sept lettres : *a b c d e f g*, précédées du Γ pour se souvenir que la musique a été inventée par les Grecs.
- 1, 4 Elles sont appelées « signes » ou – métaphoriquement – « clefs ».
- 1, 7 22 lettres (*I-ee*) notées par des lettres capitales, minuscules ou redoublées.
- 1, 12 6 syllabes : *ut, re, mi, fa, sol, la*. Sept occurrences.
- 1, 16 Définition de l'hexacorde (*cantus*).
- 1, 17 Les trois positions de l'hexacorde : par nature, par bécarré, par bémol.
- 1, 25 Annonce et commentaire du tableau de solmisation
- 1, 28 Parmi les cinq clefs, l'usage (cartusien) n'en retient que deux.
- 1, 29 Tableau et main de solmisation commentés.

2. Les muances hexacordales

- 2, 1 Définition de la muance (*mutatio*).
- 2, 2 Définition de la consonance.
- 2, 3 Principe de la muance hexacordale par substitution de syllabes (hexacordes contigus).
- 2, 7 Changement d'hexacorde par saut (vers un hexacorde éloigné).
- 2, 8 Recommandations pratiques pour la solmisation (en particulier pour la muance de degrés "hors-échelle" au grave, et des altérations accidentelles, notamment pour l'éviction du triton)
- 2, 13 Règles de solmisation.
- 2, 22 Inventaire des muances.
- 2, 22 *I-ut, A-re, B-mi* et *ee-la* : sans muance.
- 2, 26 *C-faut, D-solre, E-lami* et *F-faut* : deux muances.
- 2, 39 *G-solrent, a-lamire, c-solfaut, d-lasolre* : six muances.
- 2, 53 *cc-solfja, dd-lasol* : deux muances
- 2, 60 *e-lami, f-faut, g-solrent, aa-lamire*
- 2, 61 *b-fa-b-mi ac bb-fa-bb-mi*

3. Les intervalles mélodiques

- 3, 1 Définition et liste des neuf intervalles d'usage courant
- 3, 8 *Unisonus*

- 3, 13 *Semitonium*
- 3, 18 *Tonus*
- 3, 22 *Semiditonus (tercia imperfecta)*
- 3, 25 *Ditonus (tercia perfecta)*
- 3, 29 *Diatesseron (quarta communis)*
- 3, 34 *Diapente (quinta usitata)*
- 3, 39 *Semitonium cum diapente (sexta imperfecta)*
- 3, 43 *Tonus cum diapente (sexta perfecta)*
- 3, 47 Cinq intervalles “inusités” (mais dont quatre apparaissent dans “nos livres”, i. de l’ordre cartusien) :
- 3, 49 *Semidiapente (quinta inusitata)*
- 3, 53 *Tritonus (quarta inusitata)*
- 3, 57 *Semiditonus cum diapente (septima imperfecta)*
- 3, 61 *Ditonus cum diapente (septima perfecta)*
- 3, 64 *Diapason*
- 3, 72 Mélodie didactique : *Ter trini sunt modi.*

4. Les tons

- 4, 1 Définitions du mot *tonus* : 1. intervalle ; 2a différence psalmodique (*euouae*), 2b “mode”, synonyme de *tropus*.
- 4, 6 Définition du *tonus* au sens de “mode”.
- 4, 7 L’octoechos latin. Finales régulières (*D E F G*) et finales transposées (*a b c*).
- 4, 19 Règles d’ambitus pour distinguer les plagaux des authentiques.
- 4, 28 Le cas des chants mixtes ou communs à ambitus restreint.
- 4, 32 Autres règles (d’après HEINR. EGER).
- 4, 39 Intonations et teneures psalmodiques
- 4, 44 Tons psalmodiques dans les huit modes : psalmodie ordinaire (Ps. 109 *Dixit Dominus* [premier psaume des Vêpres, le Dimanche], Ps. 92 *Dominus regnavit*), *Benedictus*, *Magnificat*.
- 4, 59 Inflections dans la psalmodie ordinaire des psaumes ou des cantiques bibliques (cadences oxytoniques et mots hébreux).
- 4, 69 Introduction au tonaire
- 4, 78 Tonaire versifié (mélodies conformes à l’antiphonaire cartusien)
- 4, 78 Premier ton
 - Ecce Dominus Deus in fortitudine*
 - Pater meus usque modo*
 - Fructum salutiferum gustandum*
 - Qui sine peccato est vestrum primus*
 - Dixit Dominus villico*
 - Lazarus amicus noster*
 - Exi cito in plateas*
 - Ecce vere Israelita*
 - Speciosus forma prae filiis hominum*
- 4, 79 Deuxième ton
 - Serve nequam omne debitum*

- 4, 80 Troisième ton
Qui de terra est
Favus distillans
Inter natos mulierum non surrexit
Quaerentesque eum tenere
Malos male perdet et vineam suam locabit
Orietur diebus Domini
- 4, 81 Quatrième ton
Ite nuntiate fratribus meis
In mandatis eius volet nimis
Ad te Domine levavi animam meam
Quibus non est annuntiatum
Ecce veniet Dominus ut sedeat
Factus sum sicut homo
- 4, 82 Cinquième ton
Sicut novit me pater
- 4, 83 Sixième ton
Miserere mei Deus
- 4, 84 Septième ton
In veritate educet iudicium et legem eius insulae expectabunt
Ascendo ad patrem meum
Tu es Petrus
Aspice in me Domine et miserere mei
Facta est cum angelo multitudo
- 4, 85 Huitième ton
Ecce Deus
Verbum caro factum est ... plenum gratiae ...
Missus sum ad oves
Veniet fortior me
Benefac Domine
- 4, 86 Règles de psalmodie

5. Théorie des altérations (*De coniunctis*)

- 5, 1 Définition des altérations : par altération un ton est transformé en demi-ton ou l'inverse. Cette transformation n'est pas une nuance hexacordale. L'altération subdivise le ton en deux demi-tons inégaux. Précédées du *Γ* pour se souvenir que la musique a été inventée par les Grecs.
- 5, 15 Premier degré : *B* bémol
 ex. R. *Usquequo exaltabitur*
- 5, 18 Deuxième degré : *E* bémol
 ex. R. *Conclusit vias meas*
- 5, 20 Troisième degré : *F* dièse
 ex. Ton de lecture de l'Épître
- 5, 22 Quatrième degré : *a* bémol (sans exemple)
- 5, 23 Cinquième degré : *c* dièse
- 5, 24 Sixième degré : *e* bémol (sans exemple)
 ex. ant. *Urbs fortitudinis nostrae*

comme TH II et V notamment.⁵ D'autres détails enfin portent distinctement la marque de cette même tradition d'enseignement, comme la définition de la musique, ici attribuée à Boèce (pr. 72), l'attribution d'un caractère "fondamental" (*pro fundamento*) au degré le plus grave de l'échelle⁶, le recours aux adverbes *potenter*, *viriliter* ou *debiliter* pour caractériser les intervalles (3, 18 sqq.)⁷ ou encore la terminologie *psalmi maiores / minores* distinguant respectivement les cantiques (*Magnificat*, *Benedictus* et *Nunc dimittis*) des psaumes proprement dits.⁸

Au-delà de ces remarques on retiendra que le trait saillant de la présente recension de l'enseignement de Johannes Hollandrinus est son caractère cartusien. Les nombreux emprunts au *Cantuagium* (1380) de Heinrich Eger von Kalkar, prieur de la chartreuse de Munnikhuizen décédé en 1409, les nombreuses références au chant cartusien⁹, la leçon cartusienne de toutes les mélodies citées dans les exemples, enfin la provenance sinon l'origine cartusienne des deux témoins manuscrits désignent à l'évidence ce traité comme un manuel à l'usage des chartreuses germaniques.

5. ÉDITION

L'écriture textuelle utilisant un système d'abréviation conventionnel ne présente aucune difficulté de lecture et il semble au demeurant que le manuscrit provenant de la chartreuse de Szczecin (*Bl*) ait fait l'objet d'une relecture attentive. Les quelques erreurs ou négligences du copiste ont été versées dans l'apparat critique.

Er présente quelques additions du XVI^e ou au XVII^e siècle qui n'ont pas été reproduites : les syllabes de solmisation ou initiales ajoutées aux trois premiers exemples de solmisation (f. 119r-v) et les *notanda* dans les marges des f. 126r et 126v.

⁵ 5, 2-3 : cf. TH II 3, 150-152 ; TH V 3, 184-186, TH VII 4, 309-310

⁶ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 54-55

⁷ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 61-64

⁸ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 69

⁹ En particulier les références à "nos" livres (1, 28 ; 3, 48 et 71)



Berlin, Staatsbibliothek Preuss. Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74, fol. 121r



Erfurt, Universitätsbibliothek CE 8° 20, fol. 130r

ÉDITION

Bl = Berlin, Staatsbibliothek Preuss. Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74, fol. 104r-126v
Er = Erfurt, Universitätsbibliothek CE 8° 20, fol. 114r-134v

*Probemium**Bl 104r**Er 114r*

¹ Pro presentis opusculi artis videlicet musicalis cognitione, expedit ac rationi consonum est, ut si quid utilitatis artis musice noticia conferat, brevi perstringatur racione. ² Sciencia namque diminuitur absconsione, sed communicacione augmentatur. ³ Huius itaque artis musice noticia quam utilis quamque delectabilis existat, tam apud veteres quam apud modernos multorum scripta patefaciunt luculenter. ⁴ Habet enim multos effectus. ⁵ Primo cor liquefacit in affectum sanctum. ⁶ Unde legitur de sancto Augustino „Flebat autem uberrime in ymnis et canticis suave sonantibus ecclesie vocibus vehementer affectus“. ⁷ Secundo mentem elevat. ⁸ Bernardus: „Oculos cordis attollit iubilis laudis“. ⁹ Psalmista: „In ecclesiis benedicite Deo Domino de fontibus Israel ibi Benjamin adolescentulus in mentis excessu“. ¹⁰ Tercio tristitiam malam depellit. *Iacobi* 5^o: „Tristatur quis“ etc. ¹¹ Glossa: „Crebra psalmodie dulcedo nocivam tristicie pestem depellit“. ¹² Psalmus: „Exultabunt labia mea cum cantavero tibi.“ ¹³ Quarto preparat viam cordis Domino ad infusionem multiformium gratiarum. ¹⁴ Gregorius: „Cum vox psalmodie per intencionem agitur omnipotenti Domino iter ad cor preparatur“. ¹⁵ Psalmista: „Psalmum dicite nomini eius et sic iter facite ei“. ¹⁶ 4^{to} *Regum* 3^o: „Cum caneret psaltes facta est super Elizeum manus Domini“. ¹⁷ Quinto diabolus fugat. ¹⁸ *Primo Regum* 16^o: „David tollebat cytharam et psallebat manu sua et | refocillabatur Saul et levius habebat, recedebat enim spiritus malus ab eo“. ¹⁹ Sexto | Deum delectat. ²⁰ Unde in *Canticum*: „Sonet vox tua in auribus meis“. ²¹ Psalmus: „Beati qui habitant in domo tua Domine in secula seculorum laudabunt te.“ ²² Bernhar<dus> *super cantica*: „Nichil in terris ita proprie representat

*Er 114v**Bl 104v*

2 cf. TH V pr. 2

5-23 cf. Humbertus, Expositio I, p. 186-187

9 cf. Ps. 67, 27-28

10-11 cf. Iac. 5, 13

12 cf. Ps. 70, 23

16 II Reg. 3, 15

18 cf. I Sam. 16, 23

20 cf. Cant. 2, 14

21 cf. Ps. 83, 5

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

18 cytharam] citharam *Er*

quendam celestis habitacionis statum, sicut alacritas laudantium.“²³ Septimo inimicos ecclesie conturbat.²⁴ 2^o *Paralipomenon* 20: „Cum cepissent laudes canere vertit Dominus insidias inimicorum in semetipsos et percussi sunt“. ²⁵ Quid igitur de laude musice scientie dicam, cum ipsa, ceteris liberalibus artibus in infimis derelictis, sola volat ante tribunal Dei ubi sancti cantant canticum novum, patet in *Apokalipsi*.

²⁶ Musica eciam ad leticiam intrinsecam et extrinsecam animos audientium deflectit, nam infantes, iuvenes et senes et mulieres dulcis cantilene delectacione congaudent naturaliter. ²⁷ Item devoti mediante ea in terris iubilant, peccatores veniam petunt, tristes recreantur, leti alacriores fiunt, fatigati refocillantur, convivantes exhilarantur, pugnantes animosiores redduntur. ²⁸ Ipsas bestias, serpentes, volucres ad auditum sue modulacionis musica provocat. ²⁹ Iumenta confortat ad quoslibet labores facilius tolerandos. ³⁰ Scolasticos pauperes relevat, ignotos nutrit, ignaros promovet. ³¹ Hominem iocundum, liberalem, amabilem, curialem reddit. Animam consolatur. Humores | pravos, diversosque languores evacuat. ³² Est enim delectabilis in auditu, tristes | letificans, invidios confundens, languidos confortans, dormire volentes faciens evigilare et vigilantes dormire, in Dei laudem finaliter constituta, ut eum nobis faciat pium, benignum, mitem et propicium. ³³ Guido monachus capitulo XIV^o: „Diversitas troporum diversitati mencium coaptatur. Alius plage triti eligit voluptatem, alter autentici deuteri fractis saltibus delectatur“ etc. ³⁴ „Nec mirum si varietate sonorum delectetur auditus, cum colorum varietate gratuletur visus, varietate odorum delectetur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. ³⁵ Sic enim per fenestras corporis delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetrabilia cordis. ³⁶ Inde est quod diversitate saporum, colorum, sonorumque salus tam cordis quam corporis minuitur vel augetur. ³⁷ Unde legitur quod freneticus quidam canente Asclepiade medico ab insania revocatus est. ³⁸ Item quidam sonitu cythare in tantam lybidinem incitatus, ut cubi-

Er 115r

Bl 105r

24 II Par. 20, 22

25 ante tribunal Dei] Rom. 14, 10 | cantant ...] Apoc. 14, 3.

28 ISID. etym. 3, 17, 3

32 cf. IOH. MUR. comp. 6, 3; TRAD. Ptol. p. 285b

33 GUIDO micr. 14, 5

34-38 GUIDO micr. 14, 7-15

32 Dei laudem] deum B/Er

33 XIV^o] XI^o Bl 11 Er

36 quod] quia Er | augetur] augetur Er

culum puelle quereret effringere dementatus, mox cytharedo mutante modum voluptatis penitentia ductum recessisse confusum“ etc. ³⁹ Isidorus libro 3^o *Ethymologiarum*: „huius artis repertorem Moyses dicit fuisse Iubal qui fuit de stirpe Cayn. | Greci vero Pitagoram, alii vero Linum Thebeum, et Zethum et Amphion primos in ea arte claruisse ferunt. ⁴⁰ Post hos multipliciter aucta est. Eratque tam | turpe musicam nescire quam litteras. ⁴¹ Interponebatur autem non modo sacris sed et omnibus solemnibus omnibusque letis vel tristioribus rebus sicut enim in veneracione divina ymni sic in nupciis hymenei et in funeribus treni caneantur etc. ⁴² Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta. Nichil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus et celum ipsum sub armonie modulacione revolvitur. ⁴³ Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. ⁴⁴ In preliis quoque tube concentus pugnantes attenditur et quanto vehemencior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animus forcior. ⁴⁵ Siquidem remiges cantus hortatur ad tolerandos quoque labores, musica animum mulcet et singulorum operum fatigacionem modulacio vocis solatur“ etc. ⁴⁶ Boecius: „Aurium vis ita sonos captat, ut non modo de his iudicium capiat, differenciasque cognoscat, verum eciam delectetur sepius si dulces coaptatique modi sunt, angatur vero si dissipati atque incoherentes feriant sensum. ⁴⁷ Unde fit ut cum sint quatuor matheseos discipline, cetera quidem ad investigacionem veritatis laborent. ⁴⁸ Musica | non modo speculationi, verum eciam moralitati coniuncta sit. ⁴⁹ Nichil enim est tam proprium humanitati quam remitti dulcibus | modulis, astringi contrariis idque in singulis vel studiis vel etatibus tenet, ut nulla omnino sit etas, que a cantilene dulcis delectacione seiuncta sit. ⁵⁰ Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria. ⁵¹ Gaudet vero gens modis pro morum similitudine, neque enim fieri potest ut mollia duris, dura mollioribus annectantur aut gaudeant, sed amorem delectacionemque ut dictum est similitudo conciliat.“ ⁵² Quam cara in veteri testamento musice noticia fuerit, post multa innumera alia claret in psalmo ubi dicitur „in decacordo psalterio psallam tibi, laudate Dominum in sono tube, psalterio et cythara, tympano“, etc.

39-45 ISID. etym. 3, 16, 1 - 3, 17, 3

46-51 BOETH. mus. 1, 1 p. 179, 16 - p. 180, 22

52 Ps. 143, 9; Ps. 150, 3

41 caneantur] *add. marg. Er*

48 Musica] musica vero *Er*

51 modis] *om. Bl*

⁵³ Si ergo tanta huius sciencie auctoritas in veteri testamento fuit, quem huius scientie sanum pigeat, quis <ei> toto affectu studiosus non adheret? ⁵⁴ Augustinus *de vita et honestate clericorum*: „In domo namque Dei quatuor clericis precipue sunt necessaria, scilicet grammatica, ius canonicum, ars computi, et musica“. ⁵⁵ Sed heu modo pauci inveniuntur musici, multi vero cantores. ⁵⁶ Unde secundum Guidonem inter cantorem et musicum distat. ⁵⁷ Nam musicus per artem incedit recte, cantor rectam aliquociens viam solummodo per usum tenet. ⁵⁸ Quem cantorem cui melius comparavero quam ebrio, qui domum quidem repetit, sed quo calle revertatur penitus ignorat? ⁵⁹ Sed et molaris rota, | discretum aliquando reddit | stridorem, ipsa tamen quid agat nesciens, quippe inanimata est.

► p.416

Er 116v

Bl 106v

⁶⁰ Fulgencius in sua *Musica* capitulo primo: ⁶¹ „Non est parva laus, non modica utilitas, cum histriones et ioculatores, et prorsus illiterati dulcisonas aliquando videntur texere cantilenas, non vilipendendus labor musice sciencie, qui sui cognitione compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem, novique adinventorem.“ ⁶² Idem capitulo 7^o: „Ad musicam aspirantibus adhibetur ut quid discere volunt ipso duce sono facilius pertingant. Preterea contra quorundam insulsorum rebellionem, plurimum monocordum valet“.

► p.416

⁶³ Sunt etenim plerique qui artem hanc neque sciunt neque scire volunt et, quod gravius est, scientes fugiunt, derident et abhorrent, nolunt benedictionem et elongabitur ab eis. ⁶⁴ Qui si aliquando ut fit musicus eos de cantu quem non recte vel incomposite efferunt, compellat, irati imprudenter obstrepunt veritati acquiescere nolunt, suumque errorem summo conamine

53 IOH. COTT. mus. 17, 14

57-59 IOH. COTT. mus. 2, 9-11

61 IOH. COTT. mus. 2, 7

62 IOH. COTT. mus. 7, 6-7

63 IOH. COTT. mus. 7, 7 | nolunt ... ab eis] cf. Ps. 108, 18

64 fit musicus ... defendunt] IOH. COTT. mus. 7, 8

55 Contra emulos huius artis nota *mag. inf. Bl*

62 valet] valet quod omnium instrumentorum musicalium est fundamentum. Nam habet in se claves seu notas sub una corda coniunctim, quas alia instrumenta habent divisim, quapropter et monocordum fideliter examinat omnem cantum, notasque omnes ac modos sonabit et indicabit certissime et hoc propter proportionem numerorum quibus divisum est certissimas. *ante corr. Bl cf. HEINR. EGER 2 p. 39*

64 summo] suo *Bl/Er*

defendunt. ⁶⁵ Hos tamen esse ceco insipientiores haud iniuria estimaverim.

⁶⁶ Talium errorem Guido in prologo musicae sue flebiliter deplangit dicens:

„Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores: plura
Bl 107r nostro sensu cognoscimus quam ea quae a magistro | didicimus. ⁶⁷ Perlecto
 enim psalterio omnium librorum lectiones cognoscunt pueruli et agri-
Er 117r culturam cito cognoscunt rustici. ⁶⁸ Qui enim unam vineam plantare, unam
 ar|busculam inserere, unum asinum onerare cognoverit, sicut in uno facit
 in omnibus similiter, aut etiam facere melius non dubitabit. ⁶⁹ Miserabiles
 autem cantores et cantorum discipuli etiam si per centum annos quotidie
 cantent nusquam per se sine magistro unam parvulam antiphonam can-
 tabunt. ⁷⁰ Nec Deum laudare sed inter se certare videntur. ⁷¹ Vix denique
 unus concordat alteri, nec magistro discipulus, nec discipulus discipulo.“

► *p.416* ⁷² Musica sic diffinitur secundum Boecium: „Musica est ars et armonia
 regulariter canendi ad honorem Dei finaliter adinventā“. ⁷³ Et quamvis
 multiplex sit musica, de una tamen sola hic ad propositum, videlicet chora-
 li, et est continua vocum prolacio. ⁷⁴ Secundum Fulgencium, usus musicae
 sciencie in sancta ecclesia acceptus est primum a sancto Ignacio martyre et
 a beato Ambrosio episcopo. ⁷⁵ Postea sanctus Gregorius Spiritu Sancto ei
 assidente et dictante, cantum modulatus est, ac in ecclesia Dei instituit et
 ordinavit.

⁷⁶ Primo itaque in hoc libello agetur de clavibus et vocibus musicalibus,
 numero et locacione earundem, secundo de vocum mutacionibus, 3^o de
 intervallis sive modis musicalibus, 4^o de tonis, quinto de coniunctis et de
 cantibus transpositis. ⁷⁷ Sequitur pars executiva huius operis.

⁶⁵ IOH. COTT. mus. 7, 9

⁶⁶⁻⁶⁹ GUIDO prol. 1-24

⁷⁰ GUIDO prol. 30

⁷¹ GUIDO prol. 31

⁷² cf. TRAD. Garl. plan. V 16

⁷⁴⁻⁷⁵ usus ... modulatus est] IOH. COTT. mus. 17, 7-8

⁶⁵ haud] hac *B/Er*

⁶⁸ plantare] putare *B/Er* | etiam *om. Er*

1

¹ Et primo sciendum quod principia musice sunt septem littere in quibus tota musica comprehenditur, scilicet ·a·b·c·d·e·f·g·. ² Illis septem litteris pro fundamento preponitur | ·g·, scilicet ·Γ· grecum, ad innuendum quod musica a grecis primordialiter | fuit inventa. ³ Sed cum alie 7 littere sint latine, innuitur quod musica a latinis translata est et ab eis regulariter consumata. ⁴ Item ille littere vocantur signa, quia per ea debita solfa, id est vocum proprietas que est suum signatum, cognoscitur. ⁵ Eciam dicuntur claves methaphorice, quia sicut clavis ostium domus aperit et introitum pandit, sic et iste littere aperiunt nobis ostium ad intrandum domum et habitationem musicalem et voces eius. ⁶ Nam clave musicali cuncte reserantur vocum latentes proprietates. ⁷ Reperiuntur autem in universo claves sive littere vingiti et due, et sunt ·Γ·A·b·C·D·E·F·G·a·b·b·c·d·e·f·g·aa·bb·bb·cc·dd·ee·. ⁸ Et in numero clavium preterquam in gravibus, ·b· semper bis debet numerari. ⁹ Unde Guido ponit vingiti unam claves in manu et numerat ·b· molle et ·b· durum pro diversis clavibus, et cum additur ·ee·la extra manum, fiunt vingiti due claves. ¹⁰ Et differenter scribi habent, nam prime octo per capitales, septem alie octo sequentes per minutas, et quinque sive sex relique per duplicatas scribuntur litteras. ¹¹ Proprietates vero, divisionem sive nomina clavium habes postea in figura et monocordo.

Er 117v

Bl 107v

¹² Sex autem sunt sillabe sive voces musicales aut cantuales, que secundum dictas claves inveniuntur quibus tota musica contentatur, videlicet *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. ¹³ Et habentur in primo versu ymni de sancto Iohanne, „Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, | Solve polluti, Labii reatum sancte Iohannes“. ¹⁴ Dicte autem voces describuntur in cantu non per sillabas, sed per | notas, id est signa, sicut patet propter maiorem congruenciam. ¹⁵ Dicte autem sex voces sepcies in manu per claves repetuntur et secundum hoc septem cantus denominantur. ¹⁶ Est autem cantus tropus vel neuma debite principatum et terminatum secundum regularem exigenciam arsim et thesim non excedens.

Er 118r

Bl 108r

¹⁷ Et sunt tres cantus videlicet naturalis, b duralis et b mollis, qui in septem dividuntur, videlicet naturalis in duos, b duralis in tres, et b mollis in duos. ¹⁸ Primus naturalis incipitur in ·C·faut et finitur in ·a·lamire. ¹⁹ Secun-

17 naturalis - b mollis] b naturalis et b mollis Bl

18 ·a·lamire] aalamire Er

dus in ·c·solfaut incipitur et in ·aa·lamire finitur. ²⁰ Primus h duralis incipitur in ·Γ·ut et finitur in ·E·lami. ²¹ Secundus in ·G·solreut incipitur et in ·e·lami finitur. ²² Tercius in ·g·solreut incipitur et in ·ee·la finitur. ²³ Primus b mollis incipitur in ·F·faut et finitur in ·d·lasolre. ²⁴ Secundus in ·F·faut incipitur, in ·dd·lasolque finitur. ²⁵ Sequitur nunc in alia parte huius folii figura manus ubi omnes claves simul cum vocibus per iuncturas ponuntur; ²⁶ similiter tabula ubi similiter claves cum vocibus per lineas et spacia sicut in cantu distinguuntur; ²⁷ similiter ponitur ibidem dispositio sive figura monocordi ubi expressius videri possunt distinctiones vocum, difference modorum, posiciones clavium, distanciaque unius ab alia secundum divisionem proportionalem pluraque alia, que inexperti in musica alias comprehendere vix possunt. ²⁸ Et nota sicut ibidem patet quedam claves in cantu signantur et sunt tantum quinque, quarum tamen due solum in libris nostris signari consueverunt.

25 huius folii] *om. Er*

27-28 *ordine permutato Er*

28 quinque tantum *Er* | quarum tamen consueverunt] *om. Er*

29 ac] ad *Er* | duplo] dupla *B/Er*

29 Dispositio ac divisio monocordi perfecta.

Graves		Finales	
b	h	b	h
coniuncta inusitata in A	prima coniuncta signatur in h gravi sic quod ibi fiat fa	coniuncta inusitata in C	secunda coniuncta in E
Cantus b molles duo			4 ^a coniuncta in a
Cantus naturales duo	A	C ut	tercia coniuncta in F
Cantus b dures tres	re	mi	4 ^a coniuncta in a
In cantu non transposito finalis primi et 2 ⁱ toni 3 ⁱ et 4 ^o 5 ⁱ et 6 ⁱ 7 ⁱ et 8 ⁱ			
voces octo et scribuntur capitales			

Acute vel Affinales		Superacute		Excellentes	
b	h	b	h	b	h
quinta coniuncta in c	6 ^a coniuncta in e	septima coniuncta in f	8 ^a coniuncta in aa	due coniuncte inusitate una in cc	alia in ee
mi	la	ut	re	mi	la
a la	d re	e mi	g sol	aa la	dd
re	mi	la	ut	re	sol
septem minute quoniam dicuntur acute cum duplo ventre scribuntur postea quinque					

B/ 108v-
110r
Er 118v-
119r

► p.416

³⁰ Octo coniuncte usitate, quatuor inusitate in universo.³¹ Cantum nunc varium studeamus per monocordum³² Quem donat gratis ut fons nimie pietatis³³ Nec sicut reliqui precium querit ipse magistri.³⁴ Pitagoras factor cuius fuit atque repertor.

		extra manum		
		·ee·la	2 ^{us} naturalis	·b·fa·b·mi
	·ee·lami	·d·lasolre	·c·solfaut	
primus b duralis	secundus b mollis			
·F·ut	·ff·faut	·dd·lasol	·cc·solfa	·a·lamire
	3 ^{us} be duralis			2 ^{us} b duralis
·A·re	·gg·solreut	·aa·lamire	·bb·fa·bb·mi	·G·solreut
	primus naturalis			primus b mollis
·B·mi	·C·faut	·D·solre	·E·lami	·F·faut

³⁵ Tres cantus in genere.³⁶ In ·c·a· natura, ·f·d· b mol- ·g·e·que b dura.³⁷ Rotundum ·b· fa, quadrum ·b· mi tibi signat.³⁸ Voces musicales: ut re mi fa sol la

32 HUGO SPECHTSH. 150

33 HUGO SPECHTSH. 145

34 HUGO SPECHTSH. 158

³⁹ Cantus naturalis dicitur qui per neutrum b transit, et est mediocris et naturalis.

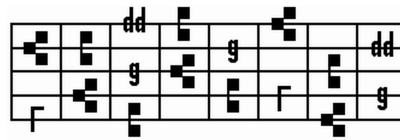
⁴⁰ Cantus b duralis dicitur qui transit per ·b· durum et est durus, virilis et audacter formatus.

⁴¹ Cantus b mollis dicitur qui transit per ·b· molle in ·b·fa·b·mi, et est femineus sive qui fit cum timore.

⁴² Claves aliquae signantur.

(sequitur figura p. 384)

⁴³ Quamvis antiqui cantores signa sive characteres vel notas varias habuerunt tamen, quia nobiscum non sunt in usu, ideo hic ommittuntur. *Er 119^r*



⁴⁴ Examen clavium nota

⁴⁵ Sequitur nunc de vocum mutacionibus.

Bl 110^v

Er 119^v

40 virilis] *om. Bl*

43 antiqui] autem antiqui *Er* | nobiscum - usu] in nostris libris precipue non observantur *Er*

44 nota] *om. Er*

2

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

⁴ Item: Numquam mutabis nisi sit mutare necesse.

⁵ Nam peccatum est fieri per plura quod potest fieri per pauciora. ⁶ Item quociens mutatur aliqua vox tociens talis vox in omni loco mutacionis debet relinqui ut eadem ibi inveniatur post reversionem. ⁷ Si quandoque occurrit quod una vox in aliam non potest mutari ut regulariter saltus fiat, tunc fiat saltus sine mutacione, ut ab ·E·lami ad ·b·fa·b·mi inferius et superius cantando *mi*, et ab ·F·faut in ·c·solfaut dicendo *fa fa* etc. ⁸ Volens solfare aliquem cantum videat si cantus incipit in clave habente plures voces, et tunc si ascendit incipiet inferiorem vocem illius clavis, per quam ascendendo vocum mutaciones fiunt pauciores, sed si descendit superiorem incipiet vocem. ⁹ Hoc notato quod *ut* in ·F·faut nunquam canetur, nisi ponatur b rotundum in ·b·fa·b·mi. ¹⁰ Si contingeret descensum fieri sub ·F·ut, tunc muta ac si esset ·G·solreut, in ·A·re ac si esset ·a·lamire, in ·E·la ac si esset ·E·lami et de ·b·mi fieri potest ut in ·b·fa·b·mi. ¹¹ Ubi notandum | quod si deberet | fieri mutacio in ·b·fa·b·mi, oportet uti musica ficta, ut ascendendo de cantu b molli in ·b·fa·b·mi per saltum ad ·e·lami oportet mutare in ·b·fa·b·mi *fa* in *ut* et non in *mi*, quia *mi* et *fa* in ·b·fa·b·mi distant ab invicem per semitonium maius, et hoc casu in ·e·lami stabit b rotundum, et *fa* canetur. ¹² Si autem ex *fa* in ·b·fa·b·mi ascenderetur in ·e·lami, ibidem in canendo tunc committeretur tritonus, quod est quasi vicium cavendum in musica.

Er 119v

Bl 109v

¹³ Solfisare volens sciat primo quot sunt voces, quia sex. ¹⁴ 2^o quo ordine una sequitur aliam. ¹⁵ 3^o quomodo una nota ad aliam se habeat, aut 3^a aut 2^a. ¹⁶ Quarto in qua clave ponatur prima nota illius cantus. ¹⁷ 5^o in quibus clavibus ponantur omnes note illius cantus et hoc per claves sive litteras prepositas patet. ¹⁸ Item notandum quod ascendendo superior vox

4 VERS. Palmam II 77

3 reiteracio] reservacio *B/Er*

15 aut 3^a] aut ut 3^a *B/Er* | 2^a] etc. *add. Er*

semper mutatur in inferiorem, sed descendendo inferior vox in superiorem. ¹⁹ Et omnis mutacio desinens in *ut*, *re*, *mi* respectu *fa*, *sol*, *la* semper fit ascendendo, quia cantus habet plus ascendere ex ordine illarum vocum quam descendere. ²⁰ Et omnis mutacio desinens in *fa*, *sol*, *la* respectu *ut*, *re*, *mi* descendit in ordine talium. ²¹ Item neminem debet movere quod in descriptionibus hic vocum et mutacionum breviter procedetur, quia aliunde volens advertere sufficienter habere potest que mutacio fiat ascendendo, aut que descendendo, ac de quo cantu fit queque | vox, et de quo cantu in quem, vel de voce in vocem fiat variacio.

► p.416

Er 120r

Bl 111r

²² Sequitur in speciali de | mutacione vocum.

·Γ·ut, ·A·re, ·b·mi, et ·ee·la. ²³ Quelibet harum clavium unam tantum habet vocem, ut patet: videlicet ·Γ· habet hanc vocem *ut* et est prima vox primi b duralis. ²⁴ ·A· clavis habet vocem *re* secundam primi cantus b duralis etc. et nullam habent mutacionem, quia unica vox non potest mutari.



²⁵ Gammaut, ·A·re, ·b·mi puto non posse variari.

²⁶ ·C·faut una diccio composita ab illa clave ·C· et duabus vocibus *fa* et *ut*. Vox *fa* canitur per primum b duralem, sed *ut* est initium primi naturalis. ²⁷ Quandocumque ergo canitur hic *fa* tunc est cantus b duralis, sed quando *ut* tunc est naturalis, et habet duas mutaciones. ²⁸ Primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo de primo cantu b durali in primum naturalem. 2^o econverso mutatur *ut* in *fa* descendendo de primo cantu naturali in primum b duralem, ut hic infra:



²⁹ Solfes et varies sic ·C·faut et bene mutes.

³⁰ ·D·solre habet duas voces, scilicet *sol* et *re* et duas similiter mutaciones. ³¹ Primo *sol* mutetur in *re*, secundo econverso *re* in *sol*, ut patet:

19-20 TRAD. Garl. plan. I 159; TRAD. Garl. plan. III 151; TRAD. Garl. plan. IV 85; LAMBERTUS p. 256b; TRAD. Lamb. 2, 4, 10

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

30 similiter] sunt Er



³² Debes ·D·solre mutando sic variare.

³³ ·E·lami habet duas voces, scilicet *la* et *mi* et duas similiter mutaciones. *Er 120v*

³⁴ Primo mutatur *la* in *mi*, secundo e converso *mi* in *la*. *Bl 111v*

³⁵ ·F·faut habet duas voces scilicet *fa* et *ut* ac duas mutaciones. ³⁶ Primo mutatur *fa* in *ut* ascendendo, secundo *ut* in *fa* descendendo.



³⁷ Sic ·E·lami varia solfando sic quoque muta.



³⁸ Mutans solfabis sic ·F·faut et variabis.

³⁹ ·G·solreut habet tres voces, scilicet *sol*, *re*, *ut*, et habet sex mutaciones.

⁴⁰ Primo *sol* mutatur in *re*, 2^o e converso *re* in *sol*, 3^o *sol* in *ut*, 4^o e converso *ut* in *sol*, 5^o *re* mutatur in *ut*, 6^o e converso *ut* in *re*, et hec due mutaciones semper debent fieri ascendendo ut patet.



⁴¹ Sic est mutandum ·G·solreut et variandum.

⁴² ·a·lamire habet tres voces, scilicet *la*, *mi*, *re* et sex habet mutaciones.

⁴³ Primo mutatur *la* in *mi*, 2^o e converso *mi* in *la*, 3^o *la* in *re*, 4^o e converso *re* in *la*, quinto mutatur *mi* in *re*, sexto e converso *re* in *mi*, et hee due mutaciones semper fient ascendendo:



⁴⁴ Sic ·a·lamire solfando caute require.

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

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

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

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

44 ANON. Claudifor. 2, 8, 13; ANON. Gemnic. 2, 1, 54

Er 121r ⁴⁵ ·c·solfaut tres habet voces, scilicet *sol*, *fa* et *ut*, et sex mutaciones.
Bl 112r ⁴⁶ Primo *sol* mutatur in *fa*, 2^o econverso *fa* in *sol* et ambe fiunt descendendo.
⁴⁷ 3^o mutatur *sol* in *ut*, 4^o econverso *ut* in *sol*, quinto *fa* in *ut*, sexto econverso *ut* in *fa*, ut patet:



⁴⁸ Solfans sic varia ·c·solfaut et sic quoque muta.

⁴⁹ ·d·lasolre habet tres voces, scilicet *la*, *sol* et *re*, et sex similiter mutaciones. ⁵⁰ Primo mutatur *la* in *sol*, 2^o econverso *sol* in *la* et ambe fiunt descendendo. ⁵¹ 3^o mutatur *la* in *re*, 4^o econverso *re* in *la*, quinto *sol* in *re*, sexto econverso *re* in *sol*.



⁵² Debes mutando ·d·lasolre sic variare.

⁵³ ·cc·solfa habet duas voces, scilicet *sol* et *fa*, ⁵⁴ et habet duas mutaciones: primo mutatur *sol* in *fa*, 2^o econverso *fa* in *sol* et semper descendendo.

⁵⁵ ·dd·lasol habet eciam duas voces, scilicet *la* et *sol* et duas mutaciones. Primo mutatur *la* in *sol*, secundo *sol* in *la*, et eciam tantum descendendo. ⁵⁶ Et hee quatuor mutaciones eciam supra habentur sub alia forma.



⁵⁷ Mutans et varians ·cc·solfa sic bene solfas.



⁵⁸ Decet solfando ·dd·lasol sic variare.

⁵⁹ Hoc modo posset forma pro qualibet mutacione formari.

Er 121v ⁶⁰ De ·e·lami, ·f·faut, ·g·solreut et ·aa·lamire dicendum quod habent eandem naturam et condicionem in acutis quam habent in gravibus, excepto quod quecumque clavis harum est linea in acutis est spacium in gravibus, et que est spacium in acutis est linea in gravibus. ⁶¹ Sed de ·b·fa·b·mi ac ·bb·fa·bb·mi sciendum quod quamvis ibi sint due voces nulla tamen est mutacio. ⁶² Ratio est, quia ibi sunt due claves et quelibet earum tantum

⁴⁹ *sol* et *re*] *sol re Bl*

⁵⁴ et habet] habet *Bl*

unicam habet vocem. ⁶³ Sed quia mutacio est unius vocis in aliam vocem eiusdem clavis variacio, cum he voces non sint eiusdem clavis, non potest una in alteram mutari. ⁶⁴ Et eciam voces ille non sunt unisone, quia ·b· durum, cuius vox est *mi*, alcius est ·b· molli, licet in manu in uno eodemque loco ponantur, et *mi* ibidem forcius sonat et alcius debet cantari quam *fa*. ⁶⁵ Sed mutacio debet fieri sub uno sono, ergo etc. ⁶⁶ Unde nota quod sicut *fa* de ·f·faut superat *mi* de ·e·lami in semitonio minore, ita *mi* de ·b·fa·b·mi superat *fa* de ·b·fa·b·mi in semitonio maiore. ⁶⁷ Magna ergo ibi est differentia. ⁶⁸ Semper autem in cantu *mi* in ·b·fa·b·mi canitur, quia ·b· durum quod *mi* innuit est clavis principalior ibidem nisi *fa* per b molle signetur ante notam. ⁶⁹ Cum *fa* vero signata fuerit canitur tamdiu, quousque *mi* per ·b· durum e converso signetur.

⁷⁰ In cantu vero ubi *fa* in ·b·fa·b·mi semper est cantanda, solet ·b· molle per quod *fa* innuitur signari in principio cantus, si competenter fieri potest, et in principio cuiuslibet lineae tantum semel etc.

⁷¹ Sequitur nunc de intervallis sive modis musicalibus.

Bl 113r

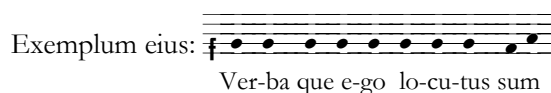
Er 122r

¹ Sicut enim ex litteris, sillabis et dictionibus componitur oratio, sic et ceteris modis aut combinacionibus sonorum sub clavibus et vocibus prefatis omnis contextitur cantus. ² Unde de vocum inter se habitudinibus restat breviter videre. ³ Intervallum autem musicum secundum Boecium est soni acuti gravisque distancia. ⁴ Unde distancia unius vocis ab alia intensio-
ne vel remissione in proposito intervallum dicitur, et intervallum et modus hic sinonime capiuntur. ⁵ Et tales modi sunt utiles. ⁶ Nam in eis continetur omne quod canitur et sunt hii: unisonus, semitonium, tonus, semidytonus, dytonus, diatesseron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, novem usitati.

⁷ Modus autem est spacium inter vocem et vocem, et dicitur a moderando, quia per ipsum cantus moderatur. ⁸ Unisonus primus modus est unius et eiusdem vocis frequens in eadem linea vel eodem spacio iteracio, et est origo omnium aliorum modorum. ⁹ Et dicitur unisonus quasi unius vocis sonus. ¹⁰ Sed quia nec intenditur nec remittitur dicitur inproprie modus. ¹¹ Et potest haberi in viginti et duobus locis, et habet fieri ex eodem sono plurium vocum in eadem linea vel spacio.



¹² Unisonus clave solet in una resonare.



Bl 113v
Er 122v

¹³ Secundus modus semitonium est unius vocis in aliam sibi proximam inter *mi* et *fa* intensio vel remissio, vel sic diffinitur: ¹⁴ est dulcedo et

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

7 IOH. COTT. mus. 10, 7

12 VERS. Palmam I 76

14 cf. TRAD. Garl. plan. IV 104

1 sic] sicut *Er*

4 sinonime] synomen (?) *Er*

8 eodem spacio] spacio eodem (*corr. ex eadem*) *Er*

13 Secundus-semitonium] semitonium 2^{us} modus *Er*

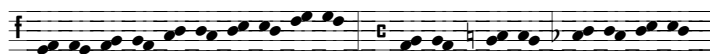
condimentum tocius cantus. ¹⁵ Et dicitur quasi semis id est imperfectus tonus. Et intelligitur de semitonio minore. ¹⁶ Et habetur in septem locis, et canitur tantum *mi fa* et *fa mi*, et est secunda imperfecta.



¹⁷ *Mi fa* semitonium modulacio dat tibi rectum.



¹⁸ Tonus est unius vocis in aliam sibi proximam et immediatam saltus potenter et viriliter sonans. ¹⁹ Et dicitur a *tonando*, id est potenter et viriliter sonando, quia fortiter sonat respectu semitonii. ²⁰ Et canitur *ut re, re mi, fa sol, sol la* et e converso. Habetur in XVI locis, et est secunda perfecta.



²¹ Dant *fa sol la ut re mi* tonum tibi plenum.

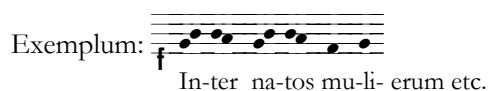
Et sic consequenter
continuando



²² Semidytonus est saltus de una voce in terciam debiliter sonans et dicitur a *semis*, id est imperfectus, et dytonus. ²³ Et canitur *re fa, mi sol*, et e converso. Habetur in duodecim locis in manu, et est tertia imperfecta.



²⁴ *Sol mi* vel *fa re* vult semidytonus esse.



17 VERS. Palmam I 77

21 VERS. Palmam I 78

24 cf. VERS. Palmam I 79

20 XVI] 16 *Er*

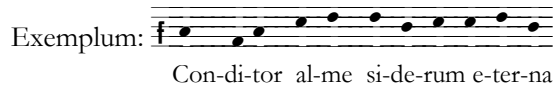
24 etc.] *om. Er*

Bl 114r
Er 123r

²⁵ Dytonus est saltus unius vocis in terciam plene et viriliter sonans. ²⁶ Et dicitur dytonus a *dya*, quod est duo, et tonus, quasi duos continens tonos. ²⁷ Et canitur *ut mi, fa la* et e converso. Habetur in decem locis, et est tercia perfecta.



²⁸ Dytonus est *ut mi fa la* vel cum sibi iungit.



²⁹ Diatesseron est saltus unius vocis in quartam proporcionabiliter sonans. ³⁰ Et dicitur quasi cantus de quatuor. ³¹ Et habet tres species, scilicet *ut fa, re sol, mi la* et e converso. ³² Habetur in decem et septem locis, et est quarta communis.



³³ *Sol re* cum *mi la* diatesseron est simul *ut fa*.



³⁴ Diapente est saltus ab una voce in quintam dulciter et iocunde sonans, et dicitur a *dia*, id est *de*, et *penta*, id est *quinque*, quasi symphonia de quinque. ³⁵ Et canitur *ut sol, re la, mi mi, fa fa*, et e converso. ³⁶ Et habetur in XV locis, et est quinta usitata.



³⁷ Dat voces quinque tibi contextas diapente.

³⁸ Cantando *re la ut sol mi mi* <quo>que *fa fa*.

26 LAMBERTUS p. 258a-b

28 VERS. Palmam I 80

37 HUGO SPECHTSH. 345

33 etc.] *om. Er*

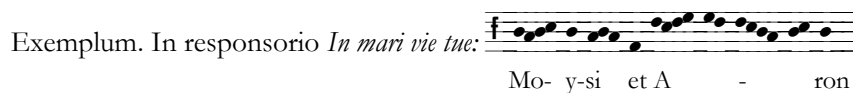
36 XV] 15 *Er* | etc.] *om. Er*



³⁹Semitonium cum diapente est saltus unius vocis in | sextam imperfecte sonans. ⁴⁰Constat ex tribus tonis et | duobus semitoniis, et canitur de *mi* ad *fa* et de *re* ad *fa* et de *mi* ad *sol*. ⁴¹Habetur in octo locis, et est sexta imperfecta. *Bl 114v*
Er 123v



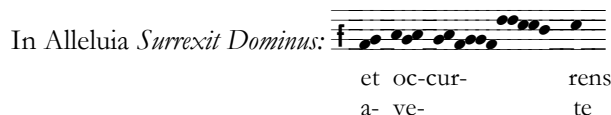
⁴²Sepe semitonium iungit sibi sic diapente.



⁴³Tonus cum diapente est saltus unius vocis in sextam potenter et viriliter sonans. ⁴⁴Constat ex quatuor tonis et uno semitono, et canitur de *ut* ad *la*, de *re* ad *mi*, et de *fa* ad *sol*, et e converso. ⁴⁵Habetur in decem locis, et est sexta perfecta.



⁴⁶Cum diapente tonus taliter quoque sit sociatus.



► p.416

⁴⁷Notandum quamvis solum novem sint modi usitati, plures tamen esse possunt inusitati.

⁴⁸Unde hic quinque specialiter quorum quatuor in libris nostris occurrere possunt, additi sunt ⁴⁹ut patet semidiapente, tritonus, semidytonus cum diapente, dytonus cum diapente et diapason.

42 VERS. Palmam I 83

46 VERS. Palmam I 84

38 repente de] repente de te *Er*

⁵⁰ Semidiapente quinta inusitata constat ex duobus tonis et duobus semitoniis minoribus et est minus quam tritonus. ⁵¹ Et canitur de *mi* in *fa*, et potest reperiri in quatuor locis:



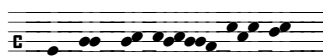
► p.416

⁵² Exemplum. Canitur in responsorio *Super muros*:



Lau-dan- tes

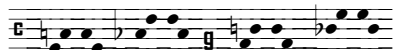
Aliud responsorium pro exemplo:



Ex-al- ta- re Do- mi- ne

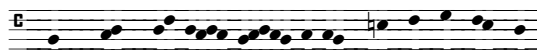
Bl 115r
Er 124r

⁵³ Tritonus est quarta inusitata, dure et aspere sonans. ⁵⁴ Constat ex tribus tonis et canitur de *fa* in *mi* et econverso, descendendo tamen difficilime tangitur. ⁵⁵ Et potest sumi in quatuor locis in manu:



► p.416

⁵⁶ Canitur in comunione *Domine quis habi<tabit>*:



<in> mon- te san- cto tu-o qui in-gre-di-tur

⁵⁷ Semidytonus cum diapente est septima imperfecta, constans ex quatuor tonis et duobus semitoniis. ⁵⁸ Et canitur de *ut* in *fa*, de *re* in *sol*, et de *mi* in *la*. ⁵⁹ Et potest sumi in manu in duodecim locis.



etc.

► p.416

⁶⁰ Exemplum. Canitur in antiphona *Cum inducerent* etc.:



e- ius ac-ce-pit e- um

⁶¹ Dytonus cum diapente est septima perfecta et constat ex quinque tonis et uno semitonio, et canitur de *ut* in *mi* et de *fa* in *la* et econverso. Habetur in quinque locis:



⁶² Occurrit in repeticione post *Gloria patri et filio et spiritui sancto* post responsorium *Ascendit*.

► p.416



<et spi-ri-tu-i san-cto> Al-le-lu-ia

⁶³ Eciam habetur in responsorio 8^{vo} videlicet *Christus passus est* in repeticione post *Gloria patri* in festo exaltacionis sancte crucis.

► p.416

⁶⁴ Diapason est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans fitque ex concordancia earundem | litterarum, ut de ·A· in ·a· etc. ⁶⁵ Constat ex quinque tonis et duobus semitonis minoribus et dicitur consonancia potius quam modus. ⁶⁶ Sed cur septem notis positus eedem repetantur, dicendum quod septem voces inter se sunt dissone, octava autem cum prima concordat. ⁶⁷ Unde dicit Guido: diapason idem sonans, „eadem littera notatur, ita ut per omnia eiusdem qualitatis perfectissime et similitudinis utraque habetur et creditur“, quia si plures fiant non est aliarum adiectio, sed earundem renovacio et repeticio. ⁶⁸ „Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eundem dicamus, ita primas et octavas semper voces easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus, ut ·D· in ·d·“ etc. ⁶⁹ Et potest sumi in quatuordecim locis in manu.

Bl 115v
Er 124v

⁷⁰ Additur hinc modus dyapason consociatus.



⁶⁷ GUIDO micr. 5, 6

⁶⁸ GUIDO micr. 5, 7-9

⁶³ habetur ... crucis] Idem in festo exal<tacionis> / crucis in oct. / R. Christus pa<ssus est> Er

⁶⁷ ita ut] ita Er

- *p.417* ⁷¹ Sequitur versus Wylhelmi abbatis novem modos usitatos includens
 ► *p.417* addito diapason. Nulla exempla eius in libris nostris non vidi.

Bl 116r
Er 125r



⁷² Ter tri-ni sunt mo-di qui-bus o-mnis can-ti-le-na con- te-xi-tur,
 sci-li-cet u-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um, to-nus, se-mi-dy-to-nus, dy-to-nus,
 di-a-tes-se-ron, di-a-pen-te, se-mi- to-ni-um cum di-a-pen-te, to-nus cum di-a-
 pen-te, ad hec so-nus di-a-pa-son, si quem de-lec-tat e- ius
 hunc mo-dum es-se a-gnos-cat. Cum-que tam pau-cis clau-su-lis
 to- ta ar-mo-ni- a for-me- tur u- ti-lis-si-mum est e-as al-te
 me-mo-ri- e com-men-da-re. Nec pri-us ab hu- ius mo-di
 stu-di-o qui- es-ce-re, do-nec vo-cum in-ter-val-lis a-gni-tis
 ar-mo-ni- e to-ci- us fa- cil-li-me que-at com-pre-hen-de- re no-ti-ci-am

- Bl 116v* ⁷³ Sequitur nunc de tonis.
Er 125v

72 HERMANN. mod. p. 150

71 Wylhelmi abbatis| Wylhelmi *Er*

4

¹ Ubi sciendum quod tonus dupliciter accipitur. ² Uno modo tonus est integra elevacio, vel eciam descensus de linea ad proximum spacium, vel de spacio ad proximam lineam, et de tali tono dictum est in capitulo precedenti. ³ Alio modo tonus adhuc dupliciter consideratur. ⁴ Primo modo pro solius *euonae* consideracione secundum quam psalmos accentuamus. ⁵ Secundo modo pro tropo, alicui certo tono subordinato, prout dicimus iste cantus est primi toni, id est iste tropus primo tono subiacet et subordinatur.

⁶ Et de illo ad propositum. Et describitur sic: tonus est plurium notarum, certis principio, medio et fine pro materia certa decantanda regulatarum artificiosa combinacio. ⁷ Et sunt octo toni quorum quatuor videlicet primus, tercius, quintus, septimus autenti dicuntur, reliqui vero, videlicet secundus, quartus, sextus et octavus sunt plagales vel subiugales. ⁸ Isti itaque octo toni quatuor habent claves finales, nam et antiquitus solum quatuor ponebantur toni, grece dicti: prothos, deuterios, tritos, tetrardos. ⁹ Moderni vero inventa subtilius examinantes, videbant cantum unius modi tum in gravibus, tum in altis, quare unum modum in duos diviserunt. ¹⁰ Quorum qui in acutis se servant autenti, id est autorales, principales aut digniores vocantur. ¹¹ Qui vero in gravibus, dicuntur plagas vel plagales, id est collaterales vel subiugales, ut dicendo plagis prothus, id est secundus tonus, etc. ¹² Et sic ponuntur octo toni, tamen sub eisdem quatuor finalibus. ¹³ Sunt autem claves finales | ·D·, ·E·, ·F·, ·G· | in quibus omnis cantus proprie terminari habet, et dico notanter proprie, quia aliquando cantus ex causa transpositus alibi in acutis finitur. ¹⁴ Nam primus tonus proprie finitur in ·D· gravi, sed improprie in ·a· acuta, similiter et secundus tonus. ¹⁵ Tercius et quartus proprie finiuntur in ·E· gravi, sed quartus improprie quandoque in ·b· duro de ·b·fa·b·mi, et eciam quandoque in ·a· acuta finitur. ¹⁶ Quintus tonus et sextus proprie pausant in ·F· gravi, et sextus eciam quandoque in ·c· acuta improprie. ¹⁷ Septimus vero et octavus in ·G· gravi pausare solent, nec transponi consuevere. ¹⁸ Ab his igitur finalibus tamquam a tonorum seu cantuum domiciliis musici suos regulant cantus. ¹⁹ Quantumcumque enim cantus secundum principium suum vel medium dubius videatur et

Er 126r

Bl 117r

6 HEINR. EGER p. 46

18-19 HEINR. EGER p. 49

13 ex causa] ea causa *Er (post corr.)*

vagus, in sua tamen finali, si regularis est, capitur et certus diiudicatur nimirum, quia perfectio rerum finis est, et exitus acta probant omnisque laus in fine incanitur.

Er 126v ²⁰Iudicare itaque de cantibus cuius toni sint, vel quis duorum autentus sit vel plagalis satis esse videtur difficile. ²¹Ponuntur tamen de hoc aliquae regule. ²²Et primo notandum quod plagalis cantus tres habet claves infra finalem regulariter sibi proprias ²³et autentus totidem supra quintam a finali, plagali regulariter prohibitas. ²⁴Quinque vero medie utrique sunt communes. ²⁵Hic tamen nota quod non principium sed decursiones sui cantus in eis habent commune utrique. ²⁶Nam secundum | Guidonem plagalibus minime licet principia vel fines distinctionum ad quintas intendere, tamen quartas perraro soleat evenire. ²⁷In autentis vero | preter tertium tonum, eadem principia et fines distinctionum minime licet ad sextas intendere. Plagales autem prothi vel triti ad tercias intendunt. ²⁸Est vero in cantibus mixtis sive communibus, qui scilicet autenti plagalisque ius quasi communiter tenent, diligenter advertendum ne quis cantus plagalium tenorem sui *enouae* incipiendo transcurrat, quia si quis forte illum transgreditur et si non nisi tono descendat et diapente conscendat, plagalis esse non potest. ²⁹Et si cantus ad quintam, sextam vel septimam ascenderit, et diu in eis permaneat, sive ter vel quater eas repercuciat, etiam si plagalium descensum videtur habere, autentus erit. ³⁰Idem si in principio a finali diapente repente pecierit sive inchoaverit in diapente ultra finalem. ³¹Cantus vero incipiens in diatesseron sub finali, vel a principio ad diatesseron caput inclinans, signum habet plagalis toni.

Bl 118r
Er 127r ³²Sequitur quedam regula sive divisio optima sufficienciaque regularum ambituum tonorum secundum quam novi cantus fieri poterunt ac antiqui nosci et corrigi, vel saltem quam corrupti sint experiri. ³³Omnis cantus si quintam ultra suum finalem non tangit, plagalis est. ³⁴Si tangit quintam, hoc est dupliciter: nam si sub finali non descendit, autentus est. ³⁵Si vero sub finali descendit, | hoc | est tripliciter: nam si multociens, bis vel ter, tangit quintam, et raro descendit, autentus est, licet etiam postea sub finali quartam tangit; ³⁶si vero raro tangit quintam et multociens descendit, plagalis est; ³⁷si autem tociens descendit quociens tangit quintam, plagalis est vel secundum alium neutralis aut communis, et fiet de eo ut supra dici-

26-27 GUIDO micr. 13, 12-14

32-37 cf. HEINR. EGER p. 65

26 tamen] cum *Er*

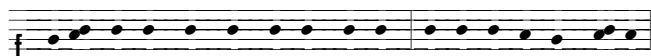
tur de cantibus communibus. ³⁸ Quamvis enim quandoque cantus limites suos transgrediantur, quando scilicet autentus attingit decimam sursum et plagalis septimam, vel aliquid aliud quod viciū esse potest, admittunt, excusantur tamen si vox cum materia merito exaltanda fuerit, si devocio denotetur specialis, si exclamatio, si dolor, si leticia, vel aliquid simile.

³⁹ De tonorum tenoribus notandum quod tenores dicuntur loca quibus psalmos, *euonae*, versus responsoriorum solemus incipere. ⁴⁰ Est autem tenor psalmorum primi, quinti et sexti toni in ·F·, tercii et octavi in ·G·, quarti in ·a·, secundi in ·C·, septimi vero in ·c· acuta. ⁴¹ Tenor autem *euonae* sive *seculorum amen* primi, quarti et sexti toni est in ·a·, secundi in ·F·, tercii, quinti et octavi in ·c·, septimi in ·d·. ⁴² Tenor versuum responsoriorum primi et quarti est in ·a·, secundi in ·C·, tercii et quinti in ·c·, sexti in ·F·, septimi in ·d·, octavi in ·a· vel quandoque in ·c·. ⁴³ In speciali nunc breviter videndum est de inceptione sive intonatione cuiuslibet toni, tam ad psalmos maiores quam minores, et de *euonae* uniuscuiusque toni. Psalmi maiores dicuntur *Magnificat* et *Benedictus*.

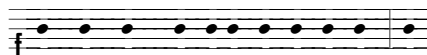
Bl 118v

Er 127v

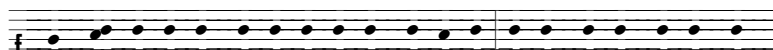
⁴⁴ Forma intonationis primi toni ponitur quadrupliciter:



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



Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os sca<bellum>



2. Do-mi-nus re-gna-vit de-co-re in-du-tus est. In-du-tus est Do-mi-nus



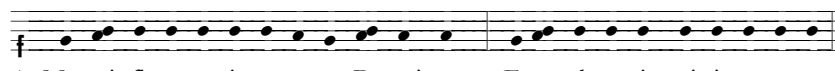
for-ti-tu-di-ne et pre-cin-xit se. Et-e-nim fir-ma-vit or-bem ter-re qui



3. Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el, qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit



re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e. Et e-re-xit cor-nu sa-lu-tis no-bis in



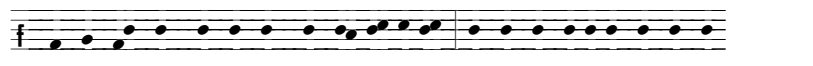
4. Ma-gni- fi- cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-ul-ta- vit spi-ri-tus me-us
in De-o sa-lu-ta- ri me-o.

⁴⁵ Forma secundi toni


1. Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is.
Do-nec po-nam i-ni- mi-cos tu-os sca<bellum>



2. Do-mi-nus re-gna-vit de-co-re in-du-tus est. In-du-tus est Do-mi-nus
for-ti-tu-di-ne et pre-cin-xit se. Et-e-nim fir-ma-vit or-bem ter-re qui



3. Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el, qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit
re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e. Et e-re- xit cor-nu sa-lu- tis no-bis in



4. Ma-gni-fi-cat a- ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us
Glo-ri- a Pa-tri et Fi- li- o et s<piritui>

⁴⁶ Nota in 2° tono hii duo versus *Et exultavit* et *Gloria* singularem habent formam accentuandi. ⁴⁷ Ceteri vero omnes communem tenent modum.

⁴⁸ Idem sequitur in octavo tono.

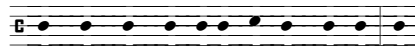
⁴⁹ Forma tercii toni

Bl 119r

Er 128r



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



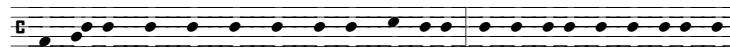
Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os sca<bellum>



2. Do-mi-nus re-gna-vit de-co-re in-du-tus est. In-du-tus est Do-mi-nus



for-ti-tu-di-ne et pre-cin-xit se. Et-e-nim fir-ma-vit or-bem ter-re qui



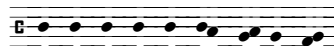
3. Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el, qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit



re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e. Et e-re-xit cor-nu sa-lu-tis no-bis in

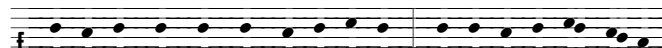


4. Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us

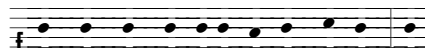


in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

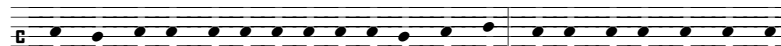
⁵⁰ Forma quarti toni



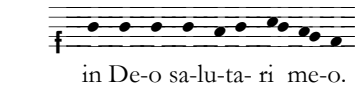
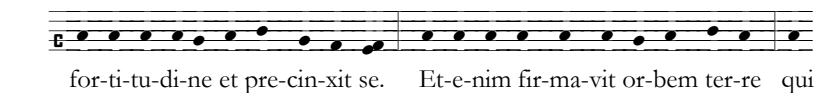
1. Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is.



Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os sca<bellum>



2. Do-mi-nus re-gna-vit de-co-re in-du-tus est. In-du-tus est Do-mi-nus

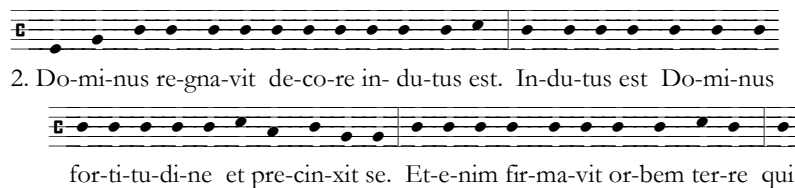


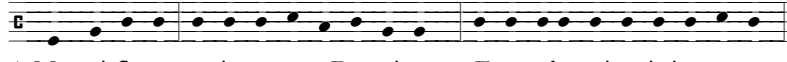
⁵¹Nota: quartus tonus sepe reperitur transpositus et tunc intonacio locum mutat ascendendo per diatesseron, sed formam priorem retinet.

Bl 119v

Er 128v

⁵²Forma quinti toni



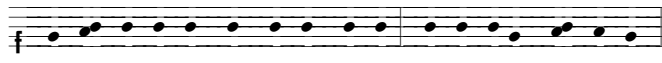


4. Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us



in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

⁵³ Forma sexti toni



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



Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os sca<bellum>



2. Do-mi-nus re-gna-vit de-co-re in-du-tus est. In-du-tus est Do-mi-nus



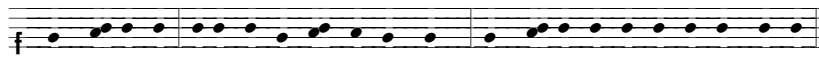
for-ti-tu-di-ne et pre-cin-xit se. Et-e-nim fir-ma-vit or-bem ter-re qui



3. Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el, qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit



re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e. Et e-re-xit cor-nu sa-lu-tis no-bis in



4. Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us



in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

⁵⁴ Nota quod forma intonationis sexti toni ex toto etiam quo ad locum concordat cum forma primi toni sicut patet.

Bl 120r
Er 129r

⁵⁵ Forma septimi toni



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



Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os sca<bellum>



2. Do-mi-nus re-gna- vit de-co-re in-du-tus est. In-du-tus est Do-mi-nus



for-ti-tu-di-ne et pre-cin-xit se. Et-e-nim fir-ma-vit or-bem ter-re qui



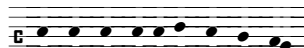
3. Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el, qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit



re-dem-pti-o-nem ple-bis su-e. Et e-re-xit cor-nu sa-lu-tis no-bis in



4. Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us



in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

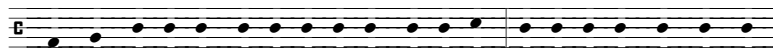
⁵⁶ Forma octavi toni ponitur sextupliciter



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



Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os sca<bellum>



2. Do-mi-nus re-gna- vit de-co-re in-du-tus est. In-du-tus est Do-mi-nus

for-ti-tu-di-ne et pre-cin-xit se. Et-e-nim fir-ma-vit or-bem ter-re qui

3. Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el, qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit

re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e. Et e-re-xit cor-nu sa-lu-tis no-bis in

4. Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us

in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

⁵⁷Nota: in octavo tono sicut in secundo hii duo versus *Et exultavit* et *Gloria patri* speciali modo accentuantur, ceteri communi modo.

Bl 120^v

⁵⁸Quo ad ultimas duas differentias octavi toni forma intonacionis

Er 129^v

5. Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-el, qui-a vi-si-ta-vit et fe-cit

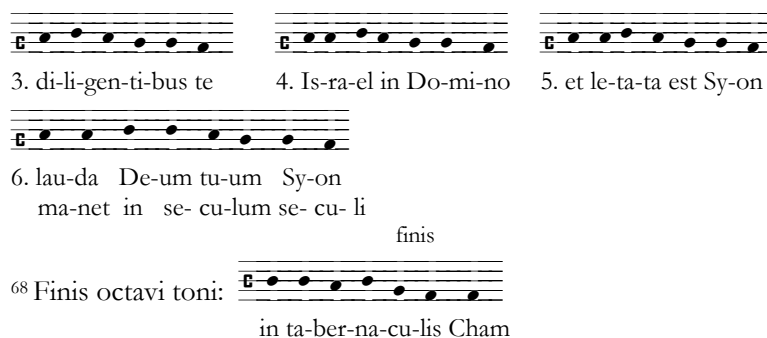
re-demp-ci-o-nem ple-bis su-e. Et e-re-xit cor-nu sa-lu-tis no-bis in do<mo>

6. Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us

in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

⁵⁹Alique accentuaciones rare in psalmodia.

⁶⁰Multe huiusmodi intonaciones in diversis tonis occurrunt et signate sunt in libris.



3. di-li-gen-ti-bus te 4. Is-ra-el in Do-mi-no 5. et le-ta-ta est Sy-on

6. lau-da De-um tu-um Sy-on
ma-net in se-cu-lum se-cu-li

finis

⁶⁸ Finis octavi toni:  in ta-ber-na-cu-lis Cham

► p.418

Bl 121r
Er 130r

⁶⁹Nunc consequenter ad cognoscendum *euonae* uniuscuiusque toni sciendum quod primus tonus in accentuatione psalmorum novem habet *euonae*, que hic infra secundum ordinem ponuntur. ⁷⁰Secundus tonus unum solum habet, tercius quinque, quartus similiter quinque. ⁷¹Sed quia secundum <*euonae*> dupliciter reperitur, videlicet in loco debito et in transpositione, et ob hoc bis ponitur, fiunt hoc modo sex *euonae* quarti toni. ⁷²Quintus unicum habet, sextus similiter unum tantum, septimus quinque, octavus similiter quinque. ⁷³Nam primum eius *euonae* nunquam canitur ad psalmos maiores sub hac forma: *fa fa mi fa re ut*, sed semper vox una sive nota additur, que econverso, si contingat ad psalmos minores, deponitur. ⁷⁴Et sic hoc modo quinque sunt *euonae* octavi toni.

► p.418

⁷⁵Sequuntur nunc tonorum omnium *euonae* secundum ordinem. ⁷⁶Et cum hoc modo subscribuntur metra, ubi ad unumquodque *euonae* initium antiphonae unius sicut congruit assignatur, simul cum parva nota; que metra qui voluerit potest mente tenere pro memoriali tonorum faciliter discere. ⁷⁷Nam utilitatem quandoque conferre possunt.

⁷⁸ Primi: 

1. Ec- ce 2. Pa-ter 3. Fru-ctum

4. Qui 5. Di-xit 6. La-za-rus

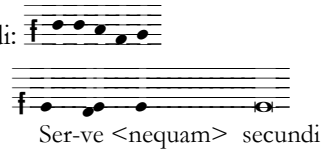
► p.418

Bl 121v
Er 130v



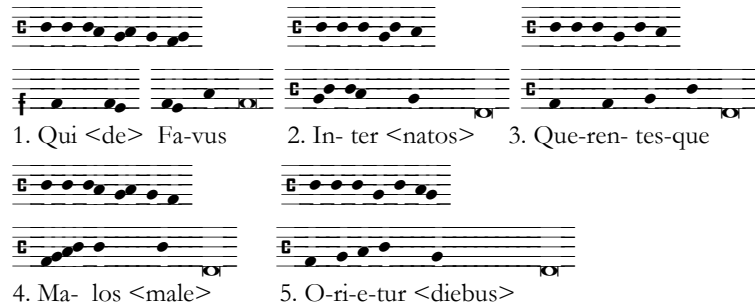
7. E-xi <ci-to> 8. Ec-ce ve-re 9. Spe-ci-o- sus <for-ma> primus

79 Secundi:



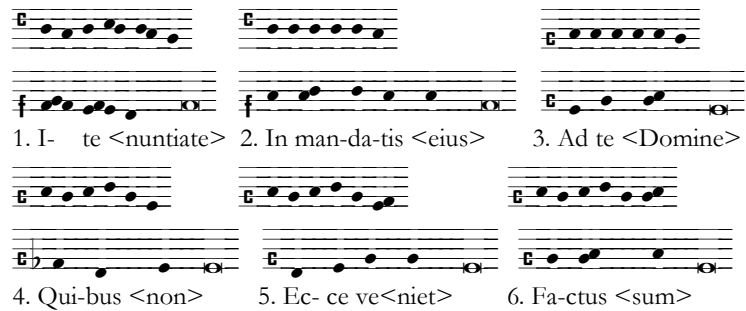
Ser-ve <nequam> secundi

80 Tercii:



1. Qui <de> Fa-vus 2. In- ter <natos> 3. Que-ren- tes-que
 4. Ma- los <male> 5. O-ri-e-tur <diebus>

81 Quarti:



1. I- te <nuntiate> 2. In man-da-tis <eius> 3. Ad te <Domine>
 4. Qui-bus <non> 5. Ec- ce ve<niet> 6. Fa-ctus <sum>

82 Quinti:



Quinto da: Si-cut no-vit <me>

⁸³ Sexti:



Sexto: Mi-se-re-re <me-i>

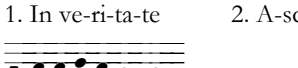
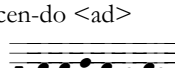
⁸⁴ Septimi:



1. In ve-ri-ta-te 2. A-scen-do <ad>




3. Tu es Pe-trus <et> 4. A-spi- ce <in> 5. Fa-cta <est>


⁸⁵ Octavi:

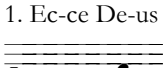
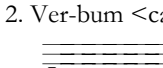




1. Ec-ce De-us 2. Ver-bum <ca-ro> 3. Mis-sus <sum>




4. Ve-ni-et <for-ti-or> 5. Be-ne- fac Do<mine>

⁸⁶Nota quod omnes versus sequentes de *Benedictus* et *Magnificat* Bl 122r
reincipiuntur, medianantur et finiuntur sicut primus versus, excepto quinto
tono, et duabus ultimis differentiis octavi toni, et his que superius aliter
disponuntur etc.

⁸⁷Nota in accentuando vel intonando, si quandoque occurrunt ► p.418
pauciores sillabe quam forma scripta requirit, fingat aliquis multas alias
sillabas et preponat eas illis quas invenerit scriptas, et sic ad formam
rectissimam poterit pervenire.

⁸⁸Exemplum: *Domine in voluntate t<ua>*, *Iuravi*. Et similia.

► p.419

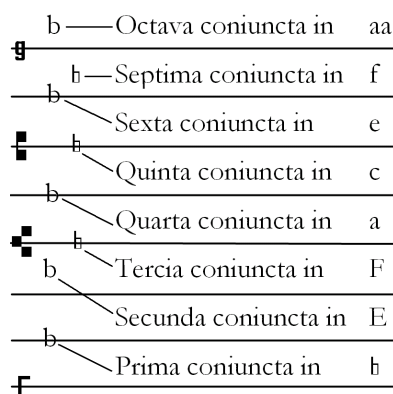
5

¹ DE CONIUNCTIS*Er 131r*

²De naturis coniunctarum sciendum quod coniuncta facit de tono semitonium, et econverso de semitonio tonum. ³Nam in eo loco in quo solet esse semitonium per coniunctam sumitur tonus. ⁴Similiter in loco in quo solet esse tonus habetur semitonium per coniunctam, ut ubi diceretur *re mi* dicitur *mi fa*, et ubi diceretur *mi fa*, dicitur *re mi*. ⁵Aut ubi diceretur *sol fa* dicitur *fa mi*, et ubi dicitur *fa mi* dicitur *sol fa*. ⁶Et hoc modo de semitonio per coniunctam fit tonus et econverso, ⁷et non est intelligendum quod tonus mutetur in semitonium aut semitonium in tonum, vel quod *mi* mutetur in *fa* aut *fa* in *mi*. ⁸Nam hoc fieri nequaquam potest, nec in *·b·fa·b·mi* nec alibi circa coniunctas, quia ille due voces *fa* et *mi* non sunt concordantes, sed quod in loco in quo solet | esse tonus, per coniunctam canitur semitonium et econverso. ⁹Et ubi prius cantabatur *fa*, per coniunctam canitur *mi* et econverso. ¹⁰Advertendum eciam quod omnis coniuncta per *b* molle signata dicitur *fa*, sed per *h* durum sive quadrum signata dicitur *mi*. ¹¹Loco cuius aliqui ponunt *h*. ¹²Quamvis autem inter quemlibet tonum coniuncta una ponitur aut poni potest, ipsum in duas partes scindendo inequales, que partes semitonia maius et minus vocantur.

Bl 122v

¹³Octo tamen coniuncte usitate communiter ponuntur, quarum aliquae eciam in cantu nostro possunt occurrere et signari. ¹⁴Et habentur in figura sequenti:

Er 131v

¹⁵ Prima itaque coniuncta sumitur inter ·A· et ·b· graves. ¹⁶ Hec est inter ·A·re et ·b·mi, et figuratur in ·b· gravi per b molle sive rotundum, sic quod ibi fiat *fa*. ¹⁷ Et canitur in responsorio *Usquequo exaltabitur* etc. ubi etiam secunda coniuncta occurrit, sicut infra patet:



Us-que-quo ex-al- ta- bi-tur in-i-mi-cus me- us su-per me

► p.419

Bl 123r

¹⁸ Secunda coniuncta sumitur inter ·D· et ·E· finales, et signatur in ·E· finali per b rotundum quod ibi fiat *fa*.

¹⁹ Et canitur in responsorio *Conclisit* ubi etiam sexta coniuncta occurrit:



Con-clu- sit vi-as me- as in- i- mi-cus in- si- di-a-tor fa-ctus est

mi- chi si- cut le- o in ab- scon-di- to

re-ple- vit et in-e-bri-a-vit me a- ma-ri- tu-di- ne

de-du-xe- runt in la- cum mor-tis vi-tam me- am

et po- su- e- runt la- pi-dem con-tra | me.

Vi-de Do-mi-ne in- i-qui-ta-tem il-lo- rum

et iu- di- ca cau- sam a-ni-me me- e

de- fen-sor vi- te me- e

► p.419

Bl 123v

19 *Conclisit - michi] om. Er | et inebriavit - vite mee] om. Er*

²⁰ Tercia coniuncta sumitur inter ·F· et ·G· finales et signatur in ·F· per b durum sive quadrum quod ibi fiat *mi*.

► p.419 ²¹ Et canitur in epistolis nostris et quasi in locis innumerabilibus, sed non necessario:

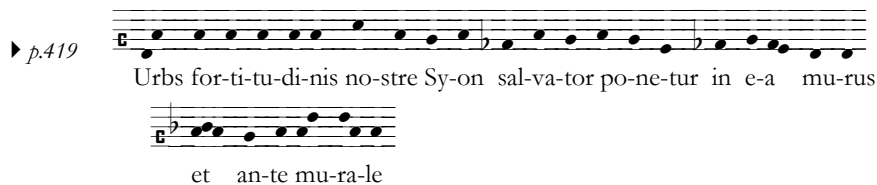


Er 132r ²² Quarta coniuncta sumitur inter ·G· et ·a· et signatur in | ·a· acuta per b molle sic quod ibi fiat *fa*.

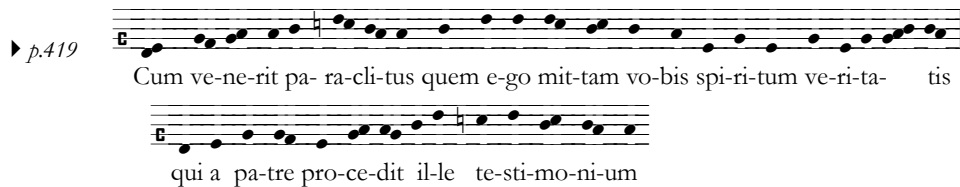
²³ Quinta coniuncta sumitur inter ·c· et ·d· acutas et signatur in ·c· per b quadratum, sic quod ibi fiat *mi*.

Bl 124r ²⁴ Sexta coniuncta sumitur inter ·d· et ·e· superacutas et signatur in ·e· per b rotundum, quod ibi fiat *fa*.

²⁵ Et canitur in antiphona *Urbs fortitudinis nostre* etc. ut hic infra patet:



²⁶ Septima coniuncta habetur inter ·f· et ·g· superacutas et signatur in ·f· per b durum sive quadrum quod ibi fiat *mi*. ²⁷ Et canitur in antiphona *Cum venerit paraclitus* etc.



21 epistolis nostris] *sub ras. Er*

25 etc. - patet] *om. Er*

²⁸ Octava coniuncta sumitur inter ·g· et ·aa· et signatur in ·aa· excellenti sive geminata per b molle quod ibi fiat *fa*. ²⁹ Et de ista exemplum in libris nostris non vidi, sicut nec de quarta et quinta. Cetere pluries habentur.

³⁰ DE CANTIBUS TRANSPOSITIS

Bl 124^v

³¹ De cantibus transpositis sciendum quod communiter cantus transpositi videntur propter coniunctas vitandas. ³² Sicut sunt antiphone *Dominus regit me*, *Benedicta tu*, et gradualia *Tollite portas*, *Requiem eternam*, etc.

³³ Item aliqui adhuc aliud habent impedimentum quare non possunt loco suo in gravibus decantari, sicut sunt gradualia *Ostende nobis*, *Ego | dixi Domine*, quia cum ad sextam vocem descendant sub finali, que ibi nisi sub ·F· ut fingatur, haberi non potest, videlicet sub ·D· gravi, ubi finiri deberent in gravibus merito ergo ad superiores translati videntur.

Er 132^v

³⁴ Item aliqui cantus transpositi videntur sine causa. ³⁵ Sicut antiphone *Oculi mei*, *In domum Domini*, offertorium *Exaltabo*, communio *Tollite hostias* etc. ³⁶ Item contra consuetudinem et sine causa ut est communio *Omnes qui in Christo*. ³⁷ Nam tonus septimus et octavus non solent transponi, quia tetrardus affinitate caret etc. ³⁸ In protho igitur isti cantus reperiuntur transpositi: ³⁹ Gradualia *Tollite portas*, *Ostende nobis*, *A summo celo*, *In sole po<suit>*, *Excita Domine*, *Domine Deus virtu<tum>*, *Hodie scietis*, *Tecum principium*, *Angelis suis*, *Ab occultis*, *Ne avertas*, *Hec dies cum sex versibus*, *Ego dixi Domine*, *Domine refugium*, *In omnem terram*, *Nimis honorati*, *Exultabunt sancti*, *Requiem eternam*, et *Te Deum laudamus*. Sanctus feriale. Offertorium *Exaltabo te*. Responsoria *Si bona suscepimus* et *Vide quia tribulor*.

⁴⁰ In deuterio tantum plagali: Offertorium *Domine fac mecum*, communio *Dominus virtutum* et *Tollite hostias*. Antiphone due | secundi *euonae*: *Ad te Domine levavi*, *In domum Domini*.

Bl 125^r

⁴¹ Omnes antiphone 3ⁱ *euonae* et incipiuntur in ·b· molli, una dempta: *Primus ad Syon*, *Quibus non est annunciatum*, *Querite Dominum*, *Emitte agnum*, *Rorate celi*, *A finibus terre*, *Letentur celi*, *Sinite parvulos*, *Dominus regit me*, *Oculi mei*, *Thezaurisate vobis*, *Popule meus*, | *Faciem meam*, *In humilitate*, *A summo celo*, *Ascendit Deus*, *Qui pacem ponit*, *Paratur nobis*, *Da mihi in disco*, *Ostendit Dominus*, *Ascendit fumus*, *Media nocte*, *Custodiebant testimonia*.

► p.419

Er 133^r

³⁰ De cantibus transpositis] *om.* Er

³² *Benedicta tu*] etc *add.* Er

³⁴ cantus] cantus cantus Er

³⁹ *po<suit>*] *po* Bl | *virtu<tum>*] *virtu.* Bl vir. Er

⁴² Omnes antiphone quarti *euouae* et incipiuntur in ·G·: *Super te Iherusalem, Expectabo Dominum, Qui post me venit, Pacientes estote, Da mercedem, Propter Syon non, Ecce veniet Dominus, Ego autem, Expectetur sicut, Ecce video, Da scienciam, Sicut fuit Ionas, O mulier, Benedictus es qui, Ubi duo vel tres, A seculo, Numquid redditur, Indicasti Domine, Si quis sitit, Tempus meum, Oves mee, Multa bona, Potestatem habeo, Confundantur qui, Infirmata est, Desiderio, Confundantur et, Alieni, Elevata est, Exaltare Domine, Elevatis manibus, Introibo ad, Sacerdotes sancti, Erit mihi Do<minus>, Benedicta tu, Sicut mirra, Leva eius, Quasi cedrus, Introibo in do<mum>, Stetit angelus, Servi Domini.*

⁴³ Omnes antiphone quinti *euouae* et sunt tantum due: *Factus sum sicut homo, O mors ero.*

⁴⁴ In trito tantum plagali: offertorium *Domine in auxilium*, Letania, responsorium *Girum celi circuivi sola.*

⁴⁵ In tetrardo eciam tantum plagali: communio *Omnes qui in Christo.*

Bl 125v

⁴⁶ DE CANTU.

Er 133v

⁴⁷ Nunc in fine de cantu aliquid breviter tangendo, sciendum quod ornat ac sustentat cantum valde, si note in descendendo modicum aut quasi semitonialiter a sibi contiguis declinando decantentur ac duriter teneantur, ascendendoque alacriter aliquid eleventur | salvis tamen semper his que ad artis huius regulas spectant limites atque moderaciones. ⁴⁸ Item quando cantatur ascendendo, debet homo cantare et ascendere viriliter aspirando et acuendo, sicut eques facit cum equo quando ascendit per aliquem montem. ⁴⁹ Sed quando cantatur descendendo debet homo cantare sustinendo fortiter, et retinendo, sicut facit similiter eques cum equo quando descendit per clivum sive per vallem. ⁵⁰ Et hoc ideo ut cantus retrahatur ne cadat, quoniam semper pronus et facilis est ad casum, nisi vigore et fortiter teneatur et sustentetur.

⁵¹ Item cantus choralis a sanctis doctoribus editus multum dulcis et suavis audientibus cum affectu apparere potest, si debite decantetur, necnon et excitare devocionem et affectionem potest mirabiliter. ⁵² Quod exemplariter in cantibus ecclesiasticis invenies si diligenter inspexeris et miraberis quam artificialiter cantus illi a sanctis doctoribus compositi mencium expri-

47 cf. HEINR. EGER p. 58

52 et miraberis - 57] cf. HEINR. EGER p. 58-59

42 *manibus*] *ma Er*

mant concepciones, rerum habitudines et cantancium voluntates ad desideria ita quod nec una quidem nota in ipsis inveniatur superflua aut specialis | intencionis vacua vel ociosa. ⁵³ Imo, si alte clamandum est quasi in celum rogando, inchoant cantum altisone, et idem si aperte publicandum est vel docendum, ut patet in responsorio *Da michi Domine, Emitte Domine*, et antiphonis *Hoc est preceptum, Steffanus autem* et similibus. ⁵⁴ Si est iubilandum exultando surgunt cum saltu, ut patet in antiphonis *Scio quod Ihesum, Angelus ad pas<tores>* etc. ⁵⁵ Si vero humiliter supplicandum est, vel consulendum, | de cordis quasi intimis incipiunt ab imis, ut in responsorio *Preparate corda, Gaudete in Domino semper* et similibus. ⁵⁶ Si autem medio modo se habendum est, loquendo quasi vel socialiter conversando, inchoant circa medias claves, ut in responsorio *Iusti in perpetuum, Induit me Dominus* et similibus.

Bl 126r

Er 134r

⁵⁷ De mediis quoque cantuum cursibus, quam pleni sint notamine, quis explicare possit? ⁵⁸ Aliquid tamen breviter tangendo, si enim tristitia sit designanda, aut leticia singularis, specialis quasi cuilibet sillabe assignatur nota, ac si non possit pre fletu aut leticia observari cantuum mensura, ut patet in communione *Videns Dominus flentes, Oportet te fili* et similibus. ⁵⁹ Ipsi etiam cantus nunc innuunt tarditatem, nunc vehemenciam, nunc involutionem in multis notis, nunc expeditionem in paucis, nunc applaudent, nunc arguunt, aliquando designant altitudinem, aliquando bassitudinem, nunc hoc subtiliter innuunt, nunc illud prout hoc et multa alia in cantibus sanctorum advertere poteris, si ipsos | acute inspexeris. ⁶⁰ Imo etiam si est aliqua materia decantanda dum occurrunt parciales clausule vel dicciones, ad speciales tonorum naturas pertinentes, illis sepe neumas illius toni adaptavere proprias, sicut patet in responsorio *Ecce vidimus eum non habentem speciem neque decorem*. ⁶¹ In qua dictione, videlicet *decorem*, lamentando quasi ad lacrimas provocando declinat in b mollia etc.

Bl 126v

► p.419

⁶² De finibus autem miraberis quam industrie cantus claudant. ⁶³ Si adverteris quasi trutina mota paulatim ad quietem per | breviora revertens spacia, sic et ipsi cantus ordinate ad finem vergentes, quiescere quasi querendo. ⁶⁴ De quo pauca enarrare causa brevitatis et quietis omitto. ⁶⁵ Sufficiant hec de musica et cantu breviter dicta et collecta ad laudem et gloriam sancte Trinitatis, beatissime Marie virginis ac omnium sanctorum, quibus sit honor, et nobis salus in secula seculorum. Amen.

Er 134v

⁵⁸ si enim – *flentes*] cf. HEINR. EGER p. 59

⁵⁹ nunc innuunt – 61] HEINR. EGER p. 59

⁶²⁻⁶³ cf. HEINR. EGER p. 59-60

COMMENTAIRE

pr. 54 : voir le commentaire à TH XIX 6, p. 360.

pr. 60 : On ne connaît aucun Fulgence, auteur d'un traité de musique. Il s'agit bien plutôt ici de l'évêque Fulgence auquel Iohannes Cotto a dédié son traité et qui serait ici présenté par erreur comme l'auteur du traité.

pr. 72 : Sur cette définition propre à la tradition hollandriniennne et son attribution à Boèce, voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 52.

1, 30 : Sur les degrés altérés voir plus loin 5, 1-29.

2, 21 : aliunde volens advertere] Le lecteur est invité à trouver d'autres exemples dans sa pratique ou dans les livres notés.

3, 46 : Alleluia du Mercredi après Pâques. Leçon des livres cartusiens (cf. p. ex. le graduel Beune, Ms. 44, f. 107v).

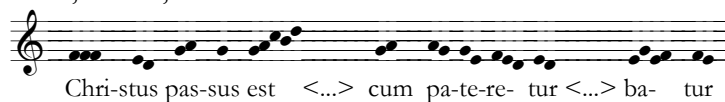
3, 52 *Laudantes*] cf. p. ex. antiphonaire Graz, UB, Cod. 18, f. 171r
Exaltare] cf. p. ex. antiphonaire Beune, Ms. 34, f. 191r

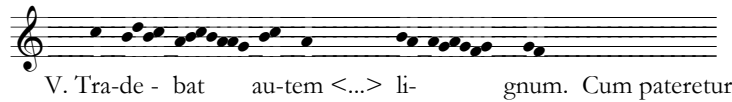
3, 56 : Communion du Mardi de la troisième semaine de Carême (cf. p. ex. Beune, Ms. 44, f. 58v-59).

3, 60 : Cf. p. ex. Beune, Ms. 34, f. 246r.

3, 62 *Ascendit*] R. *Ascendit Deus in iubilatione* (CAO 6123, des Matines de la fête de l'Ascension). Cf. Avignon, Bibl. mun., Ms. 6711 (Antiphonaire cartusien, milieu du XIV^e s., f. 188r R. *Ascendit*, 432r *Gloria Patri*).

3, 63 R. *Christus passus est*] V. *Tradebat autem* huitième répons des Matines de l'office cartusien de la fête de l'Exaltation de la Croix. Beune, Bibl. Mun., Ms. 27, f. 198r :





3, 71 versus Wylhelmi abbatis] Cette très singulière attribution à Guillaume d'Hirsau n'est attestée par ailleurs que par une source du XII^e siècle originaire d'Allemagne du Sud (Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek 40 Mss. Math. 1, f. 19v-20r, « Versus Wilhemmi abbatis »). Voir Michael Bernhard : Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus. In : W. Pass / A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau, Tutzing 2001, p. 99-126 (en part. p. 116)

3, 71 Nulla exempla] Cette remarque concerne vraisemblablement l'intervalle de l'octave.

4, 61 Ecce] ant. *Ecce veniet Deus et homo* (CAO 2549) du premier mode. *Dominus in fortitudine veniet* (Is. 40, 10). - Le traité ne donne pas d'exemple pour le deuxième mode, mais il n'y pas lieu de supposer une lacune dans l'archétype de la tradition.

4, 62 *in sapientia morabitur*] *Beatus vir qui in sapientia morabitur* (Eccli. 14, 22)
tui Ierusalem] *Si oblitus fuero tui Ierusalem* (Ps. 136)

4, 63 *sanctus de monte Pharan*] cf. *Domine audiui auditionem tuam ...* (Hab. 3, 2 sqq.).

4, 64 *corripas me*] *Domine ne in furore tuo ...* (Ps. 6, 2)
contristatus ingrediebar] *Miser factus sum et curvatus ...* (Ps. 37, 7).

4, 65 *qui convertuntur ad cor*] *Audiam quid loquatur in me Dominus Deus ...* (Ps. 84, 9).

4, 66 *altissimi vocaberis*] *Benedictus Deus Israel ...* (Lc. 1, 76)
pacem sunt Ierusalem] *Rogate quae ad pacem ...* (Ps. 121, 6)
sciemus sequemurque] cf. *In tribulatione sua mane ...* (Os. 6, 1 sqq.)
dilexi] passim
iuravi] Ps. 94, 11

ego dixi] passim, cf. Ps. 40, 5; Ps. 81, 6; Ps. 115, 11
Domine in voluntate] Ps. 29, 8
conculcabit eam pes] cf. *Urbs fortitudinis* ... (Is. 26, 1 sqq.)
pes pauperis] (pes pedes pauperis ? Is. 26, 6)

4, 67 *rektorum benedicetur*] *Potens in terra erit semen* ... (Ps. 111, 2)
ante luciferum genui te] *Tecum principium in die virtutis* ... (Ps. 109, 3)
tuam sustinui te Domine] *Quia apud te propitiatio* ... (Ps. 129, 4)
diligentibus te] *Rogate quae ad pacem sunt* ... (Ps. 121, 6)
Israel in Domino] *A custodia matutina* ... (Ps. 129, 6)
et letata est Syon] *Andivit et letata est* ... (Ps. 96, 8)
lauda Deum tuum Syon] *Alleluia lauda Hierusalem* ... (Ps. 147, 12)
manet in seculum seculi] passim, cf. Ps. 110, 3 et 110, 10; Ps. 111, 3; Ps. 116, 2

4, 68 *in tabernaculis Cham*] *Et percussit omne primitivum* ... (Ps. 77, 51)

4, 73 : Lorsque la première différence est utilisée pour la psalmodie du *Benedictus* ou du *Magnificat*, il serait d'usage d'ajouter une note. Mais l'endroit où s'opère cette addition n'est pas précisé.- Sur la psalmodie de ces deux cantiques, voir encore plus loin 4, 86.

4, 78-85 : Ce tonaire bref a été rédigé sous la forme de sept vers annoncés comme tels dans l'introduction et destinés à faciliter la mémorisation du tonaire :

	<i>Ecce, Pater, Fructum, Qui, Dixit, Lazarus, Exi</i>
	<i>Ecce vere, Speciosus primus Serve secundi</i>
<Tertius>	<i>Qui, Favus, Inter, Querentesque Malos, Orietur</i>
<Quartus>	<i>Ite, In mandatis, Ad te, Quibus, Ecceve, Factus</i>
	<i>Quinto da Sicut novit sexto Miserere</i>
<Septimus>	<i>In veritate, Ascendo, Tu es Petrus, Aspice, Facta</i>
<Octavus>	<i>Ecce Deus, Verbum, Missus, Veniet, Benefac do.</i>

A quelques rares exceptions près, ces antiennes apparaissent, dans le même ordre des différences, dans le tonaire cartusien du manuscrit de Grenoble (Ms. 467 [Cat. 124], f. 3r-17r).

La disposition est conforme au manuscrit. La portée supérieure présente les *Saeculorum amen* correspondant respectivement à chaque antienne.

4, 87 : Ce passage demeure obscur, mais il s'agit à l'évidence d'une

recommandation pratique pour la psalmodie. Les „sillabe“ pourraient désigner les notes du schéma psalmodique (de la „forma scripta“). L'exécution du ton psalmodique exige une répétition *ad libitum* de certaines notes, en particulier la teneur, d'où la nécessité d'„imaginer“ les autres syllabes.

5, 88 *Domine in voluntate t<ua>*] Ps. 29, 8.

5, 17 : Voir p. ex. Graz, UB, Cod. 18 (antiphonaire cartusien, c. 1300), f. 94v.

5, 19 : Voir p. ex. Beaune, Ms. 34, f. 161rv. En revanche dans l'antiphonaire cartusien Graz, UB, Cod. 18 (f. 107v-108r), le répons est noté à partir de *c* (usage encore attesté par ailleurs).

5, 21 : *epistolis nostris*] à savoir le ton de lecture en usage chez les Chartreux.

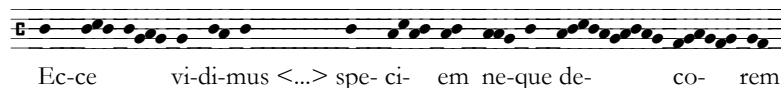
5, 25 : Leçon de l'antiphonaire cartusien (voir p. ex. Beaune, Bibl. mun., Ms. 34, p. 35).

5, 26 : Leçon de l'antiphonaire cartusien (voir p. ex. Beaune, Bibl. mun., Ms. 34, f. 194r).

5, 41-43 : La liste des antiennes régies par les troisième et quatrième différences du quatrième mode est en accord avec les indications du tonaire cartusien (cf. Grenoble, Bibl. mun., Ms. 467, f. 8v-9r). Ce tonaire ignore toutefois l'existence d'une cinquième différence pour ce même mode. L'antienne *Primus ad Syon* est propre à l'office cartusien (Fer. 3 Hebd. 3 Adv., ad Magn.).

5, 41 *una dempta*] La signification nous échappe. Peut-être : « à l'exception d'une seule » - mais laquelle ?

5, 60-61 : Dans les livres cartusiens, ce répons est noté ainsi (Beaune, Ms. 34, f. 160v) :





a-spec- tus e- ius

Une leçon comme celle d'un antiphonaire d'Einsiedeln du début du XIV^e siècle (Einsiedeln, Cod. 611, f. 81v), permet d'imaginer ce qu'il convient d'entendre par « bemollia » :



MICHAEL BERNHARD

TRACTATUS EX TRADITIONE HOLLANDRINI
COD. MONACENSIS LAT. 30059

(TRAD. HOLL. XXI)

EINLEITUNG

1. HANDSCHRIFT

Der Codex cdm 30059 besteht aus 24 Blättern. Das erste und letzte Blatt bildeten ursprünglich den Umschlag des Heftes. Der Traktat nimmt die Blätter 2r - 23v ein und ist von einer einzigen Hand des 15. Jhs. geschrieben. Eine andere Hand hat gelegentlich Randbemerkungen hinzugefügt, die Schlagworte wiederholen und auf den Inhalt hinweisen.¹ Neben der Iniziale auf fol. 2r sind auch Satzanfangsbuchstaben und Unterstreichungen für Abschnittsanfänge mit roter Farbe ausgezeichnet. Die Handschrift ist durch einen Wasserschaden in der oberen Hälfte durchgängig schwer geschädigt und teilweise unlesbar. Überklebungen auf fol. 22r und fol. 23rv haben ebenfalls den darunterstehenden Text unlesbar gemacht. Das Explicit nennt den Autor oder Schreiber, dessen Name allerdings ausgestrichen und unkenntlich gemacht wurde. Nur die Angabe „scolaster in Nurnberga“ ist lesbar.

2. TEXT

Der Text ist offensichtlich Abschrift einer anderen Handschrift, was durch etliche Korrekturen des Schreibers bezeugt wird, wie z. B. in 7, 12: „nunc autem ~~quibus eorum~~ quilibet eorum“. Hier handelt es sich offensichtlich um eine Verlesung einer Kürzung für *quilibet*, die dem Schreiber nachträglich aufgefallen ist. Andere, nicht korrigierte Verlesungen, können anhand von Parallelüberlieferungen emendiert werden, wie z. B. in 7, 15, wo der Schreiber *plani* statt *e-lami* gelesen hat, was nicht nur die sachlich richtige Lesung ist, sondern auch durch TH XV 10, 16 bestätigt wird. Die Übertragung einiger Wörter und Satzteile bleibt wegen der eigenwilligen Kürzungspraxis, wahrscheinlich aber auch aufgrund nicht zu emendierender Nachlässigkeiten oder Unverständnis des Schreibers unsicher.

¹ Diese Randbemerkungen sind in der Edition nicht berücksichtigt.

3. INHALT

cap. 1

- 1, 1 Die Kenntnis der Prinzipien
- 1, 5 Definition der Musik
- 1, 11 *Musicus* und *cantor*

cap. 2

- 2, 1 Tonbuchstaben
- 2, 9 *claves*
- 2, 13 Tetrachorde: *graves F-C*
finales D-G
acutae (affinales) a-d
superacutae d-g
excellentes aa-ee
- 2, 19 *claves signatae - non signatae*
- 2, 24 Solmisationssilben

cap. 3

- 3, 1 Die drei Hexachordarten: *h duralis, naturalis, b mollis*
- 3, 16 Die sieben Hexachorde

cap. 4

- 4, 1 Die Mutation
- 4, 24 Vier Regeln zur Mutation
- 4, 37 Die *coniunctae*

cap. 5

- 5, 1 Schlüssel

cap. 6

- 6, 1 9 Intervalle:
- 6, 6 *unisonus*
- 6, 11 *semitonium*
- 6, 14 *tonus*
- 6, 16 *semitonus*
- 6, 21 *ditonus*
- 6, 24 *diatessaron*
- 6, 27 *diapente*
- 6, 30 *semitonium cum diapente*
- 6, 37 *tonus cum diapente*
- 6, 45 zusätzlich: *diapason*
- 6, 53 *inuitati*: *tritonus*
- 6, 55 *semitonus cum diapente*
- 6, 58 *ditonus cum diapente*
- 6, 61 *diatessaron cum diapente* (=None)

- 6, 66 Zusammenfassung der Intervalle
 6, 70 *Ter terni sunt modi*

cap. 7

- 7, 1 Die Kirchentonarten (*toni*)
 7, 5 Einteilung der Kirchentonarten in *authentici* und *plagales*
 7, 13 Die Finales (oder *maneriae*)
 7, 22 Alternative Finales und Transposition
 7, 28 *tenores*

cap. 8

- 8, 1 Ambitus der Kirchentonarten

cap. 9

- 9, 1 Ambitus der Kirchentonarten
 9, 14 *climata* (= reguläre Oktavbereiche der Kirchentonarten)

cap. 10

- 10, 1 *tonus capitalis - tonus differentialis*
 10, 3 **1. Ton**
 10, 6 iubilus <Primum quaerite>
 10, 8 tenor *a*
 10, 9 tonus capitalis *A. Ecce nomen Domini*
 1. diff. *A. Leva*
 2. diff. *A. Ductus est*
 3. diff. *A. Volo pater*
 4. diff. *A. Inclinauit*
 5. diff. *A. Exi cito in plateis*
 10, 10 psalmi minores <Dixit Dominus>
 In convertendo
 10, 13 psalmi maiores *Magnificat*
 Benedictus
 10, 14 responsoria *Gloria Patri*
 V. Pascha nostrum
 10, 16 introitus
 1. diff. *Gaudeamus omnes*
 10, 17 *V. Eructavit cor meum*
 10, 18 2. diff. *Exsurge quare*
 3. diff. *Misereris <omnium>*
 4. diff. *Etenim sederunt*
 5. diff. *Sapientiam*
 10, 20 **2. Ton**
 10, 21 iubilus *Simile est regnum*
 10, 22 tenor *F*
 10, 23 tonus capitalis *A. <Miserator Dominus>*

			<i>A. Ait Petrus</i>
			<i>A. O sapientia</i>
			<i>A. Ecce Maria</i>
10, 24	psalmi minores		<i>Laudate pueri</i>
10, 25			<i>Credidi propter quod</i>
10, 26	psalmi maiores		<i>Magnificat</i>
			<i>Benedictus</i>
10, 27	responsoria	C	<i>V. Ave Maria gratia plena</i>
		D	<i>V. Loquebantur variis linguis</i>
10, 28	introitus		<i>Salve sancta parens</i> <Secunda aetate>
10, 30	3. Ton		
			<i>Tertia dies adest</i>
10, 31	tonus capitalis		<i>A. O gloriosum</i>
	1. diff.		<i>A. Omnia quaecumque</i>
	2. diff.		<i>A. Salva nos</i>
	3. diff.		<i>A. Cives mei</i>
			<i>A. Vivo ego</i>
	tenor	c	
10, 32	psalmi minores		[In convertendo] <i>Laudate pueri</i>
10, 33	psalmi maiores		<i>Magnificat</i>
			<i>Benedictus</i>
10, 34	responsoria	c	<i>V. Ave Maria</i>
10, 35			<i>V. Pulchre Sion</i>
			<i>V. Benedic Domine</i>
10, 36	introitus		
	tonus capitalis	E	<i>In nomine Domini</i>
	1. diff.	G	<i>Omnia</i>
10, 37	psalmi introituum		<i>Domine virtus salutis meae</i>
10, 39	4. Ton		
10, 40	iubilus		<i>Quarta vigilia</i>
10, 41	tonus capitalis		<i>Tota pulchra es</i>
	1. diff.		<i>Iste cognovit</i>
	2. diff.		<i>Benedicta <tu></i>
	3. diff.		<i>Media vita</i>
	4. diff.		<i>Fidelia omnia</i>
10, 42	psalmi minores		<i>Laudate pueri</i>
			<i>Deus in nomine tuo</i>
10, 45	cantica		<i>Magnificat</i>
			<i>Benedictus</i>
10, 46	responsoria		<i>V. Vult</i>
			<i>V. Memor</i>
			<i>V. Iubet</i>

10, 47	psalmi introituum introitus		<i>V. Sicut invictis Domine probasti me Resurrexi et adhuc Omnis terra Exaudi Domine</i>
10, 50	5. Ton		
10, 52	iubilus		<i>Quinque prudentes</i>
10, 53	tonus capitalis		<i>A. Fons hortorum A. Elevamini portae aeternales</i>
	1. diff.		<i>A. Alma redemptoris</i>
10, 54	psalmi minores		<i>Laudate pueri Deus in nomine tuo</i>
10, 55	cantica		<i>Magnificat Benedictus</i>
10, 56	responsoria	<i>c</i>	<i>V. Omnes gentes</i>
10, 58	psalmi introituum introitus		<i>Quinta aetate</i>
	tonus capitalis		<i>Ecce Deus intrabit</i>
	1. diff.		<i>Loquebar de testi<moniis></i>
	2. diff.		<i>Circumdederunt</i>
10, 60	6. Ton		
10, 62	iubilus		<i>Sexta hora</i>
10, 63	tonus capitalis		<i>A. O admirabile com<mercium> A. Conspicit in caelis</i>
	1. diff.		<i>A. Benedictus</i>
10, 64	psalmi minores		<i>Laudate pueri Domine in nomine tuo</i>
10, 65	cantica		<i>Magnificat Benedictus</i>
10, 66	responsoria		<i>V. Mulieres opulente V. Victum senatu</i>
10, 68	introitus		<i>Beati immaculati</i>
10, 72	7. Ton		
10, 74	iubilus		<i>Septem sunt spiritus</i>
10, 75	tonus capitalis		<i>Viri Galilei Scimus quoniam Tu es Petrus Clamaverunt</i>
	1. diff.		<i>Redemptionem misit</i>
	2. diff.		<i>Laudate pueri</i>
	3. diff.		<i>Deus in nomine tuo</i>
	4. diff.		<i>Magnificat</i>
10, 76	psalmi minores		<i>Benedictus</i>
10, 77	psalmi maiores		

10, 78	responsoria psalmi intr. introitus 1. diff.	<i>d</i> <i>Viri Galileae</i> <i>Puer natus est nobis</i>
10, 79	8. Ton iubilus tonus capitalis 1. diff. 2. diff. 3. diff.	<i>Octo sunt beatitudines</i> <i>A. Veni Sancte Spiritus</i> <i>A. Deo nostro</i> <i>A. Zelus domus tuae</i> <i>A. Magi videntes</i>
10, 80	peregrinus	<i>A. Apud Dominum</i> <i>In exitu Israel</i>
10, 81	psalmi minores psalmi maiores	<i>Dixit Dominus</i> <i>Deus in nomine tuo</i> <i>Magnificat</i> <i>Benedictus</i>
10, 82	responsoria	<i>V. †Quam tu†</i>
10, 84	introitus tonus capitalis 1. diff.	<i>V. Benedicamus</i> <i>Benedicta sit</i> <i>Ad te levavi</i> <i>Spiritus Domini</i>
10, 87	Explicit	

Der Inhalt des Traktats entspricht dem Schema der *Traditio Hollandrini*. Nach der Beschreibung des Tonsystems mit Tonbuchstaben und Tetrachordeinteilung folgen die Solmisation und Regeln für die Mutation. Die *coniunctae*, ein wesentliches Element zur Identifizierung der *Traditio Hollandrini*, werden in Kapitel 4, 38-46 nur unsystematisch mit Verweis auf die *scala decemlinealis* abgehandelt. Es folgt ein Kapitel über die Schlüssel. Anschließend werden die Intervalle nach dem üblichen Muster der *Traditio Hollandrini* besprochen. Auffällig ist die Behandlung eines Intervalls *diatesaron cum diapente*, das offensichtlich für die None steht. In der *Tradition Hollandrini* erscheint dieses Intervall nur noch in TH XIII 3, 206-210. Im musiktheoretischen Schrifttum des Mittelalters ist der Ausdruck sonst nicht zu finden. Den letzten Hauptteil des Traktats bildet die Einführung in die Kirchentonarten mit Angabe ihrer *climata* und Ambitus, gefolgt von einem recht ausführlichen Tonar, der in seinem Aufbau ebenfalls dem normalen Schema der Hollandrinus-Tonare folgt. Außergewöhnlich ist die Angabe einer unterschiedlichen *Mediatio* für Psalmverse, deren erster Teil auf einem einsilbigen oder indeklinablen Wort endet. Diese Unterschei-

dung ist in der *Traditio Hollandrini* nur noch in TH XXIV zu finden. Die Responsoriums-Verse sind in TH XXI nicht mit den in der Hollandrinus-Tradition verbreiteten Merksätzen *Primus et novissimus*, *Secundum testamentum* usw. versehen, sondern bleiben meistens untextiert. Der Hinweis auf „nove melodie“ (TH XXI 10, 67 und 10, 83) ist ungewöhnlich und verbindet TH XXI mit TH XIX.

4. VERBINDUNGEN ZUR TRADITIO HOLLANDRINI

TH XXI zeichnet sich durch erstaunlich vielfältige Beziehungen zu den anderen Traktaten der *Traditio Hollandrini* aus.

Die ersten Sätze des Accessus (1, 1-4) finden sich auch in der Handschrift Freiburg, Universitätsbibliothek 77 fol. 2r. Der Musiktraktat, der in der Freiburger Handschrift mit diesen Sätzen eingeleitet wird, gehört nicht zur *Traditio Hollandrini*. Man kann vermuten, daß dieser Abschnitt ein weiter verbreiteter Baustein für Accessus zu Musiktraktaten ist. Die meisten Übereinstimmungen in den ersten beiden Kapiteln weist der Traktat mit TH V auf. Nahe verwandt sind auch TH II, TH VII, TH VIII und TH XIII. Die Verwandtschaft zu TH V erhält allerdings durch die sonst nicht überlieferte Textpassage 1, 8-10 = TH V pr. 131-133 ein besonderes Gewicht.

Im Hexachordkapitel (3) sind viele Gemeinsamkeiten mit anderen Texten festzustellen, jedoch läßt sich keine Priorität für einen bestimmten Text ablesen. Auffällig ist nur die Übereinstimmung einer charakteristischen Passage in 3, 6-11 mit TH XV 9, 5-13 und TH XXIII 1, 5, 4-13, die auf TH VIII 21, 3-13 zurückgeht.²

Singuläre Beziehungen gibt es in Kapitel 4 zu TH I (TH XXI 4, 2-3 und 7 = TH I 1, 1, 49-51) und TH XV (TH XXI 4, 21-22 = TH XV 9, 30-32).

Zu Kapitel 5 existieren keine Parallelüberlieferungen. Dieses Kapitel scheint Sondergut von TH XXI zu sein.

Im Intervallkapitel (6), das in den meisten Traktaten sehr ähnlich strukturiert ist, sind die am nächsten verwandten Quellen TH II, TH V, TH VII, TH XI, TH XIII, TH XV, TH XIX und LZ. Eine gewisse Priorität erhält TH XIII durch die singulären Parallelen 6, 1-2 = TH XIII 3, 1 + 3, 5 + 3, 8; 6, 51 = TH XIII 3, 14. Die Parallele zwischen TH XXI 6, 61-66 und TH XIII 3, 206-210 mit der Beschreibung des Intervalls *diatessa-*

² Vgl. Witkowska-Zaremba, Hollandrinus VIII, S. 327 Anm. 9

ron cum diapente ist insofern bemerkenswert, weil diese Stelle zum Kommentarteil von TH XIII gehört, der ansonsten kein identifizierbares Material aus der *Traditio Hollandrini* enthält. Ob daraus auf eine Verbindung des Nürnberger Scholasters zur Universität Leipzig geschlossen werden kann, bleibt offen. Die Beschreibung der *modi inusitati* in TH XXI 6, 55-60 verbindet den Traktat mit LZ 3, 151-156, wo dieselben Intervalle angeführt sind.

Kapitel 7 und 8 sind nahezu identisch mit TH XXIII 2, 1-3. Beide Kapitel sind aber auch eng mit TH XI 4 verbunden. In TH XI fehlen allerdings die Sätze 1-37 von TH XXI 7. Etliche Verse und weiterer Text von TH XI stehen dagegen nicht in TH XXI und TH XXIII. TH XXIII und TH XXI gehen aber nicht direkt auf TH XI zurück. Mindestens eine verlorene Quelle muß als Zwischenstufe angesetzt werden. Dieser Schluß ergibt sich aus wörtlichen Übereinstimmungen von TH XXI und TH XXIII, die TH XI anders formuliert, und auch aus Konkordanzen zwischen TH XI und TH XXIII oder TH XI und TH XXI, welche die dritte Quelle nicht teilt. Ein Beispiel für die unterschiedlichen Übereinstimmungen ist der folgende Abschnitt:

TH XI 4, 7-8	TH XXIII 2, 2, 4-5	TH XXI 7, 42-44
Hoc quoque non minus memorie est commendandum, quod sicut octo tonorum vel modorum aptitudinibus quatuor sunt littere iniciales assignate, scilicet ·F· grave, ·a· acuta, ·c· acuta, ·d· acuta, voces autem istarum litterarum sunt <i>fa, la, fa, sol</i> , sed hoc vario modo.	Hoc quoque nichilominus est memorie commendandum, quod sicut octo tonorum quatuor sunt principales littere terminales, sic similiter octo tenoribus quatuor sunt littere iniciales assignate , sed vario modo.	Hoc quoque nihilominus est memorie commendandum, quod, sicut [sunt] octo <tonorum> quatuor sunt principales littere terminales, sic similiter octo tenoribus 4^{or} sunt principales iniciales signate , sed vario modo.
Semper etenim duorum tonorum ad unam litteram seu vocem finale est respectus, itemque duorum ad unam, et sic per cetera , ut dictum est. In tenoribus vero non ita est.	Semper etenim duorum tonorum ad unam litteram sive notam finale est respectus, ut dictum est, in tenoribus vero non ita est.	Semper enim duorum tonorum ad unam litteram seu notam finale est respectus, utrumque duorum ad unam et sic per cetera , ut dictum est. In tenoribus non est ita.

Kapitel 9 wiederum ist fast vollständig identisch mit TH XIII 4, 175-198, wobei sowohl Hauptteil wie Kommentarteil von TH XIII einbezogen sind.

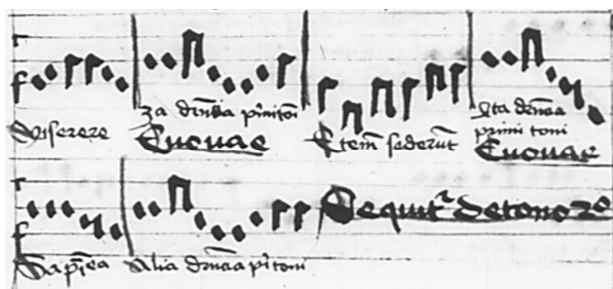
Die Textteile des Tonars (10) sind mit TH XIX verwandt, der wiederum nahezu identisch mit ANON. Claudifor. (IV, 2-9) und ANON. Gemnic. (III, 3) ist. Die bereits erwähnte doppelte Behandlung der Psalmodie ist auch in der Wortwahl bei TH XXI 10, 12 und TH XXIV 17, 29 sehr ähnlich.

4. EDITION

Die Orthographie zeigt einige Besonderheiten: Auffällig ist die durchgängige Schreibweise *sy* für *sz*, die beibehalten wurde. Korrigiert, aber nicht im Apparat vermerkt wurde die häufige Verwendung von *f* für *v* (z. B. 6, 14: *firiliter*; 7, 24: *ficio*).

Groß- und Kleinschreibung der Tonbuchstaben entsprechend der Oktavlage wird nicht konsequent beachtet. In der Edition werden die Tonbuchstaben stillschweigend entsprechend der Oktavlage richtig gestellt.

Die Notenbeispiele sind in einer zentraleuropäischen gotischen Choral-schrift des 15. Jhs. in ein Fünfliniensystem geschrieben und relativ sorgfältig ausgeführt. Die Verwendung von Ligaturen ist allerdings ziemlich willkürlich und entspricht gewöhnlich nicht der Silbenverteilung.



München, clm 30059 fol. 17r

Es ist dem Herausgeber eine angenehme Pflicht, Elżbieta Witkowska-Zaremba für ihre Hilfe bei der Entzifferung problematischer Stellen zu danken. Dank gebührt auch Ágnes Papp und Zsuzsa Czagány, welche die Edition der Choralbeispiele durch ihr fachkundiges Urteil erheblich verbessert haben.

EDITION

Mü = München, Bayerische Staatsbibliothek clm 30059, fol. 2r-23v

1

2r

► p.480

¹ Primo *Celi* scribit Arestoteles, princeps philosophorum: ignoratis principiis necesse est et artem ignorare. ² Cum autem huius artis, scilicet musice, sicut et aliarum scienciarum habitus sine agnitione fundamentali vix poterit experiri, tunc non tantum principia communia, sed et minus nota huius artis restat scire et declarare. ³ Cum multi sunt, qui desideria circa artem musicalem habent, qui tamen affectu de tedio diligenciam studendi habere nolunt iuxta illud, multi sunt, qui scire volunt, discere tamen nolunt, artes concupiscunt, sed eas acquirere fastidiunt. ⁴ Ex quo autem aliquorum nominatorum anima circa artem musicalem versari velit.

► p.480

⁵ Restat scire, quid sit musica diffinitive. ⁶ Et diffinitur sic secundum Boecium: Musica est ars armonie regulariter canendi ad honorem Dei finaliter adinventata. ⁷ Ex illa diffinitione patet, quod musica est ars regulata ad cultum divinum. ⁸ Sed in hoc, quod dicit: 'est ars regulariter canendi' patet, quod multi, quamplurimi licet, sciunt cantare usualiter, tamen non possunt dici musici, quia sunt arte et regulis sciencie carentes. ⁹ Et falluntur sepius, ex quo sunt ignorantes cursuum vocum et earum proportionum. ¹⁰ Musica autem verax est et fallitur inscientibus, et licet usuales ex fortuna interdum etiam inveniunt veram viam et veracem, tamen non ex arte, sed puro usu, sic tales similes sunt cecis ambulanti, qui non ex arte, sed forte inveniunt veritatem in via.

2v

¹¹ Per hoc intelligitur | magna differentia inter musicum et cantorem. ¹² Nam musicus dicitur ille, qui a musica denominatione appellatur et ratione perpensa non solum operis pericia sed etiam speculationis inperio canendi scienciam manifestans. ¹³ Sed cantor proprie usualis dicitur, nam

1-4 cf. Freiburg i. Br., Universitätsbibl. 77 fol. 2r

3 multi sunt ...] cf. Thesaurus proverbiorum medii aevi 13 p. 136

12 BOETH. mus. 1, 34 p. 224, 18; LAMBERTUS p. 252b

13-14 IOH. COTT. mus. 2, 9-10

1 scribit] scribitur *Mü* | est et] et est *Mü*

4 nominatorum] ntorum *Mü*

5 quit *Mü*

6 finaliter adinventata] finalter ad infenta *Mü*

8 arte] artis *Mü*

9 cursum *Mü*

12 canendi] canendis (?) *Mü*

musicus recte per artem incedit, cantor vero aliquociens viam solummodo ex usu tenet. ¹⁴ Cui autem cantorem comparaverim quam azino, qui canendo clamat et nesciens, quod ob hoc magna est differentia testante Guidone in libro suo neumatico sic dicens:

¹⁵ Musicorum et cantorum magna est differentia (vel distancia):

¹⁶ Isti <dicunt, illi> sciunt, qui componunt musicam.

¹⁷ Nam qui facit, quod non sapit, <diffinitur> bestia.

Versus: ¹⁸ Bestia non cantor, qui non <canit> arte, sed usu.

¹⁹ Non vox cantorem facit, sed artis documentum.

²⁰ Sequitur ex illis, qui vult esse musicus, proprie non debet dici cantor.

²¹ Nam non solum sufficit boare, sed etiam scire, alios quoque informare, musicam et cum hoc tonos informare sive cognoscere.

²² Et dicitur musica a *moys*, quod est *aqua*, et *icos sciencia*, quasi sciencia iuxta aquam reperta, vel *modusayca* a *modulacione*, que triplex est, scilicet mundana, humana et instrumentalis. ²³ Mundana est, que ex complexionali effectu elementorum ac superiorum corporum efficitur. ²⁴ Instrumentalis est, que consistit in generibus instrumentorum. ²⁵ Sed humana est, que in coniunctione corporis et anime consistit per vocem, cuius anima est agens, corpus vero paciens, que alio nomine vocatur musica vocalis. ²⁶ Et talis est duplex, scilicet choralis et instrumentalis. ²⁷ De choralis erit hic ad propositum, et est continua prolacio per vocem, ²⁸ sed instrumentalis et communis musice et eius aliis prolixitatibus ad presens supersedeo et tunc in musicam† | legentibus committo.

► p.480

3r

15-17 GUIDO reg. 1-3

18-19 LAMBERTUS p. 252b

22 SUMM. GUID. comm. 1, 8; IOH. COTT. mus. 3, 9

23 AUGUST. MIN. 13

17 <diffinitur>] dicitur *Mü*

23 complexionali] commencionali *Mü*, cf. *August. min. 13*

26 duplex] 2^x *Mü*

2

¹Premissa diffinitione ad materiam principalem procedendum est, ²et ergo primo de principiis primis, sine quibus noticia ipsius musice haberi non potest. ³Principalia autem in musica sunt septem littere in numero, quibus ipsa tota musica comprehenditur, scilicet a b c d e f g bis plene, ternario vero semiplene posite. ⁴Quibus litteris ⁷tem preponitur Γ grecum pro fundamento, per quod designatur gamaut, et est littera greca, per quam datur intelligi, quod musica a Grecis primo inventa est. ⁵Alie vero septem littere, scilicet a b c d e f g <sunt latine, per quod> datur intelligi, quod ipsa musica a Latinis est translata et ab eisdem regulariter est consummata.

Versus: ⁶Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse.

⁷Et ·Γ· grecum scribitur per medium thau et ponitur licenciative, quia non est litera necessitatis per se, quia non ponitur in debito ordine et numero. ⁸Ergo possumus cognoscere ·Γ· grecum non de numero illarum litterarum, sed aliquando necessarie pro clave in cantu propter nimium descensum, et precipue in tono 2^o sepius committitur. ⁹Et septem littere dicuntur signa, quia per eas suum signatum, scilicet debita <solfa>, cognoscitur.

¹⁰Notandum 2^o, quod ex hiis ⁷tem litteris iam in manu positis resultant decem et novem claves, que dividuntur ulterius in viginti unam claves eo, quod ·b· dupliciter ponitur, scilicet rotundum et quadrum, ut patet in illis duabus clavibus ·b·fa·♯·mi et ·bb·fa·♯·mi, et iste claves proferuntur sic cum eorum vocibus musicalibus: ·Γ·ut ·A·re ·♯·mi etc.. ¹¹Quarum clavium, que ponuntur in spacio, que in linea, versus:

¹²Linea notifficat clavem, que noscitur inpar.

4-5 LAMBERTUS p. 254b

2 haber] habere Mⁱⁱ

5 <sunt latine, per quod>] cf. TH II 1, 21; TH V 1, 11

8 sepius] corr. ex peius Mⁱⁱ

9 <solfa>] falsa Mⁱⁱ cf. LZ 1, 10-11

10 Notandum] Nondum Mⁱⁱ | ·bb·fa·♯·mi] bbfa♯mi Mⁱⁱ

12 inpar] inperam Mⁱⁱ

¹³ Et | per illam posicionem primo differunt omnino invicem, 2^o discrepant quo ad disposicionem figurarum, quarum una semper aliter scribitur quam alia. ¹⁴ 3^o differunt per divisionem, nam prime 4^{or}, scilicet ·Γ·ut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, dicuntur graves, quia cantus in eis discurrens gravem reddit sonum respectu aliarum clavium. ¹⁵ Alie vero 4^{or}, scilicet ·D·E·F·G· dicuntur finales, quia omnis cantus regulariter compositus <et> non transpositus in eis proprie et principaliter finiri habet, licet enim minus principaliter aliquando cantus habet finiri in ·a·b·c· acutis litteris. ¹⁶ Sed alie vero 4^{or}, scilicet ·a·lamire, ·b·fa·, ·ḡ·mi, <·c·solfaut>, dicuntur acute, seu affinales dicuntur, quod cantus transpositus habet in eis finiri. ¹⁷ Sed alie 4^{or} a vertice indicis sequentes usque ad ventrem medii, scilicet ·d·e·f·g·, dicuntur superacute, quia superacutas voces suo acumine superant, id est excellunt. ¹⁸ Postremo vero 5^e, scilicet ·aa·bb·cc·dd·ee· excellentes dicuntur, quia voces sue gracilitate habent acutas et superacutas penitus superare.

¹⁹ Item predictarum clavium quedam ex eis dicuntur signate, quedam non signate. ²⁰ Signate sunt, que in libris et in lineis signantur passive; sed active, que omnes alias claves inter illas positas signant, ut ·Γ·ut fundamentale, ·F·faut finale, ·c· acutum, ·g· superacutum, ·dd· excellens. ²¹ Et illarum clavium quedam signantur communiter, quedam raro, ut patebit. ²² Alie vero preter eas non signate dicuntur et non signantur in libris preter ·b·fa·ḡ·mi, quod eciam in spacio per b rotundum vel ḡ quadrum signatur, ut, ubi b rotundum signatur, et canitur *fa*, sed per ḡ quadrum, et canitur *mi*.

²³ Unde: ḡ durum *mi* cantat, b molle *fa* dulce frequentat.

²⁴ Et dicuntur | ideo claves, quia per eas similitudinarie diversitas cantuum aperitur, in quibus eciam clavibus sex voces musicales continentur et quibus tota musica modulatur.

15 ANON. Gemnic. append. 9

23 VERS. Palmam I 44

13 inficem *Mü*

15 <et> non] nec non (?) *Mü*, cf. TH II 1, 48; TH V 2, 65

16 add. post 27 *Mü*

23 b molle *fa* dulce] b molle dulce *fa* dulce *Mü*

24 Et dicuntur dicuntur *Mü*

Versus: ²⁵ *Ut, re, mi, fa, sol, la* modulacio musica cantat.

²⁶ Cunctas claudit odas manus et plene docet illas.

²⁷ Et ille sex voces ponuntur sepcies in manu aut in eius figura /// de-
scen<den>do et ascendendo sive econverso ////// et ponuntur ideo
sepcies in manu, quia septem sunt cantus hiis vocibus sex profici///
/////quitur, quod 7^{tem} sunt *ut* in manu et septem *re*, ut patet practicanti.

²⁸ Sequitur ////// manus:

vide p. 17

²⁹ littere finales:
/////////
/////////
/////////
/////////

³⁰ Item sciendum, quod tres sunt cantus secundum usum, scilicet ♯ du-
ralis, naturalis, b mollis. ³¹ Sed scilicet secundum artem 7^{tem} sunt, quia ♯
duralis dividitur in 3^s, b mollis in duos et naturalis eciam in duos.

Versus: ³² In ·c· natura, ·f· b mol, ·g·que ♯ dura.

25 VERS. Palmam I 31

26 Cunctas claudit odas] Cunctis claudat etas *Mü* cf. *TH I 1, 1, 4; TH II 1, 29; TH V 1, 22*
27 aut] *lectio incerta Mü* | practicandi *Mü* | post 27 sequitur 16 *Mü*

[illegible]

28 *figura*: 7^{um} semitonium $M\ddot{u}$ | clima] clina $M\ddot{u}$ | b 8^{ma} coniuncta ‡ 6^{te} 7^{ma} coniuncta b Γ^a
coniuncta $M\ddot{u}$ | b 3^a coniuncta $M\ddot{u}$

$$\begin{array}{c} 4v \\ 5r \end{array}$$

5^v ¹ Sequitur de cantus divisione.

² Et primo diffinitur sic cantus, prout sufficit ad propositum: ³ Cantus est neuma seu tropus debite regulatus secundum exigenciam arsim et thesim non excedens. ⁴ Ex ista diffinitione elici potest, quod de cantu irregulari nihil erit ad propositum, cum regulis musice non subiacet, sed solum de regulari est hic dicendum.

⁵ Et est triplex, scilicet $\natural$ duralis, naturalis et b mollis. ⁶ Primus designatur per $\natural$ quadrum sive durum. ⁷ Et dicitur $\natural$ duralis, quia asperum et durum et severum reddit sonum respectu aliorum clavium cantuum. ⁸ Et signatur per $\natural$ quadrum, quoniam sicut in quadrato est quedam resistencia angulorum ex acucie laterum in angulis, sic in tali cantu fit per nimiam depositionem arteriarum colisio.

⁹ Cantus autem b mollis dicitur propter suavem et dulcem sonum seu melodiam, quam <in suis> limitibus exercet et ergo per b rotundum signatur, quoniam inter figuras magis rotunditate iocundamur, et ergo ibi dulce *fa* decantatur.

¹⁰ Cantus autem naturalis dicitur propter naturalem et mediocrem progressum; ideo in medio coll<oc>atur eo, quod plane et mediocriter se habet, et ergo non oportuit eum aliqua littera sicut b mollem et $\natural$ duralem per modum <cognominis> signare. ¹¹ Quoniam igitur omnis modulacio musicalis est dura, b mollis vel naturalis, ergo non oportet, plures cantus invenire.

Versus: ¹² Tu qui solfabis, tres cantus esse notabis:

¹³ Ecce $\natural$ duralis, naturalis atque b mollis.

13 VERS. Palmam II 60

4 irregulari] irregulari *Mü*

8 signatur per $\natural$] signatu ex et *Mü* cf. TH VIII 21, 6 | dispositionem *Mü* cf. TH VIII 21, 6

9 <in suis>] visus *Mü* | rotunditate] rotundumatem *Mü* | iocundamur] iocundam⁹ *corr.* in iocundam² *Mü*

10 mediocrem] mediore *Mü* | <cognominis>] coniunccionis (?) *Mü* cf. TH VIII 21, 12

12 solvabis *Mü*

13 naturalis] naturalis naturalis *Mü*

¹⁴ Et isti tres cantus distinguuntur per 3^s litteras in manu positas, scilicet ·g·c·f·, unde metrista:

¹⁵ ·G· dat ḡ durum, ·c· naturalem, ·f·que b mollem.

¹⁶ Et illi tres cantus dividuntur in septem, quia ḡ duralis in tres, naturalis in duos, b mollis in duos. ¹⁷ Racio, quare ḡ duralis in tres, quia consideratur penes illam litteram g, sy triplex est ergo numero, eciam tres sunt species ḡ durales. ¹⁸ Sic eciam dicatur de aliis. ¹⁹ Et licet ·cc·solfa eciam incipiat in cantu, aduc non habet naturalem, quia non habet *ut*. 6r

Versus: ²⁰ Per septem species 3^s cantus plurificantur,

²¹ Per tria ·g·, duo ·c·, duo ·f· <diversi>ficantur.

²² Ex isto sequitur, quod in toto tres sunt cantus, et hoc in genere, et dividuntur in septem in specie, hoc est in 7^{em} cantus parciales in manu, et ponuntur tali forma: ²³ ubicumque unum *ut* ponitur, ibi semper quidem cantus incipitur. ²⁴ Et ergo notandum est, quod huic voci *ut* semper preponitur ·g·, ·c· vel ·f·, et sic *ut* cum suis vocibus ascendentibus est illius cantus, quem talis littera demonstrat. ²⁵ Ergo et sicut 7^{tem} sunt *ut* in manu, sic eciam septem sunt cantus in manu; aut econverso: sicut 7^{tem} sunt cantus in manu, sic eciam 7^{tem} sunt semitonia et non plura, ut patet in canticula. ► p.480

15 ANON. Gemnic. 1, 3, 26

21 <diversi>ficantur] durificantur *Mü*

22 tres] tes *Mü* | forma] for manu *Mü*

4

¹ Habita declaracione litterarum et vocum musicalium et eciam cantuum restat nunc de vocum mutacionibus. ² Est autem mutacio cantuum variacio unius vocis in aliam in una et eadem clave. ³ Dicitur notanter ‚in una et eadem clave’, quia vox unius clavis non mutatur in vocem alterius clavis
 ▶ p.480 eo, quod accidencia non migrant de subiecto in subiectum secundum Philosophum. ⁴ Propter quod *ut*, quod est in ·C·faut, non mutatur in *sol*, quod est in ·De·solre, quia habent diversas claves. ⁵ Sic eciam in ·b·fa·b·mi non fit mutacio propter eandem causam eo, quod ·b· rotundum habens *fa* nec mutatur in ·b· quadrum, quod habet *mi*, quia, sy *fa* in *mi* | possit mutari, tunc
 6v non diceretur ·b·fa·b·mi, sed ·b·fami diceretur. ⁶ Et ibi sunt claves dissone eo, quod illi discordant propter asperitatem et levitatem. ⁷ Dicitur eciam in diccione ‘unius ad aliam’, quia nichil mutatur in se ipsum; et ergo in clavis unam vocem habentibus non fit mutacio, quarum ⁷^{tem} sunt, scilicet ·Γ·ut, ·A·re, ·b·mi, ·b·fa et ·b·mi in spacio et ·bb·fa ·b·mi in linea, cum ibi sint due claves distincte et quelibet habet unam vocem et nullam mutacionem per 2^{am}. ⁸ Omnis clavis habens unam vocem nullam habet mutacionem.

Versus: ⁹ Unica sy fuerit vox, invariata manebit.

¹⁰ Sed sy contingeret facere unum descensum ultra ·Γ·ut, ut sepius contingit in figuratis, tunc muta ac sy esse<t> in ·g·solreut. ¹¹ Si autem ultra
 ▶ p.481 ·ee·la, tunc mutatur ac sy esset in ·e·lami.

¹² In clavis autem duas voces habentes due sunt mutaciones, et sunt octo, scilicet ·C·faut, ·D·solre etc. ¹³ In quibus ascendendo mutatur prima vox, que est alcior, in 2^{am} vocem, que inferior. ¹⁴ Sed descendendo mutatur 2^a vox, que est inferior, in primam vocem, que est alcior.

2 ADAM FULD. 2, 5

9 ANON. Gemnic. 1, 3, 28

3 in subiectum] in subiectum in subiectum *Mü*

7 ·bb·fa ·b·mi] ·bb·fa ·b·mi *Mü* | 2^{am}] 2^{cam} *Mü*

8 unam vocem] unam mutationem vocem *Mü*

12 due] duas *Mü*

Versus: ¹⁵ Sy duplex detur, hanc decet, ut bis varietur.

¹⁶ Sub ·b·fa·h·mi duas voces volo demi.

¹⁷ Quas non mutabis, quia duplex est tibi clavis.

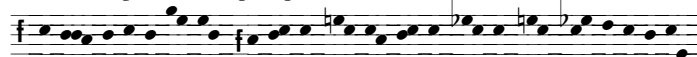
¹⁸ Sed in clavibus 3^s voces habentes sex sunt mutaciones, et sunt 6, scilicet ·G·solreut, ·a·lamire, ·c·solfaut, ·de·lasolre, ·g·solreut, ·aa·lamire. ¹⁹ In quibus ascendendo prima vox, que est alcior, in 2^{am}, que est inferior, sed media vox, que est alcior respectu ultime, mutatur in ultimam vocem, que est inferior, et prima vox mutatur in ultimam. ²⁰ Sed descendendo mutatur ultima in mediam et media in primam et ultima in primam | vocem, <ut> patebit.

²¹ Notandum ultimo de mutacione, quod, sy quis voluerit unamquamque vocem cognoscere, per quam canitur, scire videat locum eius in manu, et cum ea descendat ad suum *ut*, et ubi autem finitur, ibi cantus, per quem dicta vox regulatur, facillime invenitur. ²² Verbi gracia: Sy volueris scire, per quem cantum canitur *la*, quod est in ·E· gravi, descendendo sit *la sol fa mi re ut*, et finitur in ·F· gra<vi>, ubi est locus primi h duralis, ergo *la* ibi est primi h duralis. ²³ Sic etiam dicendum est de aliis clavibus etc.



► p.481

²⁴ Mutacio primarum quinque clavium scilicet in isto.



²⁵ In isto exemplo prenotato 5^e clavium primarum mutaciones patebunt manifeste, aliarum sequencium relinquo ad cantum gregorianum, qui cantus gregorianus debet maxime et certitudinaliter per regulas 4^{or} sequentes <...>.

15-17 ANON. Gemnic. 1, 3, 29-31

16-17 IOH. OLOM. 6 p. 22

18 ·c·solfaut] cfaut csolfaut *Mü*

19 in 2^{am} que est inferius *Mü*

20 ultima in primam] ultimam in primam *Mü* | <ut>] esse ? *Mü*

22 quem] quam *Mü* | gra<vi>] gragio ? *Mü*

24 ex:: falsum est

supra ultimas notas

► p.482 ²⁶ Quarum regularum prima talis est: ²⁷ Sy cantus finitur in ·D·solre, ut est primus et 2^{us} tonus, ²⁸ sy ascendit per ·a·lamire, tunc ibi est caute inspicendum: ²⁹ Nam sy ascendit ab ·a·lamire per unam differentiam aut notam, tunc mutatur *la* in *mi*. ³⁰ Sy autem per plures, tunc *la* in *re* exceptis pauculis responsoriis ut istis: *Te sanctum Dominum, Ymolabit hedum*, que sunt
7v eiusdem melodie, in quibus | licet ascensus per ·a·lamire est per plures eiusdem melodye gradus, tamen non mutatur *la* in *re*, sed in *mi*, ut patet in hac dictione *Te decet*.

³¹ Secunda regula: ³² Sy cantus finitur in ·E·lami, ut est <3>^{us} vel 4^{tus}, et sy ascendit per ·a·lamire, semper mutatur *la* in *re*, quia tunc tibi cantus semper postulat *fa* in ·c·solfaut; et ratio illius invenitur ex eorum tenoribus.

³³ Tercia regula: ³⁴ Sy cantus finitur in ·F·faut, ut est tonus quintus et sextus, et sy mutacio venerit per ·a·lamire, tunc debet mutare *la* in *mi*, quia postulat *sol* in ·c·solfaut eo, quod †...† ut recluditur in ·F·faut.

³⁵ 4^{ta} regula: ³⁶ Sy autem cantus finiretur in ·G·solreut, ut est 7^{mi} et 8^{vi} toni, tunc postulat *fa* in ·c·solfaut et *mi* in ·b·fa·h·mi.

³⁷ Et sic est verum, nisy talis cantus b mollis mutaretur in h duralem, sed semper est per b rotundum vel quadrum designandum.

³⁸ Ulterius notandum pro mutacione, quod sicut cantus solmisatur per istas 4^{or} regulas regulariter in <articulo> manus, sic[ut] etiam aliquando solmisatur irregulariter. ³⁹ Sic[ut] hoc etiam contingit in certo cantu choralis, in quo voces, per quas cantus solmisatur, habent se irregulariter ita, quod aliquando cantus per coniunctam vel fictam musicam disponitur et solmisatur. ⁴⁰ Diffinitur autem sic coniuncta: Est facere illud, quod non est vel quod non videtur esse. ⁴¹ Vel sic: Est facere de tono semitonium et converso de semitonio tonum. ⁴² Et sunt octo in cantu regulari: ⁴³ Prima est in

► p.482 ·h·mi, quod designatur per b molle; 2^a in ·E· gravi, ut patet in figura. ⁴⁴ Et ex illo sequitur corollarium, quod 5^e signantur coniuncte per b molle et alie 3^s per h durum; ut patet figuram inspicientibus. ⁴⁵ Et prima coniuncta in responsorio *Sancta et immaculata* in illo verbo *non poterant*; similiter *Fuerunt sine querela*, | *Calicem Domini*. ⁴⁶ Est hic etiam 2^a coniuncta in isto responsorio *Ite*
8r

32 <3>^{us}] 2^{us} *Mii*

34 mutare] mate mutare *Mii*

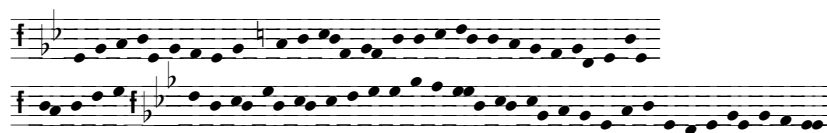
36 finiretur *Mii*

38 <articulo>] canticula *Mii*

40 sic coniuncta sic coniuncta *Mii*

44 coniuncte *Mii*

in orbem in ista dictione *orbem* et ergo solmisando debet incipi in *sol* in loco
·F·faut et non in *fa*, ut patet in figura sequenti:



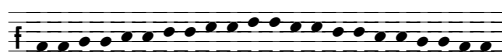
46 ex.: *pro clave litterae cum syllabis* ffaut elami dsolre cfaut bmi are Γut *lineis et spatiis adiunxit* Mü.

6

¹Positis mutacionibus vocum et claviū restat nunc dicere de modis, ex quibus omnis cantus tocius mundi componitur quo ad ascensum et descensum. ²Et diffinitur sic: Modus est modulatus respectus unius vocis ad sibi proximam vocem et hoc in ascensu vel descensu. ³Et sunt novem magis usitati. ▶ p.482

Versus: ⁴Ter ternis modulis cantus contextitur omnis
⁵et diversorum concors responsio vocum.

⁶Primus modus in ordine est unisonus et est modus improprie eo, quod nec intenditur nec remittitur, licet alii modi cadunt ab eo. ⁷Et diffinitur unisonus: Est unius et eiusdem vocis bina vel crebrior repetitio vel replicatio in eadem linea vel in eodem spacio. ⁸Et dicitur unisonus ab *unus* et *sonus*, quia unus sonus. ⁹Et habet fieri sex modis, secundum quod sex sunt voces, scilicet *ut re mi fa sol la*. ¹⁰Quelibet istarum vocum, que replicatur, dicitur unisonus.



9r

¹¹Secundus modus dicitur semitonus et est unius vocis in proximam et immediatam modica intensio vel remissio, ¹²id est elevacio vel depressio, ascensus vel descensus, et dicitur a *semi*, quod est *imperfectus*, et *tonus*, quasi imperfectus tonus. ¹³Et habet fieri duobus modis, scilicet de *mi* in *fa* et econverso.



¹⁴Tercius modus dicitur tonus et est saltus unius vocis in proximam et immediatam potenter et viriliter sonans, quia fortem et potentem habet vocem respectu semitoni. ¹⁵Et habet fieri 4^{or} modis, scilicet de *ut* in *re* et de *re* in *mi* et de *fa* in *sol* et de *sol* in *la* et econverso.

14 IOH. COTT. mus. 8, 6; GOB. PERS. p. 184a

5 resposio *Mü*

11 in in proximam *Mü*

12 et *tonus*] et semitonus *Mü*

14 in mediata *Mü* | viriliter] firiliter *Mü*



¹⁶ Quartus modus dicitur semiditonus et est unius vocis <in terciam> debilis intensio vel remissio. ¹⁷ Et dicitur semiditonus a *semis*, <quod est> *imperfectus* et *ditonus*, quasi imperfectus ditonus, vel dicitur a semitonio et tono eo, quod componitur ex tono et semitonio. ¹⁸ Et dirigit suum saltum ad 3^{am} ut ipse ditonus. ¹⁹ Sed differunt in hoc, quia ditonus numquam in suo ambitu semitonum includit, semiditonus vero semper includit. ²⁰ Et habet fieri duobus modis, scilicet de *re* in *fa* et de *mi* in *sol*, et sic etiam ditonus habet fieri duobus modis, ut patebit.

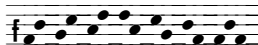


²¹ Quintus modus dicitur ditonus et est saltus unius vocis in terciam viriliter sonans. ²² Et dicitur a *dya*, quod est *duo* et *tonus*, quasi duos tonos in se continens. ²³ Et habet fieri duobus modis, scilicet de *ut* in *mi* et de *fa* in *la* et e converso.



²⁴ Sextus modus dicitur dyatesseron et est saltus unius vocis in aliam, scilicet in quartam proporcionabiliter sonans. ²⁵ Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *tesseron quatuor*, quia fit ab una voce in quartam, hoc est quatuor vocibus. ²⁶ Et fit tribus <modis>, scilicet de *ut* in *fa* et de *re* in *sol*, de *mi* in *la* et e converso.

9v



17 ANON. Claudifor. 3, 1, 6; ANON. Carthus. pract. 15, 17

22 ANON. Claudifor. 3, 1, 7; ANON. Carthus. pract. 15, 20

25 ANON. Carthus. pract. 15, 24

16 <in terciam>] *illegibile Mü*; cf. LZ 3, 102; TH II 3, 79; TH V 3, 104

17 <quod est>] *illegibile Mü*

18 dirigit] *lectio incerta* cf. LZ 3, 113; TH II 3, 80; TH V 3, 105; TH XV 7, 61; TH XI 3, 76; TH XIII 3, 102

21 sonas *Mü*

► p.482

► p.483

10r

43 unus] unius Mü

► *p.483* et uno semitonio componitur. ⁴⁴ Et isti ambo modi in modo cantandi sunt considerandi et respiciendi circa 5^{am} ita, quod primo 5^{ta} in mente est inmaginanda, de<inde> 6^{ta} est capienda ascendendo et descendendo et non penes 8^{am}.

⁴⁵ Additur eciam predictis 10^{<mus>} modus, scilicet dyapason. ⁴⁶ Et est saltus ab una voce in octavam dulcissime sonans. ⁴⁷ Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pason*, *totum*, quia ex omnibus modis fit. ⁴⁸ Et habet fieri dupliciter, ascendendo et descendendo. ⁴⁹ Constat autem ex 5^e tonis et duobus semitoniis, et habet in se tonum, semitonum, dyapenthe cum tono [et semitono] pro exemplo. ⁵⁰ Est una littera manus ad eandem sibi similem in specie.

⁵¹ Item isti modi predicti vel prescripti dicuntur magis usitati et secundum autores in communi usu modernorum habiti. ⁵² Et hoc dicitur ideo, quia reperiuntur plures extra usum, ut est tritonus, semiditonus cum dyapenthe, ditonus cum dyapenthe, similiter dyatesseron cum dyapenthe.

⁵³ Nam tritonus est saltus ab una in 4^{am} et continens 3^s tonos, ut ab ·F· finali in ·b· minutum quadrum. ⁵⁴ Et dicitur tritonus discordialis, quia non consonat cantu gregoriano, quia vicium est et ideo non ponitur.

► *p.483* ⁵⁵ Semiditonus cum dyapenthe est saltus unius vocis in septimam debiliter sonans aut remisse. ⁵⁶ Et dicitur a semiditono et dyapenthe eo, quod ille modus est coniunctus ex semiditono et dyapenthe. ⁵⁷ Constat enim ex 4^{or} tonis et duobus semitoniis ut a ·F· ut ad ·F· finale.

⁵⁸ Ditonus cum dyapenthe est saltus in 7^{am} intensam. ⁵⁹ Et dicitur a ditono et dyapenthe eo, quod fit ex duobus modis. ⁶⁰ Constat | autem ex 5^e tonis et uno semitonio incluso, ut patet a ·C· faut ad ·b· minutum quadrum.

► *p.483* ⁶¹ Sed ultimus modus inusitatus est dyatesseron cum dyapenthe. ⁶² Et est saltus ab una in nonam. ⁶³ Et superat dyapason in una voce ascendendo et descendendo. ⁶⁴ Et dicitur dyatesseron cum dyapenthe eo, quod componitur ex istis duobus modis usitatis.

44 5^{am}] 5^{ta} *Mü* | primo] *pā Mü* | 8^{am} *Mü*

49 habet] *lectio incerta Mü*

54 discordialis] *lectio incerta Mü cf. TH VII 3, 47*

56 semiditono ... semiditono] semitono ... semitono *Mü*

60 ad] *lectio incerta*

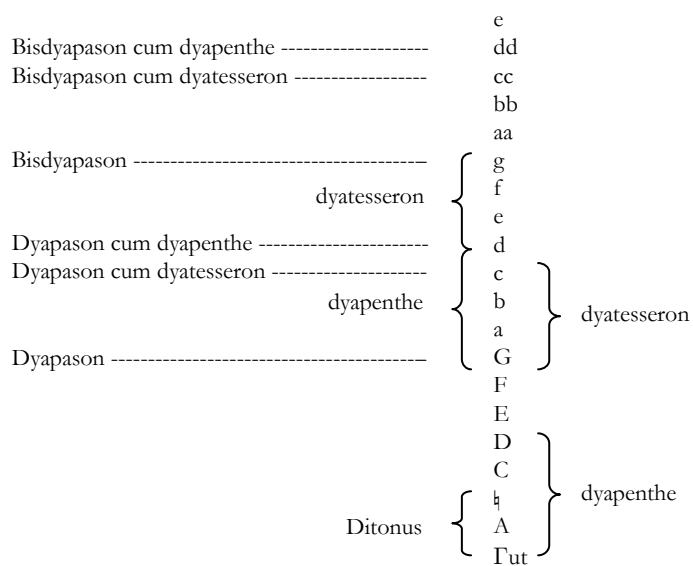
61 diyatesseron *Mü*

⁶⁵ Octavam super<at> dyatesseron cum dyapenthe.

⁶⁶ Hec concordia stat nulla ratione cogente.

⁶⁷ Et omnes isti modi tam usitati quam non usitati patebunt in figura sequenti. ⁶⁸ Etiam nota, quod iste saltus, scilicet 7^{ma}, in modo cantandi penes 8^{va} accipitur et non penes 5^{iam}, quia in cantando 8^{va} est tenenda in mente, de<inde> /// // est capienda. ▶ p.483

⁶⁹ Sequitur figura:



Omnis modus	{	aut resonat in eadem et una corda et est unisonus
		aut in 2 ^a { aut depressa et sic est semitonium dicendo <i>mi fa</i> et e converso aut intensa et sic est tonus dicendo ut <i>ut re mi</i>
	{	aut intensa et sic est dicendo <i>ut mi, fa la</i> aut remissa et sic est semiditonus, ut dicendo <i>re fa</i>
		aut in 4 ^{ta} et sic est dyatesseron, ut dicendo <i>ut fa, re sol, mi la</i> vel <tri>tonus d<iscor>dialis
	{	aut in 5 ^{ta} et sic est dyapenthe ut dicendo [ut] <i>ut s</i> >
		aut in 6 ^{ta} et sic est semitonium cum dyapenthe depressa tonus cum dyapenthe eleva<ta>
		aut in 7 ^{ma} et sic est semiditonus cum dyapenthe remissa vel ditonus cum dyapenthe in<tensa>
		aut in 8 ^{va} et sic est dyapason 8 ^{va} dulcis

11r

70 Ter ter-ni sunt mo-di, qui-bus om-nis me-lo-di-a con-te-xi-tur, sci-li-cet
u-ni-so-nus, se-mi-to-ni-um, to-nus, se-mi-di-to-nus, di-to-nus,
dy-a-tes-se-ron, dy-a-pen-the, se-mi-to-ni-um cum dy-a-pen-the, to-nus
cum dy-a-pen-te. <Ad hec mo-dus dy-a-pa-son. Si quem de-lec-tat, e-ius hunc
mo>-dum es-se co-gno-scat.

► p.483

69 *tabula inferiore margine amputatus est; cf. TH XIII 3, 35-43* | aut in 2^a] aut in 3^a Mii | ut
dicendo *ut fa, re sol, mi la*] post <tri>tonus d<iscor>dialis Mii | <tri>tonus] ditonus Mii |
aut in 8^{va}] aut in 8^{ma} Mii

70 <Ad hec ... mo->] *illegibile Mii*

¹ Ulterius notandum est principaliter de distincione tonorum ac differenciis. ² Sed quia equivocacio est semper mater erroris, ut dicit Florista, ne in equivocacione huius vocabuli, scilicet *tonus*, laboremus, sciendum, quod *tonus* capitur dupliciter, proprie et inproprie. ³ Tonus autem proprie captus est distancia seu spaciū constans ex duabus vocibus <continuis>, dummodo ibi non fit semitonium. ⁴ Tonus autem inproprie captus, qui tropus dicitur, <...> vel est regula, que de omni cantu secundum principium, medium et finem diiudicat et discernit.

⁵ Tonorum autem seu troporum alius autentus inpar seu autoralis aut principalis, alius plagalis aut collateralis vel subiugalis. ⁶ Autenti sunt 4^{or} et sunt inpaes, scilicet primus, 3^{us}, 5^{tus}, septimus. ⁷ Et dicuntur domini, principes vel principales, quia cantus eorum versatur in acutis et aliquando in superacutis. ⁸ Plagales sunt similiter 4^{or}, et sunt paes, scilicet 2^{us}, 4^{tus}, sextus et 8^{us}. ⁹ Et dicuntur collaterales seu subiugales, id est servi, quia cantus eorum versatur vel versabilis est in gravibus, ¹⁰ sicut ergo dominorum et principum est esse supra, servorum infra. ¹¹ Qui cantus autentorum, qui sunt inpaes, discurrunt vel discurri habent in acutis, cantus vero plagalium, qui sunt paes, discurrunt vel discurri habent in gravibus vel in assis. ¹² Sic ergo patet, licet in temporibus retractis longe tantum 4^{or} fuerunt toni, nunc autem quilibet eorum divisus est in duos, ita quod octo constituuntur. ¹³ Quamvis autem octo sunt toni, tamen littere finales tantum 4^{or} fuerunt, ut autentus quilibet sive tonus inpar secum in eadem littera finali plagalem sive paem permittit commorari; et sunt iste claves, scilicet ·D·E·F· et ·G· ita ordinando, quod primus et 2^{us} cantum suum finiunt | in ·D·solre, 3^{us} et 4^{tus} in ·E·lami, 5^{tus} et 6^{tus} in ·F·faut, 7^{mus} et 8^{us} in ·G·solreut.

4 Ps.-ODO dial. p. 257b; ANON. Carthus. nat. 1, 22

2 equivocacio] exquivocacio *Mü* | vocabuli] vocabi *Mü*

3 <continuis>] cf. TH XXIII 2, 1, 3

4 principium] Priscianum *Mü* cf. TH XXIII 2, 1, 6 | diiudicat *Mü*

9 vel versabilis] vel vel versabilis

11 assis] passis *Mü*

12 retractis] retoractis *Mü*

13 ut] ut *Mü* | et ·G·] et g et gsolreut *Mü* | fineunt *Mü*

Versus: ¹⁴ In ·D·solre manent primus atque 2^{us},
¹⁵ Sed locus est ·E·lami finalis ter<ni>que 4^{terni}.
¹⁶ ·F·faut est locus 5^{ti} 6^{ti}que tonorum.
¹⁷ Septimus et octavus ·G·solreut ars docet nos.

- p.484 ¹⁸ Et iste 4^{or} littere dicte sunt finales seu manerie. ¹⁹ Nam proprie et regulariter omnem cantum finire desiderant et omn<ium> modulam<inum> musicorum regere diversitates. ²⁰ Dicuntur eciam manerie, quia in eis quantum ad finem omnis cantus debet remanere. ²¹ Ubicumque enim cantus incipitur et quocumque modo variatur, semper ei modus seu tropus diiudicandus est, in cuius fine sive maneria cessaverit. ²² Et <dicitur> notanter *proprie* seu *regulariter*, quia et alias finales interdum cantus sibi usurpat, quas affinales nuncupant, scilicet ·a· acutum minutum, quod est ·a·lamire in linea, ·b· quadratum, quod immediate sequitur, et ·c· acutum, quod est in ·c·solfaut. ²³ Sunt nempe nonnulli cantus, qui alienas sedes sibi usurpant minus proprie seu <illegaliter>, id est quasi sine lege. ²⁴ Hec autem illegalitas in quibusdam cantibus venialiter, in quibusdam vero <in>excusabiliter solet evenire, et interdum fit ex cantoris vicio. ²⁵ Scimus itaque, quod horum responsiorum *Sancta et immaculata virginitas* est de tono 2^o, ergo deberet finiri in ·De·solre, ubi est locus finalis 2ⁱ toni, et per consequens ibidem incipi debet, quia tamen in illa dictione *non poterant* descendit versus ·T·ut per semitonium, ubi tamen non est licitum. ²⁶ Ergo ad evitandum hunc errorem minus scientes et minus perfecti cantores transferunt hunc cantum ad ·a· affinale, scilicet ad ·a· acutum, | quod est in ·a·lamire, ipsum ibi incipientes et finientes. ²⁷ Si quis tamen sciret coniunctas, possit hunc errorem faciliter abstergere et in suo loco finali debite incipere et finire.
- p.484
- 12v

22 IOH. COTT. mus. 11, 11

24 IOH. COTT. mus. 14, 2-3

15 ·E·lami] plani *Mü* cf. TH XV 10, 16 | ter<ni>que] ter quoque *Mü*

18 dicte] dicti *Mü*

19 omn<ium> modulam<inum>] omne modulamen *Mü* cf. TH VIII 24, 3

21 maneria cessaverit] manerie cessaverunt *Mü* cf. TH VIII 24, 4

22 <dicitur> notanter] nonte³ *Mü* cf. TH XXIII 2, 1, 28 | quod est] qui est *Mü* | et ·c· acutum] est ·c· acutum *Mü*

23 alienes *Mü* | usurpant] usurpes *Mü* | <illegaliter>] irregulariter *Mü*

24 cantibus] cantus *Mü* | excusabiliter *Mü* | vicio] ficio *Mü*

25 finalis] *add. Mü in marg.*

26 hunc] hñt *Mü* | ipsam *Mü*

²⁸ Et sicut dictum est de finali et affinali toni primi, sic etiam dicendum est de aliis tonis. ²⁹ Sed quandoque raro per impericiam coniunctarum huiusmodi cantuum sufformacio vel transposicio contingit, sed progressus a loco finalium ad locum affinalium non regulariter, sed potius ab usu nuncupatur.

³⁰ Cantus autem prothi autenti et sui plagalis, id est toni primi et 2ⁱ, finiuntur in ·D· finali, vel sy necesse fuerit, in ·a· acuto affinali. ³¹ Sed cantus deuteri et sui plagalis, id est tercii et quarti toni, debent terminari in ·E· gravi vel in ·f· quadro, scilicet in ·b·fa·f·mi. ³² Cantus autem triti et sui plagalis, id est quinti et 6^{ti}, in ·F· gravi, id est in ·F·faut, vel sy necesse fuerit, in ·c· acuto. ³³ Cantus vero tethradi et eius plagalis, id est toni 7^{mi} et 8^{vi}, cum nullum habent affinalem, [sed] semper habent in ·G· gravi, id est in <·G·>solreut in spacio determinari. ³⁴ Sed sy autem alibi ex inpericia terminatur, vicio non carebit et non verus est, sed falsus cantus reputatur. ³⁵ Sy autem igitur cantus extra istas 7^{em} litteras quatuor finales quantum ad cantum regularem et 3^s affinales quantum ad irregularem, terminabitur, non verus sed falsus dicitur, et ineptus est diiudicandus. ³⁶ Et in rei veritate iam ita est, quod ex inpericia cantorum plurium cantus ad tantum sunt variati et mutati, transformati et dylacerati, ut etiam extra sedes suorum finalium et affinalium collocantur, ut patere clare potest diligenter | stipulanti antiphona- 13r
naria et gradualia inquirenti. ³⁷ Videbit itaque, qualiter cantuum depravatores recte composita perverterunt, perversaque in usum in<corrigi>biliter deduxerunt adeo, ut iam <pessimus usus pro> autor<itate> tractatur, et unde hoc nisi ex inpericia cant<orum> apparere volencium suamque inpericiam defendere.

³⁸ Notandum etiam, sicut octo sunt toni, ut dictum est, sic etiam sunt <octo> tenores eorundem. ³⁹ Tenorem autem in musica voco initium

37 IOH. COTT. mus. 15, 3

30 necesse] *vel* necessar// *Mü*

33 <·G·>solreut] dsolreut *Mü*

34 alibi] aliu *Mü* cf. TH XXIII 2, 1, 36

35 irregularem] irregulares *Mü*

36 Et] *et* *Mü* | stipulanti] destupulanti *Mü*

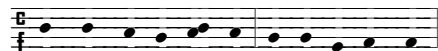
37 recte] rectem (?) *Mü* | in<corrigi>biliter] incertbiliter (?) *Mü*, cf. TH VIII 26, 101 ff. | adeo] ideo *Mü* | <pessimus usus pro> autor<itate>] possimus usque per autorem *Mü*, cf. TH VIII 26, 104 | cant<orum>] cantus *Mü*

38 <octo>] cf. TH VIII 25, 4

<prime> sillabe de *Euouae*, et signantur tenores hiis litteris dictis, que sunt recepte ab hiis dictionibus *seculorum amen*.⁴⁰ Depositis nempe omnibus consonantibus a dictis duabus dictionibus vocales tantummodo remanent iam nominate.⁴¹ Et dicuntur tenores quasi quedam claves, cantum que retinent, ne excurrat, et sedes finalium vel affinalium ad cantum quoque, cuius toni <sit>, additum preparant et ostendunt.⁴² Hoc quoque nihilominus est memorie commendandum, quod, sicut [sunt] octo tonorum quatuor sunt principales littere terminales, sic similiter octo tenoribus 4^{or} sunt principales iniciales signate, sed vario modo.⁴³ Semper etenim duorum tonorum ad unam litteram seu notam finalem est respectus, utrumque duorum ad unam et sic per cetera, ut dictum est.⁴⁴ In tenoribus non est ita.⁴⁵ Nam nunc quidem 1 in una littera, nunc vero 3^s in una exordium sumunt.⁴⁶ Est autem in ·F· gravi, id est in ·F·faut in linea, initium tenoris 2ⁱ, in ·a· acuto initium tenoris primi, 4^{ti} et 6^{ti}, in ·c· autem acuto, id est in ·c·solfaut, est initium tenoris 3^{ti}, 5^{ti} et 8^{vi}, in ·d· vero acuto, id est in ·d·lasolre, est initium tenoris septimi.⁴⁷ Et loca sibi singula vendicaverunt, quoniam 2^{us} tonus pre omnibus maxime descendit, 7^{mus} vero pre omnibus maxime ascendit.

⁴⁸ Sequitur figura:

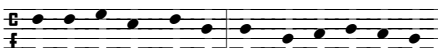
13v



⁴⁹ Si quis sin-gu-lo-rum cu-pit to-no-rum



Sci-re me-lo-di-am hanc ac-ten-dat for-mam



Et sic fi - ne bre-vi stu-di- o-que le-vi

42-47 IOH. COTT. mus. 11, 5-9

49 SUMM. GUID. ton. 52

39 <prime>] per *Mü* cf. TH VIII 25, 6 | ab] ad *Mü*

40 duobus *Mü*

41 excurrat] *lectio incerta Mü* cf. TH XXIII 2, 2, 3 | et] ex *Mü* | cuius] *lectio incerta Mü*

42 tonorum] tenores *Mü* cf. TH XXIII 2, 2, 4 | iniciales] iniicte *Mü* cf. TH XXIII 2, 2, 4

43 etenim] etim *Mü* cf. TH XXIII 2, 2, 5 | tonorum] tenorum *Mü* cf. TH XXIII 2, 2, 5

47 sigula *Mü*

49 Hic nullus est defectus add. *Mü* ante melodiam supra lineas vacuas | ex.: finem *Mü*



pot-e-rit hoc sci-re to- nos dif-fi- ni- re

⁵⁰ Item omnis tenor autentici incipit ultra 4^{tam} sui finalis, sed tenor plagalis in 4^{ta} vel sub 4^{ta}. ⁵¹ Et ex isto sequitur hoc, quod communiter dicitur, quod 5^{ta} est propria nota autentorum, sed 4^{ta} plagalium; ergo semper cantus autentus tendit alcius quam plagalis.

⁵² Item scire debes, quod primus, ut sepius dictum est, in ·D· gravi desinit et <eius tenor> in ·a· acuto inchoatur. ⁵³ Sed plagalis in ·D· gravi quoad totum desinit et eius tenor in ·F· gravi inchoatur et ceteris; quod patet in hys metris:

⁵⁴ <Est> primus tonus *re la, re fa*que 2^{us}.

⁵⁵ 3^{us} <est> *mi fa*, <sed> 4^{tus} sit tibi *mi la*.

⁵⁶ Est 5^{tus} tonus *fa fa, fa la* quoque 6^{tus}.

⁵⁷ Septimus est *ut sol*, 8^{vus} dicitur *ut fa*.

⁵⁸ Item nota, quod omnis tenor autentus <excedit tenorem sui plagalis in duabus clavibus excepto 7^{mo} tono, cuius tenor> excedit tenorem sui plagalis in una dumtaxat clave. ⁵⁹ Hoc etiam non minus considerandum, quoniam omnis tenor aut incipitur supra 4^{tam}, tunc est tenor autentici, sy vero manet in 4^{ta} vel infra, tunc est tenor plagalis, ut patet faciliter praticanti.

⁶⁰ Hoc etiam habetur pro regula, quod omnis tenor saltem capitalis aut in fine sui toni vel cantus tangit finalem | sui toni aut non. ⁶¹ Sy non, est tenor autentici, sy sic, tunc est tenor plagalis. ⁶² Hoc iterum faciliter patet praticanti. ⁶³ Sequitur figura:

14r

54-57 ANON. Carthus. inton. 37

51 alcius] alcior *Mü*

52 debes] *add. in marg. Mü*

53 totum] tonum *Mü* cf. TH XXIII 2, 2, 10

55 <sed> 4^{tus} sit] 4^{tus} fit *Mü* cf. TH XI 4, 28, TH XXIII 2, 2, 13

58 <excedit - tenor>] cf. TH XXIII 2, 2, 19 | excedit] expedit *Mü*

60 habetur] habere *Mü*

64

► p.484

Tenorum	Alii sunt in pares et grece dicun- tur:	Prothos Deutros Tritos Tetrardos	Gentiliter	Dorius et frigi- us libidius impalidius	Latine	primus 2 ^{us} 3 ^{us} <4 ^{us} >
	Aliqui sunt pares et grece dicuntur plaga:	Prothi Deuteri Triti Tetrardi	Gentiliter	ypodorius, yppofrigius yppolibidius yppomolibidius		

65

Finales //// iste 4 ^{or} //es, scilicet	G F E D	Et debet intellegi de se- dibus ipsorum quantum ad regularitatem. Sed ta- men locaciones seu sedes, quantum ad illegalitatem si<ve ir>regularitatem sunt iste 3^s affinales, scilicet patet:	Septimus et 8^{vus} nullam habent affinalem. <c> ·c· acutum affinale 5^{ti} et 6^{ti} ‡ transpositorum, a ‡ quadratum 3^{ti} et 4^{ti} transpositorum, ·a· affinale[m] primi et 2ⁱ transpositorum

66

Et sicut 8 sunt tenores princi- pales, littere 4 ^{or} terminales sic, quod semper duobus, videlicet autenti <et> sui plagalis, ad- optatur una littera finalis, sic eciam octo tenoribus adoptan- tur 4 ^{or} littere iniciales.	Secundo ·f·, que littera est initium tenoris secundi toni	Primo, 4^{to}, 6^{to}	hec littera ·a· acuta affinalis, que est initium tonorum primi quarti et sexti
	3^o, 5^{to}, 8^{vo}	·c· acutum, que est initium tonorum predictorum	
	7^{mo} ·d· acutum, in quo sumit originarie		

64 pares et grece] pares et greci *Mü* | Tretrados *Mü*65 si<ve ir>regularitatem] siui regularitatem *Mü* | 5^{ti} et 6^{ti} transposititarum *Mü* | sumit]
lectio incerta Mü

8

¹ Ex dictis sedibus tonorum de ascensu et descensu libet paucula per- 14v
tingere, pro quo breviter sciendum est, quod cantus tonorum autentorum
inparium vel principalium a suis finalibus, vel si necesse fuerit, a suis affi-
nalibus possunt ascendere ad octavam, id est ad litteram sibi similem in
voce vel in scripto, et cum licencia ad nonam, raro ad decimam. ² Possunt
eciam descendere sub suo finali vel affinali per unum tonum excepto
dumtaxat uno tono, scilicet 5^{to}, qui ob carencia toni sub suo finali sic non
descendit, loco cuius carencie potest descendere per <semiditonum>, ut
patet in hac *Alma redemptoris* in dictione *genitorem*. ³ Et sy 5^{tus} tonus, sy de- ▶ p.484
scenderet per unam ultra finalem litteram, tunc statim cessaret natura
isti<us> toni et sic perficeretur natura [sua] sui plagalis, quia ibi est conso-
nancia sui plagalis, et natura sua in natura <sui plagalis> deperitur.
⁴ Consequenter subiugales vel pares nequeunt tantum ascendere sicut inpa-
res, sed tantum ascendere possunt ad 5^{tam} supra suum finalem, raro ad
sextam, rarissime ad 7^{tam}. ⁵ Descendere autem eis licet sub suo finali per
dyatesseron, id est ad locum 4^{tum} et hoc regulariter, licencialiter autem ad
5^{tam} per dyapenthe et non amplius. ⁶ Ex illis duabus regulis patet, quod
quilibet tonus, tam plagalis quam autentus, complet dyapason. ⁷ Nam quod
toni pares perdunt in acutis, hoc recipiunt in gravibus; verbi gracia tonus
2^{us} perficit suum dyapason ab ·A·re usque ad ·a·lamire et ceteris. ⁸ Et dixi
notanter de utrisque, quod possunt tantum ascendere et descendere, quo-
niam cantus autentorum non semper ascendit ad dyapason, sicut patet in
antiphonis feriatis et eciam in quibusdam festivis, sicut contingit in istis et
consimilibus: *Ecce tu pulchra es*, *Ecce ego mitto vos*, que antiphone et hiis simi-
les a suo finali tantum <ad dyapente> ascendunt.

⁹ Ex illis sequitur, quod in quibusdam aliis caute est respiciendum, ut, sy
reverberaverint dyapenthe, | tunc sunt de tono autentus, sy vero non, sed 15r
inferius sepe morantur, sunt de tono plagali. ¹⁰ Hoc volo te scire, quoniam ▶ p.484
autenti aliquando possunt ingredi loca suorum plagalium, scilicet descen-
dendo sub suo finali per dyatesseron, licet raro fit, ut patet in antiphona

1 cantus tonorum] cantus tenorum *Mü*

2 <semiditonum>] semitonium *Mü*

8 contigit *Mü* | *pulchra*] pulchra *Mü* | <ad dyapente>] cf. *TH XI* 5, 37; *TH XXIII* 2, 3, 10

9 illis] *lectio incerta Mü*

10 loca] loco *Mü*

predicta *Ecce tu pulchra es*.¹¹ Cuius ratio potest assignari talis, quia sicut domini et principes possunt licite dominari in bonis suorum subditorum, sic etiam toni autenti possunt loca suorum plagalium occupare, et ergo aliqui cantus ascendunt ut autenti et descendunt ut plagales, ut facit ista antiphona de sancta Maria Magdalena *Fidelis sermo et omni*.¹² Ad quos iterum caute respiciendum est.¹³ Nam sy plus superius morentur quam inferius, autenti sunt, sy plus inferius quam superius, plagales sunt.¹⁴ Sy vero tantum in acutis quantum in gravibus, dicuntur esse de tonis communibus vel indifferentibus.¹⁵ In responsoriis et in introitibus, in ceterisque cantibus versus habentibus non est difficultas.¹⁶ Nam sy versus eorum incipiuntur autentice, id est elevate, scilicet in 5^{ta}, tunc sunt de tonis autenticis, [vel si cadunt in 5^{tam},] sy vero plagaliter, id est basse, sunt de tonis plagalibus.¹⁷ Que autem sunt littere, que appropriantur tonis autenticis et que plagalibus et que sunt communes vel indifferentes quantum ad tonum autentum et plagalem, hiis 4^{or} figuris, que secuntur, patet clare.¹⁸ Sequitur nunc figura:

► p.485

plagalis D E F G a autenti
A ♯ C de utrisque b c d
Dispositio prothi et sui plagalis

♯ C D E F G a b c d e
plagalis de utrisque autenti
Dispositio deutri et sui plagalis

plagalis F G a b c autenti
C D E de utrisque d <e> f
Dispositio triti et sui plagalis

plagalis G a b c d autenti
D E F de utrisque e f <g>
Dispositio tetrardi et sui plagalis

¹¹ assignare *Mii* | principes possunt *Mii* | sic] sicut *Mii*

¹⁵ habentibus] habentes *Mii*

¹⁸ pro communibus litteris („de utrisque“) semper solum tres litteras ponit *Mii*: E F G pro proto, F G a pro deuterio, G a b pro trito, a b c pro tetrardo. Cf. TH VII 4, 175-178

9

¹Notandum, quod iste 4^{or} figure includunt ascensiones et descensiones 15^v
octo tonorum. ²Nam prima figura ostendit cursum primi et 2ⁱ tonorum ad
istam clavem finalem ·D·. ³In ·D· ambo finiuntur, et primus et 2^{us} conve-
niunt in hoc fine ·D·solre. ⁴Eciam in illo, quia currunt simul per has quin-
que claves, scilicet ·D·E·F·G· et ·a·, que continent voces utriusque toni, ut
patet in figura. ⁵Sed differunt, quia habent claves et voces in suo cursu
differentes. ⁶Nam ·b·fa· $\dot{\text{h}}$ ·mi, ·c·solfaut, ·d·lasolre dicuntur speciales claves
autenti primi et proprie. ⁷Sed ·A·re, $\dot{\text{h}}$ ·mi, ·C·faut dicuntur proprie claves
prothi plagalis, per quas <currit> ad differenciam sui autenti. ⁸Sed tamen
omnes tales ascensus illorum duorum tonorum proporcionabiliter currunt
in ordine ad istud finale ·D·.

⁹Sic 2^a figura continet 3^m et 4^m tonum in ordine ad istum finem ·E· po-
nens differencias et conveniencias eorum. ¹⁰Nam differencia eorum habe-
tur ex tribus litteris ad utrumque finem tendentibus, ¹¹quarum ·c·d·e· pro-
prie sunt littere deutri autenti, $\dot{\text{h}}$ ·C·D·[·E·] sunt proprie plagalis eiusdem.

¹²Et simili modo est dicendum de aliis, ita tamen, quod ascensus et
descensus 5^{ti} et 6^{ti} proporcionabiliter currunt ad istud finale ·F·, septimus
et 8^{vus} ad ·G·.

¹³Ex istis nunc manifeste sequitur, quod cantus regularis dicitur ille, qui
habet naturam ascensionis proporcionatam in ordine ad aliquam litteram
finalem iam dictarum, et sic iste littere graves et finales sunt regule ipsius
cantus, sed <ir>regularis per oppositum $\dagger$... $\dagger$.

¹⁴Notandum est 2^o, quod predictae figure omnium tonorum climata
ostendunt. ¹⁵Diffinitur autem clima sic: Est una et eadem clavis bis posita
claudens extremitates toni in ascensu et descensu. ¹⁶Verbi gracia: Hec
littera ·D· gravis et ·d· minuta continet in se primum et 8^{vum}, ut patet in
figura. ¹⁷Unde metrasta:

4 que] quas *Mü*

10 habetur] haberetur *Mü* | tendentibus] tendentes *Mü* cf. *TH XIII 4, 182*

13 <ir>regularis] regularis *Mü*

16 ·D· gravis et ·d· minuta] de gravis et de minuta *Mü*

- 16r
- ¹⁸ Littera, que tonum tenet unum per talem modum:
¹⁹ 8^{vum} primum ·D· continet ·A·que secundum,
²⁰ ·E· tritum, quartum ·q·, ·F· <continet> quoque 5^{tum}.
²¹ ·C· claudit sextum, ·G· sep-, patet ambetis horum.
²² Ecce iam scripta tibi denotat illa figura.

²³ Eciam notandum, licet clima multis modis capitur, tamen capitur ibi pro <clavibus terminantibus> cursum tonorum sic, quod ultra tales claves ascendere non debent et descendere non valeant sine licencia.

19 ·A·que] atque *Mü*

20 tritum] dritum *Mü* | <continet>] cf. *TH XIII 4, 193*

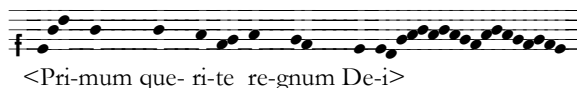
23 <clavibus terminantibus>] est (?) terminat *Mü* cf. *TH XIII 4, 198*

10

¹ Dicto quid sit tonus inproprie captus, et quot sunt huiusmodi toni et quot eorum tenores et quantum cuilibet tono, toni autentici quam plagalis, elevari liceat vel deprimi, restat principalissime intentum contractare, ut scilicet neumas cuiuslibet toni inproprie <capti> tam capitali quam differenciali brevissime declaremus.

² Et voco tonum capitalem tantum primum seu principalem, a quo tamquam a fundamento alii toni, videlicet diferenciales, originantur, ab eo [qui] proprie non differentes, sed tantum per mutacionem notarum vel saltem per addicionem vel etiam per diminucionem discrepantes, ut patet
////

³ Notandum ulterius: Ex quo inter ceteros tonus primus autenticus primum est principium, ut dictum est, ideo de eo prior erit speculacio. ⁴ Et primo est videndum, quis sit iubilus <sive> melodya uniuscuiusque toni, sive toni autentici sive plagalis. ⁵ Secundo, quod sunt difference a principali *Seculorum amen*. ⁶ 3^o, que sunt forme sive <intonaciones> super singulos psalmos tam maiores quam minores; psalmi maiores, ut *Magnificat*, psalmi minores ut *In convertendo* et ceteris.



⁷ Item primo primi toni autentici iubilus vel melliflua melodya est ista precedens. ⁸ Etiam notandum, quod primus tonus ponit tenorem suum in ·a·lamire per dyapenthe a sua sede f<in>ali.

⁹ Et primus tonus capitalis est iste et habet 5^e difference ut patet postea.



16v

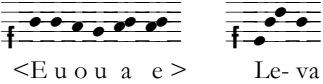
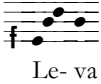
1 quot sunt] quod sunt *Mü*

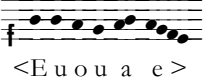
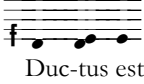
2 sed tantum] sed tñ *Mü*

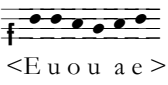
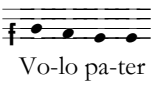
4 iubilus] iubicus *Mü* | <sive>] sui *Mü*

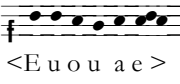
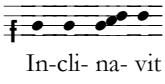
5 diferencia *Mü* | <intonaciones>] mutaciones *Mü* cf. TH XXIV 17, 18

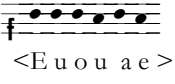
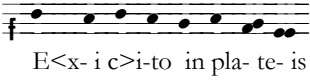
6 psalmi ... psalmi] splalmi ... splalmi *Mü*

Prima differencia:  

Secunda differencia:  

Tercia differencia:  

4^{ta} differencia:  

Quinta differencia:  

¹⁰Sequitur forma intonandi. ¹¹Et nota, quod intonacio psalmodum semper debet fieri in tenore cuiuslibet toni autentici sive plagalis.



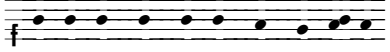
<Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se- de a dex-tris me-is>

► p.485

¹²Sic intonandi sunt psalmi minores, et hoc est verum, quorum media terminantur in dictiones non monasilbas, quia in dictionibus monasilbis [in dictionibus] ultima silba medii debet ascendere, ut hic in tali melodya, que sequitur *Dixit Dominus* et ceteris.



In con-ver-ten-do Do-mi-nus cap-ti- vi-ta-tem Sy-on



fa-cti su-mus si- cut con- so-la- ti

¹³Deinde ponitur forma psalmodum maiorum super cantica, scilicet super *Magnificat*, *Benedictus*, et <in>tonacio eorum debet habere initium in ·F·faut ascendendo per tonum:

9 ex. Inclinauit]  add. supra clavem  Mü

11 tonis Mü

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

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

qui-a vi-si-ta-vit <et fe-cit> re-dem-ci-o-nem ple-bis su-e

17r

¹⁴ Versus autem responsoriorum illorum sive *gloria* habent incipi in $\cdot a \cdot$ acuto vel in $\cdot D \cdot$ finali. ¹⁵ Eciam diferencia secundum antiquos.

Glo-ri-a pa-tri et fi-li-o et spi-ri-tu-i san-cto

<san-cto> Pa-sca-no-strum

¹⁶ Notandum, quod psalmi introituum incipiuntur in $\cdot F \cdot$ finali, tunc secundum istam differenciam introitus quandoque in ///// ///, qui per assce////////// dyapason ////////////

Gau-de-a-mus om-nes

E-ruc-ta-vit cor me-um <ver-bum>

Prima differencia primi toni:

E u o u a e

¹⁷ Sy autem cantus incipitur in $\cdot D \cdot$ finali, tunc erit talis differencia, ut patet:

2^a differencia primi toni:

Ex-ur-ge qua-re

E u o u a e

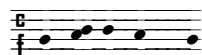
13 <et fecit>] nos *Mü*

15 Eciam] *lectio incerta Mü* | ex.: <Euouae>] Sancto *Mü*

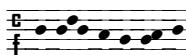
16 introituum] introitum *Mü*

¹⁸ Eciam incipiuntur introitus in ·F· finali et hoc est regulariter vel gradatim ascendendo vel non. ¹⁹ Si gradatim, tunc talis est differentia:

3^a differentia primi toni:



Mi-se-re- ris <o-mnium>

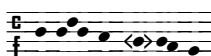


E u o u a e

4^{ta} differentia primi toni:



Et-e- nim se - de-runt



E u o u a e

Alia differentia primi toni:



Sa-pi-en-ci-am



<E u o u a e>

²⁰ SEQUITUR DE TONO 2^o.

^{17v} ²¹ Dicto de tono primo restat nunc dicere de tono 2^o, qui est plagalis primi toni, et iubelus est iste:

Tonus secundus:

► p.485



Si-mi-le est re-gnum hu-ic

²² Notandum est, quod tonus 2^{us} incipit tenorem suum in ·F·faut per semiditonus a sede finali. ²³ Et cantus toni 2ⁱ communiter incipitur in 4^{or} literis inicialibus et secundum illas continens diversas inceptions, dumtaxat toni capitalis, qui nullam habet differentiam, ut sequitur:

Tonus capitalis:



E u o u a e



<Mi-se-ra- tor Do - mi-nus>



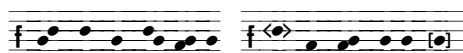
A- it Pe - trus

¹⁸ regulariter] *lectio incerta Mū*

¹⁹ ex.: Misereris] Miserere *Mū* | Sapienciam] Sapiencia *Mū*

²¹⁻²³ ordo corruptus sententiarum, ut videtur, in *Mū*: ²²⁻²³, exempla: „Simile est regnum huic. Tonus secundus“; postea repetit *Mū*: Notandum quod tonus 2^{us} incipitur (*sic!*) tenorem suum in ·F·faut per semitonum ut superius. *Sequitur 21*.

²³ continens] *lectio incerta Mū* | nullam] nam *Mū* | ut sequitur] ut patet (?) sequitur *Mū* | ex.: Ecce Maria] cf. *Ant. Patav. 21v*



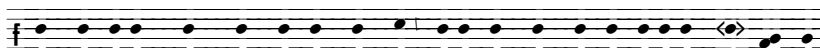
O sa-pi-en-ci-a Ec-ce Ma-ri-a

²⁴ // in psalmis // non monasillabis est
 ///do eorum est in ·F·faut ///rem, ut dictum est.



Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi-ni

²⁵ Si vero psalmi habent media indeclinabilia et monasillaba, debent sic inchoari, ut sequitur:

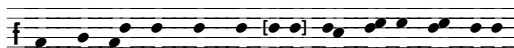


Cre-di-di pro-pter quod lo-cu-tus sum e-go au-tem hu-mi-li-a-tus sum ni-mis

²⁶ Demum ponitur forma super psalmos maiores, scilicet super cantica et super *Magnificat* et *Benedictus*, et debent capere initium in ·C· gravi, quod hic est ·C·faut, ut liquet sic:



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



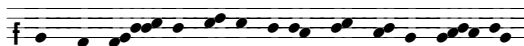
Be-ne-dic-tus Do-mi-nus De-us Is-ra-el

²⁷ Item omnia responsoria illius toni in ·D· gravi desinencia eorum versus incipiuntur in ·C· gravi et hoc propter paucitatem sillabarum in versu
 // vel in ·D· gravi propter habundanciam sillabarum. 18r



A - ve Ma-ri-a gra-ci-a ple - na

► p.485



Lo-que-ban - tur va-ri-is lin-guis a-po-sto - li

25 Si] Sed *Mü*

27 ·C·] c *corr.* ex d *Mü* | ex. apostoli] appostili *Mü*

²⁸ Item <in> introitibus 2ⁱ toni tantum utitur tono capitali in clausuris psalmorum nullam habente differenciam, ut patet. Introitus vario modo incipiuntur, ut lucebit cantum perlustrantibus.

²⁹ Et versus introituum incipiuntur in ·C· gravi humili modo et finiuntur in ·D· finali, ut patet in versu illius introitus *Salve sancta*.

▶ p.485

Sal - ve san-cta pa - rens

<Se-cun- da e- ta- te na-ta-vit archa diluvi - o pas-sim flu-en- te>

†Domino racionem m†

†Differencia dna Variato nulla 2^a†

³⁰ SEQUITUR DE TONO 3^o, qui secundum Grecos deuterus est nominatus et aput nos continet 3^m et 4^{tum}, quorum cantus in ·E· finali terminatur, ut dictum est, ita ut, sy talis cantus plus se tenet ultra ·g·solreut quam sub, est 3ⁱ toni, et hoc manifeste patebit in figura sequenti:

Ter-ci-a di-es ad-est quod hec fa-cta sunt

³¹ Nota, quod cantus 3ⁱ toni communiter incipitur in 4^{or} clavibus, et qualiter unaqueque incepicio assignatur tono capitali aut suis differenciis, patet in sequentibus, et tenor istius toni, videlicet 3ⁱ, item cum suis differenciis:

E u o u a e O glo- ri - o - sum

28 ANON. Claudifor. 4, 3, 3; ANON. Gemnic. 3, 3, 40

29 Secunda etate ...] SUMM. GUID. ton. 19; ANON. Gemnic. 3, 3, 50

31 ANON. Claudifor. 4, 4, 1; ANON. Gemnic. 3, 3, 51

28 habente] habens *Mü* | ut] velut (?) *Mü*

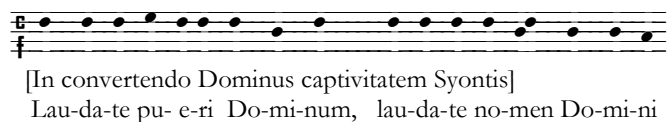
29 introituum] introitum *Mü* | ex.: Secunda etate ...] *illegibile Mü*

30 deuterus *Mü* | quorum] quarum *Mü* | patebit] p3tebit *Mü*



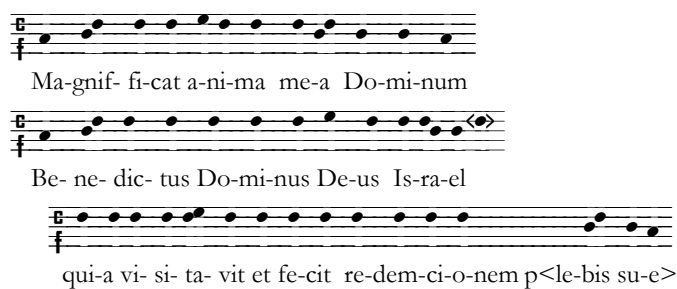
Eu o u a e Om-ni-a que-cum-que
 Eu o u a e quam alii sic formant: <Eu o u a e> Sal-va nos
 Eu o u a e Ci-ves me-i ver-mes sunt Vi-vo e-go

³² Et ut <in antiphonis> tenor illius toni incipitur <in> ·c· accuto, ideo psalmi minores ibi intonacionem incipi// // // // // sis correptis quam in productis, ut sic:



[In convertendo Dominus captivitatem Syontis]
 Lau-da-te pu- e-ri Do-mi-num, lau-da-te no-men Do-mi-ni

³³ Intonacio autem maiorum psalmorum incipi[un]tur in <·G·> gravi, ut hic sequitur:



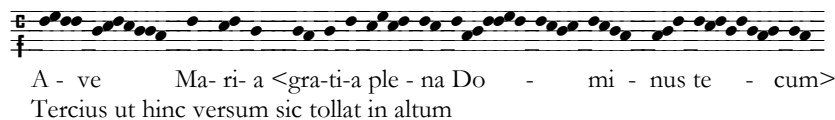
Ma-gnif- fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num
 Be- ne- dic- tus Do-mi-nus De-us Is-ra-el
 qui-a vi- si- ta- vit et fe-cit re-dem-ci-o-nem p<le-bis su-e>

³⁴ Melodia autem versuum in responsoriis 3ⁱⁱ toni secundum antiquos semper incipitur in ·c· accuto et finitur in ·G· finali, qualitercumque etiam incipiat repeticio responsorii, ut sequitur:

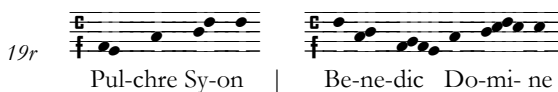
34-35 ANON. Claudifor. 4, 4, 15-16; ANON. Gemnic. 3, 3, 71-72

32 <in antiphonis>] *illegibile Mü*

33 ex.: redemcionem p etc. *Mü*



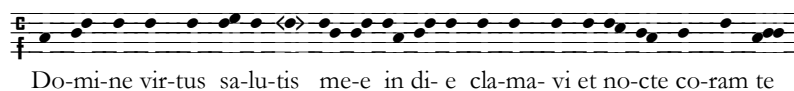
³⁵ Sed melodye eorundem versuum varias habent inceptions et eundem finem habent in ·E· finali.



³⁶ Sed in introitibus 3ⁱⁱ toni utitur tantummodo uno capitali et unica diferencia in clausuris psalmorum, unde sy introitus in ·E· finali incipitur, assignatur tonus capitalis, sy autem in ·G· finali, tunc differentialis.

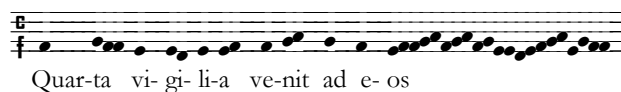


³⁷ Psalmi autem introituum 3ⁱⁱ toni incipiuntur in ·G· finali sicut †...† secundum melodyam canticorum.



³⁸ Ex illo sequitur ////////// cantuum ////////// autem versantur quam 4^{ti} toni /// hoc modo cantus habet diiudicari, ut patet in precedentibus.

³⁹ Sequitur de tono 4^{to}, qui est plagalis 3ⁱⁱ. ⁴⁰ Et breviter eius iubelus vel dulcis melodya est iste, ut patet in figura sequenti:



36 ANON. Claudifor. 4, 4, 10; ANON. Gemnic. 3, 3, 66

40 Quarta vigilia ...] SUMM. GUID. ton. 5; ANON. Gemnic. 3, 3, 97

34 ex.: Ave Maria etc. *Mü*

35 habet ... habet *Mü* | inceptions *Mü*

36 tantummodo] modo tantum *cum signo inversionis (?) Mü*

37 introituum] introiti *Mü* | †...†] 2afala *Mü*

39 ex.: vigilia] vigila *Mü*

⁴¹ Notandum generaliter, quod 4^{tus} tonus communiter finitur in ·E·, scilicet in ·E·lami, licet aliquando ex licencia finiatur in ·a·lamire, ut patebit in sequentibus:



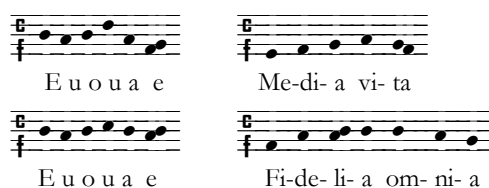
Prima differencia:



2^a differencia:



3^a differencia:

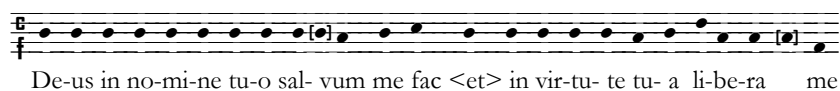


19v

⁴² Item psalmi minores incipiuntur in ·a· acuto, ut sic:



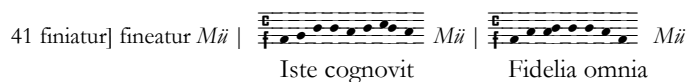
⁴³ ubi media sunt declinabilia et non monasilba.



⁴⁴ ubi media sunt indeclinabilia et monasilba.

⁴⁵ Cantica autem incipiuntur in ·E· gravi ascendendo in ·G· finali per medium <·a·> acutum, ut sequitur in figura:

► p.486



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

Be- ne-dic-tus Do-mi-nus De-us Is - ra-hel

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

⁴⁶ Item in versibus <responsoriorum> hec melodya tenetur, que incipitur in $\cdot a \cdot$ acuto.

Inde tonum quartum volve deorsum [Deorsum Deorsum]

► p.486

Vult * Memor Iubet * Sicut invictis tūb....†.

a pertinet ad b

⁴⁷ Notandum, <quod> ⁴^{us} tonus in clausuris psalmorum non habet differenciam, sed dumtaxat tonum capitalem; licet introitus vario modo incipiat, | ut patet in exemplis sequentibus. ⁴⁸ Et psalmi introituum incipiuntur in $\cdot a \cdot$ acuto et descendunt ad $\cdot G \cdot$ finale et ascendunt in $\cdot a \cdot$ acutum, ut patet in figura:

Do-mi-ne pro-ba-sti me et con-gno- vi-sti me

tu co-gno- vi-sti ses-si-o-ne<m me-am> et re-sur- re-xi-o-nem me-am

Re-sur-re-xi et aduc tecum sum Om-nis ter-ra Ex-au-di Do-mi-ne

⁴⁶ Inde tonum ...] ANON. Claudifor. 4, 5, 13

⁴⁷⁻⁴⁸ ANON. Claudifor. 4, 5, 10-11; ANON. Gemnic. 3, 3, 94-95

⁴⁶ que] quod *Mii*

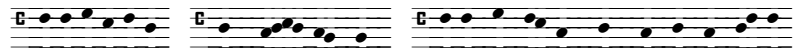
⁴⁹ Sic manifesta patet differentia inter 3^m et 4^{tum} tonum in hiis prenotatis //

⁵⁰ NUNC AUTEM VIDENDUM EST DE TONO 5^{to}, qui secundum Grecos tritus appellatur et aput nos 5^{tus} <et 6^{tus}> vocatur, quorum cantus, ut dictum est, in ·F· terminatur. ⁵¹ Et si talis cantus plus se tenet ultra ·b·fa·h·mi quam sub, est 5^{ti} toni. ⁵² Et eius melodia du<l>cis est ista in figura:



Quin-que pru-den-tes vir- gi-nes in-tra-ve-runt <ad> nup-ci- as

⁵³ Item nota, quod cantus 5^{ti} toni regulariter compositi inci<piun>tur communiter in tribus clavibus, et secundum istas diversas incepiones assignatur tonus capitalis, et eius differentia patet in sequentibus:



E u o u a e Fons hor-to- rum E-le-va- mi-ni por- te e- ter-na-les

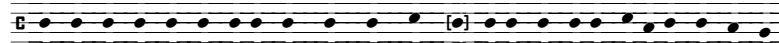


E u o u a e Al - ma redemptoris

⁵⁴ Inceptio psalmorum in ·c· acuto, ubi media sunt declinabilia et non 20^v
monosyllaba sub tali forma, ut sequitur in figura:

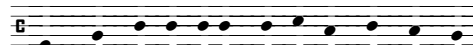


Lau-da-te pu-e- ri Do-mi-num lau-da- te no-men Do-mi-ni



De-us in no-mi-ne tu-o sal-vum me fac <et in vir-tu-te tu-a iu-di-ca me>

⁵⁵ Cantica vero in ·F· finali incipiuntur ut sic:

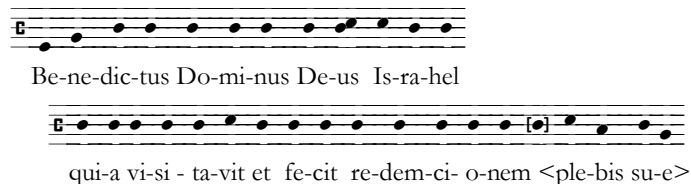


Ma-gnif- fi-cat a-ni-ma me-a <Do-mi-num>

53 ANON. Gemnic. 3, 3, 106-110

50 <et 6^{tus}>] cf. 10, 30 | quorum] quarum Mⁱⁱ

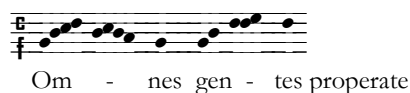
54 ex.: <et in ... iudica me>] etc. Mⁱⁱ



⁵⁶ Item melodia communis versuum in responsoriis, et est ista, et incipitur in $\cdot c$ acuto, ut sequitur:



⁵⁷ Melodye nove non ita communes vario modo incipiuntur, communiter tamen terminantur in suo finali.



⁵⁸ Nota, quod 5^{tus} tonus in clausuris psalmorum in introitibus habet tonum capitalem et duas differencias et melodia psalmorum in introitibus capitalis est ista:



57 ANON. Gemnic. 3, 3, 120

58 ANON. Claudifor. 4, 6, 6; ANON. Gemnic. 3, 3, 114

55 <plebis sue>] etc. *Mü*

56 <versus fertur>] v'tu' *Mü* cf. *Anon. Claudifor.* 4, 6, 11

57 ex. properate] preparete *Mü*

58 ista] i^{te} *Mü* | ex. Goleam] gelem *Mü* | adiuvat] intrabitt *Mü*

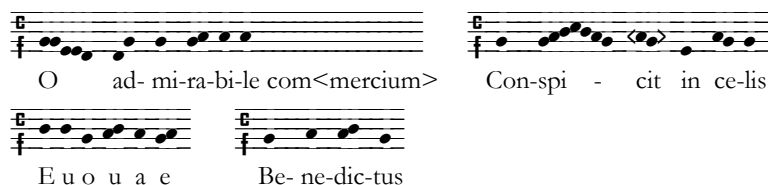
⁵⁹ Ultimo notandum, quod tonus 5^{tus} habet easdem litteras iniciales in cantu introituum, quas et in cantu antiphonarum, scilicet 3^s, ut ·a·F· et ·c·, quarum due ponuntur <in> introitibus manifeste, sed 3^a in *Miserere mihi*. ▶ p.486

⁶⁰ DE TONO SEXTO, QUI EST PLAGALIS TRITI.

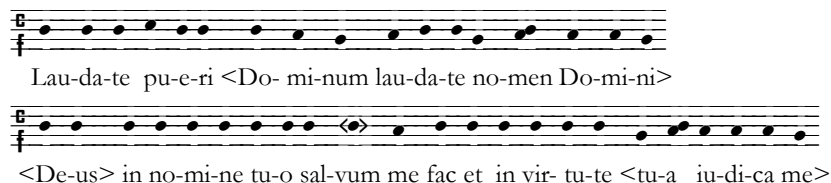
⁶¹ Nota, quod 6^{tus} tonus tam in cantu antiphonarum <quam officiorum> habet 4^{or} litteras iniciales, scilicet ·C·D·F· et ·a·. ⁶² Sed nulla antiphonarum illius toni videtur habere initium in aliis quam in ·F·, verum tantum tamen officia, offertoria <...> inveniuntur in hys litteris inchoari, <et eius> iubelus est iste:



⁶³ Nota principale *Euouae* continet antiphonas in ·F· inchoantes sive surgentes sive cadentes:



⁶⁴ Psalmi autem minores istius toni incipiuntur in ·a· acuto sub forma tenorum primi toni hoc modo:



⁵⁹ *mibi*] mei *Mü* cf. TH IX 2, 4, 204

⁶¹ <quam officiorum>] om. *Mü* cf. TH II 4, 277 | ·F·] e *Mü*

⁶² offertorium *Mü* | <et eius>] illegibile *Mü*

⁶⁴ ex.: <Dominum ... Domini>] etc. *Mü* | <Deus>] Domine *Mü* | <tua iudica me>] etc. *Mü*

⁶⁵ Cantica autem in ·F· finali incipiuntur, ut sequitur:

21^v

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

Be-ne-dic-tus Do-mi-nus De-us Is-ra-hel

qui-a vi-si-ta-vit | et fe-cit re-dem-ci-o-nem <ple-bis su-e>

⁶⁶ Item versus communis melodye sexti toni incipiuntur in suo finali, in quo <eciam finiuntur>. ⁶⁷ Sed <versus> novarum melodiarum vario modo incipiuntur, licet omnes finiuntur in suo finali, scilicet in ·F· vel in ·c· solfaut.

Taliter atque tonum modulandum contine 6^{um}.

Mu-li-e - res o-pu-len- te

Vic- to se-na-tu cum ce-sa - re

⁶⁸ Item de introitibus ///// toni h//////// cantus introit///// in ·F· finali ////////// al//////// c ////////// in introitu *Dixit* ///// similiter *Os iusti* /////

Be- a - ti in-ma-cu-la-ti in vi-a

Eu o u a e

⁶⁹ Ultimo notandum est, quod 6^{us} tonus finitur in ·F· finali, tamquam suo proprio finali, sed tamen satis communiter per licenciam eciam potest finire in ·c· acuto, id est in ·c· solfaut. ⁷⁰ Et secundum illum finalem omnia dicta de incepcionibus possunt reduci ad claves per dyapenthe superiores eo, quod ·c· acutum excellit finale per dyapenthe. ⁷¹ Et sic quidquid dictum

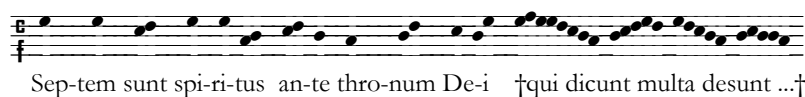
66-67 ANON. Claudifor. 4, 7, 11; ANON. Gemnic. 3, 3, 138-139

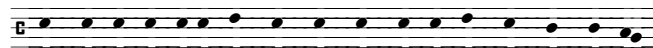
69-71 ANON. Claudifor. 4, 7, 2-4; ANON. Gemnic. 3, 3, 129-131

67 ex.: Victo] Victum *Mü*

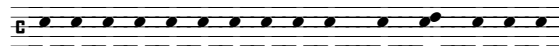
est de inceptio 6^{ti} toni in ·C· gravi, intellegitur <de ·G· finali; similiter quidquid dictum est de ·D· finali, intellegi habet de ·a·> acuto et quidquid de ·F· finali dicitur, intellegitur de ·c· acuto per transposicionem.

⁷²Nunc enim nota de septimo tono, qui est ultimus inter tonos autentos et secundum Grecos est 4^{tus} et tetrardus appellatur et aput nos continens 7^{mum} et 8^{vum}, ut dictum est, et terminatur in ·G· solreut. ⁷³Et sy plus se tenet ultra ·c· solfaut quam sub, est 7^{mi} toni. ⁷⁴Si econverso, [et] est octavi toni, et eius iubelus est iste:





Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te no-men Do-mi- ni



De-us in no-mi-ne tu-o sal-vum me fac <et in virtute>

⁷⁷ Item intonacio psalmorum maiorum:



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



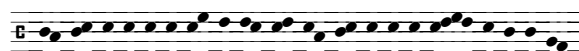
Be- ne- di-ctus Do-mi-nus De-us <Is-ra-el>

⁷⁸ Item versus responsiorum in ·d· acuto incipitur sub tali melodia sequenti:



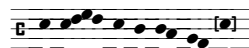
Septimus autem suum mandat sic pungere versum

22^v Melodya psalmorum in introitibus et tonus capitalis:

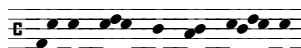


Vi-ri Ga- li-le - i

Tonus differencialis:



<E u o u a e>



Pu-er na - tus est no - bis

⁷⁹ SEQUITUR DE TONO 8^{vo}, qui est plagalis 7^{mi} et ultimus inter tonos, cuius iubelus //// tonus est iste sequens et cetera.



O-cto sunt be-a - ti - tu-di-nes

⁷⁶ <et in virtute>] etc. *Mü*

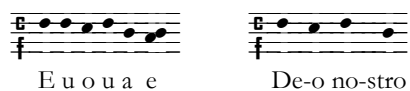
⁷⁷ ex.. mea] me *Mü*

⁷⁸ ex.: Galilei] Galice *Mü*

⁷⁹ ex.: Octo sunt beatitudines] Octo beatitudines sunt *Mü*



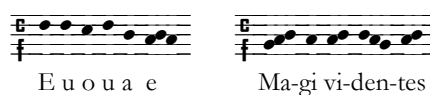
prima diferencia:



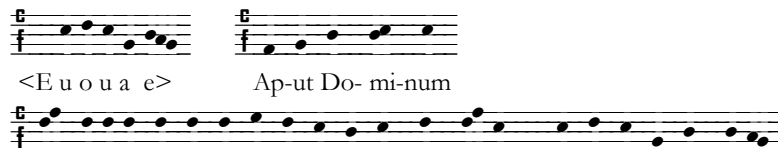
2^a diferencia:



3^a diferencia:

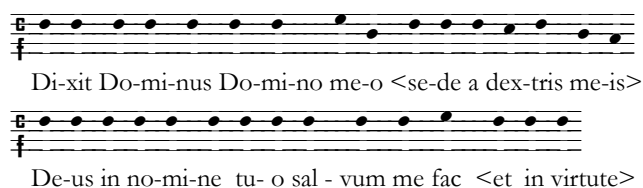


80 ////////////// peregrinus ////////////// naturam su////////// pe- 23r
reginam ////////////// capit////////



In ex-i-tu Is-ra-hel de E-gi-pto do-mus Ia-cob <de po-pu-lo bar-ba-ro>

81 Sequitur intonacio psalmorum et fit in ·c·solfaut ex eius tenore tali forma:



79 post Zelus domus tue add.: suprascr.: falsum Mü

80 ex.: <de populo barbaro>] etc. Mü

81 fit] lectio incerta Mü | ex.: <sede ... meis>] etc. Mü



Ma-gnif-fi-cat <a- ni-ma me-a Do-mi-num>



Be-ne-di-ctus Do-mi - nus <De-us Is-ra-el ... re-dem-pti-o-nem ple-bis su-ae>

⁸² Sed versus communis melodye responsoriorum 8^{vi} toni incipiuntur in ·c· acuto et finiuntur semper in ·G·, suo finali, ut sic:



Sic tibi dulcis soni octavi pangito versu

23^v

⁸³ Sed versus nove melodie vario modo habent incepiones, tamen finiuntur in ·G· finali.



†Quam tu d../////////†

► p.486

Illa clausula pertinet ad istum locum:



In-mor-ta - lis est e-nim

⁸⁴ Item de introitibus autem et versibus eorum octavi toni talis datur regula: ⁸⁵ Omnis cantus, qui finitur in ·G· gravi, et eius versus incipitur ibidem et tangit ·c· acutum, est octavi toni, ut patet in istis introitibus, ut <In excelso throno>, *Dilexi<sti> iusticiam*. ⁸⁶ Et nota, quod tonus 8^{vus} in clausuris psalmorum in introitibus ///// dumtaxat tono capitali /// unica differencia, ut patet hic, et cuius notula versuum est ista, ut sequitur:



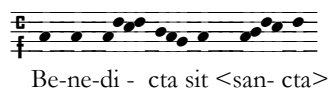
Be-ne-di- ca-mus Pa-trem <et Fi-li-um cum San-cto Spi- ri-tu>

82-83 ANON. Claudifor. 4, 9, 19-20; cf. ANON. Gemnic. 3, 3, 96-97

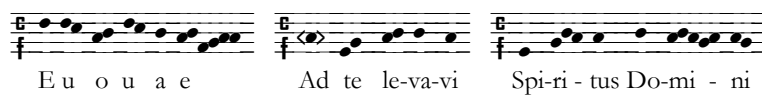
81 ex.: <anima ... Dominum>] etc. *Mü*

85 <In excelso throno>] In excelsis deo *Mü*

86 ex.: <et Filium ... Spiritu>] etc. *Mü*



Tonus differencialis:



⁸⁷Deo gracias. Finit ////////// // ////////// ////////// tunc temporis scola-
ster in Nurnberga.

KOMMENTAR

1, 1: Das Aristoteles-Zitat konnte nicht ermittelt werden. In Codex 77 der Freiburger Universitätsbibliothek, der Satz 1-4 ebenfalls am Anfang eines Musiktraktats aus den Jahren 1492-1495³ überliefert, lautet der Satz:

<C>irca initium musice artis scribit Aristoteles, princeps philosophorum: „Ignoratis principiis necesse est ignorare principiata.“

Diese Fassung hat in TH XIII eine Parallele:

TH XIII pr. 187: ignotis principiis necessarium est ut ignorantur principiata.

1, 6: Diese Definition stammt nicht von Boethius, wird diesem aber auch in TH V pr. 120 zugeschrieben.

1, 28: Der Satz ist grammatisch schwer nachvollziehbar. Eine mögliche Interpretation wäre: „sed <de prolixitatibus> instrumentalis et communis musice et <de> eius aliis prolixitatibus ad presens supersedeo“. Im folgenden Satzteil ist der Ausdruck „hinc in musicam“ unverständlich.

2, 17: Die Positionen auf der Guidonischen Hand stimmen nicht mit den Tonbuchstaben überein. Wie in TH II 1, 50 beschrieben, ist der *vertex indicis e* und der *venter medii aa*.

2, 20: Die Differenzierung der *claves signate active* oder *passive* ist unklar. Wahrscheinlich will der Autor Schlüsselbuchstaben, die den ganzen Tonraum definieren, von Vorzeichen, die nur eine Tonstufe und eine bestimmte Stelle betreffen, unterscheiden.

3, 25 ut patet in canticula] Offensichtlich sollte hier ein musikalisches Beispiel folgen, möglicherweise ist an einen Gesang wie *Consors trinitatis* (vgl. Sz 4, 29), der alle Hexachorde beinhaltet, zu denken.

4, 3 accidentia non migrant de subiecto in subiectum] Die Zuschreibung dieser Sentenz ist bei Aristoteles nicht zu finden. Wie mir Klaus Rodler von der Kommission für die Herausgabe ungedruckter Texte aus der mittelalterlichen Geisteswelt (Bayerische Akademie der Wissenschaften)

³ Siehe RISM B III 3, S. 52-53

freundlicherweise mitteilte, geht der Satz möglicherweise auf Boethius' Kommentar zu den Kategorien zurück:

Boethius, *In Cat. Arist.*, c. 2, in 1a 20-b 9 (PL 64, 173A-B): Quibus respondendum est quod Socrates loca poterit permutare, et esse praeter locum in quo fuit: et postremo si intelligentia capiamus, per se subsistit, accidentia vero per se ipsa non constant. Sed si quis quoque objiciat **posse locum accidentia permutare**, malum namque si in manu teneatur, manus mali odore completur, adeo odor quod est **accidens, in aliud subjectum transire potest**. Sed non hoc ait Aristoteles, quoniam **mutare accidens locum non potest**, nec ita dixit impossibile esse sine eo in quo erat, sed sine eo in quo est, hoc enim significat mutare quidem posse locum, sed sine aliquo subjecto non posse subsistere.

Seit dem späten Mittelalter wird der Satz in der Form, wie TH XXI sie bietet, oft zitiert. Vgl. Ps-Beda Venerabilis, *Sententiae sive axiomata philosophica ex Aristotele et aliis praestantibus collecta*. PL 90, 968D mit dem Hinweis „VII Metaph.“; oder Dionysius Cartusianus, *In sententiarum quatuor libros comentarii*. lib. 2 quaestio secunda, Venetiis 1584 S. 359b.

4, 10 in figuratis] Zu ergänzen ist wohl „cantibus“ für mehrstimmige Musik, deren Ambitus größer ist.

4, 24: Das Mutationsbeispiel bezieht sich auf die fünf ersten Tonstufen, die mutiert werden können, d. h. *C-G*, wobei im Beispiel eine Mutation auf *F* nicht stattfindet, die Mutation auf *E-lami* hingegen zweimal vorkommt, die Mutation *G-solre* wiederum nicht umgekehrt wird. In den meisten Fällen wird die Mutation durch zwei aufeinanderfolgende gleiche Tonstufen angezeigt. Die mit Fragezeichen versehenen beiden Stellen sind möglicherweise korrupt überliefert, da im ersten Fall eine ordnungsgemäße Mutation auf *D-re* zu *b* nicht möglich ist, im zweiten Fall der Sextensprung von *G* nach *H* unwahrscheinlich erscheint.

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of three staves of music. The first staff has the lyrics: "ut re mi **faut** fa mi re **ut**fa ut **solre** fa **resol** ut mi fa sol **lami** fa **mila** re fa". Below the lyrics is a line of figured bass notation: "durum | naturale | durum | naturale | durum | naturale | durum". The second staff has the lyrics: "mi re ut **lami** ut fa mi re re ut re mi re ?sol solre mi fa **solut** mi **utsol** mi". Below the lyrics is a line of figured bass notation: "| naturale | durum | naturale". The third staff has the lyrics: "fa **solre** fa **reut** mi **utre** fa mi re ut re?". Below the lyrics is a line of figured bass notation: "| molle | durum | molle".

Die Referenz zum Responsorium *Ubi est Abel frater tuus* ist nicht genau. Der Sextensprung *e-G* findet auf dem Wort *ecce* statt:



6, 70: Der ohne Textunterlegung aufgezeichnete zweite Teil von *Termini* ist anscheinend fehlerhaft notiert. Er läßt sich nur teilweise aus dem Vergleich mit anderen Quellen (TH II 3, 148) rekonstruieren:



Cum-que tam pau-cis clau-su-lis to - ta ar- mo- ni-a for-me-tur,

u-ti-lissimum est eos alte memorie commendare nec prius ab huiusmodi studio
re-si-li-re, do-nec vo-cum in-ter-val-lis a-gni-tis ar-mo-ni-e to-ci-us
fa-cil-li-me que-at com-pre-hen-de-re no-ti-ci-am

7, 2: „Erroris mater fuit (est) aequivocatio semper“ Siehe Hans Walther: *Proverbia sententiaeque Latinitatis mediæ aevi*. Göttingen 1963, Nr. 7178 mit mehreren Nachweisen. *Florista* steht für den Verfasser einer Spruchsammlung.

7, 18 finales seu manerie] cf. Witkowska-Zaremba, *Hollandrinus VIII* p. 482

7, 25: Das Responsorium *Sancta et immaculata* wird in anderen *Hollandrinus*-Texten als Beispiel für die erste *coniuncta* angeführt (TH II 3, 157-163). Als Begründung für eine Transposition nach *a* wird in TH XXI nicht die *coniuncta* zwischen *A* und *B* angegeben, sondern der nicht erlaubte Abstieg der Melodie zum *I*.

7, 64: Die griechischen Bezeichnungen der Tonarten *dorius*, *phrygius*, *lydius*, *hypolydius*, *hypodorius*, *hypophrygius*, *hypolydius* und *hypomixolydius* erscheinen hier in einer verderbten Form, die darauf schließen läßt, daß diese Bezeichnungen dem Schreiber nicht geläufig waren.

8, 2: MMMA V 5066 gibt folgende Melodie:

ge-ni-to-rum

Im *Antiphonale Pataviense* wird der Schritt *F-E* bei *ni-to* durch eine kleine Terz *F-D* ersetzt, um den Halbton zu vermeiden:

ANT. PATAV. 272v:

n ge ni to re:

8, 10 Hoc volo te scire] Die direkte Anrede an den Leser ist ungewöhnlich. Der Autor spricht als Autorität.

8, 16 vel si cadunt in 5^{am}] Dieser Halbsatz scheint an der falschen Stelle zu stehen, da der Satz mit dem folgenden „sy vero plagaliter“ folgerichtig fortgesetzt wird. Möglicherweise ist der Satz nach dem Muster des ersten Teils nach „basse“ einzuschieben: „sy vero plagaliter, id est basse, scilicet si cadunt in 5^{am}“.

8, 18: Die Tafel ist eine rudimentäre Darstellung der Ambituskreise, die in vielen Texten der Hollandrinus-Tradition zu finden sind. Vgl. IOH. COTT. mus. 12, 29 und z. B. TH VIII 26, 36-43. In TH XXI wie auch in TH VII 5, 175-178 und TH XIII 4, 174 ist die Darstellung nicht korrekt, da den authentischen und plagalen Tonarten nur jeweils drei gemeinsame Tonstufen zugeordnet werden. Die richtige Zuordnung beschreibt der folgende Text cap. 9, wobei dem Schreiber bei der Erörterung des vierten Tons (9, 11) wiederum ein Fehler unterläuft. Die richtigen Tonstufen sind in TH XIII 4, 182 angegeben.

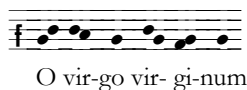
9, 4 Eciam in illo] Zu ergänzen: „conveniunt“.

10, 12: Mit dem Terminus *media* wird die Mediatio des Psalmverses bezeichnet. Das Beispiel *In convertendo* hat allerdings keine einsilbige Mediatio. Es fehlt die Aussage, daß diese Psalmodieformel auch für indeklinable Wörter gilt. Offensichtlich ist hier ein Satzteil ausgefallen, von dem als Rest nur die beiden Wörter „in dictionibus“ stehengeblieben sind. Vgl. TH XXIV 17, 29.

10, 21: Die Kennmelodie für den zweiten Ton lautet normalerweise: *Secundus autem simile est huic*. (Vgl. z. B. TH III 8, 32) Es scheint eine Verwechslung mit der Communio *Simile est regnum caelorum* vorzuliegen.

10, 27 Ave Maria] Nach Auskunft von Zsuzsa Czagány und Ágnes Papp ist diese Melodie als Mustermelodie für einen Responsoriumsversus anzusehen. Ein Responsoriumsversus *Ave Maria* ist im mitteleuropäischen Repertoire nicht nachzuweisen. Es handelt sich möglicherweise um eine lokale Besonderheit oder eine Besonderheit der Hollandrinus-Tradition. Vgl. TH XI 7, 55, TH XXIII 2, 6, 12 und Sz 13, 105.

10, 29: Die Beispiele zu den Introitus sind offensichtlich korrupt überliefert. Die ohne Text geschriebene Merkmelodie *Secunda etate* sollte eigentlich dem Beispielintroitus *Salve sancta parens* vorausgehen. Der unter dem Ende der Merkmelodie notierte Text „Domino rationem m...” ist unverständlich. Zsuzsa Czagány und Ágnes Papp machten folgende Beobachtungen: Die beiden Worte „rationem m...” könnten Teil des Merkverses zum 7. Ton sein („Septima etate resurgemus rationem meritorum”), der hier fälschlich eingetragen wurde. Elżbieta Witkowska-Zaremba bemerkte, daß der unverständliche Text „Variato nulla 2^a“ Teil eines Verses im TON. Vratisl. (1, 60) sein könnte: „Alter ut *O virgo*, variacio nulla secundo“ (vgl. TH V appendix III 24). Das Incipit von *O virgo* (TON. Vratisl. 1, 61) ähnelt in der Tat dem Notenbeispiel in TH XXI:



HANDSCHRIFTEN- UND TEXTSIGLEN SIGLA OF MANUSCRIPTS AND TEXTS

<i>Al</i>	Alba Julia, Biblioteca Centrala de Stat, Filiala Batthyaneum R IX 53	TH IV
<i>Au</i>	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 4° Cod 176, f. 24r-26r	TH V
<i>Be</i>	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, f. 1r-26r	TH V
<i>Bl</i>	Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74 f. 104r-126v	TH XX
<i>Ei</i>	Eichstätt, Universitätsbibliothek cod. st 685, f. 362r-377v	TH XXIII
<i>Er</i>	Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibl. CE 8° 20, f. 114r -134v	TH XX
<i>En</i>	Erlangen, Universitätsbibliothek cod. 496, fol. 114r-128r	TH XXIV
<i>Es</i>	Esztergom, Főszékeze gyházi Könyvtár II, 395, f. 30r-63v	LZ
<i>Gn</i>	Gniezno, Archiwum Katedralne 200 f. 388r-412r	Sz
<i>Ks</i>	Kassel, Landes- und Murhardsche Bibl. 2° ms. math. 31, f. 3r-11v	TH XXIV
<i>Kr</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1859 f. 3r-13r	TH IX
<i>Ka</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861 f. 127v-148r	TH VIII
<i>Kc</i>	Kraków Bibl. Czartoryskich 3910, p. 191-246	TH XVIII
<i>Ke</i>	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1927 f. 213r-238v	TH VIII
<i>Le</i>	Leipzig, Universitätsbibliothek 1236, f. 143r-174r	TH XIII
<i>Ld</i>	London, British Library, add. 31388, f. 17r-24r	TH XXII
<i>Ln1</i>	London, British Library, Arundel 299, f. 30r-65v	TH XIX
<i>Ln2</i>	London, British Library, Arundel 299, f. 88rv	TH I
<i>Lo1</i>	London, British Library, add. 34200 f. 1r-33v	TH II
<i>Lo2</i>	London, British Library, add. 34200 f. 37r-38v	TH II
<i>Me</i>	Melk, Benediktinerstift 873, p. 199-214	TH XIII
<i>Mc</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056 f. 2r-42r	TH V
<i>Mb</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 5947, f. 108r-115r	TH XIV
<i>Mn3</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387 f. 53r-79r	TH V
<i>Mü</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30059 f. 2r-23v	TH XXI
<i>Pa</i>	Praha, Národní knihovna V.F.6 f. 59r-98r	TH VIII
<i>Pb</i>	Praha, Národní knihovna V.H.21 f. 136r-140v	TH X
<i>Pm</i>	Praha, Knihovna metropolitní kapituly N LI, f. 189r-207r	TH XVI
<i>Pr</i>	Praha, Národní knihovna I.G.1, f. 1r-17r	TH XI
<i>Sa</i>	Salzburg, St. Peter a. VI. 44, f. 44v-59v	TH XVII
<i>Do</i>	Stuttgart, Württemb. Landesbibl., Donaueschingen 880 fol. 1r-10v	TH XXV
<i>Wi</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek 4774 f. 12r-91r	TH III
<i>Wi2</i>	Wien, Österr. Nationalbibl. 4774 f. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v	TH VI
<i>Wb</i>	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 696 Helmst. , f. 142r-155r	TH XVII
<i>Wo</i>	Wrocław, Biblioteka Ossolińskich 2297/I f. 1r-12v	TH XII
<i>Ww1</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37 f. 288r-302v	TH VII
<i>Ww2</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 37 f. 302r-324r	TH XV
<i>Wr</i>	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV Q 81 f. 251r-286v	TH I

Für die Traktate TRAD. Holl. I - XXV werden die Kürzel TH I - XXV, für SZYDŁOV. und LAD. ZALK. die Kürzel Sz und LZ verwendet. Alle anderen musiktheoretischen Traktate werden mit den Sigeln des *Lexicon musicum Latinum medii aevi* bezeichnet.

The abbreviations TH I to TH XXV will be used for the treatises TRAD. Holl. I - XXV, and Sz and LZ for SZYDŁOV. and LAD. ZALK. The sigla for all other theoretical treatises will follow the abbreviations assigned them in the *Lexicon musicum Latinum medii aevi*.

QUELLENVERZEICHNIS – INVENTORY OF SOURCES

- ADAM FULD. *Adam Fuldensis, De musica*, GS 3, p. 329-381
- ANON. Carthus. *Anonymus Cartusiensis mon. (Anon. I, CS 2)*, <Tractatus de musica plana>, ed. Sergej Lebedev: Cuiusdam Cartusiensis monachi tractatus de musica plana. Musica mediaevalis Europae occidentalis 3, Tutzing 2000
- ANON. Claudifor. *Anonymus cod. Claudiforensis (Klagenfurt) Tractatus de musica „Volentibus facilem ad musicam habere aggressum“*, ed. Karl Rauter: Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430 - Tractatus de musica. Klagenfurt 1989
- ANON. Couss. XII *Anonymus quem ed. Coussemaker (ex. Anon. XII, CS 3)*, ed. Jill M. Palmer: CSM 35, 1990
- ANON. Emmeram. *Anonymus cod. s. Emmerami (quem ed. Sowa): „Quoniam prosam artis musicae mensurabilis“*, ed. J. Yudkin: Bloomington 1990
- ANON. Gemnic. *Anonymus Gemnicensis (Gaming) „Circa materiam manus“*, ed. Alexander Rausch: Der spätmittelalterliche Choraltraktat aus der Kartause Gaming (Niederösterreich). Musica mediaevalis Europae occidentalis 9, Tutzing 2008
- Anon. Kraków 2616 *Anonymus de musica plana*, Kraków, Bibl. Jagiellońska 2616
- ANON. Michaelb. I *Anonymus cod. Michaelburani*, ed. R. Federhofer-Königs: Ein anonymes Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftsbibliothek Michaelbeuern/Salzburg. KJb 46, 1962, p. 44-48
- ANON. Pannain *Anonymus quem ed. Pannain*, ed. Christian Meyer: <http://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/pannain2.pdf>
- ANON. Ratisb. *Anonymus Ratisbonensis: „Reverentissimo domino patri Ratysponensi episcopo“*, ed. M. L. Göllner: The Manuscript Cod. lat. 5539 of the Bavarian State Library. MSD 43, Stuttgart 1993, p. 69-94
- ANON. Salisb. *Anonymus cod. Salisburgensis, <Tractatus de musica compendium cantus figurati>*, J. Palmer: A Late Fifteenth-Century Anonymous Mensuration Treatise. MD 39, 1985, p. 89-103
- ANT. PATAV. *Antiphonale Pataviense (Wien 1519)*, ed. Karlheinz Schlager: Das Erbe Deutscher Musik 88, Abteilung Mittelalter 25, Kassel-Basel-London 1985
- AUGUST. MIN. *Augustinus minor (Ps.-Thomas Aquinas), „Quoniam inter septem liberales artes“*, ed. Michael Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate, VMK 18, München 2006
- Bernardus Claraev. *S. Bernardi opera*, vol. I: Sermones, ed. J. Leclercq / C. H. Talbot / H. M. Rochais, Rom 1957

- BOETH. mus. *Anicius Manlius Severinus Boethius, De institutione musica libri V*, ed. Gottfried Friedlein: Leipzig 1867
- COMPIL. Ticin. *Compilatio cod. Ticinensis 450*, ed. Michael Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. VMK 18, München 2006
- CONR. ZAB. tract. *Conradus de Zabernia, Novellus musicae artis tractatus*, ed. Karl-Werner Gümpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz 1956 (4), Wiesbaden 1956
- Glareanus *Henricus Loritus Glareanus, Dodecachordon*, Basileae per Henrichum Petri 1547
- GOB. PERS. *Gobelinus Person, Tractatus musicae scientiae*, ed. Hermann Müller: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 20, 1907, p. 180-196
- GOSCALC. *Goscalcus*, ed. Oliver B. Ellsworth: The Berkeley Manuscript. Greek and Latin Music Theory <2>, Lincoln-London 1984
- GRAD. PATAV. *Graduale Pataviense (Wien 1511)*, ed. Christian Väterlein: Das Erbe Deutscher Musik 87, Abteilung Mittelalter 24, Kassel-Basel-London 1982
- GUIDO micr. *Guido Aretinus, Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 4, 1955
- GUIDO prol. *Guido Aretinus, <Prologus in antiphonarium>*, ed. Schola palaeographica Amstelodamensis: DMA A.III, Buren 1975
- GUIDO reg. *Guido Aretinus, Regulae rhythmicae*, ed. Schola palaeographica Amstelodamensis: DMA A.IV, Buren 1985
- GUIDO DION. *Guido de sancto Dionysio, Tractatus de tonis*, ed. S. van de Klundert: Bubenreuth 1998
- HEINR. EGER *Heinrich Eger de Kalkar, Cantuagium*, ed. Heinrich Hüschen: Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 2, Köln-Krefeld 1952
- HERMANN. mod. *Ps.-Hermannus Contractus, „Ter terni sunt modi“*, ed. GS 2, p. 150-153
- HUGO SPECHTSH. *Hugo Spechtsbart de Reutlingen, Flores musicae omnis cantus Gregoriani*, ed. Karl-Werner Gümpel: Abh. Akademie Mainz 1958 (3), Wiesbaden 1958 (*Verse*); Carl Beck: Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 89, Stuttgart 1868 (*Kommentar*)
- Humbertus, Expositio *Humbertus de Romanis, Expositio super Regulam b. Augustini*, ed. Joachim Berthier, Humberti de Romnanis Opera de vita regulari, Roma 1888-1889
- IAC. LEOD. spec. *Iacobus Leodiensis, Speculum musicae*, ed. Roger Bragard: CSM 3, 1955-73
- IAC. THEAT. *Iacobus Theatinus, De partitione licterarum monocordi*, ed. Angiolamaria Guarneri Galuzzi: Instituta et Monumenta Serie II: Instituta vol. 4, Cremona 1975
- IAC. TWING. *Iacobus Twinger de Königshofen, Tonarius seu libellus de octo tonis*, ed. Franz X. Mathias: Der Straßburger Chronist Könighshofen als Choralist. Graz 1903

- IOH. COTT. mus. *Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis), De musica*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 1, Roma 1950
- IOH. FLOESS *Iohannes Floess, „Gama ut, A re, B mi semper pollex retinebit“,* ed. Peter Cahn: Eine Reichenauer Handschrift in Frankfurt am Main: Der Musiktraktat des Johannes Floess. In: FS H. Osthoff, Tutzing 1979, p. 16-23
- IOH. MUR. comp. *Iohannes de Muris, Compendium musicae practicae*, ed. Ulrich Michels: CSM 17, 1972
- IOH. OLOM. *Iohannes de Olomons, Palma choralis*, ed. Albert Seay: Colorado College Music Press, Critical Texts 6, Colorado Springs 1977
- IOH. TINCT. diff. *Iohannes Tinctoris, Terminorum musicae diffinitorium*, ed. Cecilia Panti: Iohannes Tinctoris - Diffinitorium musicae, Firenze 2004
- ISID. etym. *Isidorus Hispalensis, Etymologiarum libri XX*, ed. W. M. Lindsay: Oxford 1911
- LAMBERTUS *Lambertus (Quidam Aristoteles), Tractatus de musica*, ed. CS 1, p. 251-81
- Marc. Plocensis *Marcus Plocensis, Hortulus musices* 1518
- MICH. KEINSP. *Michael Keinspeck, Lilium musicae planae*, ed. Winfried Ammel: Marburger Beiträge zur Musikforschung 5, Marburg 1970
- Nicolaus Wollick *Nicolaus Wollick, Opus Aureum musicae*, ed. Klaus Wolfgang Niemöller: Die Musica gregoriana des Nicolaus Wollick, Opus aureum, Köln 1501, pars I/II. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 11, Köln 1955
- Ornitoparchus *Andreas Ornitoparchus, Musicae activae micrologus*, Lipsiae 1519
- Petr. Com. hist. *Petrus Comestor, Scolastica Historia. Liber Genesis*, ed. A. Sylwan, CCCM 191, Turnhout 2005
- PETR. TALH. *Petrus Talhanderus: Lectura*, ed. Albert Seay: CCMP, Critical Texts 4, Colorado Springs 1977
- PS.-MUR. summa *Ps.-Iohannes de Muris, Summa musicae*, ed. Christopher Page: The 'Summa musicae'. A Thirteenth-Century Manual for Singers. Cambridge 1991
- PS.-ODO dial. *Ps.-Odo, <Dialogus de musica>*, ed. GS 1, p. 252-264
- PS.-ODO mus. *Ps.-Odo, <De musica>*, ed. GS 1, p. 265-283
- PS.-PHIL. lib. mus. *Ps.-Philippus de Vitriaco, Liber musicalium*, ed. CS 3, p. 35-46
- PTOLOM. *Protonotarius, Liber artis musicae*, ed. Konstantin Voigt: Traditio Iohannis Hollandrini VI (in Vorbereitung)
- Raymundus *Raymundus de Pennafort, Summula clarissimi iuris consultissimique viri Raymundi*, Coloniae 1506
- Seb. Felstinensis *Sebastianus Felstinensis, Opusculum musicae compilatum noviter* [1517], ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: Sebastian z Felstszyna. Pisma o muzyce. Monumenta Musicae in Polonia Series C Tractatus de Musica II, Kraków 1991, p. 27-65

- SUMM. GUID. *Summula musicae Guidonis „Dat de psallendi metis pariterque canendi“*, ed. Eddie Vetter: Summula - Tractatus metricus de musica glossis commentarioque instructus. DMA A.VIIIa, Buren 1988
- THOM. BAD. *Thomas de Baden, Excerptorium de semitonis „Peritiorum consulens utilitati fratrum“*, ed. Alexander Rausch: Neue Quellen zur Rezeption des ‚Prologus in tonarium‘ des Bern von Reichenau. In: W. Pass / A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Musica mediaevalis Europae occidentalis 8, Tutzing 2001, p. 80-95
- TON. Cist. *Tonale Cisterciense (Tonale s. Bernardi)*, ed. Christian Meyer: Le tonaire cistercien et sa tradition. RdM 89, 2003, p. 57-92
- TON. Praed. *Tonarius ordinis fratrum Praedicatorum: „Omnis cantus ecclesiasticus in mediis clavis terminatur“*, ed. Chr. Meyer: Le tonaire des freres Precheurs. Archivum fratrum praedicatorum 76, 2006, p. 138-145
- TON. Vatic. *Tonarius Vaticanus*, ed. Giuseppe Donato: Gli elementi costitutivi dei tonari. Messina 1978
- TON. Vratisl. *Tonarius Vratislaviensis*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: Traditio Iohannis Hollandrini VI (in Vorbereitung)
- TRAD. Garl. plan. I-V *Anonymi ex traditione Iohannis de Garlandia*, ed. Christian Meyer: Musica plana Iohannis de Garlandia. Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 91, Baden-Baden - Bouxwiller 1998
- TRAD. Lamb. *Anonymus ex traditione Lamberti, De plana musica breve compendium*, ed. André Gilles: De musica plana breve compendium. Musica Disciplina 43, 1989, p. 40-51
- TRAD. Phil. I *Anonymus ex traditione Philippi de Vitriaco: Ars quevis mensurandi motetos*, ed. André Gilles: CSM 8, 1964, p. 55-69
- TRAD. Ptol. *Anonymus secundum Ptolomaeum de Parisiis, De numeris, qui musicas retinent consonantias*, ed. GS 3, p. 284-285
- VERS. Imparitas *Versus de musica „Imparitas que novem scandit bassatur ad unam“*, ed. Richard J. Wingell: Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. (Diss.) Univ. of Southern California 1973, p. 152 (CS3, p. 467b)
- VERS. Palmam *Versus de musica: „Palmam cum digitis“*, ed. Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: Traditio Iohannis Hollandrini VI (in Vorbereitung)

LITERATURVERZEICHNIS – BIBLIOGRAPHY

- Berkold, Tonbuchstaben* Christian Berkold: Eine süddeutsch-spätmittelalterliche Form der Verdopplung von Tonbuchstaben. In: Michael Bernhard (ed.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 2, VMK 13, München 1997, p. 118-125
- Bernhard, Hermannus* Michael Bernhard: Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermannus Contractus. In: W. Pass/A. Rausch (edd.), Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau, MMEO 8, Tutzing 2001, p. 99-126
- Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition* Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus - The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus. Traditio Iohannis Hollandrini I, VMK 19, München 2010
- CAO* René-Jean Hesbert: Corpus Antiphonarium Officii. Roma 1963 ff.
- CS* Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series. 4 Bde., Paris 1864-1876, ND Milano 1931
- Czagány, Coniunctae* Zsuzsa Czagány: Die *coniunctae* des Corpus Hollandrinum in den mitteleuropäischen Choralhandschriften. Cantus Planus, Papers read at the 16th meeting Vienna, Austria, 2011, Wien 2011, p. 102-112
- Dahan, Intellectuals* Gilbert Dahan: Les intellectuels chrétiens et les Juifs au Moyen Age. Paris 1990
- Dobszay/Szendrei, Responsories* László Dobszay / Janka Szendrei: Responsories. Budapest 2013
- Fasbender, Seneca* Christoph Fasbender: Et non sit tibi cura quis dicat, sed quid dicatur. Kleine Gebrauchsgeschichte eines Seneca-Zitates. In: Christoph Fasbender (ed.), Köpfe für Chemnitz 1, 2011
- Forshall, Arundel* Josiah Forshall: Catalogue of Manuscripts in the British Museum. New Series. I. Part I. The Arundel Manuscripts, s.l., 1834
- GS* Martin Gerbert: Scriptorum ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde., St. Blasien 1784, ND Hildesheim 1963
- Gümpel, Spechtshart* Karl-Werner Gümpel: Hugo Spechtshart von Reutlingen - Flores musicae (1332/42). Abh. Akademie Mainz 1958 (3), Wiesbaden 1958
- Heinemann, Wolfenbüttel* Otto von Heinemann: Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Abth. 1: Die Helmstedter Handschriften. Bd. 2, Wolfenbüttel, 1884
- Heyne, Erfurt* Sirka Heyne: Die mittelalterlichen Codices Erfordenses in der Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha. Erfurt - Gotha 2005

- Hochadel/Bernhard/Witkowska-Zaremba, Hollandrinus VII* Matthias Hochadel / Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibl. Universitatis Vratislaviensis IV.Q.37. In: Michael Bernhard, / Elżbieta Witkowska-Zaremba (edd.), *Traditio Iohannis Hollandrini III*, VMK 21, München 2011, p. 227-318
- Hofmann-Brandt, Tropen* Helma Hofmann-Brandt: Die Tropen zu den Responsorien des Officiums. Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg 1971
- Horyna, Prag Metropolitankapitel N 51* Martin Horyna: Der *Tractatus de musica* im Cod. N 51 der Bibliothek des Metropolitankapitels in Prag. In: Jan Bat'a/Lenka Hlávková/Jiří K. Kroupa (edd.), *Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620* (Prague, August 23-26, 2006). *Clavis monumentorum musicorum regni Bohemiae Series S III*, Prague 2011, p. 157-164
- Huglo, Tonaires* Michel Huglo: *Les tonaires*. Paris 1971
- LmL* Michael Bernhard (Hrsg.): *Lexicon musicum Latinum medii aevi*. München 1992 ff.
- Meyer Chr., Anonymi* Christian Meyer (ed.): *Anonymi - Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c.1430-1520)*. CSM 41, Neuhausen 1997
- MMMA V* László Dobszay / Janka Szendrei: *Antiphonen im 1.-8. Modus. Monumenta Monodica Medii Aevi Band V*, Kassel etc.1999
- Morawska, Rękopis 3910* Katarzyna Morawska: *Rękopis 3910 z Biblioteki Czartoryskich w Krakowie jako źródło do teorii muzyki w Polsce z XV-XVI wieku. (MS 3910 from Biblioteka Czartoryskich in Cracow as source to the music theory in Poland in the 15th-16th centuries.)*. In: *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych Doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Kraków 1999, p. 21-35
- Østrem, Augustine* Eyolf Østrem: *The Renaissance Reception of Augustine's Writings on Music*. In: Karla Pollmann / Meredith J. Gill (edd.), *Augustine beyond the Book. Intermediality, Transmediality, and Reception*. Leiden 2012, p. 217-243
- Podlaha, Knihovna metr. kap.* Antonín Podlaha: *Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapitoly pražské*, Bd. II: F-P. Prag 1922
- Rheinwald, Wissembourg* J. Rheinwald: *L'Abbaye et la ville de Wissembourg*. Wissembourg 1863
- RISM B III 3* Michel Huglo / Christian Meyer: *The Theory of Music 3. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany*. RISM B III 3, München-Duisburg 1986
- RISM B III 4* Michel Huglo / Christian Meyer / Nancy C. Phillips: *The Theory of Music 4. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in Great Britain and in the United States of America*. RISM B III 4, München 1992

- RISM B III 6* Meyer, Chr. et al.: The Theory of Music, vol. 6. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda. München 2003
- Szklenar, Nicolaus* Hans Szklenar: Magister Nicolaus de Dybin. Vorstudien zu einer Edition seiner Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Rhetorik im späteren Mittelalter. München 1981
- Thannabaur, Sanctus* Peter Josef Thannabaur: Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts. Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft 1, München 1962
- Väterlein, Liederbuch* Christian Väterlein (Hrsg.): Das Glogauer Liederbuch. Dritter Teil: Nr. 1-120. Das Erbe deutscher Musik 85, Kassel-Basel-London 1981
- Wagner, Melodien* Peter Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien III: Gregorianische Formenlehre. Leipzig 1921
- Walther, Proverbia* Hans Walther: Proverbia sententiaque Latinitatis mediæ ævi. Göttingen 1963
- Watson, Catalogue* Andrew G. Watson: Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 700-1600 in the Department of Manuscripts. The British Library. London 1979
- Witkowska-Zaremba, Hollandrinus VIII* Elżbieta Witkowska-Zaremba: Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensi V.F.6 una cum cod. Cracoviensibus 1927 et 1861. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba (edd.): Traditio Iohannis Hollandrini III, VMK 21, München 2011, p. 319-483

Digitale Quellen:

Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant: <http://cantus.gregorian-chant.org>
 Aristoteles Latinus Database (ALD), Release 1/2003, Brepols 2003