

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 25

in Kooperation mit

POLSKA AKADEMIA NAUK

Tradio Iohannis Hollandrini

herausgegeben von

MICHAEL BERNHARD

und

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

Band VII

Studien – Essays

MÜNCHEN 2016

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 978-3-7696-6017-3

© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 2016

Satz: Michael Bernhard in Microsoft® Word® 2010

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

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS – CONTENTS

WOLFGANG HIRSCHMANN		
„Aliqua generalia“. Formen und Funktionen der Wissensorganisation in den Einleitungstexten der <i>Traditio Hollandrini</i>	1	
KLAUS-JÜRGEN SACHS		
Zur Elementarlehre in der <i>Traditio Iobannis Hollandrini</i>	57	
CHRISTIAN MEYER		
Versus de musica. Les versifications du Corpus hollandrinien	71	
ZSUZSA CZAGÁNY - DAVID HILEY - JAKUB KUBIENIEC		
The <i>coniunctae</i> in medieval sources of liturgical chant	143	
ZSUZSA CZAGÁNY - ÁGNES PAPP		
Spätmittelalterliche Musiktheorie und Choralpraxis. Der musikalische Hintergrund der <i>Traditio Hollandrini</i>	189	
CALVIN M. BOWER		
Ferial psalmody as a defining feature within the tonaries of the <i>Traditio Iobannis Hollandrini</i>	207	
MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA		
Postscriptum	249	
Quellenverzeichnis – Inventory of Sources		297
Literaturverzeichnis – Bibliography		304

WOLFGANG HIRSCHMANN

„ALIQUA GENERALIA“.

FORMEN UND FUNKTIONEN DER WISSENSORGANISATION IN DEN
EINLEITUNGSTEXTEN DER *TRADITIO HOLLANDRINI*

Zu den faszinierenden Eigenschaften der 28 Texte, die nach heutigem Kenntnisstand der *Traditio Hollandrini* zugewiesen werden können, gehört deren strukturelle Diversität: Kompilationstraktate sind sie allesamt, aber in der Art und Weise, wie vorgegebenes Textmaterial ausgewählt, angeordnet und kommentiert wird, unterscheiden sich die Texte vielfältig voneinander und prägen eine eindrucksvoll weite Spanne von Textformationen aus. Diese Spanne läßt sich zwischen zwei Polen verorten: auf der einen Seite dem „sorgfältig geplante[n]“,¹ systematisch durchgebildeten und ausführlich ausgearbeiteten *musica*-Traktat, auf der anderen Seite der lose gefügten, oft durch Redundanzen gekennzeichneten Exzerptfolge als reiner „Stoffsammlung“, bei der fraglich bleibt, ob deren „Textkonvolut überhaupt einen ausgearbeiteten Traktat darstellt“.² Bei zwei der *musica*-Traktate, TH I und TH XIII, kommt hinzu, daß sie durch einen hinzugefügten Accessus und Kommentar zu einem mehrschichtigen Gebilde ausgeformt wurden, das den zugrundeliegenden Haupttext zur *autores*-Lektüre innerhalb des mittelalterlichen Schulunterrichtes eigens aufbereitet. TH VIII enthält Interpolationen, die als „Hec non magister“ vom Haupttext abgesetzt sind.

Zwischen diesen beiden Polen – kommentierter *musica*-Traktat und Exzerptfolge – finden sich innerhalb der *Traditio Hollandrini* vielfältige Abstufungen, die das gesamte Korpus zu einem besonders aussagekräftigen Gegenstand für Fragen nach der Wissensorganisation und Wissensdarstellung im Spätmittelalter machen. Wie wird das Wissen um die Musik geordnet und gegliedert? Wie wird es in den Gesamtzusammenhang des Wissens eingeordnet? Welche Lehrstücke als Wissensbausteine werden ausgewählt? Wie werden sie angeordnet und zu einem Textganzen verbunden? Welche Vorgaben und Darstellungsinteressen sind damit verbunden? Wie stark sind die Texte auf diesem Wege miteinander verstrebt? Gibt es Dispositionsmodelle? Wie und mit welcher Absicht wird die Kompilationstechnik gehandhabt?

¹ Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 120. – Die Texte der Hollandrinus-Tradition werden im Folgenden mit ihren in Bd. I der Edition eingeführten Siglen, den Kapitel- und Textziffern sowie einer Band- und Seitenangabe zitiert, die sich auf die Editionsbande II-VI bezieht. Auf andere musiktheoretische Texte wird mit den Siglen, Editionen und Textziffern, wie sie im *Lexicon musicum Latinum medi aevi* gebraucht werden, verwiesen.

² So Rausch/Voigt, Hollandrinus VI, S. 220 und 218.

Solchen Fragen zu Formen und Funktionen der Wissensorganisation möchte ich im Folgenden anhand der Einleitungspartien der Traktate nachgehen. Keiner der Texte³ nämlich verzichtet auf einen einleitenden Teil, der über die *generalia* und *communia*,⁴ also allgemeine Aspekte der Musik als Kunst und Wissenschaft, als *ars* und *scientia*,⁵ unterrichtet. Diesem Einleitungsteil schließt sich dann, beginnend mit der Lehre von den musikalischen Elementen und vom Tonystem, der Hauptteil des Textes (oder der Exzerptfolge) als *pars executiva* an.⁶

Darüber, was zu diesen *generalia* gehören kann, orientiert einer der Texte, TH XVIII, gleichsam im Schnelldurchlauf: Seine Einleitung ist als „*recommendacio musicæ*“ (acc. 1, Bd. V, S. 258), als „Empfehlung der Musik“, betitelt und beginnt mit der Erörterung eines Kernsatzes aus dem 8. Buch der Politik der Aristoteles (VIII, 5 [1340b]): „*anima naturaliter delectatur in musicis melodiis*“ („die Seele wird von Natur aus durch musikalische Harmonien erfreut“, acc. 2). Der Satz wird mit Hilfe des syllogistischen Instrumentariums der aristotelischen Erkenntnistheorie als richtig und wahr bewiesen (acc. 3-17). Nach dieser Eröffnung folgt eine Darstellung zu den vier aristotelischen *causae*: Nichts auf der Welt existiere ohne Ursache („*nichil est in terra, quod sit sine causa*“, acc. 20). Die *causa universalis*, die umfassende Begründung der Musik, seien der Ruhm und die Ehre Gottes („*gloria et honor Dei*“, acc. 21); die besonderen Ursachen (*causae*

³ Auszunehmen ist TH IV als Fragment zur Intervallehre (vgl. *Tractatus Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 1-5); TH II ist zu Beginn unvollständig, so daß nicht der gesamte Einleitungsteil betrachtet werden kann (vgl. *Tractatus Iohannis Hollandrini* Bd. II, S. 182 und 198).

⁴ Vgl. etwa TH XXIII acc. 7: „*Sed antequam materia principalis determinetur, aliqua generalia ad presentem artem spectanda non sunt pretermittenda*“ (Bd. VI, S. 44), und acc. 30: „*Et tantum de illis communibus*“ (S. 45).

⁵ Beide Begriffe werden in den Texten der *Tractatus Hollandrini* synonym verwendet; sie sind offenbar für die Lehrer und Theoretiker nachgerade austauschbar. Tatsächlich ist die Musik im mittelalterlichen Verständnis stets beides, *ars* und *scientia*: eine theoretische Wissenschaft insofern, als sie auf unveränderlichen, mathematisch darstellbaren Prinzipien beruht, auf einem „Wissen von Prozessen, die [...] notwendigerweise ‚so und nicht anders‘ verlaufen“, eine praxisbezogene Kunst insofern, als sie „Herstellungswissen“ anbietet, „das sich auf Prozesse bezieht, die ‚so, aber auch anders‘ ablaufen“ (Max Haas, Artikel Franco von Köln, in: L. Finscher (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 6, Kassel etc. 2001, Sp. 1642-1656, hier Sp. 1644). Die Texte konzentrieren sich auf die musikalische Praxis, genauer den Choralgesang, als *ars*; aber die mathematischen und anthropologisch-kosmologischen Dimensionen eines umfassenderen Begriffs der Musik als *scientia* werden gerade in den Einleitungspartien, wie noch zu zeigen ist, präsent gehalten.

⁶ Vgl. Etwa TH XX pr. 77: „*Sequitur pars executiva huius operis*“ (Bd. V, S. 378).

particulares) würden sich nach Bewegungsursache (*causa efficiens*), Endursache (*causa finalis*), Stoffursache (*causa materialis*) und Formursache (*causa formalis*) aufgliedern (ebd.). Die Bewegungsursache der Musik sei nichts anderes als der *inventor*, der Erfinder, „huius artis vel sciencie“, dieser Kunst oder Wissenschaft (acc. 22), die Endursache der Gottesdienst („celebracio divina“, acc. 23). Der Text schaltet an dieser Stelle unter Berufung auf Augustinus eine Erläuterung von vier Wissensbereichen ein, die für die Kirche notwendig seien (acc. 25-29, S. 259): Grammatik, Musik (zur musikalischen Gestaltung des „divinum officium“), kanonisches Recht und Computus. Die Stoffursache bilden die Teile und Bereiche, aus denen die *musica* zusammengesetzt sei (*partes musice*, acc. 30). Und die Formursache bestehe in der Vorgehensweise und Ordnung des vorliegenden Traktats („ordo, modus et forma procedendi in presenti tractatu“, acc. 31).

Es schließt sich eine kurze Partie über den Nutzen dieser Wissenschaft an („utilitas huius sciencie“, acc. 32-34); die Darstellung gibt einen poetisch durchgeformten, als Anrede an die Musik gestalteten Katalog von verschiedenen segensreichen Wirkungen: Die Musik mindert die Sorgen und hemmt den menschlichen Zorn, sie schlägt den Teufel in die Flucht und sorgt für den richtigen Klang verschiedener Instrumente, der dadurch den Ohren angenehm ist; ihre süße Tugend erfüllt die Himmel „in aure Dei“, und der Sünder erlangt durch ihre Vermittlung Vergebung.

Dann teilt die Einleitung den sehr neutral gehaltenen Titel (*titulus*) der Abhandlung mit: „Musiklehre in Prosaform“ („Musica prosaice scripta“, acc. 35); ihre Absicht und Zielsetzung (*intentio*) liege in der Ausbildung derjenigen Schüler, die in dieser Wissenschaft noch unvollkommen seien („intencio est scolarium minus perfectorum in hac sciencia erudicio“, acc. 36). Sie werde der Naturphilosophie untergeordnet („subordinatur [...] philosophie naturali“, acc. 37); frage man nach ihrem Gegenstand (*subiectum*), so sei dieser die Zahl bezogen auf den Klang oder die Zahl in den Klängen („numerus contractus ad sonum vel numerus sonorum“, acc. 38). Ihre *propria passio* (eigentliche Eigenschaft) sei das Auf und Ab der Tonbewegung („arsis et thesis, id est elevacio vel depressio“, acc. 39).

Dann schließen sich drei Definitionen der *musica* (acc. 41-43) und eine Einteilung der Musik in drei Bereiche an: *mundana*, *humana* und *instrumentalis* (acc. 52, S. 260), von denen der zweite, die *humana*, welche die menschliche Stimme erfordere („que humanam vocem requirit“, acc. 54) und der Zahl in Bezug auf den Klang („numero contracto ad sonum“) gewidmet sei (acc. 57), nochmals in eine theoretische und praktische *musica* aufgeteilt wird; die

musica practica gliedert sich wiederum in die einfache und die figurative oder mensurale Musik (acc. 63). Für die *musica simplex* als eigentlichem Gegenstand des Traktats schließlich sind Solmisationssilbe (*vox*), Intervall (*vocum distantia*) und Tonbuchstabe (*clavis*) erforderlich (acc. 66). Mit der darauf aufbauenden Einteilung der „einfachen Musik“ in drei Kapitel von den Intervallen, der Solmisation und den Tonarten (samt der *scala ficta*) stellt dann die Einleitung den Aufbau des nachfolgenden Hauptteils des Traktats vor (acc. 68-69). Eine Art Brücke hin zum eigentlichen Darstellungsteil bilden Ausführungen zu den Solmisationssilben und Hexachorden, die die Eröffnung beschließen (acc. 70-83, S. 261).

Der Traktat gehört zu den kurzen, aber gleichwohl stringent gegliederten Abhandlungen innerhalb der *Traditio Hollandrini*; die aus der *divisio* der Musik abgeleitete Gliederung in drei Kapitel wird eingehalten (S. 263-268, 269-276, 277-292). Das Bemühen des Kompilators um *brevitas* erklärt die Knappheit, mit der die oben aufgelisteten Gesichtspunkte abgehandelt werden, freilich nur zum Teil: Eine Aussage wie „Causa efficiens huius artis est inventor huius artis vel sciencie“ (acc. 22) ist unspezifisch; sie könnte genauso gut in einer Einleitung zur Grammatik oder Arithmetik stehen.

Aber gerade in dieser Nähe zu den anderen Disziplinen der mittelalterlichen *artes* und *scientiae* und zu dem System, das sie formieren, liegt die eigentliche *raison d'être* solcher Einleitungen: Sie stellen die *musica* in einen größeren epistemologischen Zusammenhang, indem sie durch ein Raster von Fragen, die an alle Künste und Wissenschaften angelegt werden können, Vergleichbarkeit herstellen mit den anderen Wissensbereichen. Durch den Vergleich werden Gemeinsamkeiten ebenso deutlich wie sich Unterschiede herauschälen: Die *musica* wird dadurch in ihrer Eigenart ebenso gefaßt wie sie in mittelalterliche Systeme des Wissens eingeordnet wird. Es geht hier also zentral um das Erzeugen von epistemologischer Differenz und Integration, um Klassifikation von Wissen. Wenn ein *musica*-Text wie in der oben zitierten Aussage zur „causa efficiens“ keine musikspezifische Bestimmung gibt, dann könnte das vor dem Hintergrund des größeren Rahmens der mittelalterlichen Wissensordnungen heißen, daß der *causa efficiens* keine aussagekräftigen Differenzqualitäten zugetraut werden.

Außerdem gilt es bei der Betrachtung derartiger, bis an den Rand der Verständlichkeit konzentrierter, fast stichpunktartig aufgebauter Texte zu bedenken, daß sie im mittelalterlichen Lehrbetrieb (vor-)gelesen, aber stets auch vom Lehrer kommentiert wurden: Man muß von daher bei ihrer

Betrachtung berücksichtigen, daß sie mit der zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit vermittelnden Lehrsituation des mittelalterlichen Unterrichts rechnen oder gar (als Mitschriften von Schülern) daraus entstanden sind.⁷ Klassifikation und Performanz von Wissen sind zwei Gesichtspunkte, auf die zurückzukommen sein wird.

Eigentümlich an der Einleitung von TH XVIII ist zudem das Changieren zwischen dem Bezug auf die *ars* oder *scientia* einerseits, den Traktat (*liber*) andererseits. Es gibt Gesichtspunkte, die sich auf den vorliegenden Text beziehen (die *causa formalis* wird „in presenti tractatu“ [acc. 31, S. 259] verortet, der Titel des Traktats wird mitgeteilt [acc. 35, ebd.]), andere beziehen sich auf die *ars* oder *scientia* (es geht etwa um die *utilitas* „huius sciencie“ [acc. 33, ebd.]). Dieser ständige Perspektivwechsel erklärt sich daraus, daß der Text hier als Repräsentant der Disziplin verstanden und gelesen wird; die Einführung in den Text bildet zugleich eine Einführung in die *ars*.

Versucht man die anhand der Einleitung von TH XVIII exponierten Fragereihen, Schemata und Gesichtspunkte etwas zu systematisieren, kommt man zu folgendem Befund: Ein erstes Schema bilden die vier aristotelischen *causae*, ein zweites die Abfolge *utilitas*, *titulus*, *intentio* und *pars philosophiae*, die ergänzt wird durch Ausführungen zum *subiectum* und zur *propria passio*; hinzu kommen die Definition (*diffinitio* oder *descriptio*) und Einteilung (*divisio*) der Musik sowie der Hinweis auf den Aufbau des nachfolgenden Haupttextes; einleitende Erwägungen zur *delectatio* als Grundkategorie der aristotelischen Musikphilosophie bilden eine thematisch gebundene Hinführung zu den Fragereihen.

Damit sind fast alle wichtigen Schemata und Lehrstücke genannt, die in den Einleitungen der *Tractatio Hollandrini* begegnen. Zu ergänzen sind vor

⁷ Vgl. Michael Baldzuhn: Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 44/1-2, Berlin etc. 2009, Bd. 1, S. 5: „Die vielen Holzschnitte, die zahlreichen Schulbüchern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts vorangestellt wurden, um potentiellen Käufern die unterrichtliche Anwendungssituation des Textes vor Augen zu führen [...], entwerfen hingegen eine zwischen diesen zwei Extremen [rein mündliche Kommunikation, Schreibtischexistenz, W. H.] gerade vermittelnde Vorstellung. Einerseits zeigen sie Lehrer und Schüler in einer Situation mündlicher Kommunikation von Angesicht zu Angesicht, betonen also [...] die Bindung des Unterrichts an Mündlichkeit und die körperliche Präsenz aller Anwesenden. Andererseits aber verzichten sie nirgends darauf, Bücher als Elemente des Unterrichts abzubilden, sodaß mündliche Rede regelmäßig von Schriftlichkeit begleitet wird.“

allem zwei Bereiche, die regelmäßig, aber nicht von TH XVIII, thematisiert werden: die Etymologie von *musica* und die *musicus/cantor*-Dichotomie. Es gibt freilich keinen Traktat innerhalb der Lehrtradition, der tatsächlich alle genannten Dimensionen abdecken würde.

Die beiden erstgenannten jeweils viergliedrigen Schemata – die aristotelischen *causae* und die Folge *utilitas, titulus, intentio* und *pars philosophiae* – bilden zentrale Fragereihen und Klassifikationsschemata des hoch- und spätmittelalterlichen Accessus. Als ein Instrument der einführenden Beschreibung sowie Deutung von Texten der *autores* kommt dem Accessus vor allem seit dem 12. Jahrhundert eine wichtige methodische und texthermeneutische Funktion im mittelalterlichen Schrifttum zu. Im Accessus wird nach einem vorgegebenen Fragenkatalog in die Lektüre eines Schultextes eingeführt, wobei der Einleitung in der Regel der Text selbst und seine Erklärung (*explanatio*) nachfolgen. Zusammenfassend lassen sich fünf grundlegende Schemata – zugleich Fragereihen – des hoch- und spätmittelalterlichen Accessus unterscheiden⁸:

1. ein älteres literarisches Schema, das nach dem Vorbild des Aeneis-Kommentars des Servius gebildet wurde; es fragt nach: *poetae vita, titulus operis, qualitas carminis, scribentis intentio, numerus librorum, ordo librorum* und geht dann zur *explanatio* über.
2. ein älteres rhetorisches Schema, das dem in der Topik geprägten siebenteiligen Fragekatalog *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* verpflichtet war.
3. ein ‚modernes‘ philosophisches Schema, das an den Einführungen zur aristotelischen Logik orientiert war, in einer sechsgliedrigen Form von Boethius in seiner Übersetzung der *Isagoge* des Porphyrius vorgegeben war

⁸ Die Darstellung stützt sich auf folgende Literatur: Edwin A. Quain: The Medieval Accessus ad Auctores. *Traditio* 3, 1945, S. 215-264; Richard William Hunt: The Introduction to the ‘Artes’ in the Twelfth Century. In: *Studia mediaevalia in honorem admodum Reverendi Patris Raymundi Josephi Martin*, Brügge 1948, S. 85-112; Hubert Silvestre: Le schema ‘moderne’ des accessus. *Latomus* 16, 1957, S. 684-689; Günther Glauche: Schullektüre im Mittelalter. *Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung* 5, München 1970; Paul Klopsch: Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters. Darmstadt 1980, S. 48-64; Hennig Brinkmann: *Mittelalterliche Hermeneutik*. Tübingen 1980, S. 4-13; Alistair J. Minnis: *Medieval Theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, Philadelphia ²1988, S. 9-39; Rolf Köhn: Schulbildung und Trivium im lateinischen Hochmittelalter und ihr möglicher praktischer Nutzen. In: J. Fried (ed.), *Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters*, Sigmaringen 1986, S. 203-284, hier S. 240 f.

und um 1100 zu einem besonders verbreiteten Accessus-Typ umgeprägt wurde: Dieser Typ fragt nach *materia operis*, *scribentis intentio*, *ad quam philosophiae partem tendat* und *utilitas*, also nach Gegenstand des Textes, Einstellung des Autors zum Gegenstand, Zuweisung des Textes zu einem bestimmten Teil der *philosophia* und Zweckbestimmung des Textes. Bernhard von Utrecht und Konrad von Hirsau zufolge kann das Schema Nr. 1 als eines der *antiqui* angesehen werden, während das Viererschema die Vorgehensweise der *moderni* charakterisiert.⁹ Erweiterungen erfuhr dieser Katalog von vier Grundfragen durch Gesichtspunkte wie *nomen auctoris*, *titulus libri*, *causa scribendi* (Veranlassung eines Werkes) oder *modus tractandi* (Art der Darstellung).

4. ein zweites modernes Schema, das beeinflusst von Boethius' Traktat *De differentiis topicis* aus den Fragen *quae ars*, *quid genus*, *quae materia*, *quae partes*, *quae species*, *quod instrumentum*, *quis artifex*, *quod officium*, *quis finis*, *quare vocetur*, *quo ordine sit docenda et discenda* bestand.

5. eine seit dem 13. Jahrhundert gebräuchliche Accessus-Form, die einen Text gemäß den vier aristotelischen *causae* befragt und klassifiziert, also nach *causa efficiens*, *causa materialis*, *causa formalis* und *causa finalis*.

Im Bereich der *artes*-Literatur weist der Accessus, wie erwähnt, eine starke Nähe zum Typus der Einführungsschrift in eine *ars* auf. Wenn ein *autor* gelesen wird, der zugleich eine bestimmte Disziplin mustergültig repräsentiert, dann kommt der Einleitung zu diesem Autoren der Stellenwert einer Einführung in die betreffende *ars* zu. Die Rezeption der aristotelischen Logik im oben beschriebenen philosophischen Accessus-Schema Nr. 4 und die Umwandlung und Ausweitung dieses Schemas im 12. Jahrhundert begünstigten die Entstehung eines neuen Lehrbuchtyps, der in eine bestimmte *ars* einführt und durch den „die höhere Schulbildung und das Artesstudium bereits vor dem 13. Jahrhundert unter dem Einfluß der Philosophie umgeformt wurden“.¹⁰ Ein Beispiel für diese aristotelisierende Umformung bildet das *musica*-Kapitel in Gundisalvis *De divisione philosophiae*, das die Musik (wie die anderen Disziplinen) mit Hilfe dieser Ordnungskriterien und im engen Anschluß an Isidors *Etymologiae* beschreibt und so zu

⁹ Hans Meyer: *Intentio auctoris, utilitas libri*. Wirkungsabsicht und Nutzen literarischer Werke nach Accessus-Prologen des 11. bis 13. Jahrhunderts. *Frühmittelalterliche Studien* 31, 1997, S. 390-413, hier S. 394.

¹⁰ Köhn, Schulbildung S. 241.

den anderen *artes* ins Verhältnis setzt.¹¹ In die im engeren Sinne musiktheoretische Literatur fand Gundisalvis Darstellung Eingang über den Traktat des Lambertus, der dessen Darstellung übernimmt und mit Partien aus den Schriften Guidos anreichert.¹² Das erste *Principale* der *Quatuor principalia* greift ebenfalls dieses Schema auf;¹³ beide Abhandlungen gehören zu den wichtigen Quellentexten der *Traditio Hollandrini*.

Neben den Accessus und den Musikkapiteln innerhalb der enzyklopädischen *artes*-Literatur gibt es freilich noch eine dritte Textform, die für unseren Zusammenhang von Bedeutung ist: eröffnende Kapitelfolgen innerhalb von *musica*-Traktaten, die sich zu einer Einleitung in die *ars musica* zusammenschließen. Das früheste bekannte Beispiel bietet hier die Abhandlung des Aurelian von Réôme (AURELIAN.) mit vier einleitenden Kapiteln:

- De laude musicae disciplinae
- De nomine et inventoribus eius, et quomodo numerorum forme inventae fuerint
- Quod musicae tria sunt genera
- Quod habeat humana musica partes

In die einschlägigen Quellentexte der Hollandrinus-Tradition führen die jüngeren Belege in *De musica cum tonario* des Johannes (IOH. COTT. mus.):

- Quae utilitas sit scire musicam et quid distet inter musicum et cantorem
- Unde dicta sit musica et a quo et quomodo sit inventa
- Quot sint instrumenta musici soni

und im *Liber artis musicae* des Ptolemaeus (PTOLOM.):

- De potencia et utilitate musicae artis
- De cantu, cur in ecclesia sit constitutus et intencione musicae
- De invencione eius ex malleorum ponderibus

Eine noch ausführlichere Folge von Einleitungskapiteln enthält der Traktat von Hieronymus de Moravia (HIER. MOR.):

- Quid sit musica
- Unde dicatur musica
- A quibus sit inventa musica

¹¹ Vgl. Ludwig Baur (ed.): Dominicus Gundissalinus. De Divisione Philosophiae. Münster 1903, S. 96-102.

¹² Vgl. LAMBERTUS p. 252-254; die Erzählung der Pythagoras-Legende nach dem 20. Kapitel des *Micrologus* verbindet Lambertus mit Gundisalvis Darstellung, die ihrerseits Isidor folgt (vgl. Gundisalvi, S. 100, Zeile 1-7 sowie GUIDO micr. 20, Satz 4-8, 2-3 und 19 mit LAMBERTUS p. 253b-254a).

¹³ QUAT. PRINC. 1, 5-19.

- De tribus partibus musicae secundum Isidorum Etymologiarum
- De divisione musicae secundum Alphorabium
- Divisio musice secundum Boetium
- Subdivisiones musicae secundum Ricardum
- De variis effectibus simul et de excellentia musicae
- De subiecto musicae

Und Jacobus von Lüttich (IAC. LEOD. spec.) schreibt über die meisten der oben exponierten Themenbereiche ein eigenes Kapitel (*Speculum musicae*, Buch 1):

- Quid sit musica
- Quid sit musicus
- Unde dicatur musica
- Musicae commendatio et eius utilitas
- De musicae inventoribus
- De modo inventionis musicae
- Cui parti philosophiae musica supponatur
- Quod mathematicae scientiae differenter tractant de proportionibus et mensuris
- Musicae prima divisio
- Quod coelestis vel divina musica rationabiliter inter musicae species numeretur
- De quibus sit musica mundana
- De quibus sit musica humana musica
- De quibus sit instrumentalis musica et quare sic vocetur
- Musicae instrumentalis prima divisio
- Musicae instrumentalis secunda distinctio
- Musicae instrumentalis tertia partio
- Musicae instrumentalis quarta divisio

Obwohl man im engeren und eigentlichen Sinn nur dann von einem Accessus sprechen sollte, wenn die Einleitung einen neu formulierten oder kompilierten Zusatz zu dem Text eines *autor* darstellt und dieser Text im Anschluß an den Accessus wiedergegeben und kommentiert wird, ist es nicht sinnvoll, den Begriff allein darauf einzugrenzen, denn im späteren Mittelalter ist „der Accessus [...] nicht mehr nur ein Instrument der nachträglichen Kommentierung älterer Literatur, sondern kann auch aus fremder oder eigener Feder einem gerade entstandenen Werk hinzugefügt werden.“¹⁴

Genau dies können wir bei TH XVIII beobachten: Die Einleitung des kurzen Traktats stellt einen Accessus dar, der nicht als Teil einer späteren Kommentarschicht betrachtet werden kann, sondern integraler Bestandteil des Haupttextes ist. In dieser Hinsicht kann er genauso als Prooemium

¹⁴ Meyer, Intentio S. 396.

accessusartigen Zuschnitts angesprochen werden – die Grenzen zwischen Vorrede, Accessus und Einleitung in die *ars* lassen sich nicht fest ziehen, alle drei Textarten gehören im Grunde zusammen und müssen auch als Ganzes betrachtet werden.

Die nachfolgende Darstellung behält den bereits eingeschlagenen Weg bei, die Einleitungstexte als Entitäten zu analysieren; die Texte sind zu vielgestaltig organisiert, als daß sie sich gleichsam über einen Leisten schlagen ließen, und genau diese Vielgestaltigkeit soll ja auch – zumindest ansatzweise – verdeutlicht werden. Die Darstellung nimmt dabei inhaltliche Redundanzen in Kauf, die aber, wie ich hoffe, durch die Differenzierungen ausgeglichen werden, welche eine Vorgehensweise in Einzelanalysen ermöglicht. Die Darstellung geht folgendermaßen vor: Mit der Accessusvorrede von TH XVIII als Ausgangspunkt werden zunächst Texte betrachtet, deren Einleitungen durch ausgeprägte Similia mit dieser Vorrede verbunden sind:¹⁵ zunächst die *Musica magistri Szydlowite* (Sz), dann TH V und TH VIII, der früheste Textzeuge der Hollandrinus-Tradition, alleamt *musica*-Traktate, die zu den am striktesten durchorganisierten und ausführlichsten Texten der Lehrtradition gehören und sich zudem durch eine besondere methodische Reflektiertheit auszeichnen. Weitere Einzelanalysen zu TH XIII und TH I, den beiden Texten mit ausgeprägten Kommentarschichten, sollen dann den Horizont nochmals erweitern, um in einem dritten Schritt weitere Texte in knapperer Betrachtung in das gewonnene Bild einzupassen.

Die Musica magistri Szydlowite

TH XVIII ist ein Textzeuge für die Hollandrinus-Tradition an der Kathedralschule des Wawel,¹⁶ und die *Musica magistri Szydlowite* (Sz) gehört dem gleichen Überlieferungsraum zu; ihr Verfasser lehrte an der gleichen Kathedralschule.¹⁷ Der Einleitungsteil des Traktats erstreckt sich auf das Prooemium (im Text angesprochen als „pars prohemialis“, pr. 51, Bd. VI, S. 450) und das erste Kapitel. In der Vorrede solle einiges vorausgeschickt werden, das üblicherweise am Beginn von Büchern dargestellt werde

¹⁵ Vgl. *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. V, S. 253 f.

¹⁶ Vgl. *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. V, S. 248 und Bd. I, S. 125.

¹⁷ Vgl. *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. I, S. 125 und Bd. VI, S. 418 f.

(„quibusdam in principio librorum indagari consuetis“, pr. 4, S. 448), im ersten Kapitel werde dann, wie die Kapitelübersicht ausführt, ganz kurz angemerkt, wie die Musik zu definieren sei, woher ihr Name stamme und weshalb sie erfunden worden sei („quiditas seu diffinicio ipsius musice, scilicet et unde dicatur, et cum hoc, propter quid sit adinventum“, pr. 5). *Brevitas*-Ideal und kompilatorische Methode führt der Text gleich zu Beginn des Prooemiums als wesentliche Eigenarten der Darstellung an (vgl. pr. 3), und die methodische Bewußtheit des Kompilators zeigt sich auch darin, daß die Darstellung der *consuetudo*, die wie in TH XVIII anhand der Accessus-Schemata Nr. 3 und Nr. 5 bearbeitet werden, mit Versen eröffnet wird, die auf einer Metaebene die Verbindung der beiden Accessusformen als Normschema betrachten (pr. 22-24, S. 449):

Si bene vis scire librum, prius ista require:
Utilitas, titulus, intencio, parsque zofie,
Quatuor et causas rem totam perficientes.

Dieses „erweiterte Mischschema“¹⁸ scheint im 14. und 15. Jahrhundert weit verbreitet gewesen zu sein. Es läßt sich auch im Accessus zu den *Flores grammaticae* des Ludolf de Luco nachweisen, der in der Handschrift Melk, Stiftsbibliothek, Cod. 985, geschrieben Mitte des 15. Jahrhunderts, sogar mit den gleichen Versen eingeleitet und mit dem Hinweis verbunden wird, daß auf dieser Grundlage „de quibusdam generalibus“ gehandelt werde.¹⁹

Die inhaltliche Ausfüllung der beiden Schemata zeigt Parallelen zu TH XVIII, aber auch signifikante Abweichungen und Differenzierungen: Während die *utilitas scientiae* in beiden Texten mit dem nahezu gleichen Wirkungskatalog (pr. 28-34, S. 449) dokumentiert und auch die *intentio* identisch bestimmt wird (pr. 36), rückt in der Kategorie *titulus libri* Guido von Arezzo in den Mittelpunkt: „Tonarius magistri Guidonis artis musice prosaice compilatus“ (pr. 35) – in Prosaform kompilierter Tonar mit der Musiklehre des Magisters Guido. Und die Einordnung in die Philosophie verweist nicht auf die *naturalis philosophia*, sondern bestimmt jene *ars metrica*, die von den Proportionen der Klänge und Konsonanzen handele, die durch Zahlen demonstriert würden, als übergeordnete Disziplin der Musik

¹⁸ Hans Jürgen Scheuer: Der ‚Flores‘-Accessus der Handschrift Prag, Metropolitankapitel, Cod. M.XXXVI. Kommentareinleitungen zur Grammatik Ludolfs de Luco und ihre wissensorganisierende Funktion. In: K. Grubmüller (ed.): Schulliteratur im späten Mittelalter. Münstersche Mittelalter-Schriften 69, München 2000, S. 351-381, hier S. 369.

¹⁹ Vgl. Scheuer, Accessus S. 368 und 381.

innerhalb des Wissensgebäudes („Subordinatur autem parti philosophiae artis metrice, que tractat de proporcione sonorum et consonanciarum, que numeris demonstrantur“, pr. 37).

Noch stärkere Abweichungen finden wir bei den *causae*. Sz führt eine Differenzierung zwischen dem Buch als materiellem (*res corporea*) und geistigem Gegenstand (*res incorporea*) ein (pr. 39); diese Unterscheidung scheint ebenfalls topisch gewesen zu sein, denn sie läßt sich beispielweise in ähnlicher Form im Accessus von Konrad Spechtsharts Kommentar zu Hugo Spechtsharts *Speculum grammaticae* von 1360 nachweisen: Dort wird im Bereich der *causa materialis* zwischen der „materia libri“ und der „materia doctrine tradite per hunc librum“ unterschieden.²⁰ Folgende Klassifizierung ergibt sich bei Sz (pr. 40-49, S. 449 f.):

	res corporea: liber	res incorporea: sciencia
Causa efficiens:	scriptor	- movens principalis: Deus gloriosus - movens secundaria: studentes artis musice ignari - mota: Guido monachus, subtilis musicus, qui multa ex diversis musicorum in unum aggregavit opus
Causa materialis:	papirus, incaustum, pergamentum, protractio litterarum etc.	illud, circa quod versatur intencio auctoris (improprie loquendo)
Causa formalis:	debita dispositio folii post folium, sexterni post sexternum etc.	modus procedendi in sciencia
Causa finalis:	Deus gloriosus, propter quem omnia	- ipse Deus gloriosus (proprie loquendo) - cognicio illorum, que traduntur in hoc libro (improprie loquendo)

In seiner Materialität wird das Buch als ein aus Beschreibstoff, Schreibmittel und Schrift bestehender, in Blatt- und Lagenfolgen geordneter Gegenstand bestimmt, der von einem Schreiber gestaltet wird. Seine Endursache, der Ruhm Gottes, verbindet den materiellen Gegenstand mit dem Buch als Träger einer *scientia*, der freilich eine uneigentliche *causa finalis* in der Kenntnis der Lehrinhalte gegenübergestellt wird. Wie das Buch in Blättern und Lagen geordnet ist, so die Wissenschaft durch ihre methodi-

²⁰ Vgl. Susanne Baumgarte: Der Kommentar zum ‚Speculum grammaticae‘. Ein Beispiel für Schulkommentierung im 14. Jahrhundert. In: K. Grubmüller (ed.), Schulliteratur im späten Mittelalter, Münstersche Mittelalter-Schriften 69, München 2000, S. 165-242, hier S. 219 f.

sche Vorgehensweise (den *modus procedendi*). Und die Stoffursache der Wissenschaft sei (uneigentlich) all das, worauf der Autor abziele. Daß Inhalt und Intention in eins gehen und daher „die mögliche Wirkung eines literarischen Werkes aus seinem Inhalt abzuleiten sei“, ²¹ ist ein Topos, der in vielen Accessus aktiviert wird.

Besonders reich differenziert wird in der *scientia*-Reihe die Bewegungsursache. Die dabei getroffene Unterscheidung zwischen *movens* und *mota* stammt aus der theologischen Fachliteratur, in der „die Frage danach, wie sich die Existenz eines menschlichen Autors etwa der Evangelien mit dem Anspruch göttlicher Inspiration vereinbaren lasse, durch eine Differenzierung zwischen *causa efficiens movens* und *causa efficiens mota* gelöst“ ²² wurde. Demgemäß spricht Sz vom „Deus gloriosus“ als göttlichem Autor, von Guido als dem menschlichen Autor, allerdings mit der Einschränkung, daß es nicht einen, sondern mehrere *autores* gebe („quamquam non sit unus autor, sed plures“, pr. 46).

Deutlich wird, daß hier die *autor*-Kategorie von der Kategorie des *inventor* her gedacht wird: Es geht offenbar nicht darum, wer den vorliegenden Text verfaßt hat, sondern darum, welche mustergültigen und göttlich inspirierten Urheber der Lehre für das im Buch entfaltete Lehrgebäude eintreten – hier ist es Guido von Arezzo, dessen historische Leistung in der Differenziertheit seiner Lehre („subtilis musicus“) und seiner Fähigkeit zur Synthese verschiedener Lehrmeinungen in einem Werk gesehen wird. Der Relativsatz „qui multa ex diversis musicorum in unum opus aggregavit“ (pr. 46) hat seinen Ursprung im Prolog des *Micrologus*, wo Guido davon spricht, daß „de multis musicis argumentis quae adiutore Deo per varia tempora conquisivi, quaedam quae cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi“ (GUIDO micr. pr. 41-42). In der *Micrologus*-Paraphrase des *Liber artis musicae* des Ptolemaeus ist daraus folgende Formulierung geworden: „Sumptis igitur in manibus diversorum auctorum, qui de musica scripsere, voluminibus, quod utilimum quisque dicebat non sum gravatus eligere et in unum congregans opusculum tue sincerissime dilectioni mandavi, additis quoque ex nostra parte quibusdam, que necessaria videbantur“ (PTOLOM. pr. 11, Bd. VI, S. 622). Zwischen diese beiden

²¹ Meyer, *Intentio* S. 399.

²² Almut Suerbaum: Accessus ad auctores: Autorkonzeptionen in mittelalterlichen Kommentartexten. In: E. Andersen, J. Haustein, A. Simon, P. Strohschneider (ed.), *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meißen 1995. Tübingen 1998, S. 29-37, hier S. 34.

Versionen des guidonischen Kompilationstopos könnte man als vermittelnde Instanz die Äußerung des Johannes stellen, der in der Widmungsepistel von *De musica cum tonario* davon schreibt, daß „puerili quidem stilo usum me profiteor, verumtamen quae utiliora videbantur et magis necessaria, ex aliorum codicellis compendiose collegi de meo etiam interdum addens igniculo“ (IOH. COTT. mus. ep. 13). Ein *autor* in diesem Wissenschaftsverständnis ist also eine maßstabsetzende Autorität im Bereich der *ars musica*, die einen Teil des gottgegebenen Wissens in göttlicher Inspiration aufgedeckt hat, so daß sich in ihr Innovation als „Er-Füllung von Tradition“²³ ereignet, und die deshalb nicht anders als personalisiert gedacht werden kann. Diese Person ist indes weniger Individuum als Werkzeug Gottes. Bemerkenswert, aber vor dem Hintergrund der guidonischen Lehrtradition völlig einleuchtend erscheint, daß Sz auch noch die *movens*-Kategorie nach „principalis“ und „secundaria“ differenziert und die unwissenden Musikschüler als weitere Bewegungsursache anführt. Auch Guido und mit ihm Johannes als dem zentralen Modellautor der *Traditio Hollandrini* ging es darum, eine Lehre zu formulieren, die den *cantores* und *pueri* und nicht nur den *philosophi* verständlich ist.

Sz weist darauf hin, daß es im Bereich der im vorliegenden Text entfalteten Lehre im eigentlichen Sinne nur auf die *causa efficiens* und die *causa finalis* ankomme („unde proprie loquendo solum sunt due cause huius sciencie libri, scilicet efficiens et finalis“, pr. 43, S. 449 f.); man könnte dies, wenn man die oben aufgelisteten Bestimmungen zu den beiden Kategorien betrachtet, als eine weitere besonders fromme Konzentration auf den „Deus gloriosus“ und die von ihm eingesetzten *autores* auffassen. Allerdings könnte der im Text nicht weiter erläuterte Satz auch auf erkenntnistheoretische Überlegungen zum wissenschaftlichen Status einer praxisbezogenen Lehre verweisen. So finden wir im bereits erwähnten *Accessus* zum *Speculum grammaticae* eine ausführliche Erörterung der Unterschiede zwischen *scientia*, *ars* und *doctrina*; und der Text kommt zu dem Schluß, daß eine – anders als etwa die Mathematik – nicht streng aus Beweisen aufgebaute Lehre (*notitia*) als ein *accidens* (etwas nicht Wesenhaftes) zu betrachten sei und kein *accidens* eine *causa materialis* oder *formalis* habe; daher seien die beiden Kategorien für nicht streng wissenschaftliche Lehrtexte,

²³ Klaus-Jürgen Sachs: Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo. In: W. Erzgräber (Hrsg.), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*. Sigmaringen 1989, S. 233-244, hier S. 244.

die sich auf die reine *instructio* beschränkten, unerheblich.²⁴ Dennoch würden aber im Folgenden „ex traditione huius libri“ und „more antiquorum“²⁵ alle vier *causae* behandelt werden. In ähnlicher Weise bringt Sz die Kautele an, daß die gesamte Accessus-Abfolge gleichsam eine Verbeugung vor den *antiqui* darstelle: „Cum autem ea, que ab antiquis sunt usitata, difficile sit immutare“, wolle er die „utilitas istius sciencie“ und die anderen Fragen der Accessusschemata behandeln (pr. 20, S. 449). Möglicherweise artikuliert sich hier ein methodologisches Bewußtsein dafür, daß die Accessusfragen gegen Ende des 15. Jahrhunderts nicht mehr zeitgemäß waren. Werden sie wie hier beibehalten, weil eben „das von Alters her Gewohnte schwer zu ändern sei“, dann kommt trotz der Vorbehalte eine deutliche Traditionsbindung zum Tragen – jene fromme Traditionsbindung, die durch die Autorkategorie und die Konzentration auf Gott in der musikbezogenen *causa efficiens*- und *causa finalis*-Lehre der *Musica magistri Szydlorite* offen gelegt wird. Deutlich wird aber in jedem Fall, wie der Prolog des Traktats mit seinen beiden Accessus metatheoretische Ebenen zur Sprache bringt, die Brückenschläge zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen ermöglichen.

Das erste, an die „pars prohemalis“ (pr. 51, S. 450) anschließende Kapitel von Sz dient dazu, die *musica* weiter zu bestimmen und einzugrenzen: Es beginnt mit einer Folge von Definitionen und schließt eine Etymologie an, die in die Erzählung von Pythagoras als dem Erfinder der Musik einmündet. Es folgen drei weitere Punkte, die nochmals die Zweckbestimmung der Musik, weitere *inventores* sowie die Unterscheidung zwischen *cantor* und *musicus* betreffen.

Die erste der Definitionen gehört zu jenen für die Hollandrinus-Tradition so symptomatischen Bestimmungen, welche die originäre Zweckbestimmung der Musik zum Gotteslob betonen; eine entsprechende Standarddefinition tritt regelmäßig in den Texten in Erscheinung: „Musica est ars armonie regulariter canendi ad honorem Dei finaliter adinventata“.²⁶ Sz bietet eine komplexe Variation dieser Bestimmung: „Musica est ars arcium ex septem artibus liberalibus una, potestatem regulariter canendi

²⁴ Vgl. Baumgarte, Kommentar S. 218: „Quia nullum accidens habet causam materiale uel formale, | sed omnis notitia est accidens | ergo *nulla* doctrina huius libri habet causam materiale uel formale.“ Die Argumentation, die zu diesem syllogistischen Schluß führt (vgl. S. 217 f.), ist kompliziert und schwer zu durchschauen.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 52.

amministrans, ad laudem Dei finaliter adinventat“ (1, 1, S. 451). Die hohe Wertschätzung der Musik als „Kunst der Künste“ und ihr Ziel des Gotteslobes können mit Johannes de Muris verbunden werden („musica est ars arcium [...] in laudem Dei finaliter constituta“, IOH. MUR. comp. 6, 2), die Zusätze „ex septem artibus liberalibus una“ sowie „potestatem regulariter canendi amministrans“ von Johannes Cotto („musica una est ex septem artibus, quas liberales appellant“ IOH. COTT. mus. 2, 3) und Lambertus bzw. den *Quatuor principalia* („musica est liberalis scientia, perite cantandi copiam subministrans“ LAMBERTUS p. 252a, „musica est liberalis scientia potestatem canendi subministrans“, QUAT. PRINC. 1, 5) hergeleitet werden – allesamt wichtige Vorlagetexte der Hollandrinus-Tradition, die der Kompilator hier in einer komplexen Definition zusammenzieht.

Auch die prominente Stellung der praxisbezogenen Isidor'schen Musikdefinition („musica est pericia modulacionis in sono cantuque consistens“, ISID. etym. 3, 15, 1), die Sz als zweite zitiert und einer kurzen *interpretatio* ihrer einzelnen Elemente unterzieht (1, 3-4), ist typisch für die Traktatgruppe;²⁷ man muß hier in Betracht ziehen, daß wichtige Texte der philosophischen Einleitungsliteratur wie Gundisalvis *De divisione philosophiae* oder Vincent von Beauvais' *Speculum doctinale* mit dieser Definition arbeiten.²⁸ Die dritte Definition wird ähnlich häufig in der Hollandrinus-Tradition verwendet und erweitert eine Bestimmung bei Pseudo-Odo („veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via“, PS.-ODO dial. p. 252a) in Richtung der spekulativen Musiktheorie; die Musik als Wissenschaft vom wahren Singen im Auf und Ab der Tonbewegung besteht in den Klängen und deren Proportionen, die als Zahlen dargestellt werden können („musica est sciencia canendi veraciter secundum arsim et thesim, consistens in numero sonorum et proporcione eorumdem“). Damit sind drei wichtige Bereiche der *musica* definitorisch abgedeckt: die Musik als hohe Kunst des Gotteslobes, die Musik als Kenntnis des Gesangs, die Musik als Wissenschaft von der Zahl im Klang, d. h. von den musikalischen Proportionen.

Die Etymologie der Musik wählt aus den vielfältigen Angeboten, die Johannes und andere Autoren machen, diejenige von „moys“, *aqua*, Was-

²⁷ Vgl. TH V pr. 124; TH VIII 1, 3; TH X A 3; TH XIV 1, 2; TH XVII 29-30; TH XVIII acc. 43; TH XIX 11; TH XXIII acc. 23.

²⁸ Vgl. Michael Bernhard: Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter. In: Fr. Zamminer (Hrsg.), Geschichte der Musiktheorie, Bd. 3: Fortleben des antiken Fachs im Mittelalter, Darmstadt 1990, S. 7-35, hier S. 34.

ser, und „ica“, *scientia*, Wissenschaft, und kann so unter Anschluß an Huguccio („Item a moys hec musica, -ce, quedam ars de septem liberalibus dicta a moys, quia olim primo fuit inventa in ydraulis, id est in aquaticis instrumentis, et in malleis fabrilibus a Pitagora“, *Derivationes* M 126) und dem Kommentar zur *Summula Guidonis* (SUMM. GUID. comm. 1, 8: „Et dicitur a moys quod est aqua et ycos quod est scientia, eo quod iuxta aquas dicitur esse inventa“) die Musik als diejenige Wissenschaft bestimmen, die von dem Griechen Pythagoras am Wasser („iuxta aquam“) erfunden worden sei. Sz referiert im Anschluß kurz die Erzählung von der Entdeckung der musikalischen Proportionen anhand der Hämmer einer (am Wasser gelegenen) Schmiede.

Dieser hier denkbar eng gefügte Zusammenhang zwischen Etymologie und *inventio* der Musik ist ein durchgehender Zug der *Traditio Hollandrini*. Die Herkunftsgeschichte des Wortes stützt die geschichtstheoretische Begründung der Disziplin. Wenngleich die unmittelbare Kopplung mit der Pythagoras-Legende nur noch in TH XIX (12-13, Bd. V, S. 317 f.) begegnet, zieht sich doch die Vorstellung von einer am Wasser erfundenen Wissenschaft durch die gesamte Traktatfolge.²⁹

Zum vierten Mal hebt der Text im ersten der durch „Notandum“ eingeleiteten Unterpunkte die Funktion des vollendeten Gotteslobes durch die Musik hervor, die ihre Erfindung begründet (1, 13, S. 451). Die Musik sei aber auch wegen der *necessitas* erfunden worden (1, 14). Bereits Johannes Cotto hob hervor, daß diese ars „praesertim [...] clericis maxime sit necessaria“ (IOH. COTT. mus. 2, 5), und die Aufstellung von vier notwendigen Bereichen der Klerikerwissens innerhalb der *Traditio Hollandrini* bindet diese Aussage mit einem Lehrstück zusammen, das bei Sz und anderen Hollandrinus-Texten aus einem bislang nicht nachgewiesenen pseudo-Augustinischen Traktat *De vita et honestate clericorum* zitiert wird.³⁰ Sz bleibt hinsichtlich der anderen Disziplinen kurz angebunden; in Texten wie TH V (pr. 48-55), TH VII (pr. 9-10), TH XIII (pr. 161-162 mit Kommentar 163-170) und TH XIX (6-10) hingegen begegnen ausführlichere Erläuterungen zu Grammatik, Kirchenrecht und Computus, die sich zusammen mit der Musik zu einer pragmatischen, auf den kirchlichen Alltag ausgerichteten Wissensordnung zusammenschließen, die als „eine Alternative zu

²⁹ TH II pr. 25; TH V, pr. 136; TH VI, 3, 3; TH VIII 2, 2-3; TH XIII pr. 138, TH XVI 1, 1, 6; TH XXI 1, 22; TH XXIII acc. 27-29; TH XXV 4, 21.

³⁰ Vgl. dazu den wichtigen Hinweis von Christian Meyer in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 199.

den umfassenden und komplex hierarchisierten Wissensdistributionen eines Hugo von Saint-Victor oder Robert Kilwardby fungieren“ konnte, weil „das einfache Schema der vier priesterlichen Wissensbereiche [...] nicht vom Gedanken einer möglichst umfänglichen Systematisierung von Wissen, sondern vom Konzept einer Reduktion auf das Notwendige getragen war.“³¹ Dieser Idee eines frommen Basiswissens entspricht dann auch die Einordnung der Musik in das Viererschema als jene Disziplin, die „quilibet clericus tenetur scire ad laudes Dei decantandas et devociones in populo excitandas“ (1, 16, S. 452).

Als zweiter Unterpunkt folgt eine etwas längere Darstellung zu acht *autores* und Erfindern der Musik (1, 18-22, S. 452). Nach dem bereits behandelten Pythagoras wird Boethius als Übersetzer der griechischen Lehre des Pythagoras ins Lateinische angeführt. Jubal habe die Lehren des Pythagoras knapp zusammengefaßt und gleichsam vollendet, Johannes de Muris hingegen verbindliche Vorschriften aufgestellt. Tubal müsse als Erfinder der musikalischen Instrumente gelten und Gregor und Ambrosius als Begründer der Kirchenmusik. Guido, der ja schon an zwei Stellen des Prologs als wichtiger *autor* gewürdigt worden ist, wird hier nicht erwähnt, aber als „investigator“ in der nachfolgenden Zusammenfassung in vier Versen (1, 23-26) angeführt:

Pitagoras repperit, transfert Boecius ipse,
Investigator Guido, Tubalque registrat,
Iubal epilogavit, normasque ponit Ioannes,
Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.

Diese *autores*-Reihe gehört zu den regelmäßig in der Hollandrinus-Tradition auftretenden Lehrstücken; sie erscheint auch in einer kürzeren (wahrscheinlich älteren) Gestalt,³² wird aber niemals erweitert, und das Personal der Erfinder der Musik bleibt stets das gleiche. Derartige Reihen bilden, auch wenn ihnen wie hier eine stringente historische Ordnung fehlt, gleichsam Genealogien des musikbezogenen Wissens im Mittelalter. Sie lassen sich in der Musiktheorie bis ins frühe 12. Jahrhundert zurückverfolgen. Theoger von Metz (THEOG. METT. 1, 1 [Gerbert, S. 183a]) etwa handelt am Beginn seines vor 1120 entstandenen Traktats „de repertoribus

³¹ Wolfgang Hirschmann: „Quatuor sunt quibus indiget ecclesia“. Eine anonyme Einleitung in die ‚musica‘ im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, S. 9-31, hier S. 13.

³² Oft auf sechs Erfinder (ohne Gregor und Ambrosius) und drei Merkverse beschränkt, so in TH VIII (5, 10-12) TH IX (1, 1, 4-6), TH XVII (41-43) und TH XIX (46-48).

huius artis“ und entfaltet eine dreigliedrige *autores*-Reihe: Als der „erste Finder“ („primus [...] repertor“) der *ars musica* wird der griechische Philosoph Pythagoras namhaft gemacht; als wichtigste Leistungen des Boethius hebt Theoger dessen Übersetzungs- und Überlieferungstätigkeit ins Lateinische („translator [...] in Latinum“), die herausragende Wissenschaftlichkeit („genere et scientia clarissimus“) und die fundierte Erforschung der musikalischen Proportionen („secundum numerorum proportionem investigator profundissimus“) hervor. Guido hingegen erscheint als der „volum indagator diligentissimus“, als der äußerst sorgfältige Ergründer der Töne und Tonstufen und als „commendator traditorque certissimus“, als ein Theoretiker, der sich um die Förderung und besonders zuverlässige Weiterüberlieferung der Lehre verdient gemacht hat.

Es wird deutlich, daß die ersten drei *autores* der Hollandrinus-Reihe auch hinsichtlich der Beschreibungen ihrer Leistungen der Aufstellung Theogers entsprechen; ob man hier einen direkten Zusammenhang annehmen darf, bleibt fraglich. Für die Integration zweier weiterer Figuren in die Liste der acht Erfinder scheint wieder das Modell des Johannes Cotto maßgeblich gewesen zu sein: Gregor und Ambrosius werden im 17. Kapitel von *De musica cum tonario*, das „de potentia musice, et qui primitus ea in Romana ecclesia usi sint“ handelt, neben dem heiligen Ignatius als Begründer des „usus musicae in Romana ecclesia“ genannt (IOH. COTT. mus. 17, 7-9). Tubal(cain) und Jubal sind biblische Musikbegründer, die im theologisch frommen Horizont der Hollandrinus-Tradition ebenso naheliegende *inventores*-Figuren bilden konnten wie der Vorbildautor Johannes de Muris mit seiner prägnanten Zusammenfassung der *musica theórica* des Boethius (dies soll wahrscheinlich, wie noch deutlich wird, mit dem Hinweis „normasque ponit“ angezeigt werden).

Sz spannt nun in seinem dritten und letzten Unterpunkt die Frage nach der *inventio* der Musik mit der *musicus/cantor*-Dichotomie bei Guido zusammen, denn der Grund für die Erfindung der Musik sei (auch) gewesen, daß der *usus* ein „fundamentum artificiale“ haben müsse (1, 27, S. 452). Über solch eine erkenntnistheoretische Grundlegung in der *ars* verfügt allein der *musicus*, der sich darin vom *cantor*, „canens usu et non arte“ (1, 28), abgrenzt. Die entsprechenden Ausführungen samt der Zitierung der berühmten Eröffnungsverse von Guidos *Regulae rhythmicæ* (GUIDO reg. 1-3) fußen wiederum auf Johannes' *De musica cum tonario* (Kapitel 2: „Quae utilitas sit scire musicam et quid distet inter musicum et cantorem“, IOH. COTT. mus. 2, 8-13) und werden bei Sz wie in der gesamten *Traditio Hol-*

landrini durch die Variation der guidonischen Verse, wie sie erstmals Lambertus (LAMBERTUS S. 252b) überliefert, ergänzt (1, 30-31): Ein Tier sei und kein Sänger, der nicht gemäß der Kunst, sondern gemäß der Gewohnheit singe. Nicht die Stimme mache den Sänger, sondern die Grundlage der Kunst. („Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu, | Non vox cantorem facit, sed artis documentum.“). Die Verse werden von Sz dem Johannes Hollandrinus und der von ihm verfaßten Musiklehre zugeschrieben (pr. 29).

Die Tatsache, daß sich weite Teile des Prologs und fast das gesamte Einleitungskapitel der *Musica magistri Szydlovite* um die Erfindung der Musik und deren verschiedene Gründerfiguren drehen, sollte Anlaß geben, nochmals über die Autorkonzeption des Textes nachzudenken: In der *causa finalis mota* und im *titulus operis* wird Guido als Autor namhaft gemacht, aber sicherlich in jenem spezifisch mittelalterlichen Verständnis, das den *autor* mit dem *inventor artis* identifiziert. Diesem Verständnis ist auch die achtgliedrige *autores*-Reihe verpflichtet, die personalisierte Stufen der Aufdeckung des gottgegebenen Wissens innerhalb der heilsgeschichtlichen Ordnung in anachronistischer Abfolge als fromme Genealogie des musikbezogenen Wissens präsentiert. Johannes Hollandrinus fügt sich in diesen Zusammenhang als ein weiterer Musterautor ein, der allerdings nicht in der *autores*-Reihe erscheint. Die historisch greifbare Gestalt des Johannes de Szydlov,³³ dessen Musiklehre der Text laut Incipit überliefert, steht außerhalb dieses *autoritas*-Gefüges. Er ist im mittelalterlichen Verständnis als Kompilator anzusehen, der die von den *autores* erschlossenen Wissensbereiche in eine knappe und geschlossene Darstellung bringt, ohne selbst den Anspruch eines Urhebers von Wissen zu erheben.³⁴ Ja, es ist nicht einmal ausgemacht, daß der gesamte Text eine Formulierungsleistung des Szydlovita darstellt: Genauso gut kann seine *musica* von einem oder mehreren anderen aufgeschrieben, auch ergänzt oder umformuliert worden sein. Im Umkehrschluß benötigte in diesem Wissenschaftskonzept jede neue Stufe der Wissenserschließung einen *autor* oder *inventor*, eine personalisierte Identifikationsfigur – die Entscheidung darüber hing davon ab, ob zeitgenössi-

³³ Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 418 f.

³⁴ Zu dieser Unterscheidung genauer Wolfgang Hirschmann: Der Codex als Musikbuch. Kompilatorische Strukturen in der Handschrift 2502 der Österreichischen Nationalbibliothek. In: B. Lodes (Hrsg.), *Wiener Quellen der Älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte 1, Tutzing 2007, S. 37-60, vor allem S. 37-40.

sche Musiklehrer und Musiktheoretiker ihre Lehre als neue Erkenntnisstufe interpretierten. In der *Musica Szydlowite* wird solch ein Bewußtsein trotz der zahlreichen Verweise auf Johannes Hollandrinus und fast genauso zahlreicher Bezugnahmen auf Theogerus³⁵ freilich nicht artikuliert.

Traditio Hollandrini V

Der in drei Textzeugen des süddeutschen Raumes aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überlieferte Traktat weist ein ausführliches Prooemium (Bd. III, S. 32-44; vgl. den Beginn von Kapitel 1, S. 45: „posito prohemio, venio ad principale executivum“) auf, das deutlich in zwei Teile zerfällt: einen kürzeren Abschnitt (pr. 1-12, S. 32) einleitenden Charakters und eine umfängliche Darstellung der vier aristotelischen *causae*, die eröffnet wird von jenen metatheoretischen Überlegungen zur grundsätzlichen Bedeutung von Ursachen, die auch TH XVIII zitiert (pr. 13-16, S. 33, zu TH XVIII siehe oben), um dann ausführlich die *causa efficiens* (pr. 17-43, S. 33-35), *causa finalis* (pr. 44-107, S. 35-40), *causa materialis* (pr. 108-146, S. 40-44) und kurz die *causa formalis* (pr. 147, S. 44) der Musik zu behandeln.

Anders als in den bisher behandelten Einführungen wird also das Accessusmodell der aristotelischen Ursachen als umfassendes Gliederungsschema eingesetzt, um einem ausführlichen einleitenden Text als Prolog des Traktats Gestalt zu geben.

Der eröffnende Abschnitt setzt mit einem kurzen Theorem zur Wissenskommunikation ein, das sich auf Cassiodor und einen Vers bei Persius beruft: „Dein Wissen ist nichts, wenn es nicht ein anderer weiß“ („Scire tuum nihil est, nisi scire tuum sciat alter“, pr. 4, S. 32). Es folgt die von Johannes’ *De musica* inspirierte Feststellung, daß die Kenntnis der Musik („musice artis noticia“) sehr nützlich, erfreulich und notwendig sei („musicae artis noticia est multum utilis, delectabilis et necessaria“, pr. 5; vgl. IOH. COTT. mus. 2, 5: „clericis maxime sit necessaria et quibuslibet eam exercitibus utilis et iocunda“), die mit einer für die Hollandrinus-Tradition sehr bezeichnenden Mischung von Zitaten aus der Politik des Aristoteles und solchen aus Bibel und Patristik belegt wird (pr. 6-12).

Hinsichtlich der vier *causae* werden folgende Gleichungen aufgestellt:

- Causa efficiens = inventor huius artis = autor (pr. 17-18, S. 33)
- Causa finalis = utilitas huius artis musice (pr. 44, S. 35)

³⁵ Vgl. *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. VI, S. 421.

- Causa materialis = partes ex quibus ipsa musica componitur = species, regule, notabilia (pr. 108, S. 40)
- Causa formalis = „ordo, modus et forma procedendi in presenti materia ad regulas artis musice cognoscendas“ (pr. 147, S. 44)

Die *causae* werden hier als ein den Erfordernissen und der Terminologie der aristotelischen Erkenntnistheorie Rechnung tragendes Gewand für altehrwürdige Theoreme eingesetzt. So orientiert der Kompilator sein Lehrstück zur *causa efficiens* hinsichtlich Tubal, Pythagoras und Boethius (pr. 20-31, S. 33 f.) an den älteren Texten von Isidor und Guido, Lambertus und Johannes Cotto. Den drei Erstgenannten entnimmt er den wichtigen Grundgedanken, daß die Musik nicht ein für allemal von einem *autor* begründet worden sei, sondern allmählich durch verschiedene *autores*, die einander nachfolgten, auf vielfältige Weise angewachsen sei:

Pro quo nota quod ipsa musica quoad omnia sua puncta simul et semel per unum autorem non est inventa, sed per successum temporis a diversis autoribus sibi invicem succedentibus multipliciter accrevit. (pr. 18, S. 33)

Post quos paulatim directa est praecipue haec disciplina et aucta multis modis. (ISID. etym. 3, 16, 2)

[...] et sic usque in hunc diem ars ista paulatim crescendo multis modis est augmentata. (LAMBERTUS p. 254a)

[...] atque usque in hanc diem ars paulatim crescendo convaluit, ipso doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget saecula. (GUIDO micr. 20, 22)

Ausführlich begründet TH V dann die verschiedenen Beiträge von Guido, Jubal, Johannes de Muris sowie Gregorius und Ambrosius zum allmählichen Anwachsen des musikbezogenen Wissens (pr. 32-36) :

Guido: „monachus in arte musica subtilissimus propter vocum et tonorum plenam indigationem“

Jubal: „lauda<bilis> registrator instrumentorum musicalium ac epilogum proportionum et modulaminum“

Johannes de Muris: „regulas subtiles proportionum musicalium in unum tractatum collegisse a viris scolasticis studiorum generaliorum protestatur“

Gregorius und Ambrosius: „primo et principaliter in ecclesia Dei instituisse ac laudabiliter ordinasse musicam nullatenus dubitentur“

Der Traktat des Johannes de Muris, gemeint ist seine *Musica speculativa*, wird wissenssoziologisch präzise bei den universitären Gelehrten (*viri scolastici*) verortet, die das *artes*-Studium (die *studia generalia*) durchführen.

Das ausführliche Lehrstück schließt mit dem Satz, daß weitere Gelehrte, von denen bekannt würde, daß sie im Verlauf der Zeit dieser Kunst etwas hinzugefügt hätten, verdienstermaßen ebenfalls als „*particulares efficientes cause*“ (pr. 42, S. 35) angesprochen werden könnten. Johannes Hollandrinus wird in diesem Zusammenhang nicht genannt, wenngleich ihm die (hier fünfzeiligen und auf sieben *autores* beschränkten) Merkverse (es fehlt Tubal) zugeschrieben werden (pr. 37-41 und 36, S. 35).

In die *causa finalis* packt TH V ausgedehnte Erörterungen zum Nutzen und Zweck der Musik, die nach drei Oberkategorien geordnet werden:

1. das Gotteslob („*laus divina*“); mit dieser Kategorie verbindet TH V die vier *necessitates* des Klerikers und die *musicus/cantor*-Dichotomie (pr. 44-68, S. 35-37).

2. der Schmuck der Welt („*ornatus mundi*“); die Musik nehme unter den sieben freien Künsten die höchste Stelle ein, weil die Welt selbst sich in einer harmonischen Bewegung drehe („*quia ipse mundus quadam armonie modulacione devolvi et revolvi videtur*“, pr. 69, S. 37).

3. die Tröstung der Seele („*animi consolatio*“, pr. 76, S. 37 f.); hier entfaltet TH V einen umfangreichen Katalog von positiven Wirkungen der Musik nach Lambertus und Isidor (pr. 71-88, S. 37 f.) und schließt einen Komplex mit längeren Zitaten aus Johannes Cotto (Kapitel 2 und 7) sowie Guido (*Micrologus*, pr. 37) an zur Unterscheidung zwischen dem gebildeten Musiker, der als *iudex* des *compositus cantus*, *emendator* des *falsus cantus* und *inventor* des *novus cantus*, also normierend, emendierend und komponierend tätig werden könne, und denjenigen Klerikern, die diese Kunst verachten, ignorieren und verspotten würden (pr. 89-97, S. 38 f.).

Eine abschließende Partie stellt über Johannes hinausgehende Überlegungen zu der Frage an, warum die Musik von den Klerikern vernachlässigt werde. Ein Grund seien mangelndes Interesse und fehlende Kenntnisse bei den Schulleitern und anderen Lehrern, ein anderer die Unwilligkeit der Schüler, sich in dieser Kunst zu üben. Im Chor zu stehen würde sie nur langweilen; sie würden den Unterricht schwänzen und lieber Spiele spielen, sogar solche, die sich für Schüler nicht schickten (pr. 98-106, S. 40).³⁶

Als eine noch weiter aufgespannte Sammelkategorie wird von TH V die *causa materialis* als Lehre von den *partes musicae* verwendet. Über die Unterscheidung zwischen den drei Tongeschlechtern (enharmonisch, chroma-

³⁶ Dieses Lehrstück findet sich ein weiteres Mal in TH II pr. 15-22, Bd. II, S. 199.

tisch, diatonisch) als *species* (pr. 109-117, S. 40 f.) gelangt der Text zur Definition der *musica diatonica*, die „secundum diversos autores diversimode ponitur“ (pr. 118). Die solcherart programmatisch exponierte *diversitas-Deixis* bestimmt dann, anders als bei Sz und ähnlich wie bei Hieronymus de Moravia³⁷, die Definitionenfolge, die mit der oben zitierten, Boethius als „auctor catholicus“ zugeschriebenen Basisdefinition der *Traditio Hollandrini* beginnt (pr. 119-120, S. 41), um dann die Bestimmung der Musik aus dem 4. Kapitel von Johannes' *De Musica* anzuschließen („musica [...] nihil aliud est quam mocio vocum congrua“, pr. 122, vgl. IOH. COTT. mus. 4, 9), die in letzter Instanz auf Guidos prägnante Überschrift „musica motus est vocum“ im Diagramm des 16. Kapitels des *Micrologus* (GUIDO micr. 16, 22) zurückgeht. Bern von der Reichenau wird dann eine Variante der Definition zugeschrieben, die Guido mit Pseudo-Odo kombiniert: „Musica est motus vocum cum sciencia veraciter modulandi“ (pr. 123, S. 41f.). Dann folgt eine Passage (pr. 124-129), die wörtlich mit einer Partie aus dem Musiktraktat der beiden Heilsbronner Mönche von um 1300 übereinstimmt:³⁸ Die Definition der Musik nach Isidor wird als eine Bestimmung angesehen, die gemäß der *causa materialis* gegeben worden sei; eine andere wird Plato zugeschrieben und bietet eine neuerliche Variante der *motus vocum*-Definitionen: „musica est mocio vocum congrua <proporcione> inter se consonancium“, sie sei „secundum causam formalem“ aufgestellt worden. Die Differenzierung zwischen den beiden Definitionen durch zwei *causae* wie auch die detaillierten Bezugnahmen auf Richard von Saint-Victor und Aristoteles an dieser Stelle wirken im Gesamtzusammenhang des Textes wie ein Fremdkörper; der Abschnitt stellt mit großer Wahrscheinlichkeit eine Interpolation aus dem Heilsbronner Traktat von um 1300 dar. Schließlich folgt noch die Definition als „sciencia veraciter canendi et facilis via canendi per scienciam“ (pr. 130) nach Pseudo-Odos *Dialogus*.

Aber auch die Etymologie von *musica* wie auch deren *divisio* werden der *causa materialis* zugeordnet. Wie bei der Definition der Musik wird auch die

³⁷ Vgl. das 1. Kapitel bei Hieronymus, „Quid sit musica“ (HIER. MOR. 1 p. 7-10).

³⁸ Vgl. die Edition der „Commendacio omnium scientiarum et specialiter musice“ des Traktats in: Wolfgang Hirschmann: Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die „Commendacio omnium scientiarum et specialiter musice“ im Heilsbronner Musiktraktat. In: F. Hentschel (Hrsg.), Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter, Leiden etc. 1998, Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62, S. 229-267, Edition S. 252-267, hier S. 258, Zif. 22-25 (dazu der Kommentar auf S. 240-243).

Herleitung der Bezeichnung ‚Musik‘ als Sammlung verschiedener Erklärungen gestaltet, die aus Johannes und Huguccio gezogen sind (pr. 135-138, S. 43). Die Einteilung der Musik folgt terminologisch Boethius, weicht aber inhaltlich, darin möglicherweise beeinflusst von Johannes Cotto,³⁹ grundsätzlich von ihm ab: Die Bestimmung der *musica mundana* als „complexionabilis effectus elementorum et superiorum corporum“ (pr. 140) steht Boethius noch am nächsten, rührt aber von Lambertus her;⁴⁰ die *musica humana* wird zunächst als „coniunctio corporis et anime“ bestimmt, darüber hinaus aber als Synonym für die „musica vocalis“ interpretiert, weil ja in der Stimme („per vocem“) die Seele als „agens“, der Körper als „paciens“ vereint würden (pr. 141). Die *musica instrumentalis* wird mit der Instrumentalmusik („diversis generibus instrumentorum, ut est instrumentum psalterii, clavicordii et ceteris“, pr. 142) identifiziert. Die *musica humana sive vocalis* wird dann nochmals in *choralis* und *mensuralis* aufgegliedert (pr. 143, S. 44). Die *choralis* bestehe im gleichmäßigen Vortrag der Töne („continua prolacio vocum“), die *mensuralis* hingegen sei gemäß Boethius dem Gemüt am erfreulichsten, erhebe und schmücke es mit feierlichen Dreierhythmen („tripudiis“), berichte und messe den Ton, gefalle den Vornehmsten und schenke dem Gehör Freude (pr. 144). Dieses emphatische Lob der Mensuralmusik, das noch dazu dem *autor catholicus* Boethius zugeschrieben wird (der allerdings nie über diese Erfindung des 13. Jahrhunderts geschrieben haben kann), erscheint im Umfeld eines Choraltrakts erklärungsbedürftig, zumal eine zweite nachfolgende Definition zum nüchternen Ton des textlichen Umfeldes („cantus longis, brevibus, semibrevibusque figuris mensuratus“, pr. 146) zurückkehrt.

Die abschließende Feststellung zur *causa formalis* (siehe oben) ist die einzige Passage der Einleitung, die dem schlagwortartigen *brevitas*-Ideal von TH XVIII und Sz entspricht; sie gebraucht auch nahezu die gleiche Formulierung wie TH XVIII.

Die inhaltlich reiche und ausführlich ausgearbeitete, auf die Demonstration von unterschiedlichen Deutungen und Bedeutungen ausgerichtete,

³⁹ Johannes unterscheidet im 4. Kapitel (IOH. COTT. mus. 1-3) zwischen natürlichen und künstlichen Mitteln der Klangerzeugung. Beim *instrumentum naturale* führt er als weitere Unterteilung die boethianischen Kategorien *mundanum* („coelestis volubilitatis concors dissonantia“) und *humanum* („illas gutturi cavitates, quas arterias vocamus“) ein, die hier als Sphärenharmonie und menschliche Stimme verstanden werden.

⁴⁰ Vgl. den Hinweis von Elżbieta Witkowska-Zaremba in: *Traditio Iohannes Hollandrini*, Bd. III, S. 476. Die Bestimmung tritt auch in TH VIII 3, 100 und TH VII pr. 12 auf.

dabei durch die *causae* in einen stimmigen Rahmen gesetzte Einleitung von TH V besaß eine über diesen Textzeugen hinausreichende Wirkung; der von Ladislaus de Zalka 1490 in Ungarn kopierte Traktat bedient sich dieser Einleitung genauso wie TH II (beide in anderer Gruppierung der Abschnitte),⁴¹ und auch einzelne spezifische Lehrstücke daraus treten in anderen Hollandrinus-Texten auf (so etwa, wie erwähnt, die pragmatischen Erwägungen über die Vernachlässigung der Musik an den Schulen in TH X).

Traditio Hollandrini VIII

Mit dem 23. September 1402 läßt sich das Datum der Vollendung dieses „ältesten erhaltenen Traktats der *Traditio Hollandrini*“⁴² erstaunlich präzise angeben (Kolophon des Codex *Pa*: „Actum et datum in studio alme universitatis coram sub anno domini M^oCCCC^oII die vicesimo tercio mensis septembris“⁴³). Der Text entstammt dem Lehrmilieu der Prager Universität und war offensichtlich weit verbreitet; wie kein zweiter Text hat TH VIII die Überlieferung und Eigenart der *Traditio Hollandrini* geprägt.

Die Einleitungspartie des Traktats übertrifft nochmals den Umfang des Prooemiums von TH V: Nicht nur der Prolog (Bd. 3, S. 348-350), sondern auch die ersten fünf Kapitel des Textes (S. 351-367) widmen sich dem Komplex einer Introduktion in die *ars musica*, der durch zwei mit „Hec non magister“ gekennzeichnete Interpolationen (3, 98-142, 4, 38-49) zusätzlich erweitert wird. Die Kapitel nach dem Prolog widmen sich folgenden Gegenständen:

1. Quid sit musica
2. Unde dicatur musica
3. De divisione musice
4. Quid utilitatis musice conferat noticia
5. De inventoribus et auctoribus artis musice

Besprochen werden in diesen Kapiteln die gleichen Themenkomplexe, die in der Vorrede von TH V unter die aristotelischen *causae* subsumiert

⁴¹ Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. I, S. 79 f. Beide Texte sind wahrscheinlich früher als TH V entstanden (vgl. Michael Bernhard in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 313: „TH V ist größtenteils eine Kompilation aus TH II und LZ“).

⁴² Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition* S. 121.

⁴³ *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 322.

worden sind; Kapitel 1-3 fallen dort in die Rubrik *causa materialis*, Kapitel 4 gehört zur *causa finalis*, Kapitel 5 zur *causa efficiens*. TH VIII verzichtet auf diese Metaebene, obgleich der Verfasser des Lehrtextes sehr wohl die *causae* kennt, wie er überhaupt in aristotelischer Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie besonders bewandert ist.

Die Einbettung des Traktats in das universitäre Bildungsmilieu zeigt sich zunächst und vor allem an dem forcierten Gebrauch aristotelischer Argumentations- und Analysefiguren; der Prolog exponiert sie ohne größere Hinführung und überfällt gleichsam mit seinem komplizierten Darstellungsniveau den Leser: Ein Kernsatz aus dem 8. Buch der Politik des Aristoteles „anima delectatur in musicis melodiis“ (VIII, 5 [1340b])⁴⁴ wird auf den Prüfstand einer umfangreichen syllogistischen Beweisführung gestellt. Es geht hierbei darum, die Musiktheorie auf ein Darstellungsniveau zu führen, das durch den aristotelischen Wissenschaftsbegriff gefordert wird:

‘Science’ was understood in the Aristotelian sense as the knowledge of syllogistically demonstrated conclusions – or, more precisely, as the intellectual habit by which the mind is disposed to assent to conclusions which are true and certain because derived by syllogistical demonstration from principles and causes within a given domain of real entities.⁴⁵

TH VIII demonstriert in seinem Prolog gleichsam paradigmatisch, wie dieser intellektuelle Habitus, der Sätze durch Schlußfolgerungen innerhalb einer syllogistischen Demonstration als wahr und richtig beweist, auf musiktheoretische Fragestellungen angewandt werden kann. Der Text reagiert damit auf den Legitimationsdruck, den die verstärkte Rezeption der aristotelischen Erkenntnistheorie den Wissenschaften im Spätmittelalter auferlegt hat. Auf diesem Weg stellt der Text gleich zu Beginn seine wissenschaftliche Modernität und Relevanz unter Beweis.

Die Annahme („propositio“), daß die menschliche Seele durch die musikalischen Harmonien erfreut werde, sei zwar durch das „laudabile testimonium“ des Aristoteles bereits als wahr zu betrachten, solle aber im

⁴⁴ Zur Rezeption dieses Satzes im musikbezogenen Schrifttum des 15. Jahrhunderts vgl. Klaus-Jürgen Sachs: Zur Funktion der Berufungen auf das achte Buch von Aristoteles’ „Politik“ in Musiktrakten des 15. Jahrhunderts. In: F. Hentschel (Hrsg.), Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter, Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62, Leiden etc. 1998, S. 269-290, hier S. 278ff.

⁴⁵ Charles Lohr: Aristotelian ‘Scientia’ and the Medieval ‘Artes’. In: A. Moritz (Hrsg.), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010, S. 29-37, hier S. 29.

Folgenden „propter maiorem evidenciam“ durch einige Begründungen („aliquibus rationibus“) untermauert werden (pr. 2, S. 348). Der Text führt drei syllogistische Beweise (*probationes*) durch, die den Satz als solchen („in se ipsam“) bewahrheiten (pr. 3-17), und schließt dann drei Schlußfolgerungen (*conclusiones*) an, die aus dem Satz hervorgehen (pr. 18-38, S. 349 f.).

Die syllogistischen Figuren, die dabei verwendet werden, hat Elżbieta Witkowska-Zaremba am ersten Beweis exemplifiziert.⁴⁶ Die *figura darii* (a + i + i) besteht gemäß Petrus Hispanus aus einer *praemissa maior* oder *propositio universalis affirmativa* (a) als Obersatz und einer *praemissa minor* oder *propositio particularis affirmativa* (i) als Untersatz, die in eine *conclusio*, einen Schlußsatz, einmünden, der hier eine *propositio particularis affirmativa* (i) bildet. Im Obersatz verbinden sich Mittel- und Oberbegriff (*terminus medius* und *maior*) zu einer universal bejahenden Aussage (a), im Untersatz Unterbegriff (*terminus minor*) und Mittelbegriff zu einer partikular bejahenden Aussage (i); Oberbegriff und Unterbegriff fügen sich dann im Schlußsatz zu einer wahren Behauptung als partikular bejahender Aussage (i) zusammen. Bewiesen werden soll, daß die musikalische Harmonie („consonancia dulcis“) auch den Intellekt in größerem Maße erfreue. Der Beweis verläuft folgendermaßen (vgl. pr. 8-10):

Obersatz (universal bejahend, a):

Was den Gehörsinn mehr erfreut (Mittelbegriff), erfreut auch den Intellekt in größerem Maße (Oberbegriff) („quicquid delectabilius movet sensum, delectabilius movet intellectum“).

Untersatz (partikular bejahend, i):

Eine liebliche Konsonanz (Unterbegriff) erfreut den Gehörsinn mehr (Mittelbegriff) als ein Klang ohne Lieblichkeit, wie die Erfahrung zeigt („consonancia dulcis delectabilius movet sensum auditus quam sonus sine dulcedine, ut patet per experientiam“).

Schlußsatz (partikular bejahend, i):

Eine liebliche Konsonanz (Unterbegriff) erfreut auch den Intellekt in größerem Maße (Oberbegriff) („consonancia dulcis etiam delectabilius movet intellectum“).

In ähnlicher Weise wird in zwei weiteren *probationes* gezeigt, daß sich der Gesichtssinn in der Wertschätzung angenehmer Farben ähnlich verhalte wie das Gehör beim Vergnügen an vollkommen gefügten Klängen („in modo perfecto sonorum“, p. 12-14), und daß die *anima rationalis* des Menschen sich um so mehr an Konsonanzen erfreuen könne, als dies sogar schon bei der *anima brutalis* der Tiere der Fall sei (pr. 15-17).

⁴⁶ *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 474.

Die drei Schlußfolgerungen, die aus dem dergestalt ‚bewiesenen‘ Satz vom musikalischen Seelenvergnügen hervorgehen, bestehen darin, daß erstens der Mensch ganz natürlich gemäß seinem naturgegebenen Streben („secundum desiderium“) von der Musik erfreut werde (pr. 22-26, S. 349; hier wird die Eröffnung der aristotelischen Metaphysik zitiert: „omnes homines naturaliter scire desiderant“, I, 1 [980a21]), zweitens die Musik der *anima rationalis* fortdauernd, also über das ganze Leben hinweg, Freude spende („per prosecutionem delectabilis“, pr. 27-33) und drittens die Musik dem Menschen nützlich sei, wenn er sie sich aneigne („secundum adeptionem“, pr. 34-38, S. 349 f.).

Man könnte einwenden, daß hier ein unangemessen hoher Aufwand an formallogischen Darstellungsweisen betrieben wird, um letztlich nur die altbekannte Selbstverständlichkeit zu belegen, daß die Musik *delectabilis et utilis* sei. Man muß aber bedenken, daß der Einsatz solcher Darstellungsverfahren im Spätmittelalter gerade in Accessus und Einleitungspartien durchaus *state of the art* war; in ähnlicher Weise durchziehen den bereits zitierten Prager *Flores*-Accessus syllogistische Beweisketten, die z.B. in Dreisatzfolgen ‚beweisen‘, daß man die Regeln der Grammatik mit einer Blume vergleichen könne.⁴⁷ Da die Accessus und Einleitungen in eine *ars* geschrieben werden, um sie mit den anderen *artes* vergleichen zu können, müssen diese Texte auch den Darstellungsverfahren und dem methodischen Niveau der anderen Einleitungen folgen.

Der Abschluß des Prologs (in der Version der Handschrift *Pa*) lockert das streng formallogische Gefüge und kompiliert Passagen aus Lambertus und Isidor, um die führende Stellung der Musik innerhalb der *artes liberales* zu untermauern (pr. 39-44, S. 350).⁴⁸ Die syllogistische Prologpartie wirkt demgegenüber wie eine Art Empfehlungsschreiben oder eine Eintrittskarte, die die Vereinbarkeit der *ars musica* mit dem *hic et nunc* der Erkenntnistheorie unter Beweis stellen soll. Tatsächlich bestimmt der Prolog seine Zielsetzung als „recommendacio artis musice“, und die Empfehlung richtet sich offenbar an eine intensiv in der aristotelischen Logik geschulte Klientel.

Formallogische Argumentationsverfahren spielen indes im gesamten Textkorpus der Einleitungstexte der *Traditio Hollandrini* eine eher untergeordnete Rolle: Prominent sind sie im Kommentar von TH XIII (vgl. pr. 42

⁴⁷ Baumgarte, Kommentar S. 356 u.a.

⁴⁸ Es folgt noch eine kurze Partie zur Definition der Musik (pr. 45-46).

ff., 68 ff., 71 ff., 85-94, Bd. IV, S. 296-299), vereinzelt treten sie in TH III (acc. 9-10, Bd. II, S. 306), TH XII (1, 42 ff., Bd. IV, S. 241 f.) und TH XIX (5-6, Bd. V, S. 317) auf; der Beginn von TH XVIII (siehe oben) stellt eine (bis an die Grenzen der Verständlichkeit) komprimierte Version der syllogistischen Beweisfolge von TH VIII dar (vgl. in TH XVIII auch acc. 38-40, S. 259). Klar ist, daß der Wirkungskreis der aristotelischen Logik sich im Spätmittelalter nicht auf die Universitäten beschränkte, sondern das formallogische Schließen sicherlich auch im höheren *artes*-Studium der Kathedral- und Klosterschulen gelehrt wurde. Es ist eher die Intensität, mit der im Prolog gleichsam ohne Vorwarnung Dreisatzbeweise auf den Leser einstürzen, welche die Annahme nahelegt, daß sich darin eine besondere Ausrichtung des Textes auf ein universitäres Bildungsmilieu bekundet.

Diese universitäre Verortung wird durch die folgenden Kapitel der Introduction in die *ars musica* teils bestätigt, teils verunklart. Im ersten Kapitel werden zwei Definitionen der Musik zitiert und den beiden Teilbereichen der *musica theórica sive speculativa* („musica, que est una de septem artibus liberalibus, est sciencia consonanciarum et proporcionum speculativa“, 1, 2, S. 351) und der *musica practica* („pericia modulacionis sono cantuque consistens“, die altehrwürdige Isidor'sche Bestimmung, 1, 3), zugewiesen. Der Verfasser, der hier wie an anderen Stellen in der Ichform zu seinen Lesern (und Schülern) spricht, habe sich vorgenommen, von beidem schreiben und reden zu wollen, stärker jedoch von der *musica practica*, weil in ihr die „pueri facilius abilitantur“, die Knaben leichter unterwiesen werden könnten (1, 6); er wolle zwar auch von der *musica speculativa* handeln, aber „ut levius potero“, so einfach wie möglich, um der „ruditati parvulorum succurrere“, der Unwissenheit der ganz Kleinen aufzuhelfen (1, 8). Diese Adressierung der Lehre an die Kleinsten, die *parvuli*, also die Sieben- bis (höchstens) Vierzehnjährigen, steht im Widerspruch zur universitären Einbindung des Traktats, wie sie das Kolophon und die formallogische Tour de force des Prologs nahelegen. Wie sich dieser Widerspruch auflösen läßt, ist für den Moment unklar und bleibt weiter zu bedenken.

Nach dem Kapitel über die Etymologie (S. 352-353), das in umfassendem Zugriff sieben verschiedene Herleitungen in einem aus Huguccio, Pseudo-Thomas Aquin, Isidor und Johannes Cotto zusammengezogenen Lehrstück (das auch separat überliefert ist) aufreiht, folgt im dritten Kapitel eine ausführliche *divisio* der Musik. Der Lehrer und Verfasser konzentriert sich hier – um einen „excursus prolixum“ zu vermeiden, den die Vielfalt

der überlieferten Einteilungen der Musik befürchten lasse – auf dasjenige, was besonders nützlich („magis utile“) sei (3, 3-5, S. 354).

Trotz dieser Kautele schwenkt der Text hier wieder eher auf die universitäre Seite, denn es folgt eine ausführliche Darstellung der drei Tongeschlechter unter expliziter Bezugnahme auf die *Musica speculativa* des Johannes de Muris (3, 9-42, S. 354-356). Die lange Passage mit ihren komplizierten Intervalldifferenzierungen bleibt völlig unanschaulich, zumal eine Erprobung am Monochord ausbleibt, weil dies „nimis difficile et longum“ sei; man möge „virtute numeri et proporcionum“ die *Musica communis* des Johannes de Muris konsultieren (3, 35-36, S. 356). Die Ausführlichkeit der Darstellung der Tongeschlechter ist innerhalb der Einleitungstexte der Hollandrinus-Tradition ohne Parallele.

Die diatonische Musik wird dann (gemäß Isidors Unterteilung der *musica harmonica*, ISID. etym. 3, 20, 10-14) in drei species, *armonica* („volumen cantus“), *organica* („flatus“) und *rimica* („pulsus digitorum“) gegliedert (3, 46-48, S. 357). Der Lehrer konzentriert sich dann auf die *musica armonica* (also den Gesang) und den Terminus *vox* (Stimme, Ton), der nach Petrus Hispanus (*Summulae logicales* I, 2) definiert wird (3, 55). Die *vox* zerfällt nochmals in *simplex* (Tonstufe) und *composita* (Intervall) und wird mit Johannes entweder als Ton (*vox discreta*) oder Geräusch (*vox indiscreta*) verstanden (3, 59 ff. und 63 ff, S. 358). Das entsprechende Lehrstück in Johannes' *De musica* (IOH. COTT. mus. 4, 4-9) spricht allerdings von *sonus* (Klang), was den Kompilator dazu veranlaßt, gegen Ende seines Johannes-Exzerpts von „vox seu sonus“ (3, 70) zu sprechen, um abermals eine lange Passage aus einem Johannes de Muris-Text heranzuziehen (3, 71-88, S. 358 f.), die Ausführungen zur Klangerzeugung („generacio soni“) aus der *Notitia artis musicae* (IOH. MUR. not. 1, 1). Die Erklärungen zur *musica organica* und *rimica* fallen demgegenüber knapp aus (3, 92-97, S. 359 f.); eine Erläuterung der dort aufgestellten Instrumentenlisten wird „causa brevitatis“ für den Moment zurückgestellt.

Wieder und wieder enthält der Text solche kurzen, oft persönlich gefaßten Hinweise, in denen der *magister* das Lehrgeschehen gleichsam steuert und ordnet: TH VIII wirkt stärker als die anderen Texte wie die schriftliche Wiedergabe eines Vorlesungsgeschehens. Die ungewöhnliche Bezeichnung „Hec non magister“ für die Interpolationen fügt sich in diese Textform ein: Geboten wird hier Wissensstoff, der als Ergänzung und Vertiefung des Lehre des Magisters dienen kann. Wie erwähnt, betont der Lehrer zu Beginn des Kapitels zur *divisio musicae*, daß „de multiplicitate

huiusmodi divisionis ingerere non intendo“, und verweist diejenigen Schüler, „qui tamen affectant eam scire“, auf die „musicam Boecii, Guidonis et aliorum veterum“ (3, 3-4, S. 354). Immerhin gibt der sich an das Kapitel anschließende Einschub⁴⁹ detailliert und sachkundig Auskunft über die boethianische Dreiteilung *musica mundana* – *musica humana* – *musica instrumentalis*; anders als in TH V bleibt die hoch differenzierte Darstellung nahe an der Konzeption des Boethius. So wird die *musica instrumentalis* in eine (rein auf das Faktum als solches bezogene) *musica quia*, die von den Instrumenten und nicht vom Singen handelt, und die (eigentlich von Boethius gemeinte, das Faktum begründende) *musica propter quid* unterteilt: Sie erklärt, auf welche Weise die auf Instrumenten hervorgebrachten Klänge eine Konsonanz oder Dissonanz ergeben („qualiter soni in instrumentis producti faciunt consonanciam vel dissonanciam“, 3, 109, S. 360). Der Verfasser der Interpolation greift dann nochmals die *divisiones* Isidors auf (3, 111-114, S. 360), aber anders als der Haupttext als Untergliederung der *musica instrumentalis* (so auch bei Jacobus von Lüttich im 1. Buch des *Speculum musicae*; vgl. IAC. LEOD. spec. 1, 17) und in Orientierung an Isidors Haupteinteilung der *musica* in *metrica*, *rhythmica* und *harmonica* (ISID. etym. 3, 18, 12-20) – auch hier wird also Wissensstoff ergänzt. Und wenn danach nochmals die drei Tongeschlechter aufgerufen werden (3, 123-129, S. 361), dann geschieht dies unter den veränderten Bedingungen einer musikbezogenen Wissensordnung, die von der boethianischen Dreiteilung überwölbt wird. Ergänzungs- und Vertiefungswissen bieten schließlich auch die letzten beiden kurzen Lehrstücke der Interpolation zu den Bezeichnungen für die Konsonanz (*consonantia*, *armonia*, *simphonia*, 3, 133-139) und zur Unterscheidung in *musica speculativa* und *practica* „secundum Alforabium“ (3, 140-142), die Gundisalvi und Vincent von Beauvais überlieferten.

Ein Lehrstück von herausragender Dichte und Fülle stellt das 4. Kapitel zur *utilitas* der Musik dar (S. 362-365); die prägnante Darstellung hat insofern innerhalb der Hollandrinus-Tradition Schule gemacht, als sie in späteren Texten der Lehrtradition in längeren und kürzeren Ausschnitten wieder auftaucht, so etwa als 1. Kapitel von TH XV (Bd. V, S. 18-20), zu Beginn von TH XVII (Bd. V, S. 172 f.), als Initium von TH XIX (Bd. V, S. 317), im Prolog zu TH XXIV (Bd. VI, S. 136 f.) und als erstes Kapitel von

⁴⁹ Zum besonderen textkritischen Status dieser Interpolation vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. III, S. 330, Anm. 11.

TH XXV (Bd. VI, S. 250 f.); Bindungen bestehen auch zum Beginn von TH I (Bd. II, S. 54). Wenn es einen Text gibt, der die Einleitungstexte der Hollandrinus-Tradition zusammenspannt, so ist es diese Abhandlung über Zweck und Nutzen der Musik, die nach ihrem Beginn als *Expedit*-Lehrstück bezeichnet sei. Im gedanklichen Aufbau und im Reichtum der Gesichtspunkte gemahnt sie an die entsprechende Passage bei Lambertus (LAMBERTUS S. 253a-b), ohne mit diesem Text unmittelbare Similien zu teilen. Das Vorbild des Lambertus könnte die Darstellung also inspiriert haben. Zusammengefügt ist sie indes aus verschiedenen kürzeren und längeren Textbausteinen aus Johannes Cotto, dem *Liber artis musice* des Ptolemaeus, Isidor, Boethius und Cassiodor, die mit andernorts (bislang) nicht nachweisbaren Segmenten verbunden werden; letztere könnten also auch neu formuliert worden sein. Ich übersetze, teils paraphrasierend, teils wörtlich das Lehrstück, um seine Gedankenfolge zu verdeutlichen:

Es ist förderlich und steht mit der Vernunft im Einklang, den Nutzen der *ars musica* knapp zusammenzufassen und zu begründen, weil jeder, der sich mit einer Wissenschaft auseinandersetzt, sie umso intensiver studieren wird, je genauer er ihre nützlichen Anfangsgründe kennt. Eine Vielzahl alter und neuer wissenschaftlicher Abhandlungen legen dar, welchen Nutzen, welche Freude, ja welche Wunderkräfte die Kenntnis der *ars musica* bereit hält.

Sie ist die hervorragendste der freien Künste und läßt die anderen Künste weit unter sich, wenn sie sich als einzige zum Richtstuhl Gottes emporschwingt. Denn die Heiligen sangen ein neues Lied vor dem Thron Gottes (Offenbarung 14, 3). Sie ist auch deshalb die edelste der Wissenschaften, weil die Heiligen in ihren Andachten sich ihrer bedienen, die Sünder mit ihrer Hilfe um Vergebung bitten, die Traurigen aufheheitert, die Heiteren noch heiterer werden, die Erschöpften ihrer Mühsal enthoben, die Gäste beim Gastmahl aufheheitert und die vom bösen Geist Gequälten Linderung erfahren, wie das Beispiel von Saul und David zeigt.

Sie erhöht auch Mut und Tapferkeit der Kämpfer in der Schlacht; sie stärkt die Ruderer bei ihrer schweren Arbeit, beruhigt den Geist und lindert die Erschöpfung. Selbst wilde Tiere und Schlangen, Vögel und Delphine zwingt die Musik dazu, ihren Klängen zu lauschen.

Durch diese Wissenschaft werden die Gemüter der Zuhörer auf vergnügliche Weise zur Tugendliebe angestachelt und durch Klänge, die von Außen kommen, in ihrem Inneren zu geistigen Genüssen beseelt. Denn so groß ist die Macht der *ars musica*, daß sie die Gemüter der Zuhörer auf äußere und innere Freuden lenkt, wenn sie über das gebotene Maß hinaus weiche Tonarten verwendet; zur Tapferkeit leitet sie, wenn rauere Tonarten sie bewegen.

Daher erstreckt sie sich auf alle Lebensbereiche und Lebensalter, so daß Kinder wie Jugendliche und Greise, Männer wie Frauen sich ganz naturgemäß an einem lieblichen Lied erfreuen. Und Boethius bezeugt in seiner Musiklehre, daß selbst ein unmusikalischer Mensch sich ein Liedchen singt, um sich aufzuheitern.

Wer könnte die große Macht dieser *ars* bezweifeln, die ihre Kräfte auf solch reiche und vielfältige Weise ausbreitet. Wir Menschen sind von Natur aus so stark mit der Musik

verbunden, daß wir, selbst wenn wir es wollten, ohne sie nicht leben könnten. Jeder, und vor allem der Priester, der Gott um Hilfe anfleht, bedient sich ihrer. Isidor bezeugt im dritten Buch der *Etymologiae*, daß es nicht weniger schlimm ist, nicht singen zu können, als Analphabet zu sein. Ohne Musik kann kein Wissensbereich vollkommen sein, nichts nämlich besteht ohne sie, selbst die Welt ist bekanntlich aus einer klingenden Harmonie zusammengesetzt, und der Himmel selbst dreht sich in einem harmonischen Gesang. Die Musik bewegt das Gemüt und beherrscht die Empfindungen.

Deshalb müssen wir uns um die musikalische Wissenschaft so besonders bemühen, weil wir diejenige Wissenschaft, die wir schon von Natur aus in uns tragen, durch Wissenschaft und Kunst noch besser zu beherrschen vermögen. Es genügt nämlich nicht, sich nur an Gesängen zu erfreuen, sondern man muß auch die Eigenart jedes Gesangs mit Kunst und Könnerschaft genießen können. Denn manchmal kommt es vor, daß ein Gesang den Ohren lieblich erscheint, aber von der Vernunft als mißtönend beurteilt werden muß. Dazu scheint die Musiklehre erfunden worden zu sein, daß dasjenige, was die Ohren als unklar und verworren wahrnehmen, durch fest geordnete Vernunftgründe deutlich gemacht wird.

Wie groß ist doch der Nutzen der Musik! Mit Recht muß sie in Acht genommen werden, vor allem diejenige, die der Kirche dient. Ihr Gebrauch ist ebenso nützlich wie angenehm. Denn wer sie genau versteht, kann einen neuen Gesang erfinden, einen falschen Gesang berichtigen und darüber urteilen, ob ein Gesang richtig sei. Und diese drei Fähigkeiten können bei jeder Gelegenheit ihre Wirksamkeit unter Beweis stellen. Ob nun ein Gesang üblich oder ungewöhnlich sei, vermag sie in aller Deutlichkeit zu klären, ein Wissen, das überaus notwendig ist bei transponierten Gesängen.

Darüber hinaus sprechen viele verschiedene Gelehrte von ihrem Nutzen, wie etwa Aristoteles in seiner Politik, Cicero in *De oratore*, Macrobius im *Somnium Scipionis*, Boethius in seiner *Musica* und andere mehr; es sei hier nur in aller Kürze Cassiodor angeführt, der neben anderem von den vielfältigen Wirkungen der Musik folgendes sagt: „Die Musik heitert die zerstörerische Traurigkeit auf, gebietet Wut und Zorn Einhalt, stimmt eine grausame Strenge mild, weckt die Kräfte nach einer ermüdenden Arbeit, verschafft den Schlaflosen Ruhe, führt die schändliche Boshaftigkeit zum ehrenhaften Bemühen zurück, fördert die Sittlichkeit und alles, was der Heilung dient, und vertreibt die Leidenschaften durch angenehmste Lustbarkeiten. Nichts Wirksameres gibt es, um die Gemüter der Menschen zu stärken, als das löbliche und fröhliche Erklingen eines Gesangs oder einer Kithara. Deshalb, glauben wir, heißt es „corda“ (Saite), weil sie mit Leichtigkeit die „corda“ (Herzen) zu bewegen vermag.“ Diese und andere vielfältigste Wohltaten gehen aus der Musik hervor.

Der Text ist, wie die Übersetzung zeigt, durch eine Fülle von Redundanzen gekennzeichnet, die aus der kompilatorischen Struktur resultieren. Aber gerade darin liegt die Überlegenheit von *Expedit* gegenüber neu formulierten, systematisch Gesichtspunkt für Gesichtspunkt entfaltenden Darstellungen. Denn es entsteht, wie die fortlaufende Lektüre deutlich macht, ein Sog von bekräftigenden Wiederholungen und Nuancierungen: Wieder und wieder werden die Kraft und Wirkungsmacht der Musik sowie ihre Verankerung in allen Lebens- und Wahrnehmungsbereichen mit ähnlichen Formulierungen beschrieben, ja nachgerade beschworen. Die Kompilation erzeugt eine Amplifikation der Inhalte und Aussagen und verbin-

det dieses rhetorische Ziel mit gezielt eingestreuten Autoritätsverweisen und weiteren lediglich erwähnten Autoritäten: Die Botschaft ist, daß noch eine Vielzahl weiterer Texte angeführt werden könnte, die Ähnliches in gleicher Weise belegen. Kompilation als Amplifikation – hierin könnte ein wichtiger Grund für den Erfolg dieses Lehrstücks innerhalb der *Traditio Hollandrini* liegen.

Auch das fünfte Einleitungskapitel (S. 366 f.) über die Erfinder der Musik bietet gegenüber den bisher betrachteten Texten neue Deutungsangebote: Zwar finden wir auch hier die in der Hollandrinus-Tradition übliche Erörterung der *inventores* samt der dazugehörigen Verse (die sich hier auf Pythagoras, Boethius, Guido, Tubal, Jubal und Johannes de Muris beschränken, 5, 2-12, S. 306), aber abweichend und aufschlußreich ist die Bewertung dieser *inventores*-Reihe in einer einleitenden Partie dieses Kapitels (5, 2): Man müsse keine all zu große Sorgfalt auf die Frage der *inventores* und *auctores* der Musik verwenden, weil ja deren Kenntnis nur einen kleinen oder sogar gar keinen Nutzen berge („cum cognicio horum modicam vel nullam conferat utilitatem“), denn solange nur der geistige Ertrag gut sei („dum effectus bonus est“), müsse man sich nicht darum kümmern, wer etwas gesagt habe, sondern nur darum, was gesagt werde – so das Zeugnis Senecas: „non curandum, quis dicat, sed quid dicatur“. Das Zitat paraphrasiert eine Aussage Senecas aus dem 12. Brief an Lucilius (Epist. 12, 11), in dem der Lehrer seinem Zögling deutlich macht, daß „isti, qui in uerba iurant nec quid dicatur aestimant, sed a quo, sciant, quae optima sunt, esse communia.“ Diejenigen, die nicht das wertschätzten, was gesagt werde, sondern nur, von wem es gesagt werde, sollten wissen, „daß die besten Güter – voran natürlich die geistigen – Gemeinschaftseigentum seien“.⁵⁰ Das christliche Mittelalter hat diese Sentenz in vielfacher Weise adaptiert und modifiziert; im Umfeld von Kommentareinleitungen läßt es sich etwa Ende des 14. Jahrhunderts bei dem Dresdner Rhetorik-Lehrer Nikolaus von Dybin in seinem Kommentar zum *Laborintus* Eberhards des Deutschen nachweisen. Dort tritt die Seneca-Sentenz im Zusammenhang mit der Frage nach der *causa efficiens* auf, dem Verfasser des Textes, eine Frage, die dem Kommentator durchaus unklar ist: „Manche behaupteten, die *causa efficiens* sei ein Magister Ebidius, Rektor an einer Schule in Bithinien

⁵⁰ Christoph Fasbender: Non sit tibi cura quis dicat, sed quid dicatur. Kleine Gebrauchsgeschichte eines Seneca-Zitats. In: S. Pabst (ed.), Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 126, Berlin etc. 2011, S. 35-48, hier S. 35.

gewesen“, aber, wie eine Prager Handschrift des Kommentars hinzufügt: „de causa tamen efficiente non est multum curandum teste Seneca: ‚Non quis dicat, sed quid dicatur attendendum est.‘“⁵¹

Die Formulierung der Seneca-Sentenz steht derjenigen in TH VIII sehr nahe, aber die Funktion im Textzusammenhang scheint eine andere zu sein: Bei Nikolaus von Dybin geht es offensichtlich darum, daß der Kommentator „sich auf die durch den Rezipienten selbst zu überprüfende Qualität des Werkes“ zurückzieht, da er dem „Bedürfnis seiner Leser nach dem Namen der kommentierten Autorität (Eberhard) [...] nicht nachkommen könne“.⁵² TH VIII hingegen nennt Namen von Autoritäten der *ars musica* (und verweist sogar auf die an anderer Stelle erwähnten Erfinder der drei Tongeschlechter, 5, 19, S. 367⁵³), erklärt sie aber unter Berufung auf die Sentenz Senecas für irrelevant: Wichtig allein ist die gottgebene Lehre, ihre irdischen Urheber sind unbedeutend. Und nur, um einige zufriedenzustellen, die sich all zu sehr an den Namen der *causae efficientes* erfreuten („ad mitigandum tamen mentes quorundam, qui nimium causarum efficiendum nominibus gaudent“), wolle er mit Pythagoras die „causa primordialis mediata vel secundaria“ (die erste Gott nachgeordnete Bewegungsursache) preisgeben (5, 2, S. 366). Dreierlei läßt sich daraus folgern:

1. Der früheste Textzeuge der *Hollandrinus*-Tradition relativiert das alt-ehrwürdige Konzept, die Geschichte der Musik und Musiklehre als Geschichte von Gründerfiguren zu konstruieren; in seiner Sicht sind die *autores* – mithin also auch Figuren wie Guido von Arezzo oder Johannes de Muris – unwichtig, da nur das erschlossene Wissen zählt. Damit problematisiert er aber auch eines der zentralen Lehrstücke der *Hollandrinus*-Tradition, ihre *autores*-Reihe. Die Motivation scheint auch hier eine besonders fromme zu sein: Der handelnde Mensch tritt hinter dem gottgegebenen Wissen in die Anonymität zurück.

2. Die Kategorie der *causa efficiens* wird in ihrer Bedeutung abgewertet; ihr kommt als Bestimmung dessen, was die *musica* ausmache, keine wesentliche Rolle zu. Wir verstehen nun vor diesem Hintergrund besser, warum, wie eingangs bemerkt, TH XVIII in dieser Hinsicht bei einer sehr allgemeinen Bestimmung geblieben ist („Causa efficiens huius artis est inventor

⁵¹ Vgl. Fasbender, Seneca, S. 43 f.

⁵² Fasbender, Seneca, S. 44.

⁵³ Vgl. 3, 37-39, S. 356: Gregor und Ambrosius haben demzufolge das diatonische, Millesius das chromatische, Antimillesius das enharmonische Tongeschlecht erfunden; vgl. dazu den Kommentar von Elżbieta Witkowska-Zaremba auf S. 475 der Edition.

huius artis vel sciencie“; siehe oben); in der auf das Wesentliche konzentrierten Kurzfassung der *generalia*, die dieser Texte bietet, wird der problematischen Kategorie offensichtlich keine Differenzqualität gegenüber den anderen Disziplinen zugetraut oder zugemutet.

3. Wenn die Bewegungsursache in der Sicht von TH VIII für die geschichtstheoretische Legitimation der *musica* keine tragende Rolle spielt, dann stellt sich die Frage, welche Funktion diese Kategorie noch haben kann. Zu bedenken ist hier, daß in trivialen Accessus die *causa efficiens* in der Regel sehr viel neutraler und aus heutiger Sicht moderner verwendet wird: Es geht hauptsächlich um die Bestimmung des Verfassers und nicht um die Konstruktion einer *autores*-Reihe. Wie konkret diese Angaben sein können, zeigt der bereits erwähnte Accessus zum Kommentar des *Speculum grammaticae*, der den Autor des Haupttextes explizit nennt und biographisch verortet: „Circa causam efficientem est notandum, quod dominus Hugo, sacerdos dyocesis Constantiensis, capellanus in Rùthlingen, accipiens materiam dictandi et ordinem materie a patruelo suo, magistro Cûnrado, doctore puerorum ibidem, hunc librum metrice composuit et dictavit.“⁵⁴ Diese ‚neutrale‘, weniger geschichtstheoretisch aufgeladene Funktion der *causa efficiens* kann aber auch in der *Traditio Hollandrini* eine Rolle spielen, und zwar vor allem dann, wenn jene andere Funktion der Kategorie als Synonym für *inventor* wie in TH VIII problematisiert und sogar marginalisiert wird.

So prominent die *causa efficiens* in der *inventor*-Funktion etwa in der *Musica magistri Szydlowite* und in TH V auftritt, so neutral kann sie also in anderen Texten gebraucht werden: als reine Verfasserfunktion. TH VIII freilich bleibt bei der Problematisierung der *autores*-Reihe stehen, ohne einen Vorstoß in jene andere Richtung zu unternehmen.

Dennoch bleibt es bemerkenswert, daß in einer Gruppe von Texten, die allesamt in Krakau in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts präsent waren, derart unterschiedliche Aussagen zur Bedeutung und inhaltlichen Ausfüllung der aristotelischen *causa efficiens* getroffen werden. Dies gilt es im Auge zu behalten, wenn wir nun die beiden überlieferten Texte betrachten, die ihren Haupttext mit einer ausführlichen Kommentarschicht verbinden, TH XIII und TH I.

⁵⁴ Baumgarte, Kommentar, S. 219.

Traditio Hollandrini XIII

Die Sammelhandschrift *Le*, die den Traktat zusammen mit seinem Kommentar überliefert, ist nach Christian Meyer gegen 1450 entstanden und stammt aus der Bibliothek des Johannes Klein (um 1430-1490), der 1474/75 Rektor der Leipziger Universität war. Die Kopie des kommentierten Traktats selbst ist in Parchim bei Greifswald entstanden. Der Codex *Me*, der die Abhandlung ohne Kommentar überliefert, wird in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert und könnte dem Umfeld der Wiener Universität entstammen.⁵⁵ Es läßt sich nicht genau sagen, welcher Zeitraum zwischen der Abfassung des Traktats und seiner Kommentierung liegt, aber immerhin legt die skizzierte Überlieferung die Annahme nahe, daß der Kommentar eine hinzugefügte Sekundärschicht zu dem Traktat bildet, die später entstanden ist und den vorgegebenen Text für die Schullektüre aufbereitet.

Die in *Le* überlieferte Eröffnungspartie des Kommentars bildet von daher einen Accessus im oben beschriebenen eigentlichen Wortsinn: eine neu formulierte oder kompilierte Einleitung in die kommentierte Wiedergabe eines älteren Lehrtextes. Der Accessus folgt der gleichen Mischform von Fragen wie *Sz*, die ebenfalls durch einen Merkvers (pr. 2-4, Bd. IV, S. 294) exponiert werden, der nur in der ersten Zeile von der Formulierung in *Sz* (siehe oben) abweicht:

Principia libri debent hec omnia queri
 Utilitas, titulus, intencio parsque sophie
 Quatuor et causas rem totam perficientes

Der nachfolgende Text arbeitet die beiden Accessusschemata (Nr. 3 und Nr. 5) systematisch ab, wobei der Haupttext als „das gegenwärtig vorliegende Kompendium“ (*praesens summula*, pr. 5 und 6), dessen Compiler als *editor* (pr. 7) angesprochen werden. Bereits bei der Frage nach der Einordnung in die Philosophie innerhalb des ersten Schemas, aber vor allem bei den *causae* wird der Horizont von der vorliegenden Schrift auf die in ihr gelehrt *ars* (pr. 22) oder *scientia* (pr. 24) erweitert.

Die *utilitas* wird auf das vorliegende Kompendium und nicht wie bei *Sz* und den anderen bisher betrachteten Texten auf die *ars* bezogen: Der Text vermittele Grundlagenwissen, durch das ein leichter Zugang zu den anderen Büchern der musikalischen Wissenschaft von Guido, Boethius, Johan-

⁵⁵ *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. IV, S. 284; zur Datierung der Handschriften vgl. auch Bd. I, S. 123.

nes de Muris und anderen geschaffen werde („Utilitas presentis summule est quia habitis fundamentalibus huius summule musice sciencie faciliorem et leviorum accessum sive progressum possumus habere ad alios libros musice, scilicet Guidonis, Boheci et Iohannis de Muris et aliorum libros“, pr. 5). Der Text dient also im Verständnis des Accessus einer propädeutischen Zielsetzung, die ihn für alle diejenigen attraktiv macht, die sich auf die komplizierteren *musica*-Texte vorbereiten möchten – eine Funktionszuweisung, die den Text durchaus auch für das universitäre Milieu öffnet. Beim *titulus* wird eine Verfasserangabe vermieden, wohl aber die bekannte geschichtstheoretische Fundierung durch die *autores* Pythagoras und Boethius aufgerufen („Incipit tractatulus musice sciencie a Pitagora in greco adinvente, per Boecium romanum senatorem de greco in latinum translate, a diversis modernis diversimode consumate“, pr. 6).

Die *intentio* des *editor* wird der *utilitas* gemäß in der „informacio parvulorum“ (pr. 7) gesehen. Wir können vor diesem Hintergrund das eigentümliche Schwanken zwischen höherem universitären Anspruch und Adressierung an die *parvuli* in TH VIII (siehe oben) besser deuten: Auch TH VIII könnte in diesem Sinne als propädeutischer Text verstanden werden, der allerdings in stärkerem Maße als TH XIII Elemente der höheren universitären Lehrtexte (Boethius und vor allem Johannes de Muris) einbezieht.

Die Einordnung der Musik in eine *pars philosophiae* (pr. 8-21) gibt eine ausführliche Darstellung, die von einer Dreiteilung der *philosophia* in *naturalis*, *moralis* und *mathematica* ausgeht (pr. 8) und die *musica* der Mathematik unterordnet („subordinatur philosophie mathematice“, pr. 9).⁵⁶ Die vier mathematischen *artes* werden folgendermaßen näher bestimmt (pr. 10-20):

mathematica:	- quantitas discreta:	- prout contrahitur: musica que est de numero sonoro
		- prout non contrahitur: arismetica
	- quantitas continua:	- prout contracta: - pondus: sciencia de ponderibus
		- motus: astronomia
		- lumen: perspectiva
		- prout non contrahitur: geometria (Euklid)

⁵⁶ Diese Einteilung entspricht der boethianischen in *De Trinitate* gegebenen (*naturalis* – *mathematica* – *theologica*) mit dem Unterschied, das hier die *philosophia moralis* an der Stelle der *theologica* steht. Dies könnte von Klassifikationen beeinflusst sein, die bei Cassiodor und Isidor überliefert sind; dort bildet die *philosophia moralis* einen Teilbereich der praktischen Philosophie (*philosophia actualis*). Vgl. James A. Weisheipl: Classification of the Sciences in Medieval Thought. *Mediaeval Studies* 27, 1965, S. 54-90, hier S. 60-64. Zur ebenfalls verwandten Einteilung in *philosophia naturalis*, *moralis* und *rationalis* gemäß Seneca vgl. Max Haas: Musikalisches Denken im Mittelalter. Bern etc. 2005, S. 101, Anm. 157.

Während die Unterscheidung zwischen *quantitas discreta* (= *multitudo*, Menge) und *continua* (= *magnitudo*, Größe) auf Boethius zurückgeht, steht die Differenzierung zwischen einer „auf etwas anderes bezogenen“ („prout contrahitur/contracta“) und einer „nicht auf etwas anderes bezogenen Quantität“ („prout non contrahitur“) in einer jüngeren wissenschaftstheoretischen Tradition, die bei Robert Kilwardby und Jacobus von Lüttich greifbar wird. Sie führt in die „Theorie des Quadriviums die Bezogenheit auf natürliche Dinge“ ein: „Durch die *contractio* der Zahlen, d.h. durch die Bezugnahme der Zahlen auf natürliche Materie, wird eine Teilmenge von Zahlen definiert, die Gegenstand der *musica* sind“,⁵⁷ eben die musikalischen Proportionen; im gleichen Sinne wird in dieser Neubestimmung des Quadriviums von ‚abstrakt‘ (ohne Beziehung auf Materie) und ‚konkret‘ (bezogen auf Materie) gesprochen. Auch die Verwendung des Begriffs „*numerus sonorus*“ in der Bestimmung der *musica* bei TH XIII deutet auf diesen theoretischen Hintergrund. Die natürlichen, konkreten Dinge, auf die Zahlen als Größen bezogen werden können, sind Gewicht, Bewegung und Licht, die abstrakte Wissenschaft ohne Naturbezug ist die Geometrie; die abstrakte Wissenschaft der Mengen ist dementsprechend die Arithmetik, die konkrete die Musik.

Dieses System der quadrivialen Künste steht dem Konzept der *scientia media* nahe.⁵⁸ Ein derartiges Konzept, das zwischen ‚reinen‘ und ‚gemischten‘ Wissenschaften unterscheidet, wird innerhalb der *Traditio Hollandrini* nur von TH XXIII thematisiert, der folgende Unterteilung der theoretischen Wissenschaft gibt (acc. 8-21, Bd. VI, S. 44 f.):

- sciencia speculativa: - extremalis (una ratio formalis): mathematica, metaphysica, naturalis philosophia
 - media (non una ratio formalis, complexum ex subiectis diversarum scientiarum):
 - astronomia (magnitudo mobilis)
 - perspectiva (linea visualis)
 - musica (numerus sonorum)

Hier werden eigentümlicherweise die drei boethianischen Bereiche der Philosophie (Mathematik, Metaphysik, Naturphilosophie) als diejenigen Wissenschaften betrachtet, die in ihrer formalen Begründung und ihren Grundlagen einheitlich sind, während die mittleren Wissenschaften aus den Gegenständen verschiedener Wissenschaften zusammengesetzt sind:

⁵⁷ Frank Hentschel: Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 47, Stuttgart 2000, S. 130 f.

⁵⁸ Vgl. Hentschel, Musiktheorie S. 131-137; Haas, Denken S. 84 ff.

Bei der Astronomie gehört die Größe („*magnitudo*“), bei der Optik die Linie („*linea*“) und bei der Musik die Zahl („*numerus*“) zur Mathematik, aber die Bewegung („*mobilis*“), die Sichtbarkeit („*visualis*“) und der Klang („*sonorum*“) gehören zur Naturphilosophie: „*Modo numerus est terminus spectans ad mathematicam, eo quod importat quantitatem. Sed sonus spectat ad scienciam naturalem eo, quod importat obiectum auditus. Et sic patet, quod musica est sciencia speculativa non extremalis, sed media*“ (acc. 19-21, S. 45).

Die Verwurzelung des Accessus von TH XIII in der neueren Wissenschaftstheorie des 13. und 14. Jahrhunderts zeigt sich auch bei den *causae*: Die *causa materialis* wird, anders als bei TH XVIII, Sz⁵⁹ und TH V, mit dem *subiectum* (Gegenstand) der *ars musica* identifiziert, eine Entscheidung, die der Accessus von TH XIII mit TH III (vgl. acc. 24, Bd. II, S. 307) teilt; Gegenstand der Musik ist der „*numerus sonorum*“ (pr. 22, S. 294 und pr. 139, S. 301). Diese Bestimmung begegnet in zahlreichen weiteren Texten der *Traditio Hollandrini*, so in TH VII (pr. 14, Bd. III, S. 243), TH XII (1, 41, Bd. IV, S. 241), TH XVII (45, Bd. V, S. 173 f.) und TH XVIII (siehe oben), in den beiden letztgenannten Texten in Gleichsetzung mit „*numerus contractus ad sonum*“. Sie führt auch ins Umfeld der Johannes de Muris-Kommentierung, denn der Wenceslaus de Prachatitz zugeschriebene Accessus zur *Musica speculativa* dieses Theoretikers führt aus, das „*subiectum huius libri esse numerum sonorum*“ (WENCESL. PRACH. 191).

Die bei Wenceslaus unmittelbar im Anschluß getroffene Unterscheidung zwischen der „*forma tractandi*“ und der „*forma tractatus*“ im Bereich der *causa formalis* finden wir ebenfalls in TH XIII wieder (pr. 24-26, S. 294 f.): Sie bezieht sich auf die Gliederung des Textes in vier große Teile („*divisio in capitula 4or*“) einerseits, auf die wissenschaftliche Vorgehensweise („*modus agendi scienciam*“) andererseits, die als definitiv und mit Beispielen arbeitend charakterisiert wird („*diffinitivus et exemplorum positivus*“).

Die Erörterungen zur *causa efficiens* (pr. 27-29, S. 295) greifen die Setzungen bei TH VIII wieder auf: Der Accessus verweist auf Pythagoras und Boethius, und sogar auf „*quendam philosophum Senecam*“ als Erfinder dieser Kunst, wendet dann aber unter Bezugnahme auf eben diesen Seneca („*non quis dicat, sed quid tibi dicatur attendas*“) ein, daß weder die *causa*

⁵⁹ Bei Sz sind das „*subiectum sciencie istius libri*“ die „*regule tonorum breviter compilate*“ (Sz, pr. 50, Bd. VI, S. 450).

efficiens noch die *causa finalis* wirklich wichtig seien. Bei der Finalursache (pr. 30-31) werden – ähnlich wie bei Sz – einerseits das „summum bonum“ als „finis extra“, andererseits die in der *ars musica* erfahrenen Schüler als „finis intra“ genannt.

Das Prooemium des Haupttextes ist eher knapp gearbeitet, wird aber durch die Kommentierungen erheblich erweitert. Es würde zu weit führen, diese Kommentarschicht bis ins Detail hinein darzustellen und zu analysieren. Der Kommentator verdeutlicht immer wieder die Gliederung des Textes in Sinneinheiten, deren Stellung im Textganzen und deren syntaktische wie auch argumentative Verknüpfung; und er bedient sich bei der Erklärung einzelner Textaussagen oftmals der oben erläuterten syllogistischen Beweisfiguren. Dadurch wird der Haupttext nun allerdings auf ein gedankliches und argumentatives Niveau gehoben, das er selbst nicht zeigt, denn die Vorrede bietet in loser Fügung und knapper Fassung die bereits bekannten Lehrstücke und Definitionen: die Bestimmung der Musik als *ars liberalis* und ihre prominente Stellung innerhalb der Künste nach Johannes Cotto (pr. 32 und 41, S. 296); einen kurzen Hinweis auf Pythagoras und Boethius als Erfinder der Kunst zusammen mit dem Zitat des ersten der *inventor*-Verse (pr. 49-51), drei Definitionen der Musik in der Nachfolge von Lambertus, Pseudo-Odo und Johannes nach den Mustern der *Traditio Hollandrini* (pr. 56-58, S. 297), die Empfehlung der Musik als *ars artium*, die aus dem *Compendium musicae practicae* des Johannes de Muris gezogen ist (pr. 77, S. 298), eine kurze Einteilung der Musik in *mundana*, *humana* und *instrumentalis* (pr. 98-101), die Definition des *musicus* aus Boethius (pr. 134, S. 301), zwei etymologische Herleitungen der Musik aus „moys“ und „ycos“ sowie „sillabaliter“ aus „mulierum stibilis cantus“ (pr. 138-139), die Bestimmung des *subiectum* als „numerus sonorum“ (pr. 139), das Lehrstück über das klerikale *necessitas*-Wissen (pr. 161-162, S. 302), die *musicus/cantor*-Dichotomie (pr. 171-175, S. 303) und ein abschließender Hinweis auf den Aufbau der nachfolgenden Abhandlung in vier *principalia* (pr. 195-198, S. 304 f.). In seiner lockeren Fügungstechnik und der schnellen Abfolge der Gesichtspunkte ähnelt der Haupttext dem eingangs besprochenen Prolog von TH XVIII.

Schlagartig wird nun aber deutlich, daß solch engschrittige Kompilationen wie in TH XVIII oder TH XIII im Grunde nur Stichwortlisten für die Kommentierung sind. Der Kommentar von TH XIII formuliert nämlich das aus, was in der mittelalterlichen Lehre Alltag ist: das gemeinsame (Vor-)Lesen eines Textes und dessen Erklärung Abschnitt für Abschnitt,

Satz für Satz, Wort für Wort durch den Lehrer. Entscheidend ist dabei wie in allen pädagogischen Situationen der Lernerfolg, der zwar auch von der Textvorlage, aber in höherem Maße von der Qualität der Kommentierung abhängt. Pointiert gesagt, fehlt dem Schnelldurchlauf von TH XVIII jene Kommentarschicht wie in TH XIII, die ihn erst zu einem vollständigen Lehrtext im umfassenderen, performativen Sinne einer gelungenen Unterrichtssequenz machen würde. Bei TH XIII ist diese Schicht literarisiert worden und dadurch greifbar, bei TH XVIII ist sie unzugänglich wegen des ephemeren Status der mündlichen Kommentierung, die der Text einfordert, aber nicht beinhaltet.

Ich möchte die Kommentierungsleistung in TH XIII nur an zwei aufeinanderfolgenden Sätzen des Haupttextes und ihrer Erklärung verdeutlichen (pr. 139, S. 301):

Et interpretatur sillabalter sic quasi *mulierum sitibilis cantus*. Cuius subiectum est numerus sonorum.

Und die Musik wird silbenmäßig erklärt als ‚Gesang, nach dem die Frauen dürsten‘. Ihr Gegenstand ist die Zahl in den Klängen.

Der Kommentar (pr. 140-160, S. 301 f.) führt zunächst zum ersten Satz aus, daß dieser der zweite Teil der etymologischen Erklärung der Musik sei (der erste betraf, wie erwähnt, die Herleitung aus „Wasser“ und „Wissenschaft“), und verortet ihn dadurch im Gedankengang des Textes. Zum Verständnis der Erklärung führt er Folgendes aus (pr. 152-154) :

Die Begründung für diese Erklärung liegt darin, daß Frauen im Allgemeinen von geschmeidiger Natur („*flexibilis nature*“), also auch leicht zu bewegen („*faciliter flexibiles*“) sind und so der Gesang, weil er ja eine sehr feine, leicht bewegliche und geschmeidige Angelegenheit ist („*res valde subtilis et facilliter mobilis et flexibilis*“), von Frauen mehr begehrt wird („*magis appetitur*“) als von Männern, die von gröberer und festerer Natur („*grossioris et magis compacte nature*“) sind. Und daher, weil ja das Ähnliche dem Ähnlichen zuspricht („*omne simile applaudit sui similem*“), sprechen Frauen mehr dem Gesang und der Musik zu als Männer wegen einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen beiden, nämlich beider Geschmeidigkeit („*flexibilitatem repertam in utrisque*“). Daher läßt sich die Musik eher aus dem Begehren der Frauen als dem der Männer herleiten („*Tunc magis interpretatur per appetitum mulierum quam virorum*“).

Immerhin leistet der Kommentar die geschlechterspezifische Erklärung einer Etymologie, die ansonsten völlig unverständlich bliebe.

Den zweiten Satz „*Cuius subiectum est numerus sonorum*“ deutet der Kommentar als Beginn eines weiteren Hauptabschnitts („*alia pars principalis*“) der kleinen Abhandlung („*huius tractatuli*“), denn nun wolle der

Autor („auctor“) von der Stoffursache („causa materialis“) und dem Gegenstand („subiecto“) dieser Wissenschaft handeln, was das Gleiche sei. Nach dieser Einordnung in den Aufbau und das argumentative Gefüge des Prologs erklärt er den Satz des Autors (pr. 156-160):

Er sagt, daß die Zahl im Klang („numerus sonorum“) der Gegenstand ist, weil dies der allgemeinste Begriff („terminus communissimus“) ist, der in der musikalischen Wissenschaft betrachtet werden kann („consideratus“) und nicht die Grenzen dessen überschreitet, was in der Prinzipienlehre dieser Wissenschaft der Wahrheitsfindung dient („ad quem omnia in illa sciencia principaliter considerata habent adtribucionem verificativam“). Daher spricht er von „Zahl im Klang“, weil damit klargelegt werden soll, daß die gegenwärtige Lehre („presens noticia“) der unterscheidbaren Quantität („quantitas discreta“) untersteht, die wesenhaft stets der Zahl angehört („cuius semper esse est ly numerus“). Und in dieser Hinsicht stimmt die gegenwärtige Wissenschaft („presens sciencia“) mit der Arithmetik überein, denn beide handeln von der Zahl, jedoch auf verschiedene Weise, da die Arithmetik von der Zahl als solcher („de numero absolute“) handelt, die Musik aber von der Zahl in Bezug auf den Klang („de numero modo contracto ad sonum“); von daher stimmen Arithmetik und Musik in der Sache überein und unterscheiden sich nur in ihrer Begründung („solum racione“), wie wir bereits gehört haben („ut auditum est“).

Mit der abschließenden Bemerkung bezieht sich der Kommentator auf die *divisio* der Musik im Accessus (siehe oben), die die Verständnisgrundlage für die Erklärung des Satzes bietet. Auf diese Weise erschließt der Kommentar den rauh gefügten und wenig expliziten Haupttext Schritt für Schritt und bedient sich dabei einer Technik der Vernetzung des bereits Erklärten mit dem gerade zu Erklärenden, so daß Gegenwärtiges auf Vergangenes bezogen wird: Der Unterricht in der gerade zu behandelnden Wissenschaft (der „presens sciencia“) wird so in vielfältig verstreute Erkenntnisschritte aufgelöst, die desto besser im Gedächtnis haften bleiben, je stärker sie mit anderen Gesichtspunkten verbunden sind.

Der Kommentar spricht den Verfasser des Textes als „editor“, „magister“, aber auch als „auctor“ an. Wird die recht unspektakuläre Kompilation des Prologs von TH XIII also durch den Kommentar zum Werk eines „Urhebers des Wissens“ geädelt? Oder wird der Begriff *autor/auctor* hier eher neutral im Sinne des Verfassers eines Textes verstanden? Wir werden bei der Betrachtung von TH I nochmals auf diese Frage zurückkommen.

Traditio Hollandrini I

TH I ist der zweite Text der *Traditio Hollandrini*, der mit einem geschlossenen Ensemble von Haupttext und Kommentar ausgestattet ist. Als Eigenheit und dritte Schicht des Traktats kommen noch Interlinearglossen

hinzu, die nahezu Wort für Wort den Textsinn verdeutlichen.⁶⁰ Er gehört zu den frühesten Texten des Korpus und wurde wahrscheinlich in Prag „etwa zur gleichen Zeit wie TH VIII“⁶¹ geschrieben. Überliefert ist die Abhandlung in einer Sammelhandschrift, die ein Georg Naustat aus Dresden zwischen 1454 und 1462 in Glogau geschrieben hat.⁶²

Die in dem Text enthaltenen Einleitungspartien sind ein Accessus (der auch in kürzerer Form als separates Lehrstück überliefert ist, Bd. II, S. 50-53) und ein Prooemium (S. 54-56), das nur am Ende einen längeren Kommentar aufweist. Diese eher selektive, aber an den einzelnen Stellen recht ausführliche Kommentierung ist bezeichnend für das Textensemble, das TH I formiert.

Vergleicht man den Accessus von TH I mit dem von TH XIII, dann fällt sofort auf, daß die strenge Orientierung an den tradierten Accessus-schemata, die TH XIII auszeichnet, hier keine Rolle spielt: Vielmehr konzentriert sich der Text in einem ersten Teil wie TH VIII auf einen musiktheoretischen Kernsatz, der ausführlich erläutert wird (acc. 1-30, S. 50-53), und schließt knappe Hinweise zu drei ausgewählten Accessusfragen an (acc. 31-37, S. 53). Der Accessus ist also hauptsächlich thematisch ausgearbeitet.

Der Kernsatz, den der Accessus als Beweis für die umfassende Nützlichkeit der Musik anführt und kommentiert, ist die boethianische Setzung, daß die Freude an einem lieblichen Gesang allen Lebensaltern zugehöre: „nulla omnino sit aetas, quae a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit“ (BOETH. mus. 1, 1 p. 180, 2-3). Der Satz wird als „recommendacio modica“, als angemessene Empfehlung, der vortrefflichen musikalischen Wissenschaft („egregie musicalis sciencie“) zum Thema („loco thematis“) der nachfolgenden Ausführungen genommen (acc. 1, S. 50). Der *commentator* bietet Belege für die segensreichen Wirkungen der Musik in allen Lebensaltern (*infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, virilitas, senectus, decrepitas*) aus teilweise entlegenen theologischen und philosophischen Quellentexten auf (neben Boethius, Aristoteles, Cassiodor und Vincent von Beauvais Thomas Bradwardine, Aegidius Romanus, Petrarca und Valerius Maximus; vgl. die Nachweise auf S. 50-52 und S. 132 der Edition).

Nach einem interpunktierenden „Quid ultra dicam?“ werden weitere Wirkungsbereiche der Musik vor allem nach Lambertus angeführt, bevor

⁶⁰ Vgl. die Ausführungen von Calvin Bower in: *Tractatus Iohannis Hollandrini* Bd. II, S. 4 ff.

⁶¹ *Tractatus Iohannis Hollandrini* Bd. I, S. 122.

⁶² Vgl. *Tractatus Iohannis Hollandrini* Bd. II, S. 7 f.

sich jener kurze Passus anschließt, der eine Auswahl von Accessusfragen abhandelt: Als „causa efficiens huius musicae“ wird „Iohannes Valendrinus“ (acc. 31, S. 53) angegeben; der Accessusverfasser schließt die bekannten Verse zu den acht *inventores* als „metra de invencione musicae“ an (acc. 32-36) und endet mit der Bestimmung, daß das „subiectum huius libri“ der „tonus in se consideratus et in suis passionibus“, der „für sich und in seinen Eigenschaften betrachtete Ton“ (acc. 37), sei.

Diese Bestimmung ist im gesamten Textkorpus ebenso singulär wie die Zuweisung der *causa efficiens* an Johannes Hollandrinus. Da der Gesamtzusammenhang undeutlich ist, läßt sich nicht sagen, wie man die aristotelische Kategorie hier zu interpretieren hat: Es kann eine konkrete Verfasserangabe gemeint sein, so wie Wenceslaus⁶³ in seinem Johannes de Muris-Accessus feststellt: „Causa uero mouens efficiens est defectus / tam librorum in hac materia quam studencium / Mota vero Magister Johannes de Muris“ (WENCESL. PRACH. 184-186). Die Unterscheidung zwischen *mouens* und *mota* erinnert an Sz, aber dort, wo die *Musica magistri Szydlowite* Guido neben anderen Urhebern der *ars* im Sinne der *inventor*-Genealogie einsetzt (siehe oben), steht bei Wenceslaus der tatsächliche Verfasser, Johannes de Muris; und auch der *titulus* wird von ihm mit dem Verfasseramen mitgeteilt: „titulus est talis: Incipit musica Magistri Johannis de Muris“ (ebd.). So könnte tatsächlich hier in Abgrenzung von der nachfolgenden *inventores*-Reihe mit Johannes Hollandrinus der Verfasser des Traktats gemeint sein.

Andererseits wäre auch ein komplementäres Verhältnis zwischen beiden Abschnitten denkbar: Johannes Hollandrinus als die jüngste der Gründerfiguren, der erst noch in die Reihe der *inventores* eingeordnet werden muß. Dann hätte freilich Johannes Hollandrinus TH I genauso wenig verfaßt wie Guido die *Musica magistri Szydlowite*. Der Text ist zu wenig explizit, als daß sich diese Frage entscheiden ließe.⁶⁴

Das Prooemium teilt, wie erwähnt, Textmaterial mit dem *Expediit*-Lehrstück, was vor allem dadurch begründet ist, daß der *Liber artis musicae* des Ptolemaeus in beiden Texten eine wichtige Vorlage bildet. Aus dieser Vorlage werden auch die Bestimmungen zur kompilatorischen Methode (acc. 9-10, S. 55 f., vgl. PTOLOM. pr. 11-12, Bd. VI, S. 622 f.) und zum

⁶³ Zu Wenceslaus als möglichem Kompilator von TH X vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. IV, S. VII.

⁶⁴ Vgl. auch die Erwägungen von Calvin Bower in: *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. II, S. 34 ff.

Ideal einer knappen und verständlichen Zusammenfassung der andernorts unvollständig und undeutlich dargestellten Lehre entnommen („Expeditis itaque et paucis hiis industriam vestram exercere procuretis, que in aliis libris musicis sparsim et diffuse partem capere vis possetis“, pr. 11, S. 56; vgl. PTOLOM. pr. 14, Bd. VI, S. 623). Am Ende wird der Titel des Werkes (als *titulus operis* zugleich eine Accessuskategorie) vorgestellt: „Opusculum autem hoc, eo quod per monacordum vadit et per seipsum infallibiliter demonstratur, monacordale censui vocitandum“ (pr. 12, S. 56). Die Ich-form stellt die Titelgebung als Entscheidung eines gestaltenden Einzelnen dar – genannt wird dieser Gestalter aber nicht.

Die Kommentarschicht ergänzt am Ende der Vorrede eine Einteilung der Musik (pr. 13-20):

musica:

- usualis/irregularis (layci organiste, cantores antiqui, animalia irrationalia)
 - simpliciter usualis (layci etc.)
 - usualis secundum quid (cromatica, enarmonica)
- artificialis/regularis (sciencia de numero sonoro prout taliter considerans):
 - instrumentalis (non voce: organa, cimbala, clavicordia etc.)
 - vocalis (cantus arteria vocali regulariter remittitur)
 - choralis (eadem prolacionum figurarumque dispositio)
 - mensuralis (diversa formacio figurarum et cantus in variis modis:
 - modus, prolacio, tempus)

Die Zielsetzung ist hier wie in den anderen *divisiones* der *Tractatus Holandrini*, einen umfassenden Musikbegriff so weit einzugrenzen, bis diejenige Ebene erreicht ist, auf der sich der nachfolgende Traktat bewegt, hier die *musica artificialis vocalis choralis*, „de qua et erit ad propositum“ (pr. 20). Die Texte bedienen sich in eklektischer Weise der vorhandenen Gliederungsangebote und synthetisieren sie dabei zu mehr oder weniger komplexen Gebilden, die meist, aber nicht immer mehrstufig sind. Neben den in dem vorliegenden dreistufigen Aufbau aktivierten Gliederungsmodellen (*usualis* – *artificialis*, *instrumentalis* – *vocalis*, *choralis* – *mensuralis*) sind in den bisher behandelten Modellen die traditionellen Schemata des Boethius (*mundana* – *humana* – *instrumentalis*) und Isidors (*metrica* – *rhythmica* – *armonica* bzw. *organica* – *rhythmica* – *armonica*), die jüngere Einteilung in *theorica* und *practica* sowie die Einteilung nach Tongeschlechtern (*diatonica* – *chromatica* – *enarmonica*) gemäß Johannes de Muris und anderen nachzuweisen.

Damit die einzelnen Gliederungsmodelle sinnvoll aufeinander bezogen werden können, sind harmonisierende Uminterpretationen vonnöten. Wir haben das bereits bei TH V gesehen: Die boethianische Kategorie der

musica humana wird dort mit der *musica vocalis* identifiziert. Ich gebe ein weiteres Beispiel aus TH XII (1, 15-29, Bd. IV, S. 240 f.), das die vorhandenen Modelle zu einer fünfstufigen Einteilung verknüpft und dabei in Kauf nimmt, daß die *musica diatonica* nicht nur die kunstgemäße Musik (*musica artificialis*), sondern auch die Sphärenharmonie (*musica naturalis*) und die nicht regulierte *musica usualis* umfaßt:

- Musica: - theorica
 - practica
 - chromatica
 - enarmonica
 - diatonica
 - naturalis (resonantia corporum celestium)
 - usualis (emissio vocum sine principiis)
 - artificialis (debita modulandi scientia)
 - instrumentalis
 - vocalis - plana
 - media
 - figurata

In einem zweiten Durchgang wird direkt im Anschluß eine zweite *divisio* (1, 30-39, S. 241) vorgestellt, die von Boethius ausgeht, der ähnlich radikal uminterpretiert wird wie von TH V:

- Musica: - mundana (debita proportio elementorum)
 - instrumentalis (in solo versatur instrumento)
 - humana (humana vox):
 - speculativa (numeratorum proporciones)
 - practica (bene vel vere modulandi scientia):
 - figurativa
 - simplex:
 - vox cum clave
 - vocum distancia
 - vocum progressio

Am Ende beider Untergliederungen freilich steht mit der *musica plana* oder *simplex* als End- und Zielpunkt der eigentliche Gegenstand der Abhandlung. Ja mit der Untergliederung in drei Arten der *voces* im zweiten Schema wird die Unterteilung sogar bis zu jenem Element vorangetrieben, das im nachfolgenden Kapitel (S. 243 f.: „<De vocibus>“) den Hauptteil eröffnet.

Im Umkehrschluß machen diese Gliederungen deutlich, daß die Musik sehr viel mehr umfaßt als Choralgesang, Musikausübung oder das musikalische Klanggeschehen. Daß dieser Sachverhalt – auch im Vergleich zu den anderen Wissenschaften – klar gelegt und hervorgehoben wird, wiegt als Legitimation solch eklektischer Systeme schwerer als man deren teilweise konstruierten, ja gezwungen wirkenden Zuschnitt kritisieren sollte. Diese für die *Traditio Hollandrini* bezeichnenden eklektischen *divisiones* erfüllen so

einen doppelten Sinn: Sie klassifizieren das Wissen um die Musik in möglichst umfänglicher Weise, um so die Vergleichbarkeit mit den anderen *artes* herzustellen, und führen zugleich auf den eigentlichen Gegenstand der Abhandlung hin.

Weitere Texte

TH I und TH XIII haben uns noch einmal vor Augen geführt, wie unterschiedlich in einem formal gleichen Rahmen – Accessus und kommentierter Prolog – Wissensbausteine organisiert und akzentuiert werden können. Wir haben uns bislang auf Texte konzentriert, die durch stringente Gliederung, komplexen Aufbau und – abgesehen von TH XVIII – große Dimensionen charakterisiert sind. Wenn unserer Darstellung nun weitere, kürzere und weniger ambitionierte Texte in ihrem Aufbau kurz anspricht, dann geschieht dies vor allem, um das bisher gegebene Panorama von Formen der Wissensorganisation und -darstellung abzurunden.

Bei den Texten, die am anderen Pol der eingangs genannten Verfahren der Textformation stehen, also eher lose gefügte Exzerptfolgen oder gar reine Stoffsammlungen bieten, läßt sich beobachten, daß in ihnen in der Regel großflächig kompiliert wird: Dies gilt etwa für TH VI, dessen in fünf Kapitel gegliederte Einleitungspartien ausgedehnte Similia mit der *Compilatio cod. Ticinensis* (COMPIL. Ticin., Kapitel 1 bis 3) und dem *Liber artis musicae* des Ptolemaeus (Kapitel 4 und 5 mit einem Einschub aus Pseudo-Odo) teilen,⁶⁵ und genauso für TH XI, der nahezu das gesamte Prooemium mit großflächig montierten Partien aus Johannes Cotto (IOH. COTT. mus. 17, 2, 10 und 3; vgl. Bd. IV, S. 158-160) bestreitet.

In diese Reihe gehören auch TH XXII, der als einziger Text der Lehrtradition Exzerpte aus dem großen Guido-Kommentar des Anonymus Vivell (COMM. Guid.; vgl. 4, 1-9, Bd. VI, S. 11) bietet und sich in dieser Hinsicht mit dem Accessus des Wenceslaus zur *Musica speculativa* des Johannes de Muris berührt (vgl. WENCESL. PRACH. 186-189), sowie die mit einem starken Anteil von Johannes Cotto versehene Exzerptfolge von TH XXVI (Bd. VI, S. 290 f.). Kürze und Sprunghaftigkeit der Anordnung verbinden den letztgenannten Text mit TH IX und dem „stilistisch ungeschliffene[n]“⁶⁶ Charakter dieser Abhandlung.

⁶⁵ Vgl. *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. III, S. 220 f.

⁶⁶ *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. IV, S. VII.

So singulär die breite Montage von Johannes-Exzerpten in TH XI ist, so einzigartig auch die großflächige Bezugnahme auf den Kommentarteil der *Flores musicae* des Hugo Spechtshart von Reutlingen zu Beginn von TH XVI (Bd. V, S. 96). Der kurze, aus den *Flores* entlehnte Accessus als Einleitung des Textes ist thematisch gearbeitet wie in TH I und TH VIII; im Mittelpunkt steht hier die Deutung des „Sonat vox tua in auribus meis. Vox enim tua dulcis“ aus dem Hohen Lied (2, 14).

Eine weitere, auf die Exegese eines bestimmten Gesichtspunktes ausgerichtete, thematisch gebundene Einleitung ist die *recommendacio specialis* (4) von TH XIX (Bd. V, S. 317-319), deren teils syllogistische Beweisführungen sich auf die bereits von TH V (pr. 5, siehe oben) bekannte Trias „utilis, necessaria et delectabilis“ (4) konzentrieren (*necessaria*: 5-13; *utilis*: 14-16, *delectabilis*: 17-37).

Einen Schwerpunkt anderer Art setzt der interpolierte Accessus in TH III: Er richtet sein Augenmerk zentral auf das *subiectum*, die *causa materialis*, der Musik, die in einem ersten, umfassenderen Zugriff als *proportio* (acc. 6-10 und 17-23, Bd. II, S. 306 f.), alternativ dann als *cantus* (acc. 24-26, S. 307) bestimmt wird. Der Schwerpunkt des Prooemiums von TH XII auf der *divisio* der Musik wurde oben schon behandelt.

Bei einer Reihe weiterer Texte wurde bereits angedeutet, daß sie wesentlich durch das *Expedi*-Lehrstück aus TH VIII geprägt sind und gleichsam Variationen des Lehrstücks darstellen: Dazu gehört TH XV mit seinen zwei Einleitungskapiteln (Bd. V, S. 18-21), dessen erstes zur *utilitas* auf dem Lehrstück basiert; auch das zweite Kapitel zu den „inventores et autores“ stimmt mit TH VIII überein. Gleiches gilt für die Einleitung von TH X (Bd. IV, S. 123-125); vorangestellt sind dort den beiden Abschnitten kurze Ausführungen zur Definition und Etymologie der Musik (A 2-6, S. 122), am Ende steht ein Folge von Basisdefinitionen (A 34-45, S. 124 f.). TH XXV (Bd. VI, S. 250-252) bringt ebenfalls die beiden Kapitel als Eröffnung seiner etwas ausgedehnteren Einleitung in vier Kapiteln.

TH XVII (Bd. V, S. 172-174) beginnt wie *Expedi* und schließt dann „quedam circa materiam musice sciencie necessaria“ (27) an: Definitionen, Erfinder (nach Isidor und Johannes Cotto), Etymologie, *subiectum* („numerus sonorus vel numerus contractus ad sonum“, 45), *propria passio* („consonancia, quia omnia in musica considerata reducuntur ad numerum sonorosum“, ebd.). Wieder etwas anders liegen die Verhältnisse bei der „musica Guidonis“ von TH XXIV (Bd. VI, S. 136-138); hier wird der Anfangsteil von *Expedi* zitiert (pr. 1-12) und mit dem aristotelischen „anima naturaliter

delectatur in musica“ sowie einer Reihe frommer Bibelzitationen zu einer „recommendacio musicalis sciencie“ verbunden (pr. 13-21).

Im Übrigen beginnen auch TH XIX (2-3, Bd. V, S. 317) und TH XX (pr. 1-3; Bd. V, S. 374) wie *Expedit*, die häufige Bezugnahme auf den Beginn dieses Lehrstücks wirkt wie ein Motto, das die gesamte Lehrtradition durchzieht und zusammenhält. TH XX weicht in der Fortsetzung von *Expedit* ab und gliedert seinen *utilitas*-Katalog nach sieben frommen, geistlichen Wirkungen (pr. 4-26, S. 374 f.) und einer Fülle allgemein-anthropologischer Effekte der Musik (pr. 26-32, S. 375). Es schließt sich eine Folge von großräumigen Exzerpten aus Guidos *Micrologus* (Kapitel 14 zur *vis musicae*, S. 375 f.), Isidor, Boethius, Johannes Cotto und dem Guidonischen *Prologus in antiphonarium* (pr. 66-69, S. 378) an; im Grunde verfolgt dieser Text eine ähnliche Strategie wie *Expedit* (Überzeugung durch Amplifikation), wählt aber andere Ausschnitte und Vorlagentexte.

Der überzeugende Nachweis der *utilitas* der Musik als Legitimation der Musiklehre innerhalb des philosophischen Fächerkanons läßt sich in diesem Sinne als das Hauptthema der Einleitungstexte der *Traditio Hollandrini* bezeichnen. Eine weitere Variation dieses Hauptthemas wird in der Vorrede von TH XIV (Bd. IV, S. 372 f.) greifbar, die den Nutzen der Musik in einer Mischung von Kernaussagen aus Isidors *Etymologiae* und dem 8. Buch der aristotelischen Politik belegt; diese beiden Vorlagentexte dominieren dann auch die Kapitel der Introduction des Traktats (S. 374-378) zur Definition und Etymologie (Kapitel 1), zu den *inventores* (Kapitel 2) und zur *divisio* (Kapitel 3).

Resümee

Die vielgestaltigen Einleitungstexte der *Traditio Hollandrini*, wie sie uns in den Vorreden, Einleitungskapiteln und Accessus der Traktate entgegen treten, entspringen dem Interesse der zeitgenössischen Musiktheoretiker und Musiklehrer, ihre Disziplin in überlieferte Systeme des Wissens einzuordnen, sie mit anderen Disziplinen vergleichbar zu machen und dabei die Eigenarten der *musica* ebenso wie ihre Verbindungen zu anderen Wissensbereichen herauszuarbeiten. Die Einleitungen dienen also der Abgrenzung ebenso wie der Integration, der Disziplinarität ebenso wie der Interdisziplinarität. Um diese Zwecke zu erreichen und zu sichern, arbeiten die Texte mit einem Katalog von wiederkehrenden Themen und Schemata. Einige Texte bedienen sich einer im 14. und 15. Jahrhundert offenbar

prominenten Mischform aus zwei Accessusschemata, die beide vierschrittig sind und einmal Nutzen, Titel, Absicht und Einordnung in die Philosophie, einmal die vier aristotelischen Ursachen umfassen. Diese Schemata können sowohl in echten Accessus, also Kommentareinleitungen, als auch in Prologen als Eröffnungen des Haupttextes auftreten; man kann dann von Accessusprologen sprechen.

Eine genauere Betrachtung der Gebrauchsweisen dieser Schemata und ihrer einzelnen Komponenten ergab, daß sie polyvalent verwendet werden: Die *causa materialis* etwa kann sehr weit gefaßt werden und mit der Einteilung, Definition und Etymologie der Musik identifiziert werden, kann genauso aber mit der Absicht des Verfassers oder dem *subiectum*, dem Gegenstand der *ars*, gleichgesetzt werden; die *causa finalis* kann den großen Komplex der Wirkungen und Nutzenwendungen der Musik, also die *utilitas*, betreffen, aber auch den Ruhm Gottes oder die Kenntnis der in einem Text entfalteten Lehrinhalte bezeichnen.

Die vielwertige Verwendungsweise der Accessusfragen, wie sie die vorliegenden Einzelanalysen dokumentieren, erklärt sich daraus, daß die Verfasser der Texte von unterschiedlichen methodischen Voraussetzungen und Entscheidungen ausgehen: Ein Text versucht, die gesamten Themen und Topoi einer Einleitung in die *ars* in die vier *causae* zu packen, ein anderer trifft eine Unterscheidung zwischen dem *liber* als materiellem und geistigem Gegenstand und kommt dadurch zu einer besonders differenzierten, feingliedrigen Unterteilung.

Es spielt hierbei eine wichtige Rolle, daß die Kategorien sowohl den Text als auch die in dem Text beschriebene *ars* betreffen können. So kann der eine Text das *subiectum*, den „Gegenstand“, aus der *ars*-Perspektive als den „*numerus sonorum*“, der andere aus der *liber*-Perspektive als die „*regule tonorum breviter compilate*“ bezeichnen. Die vielfältigen Verwendungsweisen dieser topischen Schemata belegen eindrucksvoll, daß Topoi im Mittelalter sehr viel mehr sind als stereotyp wiederholte Gemeinplätze: Sie dienen mit ihren Merkmalen der *Habitualität*, *Potentialität*, *Intentionalität* und *Symbolizität*⁶⁷ dazu, Variationen des tradierten Materials zu generieren, Denken in Bewegung zu setzen und innovativen Ansätzen den Weg zu bereiten.

⁶⁷ Vgl. Lothar Bornscheuer: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt am Main 1976, S. 91-108.

So haben wir gesehen, daß die *causa efficiens*, die Bewegungsursache, vielgestaltig differenziert wird: Sie wird auf einer umfassenden Ebene mit Gott identifiziert, dann aber auch mit den von Gott eingesetzten Urhebern des Wissens, den *autores* und *inventores*. Werden wie in der *Traditio Hollandrini* diese Gründerfiguren der Musik von der Bibel bis in die zeitgenössische Gegenwart aufgezählt und zu einer Reihe zusammengestellt, so entsteht eine – stets aktualisierbare – Genealogie des musikbezogenen Wissens; die Etymologien der Musik können diese Genealogie illustrieren und stützen.

Aber genau dieses fromme Denkmodell wird im gleichen Rahmen der *causa*-Topik überboten und zugleich relativiert: Da alles Wissen gottgegeben ist, kommt dem *autor* gerade keine Bedeutung zu. Diese Relativierung der *autor*-Kategorie öffnet dann ihrerseits Wege hin zu einem Autorverständnis, das ihn als Verfasser eines Textes im modernen neutralen Sinne und nicht als *inventor*-Figur begreift. In der Regel freilich treten die Verfasser als Kompilatoren und Kommentatoren fromm und anonym hinter den von ihnen zusammengestellten, ergänzten und kommentierten Texten zurück.

Das Wissen um die Musik wird in den zahlreichen Einteilungen der Musik, von denen einige exemplarisch betrachtet worden sind, systematisiert und damit mit den anderen Wissensbereichen vergleichbar gemacht. Die Systeme der *Traditio Hollandrini* sind eklektisch, indem sie verschiedene tradierte *divisiones* zusammenführen und harmonisieren; sie haben fokussierenden Charakter, indem sie von einem umfassenden Begriff der Musik ausgehen und diesen schrittweise auf die Einstimmigkeit des Choralgesangs eingrenzen. Die Definitionenfolgen arbeiten der Klassifikation der Musik dann zu, wenn sie verschiedene Bereiche der Musik benennen und erklären.

Mit Hilfe der Kategorie der *pars philosophiae* werden auch Schemata abgerufen und bewußt gemacht, die der Musik übergeordnet sind: die boethianische und andere Einteilungen der Philosophie, die Unterordnung der Musik unter die mathematischen *artes* oder die Naturphilosophie, ihre Bestimmung als mittlere Wissenschaft zwischen Mathematik und *scientia naturalis*. Als besonders attraktiv für die fromme Musiktheorie der *Traditio Hollandrini* erweist sich ein Schema des klerikalen Alltagswissens, das die notwendigen Kenntnisse des Priesters – Grammatik, kanonisches Recht, Computus und Musik – umfaßt und eine pragmatische Alternative zu den umfassenderen Wissenssystemen der Philosophie bietet.

Die Verschiedenheit der Einleitungstexte hängt nicht nur von Umfang, Aufbau und Anspruch der mit ihnen verbundenen Traktate ab, sondern auch von den für die Einleitungen ausgewählten Textgattungen und Vorlagentexten: Einleitungen können sich aus einem oder zwei oder einem ganzen Arsenal von Vorlagentexten speisen, sie können ihre Vorlagen engschrittig oder weiträumig zitieren und miteinander verketten, sie können ihr Material großzügig in verschiedenen, thematisch geordneten Einleitungskapiteln präsentieren oder auch konzentriert in einem stichpunktartigen ‚Schnelldurchlauf‘ als kurzes Prooemium. Sie können die Einleitung als Accessus einer Kommentarschicht ausarbeiten, den Accessus an traditierten Schemata orientieren oder auch einen bestimmten Kernsatz in den Mittelpunkt eines ‚thematischen‘ Accessus rücken.

Die vorangehende Darstellung hat versucht, die Diversität der literarischen Ausarbeitungen aufzuzeigen, hat aber auch darauf hingewiesen, daß sich die pädagogische Funktion solcher Texte erst in der mittelalterlichen Lehrsituation als einem In- und Miteinander von Literarität und Oralität, von Buch und Lehrgespräch, Lektüre und Kommentierung, entfaltet. Die Texte der *Traditio Hollandrini* bieten Beispiele eines unterschiedlich hohen Literarisierungsgrades dieser Unterrichtssituation: Eine auf Stichworte beschränkte Kompilation wie TH XVIII erfordert die mündliche Kommentierung im Unterricht; diese Kommentierungsleistung aber wird in einem Text wie TH XIII ausführlich verschriftlicht.

Bei aller Diversität der Texte läßt sich mit dem *Expedit*-Lehrstück ein wiederkehrender Basistext nachweisen, der die Tradition vereinheitlichend durchzieht und das Textkorpus auf die hauptsächliche Bestimmung der *utilitas*-Deixis festlegt. Die emphatisch amplifizierte Empfehlung der Musik in ihren spezifischen Bedeutungen, Wirkungen und Zwecken, die dieser Text vornimmt, begründet und sichert zugleich die exponierte Stellung der Musik innerhalb der anderen *artes* als Kunst der Künste, als *ars artium*.

Die Einleitungen sind außerdem in unterschiedlichem Maße bemüht, den Anschluß an die Erfordernisse der modernen aristotelischen Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie herzustellen, so etwa, indem sie syllogistische Beweisverfahren in die Darstellungen einführen und sich scholastischer Begriffe und Kategorien bedienen, wie sie die neuartig aristotelisierende Philosophie und Theologie seit dem späteren 12. Jahrhundert prägen. Auch durch die Verwendung und Einübung dieses allgemein üblichen Instrumentariums öffnen sich die Texte gegenüber den anderen Wissenschaften und ermöglichen als Repräsentanten einer eigengeprägten,

aber vielseitig vernetzten Disziplin den Vergleich mit den anderen *artes* und *scientiae*.

Die Einleitungstexte leisten so einen wesentlichen Beitrag zur Formierung von umfassenden Wissenskomplexen und damit zur Idee des ‚vernetzten‘ Wissens im Mittelalter, einer Idee, die „wissenschaftsgeschichtlich sehr wesentlich“ ist, „da sich die oft beschriebene Langsamkeit des Mittelalters aus einer Haltung gegenüber dem Wissen ergibt, in der das Spezialistentum nicht als Wert gilt“.⁶⁸ Die *Accessus*, Vorreden und Einleitungskapitel gemahnen alle Schüler und Studenten, damalige wie heutige Leser daran, daß „mihi errare videntur qui non attendentes talem in artibus cohaerentiam quasdam sibi ex ipsis eligunt, et, ceteris intactis, in his se posse fieri perfectos putant“, daß also „diejenigen im Irrtum sind, die den Zusammenhang unter den Künsten nicht beachten, sich nur einige davon aussuchen und glauben, sie könnten in diesen vollkommen werden, obwohl sie die anderen ganz unberührt lassen“.⁶⁹ Die wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe der *Traditio Hollandrini*, wie sie nun vorliegt, stellt neue Fragen nach diesem Zusammenhang, deren Beantwortung im Vorangehenden nur angedeutet werden konnte und zu den Zukunftsaufgaben der musikbezogenen Mittelalterforschung gehört.

⁶⁸ Haas, *Denken*, S. 99.

⁶⁹ Hugo von Saint-Victor: *Didascalicon* III, 4; Text und Übersetzung zitiert nach Haas, *Denken*, S. 99

KLAUS-JÜRGEN SACHS

ZUR ELEMENTARLEHRE IN DER *TRADITIO IOHANNIS HOLLANDRINI*

„Elementarlehre“ als Titel dessen, wovon die Rede sein soll, umfaßt in einem beabsichtigten Doppelsinn Lehr-Inhalte, die beim Erörtern der *musica* einerseits als deren „Elemente“ – kleinste Bausteine – galten und als solche das Musik-Verständnis „von Grund auf“ erschließen sollten, und die andererseits als erste, einfachste, „elementarste“ Lehrgegenstände den musikalischen Ausbildungsgang eröffneten. Diese Elemente und die Art ihrer Erörterung waren seit dem 11. Jahrhundert nahezu ungebrochen verbindlich bis ins 17. Jahrhundert hinein.¹ Für das Corpus Hollandrinum kann die Lehre des Johannes [Cotto/Affligemensis] aus seiner *Musica* von um 1100 als Ansatzpunkt der Betrachtung gelten. Denn dieser Autor schuf mit seiner Schrift ein nicht nur weit verbreitetes, sondern auch speziell für die *Traditio Iohannis Hollandrini* maßgebendes Vorbild: aus dem Text dieses Johannes haben die Überlieferer dieser Tradition vielfältig zitiert oder indirekt entlehnt.

Darum ist zunächst eine Skizze der Elementarlehre bei Johannes geboten. Bereits zu Beginn seiner Schrift (Cap. I) wird jedem, der *musicae disciplinam* erlernen möchte, auferlegt (*iniungimus*), die Monochord-Buchstaben und Silben bis zur gedächtnismäßigen Beherrschung einzuüben.² Deshalb setzt er an bei den unerläßlichen Bedingungen des Benennens und Erfassens der – als Töne klingenden – Einzelstufen des geltenden musikalischen Skalen-Systems. Als wesentliches Hilfsmittel nutzt er die Guidonischen Silben (*syllabae*, später meist *voces* genannt) für den seitdem grundlegenden Sechston-Bereich (im 15. Jh. mit dem seit dem 13. Jh. gebräuchlichen Begriff *hexachordum* verknüpft). Diese *sex ... syllabae, quas ad opus musicae assumimus*, hergeleitet aus dem als Memoriervers benutzten Hymnus *Ut queant laxis Resonare fibris ...*, legen die sechs Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* intervallisch fest, genauer: identifizieren sie mit ihren Ton-Abständen innerhalb dieses didaktisch als Ausgangsraum gesetzten Sechston-Umfangs. Ihn mit Hilfe der Silben dem Gehör, der Tonvorstellung und dem Gedächtnis einzuprägen, wird bei Kapitelschluß als *facilius ... ad musicam iter* empfohlen.

Doch bevor der methodisch nächste Schritt dazu anleitet, diese Ausgangs-Stufenfolge auf den ganzen Raum der musikalisch verwendbaren

¹ Vgl. dazu des Verf. Beitrag: Musikalische Elementarlehre im Mittelalter. In: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Geschichte der Musiktheorie* Bd. 3, Darmstadt 1990, S. 105–161.

² IOH. COTT. mus. 1, 1.

Skala zu beziehen – nämlich an den Fingergliedern der Hand (*manus*) abzubilden oder am Monochord, dem Einsaiter mit entsprechend bezeichneten Abgreifpunkten, auch klingend unterscheidbar zu machen –, erörtert Johannes Allgemein-Wissenswertes: nämlich den Nutzen und das Wesen der Musik, ihre Zugehörigkeit zu den *septem artes*, das höchst unterschiedliche Können von Sängern (Cap. II), die Herleitung des Wortes *musica*, auch überlieferte Zeugnisse ihrer Erfindung und Wirkung (Cap. III) sowie ihrer Einteilung (Cap. IV). Dieses Unterbrechen der in Cap. I begonnenen Elementar-Anleitung suggeriert, daß der Leser in der Zwischenzeit dem ihm aufgetragenen Übungspensum gründlich nachgegangen sein sollte.

Die elementare Lehre, die danach (in Cap. V) fortsetzt, diskutiert und begründet den einschlägigen Tonraum der insgesamt 21 Stufen von *f* bis *dd* in Guidos Schreibung der Buchstaben (*litterae*). Johannes streift die ältere Gestalt der Lehre, die nur 15 Stufen erfaßte, doch nach Urteil der *moderni* – als den *quanto iuniores tanto perspicaciores* – „ad melodiam exprimentam“ nicht mehr ausgereicht habe. Und indem er die Position der Skalentöne im terzabständigen System aus Linien und Zwischenräumen erwähnt, verweist er auf das schriftliche Abbilden in musikalischer Notation. Sodann veranschaulicht er den Tonraum in maßgerechter Darstellung am Monochord, lehrt dabei andeutungsweise – nicht arithmetisch vertieft – die Proportionen-Abhängigkeit der Tonordnung (Cap. VI) und empfiehlt den Nutzen des Monochords als eines Kontrollinstruments für Sänger (Cap. VII). Dieses Hervorheben des musikalisch-praktischen Zwecks entspricht zweifellos dem in der Widmung geäußerten Vorsatz, *ad doctrinam et illuminationem minus eruditorum* beizutragen.³

Diesem Ziel dient es auch, wenn Johannes statt einer argumentierenden Zusammenführung der bisher behandelten Elemente (*syllabae*, *litterae* an der Guidonischen Hand und am Monochord) sogleich zu einem neuen Gegenstand schreitet (Cap. VIII), indem er die gebräuchlichen Melodie-Intervalle in traditioneller Neunzahl behandelt, und zwar in dieser Reihenfolge⁴:

Einklang	<i>unisonus</i>
Ganzton	<i>tonus</i>
Halbton	<i>semitonium</i>
große Terz	<i>ditonus</i>
kleine Terz	<i>semitidonus</i>

³ IOH. COTT. mus. ep. 2.

⁴ IOH. COTT. mus. 8, 1 und 5-17.

Quarte	<i>diatessaron</i>
Quinte	<i>diapente</i>
kleine Sexte	<i>semitonium cum diapente</i>
große Sexte	<i>tonus cum diapente</i>

Hier aber verknüpft er, fast unmerklich und mit Hinweis auf ein anderes Lehrkonzept⁵, mehrere der schon berührten Aspekte: Die durch Proportionen definierten Maßintervalle der Monochordteilung (*tonus* durch *proportio sesquioctava*, *diatessaron* durch *sequitertia*, *diapente* durch *sesquialtera*, dazu *diapason* durch *dupla*) werden beiläufig – als für Knaben und Unerfahrene zu lästig – erwähnt, aber in ihrer Vorrangstellung und im Diagramm⁶ auch hervorgehoben. Beim Einzel-Behandeln der neun Intervalle informiert Johannes zwanglos über deren Termini und Merkmale, benutzt aber bei *diatessaron* zur Exemplifizierung der Positions- oder Ausfüllungsmöglichkeiten (seit Boethius⁷ meist *species* genannt) sowie im Sammeldiagramm⁸, nun exakt nach zunehmender Größe geordnet, auch die sechs *voces* von *ut* bis *la*, die nun ihre Zweckbestimmung erkennen lassen, ganz- und halbtönige Stufenabstände genauer zu bezeichnen als es bloße Tonbuchstaben vermögen. Da Johannes nur die Quartspecies durch *voces* illustriert, nicht aber die (einen Hexachordwechsel erzwingenden) Quintspecies, steht er dem Verfahren der Mutation noch fern.

Diese Intervall-Lehre war pragmatisch ausgerichtet auf die neun gebräuchlichen *modi* des Melodischen. Damit erfaßte sie weder alle innerhalb der Skala möglichen Abstände noch – und dies war gravierender – die Oktave. Sie aber war bereits gestreift worden⁹ und zwar im Zusammenhang mit ihrer Bedeutung als musikalisches Maßintervall¹⁰. Auch der von Johannes zitierte Memoriergesang für die Intervalle, *Ter terni sunt modi*¹¹, ergänzt gegen Schluß zu den neun (wieder nach wachsender Größe aufgeführten) *modi* den *modus diapason*. Daher wendet sich Johannes sodann (in

⁵ Zur Problematik dieser Partie siehe Sachs K.-J., Elementarlehre, S. 134–135, der die Aussage „ex his [sc. novem] sex consonantiae dicuntur“ (IOH. COTT. mus. 8, 1–2) erörtert.

⁶ IOH. COTT. mus. 8, nach 4.

⁷ BOETH. mus. 4, 14 p. 337–341.

⁸ IOH. COTT. mus. 8, 18.

⁹ IOH. COTT. mus. 8, 3.

¹⁰ Dazu des Verf. Zwischen Konvention und System: Zur Intervall-Terminologie in Mehrstimmigkeitslehren des 13. Bis 15. Jahrhunderts. In: Michael Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, VMK 15, München 2001, bes. S. 253–257.

¹¹ IOH. COTT. mus. 8, 19.

Cap. IX) eigens dem Oktav-Intervall zu: Er unterstreicht in Analogie zur Wiederkehr der sieben Wochentage und mit Zitat des berühmten Vergil-Verses¹² von den *septem discrimina vocum* die musikalisch fundamentale Erscheinung der Oktav-Identität, ausgedrückt durch Buchstabengleichheit bei unterschiedenen Schreibweisen¹³.

Was Johannes im weiteren Textverlauf (Cap. X–XXIII) und im Tonar (Cap. XXIV–XXVII) behandelt, ist so eindeutig auf die Erfordernisse der Sing-Praxis und auf den Umgang mit deren Repertoire ausgerichtet, daß es nicht mehr zur Lehre von den „Elementen“ der Musik zu zählen ist, obwohl es – hier wird der eingangs erwähnte Doppelsinn wirksam – didaktisch „Elementares“ einschließt. Deshalb sollen diese Lehr-Inhalte in anderen Beiträgen, die auf solche Einzelaspekte ausgerichtet sind, behandelt werden.

So beschränkt sich die vorliegende Erörterung darauf, die Lehre von den *syllabae* = *voces* und den *litterae* sowie von deren Einordnung in die grundlegenden Veranschaulichungen des Tonsystems durch *manus* und *monochordum* im Hollandrinus-Textcorpus zu verfolgen. In ihm, wie allerdings weithin auch in vergleichbaren Texten anderer Überlieferungsströme, bilden diese Themen den verbindlichen Fundus der Lehre und stehen meist am Beginn der Sach-Erörterungen, denen aber einführende Partien nach Art dessen, was Johannes an Allgemein-Wissenswertem vortrug, zuweilen als Prooemium oder Accessus vorangehen. In manchen Fällen bestimmen diese Themen ausdrücklich das gesamte Gliederungskonzept, freilich in Mischung mit – didaktisch „elementaren“ – praxisbestimmten Gegenständen wie Mutation und Tonartenlehre, denen andere Beiträge genauer nachgehen.

So unterscheiden TH VII (pr. 29) und TH XIII (pr. 195–199) vier *principalia* oder *partes* oder *tractatus*: *signa*, *litterae*, *voces* dienen mit Bezug auf die *manus* als Grundschicht; von ihr aus werden die *cantus* genannten Hexachorde entwickelt, und auf einer dritten Stufe die als *modi* angesprochenen Intervalle behandelt; die dann folgende Lehre von den Tonarten greift mit ihrem engen Praxisbezug über die Elementarien hinaus und wird daher nicht hier, sondern an anderer Stelle erörtert.

¹² Aeneis VI, 646.

¹³ IOH. COTT. mus. 9, 3–14.

An der Lehre des Johannes aber orientiert sich die Darstellung der sechs *voces* zwangsläufig, denn diese war seit Guidos Einführung der Vers-Initialsilben aus dem Hymnus *Ut queant laxis* keiner Veränderung unterworfen. Diese Silben wurden *tam a vetustis quam a modernis* benutzt, allerdings nicht durch die *Ytalici* (TH VIII 7, 4, 8), bei denen ein vergleichbares Hilfsmittel galt. Prinzipiell waren die *voces* das Modell zum konkret melodischen Unterscheiden der Stufen- und „nahen“ Sprung-Intervalle, das die *litterae* als solche nicht leisteten. Und „Neuerungen“ in der Lehre dieser *voces* beziehen sich lediglich auf drei Zusatz-Aspekte: 1) Das Gruppieren nach Höhenlage (*superiores: fa, sol, la; inferiores: ut re mi*; TH XII 2, 4) gliedert in die beiden Ditonusblöcke und ist Vorstellungshilfe beim „Wechseln“ zwischen ihnen, das durch Mutation erfolgt. 2) Die Dreiteilung in Paare mit gleicher intervallischer Umgebung (*ut-fa, re-sol, mi-la*) nimmt die *affinitates* Guidos¹⁴ auf und zeigt zugleich die *species* der reinen Quarte an. 3) Diese Dreiteilung bietet auch den Ansatz, eine Analogie zu den Hexachord-*proprietas* (*cantus durus, naturalis, mollis*) zu entwickeln; dabei geben je nach dem An- und Absteigen der Stufen (*ratione ascensus vel descensus*) vor allem die unterhalb anschließenden Intervalle den Ausschlag: *ut-fa descendunt molliter*, nämlich im Halbtonschritt; *mi-la descendunt viriliter*, im Ganzton, daher *dure*, während die ganztönig umgebenen Stufen *re-sol* als *naturales* gelten (TH XII 2, 6–12).

Auch das Grund-Alphabet der sieben *litterae* von *a–g* mit seinen skalennmäßigen Erweiterungen – abwärts um *Γ* und aufwärts um Oktavierungen bei differenzierender Schreibung der Buchstaben wie schon bei Guido – blieb unangetastet. Der spätantik-boethianischen Herkunft nach waren Tonbuchstaben nichts anderes als quasi-geometrische Signa für beliebige Meßpunkte, die freilich im Zuge der Monochordlehre alphabetisch einer Skala zugeordnet wurden.¹⁵ Doch auch als sich für diese Skala die Präferenz der Guidonischen Zuordnung und Schreibung¹⁶ herausgebildet hatte, verblieben Unsicherheiten über die von den Buchstaben bezeichneten Binnen-Intervalle (zumal beim Buchstaben *B*), von mangelnder Brauchbarkeit der Buchstaben in der Singpraxis ganz abgesehen. Die Kombination von *litterae* und *voces* aber diente nicht allein dazu, intervallisch zu präzisieren, sondern auch zwischen den Oktavräumen genauer zu differenzie-

¹⁴ GUIDO micr. cap. 7–8.

¹⁵ Dazu des Verf.: *Mensura fistularum*. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter, Bd. II, Murrhardt 1980, besonders S. 140–143, 154–158, 202, 225.

¹⁶ GUIDO micr. cap. 2.

ren als es in bloßer, oft sorgloser Buchstabenschreibung geschah. Daher wurden die Stufennamen aus *littera* und *vox* – oder mehreren *voces* – zur vorherrschenden Bezeichnungsart für die Töne im musikalischen System.

Für diese kombinierten Tonbezeichnungen wurde oft, doch weniger eindeutig, auch der Sammelbegriff *claves* gebraucht. Sofern die Rede ist von den „Schlüsselbuchstaben“ (*claves signatae*), werden diese in kombinierten Bezeichnungen beschrieben, allerdings den Notenbeispielen nur in Gestalt abgewandelter Buchstaben eingefügt. Ansonsten jedoch begegnen nicht selten einerseits krasse Gleichsetzungen von *clavis* mit *littera*, wie z.B. *dicuntur iste littere claves* (TH XVII 61), *claves sunt septem litterae* (TH III 1, 2; TH XIII 1,1), *littere, que pro clavibus in musica sunt assumpte* (TH XVI 1, 3, 2), andererseits Belege kombinierten Bezeichnens, wie *omnis clavis constituitur ex littera et voce vel ex vocibus* (XVIII 2, 3) oder *clavis habens unam vocem ... istarum clavium sunt quatuor scilicet ·Γ·ut, ·A·re ...* (TH XVI 1, 5, 5–6).¹⁷ Dem umfassenden Begriff *clavis* entsprechend – und humanistisch inspiriert – wurde der klassisch-entlehnte Ausdruck *claviger* (Keulen- oder Schlüsselträger, auf Herkules oder Janus bezogen) in der Form *clavigera* auf die Guidonische Hand, das elementarste Hilfsmittel zu Veranschaulichung des Tonsystems, übertragen (TH I 1, 5, 19; TH XII 3, 3), gleichsam als *clavis*-Trägerin musikalischer *voces*, welche deren Eigenschaft zum geregelten Erlernen des Sings an den Fingergliedern zeigt.

Auf die in sich verflochtene Rolle der „Elemente“ *voces*, *litterae* und *claves* wirft auch eine Darstellungsweise eigenes Licht, die von den *septem litterae* als *principia musicae* ausgeht, in denen *tota musica comprehenditur* und die *signa* heißen, weil durch sie die *debita solfa, idest vocum proprietates que est suum signatum, cognoscitur*. Diese durch *voces* ergänzten *principia=litterae* werden metaphorisch als *claves* bezeichnet, weil alle „verborgenen“ Eigenschaften der *voces* (*cuncte ... vocum latentes proprietates*) durch die musikalische *clavis* „erschlossen“ werden (*reserantur*; TH XX 1, 1 und 4–6).

Die Notizen des Johannes über die seit den *Vetustissimi* vermehrten Stufenzahlen von – nach antiker Tradition – 15 in der Doppeloktave *A–aa* über 17 mit *Γ* und *b rotundum* bis hin zu Guidos 21 Stufen *Γ–dd* werden ebenfalls erwähnt (z.B. TH XV 5, 2, 22 und 25–26). Neu gegenüber Johannes ist allerdings, daß als zusätzliche Stufe *ee* ergänzt oder auch nur diskutiert wird; mit ihr handelt es sich dann um *viginti duabus clavibus* (TH

¹⁷ Zu den Mehrdeutigkeiten von *clavis* in der musikalischen Terminologie vgl. auch Fritz Reckow, Art. Clavis in: HMT 1971, S. 5–6, und Matthias Hochadel, Art. Clavis, in: LmL I, bes. Sp. 530–531.

XIV 4, 28). Die Begründung, aber auch die Problematik dieser nun höheren Obergrenze¹⁸ hängt zusammen mit den drei vorherrschenden Darstellungsarten des Gesamtbestandes der musikalischen Stufen: dem Monochord, der Guidonischen Hand und dem Zehnliniensystem.

Während sich Johannes zum Überblicken des ganzen Tonraums mit dem *monochordum* begnügte, wie es in Guidos Messuren¹⁹ die daran abgemessenen Stufen (*litterae* oder *notae*) der Reihe von *C*–*dd* umfaßte, ziehen nachfolgende Autoren, auch etliche der *Traditio Hollandrini*, die sogenannte Guidonische Hand (*manus Guidonica*)²⁰ in seit dem 12. Jahrhundert üblicher Zuordnung der *C*–*dd*–Reihe zu den einzelnen Fingergliedern heran. Da hier jedoch für *ee* ein Platz weder vorgesehen noch vorhanden war, blieb diese Stufe *extra manum* (TH XVII 126) oder wurde behelfsmäßig der Spitze des Mittelfingers zugewiesen. Doch auch in jener anderen, im 15. Jahrhundert bevorzugten Darstellungsweise des Gesamtambitus, nämlich als Notation (oder Auflistung) der Stufen in einem Zehnliniensystem (*scala decemlinealis*), greift *ee* über die höchste Linie hinaus. Wird bei dieser Darstellung aber die Folge der sieben Hexachorde mit einbezogen, so ergibt sich, daß *ee* zur Vervollständigung des letzten Hexachords notwendig ist. Insofern unterlag diese Stufe einem Für und Wider, das erklärt, warum sie erst später und zögerlich in die Lehre aufgenommen wurde. Einige Texte schreiben diese Neuerung sogar dem Johannes Hollandrinus zu (LZ 2, 120; TH V 2, 29; TH XII 5, 14; TH XVI 1, 4, 31 und 5, 121; TH XVIII 2, 15; TH XXII 13, 12; Sz 3, 15), allerdings stehen dem die Belege für *ee* bereits bei Hieronymus de Moravia²¹ und Lambertus²² entgegen.

Das Zehnliniensystem, in der Hollandrinus-Tradition auch – bibelsprachlich nobilitiert²³ – als *Decachordum* bezeichnet (TH I 1, 3, 8; TH XII 3, 36; Sz 9, 16 und 19), ist im 15. Jahrhundert – und darüber hinaus – Grundlage für oft aufwendig gestaltete Tafeln oder Diagramme, die alle Elementarien der *musica* im Überblick vor Augen führen. Der bekannte Holzschnitt in Franchino Gaffurios *Practica musice* (Mailand 1496, fol. a 2v) setzt an bei den antiken Tonbezeichnungen mit Proportionen-Werten in

¹⁸ Vgl. dazu die ausführliche Diskussion der Vorkommen dieses *locus Hollandrinus* 2C in Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 32–35.

¹⁹ GUIDO micr. cap. 3.

²⁰ TH XVII, 70: „moderni utuntur compositione manus loco monocordi“.

²¹ HIER. MOR. 10 p. 46, 15

²² LAMBERTUS p. 255

²³ *Psalterium decachordum* in Ps. 32 [Luther: 33, 2], 91 [92, 4], 143 [144, 9].

einer Kolumne ganzer Zahlen nach Boethius und staffelt die sieben Hexachorde in Gestalt von Orgelpfeifen. Andere Darstellungen heben auch die Positionen der gebräuchlichen Schlüssel (*claves signatae*) hervor: *Γ* (auf unterster Linie), *F* (auf 4.), *c* (auf 6.), *g* (auf 8.), *dd* (auf oberster Linie), gliedern die Buchstaben nach *graves*, *finales* usw., erwähnen die *coniunctae*, nennen die Hexachorde und deuten mutierbare Silben an (TH XII 3, 36). Besonders hervorgehoben werden zuweilen auch die acht Tonarten mit ihren Normalumfängen (*ambitus*; Sz 9, 18–19). Insgesamt folgt das Bestreben, in Diagrammen, tabellarischen und graphischen Veranschaulichungen das oder gar alles Wesentliche einer Lehre zusammenzufassen, im Corpus der Hollandrinus-Texte den didaktischen Intentionen vieler Musiktraktate.²⁴

Auch die insgesamt sieben Hexachorde, deren Summe das Tonsystem umspannt, unterliegen Kategorien, die der Elementarlehre zuzurechnen sind. Bei den Positionen dieser sieben Hexachorde, die der Gesamtskala gleichsam angelegt werden, treten als wichtige Unterschiede drei Merkmale in den Blick: bei Beginn auf *Γ*, *G* oder *g* fordert der hexachordale Halbtonschritt (*mi-fa*) stets die *b*-Stufe, bei Beginn auf *F* oder *f* die *b*-Stufe, bei *C*- oder *c*-Beginn jedoch bleibt die kritische „Doppelstufe“²⁵ *b/b* ausgespart, sodaß dieser „neutrale“ Fall als der „natürliche“, die beiden anderen aber als dem jeweiligen *b durum* bzw. *b molle* zugeordnet galten. Auf diese Weise finden sich das *hexachordum durum* dreimal, das *hexachordum naturale* und das *hexachordum molle* je zweimal in der Zuordnung zur Gesamtskala. Terminologisch war diese Dreiteilung in *durum*, *naturale*, *molle* für die Elementarlehre überaus wichtig, ja wurde gelegentlich überraschend extensiv gebraucht²⁶, sogar signifikant in einer Musikdefinition (*Musica est ars docens voces formare naturaliter, b. molliter et b. duriter per sonum accentuare*; TH XII 1, 9; TH XVI 1, 1, 4). Geradezu als ein *Locus Hollandrinus* erweist sich, daß für *hexachordum*, genauer gesagt: für die *proprietas* eines Hexachords, das Wort *cantus* verwendet werden kann.²⁷ In dieser speziellen Bedeutung von *cantus* drückte sich vermutlich aus, daß in den sechs *voces* – auch mit dem Adjektiv *cantua-*

²⁴ Zur historisch wichtigen Rolle der Musiktheorie für diese jüngst intensiver erforschten Verfahren siehe z.B. Wolfgang Maria Uedings Ausführungen in: Petra Gehring et al. (Hrsg.): *Diagrammatik und Philosophie. Akten des 1. Interdisziplinären Kolloquiums der Forschungsgruppe Philosophische Diagrammatik*, Amsterdam-Atlanta/GA 1992, S. 38–43.

²⁵ Sie ist ein Erbteil aus dem antiken Doppeloktavsystem, sofern es als 18-stufiger Komplex aus fünf Tetrachorden (unter Einschluss des „synemmenon“) dargestellt wurde; vgl. Sachs K.-J., *Elementarlehre*, S. 144.

²⁶ Vgl. die Einführung zu TH XII in Band IV, S. 229–230.

²⁷ Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 40–41.

les versehen (TH XX 1, 1, 12) – oder Silben Guidos, *in quibus totus cantus disponitur*²⁸, die Quintessenz der gesamten „Disposition“ des Gesanges enthalten sei, aus dem, in weitem Verständnis, die *musica* wesentlich besteht.²⁹

Dieser umfassende *cantus* ist es denn auch, den eine Version des verbreiteten Vergleichs zwischen Rede und Gesang (Sprache und Musik, oder *ars grammatica* [*oratoria*] und *ars musica*) als musikalisches Ziel anspricht:

Sicut enim ex litteris, sillabis et dictionibus componitur oratio,
sic et ceteris modis aut combinationibus sonorum sub clavibus et vocibus prefatis
omnis contextitur cantus. (TH XX 3, 1).

Die „Bausteine“ für den *cantus* werden hier bezeichnenderweise nicht linear und naiv aufgezählt, wie die der *oratio*, sondern es heißt: jeder *cantus* werde zusammengefügt aus den – nun zu besprechenden – *modi* oder *combinationes sonorum*, nämlich den Intervallen, doch unter den Bedingungen (*sub*) oder bei Berücksichtigung der erörterten *claves* und *voces*. Hier zeichnet sich das Bestreben ab, die musikalischen Elemente als durch und durch geregelt und miteinander verknüpft zu charakterisieren.

In der Lehre von den Intervallen, die üblicherweise in Aufzählungen oder kommentierten Listen erfolgt, knüpften die Texte der Hollandrinus-Tradition meist an die neun „melodischen“ *modi* des Johannes an, schreiten aber dann weiter zu den 12 oder 13 Formen, die sich „allgemein“ innerhalb oder auch einschließlich der Oktave bilden lassen. Während die erste Gruppe an den in Choralgesängen üblichen oder zumindest möglichen Sukzessivintervallen ausgerichtet ist³⁰, erfaßt die zweite eher systematisch den diatonischen³¹ Bestand zwischen Einklang und Oktave, wie er auch in Zusammenklängen vorkommen kann. Entsprechend diesen unterschiedlichen Aspekten neigen auch die Aufzählungen zu eigenen Merkmalen.

²⁸ METROL. 37 p. 71.

²⁹ METROL. 2 p. 67: „Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens“.

³⁰ GUIDO micr. 4, 12–13 hatte nur *sex vocum consonantias* (ohne *unisonus* und die beiden Sexten) zugelassen: „In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur“.

³¹ Obwohl die *genera* des Diatonischen, Chromatischen und Enharmonischen als überlieferte Möglichkeiten der Skalenbildung zuweilen erwähnt werden, ist allein die *musica dyatonica* Gegenstand der Lehre (TH XII 1, 19). Die Einführung der *coniuncte* bewirkt faktisch ein „Chromatisieren“ von Stufen, bei dem aber kein chromatisches *genus* entsteht, sondern diatonische Wendungen transponiert werden. Und eher in diesem Sinne ist beim *b-fa-b-mi* die Rede davon, daß „duo semitonia minora contra genus dyatonicum iuxta se *fa* in *mi* mutata cromatizarentur“ (TH I 1, 7, 16).

Bei den neun *modi* sind griechisch entlehnte Namen vorherrschend. Da diese zunächst wörtlich erklärt werden, gehen in der Aufzählung die Termini *tonus* (Johannes: *a tonando vocatur*) und *ditonus* (*quod duos in se tonos habeat*) den „abgeleiteten“ Formen *semitonium* und *semiditonus* voran, deren Präfix als *non plenus* oder *imperfectus*, keinesfalls aber im Sinn von *dimidius* zu verstehen sei.³² Der Nachteil dieser „gestörten“ Reihenfolge wurde allerdings (wie auch bei Johannes) meist ausgeglichen durch eine Anordnung nach durchgehend zunehmender Intervallgröße, mnemotechnisch gestützt wie im verbreiteten Gesang *Ter termi sunt modi*, in dem dann auch die kaum mehr auszuschließende Oktave hinzugefügt wird (z.B. TH II 3, 148; TH III 5, 123).

Den diatonischen „Gesamtbestand“ der Intervalle bis zur Oktave beherrscht hingegen die Vorstellung abgezahlter Stufen, so daß hier die lateinischen Numeralia an Bedeutung gewinnen. So heißt es z.B. *Quilibet modus aut resonat in una et eadem corda ..., in secunda, in tertia* usw. bis *in octava* (TH X A, 1), und nun folgen, außer bei erster, fünfter und achter Stufe, je zwei wiederum griechisch benannte Intervalle für die „kleinen“ und „großen“ Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen, mit der Besonderheit, daß bei der vierten Stufe *discordabilis tritonus* und *proportionata diatesseron* unterschieden werden. Und während dieser Beleg an jener „gestörten“ Reihenfolge (*tonus, semitonium, ditonus, semiditonus*) festhält, bietet eine ansonsten ganz ähnliche Version die Anordnung nach exakter Intervallgröße (TH XIII 3, 35–43). Eigenartigerweise dienen in beiden Fällen Ausdrücke wie *intensa* (auch *elevata*) und *remissa* oder *depressa* als zusätzliche Kennzeichnung der jeweils „großen“ und „kleinen“ Intervalle bei *secunda, tertia, sexta, septima* <corda>. Doch dies beruht auf mißverständener Kürzung einer Vorlage, wie sie anderweitig überliefert ist (TH XV 6, 65–84). Denn *intensa* und *remissa* beschrieben die Intervallbewegungen aufwärts und abwärts, während die paarweise zu unterscheidenden Intervallgrößen durch *debiliter* („klein“) und *potenter* („groß“) gekennzeichnet wurden.³³ Dabei sind weitere Spielräume der Lehre zu erkennen: Analog zum Quartenpaar aus *diatessaron* und *tritonus* kann ein Quintenpaar aus *semidiapente* und *diapente* gebildet werden (TH XV 6, 73–77), wobei die *debiliter-potenter*-Zuordnung ähnlich problematisch wird wie eine stereotype Kennzeichnung als *imperfecta* und *perfecta*³⁴, die ihre schlüssige Begründung aber im Trennen zwischen Sexten, Terzen, Sekun-

³² IOH. COTT. mus. 8, 5–10.

³³ Vgl. dazu Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 61–64.

³⁴ Siehe dazu die Übersicht in Sachs K.-J., Intervall-Terminologie, S. 268.

den (*in maiorem et minorem* unterschieden) und Oktave, Quinte, Quarte (*mutare non possunt*; TH XVIII 1, 4–6) besitzt. Auch deutet sich an, Einklang, Quinte und Oktave als *dulcis*, *dulciter*, *dulcissima* auszuzeichnen³⁵, doch ohne dies fest zuzuordnen.

Irritierend, doch kaum sachlich gravierend sind die dabei begegnenden Zählungs-Diskrepanzen. Sie gründen zum einen darin, daß der *unisonus*, nicht eigentlich ein Intervall (*proprie loquendo non est modus*; TH XVIII 1, 12), wohl aber Ansatzpunkt der Lehre von den *modi*, doch aus- oder eingeschlossen werden kann, zum anderen im Berücksichtigen des *tritonus*. Sogar in ein und demselben Text können auf diese Weise unterschiedlich besetzte *duodecim modi* auftreten (TH XVI 2, 6, entfaltet: 9–43; dagegen: 45).

Eine Beziehung zwischen den neun „melodischen“ zu den zwölf oder dreizehn „allgemeinen“ *modi* kann geschaffen werden durch die Unterscheidung zwischen (9) *modi usitati* und anderen (3 oder auch 5 als *inusitati*³⁶ anzusprechenden) *modi*, welche *aliqui addiderunt* und die *rarissime* in Gesängen begegnen (TH XVII 132, 185–189; TH XX 3, 47); in diesem Sinne werden sie auch resümierend zusammengestellt (TH XVII 401, nach 127–196).

Da die Lehre ganz auf diatonische Intervalle ausgerichtet ist, übergeht sie die eher theoretischen Klein-Intervalle, die außer *semitonium minus* und *apotome* bei (anderen) Teilungen des Ganztones entstehen. Lediglich das *comma*, die Differenz der genannten, wird gestreift (TH VIII 3, 132); *schisma* oder *diaschisma* aus Boethius (III 8, S. 278–279) bleiben ausgeklammert.

Wenig Nachdruck erfährt auch die Sonderrolle der *symphonen* Intervalle *diapason*, *diapente*, *diatessaron*, obwohl sie ansonsten wegen ihrer einfachsten Proportionen (2:1, 3:2, 4:3) in spätantiker wie spätmittelalterlicher Musiktheorie, aber auch in der praxisbezogenen Organumlehre im Blickpunkt stehen. Daß Sprungintervalle innerhalb von Hexachord bzw. Skala in unterschiedlichen Lagen oder „Arten“ auftreten können³⁷, wird zwar beachtet, doch eine ausgedehnte Species-Lehre (wie in TH VIII 13, 100–104; 14, 13–16) ist eher die Ausnahme.

³⁵ Vgl. TH X A 1; XIII 3, 146, 197.

³⁶ Eigentümlich und trotz Doppelüberlieferung dubios ist die Rubrizierung von *dyatessaron cum dyapente* mit der Erläuterung *saltus ab una in nonam* unter die *inusitati* (TH XIII 3, 206; TH XXI 6, 61–62), weil die None als Intervall jenseits der Oktave den sonst geltenden Rahmen der Lehre überschreitet und nur erzwungen als Summe aus Quart und (unverbundener) Quint benennbar ist.

³⁷ Die kleine Terz beispielsweise als *re-fa* (Halbtonschritt oben) oder *mi-sol* (unten).

Die in diesem Beitrag umrissene Lehre, anhand ihrer Elemente *litterae*, *voces* und *claves* den Tonraum insgesamt und die in ihm vorkommenden Tonbewegungen jeweils bestimmbar, erkennbar, notierbar zu machen, dient primär einer *musica*, die melodisch ausgeprägt ist und deren zeitlich-rhythmische Abfolge ebenso wie Gleichzeitig-Erklingendes nicht berücksichtigt werden. Dies erklärt den engen Bezug auf den Choralgesang und die übliche Nachbarschaft mit der *cantus-planus*-Lehre. Da aber die Chorallehre ihrerseits als Basis jeder weiteren musikalischen Unterweisung diente, sind es allein jene Grundbausteine, auf denen die praktisch-ausgerichtete Musiklehre in erstaunlicher Beständigkeit über Jahrhunderte hin ruhte.

CHRISTIAN MEYER

VERSUS DE MUSICA

Les versifications du Corpus hollandrinien*

* La présente contribution à l'histoire de la *Traditio Hollandrini* a bénéficié des conseils et de la relecture attentive des Éditeurs de ce volume, Michael Bernhard et Elżbieta Witkowska-Zaremba. Je tiens ici à les en remercier, et leur témoigner, au terme de ces longues années de travail partagé, l'expression de ma très vive reconnaissance.

La versification d'éléments doctrinaux tient une place éminente dans la littérature scientifique du Moyen Âge, quelles que soient les disciplines, et ses modalités d'expression sont multiples : versifications autonomes, textes associant vers et prose ou encore textes émaillés de vers didactiques. À l'exception singulière des *Regulae rhythmicæ* de Guy d'Arezzo, la versification a connu une fortune bien moindre chez les théoriciens de la musique. C'est toutefois dans cette tradition que s'inscrivent quelques rares exposés offrant une présentation plus ou moins exhaustive d'un vaste corps doctrinal, comme les 61 hexamètres du traité « Vocum septena coniunctio » issu d'un milieu cistercien proche de Guy d'Eu¹, le traité « Postquam pro rudibus fabricavi materiale ... » (VERS. Postquam pro, s. XIII ?), qui expose en quelques 205 vers les rudiments du plain-chant (solmisation, intervalles, théorie de la modalité) ou encore le traité « Palmam cum digitis » (VERS. Palmam) avec lequel bon nombre de versifications des vingt-huit traités de la *Traditio Hollandrini* possèdent d'étroites parentés. Il en va de même enfin des *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* rédigées entre 1332 et 1342 par Hugo Spechtshart et qui semble bien être le seul grand traité de musique versifié de la fin du Moyen Âge. Sa large diffusion dans l'espace germanique explique aussi que divers passages en aient été recueillis par certains rédacteurs de la *Traditio Hollandrini*.

La construction complexe des exposés mi-prose mi-vers des hommes de savoir des XIII^e et XIV^e siècles se profile sur d'illustres modèles tardo-antiques comme les *Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella ou la *Consolation de la Philosophie* de Boèce où alternent exposés en prose et versifications, traitant tour à tour du même objet. Ce type de compositions, bien représenté dans d'autres domaines du savoir médiéval, n'a laissé que peu de traces dans l'histoire des écrits sur la musique. Les témoins les plus illustres en sont la singulière *Summa musicae* (PS.-MUR. summa) rédigée en 1274 et 1312 ou le non moins singulier *Tractatus musicae scientiae* de Gobelinus Person (GOB. PERS., 1417) où la matière doctrinale exposée en prose est reformulée, chapitre après chapitre, sous la forme d'une série de vers plus ou moins étendue. L'Anonyme dit de Saint-Emmeram (ANON. Emmeram.), rédigé en 1279 à l'ombre de Notre-Dame de Paris et qui traite de musique mesurée, offre un modèle plus complexe proposant un exposé versifié rehaussé de gloses et entrecoupé de commentaires. Ce modèle a

¹ Oxford, Bodl. Libr., Laud. misc. 398, f. 22r-v. Cf. Bernhard, Verse, p. 234.

également servi à la *Musica speculativa* de Jean de Murs (IOH. MUR. spec., 1323) qui se présente ainsi comme un vaste commentaire d'un petit corpus d'axiomes et de théorèmes versifiés qui posent les fondements mathématiques de la théorie de la musique.

Au cours du XIII^e siècle apparaît enfin une autre forme de mariage entre prose et éléments versifiés. Il s'agit désormais de vers isolés ou de groupes de vers qui résument un point de doctrine plus ou moins longuement développé au fil du traité. C'est tout d'abord, mais assez timidement, dans les reportations issues de traditions d'enseignements universitaires ou d'écoles cathédrales ou conventuelles que ce nouveau mode d'élaboration se fait jour, en particulier dans les écrits qui s'inscrivent dans l'héritage des enseignements de Jean de Garlande (TRAD. Garl. plan.) ou de Lambertus (TRAD. Lamb.). Ce mode d'association se retrouve aussi dans des ouvrages à la construction plus ferme, comme les *Quatuor principalia* du Ps.-Simon de Tunstede (QUAT. PRINC.). Ces éléments versifiés qui s'appliquent à résumer et à stabiliser en quelques mots un point de doctrine désormais canonique, présentent par ailleurs de multiples variantes dans la tradition écrite résultant sans doute non pas tant de la négligence des copistes que des accidents de la mémoire collective qui porta la diffusion de ces vers. Le corpus des traités de la *Traditio Hollandrini* illustre à l'évidence, et de manière exemplaire, ces formes de "scripturalisation" d'éléments de tradition orale et offre à ce titre un objet remarquable pour l'étude des modalités complexes de la dissémination de ces vers mnémoniques.

1. Le musicien, la *musica* et son utilité – *Ars et usus*

Chantre ou musicien – *cantor* ou *musicus* –, la question résonne comme un poncif à travers l'ensemble, ou presque, de la *Traditio Hollandrini*. Tout ce qui sépare l'un de l'autre est déjà énoncé par Guy d'Arezzo :

Musicorum et cantorum magna est distancia :
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

disent les trois premiers vers des *Regulae*.² Abondamment repris dans la littérature musicale à partir du XIII^e siècle, ces vers sont également cités dans huit de nos traités.³ C'est dire aussi que, sans art et sans intelligence de

² GUIDO reg. 1-3.

³ TH II pr. 6-8 ; TH V pr. 61-63 ; TH VIII 9, 121-123 ; TH IX 1, 1, 12 ; TH XI pr. 28-30 ; TH XIX 74-76 ; TH XXIV 1, 14-16 ; TH XXV 4, 16-18 ; TH XXVI 8-12.

l'usage, point de salut pour le chantre. Cette injonction qui s'adresse au musicien de la pratique, a été reformulée sous la forme d'un distique que l'on repère déjà chez Lambertus vers 1270, qui traverse toute la fin du Moyen Âge et se trouve abondamment cité dans les traités de la *Traditio Hollandrini* où il est aussi attribué par deux fois (LZ et Sz) au maître Hollandrinus⁴ :

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

Trois des traités qui citent ce distique, en connaissent un autre qu'ils attribuent unanimement à Iohannes Hollandrinus⁵ :

Musicus octo tonos ignorans non reputatur,
ergo scias bene, quod arte toni inveniuntur.

et dans lequel le *musicus* a remplacé le *cantor* et où l'art est très explicitement rapporté à l'étude de l'octoechos. Si l'idée demeure à peu près la même, elle sonne cependant ici comme une sorte de paraphrase versifiée du début de cet exposé sur l'octoechos recueilli par Aurélien de Réôme dans sa *Musica disciplina* (ch. VIII) et, en l'occurrence, dans la version d'un témoin actuellement conservé à la Bibliothèque nationale de Vienne : « Octo tonos in musica consistere musicus scire debet ». ⁶

Les additions à TH VIII du manuscrit de Prague (*Pa*) livrent en outre ce vers qui stigmatise l'ignorance de certains écoliers :

Dum pangunt raro tangunt modos artis musice. (TH VIII 9, 133 [*Pa*])

suivi de la remarque : « Ergo tales sunt vocati scolares equivoce » ⁷ Il faut comprendre par là que bon nombre d'écoliers passent leur temps à chanter sans toujours bien connaître les règles de l'art de la musique.⁸ Le même

⁴ TH I pr. 5 ; TH II pr. 9-10 ; TH III 6, 18-19 ; TH V pr. 64-65 ; TH VII pr. 27-28 ; TH VIII 9, 124-125 ; TH VIII 22, 25-26 ; TH X A 47-48 ; TH XIII pr. 174-175 ; TH XV 6, 40-42 ; TH XIX 77-78 ; TH XXIV 1, 17-18 ; TH XXV 4, 19-20 ; TH XXVI 13-14 ; LZ pr. 74-75 ; Sz 1, 30-31.

⁵ TH II pr. 21-22 ; TH V pr. 105-106 ; LZ pr. 84-85 et 4, 19-20 («secundum Hollandrinum?»).

⁶ Cf. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2269 (XI^e s.), f. 7vb (cf. Möller, *Academia*, p. 366, abb. 8). Copie du XVI^e s. in Wien Cod. 5271, f. 38v.

⁷ Id. in : Salzburg, St. Peter, Cod. a. VI. 44, f. 28r.

⁸ L'expression « dum pangunt » s'éclaire à la lumière de ce vers de l'Anonyme de Saint-Emmeram : « sunt bene qui pangunt cum voces schemata tangunt » (ANON. Emmeram. 4, p. 260, 15) qui glose ainsi « pangunt » : « cantores modulationem cantuum continuant ».

commentateur poursuit et déplore que l'on méprise désormais l'art pour ne cultiver que l'usage :

Iam nunc ars spernitur et tantum queritur usus.
Est non ex arte, sed talis ab usu fertur.
Ars omnes patitur violentus quam premit usus.
(TH VIII 9, 138-140)

Si la définition de la musique en tant que science est absente des versifications, le commentateur de TH XIII résume en ce quatrain les étymologies et l'origine divine de l'*ars musica* :

Musica musa moys derivant musicam vobis.
Instrumentorum musica caput est reliquorum.
Dicitur a tale quod ad omnia sit generale.
Aut prece perfusa dedit hanc artem dea Musa.
(TH XIII pr. 145-148)

Pour donner un peu d'emphasis au même propos, le rédacteur de TH XXIV n'a trouvé d'autre recours que de puiser dans les premiers vers du traité de Hugo Spechtshart⁹ :

Musica per flores subscriptos prestat odores
Dulces, et mores aptos confert et honores,
Que brevibus scriptis tibi commendatur in istis.
Omnes per partes <cunctas> si disceres artes,
Concordem cantum tradet tibi musica tantum.
Ergo clericali studiosi quique novelli
Cantum confusum variis <in partibus> usum
Sint postponentes, artem veram retinentes,
Per quam Salvator, cantus concordis amator,
Digne laudari semper queat et venerari.

Les "petits clercs" auxquels s'adresse ici Hugo Spechtshart sont également évoqués dans deux dictons scolaires recueillis dans plusieurs traités de la *Traditio Hollandrini*. Ces dictons en forme de distique recommandent à ces mêmes clercs l'étude de la musique – aux côtés du droit canon, de la grammaire et de la science du comput – dessinant ainsi une sorte de "quadrivium" à l'usage des jeunes gens qui se destinent au service de l'Église :

Clerice, gramma, melos, ius canonicum atque calende
In te clarescent, exemplis verba patescent.¹⁰

⁹ TH XXIV 2, 5-14 ; HUGO SPECHTSH. 1-5, 7-11.

¹⁰ TH V pr. 54-55 ; TH VIII 9, 78-79 [non magister] ; LZ pr. 53-54.

et

Clericus in ecclesia quatuor sciat esse tenenda :
Grammaticam, neumas, ius canonis atque kalendas.¹¹

Parmi les thèmes abordés dans les prologues de nos traités, deux d'entre eux ont fait l'objet de diverses versifications. Le premier est celui du ou des inventeurs de la musique – lieu classique des accessus médiévaux, le second est celui des effets ou des vertus de la musique.

Le double patronage de Pythagore ou de Tubal hante les écrits médiévaux sur la musique à la suite des *Étymologies* d'Isidore de Séville. A ces "inventeurs", le Moyen Âge central ajoutera les noms de Boèce, puis de Guy d'Arezzo. Un grand nombre de textes de la *Traditio Hollandrini* connaissent ainsi un petit groupe de vers énumérant les figures tutélaires de l'histoire de la musique dans une perspective désormais habitée par une conscience historique : Pythagore qui a fondé la science de la musique en découvrant les rapports fondamentaux entre les sons, Boèce qui a transmis ce savoir, Guy d'Arezzo qui a exploré cette matière, enfin un certain Iohannes qui en aurait fixé les règles et que la *Traditio Hollandrini* identifie par ailleurs avec Jean de Murs. Cette versification, expressément attribuée à Iohannes Hollandrinus dans la plupart des copies¹², associe à ces noms, d'une manière assez curieuse, les figures bibliques des deux demi-frères Tubal, le forgeron, et Jubal, l'inventeur des instruments de musique déjà évoqués dans l'*Historia scholastica* de Pierre le Mangeur aux côtés de Pythagore.¹³ On peine toutefois à imaginer ce que le versificateur a exactement voulu entendre en citant ces personnages bibliques, d'autant plus qu'ils ont été étrangement glissés entre les deux principales autorités médiévales en matière de chant. Dans les deux versions de cet aperçu historique, certains témoins ajoutent enfin un vers invoquant l'autorité de deux Pères de l'Église, saint Grégoire et saint Ambroise, qui passent ici pour avoir imposé et augmenté cet art :

¹¹ TH XIII pr. 169-170 ; TH XIX 7-8 ; TH XXII 3, 8-9 ; TH XXIV 1, 5-6.

¹² Voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 10, 29-30. Nous avons encore retrouvé ces vers (version A 1-3) dans Tübingen, Universitätsbibliothek, Mc 48, f. 1-9v (*Expedit et consonum ...*, cf. f. 2r, sans attribution à Hollandrinus).

¹³ *Nomen fratris eius Tubal pater canentium in cithara et organo. Non instrumentorum quidem, que longe post inventa fuerunt, sed inventor fuit musice, i. consonantiarum, ut labor pastoralis quasi in deliciis verteretur (...)* Quo fabricante Tubal de quo dictum est, sono metallorum delectatus ex ponderibus eorum proportionem, et consonantias eorum, que ex eis nascuntur excogitavit. Quam inventionem Greci Pythagore attribuerunt fabulose (...) (*Historia scholastica*, Liber Genesis, c. 28 ; Migne, P. L. 198, col. 1079).

A	B
¹ Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse. ² Investigator Guido Tubalque registrat. ³ Tubal epilogat, normas ponitque Iohannes. ⁴ Ordinatus ac supplet Gregorius Ambrosiusque.	¹ Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse. ² Investigator Guido fuit ipse tonorum. ³ Tubal epilogum modulaminis ipse registrat. ⁴ Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes ⁵ Ordinatus ac supplet Gregorius Ambrosiusque.
TH I acc. 31-36 ; TH VIII 5, 10-12 ; TH IX 1, 1, 4-6 ; TH X A 31-33 ; TH XII 1, 2-6 ; TH XIII pr. 51 ; TH XV 2, 12-14 ; TH XVII 41-43 ; TH XIX 46-48 ; TH XXI 2, 6 ; TH XXIV 3, 6 11 12 ; TH XXVI 16-18 ; Sz 1, 23-26	TH V pr. 37-41 ; TH XIV 2, 18-27 ; LZ pr. 36-40

La perspective historique – l'Antiquité grecque, le monde non chrétien, enfin la latinité médiévale – est encore esquissée dans ce tercet :

Pitagoras Grecus ex fabrica comperit illam.
Apud Gentiles fertur primus Tubal esse.
Apud Latinos per doctores extitit aucta.
(TH VIII 5, 15-17)

tandis que Pythagore – figure tutélaire de l'invention de la musique – revient dans ces autres vers, inconnus par ailleurs :

Stupor Pitagore fecit musicalia scire.
Novem constituit modos cantus regularis.
(TH XV 7, 7-8)

et

Doctor Pitagoras ex fabrica reperit illas.
(TH XXIV 3, 5 ; TH XXVI 20)

La question des effets de la musique, introduite dans l'Occident médiéval par Isidore et Boèce, a été diversement recueillie et développée dans la littérature médiévale.¹⁴ Elle revient en force vers la fin du Moyen Âge dans la mouvance des lectures aristotéliennes, en particulier de l'*Éthique à Nicomaque* et de la *Politique*.¹⁵ Quelques traités seulement de la *Traditio Hollandrini* ont recueilli des versifications de ce topos. Trois traités (TH V, VIII et

¹⁴ ISID. etym. 3, 17 (Quid possit musica) ; BOETH. mus. 1, 1 p. 183, 11 - 186, 1) ; GUIDO micr. 14, IOH. COTT. mus. 16.

¹⁵ Voir, de manière exemplaire Guido de Sancto Dionysio, *Tractatus de tonis* [début du XIV^e s.], « De proprietate et effectu seu virtute tonorum » (GUIDO DION. 1, 4, 2-488).

LZ) se partagent un groupe de vers farcis de réminiscences isidoriennes sur les pouvoirs de la musique¹⁶ :

Commoda fert plura mortalibus agnita musa.
Serpentes, belue, volucres revocantur ab ira.
Et celum volvi sub consonancia dicunt.
Provocat affectus diversos intrinseca mulcens.
Sensus fortificans animas tollitque labores.
Opressos opere relevat modulacio vocis,
Iram depellit, furiosos reddit amicos.
Spiritus immundus depellitur in modulando.

Sur cette même question des effets de la musique, deux autres traités ont recueilli quelques vers qui apparaissent déjà, mais dans un contexte plus large et dans un ordre différent, dans une *Summa* composée entre 1274 et 1312 et faussement attribuée à Jean de Murs par le copiste de l'unique source qui transmet ce texte (PS.-MUR. *summa* : St. Paul, Klosterbibliothek, Cod. 264/4). Le traité est peut-être de provenance sinon d'origine française si le manuscrit de St. Paul est bien l'ancien Latin 7370 de la Bibliothèque royale (aujourd'hui Paris, BnF), dont le déficit a été constaté vers la fin du XIX^e s.¹⁷ Ces vers ont également été recueillis dans TH XVII et TH XIX¹⁸ :

Musica confortat tristem, solatur egentem.
Egrotum sanat, confortat musica sanum,
Exilarat puerum iuvenemque, canum quoque virum
Precipue cerebri morbos mentisque timorem,
Curas depellit, facit et quandoque perire.
Fures exanimat, latrones cogit abire,
Adiuvat in bello timidos, revocat fugientes.
Sic et Pitagoras curavit luxuriosum,
Ac David magnus sedavit demonis iram
Ostendens chytare virtutem carmine miram.

¹⁶ TH V pr. 81-84 ; TH VIII 4, 42-49 (Hec non magister) ; LZ pr. 77-80. **3-5 om.** TH V, LZ | **5 animas**] animans TH VIII | **8 om.** TH V. Ces vers sont également cités en exergue d'un traité anonyme du ms. Zwickau XXIV, X, 26, f. 216r-232r (Leipzig, 1512-1517) et dans la *Musica compendiosa* de Salzburg, St. Peter, a vi 44, f. 23r-41r (f. 27r).

¹⁷ Voir Page, *Summa*, p. 2 et notre compte rendu de cet ouvrage (RdM 78, 1992, p. 333-334).

¹⁸ TH XVII 18-26 ; TH XIX 25-34. TH XVII omet le dernier vers. Ces vers sont également connus du traité de plain-chant anonyme « Expedit et consonum rationi » (Tübingen, Universitätsbibliothek, Mc 48, f. 1-19v [seconde moitié du XV^e s.]) qui possède par ailleurs de nombreuses concordances avec le texte de la *Summa* du Ps.-Jean de Murs.

Le maître Szydlovita livre encore un autre éloge de la musique (Sz 29-34) qu'il attribue à un maître Theoger, inconnu par ailleurs, et qui célèbre avant tout les vertus des instruments et paraphrase très librement les exhortations des derniers psaumes de David :

Tu curas minuis iras hominumque deumque
Frangis, cor recreas, dominumque fugas.
Organa, sistra, tube, cithare, filiole, lire, cornu
Auribus arte tua rectificante sonant.
Dulces in aure dei celos penetrat pia virtus,
Impetrat et veniam te mediente reus.¹⁹

2. *Littera, vox et clavis*, la main et le tableau de solmisation

La main dite "de solmisation", abondamment représentée dans l'écrit médiéval, est l'une des pierres angulaires de l'enseignement médiéval de la musique²⁰ et possède le caractère régulateur qui fut aussi celui du monocorde comme le rappelle cet éloge du monocorde copié dans le traité cartusien TH XX en marge d'un tableau de solmisation²¹ :

Cantum nunc varium studeamus per monocordum,
Quem donat gratis, ut fons nimie pietatis.
Nec sicut reliqui precium querit ipse magistri.
Pitagoras factor cuius fuit atque repertor.
(TH XX 1, 31-34)

Si ces mains sont présentes dans des traités de musique ou leurs annexes, mais aussi dans des livres du chant de l'office ou de la messe, et certaines d'entre-elles semblent avoir circulé sous forme de "feuilles

¹⁹ Ces vers sont déjà attestés par une addition de la première moitié du XIV^e siècle dans le manuscrit composite Erfurt, Wissenschaftl. Allgemeinbibl., CA 8° 62b, f. 175r. Cette addition sur grattage figure dans une section du manuscrit originaire de Westphalie. Cf. Additions au catalogue imprimé (Schum, 1887) en ligne à l'adresse : www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-24017/FCA_0008_12.pdf.

²⁰ Voir Mengozzi, Reform, p. 64-70 (liste établie à partir des signalements du RISM).

²¹ TH XX 1, 31-34. Les trois derniers vers ont été recueillis par l'auteur du traité dans le chapitre consacré au monocorde dans les *Flores* de Hugo Spechtshart (resp. v. 150, 145 et 158). On notera que les traités de la *Traditio Hollandrini* ne possèdent aucune versification de la mesure du monocorde. L'instrument est toutefois évoqué dans ces deux vers de TH I :

« Hec ut recte notes monacordi consule voces » (1, 3, 1) et

« Nunc monacordalem per modum construe talem » (1, 4, 1 emprunté à IOH. MUR. spec. 2, 97).

volantes”, avant d’être rattachées à tel ou tel volume.²² Ces mains présentent généralement l’aspect d’une main gauche ouverte portant, aux articulations et sur la pointe des doigts, les lettres et les syllabes de solmisation disposées selon un mouvement en spirale fermée partant du pouce et s’enroulant dans le sens contraire des aiguilles d’une montre. Les copies du XV^e siècle sont en outre volontiers enrichies de commentaires explicatifs, parfois versifiés, relatifs à l’usage de la main ou aux propriétés de l’hexacorde de solmisation.

L’étude de la main guidonienne se décline en plusieurs étapes. Elle commence par l’étude des composantes élémentaires, à savoir, d’une part, les lettres alors communément et indistinctement attribuées à Guy d’Arezzo ou à l’auteur du *Dialogus de musica* et les syllabes de solmisation de l’autre. Elle se poursuit par l’analyse proprement dite de l’échelle des sons de la main ou du tableau de solmisation.

La notation alphabétique communément utilisée dans l’enseignement de la *musica plana*, est étroitement solidaire de celle du monocorde ou d’autres instruments, comme l’orgue ou les carillons. Cet outil fondamental de la didactique musicale médiévale est résumé dans la *Traditio Hollandrini* par plusieurs groupes de deux, trois quelques vers assez largement répandus dans cette tradition d’enseignement. On notera au demeurant qu’aucune de ces versifications, comme ce bref résumé en un vers, ne fait état du *ee extra manum* :

In manibus claves novem coniungito deca.
(TH XXIV 4, 11)

Dans la versification suivante, l’invention de l’échelle médiévale à partir d’une échelle primitive de quatorze sons est attribuée à un maître Guido, sans doute Guy d’Arezzo, dans l’esprit du versificateur :

Quatuor dene sonum claves aliquando fuere.
·G· primum nondum erat, ·b· molle rotundum.
Hec duo cantores invenerunt noviores
Et tres extremas excellentesque supremas.
Ut dictis fido dedit magister nomine Guido
(TH XIII 1, 12-16 comm.)

Enfin le même auteur, en l’occurrence le commentateur de TH XIII, cite un quatrain qui, avec la force du syllogisme, légitime l’exclusion du *ee*

²² Voir, par exemple, Washington, Library of Congress, Music Division. ML 171 G 85 Case (RISM B III, 4, p. 190-191).

extra manum en vertu du principe aristotélien selon lequel l'art doit suivre la nature. Ainsi, conformément au nombre d'articulations sur la main, l'échelle des sons ne peut s'étendre au-delà du *dd* :

Quamvis sint corde diffuse multiplicata,
Cantus sufficiat tot qui per singula fiunt.
Presens causa datur : ars naturam imitatur.
Illam principium medium finis veneratur [etc.]
(TH XIII 1, 31-34 comm.)

Parmi les résumés versifiés plus abondamment cités dans les traités de la *Traditio Hollandrini*, il convient de distinguer un premier groupe de vers qui ignore le gamma et structure l'échelle en fonction de la forme graphique des sept premières lettres de l'alphabet (capitales, minuscules et lettres redoublées : *A-G, a-g, aa-dd*). La plus répandue d'entre-elles est aussi connue de l'abrégé VERS. Palmam (II 38-39) :

Claves octo graves, septem dicuntur acute.
Quatuor excellunt, quas inchoat ·aa· duplicata.²³

La seconde consacre un vers à chacune des formes graphiques.²⁴ On notera toutefois que les deux derniers vers de ce tercet sont en étroite concordance avec VERS. Palmam. Mais il semble bien que le tercet lui-même soit propre à la *Traditio Hollandrini*. Il est d'ailleurs explicitement attribué à Iohannes Hollandrinus par LZ :

	VERS. Palmam I 38 + 41 (II 44 + 47)
¹ Octo voces graves scribuntur et capitales, ² Septem <u>minute</u> , quoniam dicuntur acute. ³ Cum <u>duplici</u> ventre <u>precellunt</u> quatuor inde. ²⁵	- Septem <u>litterule</u> , quoniam dicuntur acute Cum <u>duplo</u> ventre <u>scribuntur</u> quatuor inde.

TH XIII (1, 171-175) propose enfin une versification singulière, à rimes intérieures, et inconnue par ailleurs :

²³ TH II 1, 44-45 ; TH III 3, 4-5 ; TH III 3, 11-12 ; TH V 2, 60-61 ; TH VII 2, 42-54 ; TH VIII 9, 35-46 ; TH IX 1, 1, 25-26 ; TH X B, 63-64 ; TH XIII 1, 137-138 ; TH XIV 6, 10-11 ; TH XV 5, 56 (premier vers omis) ; TH XIX 131-132 ; TH XXIV 6, 2-3 ; TH XXIV 6, 12-13 ; TH XXVI 38-39.

²⁴ TH I, 1, 1, 75 ; TH III 3, 25 ; TH V p. 48 ; TH VIII, 9, 39 ; TH X B 47 ; TH XV 5, 53 ; TH XXIII 1, 2, 29 ; LZ 3, 54-56 (« secundum Hollandrinum ») ; Sz 2, 43.- (principales variantes :) 1 Quat-que graves et scribuntur fini tot capitales TH III | octo voces] claves octo LZ || 2 septem] octo TH III, LZ || 3 ·aa· cum duplici ventre fit, ·b·que arandum | om. Sz

²⁵ À rapprocher de « Cum duplo ventre scribuntur 4^{or} inde » (VERS. Palmam II 47).

In curssum triplantur, ingrossantur, geminantur,
 Que, dum scribantur, claves alie minuuntur.
 Clavis queque gravis poterit dici capitalis.
 Ex ·A· tendit in ·a·, que dicitur esse minuta.
 Quatuor extremas appelas geminatas.

Le second groupe présente l'échelle complète des sons, gamma compris (mais à l'exclusion du *ee extra manum*). La versification la plus répandue (10 témoins) structure l'échelle en cinq tétracordes *F-C*, *D-G*, *a-d*, *d-g*, *aa-dd* :

Gamma graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas
 ·d· super has acuit, excellit ·aa· quoque dupla

Ce distique est sans doute, comme les vers *Claves octo ...* et *Octo voces ...*, antérieur à l'essor de la tradition hollandrinienne, puisqu'il est déjà recueilli par l'auteur de la *Summula musicae Guidonis* (dont le témoin le plus ancien a été copié dans la vallée du Rhin vers le milieu du XIV^e siècle²⁶). Dans la *Traditio Hollandrini* il est volontiers associé à des commentaires qui attribuent à Guy d'Arezzo l'invention d'une échelle de vingt-et-un degrés où les Si naturels et les Si bémol de la deuxième et de la troisième octave comptent respectivement pour un degré, soit :

*F A B C D E F G a b b c d e f g aa bb bb cc dd.*²⁷

On trouvera ci-dessous un tableau des occurrences de ces trois versifications :

	Claves octo graves	Octo voces graves	Gamma graves
TH I		1, 1, 75-77	
TH II	1, 44-45		
TH III	3, 4-5 + 11-12	cf. 3, 25-27	3, 8-9
TH V	2, 60-61	p. 48	2, 72-73
TH VII	2, 42-43		2, 47-48
TH VIII	9, 35-36	9, 39-41	9, 32-33
TH IX	1, 1, 25-26		1, 1, 29-30
TH X B	63-64	47-49	59-60
TH XIII	1, 137-138		1, 152-153
TH XIV	6, 10-11		
TH XV		5, 53-55 et 6, 44-46	6, 12-13
TH XIX	131-132		
TH XXIII		1, 2, 29-31	1, 2, 42-43

²⁶ Roma, Pal. lat. 957, f. 85r-92r. Il figure encore dans Roma, Pal. lat. 1346, f. 24r (feuillet add. début du XIV^e s.) dans la leçon suivante : « Gama graves, ·D· finales, ·a· prebet acutas | ·e· superacutas, excellunt quas inchoat ·a· duplicata. »

²⁷ Voir en particulier TH VII 2, 46, TH XIII.1, 150, TH XXVI 50.

	Claves octo graves	Octo voces graves	Gamma graves
TH XXIV	6, 2-3 et 12-13		
TH XXVI	38-39		
LZ	3, 29-30	3, 54-56	3, 39-40 et 51-52
Sz		2, 43	

Un autre groupe de vers, rapporté en TH VIII 9, 27-30, rappelle la série des sept lettres fondamentales de la notation guidonienne augmentée du gamma :

Statim presumas ter septem legitturas.
Que sunt ·a·b·c·d·e·f·g· annumerabis voces.
·a·b·c· preeunt has ·d·e· simul et ·f·g·
Quas fundens gamma precedit littera greca.

Là encore, les « ter septem legitturas » (v. 1) établissent un lien implicite avec la doctrine des vingt-et-une *claves* évoquée précédemment. Il est enfin des explications plus insolites comme ce vers qui rapproche le gamma d'un demi thau grec :

·G· caput est grecum medio thau significatum (TH X A 51),

ou encore cette curieuse énumération de l'ensemble des lettres de l'échelle des sons sous la forme d'une série de mots qui, selon le principe des vers acrostiches, donne la série des vingt lettres, partant du gamma (G de « gaudens ») jusqu'à la lettre *e* (« edit ») :

Gaudens alia boteus claudens domus erige facta
Grandis amor bene cingens dos extende fanorem
Gordantes ardent bella cedit domum edit
(TH VIII 9, 49-51)

Plusieurs traités attirent enfin l'attention sur les deux formes graphiques du *b* de la seconde octave. Quatre traités citent sur ce point un vers attribué à Hollandrinus dans deux d'entre-eux (TH V, LZ) :

Molle rotundum ·b· dat quadratum ·h· tibi durum²⁸

et qui précise les deux formes graphiques du *b* de la seconde octave. TH XIX (168-169) et TH XXIV (7, 31-32) résument la même matière dans ce distique déjà connu de VERS. Palmam (II, 117-118) :

Cantus b durus per quadratum ·h· notatur.
Cantus b mollis per ·b· rotundum describatur.

²⁸ TH II 3, 24 ; TH V 3, 32 ; TH XIV 8, 21 ; LZ 2, 21.

Plusieurs traités enfin proposent un distique sémantiquement redondant dont les deux vers sont également connus de VERS. Palmam (I, respectivement 43 et 39) :

Sed ·b·<·h·> dividitur, ·b· molle fit quoque <·h·>durum
Sic ·h· quadrata formatur, sic ·b· rotunda.²⁹

Plusieurs groupes de vers évoquent cette autre composante de la *clavis* que sont les syllabes de solmisation. Il y a tout d’abord cette brève formulation rapportée par sept traités qui qualifie les syllabes de “signes”³⁰ :

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

La même matière est résumée par deux autres distiques qui semblent relever de deux traditions d’enseignement distinctes. Le premier, connu de neuf rédacteurs, est sans doute le plus ancien puisqu’il apparaît déjà dans VERS. Palmam I :

Ut, re, mi, fa, sol, la modulatio musica cantat
Hasque manus leve digitis solet ipsa locare.³¹

Le second, que nous n’avons pas rencontré par ailleurs, semble propre à la *Traditio Hollandrini* et deux des traités qui le citent (TH II et TH V) l’attribuent explicitement à Iohannes Hollandrinus :

Ut, re, mi, fa, sol iungas hiis, simul et *la*.
Cunctas claudit odas manus et plene docet illa.³²

La versification suivante (TH VIII 7, 11-12) retient aussi l’attention, car les syllabes de solmisation sont énumérées dans un ordre descendant :

Musica sex retinet voces ars appropriatas,
Ut sunt *la sol fa mi re* complens *ut* tibi sextam.

Un dernier distique enfin, transmis par TH I et VIII, est une versification d’après un commentaire recueilli dans le traité de Iohannes Cotto :

Italici alias psallendi dant tibi voces,
Quas si tu scire velis, tu stipuleris ab ipsis.³³

²⁹ TH III 3, 28 (deuxième vers) ; TH VIII 9, 44-45 ; TH X B 50-51 ; TH XV 6, 14-15 et 9, 104-105 ; TH XXIII 1, 2, 44-45.

³⁰ TH VIII 9, 160 ; TH XII 2, 2 ; TH XV 3, 27 ; TH XIX 52 ; TH XXIV 4, 5 ; TH XXVI 29 ; Sz 1, 11.

³¹ TH III 1, 29 ; TH VII 1, 15 ; TH VIII 7, 14 ; TH X B 11 ; TH XIII 1, 36 ; TH XV 6, 62 ; TH XXI 2, 25 ; TH XXIV 4, 4 ; TH XXVI 28

³² TH I 1, 1, 3-4 ; TH II 1, 28-29 ; TH V 1, 21-22 ; TH XIV 5, 7-8 ; LZ 1, 17-18.

³³ IOH. COTT. mus. 1, 3.

Le tableau qui suit propose un aperçu synoptique des différentes versifications de ce *topos* doctrinal des syllabes de solmisation :

	<i>Ut re mi ...</i> signa	<i>Ut re mi ...</i> modulatio	<i>Ut re mi ... iungas</i> (* Ioh. Hollandrinus)	Musica sex retinet	Ytalici alias
TH I			1, 3-4		1, 1, 12-13
TH II			1, 28-29*		
TH III		1, 29-30			
TH V			1, 21-22*		
TH VII		1, 15-16			
TH VIII	9, 160	7, 14-16		7, 11-12	7, 18-19
TH X B		11-12			
TH XII	2, 2				
TH XIII		1, 36-37			
TH XIV			5, 7-8		
TH XV	3, 27	6, 62-64			
TH XIX	52				
TH XXI		2, 25-26			
TH XXIV	4, 5	4, 4			
TH XXVI	29-30	28			
LZ			1, 17-18		
Sz	1, 11-12				

S'il suffit d'un vers pour résumer la structure *littera/vox* constitutive de la *clavis* qui définit les degrés de l'échelle des sons, à savoir qu'une *clavis* commence par une lettre et s'achève par une syllabe de solmisation (TH XIX 80 ; TH XXIV 5, 16 ; TH XXVI 46) :

Principium clavis sit littera, vox quoque finis. [= VERS. Palmam II 37],

l'étude et la mémorisation de l'échelle des sons ordonnée selon les sept positions de l'hexacorde de solmisation, est plus fastidieuse. Plusieurs traités de la *Traditio Hollandrini* rappellent l'importance de cet aspect de l'enseignement de la *musica plana* par le distique :

Disce manum tantum bene, qui vis discere cantum.

Absque manu frustra discas per plurima lustra.³⁴

dont le ton rappelle celui de l'avertissement de l'auteur du *Dialogus de musica* selon laquelle il est vain d'apprendre à chanter sans l'aide du monocorde.³⁵

³⁴ TH II 1, 2-3 ; TH V 1, 36 (1 vers), 39-40 ; TH XII 3, 30-31 ; LZ 1, 25-26.

³⁵ « D. Mirabile est valde, quod dicis. Nostri quidem cantores ad tantam perfectionem nunquam aspirare potuerunt. M. Erraverunt potius, frater ! Et dum viam non quaesierunt, toto vitae tempore in vanum laboraverunt. » (PS.-ODO dial. p. 253a).

Ce distique semble d'ailleurs avoir connu une assez large diffusion puisqu'on le retrouve dans bien d'autres sources comme le traité-compilation versifié (*Disce manum*) encore inédit³⁶, et plus volontiers, en guise de légende à une main de solmisation.³⁷

Les traités de la *Traditio Hollandrini* se singularisent en outre par le partage de trois exposés versifiés d'inégale ampleur. Deux d'entre eux, de six vers chacun, semblent propres à la présente tradition d'enseignement. Le premier se présente, à la manière du précédent, comme une introduction exhortant l'élève à se plonger dans l'étude de la main musicale³⁸ :

¹ Claves in numero reperimus decaque novem.

² Ecce figura manus tenet has et quilibet usus.

³ Nunc extende manum ut possis cernere verum.

⁴ Scandas iuncturas in directum posituras.

⁵ ·Γ· ·G· caput est grecum medio digito dabo finem.

⁶ Est manus hec facta pueris per paucula metra.

Les deux premiers vers ont encore servi ailleurs. Dans TH X ils sont complétés par le vers « Bis decas unam habet cantus claves manus arte » (TH X B 30). Dans TH XV ils introduisent le résumé versifié « Gamma.ut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, ·D·solre sequatur ... » (cf. ci-dessous). LZ 1, 24 les cite sans autre ajout ni commentaire. Le premier vers enfin est cité tout seul dans deux autres traités.³⁹

Les deux autres résumés versifiés déclinent la liste des *claves* consignées sur la main de solmisation. Le premier, qui semble propre au corpus hollandrinien, est transmis intégralement dans sept traités. Il s'agit d'une simple énumération des *claves* déclinée sur cinq vers et articulée par les monosyllabes « dic », « ac » et « cum ». On notera le parallélisme des vers 3/5 et 4/6 qui favorise la mémorisation de ce résumé :

³⁶ Berlin, Staatsbibliothek, Ms. lat. oct. 267, f. 61r-62v (Leipzig ? c. 1492-1499).

³⁷ Freiburg, Universitätsbibliothek, Ms. 77, f. 2v ; Salzburg, St. Peter, a.VI.44, f. 32r. Hugo Spechtshart, *Flores musicae* ... (Strasbourg : Johann Prüss, 1488 [München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. th. 702]), f. a7r ; Guillaume Guerson, *Utileissime musicales regulae* ... (Paris : Michel Toulouze, c. 1495), f. a5v ; Wollick, *Enchiridion liber* ... (Paris, 1512), f. a6v.

³⁸ TH III 1, 3-8 ; TH VIII 9, 81-86 ; TH X B 28-29 (v. 1 et 2) ; TH X C 171-176 ; TH XII 4, 15 (v. 1) ; TH XIII 1, 3 (v. 1) ; TH XIX 68 (suivi de : « Vel sic : Claves in numero sunt bis dene minus una ... » ; TH XXIV 11, 12 (ne cite que le premier vers, suivi de « vel sic : Claves in numero sunt bis dene minus una » ; ce vers qui est déjà connu par VERS. Palmam I 45 et VERS. Palmam II 52, est encore cité dans TH XXVI, 36) ; Sz 2, 14-18 (le cinquième vers est omis). Dans TH III et TH X C ces six vers servent d'introduction au résumé versifié « Gamma ·A·re ·B·mi pollex semper retinebit » (cf. ci-dessous).

³⁹ TH XII 4, 15 ; TH XIII 1, 3.

¹ Bis decas ex arte cantus claves manus hec sunt :

² ·Γ·maut, ·A·re, ·B·mi, ·C·faut, ·D·solre sequitur.

³ ·E·lami dic ·F·faut ·G·solreut ac ·a·lamire

[E | F G | a

⁴ cum ·b·fa·b·mi, ·c·solfaut ac ·d·lasolre.

[h c | d

⁵ ·e·lami dic ·f·faut ·g·solreut ac ·aa·lamire

[e | f g | aa

⁶ cum ·bb·fa·bb·mi ·cc·solfa, ·dd·lasol. ac ·ee·la.

[bb cc dd | ee

Le second propose une versification en respectivement douze et treize vers décrivant précisément l'emplacement de chaque degré de l'échelle sur les doigts de la main et en distinguant soigneusement les articulations des phalanges. Les huit témoins de cette versification s'ordonnent en deux versions qui se distinguent par des variantes rédactionnelles et de vocabulaire (*medicus/fidius*). La première, qui propose une échelle de dix-neuf sons (Γ-dd), s'inscrit à l'évidence dans la tradition du texte recueilli dans VERS. Palmam. La seconde, parvenue par cinq témoins, diverge par le vocabulaire, la formulation de certains vers et enfin par l'ajout du degré *ee*. Il y a donc tout lieu de penser qu'il s'agit d'une version remaniée et augmentée de la précédente. L'auteur de cette version remaniée pourrait être Iohannes Hollandrinus (cf. TH V, LZ et Sz) :

A TH III 1, 9-20 ; TH X C 177-188 TH XIX 82-94 ; TH XXIV 5, 2-14 (Vers. Palmam I 17-28)	B TH I 1, 5, 1-14 ; TH V 1, 43-55 TH XII 3, 5-17 ; LZ 1, 35-47 ; Sz 2, 80-92 (Iohannes Hollandrinus selon TH V, LZ et Sz)
Est manus hec facta pueris per paucula metra (<i>add.</i> TH III, TH X C) Nunc extende manum ut possis cernere verum (<i>add.</i> TH XIX, TH XXIV)	Voces iam clare per manum articulare (<i>add.</i> TH I, TH XII, LZ)
¹ Gamaut ·A·re ·B·mi pollex semper retinebit, ² Index radice ·C·faut mediusque ·D·solre, ³ Sic ·E·lami medicus , ·F·faut auricularis. ⁴ In cuius gremio ·G· solreut esse memento. ⁵ Inde suo more collum tetigit ·a·lamire. ⁶ Et caput solet eius ornare per ·b·fa·b·mi. ⁷ Pro pilio medici recipis ·c·solfaut. ⁸ Et ·d·lasolre caput medii <tegit> quia longus. ⁹ Index hinc iterat ·e·lami quo vertice portat. ¹⁰ ·f·faut in digito caditque ·g·solreut ipso. ¹¹ Hinc ·aa·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa·bb·mi.	¹ ·Γ·ut , ·A·re, ·B·mi semper dic pollice poni, ² Index ad radicem ·C·faut mediusque ·D·solre, ³ Sic ·E·lami fidius , sed ·F·faut auricularis. ⁴ In cuius ventre ·G·solreut illico pone. ⁵ Inde suo more collum tenet ·a·lamire. ⁶ Et caput ornari solet hinc altum ·b·fa·b·mi. ⁷ Fidius pro capite ·c·solfaut accipit apte. ⁸ Sed ·d·lasolre medii bene vertice pone. ⁹ Index hinc iterat ·e·lami cui ·f·faut astat. ¹⁰ Hinc descendendo ·g·solreut esse memento. ¹¹ Ventri donet medius ·aa·lamire, fidius ·bb·fa·bb·mi.

A	B
¹² Et ·cc·solfa tenet medioque ·dd·lasol adheret.	¹² Isque ·cc·solfa tenet collo mediusque ·dd·lasol. ¹³ Cui superest ·ee·la sub vertice que tenet ultra. ⁴⁰

Le tableau qui suit propose une synthèse des différentes versifications relatives à l'étude de la main de solmisation et de l'échelle des sons :

	Disce manum	Claves in numero	Bis decas	Gamaut Are
TH I				1, 5, 1-14 (B)
TH II	1, 2-3			
TH III		1, 3-8	1, 22-27	1, 9-20 (A)
TH V	1, 36 et 39-40		1, 59-64	1, 43-55 (B)
TH VII			1, 8-13	
TH VIII		9, 81-98 (non magister)	9, 100-105 (non magister)	
TH X B		28-29 (v. 1-2)	30 (v. 1)	
TH X C		171-188	190-193 (v. 1-3 et 6)	
TH XII	3, 30-31	4, 15 (v. 1)		3, 5-17 (B)
TH XIII		1, 3 (v. 1)	1, 19-24	
TH XV		3, 17 (v. 1)	3, 18-23	
TH XIX		68 (v. 1),	70 (v. 1)	82-94 (A)
TH XXIV		4, 12 (v. 1)	4, 15-16	5, 2-14 (A)
TH XXVI			36 (v. 1)	
LZ	1, 25-26	1, 24 app. crit. (v. 1)		1, 35-47 (B)
Sz		2, 14-20		2, 80-92 (B)

Le tableau de solmisation dont les premiers témoins remontent au XIII^e siècle, devient au siècle suivant un support majeur de l'enseignement de la musique, au même titre que la main guidonienne. Sa présence est pour ainsi dire universelle dans les écrits sur la musique de la fin du Moyen Âge et prend assez volontiers, dans la *Traditio Hollandrini*, la forme d'un tableau à dix lignes, dite « tabula decemlinealis ». Si le tableau de solmisation s'impose à l'élève ou au lecteur par sa clarté et son évidence et n'appelle guère de commentaire, il suffit seulement au maître d'attirer l'attention sur la distribution des sons par lignes et interlignes dont le principe structure la notation musicale elle-même. Dans la tradition d'enseignement de Jean de Garlande, par exemple, cet aspect du tableau constitue d'ailleurs l'un des

⁴⁰ Sur les différents états de cette versification, voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 39-40.

quatre piliers de la *musica plana*.⁴¹ Quelques rares vers dispersés dans les traités de la *Traditio Hollandrini* évoquent également cet aspect de l'enseignement, comme le vers « Linea notificat clavem, que noscitur impar » transmis sans grandes variantes par sept traités.⁴² Dans TH XII il est complété par un distique dont le premier vers évoque l'interligne :

Sed spacium locat illam, que sistit tibi compar.
Si <c> facili causa cernes, que clavis in linea <sit>.

LZ (I, 24) et Sz (2, 23-25) donnent enfin un résumé singulier, inconnu par ailleurs, de cet aspect de l'enseignement :

De facili cernas, que clavis linea sistit.
Linea sit prima, clavis spaciumque secunda.
Linea ponit eas, quas numerus invenit impar.

3. L'hexacorde et les nuances hexacordales

L'hexacorde dit de solmisation repose sur les notes d'une mélodie composée pour mémoriser une échelle formée à partir du tétracorde des finales (T S T) augmentée d'un ton respectivement au grave et à l'aigu. Ces notes correspondent à celles des premières syllabes des six premiers demi-vers de la première strophe de l'hymne à saint Jean Baptiste de Paul Diacre⁴³ associée à une mélodie étrangère à tout usage liturgique. Guy d'Arezzo, l'inventeur supposé de cette mélodie mnémotechnique, en a donné la première explication et décrit l'usage dans son *Epistola ad Michaelem*.⁴⁴ Dans sa position "naturelle", l'hexacorde coïncide avec les degrés C, D, E, F, G et a de l'échelle des sons héritée du grand système parfait de l'enseignement de Boèce. Deux transpositions "artificielles" déterminent les positions respectives du degré mobile – Si (h) ou Si bémol (b) – de la seconde et de la troisième octave : transposé sur F, l'hexacorde commande le Si bémol, ou "mou", sur G, le Si bécarré, ou "dur". L'utilisation de cet hexacorde s'est installée durablement dans l'enseignement de la musique dès le XII^e siècle à la suite de la *Musica* de Iohannes Cotto tandis que l'étude de la structure hexacordale de l'échelle

⁴¹ TRAD. Garl. plan. I 144-148 (de paritate et imparitate), TRAD. Garl. plan. III 129-132 (de lineis et spaciis), TRAD. Garl. plan. IV 60-65.

⁴² TH III 1, 37 ; TH VII 2, 2 ; TH VIII 9, 161 ; TH X A 50 ; TH XII 4, 17-19 ; TH XIII 1, 47 ; TH XXI 2, 12.

⁴³ AH 50, n° 96.

⁴⁴ GUIDO ep. p. 464, 112 - p. 470, 145.

des sons prendra sa forme définitive au siècle suivant avec l'usage généralisé de la main et du tableau de solmisation. Le caractère fondamentalement régulateur et normatif de l'hexacorde de solmisation (*cantus*), à la fois pour le chanteur et le notateur, est évoqué dans ce distique retenu par le commentateur de TH XIII :

Vult mensura vult cantus lege notari.
Est arsis thesis melodie musica quevis.
(TH XIII 1, 64-65 [comm.])

L'élève est ainsi d'abord invité à se souvenir que tout énoncé musical peut se "dire" à l'aide des six syllabes de l'échelle TTSTT. La *Traditio Hollandrini* ne connaît sur ce point que deux versifications, toutes deux singulières. La première est ce vers qui rappelle la première et la dernière syllabe de l'hexacorde (TH XIII 1, 100 [comm.]) :

Ut caput est illis sed *la* vox ultima finis.

La seconde est le distique transmis par TH XVII 75-76 :

Sex notas, nota, pendet quivis musica tota :
Ut mi suntque *re fa* quibus tu iungito *sol la*.

Il convient aussi pour l'élève de se souvenir des trois positions fondamentales – naturelle, par bémol et par bécarré – qui structurent l'échelle. Cet aspect de la doctrine est résumé par ce distique parvenu par une dizaine de témoins :

Tu qui solfabis, tres cantus esse notabis :
Ecce *b* duralis, naturalis atque *b* mollis.⁴⁵

et qui semble propre à la *Traditio Hollandrini* – on ne connaît, du moins, aucun témoin antérieur aux sources les plus anciennes de la TH.⁴⁶ Le néologisme "solfare" (solfabis) est toutefois déjà attesté au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle chez Gilles de Zamora : « sex sunt syllabae quae ad *solfandum* sufficiunt »⁴⁷, ou encore chez Amerus : « in *solfando* no-

⁴⁵ TH II 1, 5-6 et 2, 4-5 ; TH V 2, 6-7 ; TH X rec. 2, 16-21 (*add.* ·G· dat *b* duos ·C· naturas ·F· quoque molles etc. | Disce manum tantum si vis cognoscere cantum | Absque manu frustra discas per plurima lustra) ; TH XII 3, 27-31 ; TH XIII 1, 51-52 ; TH XIV 7, 5-6 ; TH XV 2, 24-25 (*add.* Tres sunt *b* dure, du- natu- du-que *b* molles) ; TH XXI 3, 12-13 ; TH XXV 7, 15-16 ; Sz 3, 10-11 (*add.* ·G· dat *b* duos, ·c· naturos, ·f· quoque *b* molles).

⁴⁶ TH VIII (1402). Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 121

⁴⁷ IOH. AEGID. 5, 4.

tas, *mi* precedat *fa* »⁴⁸ dont l'usage se répand au siècle suivant.⁴⁹ Trois autres traités connaissent également ces deux vers, mais dans une configuration augmentée⁵⁰ :

Tu qui solfabis, tres cantus esse notabis
 Quos te doctorum docebo per verba meorum (*om.* TH VII)
 Ecce b duralis, naturalis fitque b mollis
 Hos partiri potes septem clavibus aptans
 Tres duos fert ·G· naturales ·C· geminatos
 Et tot b molles in ·F· demonstrat tibi cantus.

LZ (1, 28-31) enfin possède cette version singulière :

Tu qui solfabis tres cantus esse notabis
 In ·c· natura ·f· b mol- ·g· que b dura,
 ·f· mi durum canit, ·b· molle *fa* dulce frequentat,
 et ergo dissimiles sic ambos scribere debes.

Trois traités (TH XVII, XIX et XXIV) ont recueilli par ailleurs un vers déjà connu de VERS. Palmam (II, 59) qui note simplement, et sans autre précision, l'existence de trois positions de l'hexacorde désigné ici par le terme "cantus" :

Tres locat in manibus distinctos musica cantus.

Dans TH XIX et XXIV il est complété par le vers :

Nunc armonie qui condividunt genus omne.

LZ enfin transmet un résumé inconnu par ailleurs :

Cantus triplatus est articulis variatus (3, 10)

L'étape suivante, qui initie l'élève à la structure lexicale de l'ensemble des *claves*, consiste tout d'abord à rappeler les positions fondamentales de l'hexacorde sur les lettres *C*, *F* ou *G*. Plusieurs vers résument ce point central de l'enseignement de la solmisation. Un premier, abondamment cité et parfois à plusieurs reprises au sein d'un même traité, énonce les positions dans l'ordre *C*, *F* puis *G* :

⁴⁸ AMERUS 23, 11.

⁴⁹ « Circa artem practicandi i. e. solfandi in musica » (ENGELB. ADM. 3, 4, 1 [1320]) ; « notas cantuum ruminando et solfaciendo sine littera » (IAC. LEOD. spec. 6, 69, 44 [a. 1330]) ; « per primam partem discas solfare per artem » (HUGO SPECHTSH. 18 [1332/42]).

⁵⁰ TH III 2, 2-4 + 6-8 ; TH VII 2, 9-13.

TH I 1, 6, 10 ; TH IX 1, 1, 55 et 3, 21 ; TH XII 5, 27 ; LZ 3, 11	TH V 1, 36 et 22, 11 ; TH XIX 99 ; TH XVII 86 ; TH XXIV 5, 18, 5, 24 et 6, 14 ; LZ 1, 29 et 3, 12.
·C· dat naturam, ·F· b mol- ·G·que b durum TH XII : à la fin de « Voces iam clare ... ·F·ut , ·A·re, ·B·mi ... » ; LZ : en complément du vers « Cantus triplatus est articulis variatus »	In ·c· natura, in ·f· b mol- ·g·que b dura LZ : précédé de « Tu qui solfabis tres cantus esse notabis ... » et suivi de « ·b·mi durum canit, ·b·molle fa dulce frequentat et ergo dissimiles sic ambos scribere debes »

Deux vers énoncent les positions dans un ordre différent (par bécarré, par nature, par bémol) :

- G· dat b durum, ·c· naturalem, ·f· que b mollem (TH XXI 3, 15)
- G· b duralis, ·C· natura, ·F·que b mollis (TH II 1, 8 et 2, 7 ; TH V 2, 9)

Un seul vers, assez répandu, adopte l'ordre descendant (*G, F, C*) :

- G· dat b duos, ·F· b molles, ·C· naturales⁵¹

Deux autres versifications donnent à mémoriser la dernière note de l'hexacorde selon ses diverses positions (*a* pour l'hexacorde par nature, *d* par bémol et *e* par bécarré). La première tient en un vers :

- In ·a· natura, ·d· b mollis, ·e·que b dura.⁵²

La seconde, plus développée, est connue par six traités. Le quatrain suivant précise non seulement les limites supérieures de l'hexacorde mais signale également le cas particulier du troisième hexacorde par bécarré qui, conformément à l'usage de la main, ne possède que cinq syllabes :

- Finit in ·E·lami b durus primus et alter.
- Una voce carens ternus manet in ·dd·lasol.
- Ambo naturales finem retinent ·a·lamire.
- Expliciunt eciam in ·d·lasolre b molles.⁵³

⁵¹ TH III, VII, X, XIII, mais aussi : ·G· dat ... ·C· naturos ·F· quoque molles (TH XII 3, 22 et 29).

⁵² TH II 2, 12 ; TH V 2, 41 ; TH XIV 7, 25 ; TH XVII 88 ; TH XIX 101 ; TH XXIV 5, 20.

⁵³ TH III 2, 13-14, 16-17 ; V 2, 34-35, 37, 39 ; VII 2, 17-18, 20, 22, X B 54-57 ; XII 3, 23-24, 25-26 ; XIII 1, 103-104, 106, 108.

Un tercet isolé enfin (TH V 1, 36 [cf. p. 48]) décline les lettres initiales et finales des différentes positions de l'hexacorde :

Qui promit in ·c·, finem dabit ·a·lamire.
 Qui promit in ·G·, finem dabit in ·e·
 Tenemus in ·d·la, cuius caput in ·F·fa.

Pour parachever l'étude du tableau de solmisation il convient aussi de mémoriser les sept positions possibles des hexacordes sur l'échelle des sons. Trois groupes de vers rapportent cet élément doctrinal. Le premier, attesté par trois traités (TH III, X B et XIII), est inconnu par ailleurs :

Hos partiri potes tres septem clavibus aptans :
 Tres duros fert ·G·, naturales ·C· geminatos,
 Et tot b molles in ·F· desmontrat tibi cantus.⁵⁴

Le second, qui semble également propre à la *Traditio Hollandrini*, est parvenu dans deux versions :

Versio A TH V 2, 17-19 ; XIV 7, 14-16 ; XVII 83-84 ; XXI 3, 20-21	Versio B TH XIII 1, 84-90 (comm.) ; XIX 104-106 ; XXIV 5, 26-29
¹ Per septem species tres cantus plurificantur : ² Per tria ·g·, duo ·c·, duo ·f· diversificantur. ³ b durum triplo reliquos cantus geminabo.	¹ Tres species cantus per septem plurificantur : ² In tria ·g·, duo ·c·, tot et ·f· diversificabis, ³ Ut b duralis naturalisque b mollis ⁴ Hos partire potes 3 ^s clavibus 7 ^{em} aptis. _____
	plurificantur] plurificabis TH XIX, TH XXIV

Le dernier est également parvenu dans deux leçons divergentes, en particulier pour l'exposé sur l'hexacorde par nature (v. 6-9), dont la version livrée par TH XIX s'accorde assez fidèlement à VERS. Palmam⁵⁵ :

TH XXIV, VERS. Palmam	TH XIX (leçons variantes)
¹ Est, ut auditur, b duralis in ordine primus. ² In tres perfecte cantus dividitur iste. ³ Incipitur in gama primus, finem facit in ·E·. ⁴ Alterius b dur· ·G· caput ·e· quoque finis. ⁵ ·gg· dupla ternus, postrema voce privatus.	Est ... In tres ... distinguitur iste. Incipitur ... Alterius ... ·G· dupla ...

⁵⁴ TH III 2, 6-8 ; TH X B 19-21 ; TH XIII 1, 70+72-73. Le premier vers est encore connu de VERS. Palmam II 61.

⁵⁵ TH XIX 110-114, 116-119, 121-125 ; TH XXIV 5, 31-35, 38-41, 44-47.- VERS. Palmam II 62-74.

TH XXIV, VERS. Palmar	TH XIX (leçons variantes)
⁶ Mox canit autente naturalis parte sequente.	Mox venit attente naturalis in ·c· sequente.
⁷ Et cantus iste per binos scinditur.	Per binos iste cantus distinguitur a te
⁸ In ·C· principiat, finem dat in ·a·lamire	In ·c· principiant, finem dant in ·a·lamire.
⁹ Excellens prima finit, ·c· quidem inchoatur.	Excellens ...
¹⁰ ·B· mollis cantus fertur in ordine ternus.	·B· mollis ...
¹¹ Per binas partes iste scindatur ut alter.	Est tibi postremus b mollis in ordine cantus
¹² ·F·faut principiat primum, terminat quoque ·d·la.	Per binas partes cantus distinguitur alter ·F·faut principiat primum terminaturque ·d·la
¹³ Alter b mollis caput ·f· terminat quoque finis.	Alter ...
⁶ canit] cantat TH XXIV autente] adtente VP _a ⁹ quidem] quod VP _a ¹² primum om. TH XXIV ¹³ caput] capit TH XXIV VP _a	

Le “traité de solmisation” est un type d’exposé assez répandu dans la pédagogie musicale de la fin du Moyen Âge, en particulier dans l’espace germanique. Il consiste en général à décrire pour chaque degré, partant de la note la plus grave de l’échelle, l’ensemble des nuances possibles, d’un hexacorde à un autre. Considérant le nombre de syllabes, un degré ne comportant qu’une seule syllabe n’admet pas de nuance, un degré possédant deux syllabes (soient a et b) en possède deux (ab, ba) et six pour un degré à trois syllabes (ab, ba, ac, ca, bc, cb). Si quelques traités de la *Traditio Hollandrini* sacrifient aux fastidieuses énumérations de toutes les nuances possibles (TH IX 2, XV 9, XVI 1, 5 ; XX 2 ; Sz), degré par degré, d’autres privilégient en revanche des exposés plus synthétiques du principe de la solmisation ponctués de résumés versifiés.

Le principe général de la nuance hexacordale consiste, partant d’un hexacorde donné, à emprunter la syllabe (*vox*) de l’hexacorde voisin ou plus éloigné qui sera choisi en fonction du mouvement général de la mélodie. Dans la *Traditio Hollandrini* ce principe ne semble guère avoir été versifié. Seul le commentateur de TH XIII (2, 23-24) le résume en ces termes, rappelant simplement que la nuance procède par échange de syllabes sur le même doigt (*membrum*) de la main :

Dum vox mutatur, cantus diversificatur.
Dico si vocem, membro muto sub eodem

tandis que le rédacteur de TH XVII (90-91) s’est contenté de recueillir l’explication des *Flores* de Hugo Spechtshart :

Quando mutabis, vocem pro voce locabis,
Sicque dabit voces semper mutacio plures.

Les traités de la *Traditio Hollandrini* sont en revanche plus prolixes sur la question du nombre de nuances possibles pour les différents degrés de l'échelle des sons. Le tercet suivant est rapporté par non moins de seize traités⁵⁶ :

Unica si fuerit vox invariata manebit
Si duplex detur hanc bis decet ut varietur
Sed dum sit terna tunc fit mutacio sena.

Sa diffusion s'étend toutefois bien au-delà de notre corpus.⁵⁷ Il s'apparente en outre à cet autre tercet auquel il est associé dans trois traités⁵⁸ :

Si vox est simpla fiat mutacio nulla
Si vox est dupla fiat mutacio dupla
Si vox sit terna tunc fit mutacio sena.

Enfin, pour résumer cette même matière, les rédacteurs de TH XVII, TH XIX et TH XXIV ont ajouté cet autre résumé recueilli dans les *Flores* de Hugo Spechtshart :

Vocem si clavis habet unam non variabis.
Cuius sunt gemine poteris bis eam variare.
Clavis triplata vicibus sex sit variata.⁵⁹

Demeure l'impossibilité de réaliser une nuance sur les trois premiers degrés de l'échelle (Gamma, A et B). Elle est ainsi formulée par TH XIX et TH XXIV :

Gamma *ut* retinet sed non mutacio fiet
Continet ·A·re *re* sed non licet hanc iterare
Mi retinet ·B·mi sed non vult hoc iterari.⁶⁰

⁵⁶ TH I 1, 7, 7-9 ; TH II 3, 6, 10, 26 ; TH III 4, 15-17 ; TH V 3, 9, 17, 34 ; TH VII 3, 14-16 ; TH IX 1, 2, 7-9 ; TH X B 22-24 ; TH XIII 2, 28-30 ; TH XIV 8, 7, 14, 23 ; TH XV 8, 6-8 ; TH XVII 112-114 ; TH XIX 151, 158, 177 ; TH XXI 9, 15 (troisième vers omis) ; TH XXIV 7, 12, 19, 38 ; LZ 2, 9, 15, 23 ; Sz 5, 26, 24, 20. Variantes : Sed dum fit] si vox sit TH I, II, IX LZ si vox est TH XIV (à rapprocher du dernier vers de « Si vox est simpla ... », ci-dessous).

⁵⁷ München, BSB Clm 7614, f. 88r (c. 1420) ; Ebstorf, Klosterarchiv, Ms. V 3, f. 201r (c. 1450-1475) ; MAN. GUID. (c. 1450) ; Wien, ÖNB, Cod. 5160, f. 39v (xvi^e s.).

⁵⁸ TH II 3, 5, 11, 26 ; TH V 3, 10, 16, 34 ; TH XIV 8, 13, 23.

⁵⁹ TH XVII 103, 105, 108 ; TH XIX 150, 157 (sans le troisième vers) ; TH XXIV 7, 11, 18, 39.- HUGO SPECHTSH. 78, 80, 87.

Il y a aussi l'impossibilité d'une muance ascendante à partir du dernier degré "régulier" de l'échelle, à savoir *dd* :

Inque *la sol* mutat descendendo ·dd·lasol
(TH XV 9, 191)

On procédait enfin volontiers à un décompte des *dictiones* (à savoir l'ensemble *clavis* + *vox*) en fonction du nombre de syllabes. Ainsi TH III (4, 20-22), TH VII (3, 19) et TH XIII (2, 39-40) indiquent qu'il y a six *dictiones* à trois syllabes et à six muances (*G a c d g aa*), huit à deux syllabes (*C D E F e f c c dd*), tandis que sept autres ne donnent lieu à aucune muance (*F A B b b bb bb*). Cette observation est résumée en deux vers :

Tres voces sex fractiones sex clavibus aptes
Absolvas septem da reliquis voces geminatas..

auxquels TH VII et TH XIII ajoutent :

Et totidem mutaciones istis superaddas.

La partie la plus fastidieuse de l'étude de la solmisation consiste en l'examen, degré après degré, de la configuration des *dictiones* (*F-ut*, *A-re*, etc.) et de l'inventaire des muances possibles d'un hexacorde à l'autre. Dans le sillage de la tradition d'enseignement de Jean de Garlande, cette section de la *musica plana* fait généralement l'objet de longues descriptions. Deux traités de la *Traditio Hollandrini* – TH XIX et TH XXIV – ont recueilli une versification complète de la déclinaison des muances, également connue de VERS. Palmam II.⁶¹ On n'en connaît pas d'autre. En revanche quatre traités possèdent une série de seize vers qui illustrent bien ce même aspect de l'enseignement de la *musica plana*, mais ne livrent toutefois aucune information sur le détail des muances.⁶² Ils accompagnent, en guise de légendes, des exercices notés destinés à la mémorisation des muances hexacordales :

Gammaut, ·A·re, ·B·mi credo non posse variari.
·ce·la non varia extraque manum tibi dat *la*.
Solfas et varias sic ·C·faut et bene mutas.
Debes ·D·solre mutando sic variare.

⁶⁰ TH XIX 153-155 ; TH XXIV 6, 14-16.

⁶¹ « ·C·faut ac binas *ut fa* retinet sibi voces ... » TH XIX 181-267 ; TH XXIV 7, 219-220 + 225-227 + 235.- VERS. Palmam II 88-134 (*passim*).

⁶² TH II 3, 32-47 ; TH V 3, 43-58 ; TH XX 2, 25-58 (*passim*) ; LZ 2, 29-117 ; Sz 5, 48 ne cite que le premier vers.

Sic ·E·lami varia solfando sic quoque muta.
 Mutans solfabis sic ·F·faut et variabis.
 Sic est mutandum ·G·solreut et variandum.
 Sic ·a·lamire mutans solfando require.
 Sic bene solfamur ·c·solfaut et variamus.
 Sicque ·d·lasolre solfans mutando resolve.
 Sic solfans ·e·lami muta sic quoque variando.
 ·f·faut sic varia solfando sic quoque muta.
 Sic est mutandum ·g·solreut et variandum.
 Sic ·aa·lamire solfando debes adire
 Semper sic solfa, muta variaque ·cc·solfaut.
 Arcem ·dd·lasol inter claves quoque tenet sol.

Il en va de même de cette versification hétérométrique (TH XXIV 7) rédigée pour le même usage et dont le début (relatif aux degrés *F A* et *B*) a été omis par le rédacteur du traité :

⁵⁰ ·C·faut sic varia sic solmisandoque muta.
⁶⁰ Poteris ·D·solre per saltos sic variare [etc.].
⁶⁹ Ecce de ·E·lami has mutaciones inveni.
⁸⁰ Ecce qualiter ·F·faut mirabile habet caput.
⁹⁹ Sicut in notula presenti demonstratur ·G·solreut subtiliter satis variatur.
¹¹⁸ In ·a·lamire notas decantando, voces has require taliter variando.
¹³⁹ Tu qui ·c·solfaut volueris cantare, poteris *sol, fa* et *ut* per saltus hos variare [etc.].
¹⁵⁹ Qualiter ·d·lasolre cantatur in presenti notula clarius habetur.
¹⁶⁸ *La mi* cantanto in ·ee· superacuto,
¹⁷⁵ Sic superacutum ascendit ·ff· in altum.
¹⁹³ Ego superacutum ·gg· bene notavi ascendens sic in altum ipsum solmizavi.
²¹¹ Cantas excellens ·aa·lamire poteris ascendens has voces invenire.
²²¹ Sic ·cc·solfa cantans et solfiza.
²³³ ·dd·lasol ego his mutacionibus rego.
²³⁴ ·ee·la non ponitur quia non reperitur in tono.

Les principes de la solmisation tiennent en quelques règles. La première et la principale d'entre-elles repose sur le principe d'économie et dit qu'il ne faut changer d'hexacorde qu'en cas d'absolue nécessité. Elle est rappelée par ce distique :

Nunquam mutabis nisi sit mutare necesse
 Si veras cupias tibi normas artis adesse.⁶³

que connaît Hugo Spechtshart (76-77) et dont le premier vers figure aussi dans VERS. Palmam (II 77).

⁶³ TH XVII 93 ; TH XIX 147-148 ; TH XXIV 7, 8-9. Premier vers seulement dans TH V 3, 42 ; TH XX 2, 4 ; TH XXII 14, 7.

La seconde précise l'usage des syllabes en fonction du mouvement mélodique ascendant ou descendant. Ainsi une muance vers les trois premières syllabes de l'hexacorde correspond à une progression ascendante de la mélodie, et vers les trois dernières à une progression descendante : ainsi, p. ex., sur *c-solfaut* on dira *ut* pour *fa* dès lors que la mélodie s'élève au-delà de la dernière note de l'hexacorde propre à *fa* (*e-la*) ; inversement, on dira *sol* pour *fa* lorsque la mélodie descend en-deçà de la première note (*G*) de ce même hexacorde. Cette règle, déjà formulée vers la fin du XIII^e siècle dans la tradition d'enseignement de Lambertus⁶⁴, est résumée dans ce vers également connu par plusieurs traités de la *Traditio Hollandrini* :

*Ut re mi scandunt, descendunt fa quoque sol la.*⁶⁵

Il reste enfin le cas particulier du *b-fa-b-mi* (et de son octave) qui n'admet pas de muance puisque chaque syllabe se rapporte à une *clavis* propre et qu'il ne peut y avoir de muance sur une seule et même *clavis*. Cet aspect central de la doctrine de la solmisation est résumé dans dix-sept traités qui proposent ce distique propre, semble-t-il, à la *Traditio Hollandrini* et que TH V et LZ attribuent d'ailleurs explicitement à Hollandrinus :

Sub ·b·fa·b·mi duas voces volo demi.

Quas non mutabis quia duplex ibi clavis.⁶⁶

TH XXIV ajoute cet autre distique connu de VERS. Palmam II :

·b·fa·b·mi binas voces retinet sibi *fa mi*

Non commutandas, nullo modo variandas.⁶⁷

et TH XIX et XXIV citent en outre ces vers empruntés aux *Flores* de Hugo Spechtshart :

Et non mutatur ·b·fa·b·mi nec variatur

Eius et octava ne fiat mutacio prava

Nam *fa mi* clare nunquam poteris variare.⁶⁸

⁶⁴ TRAD. Lamb. 2, 4, 10. Ce vers semble avoir connu une assez large diffusion au XIV^e siècle : cf. QUAT. PRINC. 3, 9 ; TRAD. Garl. plan. V 90.

⁶⁵ TH II 3, 30 ; TH V 3, 38 ; TH IX 1, 2, 10 ; TH VII 3, 28 ; TH XIII 2, 57 ; TH XIV 8, 27.

⁶⁶ TH II 3, 16-17 ; TH III 4, 18-19 ; TH V 3, 29-30 ; TH VII 3, 17-18 ; TH IX 1, 2, 53-54 ; TH X B 42-43 ; TH XIII 2, 31-32 ; TH XIV 8, 19-20 ; TH XV 8, 9-10 ; TH XV 9, 114-115 ; TH XVII 100-101 ; TH XIX 166-167 ; TH XXI 4, 16-17 ; TH XXIV 7, 29-33 ; TH XXVI 48-49 ; LZ 2, 18-19 ; Sz 5, 30-31. Voir aussi Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 31.

⁶⁷ TH XXIV 7, 27-28 ; VERS. Palmam II 115-116.

⁶⁸ TH XIX 172-174 ; TH XXIV 7, 34-36 ; HUGO SPECHTSH. 81-83.

L'appartenance du *b-fa* à l'hexacorde par bémol et du *b-mi* à celui par bécarré est rappelé par ce vers assez largement répandu dans la *Traditio Hollandrini* et explicitement attribué à Hollandrinus par Szydlowita. Il est toutefois déjà connu de VERS. Palmam I :

h durum mi canit, b molle *fa* dulce frequentat.⁶⁹

ou encore :

h durum mi canit, quoque *fa* modulescit.
(TH XVI 4, 8)

TH X (B 40-41) propose cette autre versification dont le texte semble altéré :

Alcius *mi* quam *fa* non varies in ·b·fa·h·mi
Destruit vim sonus ne ·b·fa·h·mi variemus.

L'expression « *mi* plus haut que *fa* » souligne en effet que le *mi* bécarré est « au-dessus » du *si* bémol dans l'échelle des sons et le second vers semble vouloir dire que le caractère de la mélodie (*sonus*) interdit de chanter *fa* au lieu de *mi* ou l'inverse.⁷⁰

Enfin, d'un point de vue plus pratique, il semble que l'on ait eu le souci d'identifier précisément, lorsque l'on vient d'opérer une muance hexacordale, la propriété (par nature, bémol ou bécarré) de l'hexacorde auquel appartient la syllabe sur laquelle on vient de faire une muance. C'est du moins ce que suggère ce distique singulier transmis par TH X (B 69-70) :

In quo descendens nomine cantum finias *ut*
Illius esse dicas hanc vocem quam immutasti.

4. Les degrés altérés

Dès le XIII^e siècle, diverses mesures de monocorde décrivent la construction de degrés altérés.⁷¹ Ces mesures, qui semblent issues de

⁶⁹ TH III 3, 29 ; 2, 22 ; TH VII 2, 34 ; TH VIII 9, 46 ; TH X B 52 ; TH XIII 1, 128 ; TH XV 6, 16-17 ; TH XVIII 2, 12 ; TH XIX 170 ; TH XXI 2, 23 ; TH XXIII 1, 2, 46 ; TH XXIV 7, 33 ; LZ 1, 30 ; Sz 3, 28.- VERS. Palmam I 44.- modulescit] Ergo dissimiles sic omnes (litteras XV) describere debes *add.* III 3, VIII, X, XV et ergo dissimiles sic ambos scribere debes *add.* LZ.

⁷⁰ Voir aussi l'interprétation proposée par Chr. Berkold, *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. 4, p. 141.

⁷¹ Cf. Meyer Chr., *Mensura*, Si aliqua linea 63-96 (éd. p. 117-120), Synemenon est addicio habundantie (éd. p. 184), De synemmenis (éd. p. 185).

traditions franco-anglaises, en particulier de l'enseignement de Jean de Garlande, pourraient avoir été dictées par les exigences de la pratique de l'organum, avec ses points d'appui formés de quarts et de quintes justes. C'est dans le prolongement de cette tradition que semble s'inscrire la théorie des *coniunctae* qui introduit ces degrés altérés dans l'enseignement du plain-chant. Cette doctrine, qui fleurit à partir du XIV^e siècle et dont témoignent un long passage du traité de Goscalcus (1375) et, vers la fin de ce même siècle, le *Cartula de cantu plano* (CART. PLAN.), est abondamment représentée dans la *Traditio Hollandrini* puisque non moins de dix traités font allusion ou développent plus longuement cette théorie.⁷² Cet aspect de l'enseignement du plain-chant n'a cependant pas fait l'objet de résumés versifiés, à l'exception de cette versification, à l'évidence lacunaire, rapportée par le rédacteur de TH V (3, 191-195) :

Octo coniunctas metrisque notabis in illis :
 ·A·re ·B·mi primam, ·D·solre ·E·lami secundam
 et ·F·G· finales ternam finaleque ·G· dat
 quaternam simul ·a· coniunctam prestat acutum
 <...>
 ·g·que acutum dat ·a· sextam superacutum
 <...>

5. Intervalles

L'étude des intervalles mélodiques⁷³ est fermement ancrée dans les traditions d'enseignement de la musique issues du *Dialogus de musica* et des écrits de Guy d'Arezzo. Selon l'auteur du *Micrologus* (ch. 4) ces intervalles (alors appelés *modi*), sont au nombre de six : ton, demi-ton, tierces mineure et majeure, quarte et quinte. Sensiblement à la même époque, Hermannus Contractus propose une liste de neuf *modi* qui ajoute l'unisson et les sixtes mineure et majeure aux six précédents. Cette liste est consignée sous la double forme d'un résumé versifié de treize hexamètres à rimes intérieures (« Ter tria iunctorum ... ») et d'un texte en prose (« Ter terni sunt modi ... ») qui ont connu – le second en particulier – une très large diffusion jusqu'à l'aube des temps modernes et dont la *Traditio Hollandrini* est très largement

⁷² TH I 8, 4 (allusion aux degrés altérés réalisés sur le monocorde) ; TH II 3, 149-227 (Sequitur de naturis coniunctarum) ; TH V 3, 183-247 (Sequitur de naturis coniunctarum) ; TH VI 33, 1-19 ; TH VIII 18 (De coniunctis musicalibus) ; TH XII 10 ; TH XVI 4 ; TH XX 5, 1-28 ; LZ 3, 193-229 (Sequitur nunc de naturis coniunctarum) ; Sz 8

⁷³ Voir Sachs K.-J., *Elementarlehre*, p. 130-131.

imprégnée. Ces deux textes portent en outre bien souvent une mélodie destinée à mémoriser à l'oreille les différents types d'intervalles.

L'exposé versifié de Hermannus Contractus a été recueilli dans son intégralité par le rédacteur de TH VIII (13, 31-45), mais sans la mélodie.⁷⁴ Le rédacteur de TH I (1, 9, 4-25) livre en revanche une version hybride qui farcit la versification hermanienne d'une série de vers dont deux se trouvent déjà chez Lambertus et dont trois autres sont empruntés à la *Musica speculativa* de Jean de Murs et qui, dans tous les cas, font doublon :

(H = HERMANN. vers. ; L = LAMBERTUS ; IM = IOH. MUR. spec.)

TH I 1, 9, 4-25	H/L/IM	TH XI	LZ
4 Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum	H 1		
5 Nam nunc unisonos exequat notula ptungos	H 2		
6 Hinc prope consimilem discernit lima canorem	H 3	2, 35	
7 Hinc tonus affini tribuit discrimina voci	H 4	2, 36	
8 Linea sic spacio coniuncta tonum sive semi [2m 2M]		2, 37	3, 168
9 Personat atque ibi exit differentia soni		2, 38	
10 Ut cum <i>re</i> plene tonantur, <i>mi</i> quoque cum <i>re</i> [2M]	L 99	2, 39	3, 169
11 Atque <i>fa sol la</i> sic cantando dabit infra [2M]		2, 40	3, 170
12 Dantque semi <i>mi fa</i> nec fit plenus tonus infra [2m]	L 100	2, 41	3, 171
13 Nam tonus est semi non perfectus quasi <i>mi fa</i> [2m]		2, 42	3, 172 ⁷⁵
14 Necnon assidue coniunctum lima tonusque ⁷⁶ [3m]	H 5		
15 Et duo sepe toni pariter sibi continuati [3M]	H 6		
16 Ditonus ecce tibi reboat modulamine tali [3M]			
17 Sepeque dulcisonas modulans dyatessaron odas [4]	H 7		
18 Et crebro grate mulcens aures dyapente [5]	H 8		
19 Est semi et duplex tonus in dyatessaron vere [4]	IM 1,155		3, 176
20 Sed dyapente tonos tres et semis dico tenere [5]	IM 1,177		3, 179
21 Bina semitonia cum quinque tonis pasodya [8]	IM 1,181		3, 182
22 Complectens iunge modos numerabis abunde			
23 Qui voce notisque simul discernere possis	H 11		
24 Quemvis distinctum potes nunc modos tangere cantum	H 12		
25 Discernendo thesim sine precentore vel arsim	H 13		

D'un point de vus doctrinal, on notera que cette versification omet curieusement les sixtes majeure et mineure (Hermannus, v. 9 et 10). Il semble par ailleurs que cette compilation, dont TH XI et LZ transmettent divers segments, pourrait avoir circulé en tant que telle. La versification de Hermannus Contractus n'a laissé par ailleurs que quelques traces sporadiques, ainsi dans TH XIII qui ne cite que le premier vers (3, 219) ou

⁷⁴ Sur la présente réception des vers « Ter tria iunctorum », voir aussi Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 77.

⁷⁵ Suivi du vers : Fitque semitonium *fa mi* sic versum *mi fa*.

⁷⁶ Également dans TH IV 28.

encore dans TH XXIV 8, 11-21 qui reproduit, à la suite du premier vers (Ter tria iunctorum ...) la versification de Hugo Spechtshart (283-290) de cette même théorie des neuf modes.⁷⁷

Les traités de la *Traditio Hollandri* documentent au demeurant, et de manière plus caractéristique, l'enseignement des intervalles mélodiques par un groupe de trois résumés versifiés, souvent transmis de manière lacunaire. La mémoire défaillante des rédacteurs, la négligence des copistes ou les lacunes des antigraphes pourraient en être les causes majeures. Une collation des textes permet toutefois de les reconstituer avec une certaine vraisemblance.

1. Le premier (*Unisonus clavem* ...) consigne un enseignement de la tradition guidonienne des six *modi* augmentés de l'unisson. Il peut être reconstitué à partir de six témoins dont le plus complet est TH XVII et se présente sous la forme d'une série de sept vers qui, dans TH XVII, ont été augmentés de vers précisant le nombre de *species* de certains intervalles. Ces indications sont, pour trois d'entre-elles, empruntées à la versification *Voces diversis cordis* présentée plus loin. Par ailleurs, dans une tradition commune à TH XVII et TH XXII le contenu doctrinal a été adapté à la théorie des neuf *modi* de Hermannus Contractus par l'ajout de deux vers décrivant les sixtes mineure et majeure.⁷⁸

¹ Unisonus clavem tantummodo postulat unam.	[U]
² Sed semitonium <i>fa mi</i> sociat sibi cantum.	[2m]
[^{2bis} Non sit tibi dubium quod ei constat genus unum.]	
³ Cum socio socia vult esse tonus rape <i>mi fa</i> .	[2M]
[^{3bis} Quatuor in species illum distinguere debes.]	(cf. <i>Voces diversis cordis</i> , v. 5)
⁴ <i>Sol mi</i> vel <i>fa re</i> vult semiditonus esse,	[3m]
⁵ <i>Ut mi, fa la</i> sic ditonus est vel eontra.	[3M]
[^{5bis} Sic species in se binas retinebit uterque.]	(cf. <i>Voces diversis cordis</i> , v. 8)
⁶ <i>Sol re</i> cum <i>mi la</i> dyatesseron est simul <i>ut fa</i> .	[4]
[^{6bis} Iste modus species solum dividitur in tres.]	(cf. <i>Voces diversis cordis</i> , v. 11)
⁷ <i>Ut sol, mi mi, re la</i> quoque <i>fa fa</i> dabit dyapenthe.	[5]
[^{7bis} Bis binas species in eo sic querere dices.]	

⁷⁷ La versification de Hugo Spechtshart est également été recueillie dans TH XV 11-17. Elle est introduite ici par le vers « Ter trinis modulis cantus contextitur omnis ». Le rédacteur de TH XXIV ajoute à la fin ce vers : « Formatur cantus his ter ternis speciebus » que connaît également TH XXVI (144).

⁷⁸ ·E·laque ·c·solfa dant cum semi dyapenthe
Cum dyapente tonum facit ·F· faut ac ·d·lasolre

	TH II, 3	TH V, 3	TH XIV, 9	TH XVII	TH XX, 3	TH XXII, 6
v. 1	63	88	18	140	-	18
v. 2+2bis	-	-	-	146-147	-	-
v. 3+3bis	-	-	-	151-152	-	-
v. 4	84	109	29	155	24	-
v. 5+5bis	-	-	-	157-159	-	-
v. 6	94	120	38	163	33	45
v. 6bis	-	121	-	-	-	-
v. 7+7bis	-	-	-	166-167	-	49-50

2. La versification *Voces diversis cordis* rend compte de l'enseignement de la série des neuf *modi*. Parvenue par quatre copies⁷⁹, elle compte une dizaine de distiques formés d'hexamètres à rimes intérieures. Les intervalles sont définis non par leurs éléments constitutifs ou par des syllabes de solmisation, mais par le nombre de degrés qu'ils comprennent. Cette définition (assignée au premier vers de chaque distique) est complétée par des considérations relatives aux aspects de ces intervalles. Le concept d' "aspect" manque toutefois de rigueur : dans le cas du ton et de la tierce majeure ce terme désigne le nombre d'intervalles de ce type compris au sein de l'hexacorde, à savoir quatre pour le ton (*ut-re, re-mi, fa-sol, sol-la*) et deux pour la tierce majeure (*ut-mi, fa-la*). En revanche, pour la quarte et la quinte, il désigne, selon une tradition théorique qui remonte à la musique de Boèce, le nombre de permutations possibles des tons et du demi-ton constitutifs de ces intervalles. L'énumération des aspects est abandonnée pour les sixtes. La disparité des contenus théoriques du second vers de chaque distique suggère ainsi que la présente versification repose sur un noyau primitif de 10 vers suffisant pleinement à l'exposé du contenu doctrinal de la théorie des neuf *modi*, en l'occurrence les v. 2, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 16 et 17 de notre reconstitution.

[¹ *Voces diversis cordis resonant vel in una.*]

² Si non mutatur tunc unisonus vocitatur.

[U]

³ Quot fiunt voces tot ibi species fore dices

⁴ Vox si vicinatur voci, tonus inde vocatur.

[2M]

⁵ Quatuor in species illum distinguere debes.

⁶ Vult solum *fa mi* semitonium vocitari.

[2m]

<...>

⁷ Si tertium tangis membrum ditonum bene pangis,

[3M]

⁸ Et species in se binas <...> claudit.

⁹ Si *fa mi* claudatur, semiditonus vocitatur

[3m]

<...>

⁷⁹ Les vers 3, 7, 8 et 10 ont également recueillis dans TH IV (voir notre tableau).

- ¹⁰ A prima surget quartam dyatesseron urget. [4]
¹¹ Iste modus species solum distinguitur in tres.
¹² Tactusque quinte vocis fertur dyapente, [5]
¹³ Quatuor et species in eo perquirere debes.
¹⁴ Hic saltus sexte semithonii cum dyapente [6m]
¹⁵ Sed semithonium per eos concluditur binum.
¹⁶ Cum dyapenthe thonus idem gradus est variatus [6M]
 <...>
¹⁷ Vocis et octave modulamen quod magis suave, [8]
¹⁸ Est dyapason erit in se reliquos quod habebit.

(TH XIII 3, 201 *comm.* ajoute : « Concludit alias in se quidem melodias)

- ¹⁹ Quinque thonos duo semithonia continet in se.

(TH XIII 3, 203-205, 209-210 *comm.* ajoute :

Dytonus adiunctum dyapente facit diapason

Est eadem ratio semiditono sociato

+...+ si supervacua commixtio facta

Octavam superat dyatesseron et dyapente [+ TH XXI 6, 65]

Huius contra stat nulla ratione cogente etc. [+ TH XXI 6, 66 : Hec concordia stat ...])

	TH III 5	TH IV	TH XI, 2	TH XIII, 3 <i>Le (Comm.)</i>	TH XIII, 3 <i>Me</i>
v. 1 (U)	19	-	-	-	221
v. 2 (U)	20	-	-	62	222
v. 3	22	8	15	63	223
v. 4-5 (2M)	30-31	-	-	-	225-226
v. 6 (2m)	38	-	56	77	227
v. 7 (3M)	-	41	69	128	229
v. 8 (3M)	52	42	70	130	230
v. 9 (3m)	-	-	82	129	231
v. 10-11 (4)	64-65	51	97-98	143-144	233-234
v. 12-13 (5)	76-77	-	110-111	158-159	236-237
v. 14-15 (6m)	84-85	-	121-122	184-185	239-240
v. 16 (6M)	88	-	127	186	241
v. 17-19 (8)	99-101	-	148-150	199-200, 202	242, 244-245

3. Les vers *Unisonus clave solet* occupent une position centrale dans la *Traditio Hollandrini* puisqu'ils sont connus par dix-huit traités. Cette versification en dix hexamètres de l'enseignement des neuf *modi* augmentés de l'unisson suit de près VERS. Palmam I (76-86). Les définitions de ces intervalles – à l'exception des sixtes et de l'octave – identifient respectivement la position de chacun d'entre eux dans l'hexacorde guidonien. Les intervalles de la seconde mineure à la tierce majeure sont définis par rapport à leur position au sein de l'hexacorde de solmisation.

En revanche, les définitions *fa fa* et *mi mi* introduites pour la quinte indiquent que pour cet intervalle, mais aussi peut-être pour la quarte, l'auteur de ces vers avait à l'esprit le principe des nuances hexacordales lointaines, soit :

quartes	quintes
<i>la mi</i> = E-B, a-E, d-a, etc. (desc.) ; E-a, a-d, etc. (asc.)	<i>fa fa</i> = F-c , b-f, etc. (asc.)
<i>sol re</i> = D-A, G-D, c-G, etc. (desc.) ; D-G (asc.)	<i>mi mi</i> = E-b, a-e, etc. (asc.)
<i>fa ut</i> = C-G, F-C, b-F, etc. (desc.) ; C-F (asc.)	<i>la-re</i> = E-A, a-D, d-G, etc. (desc.)
	<i>sol-ut</i> = D-Γ, G-C, c-F, etc. (desc.)

- ¹ Unisonus clave solet in una resonare [U]
² *Fa mi* semitonium modulacio dat tibi rectum [Sm]
³ Dant *fa sol la* tonos vel *ut re mi* tibi plenos [2M]
⁴ Semique ditonus est cum *sol mi* vel *fa re* iungis [3m]
⁵ Ditonus est *ut mi* vel *fa la* cum sibi iungit [3M]
⁶ *La mi, sol re, fa ut* dyatesseron esse probabis [4]
⁷ *Fa fa, mi mi, la re, sol ut* informat dyapenthe [5]
⁸ Semitonium sepe sibi coniungit diapente [6m]
⁹ Cum dyapente tonus aliter non fit sociatus [6M]
¹⁰ Amplectens octo superadditur dyapason. [8]

	VERS. Palmar I	II 3	III 5	IV	V 3	VII 3	IX 2, 1	X B	X C	XI 2	XIII 3	XIV 9
v. 1 (U)	76	62	18	8	87	50	-	7	93	14	50	-
v. 2 (2m)	77	68	-	-	92	57	-	8	102	46	69	22
v. 3 (2M)	78	77	32	-	102	71	26	9	98	27	82	26
v. 4 (3m)	79	83	57	35	108	80	-	-	114	74	105	-
v. 5 (3M)	80	89	51	40	114	89	-	-	110	65	119	34
v. 6 (4)	81	-	66	56	-	-	42	-	121	90	134	-
v. 7 (5)	82	-	78	⁻⁸⁰	-	-	-	-	126	102	149	-
v. 8 (6m)	83	113	-	-	139	134	-	-	130	117	165	-
v. 9 (6M)	84	118	89	-	144	141	-	-	134	127	176	-
v. 10 (8)	86	-	-	⁻⁸¹	151	158	-	-	143	137	193	-

⁸⁰ Ici : « Intensa voce quintam formam dyapenthe » (TH IV 59).

⁸¹ Ici : « Sed dyapason ex dyapenthe et dyatessaron conficitur » (IV 83 d'après Ioh. Mur. spec. 1, 184).

	XV 7	XVIII 1	XIX	XX 3	XXII 6	XXIV 8	XXVI	LZ 3	Sz 7
v. 1	26	16	563	12	17	26	147	82	15
v. 2	37	20	567	17	23	33	-	89	30
v. 3	47	22	572	21	29	39	-	104	42
v. 4	64	24	-	-	-	53	-	116	54
v. 5	70	-	-	28	-	57	-	122	65
v. 6	82	31	582	-	-	65	-	130	74
v. 7	90	37	586	-	-	77	-	142	99
v. 8	95	43	590	42	-	86	-	151	105
v. 9	99	45	⁻⁸²	46	-	98	-	157	⁻⁸³
v. 10	114	49	597	-	-	94	173	164	123

La doctrine des neuf *modi* a encore été résumée sous la forme d'un vers attribué par Sz à Iohannes Hollandrinus, mais qui, selon les traditions, apparaît en association avec un ou deux autres vers⁸⁴ :

TH III, TH XIII, TH XXI	TH V, TH VII, TH IX, TH XV, TH XIX, TH XXIV, Sz	TH X A 56 + B 85
Est diversarum concors responsio vocum Ter ternis modulis cantus contextitur omnis	Ter trinis modulis cantus contextitur omnis	Est diversarum concors responsio vocum Ter ternis modulis cantus contextitur omnis Et isti modi sunt cum principalibus compositi

Une dernière série de versifications relatives aux intervalles mélodiques retient encore l'attention. Le texte le plus complet en est rapporté par TH XVII et TH XXIV et bon nombre de ces vers sont déjà connus des *Flores* de Hugo Spechtshart. Là encore, il y a peut-être lieu de supposer l'existence d'un traité versifié, aujourd'hui perdu, commun à l'ensemble de la tradition (Hugo Spechtshart y compris) :

⁸² Remplacé par « Tonus sepe sibi voce iungit dyapenthe ».

⁸³ Remplacé par « Tonum cum dyapenthe poteris quemque iugare ».

⁸⁴ TH III 5, 14 ; TH V 3, 66 (suivi de HUGO SPECHTSH. 283-289) ; TH VII 3, 38 (suivi de HUGO SPECHTSH. 283-289) ; TH IX 2, 1, 3 ; TH X A 58, B 87 ; TH XIII 3, 3 ; TH XIV 9, 6 (suivi de HUGO SPECHTSH. 283-290) ; TH XV 7, 10 (suivi de HUGO SPECHTSH. 283-289) ; TH XIX 556 ; TH XXI 6, 4 ; TH XXIV 8, 125 ; Sz 7, 12 (attribution à Ioannes Olendrinus).

(HuSp = HUGO SPECHTSH.)

				VII 3	XVII	XXIV 8	HuSp
Unisson							
Unisonus voces similes sociat sibi plures				-	141	28	297
Conectens <i>re re, mi mi</i> voces similesque				-	142	29	298
Tierce mineure							
Si preter voces <i>fa mi</i> facias tibi binas,					-	40	305
esse tonum dicas ; semiditonus tibi trinas				81 ⁸⁵	-	41	306
Includit voces <i>fa mique</i> tono sociatas.				82	-	42	-
Exemplum primi <i>re fa mi sol</i> que secundi ;				83	-	43	-
Linea si captat primam ternam simul aptat,				84	-	44	-
Primam si spacio, do ternam consociando.				85	-	45	-
Tierce majeure							
Ditonus est <i>ut mi</i> vel <i>fa la</i> cum sibi iungis				89	-	57	-
Ad terciam vocem ditonus prebet tibi saltum				90	-	58	320
Includitque tonos binos infra vel in altum				91	-	59	321
<i>Ut mi</i> cantabo vel <i>fa la</i> consociabo				92	-	60	322
Quarte							
Quatuor ac voces dyatesseron associatas				101	-	66	327
Claudit in exemplis, ut plene noscis in illis				102	-	67	329
<i>Ut fa</i> vel <i>sol re, mi la</i> , si vis sociare.				103	-	68	330
Linea si primam recipit, spacium <capit> ymam.				104	-	69	362 ⁸⁶
In spacio prima viceversa distat ab yma.				105	-	70	363 ⁸⁷
Quinte	II 3	V 3	XIV 9	VII 3	XX 3	XXIV 8	HuSp
Dat voces quinque tibi contextas dyapente	101	127	42	111	37	78	345
Infra si saltum fieri cupias vel in altum	102	128	43	112	-	79	348
Bis binas species in eo querere debes	103	129	44	-	-	-	-
Cantando <i>re la, sol ut, mi mi</i> quoque <i>fa fa</i> .	104	130	45	113	38	80	349
Linea si primam recipit, quintam sociabit	-	-	-	114	-	-	354
Primam si spacio do, quintam consociabo	-	-	-	115	-	-	355
<i>Fa fa</i> cum <i>mi mi</i> poterint tibi ter reperiri	-	-	-	116	-	81	-
<i>Ut sol</i> cum <i>re la</i> dic sepius esse reperta	-	-	-	117	-	82	-
Sixte mineure				VII 3		XXIV 8	HuSp
Dat semitonium dyapenthe consociatum				127		89	-
Sex voces, dico, quas <i>fa mi</i> connumerabo				128		90	357
Si tendis supra vel declinaveris infra,				129		91	358
Iste modus <i>mi fa</i> vel <i>re fa</i> fert sociata.				130		92	359
Ter poteris <i>fa mi</i> sed <i>re fa</i> quater habere.				131		93	-
Linea si primam recipit, spacium capit ymam.				132		94	362

⁸⁵ Si preter - dicas *om.* TH VII.⁸⁶ Et 370 et 383.⁸⁷ Et 371 et 384.

			<i>VII</i> 3		<i>XXIV</i> 8	<i>HuSp</i>
In spacio prima viceversa distat ab yma			133		95	-
Semitonium hic <sepe> iungas dyapente			134		-	-
Sixte majeure			<i>VII</i> 3		<i>XXIV</i> 8	<i>HuSp</i>
Sex vocesque dato dyapente tono sociato			142		99	364
Per saltum solum, quibus est <i>fa mi</i> sociatum,			143		100	365
Sicut in exemplis <i>re la mi</i> que videbis.			144		101	366
Sepe vides <i>ut la</i> , sed <i>mi re</i> ter sociata:			145		101	-
A ·b· des <i>mi re</i> , si tu decenderis ad ·D·			146		102	-
Hinc clavis <i>mi re</i> dabit ad ·G·solreut apte.			147		103	-
Linea si primam recipit, spacium capit ymam.			148		104	370
In spacio prima viceversa distat ab yma.			149		105	371
Extremosque modos cantus raro sibi binos			153		-	372
Iungit, sed reliquos septenos sepius addit. ⁸⁸			154		-	373
Octave		<i>V</i> 3	<i>VII</i> 3	<i>XX</i> 3		<i>HuSp</i>
Additur inde modus diapason hiis sociatus	153		159	70		374
Octo coniunctas semper servans sibi voces	154		160	-		375
Infra si saltum facere cupias vel in altum.	155		161	-		376
Per totamque manum nosce hunc curere saltum	156		162	-		377
Hunc non in numero prescriptorum numerato	157		163	-		378
Est hic namque sonus vocum concordia dictus	158		164	-		379
Nam voces summas semper concordat et ymas	159		165	-		380

Il reste, pour être aussi complet que possible, ces trois vers, rapportés par le maître Szydlovita, qui décrivent les quintes et qui sont peut-être extraits d'un résumé versifié sur les intervalles. Le premier vers semble être une réminiscence de la versification de Hermannus (v. 8) et le dernier rappelle le septième vers de la versification « Unisonus clave solet ... » (cf. supra, p. 105) :

Et mulcens aures sepe sonat dyapenthe.
 Intensus vero dicitur quintam retinere.
Fa fa, mi mi, la re, sol ut formant dyapenthe.
 (Sz 7, 97-99)

⁸⁸ Ces deux vers se rapportent aux sixtes mineure et majeure.

6. Théorie de la modalité et ethos des modes

Contrairement aux écrits issus de la tradition d'enseignement de Jean Garlande, les traités de la *Traditio Hollandrini* accordent une très large place à l'étude des éléments de l'organisation modale des chants liturgiques et des principes de la psalmodie. Cette tradition d'enseignement perpétue en cela les positions doctrinales de Iohannes Cotto exposées dans deux chapitres consécutifs. Le premier (chapitre XI) évoque successivement les teneures psalmodiques sur lesquelles sont entonnées les *Saeculorum amen* (*F a c d*), les finales des tons (*D E F G*), les initiales de la petite doxologie (*Gloria Patri*) chantée à la fin de la psalmodie (*C E F G c*), les formules « Primum querite ... » etc. qui consignent les formes typiques des antiennes dans les différents modes, enfin les notations alphabétiques des différences psalmodiques. Le second (chapitre XII) présente les échelles modales et les principes fondamentaux qui règlent l'ambitus des chants dans les différents tons. La plupart de ces éléments, ont fait l'objet de multiples versifications.

Deux traités ont recueilli une définition complexe du “ton” héritée du XIII^e siècle qui résume la difficile polysémie de ce terme :

TH V 4, 8-9	TH XVII 199-200
Dicitur equivoce tonus, accentus, nota, signum Dicitur et cantus regulaque finem probans.	Primo sciendum quod tonus est equivocum. Dicitur equivoce tonus, accentus, nota, signum.
Roma, Bibl. Apost. Vat., Pal. lat. 1346, f. 24r (feuillet add. début du XIV ^e s.) ; SUMM. GUID. 3-4 ; ANON. Carthus. nat. 1, 14 ; GOB. PERS. p. 187a	

Le sens de ces vers s'éclaire à la lumière de l'exposé de TH V (4, 2-6) qui rejoint d'ailleurs celui de Gobelinus Person. Il suffira ici de retenir que le « ton » désigne à la fois l'accent – cet accent qui, selon les grammairiens, s'il est mal placé, est source de barbarisme, explique Gobelinus Person – et la « notificatio » (TH V 4, 5) ou la signature d'un chant, à savoir la différence psalmodique chantée sur le *Saeculorum Amen*, qui assure une harmonieuse réintonation de l'antienne. Le ton désigne enfin la norme décidant de la catégorie d'un chant en fonction de sa note finale. Deux autres vers enfin attribués à Iohannes Hollandrinus résument les critères d'identification à observer le pour classement tonal d'un chant, à savoir sa formule initiale, sa césure principale (*punctus*), sa finale et sa courbe mélodique⁸⁹ :

⁸⁹ TH I 2, 6, 1-3 ; TH V 4, 28-29 ; LZ 4, 32-33.

TH I	TH V, LZ (attribué à Iohannes Hollandrinus)
Nunc modulare tonos versus velisque iungere. ¹ Principium, punctus, finis, et thesis, arsis enarrant ² Quemlibet hic cantum rectum cuiusque toni sit.	¹ Principium, punctus, finis, et thesis, arsis : enarrat ² Quilibet et cantum regularem cuiusque toni sit. 1 arsis] arsisque LZ 2 cuiusque] cuiuscumque TH V

Authentes et plagaux – nomenclatures

L'ordonnancement des mélodies selon quatre tons fondamentaux s'est imposée dans la théorie du chant liturgique médiéval à la suite de l'*Epistola de harmonica institutione* de Reginon (c. 900) : « Inveniuntur vero in naturali musica, id est in cantilena, quae in divinis laudibus modulatur, quattuor principales toni, qui ita Greco vocabulo nuncupantur : authenticus protus, authenticus deuterus, authenticus tritus, authenticus tetrarcus ». ⁹⁰ Cette doctrine, universellement diffusée, est résumée en un ou deux vers assez largement partagés par les traités de la *Traditio Hollandrini* ⁹¹ :

Quatuor esse tonos dixerunt namque vetusti :
Prothus cum deuto cum trito sitque tertrardus.

Le premier, qui pose le caractère ancestral des quatre tons, semble avoir connu une assez large diffusion, sous plusieurs versions, et peut-être dans un contexte plus large que l'on peine aujourd'hui à reconstituer. Il apparaît déjà dans un résumé versifié sur les tons parvenu dans une copie d'origine allemande que l'écriture permet de dater du début du XIV^e siècle ⁹², puis dans la *Summula musicae Guidonis* (milieu du XIV^e s.) enfin chez Gobelinus Person (1417) et l'Anonyme chartreux (ANON. Carthus.). TH XI développe cette même idée sous la forme d'un quatrain inspiré par une méta-

⁹⁰ REG. PRUM. 3, 1.

⁹¹ TH I 2, 2, 1-2 ; TH III 6, 34 ; TH VII 4, 19 ; TH XI 3, 23 ; TH XIII 4, 57 ; TH XV 6, 86 ; TH XXIV 12, 14 ; TH XXVI 55. – Roma, Pal. lat. 1346, f. 24r ; Tübingen Mc 48, f. 2v. – tonos-vetusti] tonos voluit discreta vetustas GOB. PERS., p. 187a, ANON. Carthus. nat. 3, 11, SUMM. GUID. 5, Roma, Pal. lat. 1346 modos quedam naratque vetustas TH XV tonos dixere veteres periti TH XXIV, Tübingen sonos veteres dicere periti TH XXVI.

⁹² Roma, Bibl. Apost. Vat., Pal. lat. 1346, f. 24r-v. Le volume a appartenu à Marsilius von Inghen (†1396), premier recteur de l'université de Heidelberg. Sur ce manuscrit voir Schuba, Palatini, p. 13-15.

phore physico-cosmologique associant les quatre tons principaux aux quatre saisons de l'année⁹³ :

Cantus Grecorum tot tenuere tonos.
Est singulis causa propria quasi⁹⁴ quatuor erant :
Tempora distinguunt per menses quatuor anni.
Sicque tonos tribuunt cum tempora convenienti.

Ces trois derniers vers sont également connus de TH VII (4, 34-39) mais cités dans un contexte plus général décrivant l'octoechos :

Est simplex causa, propter quod quatuor arcent :
Tempora distinguunt per menses quatuor anni,
Sicque tonos tribuunt cum tempore convenienti.
Vult modernorum mos, <quia non> sufficiunt omnem
Quatuor ad cantum, propter quod quatuor addunt :
Octavum sexto, quartum coniunge secundo.

La subdivision des quatre tons en quatre authentiques (impairs) et autant de plagaux (pairs) est un lieu commun de l'enseignement guidonien et en général de la théorie du plain-chant. Elle est posée comme acquise dans le *Micrologus* (ch. 12 et 13) où elle fait l'objet d'une explication qui suggère que la distinction entre authentique et plagal concernait primitivement la formulation du ton psalmodique avant de devenir un cadre de classement des antiennes ou des répons.⁹⁵ Les raisons du classement des chants en authentiques et plagaux sont évoquées par Iohannes Cotto qui explique que les Modernes, examinant les découvertes des Anciens avec plus de discernement, jugeaient que l'organisation des modes était confuse et incohérente.⁹⁶ Cette même idée a fait l'objet d'une versification rapportée dans TH VII (4, 40-43) :

Primo fuere toni solummodo quatuor ac nunc
sunt bipartiti quoque mire, ne, si tonus idem

⁹³ Même idée dans la *Summula Guidonis* : « Quomodo temporibus bis binis volvitur annus, | Sic cantus totidem disposuere modis » (7-8) qui semble être une lointaine versification de l'idée formulée par Iohannes Cotto : « Sicut enim saecula variantur quatuor temporibus, sic quatuor modis distinguitur omnis cantus » (10, 4).

⁹⁴ Une comparaison avec la leçon de TH VII (ci-dessous) suggère de lire : « est *singularis* causa *propter quod* quatuor ... ».

⁹⁵ « Interea cum cantus unius modi, utpote protī, ad comparationem finis tum sint graves et plani, tum acuti et alti, versus et psalmi, et siquid, ut diximus, fini aptandum erat, uno eodemque modo prolutum, diversis aptari non poterat » (GUIDO micr. 12, 2-4).

⁹⁶ « Moderni autem priorum inventa subtilius examinantes, considerabant harmoniam modorum confusam esse ac dissonam. » (IOH. COTT. mus. 10, 32).

in gravibus fuerit et acutus dissona fiet
armonia, toni merito sunt octo reperti.

La numérotation de un à huit des quatre tons grecs, authentiques et plagaux, passe au Moyen Âge pour une invention latine. Cette numérotation, qui aux yeux de Guy d'Arezzo est un abus de langage⁹⁷, est consignée par plusieurs versifications. La plus répandue semble avoir été la suivante qui résume la numérotation des plagaux :

Sit par plagis quivis ut nomen capit eius.
Nam prothi plaga dictus tonus esto secundus.
Plagula sit deutri quartus, sextus quoque triti.
Ac ultra sequitur octavus plaga tetrardi.⁹⁸

tandis que cette autre donne celle des authentiques :

Autentis Greci specialia nomina donant.
Nam primus prothus, sed tercius sit tibi deutrus,
Et quintus tritus et septimus esto tetrardus.⁹⁹

La numérotation des authentiques et – par défaut – celle des plagaux est encore résumée par ce distique que deux traités (TH II et LZ) attribuent à Iohannes Hollandrinus¹⁰⁰ :

Primum cum terno sic quintum septimum atque
autentos dic esse simul reliquosque plagales.

La numérotation respectivement paire ou impaire des authentiques et des plagaux est enfin récapitulée dans cet unique vers qui semble propre aux traités de la *Traditio Hollandrini*¹⁰¹ :

Plagalis sit par, autentus sit tonus impar.

Il est volontiers accompagné de cet autre qui indique le mouvement général des mélodies propre à chacune des deux catégories :

Vult descendere par, sed scandere vult tonus impar
(TH XI 3, 40 ; XIX, 314 ; XXIV 12, 23 ; XXVI 61 ; LZ 4, 27 [“Theoger”])

⁹⁷ GUIDO micr. 12, 13-16 ; Iohannes Cotto évoque à ce titre les « Latini cantores » (IOH. COTT. mus. 10, 35).

⁹⁸ TH III 6, 36-39 ; TH VII 4, 21-24 ; TH XI 3, 45-48 ; TH XIII 4, 59-62 ; TH XXIV 12, 16 (premier vers seulement) ; TH XXVI 57 (premier vers seulement).

⁹⁹ TH VII 4, 26-27 (sans le premier vers) ; TH XI 3, 42-44.

¹⁰⁰ TH II 4, 11-12 ; TH V 4, 21-22 ; LZ 4, 24-25.

¹⁰¹ TH III 6, 40 ; TH VII 4, 25 ; TH XI 3, 39-40 ; TH XI 6, 69 ; TH XIII 4, 63 ; TH XV 6, 96 ; TH XIX 313-314 ; TH XXIV 12, 22 ; TH XXVI 60.

ou

Scandere vult impar, descendere vult quoque tonus par (TH XV 6, 97).

Une dernière versification retient enfin l'attention. Elle n'est connue que par TH VII (4, 28-33) et associée à chaque mode (ici "tonus" ou "tropus") la terminologie des tons de transposition rapportée par Boèce :

Est dorius primus, *ypo* si iunxeris illi,
Est alter, frigus tonus <tercius> tropus, illi
sed si iungis *ypo*, sit quartus, post lidius sit.
Quintus, huic si iungis *ypo*, sextus tibi fiet.
Sed mixolidius sit septimus, huic *ypo* iunge,
octavus fit. Sic patet omnis ordo troporum.

Ces vers pourraient, au demeurant, être bien antérieurs à la *Traditio Hollandrini*. C'est du moins ce que suggère l'emploi du terme « tropus » ou encore l'expression conclusive « ordo troporum » qui rappelle singulièrement le titre « Ecce modorum sive tonorum (...) incipit ordo » du petit traité sur les huit tons composé autour de 900 dans l'école du maître de la *Musica enchiridiadis*.¹⁰²

Finales et affinales

Les traités de musique de la fin du Moyen Âge abondent en distiques ou quatrains exposant la doctrine des quatre finales – seules possibles pour un chant régulièrement composé, comme le rappellent ces deux vers :

Quatuor in locis finitur cantus regularis
Desinens in aliis incongruus omnis habetur.¹⁰³

Le distique :

Primus et alter ·D· tenet, ·E· tercius quoque quartus.
·F· quintus, sextus, ·G· septimus atque supremus.

est le plus répandu dans nos traités¹⁰⁴ et pourrait bien être propre à la

¹⁰² MOD. Ecce modorum. A rapprocher également de l'expression « ordo tonorum » qui figure en tête du tonaire copié à la fin du graduel de Narbonne du XI^e s. (Paris, BnF, Lat. 780, f. 122v-130v).

¹⁰³ TH III 7, 25-26 ; TH VII 4, 162-163 (à la suite de « Nature talis ... Est quoque natura ... ») ; TH XIII 4, 170-171 (à la suite de « Nature talis ... Est quoque natura ... ») ; TH XV 6, 36-37 (+ « Primus et alter ... ») ; TH XXIV 12, 20-21 (+ « Plagalis sit par ... ») ; *ibid.* (En) 15, 17-18 (+ « In re finitur ... ») ; TH XXVI 58-59 (précédé de « Quatuor esse sonos ... », et suivi de « Plagalis sit par ... »). Ces vers ont également été recueillis par THOM. BAD. (1441) p. 92, où ils sont introduits par la rubrique « unde quidam versificator ».

Traditio Hollandrini puisqu'ils se retrouvent dans différentes branches, parfois très éloignées, de cette tradition. On notera toutefois qu'ils sont déjà connus du rédacteur de l'Anonyme dit de Michaelbeuern (ANON. Michaelb. I) qu'il est convenu de dater de la seconde moitié du XIV^e siècle et par deux autres traités de la première moitié du XV^e siècle.¹⁰⁵

Le quatrain suivant est d'une versification plus soignée qui cultive l'assonance (TH VII 4, 80-83) :

·D· primum primi sedes est atque secundi.
 ·E· que sequens ternum sociat sibi sive quaternum.
 ·F· datur intextus cum quinto denique sextus.
 Qui sequitur ·G· capit postremos et situabit.

La versification qui suit était destinée à introduire les diagrammes en forme de roue des échelles modales de la *Musica* de Iohannes Cotto. C'est à ce titre du moins qu'elle apparaît dans la version B (TH I et IX) qui semble en être une version remaniée :

Littera per quam (A)	Littera per quam (B)
Littera quemque tonum tenet una supra vel infra Octavum, primum ·D· continet ·a· que secundum ·E· tercium, quartum ·b· continet ·F· quoque quintum ·c· sextum claudit ·G· septimum patet ambitus horum. ¹⁰⁶	Littera per quam unum tenet tonum accipe modum : Secundum, primum ·D· continet ·E· quoque quartum continet et tertium. Sic suscipit ·F· quoque quintum, claudit et sextum. ·G· sep-, oc- patet ambitus horum. Ecce suscripta tibi denotat ista figura. ¹⁰⁷

Si ces versifications semblent propres à la *Traditio Hollandrini*, il en est deux autres qui sont à l'évidence des emprunts. TH XXIV (10, 8-12) cite cet ensemble de vers, d'une rédaction assez élégante, déjà connu d'un petit traité de plain-chant transmis par un manuscrit italien de la fin du XIV^e siècle.¹⁰⁸

¹⁰⁴ TH II 4, 21-22 ; TH III 6, 48-49 ; TH V 4, 56-57 ; TH VII 4, 78-79 ; TH XI 3, 58-59 ; TH XIV 10, 17-18 ; TH XV 6, 5-6 + 38-39 ; TH XXIV 12, 24-25 ; TH XXVI 62-63. Également dans THOM. BAD. p. 92.

¹⁰⁵ ANON. Philad. 24 (c. 1437) ; THOM. BAD. (1441) p. 92.

¹⁰⁶ TH III 7, 31-34 ; TH V 4, 590-593 ; TH VII 4, 341-345 ; TH XI 6, 43-46 ; TH XIII 4, 191-195 ; TH XXI 9, 18-22.

¹⁰⁷ TH I 2, 3, 12-16 ; TH IX 2, 3, 37-41.

¹⁰⁸ CART. PLAN. 12 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883, f. 70v-71r). Le premier vers est également cité dans le *Liber musicalium* faussement attribué à Philippe de Vitry (PS.-PHIL. lib. mus. p. 36a).

Finem cunctorum cantor dinosce tonorum.
 Nam finem primi ·D· continet atque secundi.
 Tertius ·E· regitur, quam quarti finis habetur.
 Quintus in ·F· finem, sextus quoque finit ibidem.
 Septimus, octavus finale ·G· paciuntur.

La suivante, rapportée par TH VII (4, 72-76), figure déjà dans la *Summula musicae Guidonis* (milieu du XIV^e s.)¹⁰⁹ :

Claves finales bene constat quatuor esse,
 Quarum queque tonum finit, que sunt ·D·E·F·G·
 Nam medium cum principio quocumque feratur,
 Illius est toni, quo tibi fine datur.
 Et merito rerum tamen fit perfectio finis.

D'autres versifications ont recours aux syllabes de solmisation pour désigner les finales. Parmi les plus répandues il y a ce quatrain rapporté par sept textes et inconnu par ailleurs¹¹⁰ :

In ·D·solre manet primus atque secundus.
 Sed locus est ·E·lami finalis ternique quaterni.
 ·F·faut est locus quinti sextique tonorum.
 Septimus et octavus in ·G·solreut docet ars nos.

Six autres traités citent le distique suivant forgé sur le modèle des vers mnémoniques « Pri- *re la*, se- *re fa* ... » (cf. ci-dessous, p. 129)¹¹¹ :

In *re* pri-ve secund-, ter- vel quart- expliciunt *mi*.
 In *fa* sex- quin-, sep- aut oc- explicit in *sol*.

Il convient enfin de citer, pour être exhaustif, ces trois autres quatrains, inconnus par ailleurs, et qui n'apparaissent chacun que dans un seul traité :

In *re* finitur primus tonus atque secundus.
 Tercius est in *mi*, qui quartum vult sibi subdi.
 Quintus cum sexto *fa* vel *ut* pro fine tenebunt.
 Septimus, octavus *sol* vel *ut* pro fine tenebunt.
 (TH VIII 9, 162-165)

In ·D·solre manet primus tonus atque secundus.
 Tercius et quartus faciunt in *mi* sibi finem.

¹⁰⁹ SUMM. GUID. (45-49) formule ainsi le second vers : « Quarum iudicio subiacet omne melos ». Même leçon chez GOB. PERS. (1417), p. 189 et ANON. Carthus. nat. 1, 18 qui ne cite que les deux premiers vers.

¹¹⁰ TH III 6, 43-46 ; TH VII 4, 84-87 ; TH XIII pr. 31 (*Le*) ; TH XV 10, 13, 16, 20 24 ; TH XIX 289, 294, 297, 300 ; TH XXI 7, 14-17 ; TH XXIV 15, 5, 9, 12, 15.

¹¹¹ TH III 8, 26-27 ; TH VII 4, 88 ; TH XI 3, 50-51 ; TH XXIV 15, 23-24 ; TH II 4, 23-24 ; TH V 4, 58-59.

Cum quinto sextus faciunt in *fa* sibi finem.
 Expliciunt in *sol* octavus septimus atque.
 (TH XI 3, 53-56)

In *re* finitus sit primus sive secundus.
 Tertius et quartus in *mi* retinent sibi finem.
 ·F·faut esto locus quinti sextique tonorum.
 Septimus <sumit> ·G·solreut atque supremus.
 (TH XXIV 15 [*En*], 19-22)

L'idée des finales transposées est en germe dans la doctrine, déjà bien établie dans le *Micrologus*, de l'« affinité des sons (*vocum*) par quatre modes » (chapitre VII). A l'exception du *G*, les degrés *D E* et *F* possèdent en effet à la quarte inférieure ou à la quinte supérieure un son qui présente le même environnement intervallique. Ce principe est érigé en système dans le tonaire des Frères prêcheurs composé vers le milieu du XIII^e siècle au moment de la réforme du chant approuvée en 1267 par Clément IV. Il est énoncé dans la première phrase du prologue : « Omnis cantus ecclesiasticus in mediis clavibus terminatur, hoc est ·D·E·F·G· gravibus et in ·a·[b]·h· et ·c· acutis ».¹¹² L'idée des finales régulières et des finales transposées a fait son chemin dans la théorie du plain-chant. Elle est énoncée en quelques vers dans la *Summula musicae Guidonis* (milieu du XIV^e s.) dont plusieurs traités de la *Traditio Hollandrini* transmettent des versions divergentes. La divergence principale de la réception hollandrinienne tient au fait qu'elle admet le degré *d* comme finale transposée des septième et huitième modes en dépit du fait que contrairement à *G d* ne possède pas de tierce majeure supérieure. Au sein de la réception hollandrinienne, la version B admet *G* comme degré transposé de la finale *D* (transposition qui suppose dès lors l'utilisation systématique du bémol) :

SUMM. GUID. comm. 1, 60	Amplius ad (A) TH I 2, 5, 1-5, TH IX 70-74 TH XI 100-104	Amplius ad (B) TH II 31, 32-33, 35-36 et TH V 66, 68-69, 71-72
Tres affinales primis tribus associantur. Affinis cum ·D· sit ·a·, ·h· ·E·, ·c· quoque cum ·F· Est in ·D· primus vel in ·a· tonus atque secundus.	Amplius ad nostras licet descendere notas ·D· vel in ·a· primus requiescit atque secundus	 ·D· vel in ·a· primus requiescit atque secundus

¹¹² Christian Meyer : Le tonaire des frères Prêcheurs. Archivum fratrum praedicatorum 76, 2006, p. 138.

SUMM. GUID.	Amplius ad (A)	Amplius ad (B)
Tertius et quartus in <·E·> vel in ·b· relocentur, ¹¹³ Et quandoque per ·a· quartum finire videbis. Cum sexto quintus vel in ·F· vel ·c· remanebunt. Septimus, octavus in sola ·G· requiescunt.	Tertius et quartus in ·E· vel ·a· ·b· locatur Cum quinto sextus in ·F· vel ·c· requiescunt Septimus octavus sit ·G· vel ·d· finiendus.	Et quandoque secundus in ·G· retinet sibi sedem Tertius et quartus in ·E· vel ·a· ·b· locatur Cum quinto sextus in ·F· vel ·c· requiescunt Septimus octavus sit ·G· vel ·d· finiendus.

Les autres versifications en revanche suivent la doctrine “classique” illustrée par la *Summula musicae Guidonis* et n’admettent pas de degré transposé pour la finale du septième et du huitième mode :

Confinales affinales sic divide claves
Prima ·D· finalis est cui tres sociabis.
Tot variantur affines que vocitantur
Est et affinale cuius hic suum dyapente.
Septimus octavus affinali spoliantur
Cum reliquo primus in eadem ·d· geminatur
(TH XIII 1, 160-165 comm. ; *ibid.* 4, 124-125)

ou encore :

Sunt in ·D· vel in ·a· primus tonus atque secundus.
Tertius et quartus in ·E· vel in ·b· relinquuntur.
Quintus in ·F· vel ·c· nec sextus ab hoc removetur.
Septimus et octavus in sola ·G· requiescant.
(TH XXII 9, 2-5 et PETR. TALH. [s. xv], p. 19)

La versification suivante transmise par deux traités omet, à juste titre, les septième et huitième modes mais ajoute la possibilité d’une transposition de la finale *E* à la quarte supérieure sous réserve d’un usage systématique du Si bémol¹¹⁴ :

·D· vel ·a· dupliciter finit primus secundus.
Tertius et quartus ·E· vel ·a· fine locantur.
Quintus cum sexto in ·F· vel ·c· sic requiescunt.
Finit ·a· quartus, tunc b mollis situandus.

Il reste enfin cette versification dont il ne subsiste que les deux premiers vers¹¹⁵ :

¹¹³ ·E·] ·c· *cod.* ?

¹¹⁴ TH VII 4, 119-121 + 123 ; TH XIII 4, 104-107.

¹¹⁵ TH XVII 307-308.

·D· vel ·a· donato primoque sibi sociato,
 ·E· vel ·b· terni finis daturque quaterni.

Ambitus des modes et échelles modales

Les questions d'ambitus et d'échelle sont au cœur de la théorie médiévale des modes. Si Guy d'Arezzo n'en dit rien ou peu, l'auteur du *Dialogus de musica*, à l'aide d'une analyse tétracordale des mélodies, avait déjà ordonné l'ambitus des modes à une échelle décacordale.¹¹⁶ D'autres, en revanche, comme Hermannus Contractus ou Aribon préconisent l'octave comme cadre formel, elle-même structurée en quarte + quinte ou quinte + quarte. Cette dernière théorie est résumée dans cet octonaire recueilli par quatre traités au terme d'une tradition qui remonte au moins à la fin du XI^e siècle puisque ces vers sont déjà cités dans les *Quaestiones in musica* composées vers 1100 et attribuées à l'abbé Rodolphe de Saint-Trond :

Autentus primus inter ·D·d· spaciatur.
 Primus ab ·A· plagalis in ·a· firmat sua castra.
 Ac sua tendit in ·e· tentoria deuterus ex ·E·
 Alterius ·B·b· cursum distinguit utrumque.
 Ex ·F· in ·f· magni distingue pallacia triti.
 Extendit de ·C· tentoria sua sextus in ·c·
 De ·G· in ·g· summi disponitur aula tetrardi.
 Nam ·D·d· octavum certo sub limite claudunt.¹¹⁷

Les vers suivants, attribués par Szydlowita à un maître Theogerus, inconnu par ailleurs et auteur présumé d'un traité de plain-chant et d'un tonnaire¹¹⁸, figurent déjà dans la *Summa musicae Guidonis* et chez Gobelinus Person.¹¹⁹ Ils résument cette même doctrine des octaves modales mais en associant à certains modes un caractère éthico-esthétique :

¹¹ ·A· gravis atque levis includunt clima **secundi**.
¹² ·B· quoque gravis **quartum** cum ·b· mensurat accuta.
¹³ ·C· quoque te cohibet dulcissime **sexte** biformis,
¹⁴ ·D· cubat in medio dominans de climate bino.
¹⁵ ·E· claudit **triti**¹²⁰ vires geminata severi,
¹⁶ ·F· retinet **quinti** modulum duplicata modesti.
¹⁷ ·G· quoque lascive duplex claudens reprimet te.
 (Sz 11, 11-17)

¹¹⁶ Cf. Meyer Chr., Tonartenlehre, p. 168-169.

¹¹⁷ TH III 7, 36-43 ; TH XIII 4, 199-200 + 202-203 + 205 + 207 + 209 + 211 + 213 + 215 (comm.) ; TH XXIV 14, 8-15 ; TH XXVI 70-77.- QUAEST. MUS. 2, 26 p. 96.

¹¹⁸ Voir aussi TH vol. I, p. 115.

¹¹⁹ SUMM. GUID. 58-64 ; GOB. PERS. p. 189b.

¹²⁰ Il faut comprendre « tertii ».

Le caractère « sévère » du troisième mode (v. 15), la « simplicité » du cinquième (v. 16) et l'ethos « lascif » du septième (v. 17) doivent être rapprochés des caractéristiques énoncées dans la versification « Mobilis et habilis » (cf. ci-dessous) également connue de Szydlowita.

Cette même théorie inspire encore ce quatrain recueilli par TH XI 6 dans une tradition plus ancienne et qui dit, plus simplement, que les huit modes s'inscrivent dans sept échelles et que le premier et le huitième, même si leur ambitus et leur tessiture sont identiques, n'obéissent pas à la même loi :

Octo tonos septem scindunt climata, distant
 primus et octavus contenti climate solo.
 Ambitus est idem, non est tonus unus et idem.
 Conveniunt spacio, diffformes sunt racione.¹²¹

Sous sa forme développée et rationalisée par Iohannes Cotto¹²², cette théorie constitue l'assise du classement scolastique des chants liturgiques que perpétuent les traités issus de l'enseignement de Iohannes Hollandrinus. Ainsi, pour Iohannes Cotto, les mélodies de mode authent montent régulièrement à l'octave de la finale et peuvent atteindre la neuvième ou la dixième, et, à l'exception du cinquième mode, descendent au degré sous la finale. Celles des plagaux s'élèvent à la quinte de la finale et parfois à la sixte, et descendent à la quarte inférieure. Cette description des ambitus a été recueillie, sans grandes divergences, dans plusieurs versifications. La présente, attestée par quatre copies, remonte au XIII^e siècle puisqu'elle figure déjà, vers 1270, dans le traité de Lambertus :

LAMBERTUS ¹²³	TH III, TH VII, TH XIII, TH XIX ¹²⁴
²⁴⁶ Nature talis autentus esse probatur	¹ Nature talis autentus esse probatur,
²⁴⁷ ut queat a[d] fine[m] protendi vocibus octo,	² Ut queat a fine protendi vocibus octo.
²⁴⁸ Huicque licentia dat vocem contingere nonam,	³ Huicque licencia dat vocem pertingere nonam.
²⁴⁹ undecimamque licet sibi quandoque tangere vocem.	
²⁵⁰ Voceque sub fine tantum deponitur una.	⁴ Sed tantum sola solet hic descendere voce ⁵ infra finalem, qua quintus lege privatur.

¹²¹ TH XI 6, 53-56.- GOB. PERS. p. 189b ; SUMM. GUID. 65-68.

¹²² Voir en particulier les chapitres 12 « De regulari cursu modorum atque licentia » et 19 « Quae sit optima modulandi forma ».

¹²³ Voir notre édition in Meyer/Desmond, Lambertus. La présente numérotation des vers est celle de notre édition.

¹²⁴ TH XIX 302-306 ; TH XIII 4, 149-153 ; TH VII 4, 131-135 ; TH III 7, 12-15.

LAMBERTUS	TH III, TH VII, TH XIII, TH XIX
²⁵¹ Est quoque natura data collateralibus hec, ut ²⁵² ad quintam vocem possint a fine levare. ²⁵³ Hiisque licentia dat vocem contingere sextam, ²⁵⁴ octavamque licet hiis quandoque tangere vocem, ²⁵⁵ Cum sub fine queant vocem contingere quintam.	⁶ Est quoque natura collateralium hec, ut ⁷ ad quintam vocem possint de iure levare, ⁸ Hiisque licentia dat vocem contingere sextam ⁹ Et sub fine queant vocem tangere quartam. ¹⁰ His utrobique licentia vocem dat unam ⁴ voce] infra finalem qua quintus lege que- ratur <i>add.</i> TH VII, TH XIII, TH XIX ⁷ levare] hiis (hiisque) licentia dat vocem contingere sextam <i>add.</i> TH VII, TH XIII Ex licentia docet vocem pertingere sextam <i>add.</i> TH XIX ⁹ quartam] Quatuor in locis cantus finit regularis desinens in aliis incongruus omnis habetur <i>add.</i> TH VII, TH XIII ¹⁰ <i>om.</i> TH VII

La versification suivante n'est connue que par deux versions singulièrement divergentes qui ne laissent aucun doute sur l'existence d'un lointain modèle commun :

TH VII 4	TH XI 5
¹³⁶ Voces autento dat lex modulaminis octo. ¹³⁷ Hinc tamen ad decimam phas est pertingere cordam. ¹³⁸ Hoc fit in ascensu, sed cum reprimatur infra ¹³⁹ finalem, sola solet hic descendere corda. ¹⁴⁰ Transgreditur numerum, qui tercius est tonus istum. ¹⁴¹ Sed tritus autentus nec voce permittitur una ¹⁴² Namque semitonium noscit habere suum. ¹⁶⁴ Quinque plagalis habet sex, sed hic raro saltat ¹⁶⁵ Quintam vel sextam quam si ter quaterve ¹⁶⁶ Surgit ad has, cantus autento est tribuendus. ¹⁶⁷ Quantum <cum>que cadat, cadit autem quattuor infra	¹⁵ Voces autento lex dat modulaminis octo. ¹⁶ Cui tamen ad decimam phas est pertingere cordam ¹⁷ sed tantum sola solet hic descendere corda ¹⁸ infra finalem, qua quintus lege privatur ²⁴ Quinque plagalis habet vel sex, sed raro salutat. ²⁵ Quintam vel sextam quam <bis> terve quaterve ²⁶ Surgit ad has voces autento est tribuendus.

TH VII 4	TH XI 5
¹⁶⁸ vocibus aut quavis modulandi lege plagalis.	²⁸ Quatuor a fine poterit descendere talis, ²⁹ Istisque licencia dat vocem descendere quintam, ³⁰ Ultra si tendit, illud sine lege manebit.

On notera que les vers 17 et 18 de TH XI se retrouvent dans la précédente versification, « Nature talis ... » (cf. v. 4 et 5), et que le vers 29 est rédigé sur le modèle que le huitième vers de cette même versification. Le sens du vers 140 demeure obscur. Par « tercius » (v. 141) il faut sans doute comprendre le cinquième mode (le « tritus » authentique) qui présente la particularité d'avoir un demi-ton au bas de la finale.¹²⁵ Enfin la remarque du vers 29 fait écho à Iohannes Cotto : « plagales ... debent ... perraro a finali ad quintam ascendere ».¹²⁶

Une autre formulation des règles d'ambitus est parvenue dans deux versions, fautives l'une et l'autre :

TH XIX	TH XXII 11
²⁷⁵ Quartus et sextus, octavus parque secundus ²⁷⁶ Sex paritas scandit sub fine quatuor ymat. ²⁸¹ Tertius et primus et septimus, quintus hic impar ²⁸² Imparitasque novem, sub fine bassat ad unam ²⁷⁶ scandit scandunt <i>cod.</i> paritas pariter <i>cod.</i> ymat yma <i>cod.</i> ²⁸² bassat pausat <i>cod.</i>	¹ Sex paritas scandit bassatur quatuor ymis. ² Imparitas octo scandit, bassatur ad unam.

Il faut comprendre que les modes plagaux (*paritas*) montent de six notes et descendent de quatre ; les authentiques (*imparitas*) montent de huit notes (ou neuf, TH XIX) et descendent d'une. Le distique de TH XXII – sans doute la version première de cette versification – est déjà connu de ce *Liber musicalium* du XIV^e faussement attribué à Philippe de Vitry¹²⁷ et cité dans la *Brevis collectio artis musicae* de Bonaventura de Brescia (1489).

¹²⁵ Le sens de « transgreditur » demeure toutefois obscur, cf. TH VII, commentaire p. 312.

¹²⁶ IOH. COTT. mus. 12, 15. Il faut lire « ad quintam descendere » et non « ascendere » (cf. app. crit. leçon du *ms.* Lo), car dans la phrase précédente il est dit que les plagaux peuvent s'élever jusqu'à la quinte de la finale et même exceptionnellement à la sixte.

¹²⁷ PS.-PHIL. lib. mus. p. 36a.

Sex paritas scandit, sub fine quarta ymat,
imparitasque (Niparitasque *cod.*) octo, sub fine bassat ad unam.¹²⁸

Il est attribué ici à Boèce (« ut ait Boetius ») qui pourrait bien être le *magister* Boetius actif en Italie centrale au cours de la seconde moitié du XIII^e siècle et que nous avons proposé d'identifier à Boèce de Dacie.¹²⁹

Le quatrain suivant décrit la montée des authentiques :

Norma dat octavam nonamque licencia vocem
Autentis supra, differre scias tamen ista :
Nam licite tangas, quas dat tibi regula claves
Quas si licencia dat, debes attingere raro.
(Sz 14, 5-8)

Ces quatre vers sont les premiers d'une versification beaucoup plus développée dont la *Summula musicae Guidonis* (milieu du XIV^e s.) et Gobelinus Person (1417) rapportent la suite. Szydlovita attribue toutefois ces vers, comme quelques autres encore, au maître Theogerus.

Deux autres traités (TH XVII et XXVI) citent enfin trois vers qui décrivent l'ambitus des authentiques (celle des plagaux est omise) :

Regula certa tono dat claves cuilibet octo,
Infra sed solam, binas dat gracia supra.
Regula quas tribuit, audacter quisque frequentat.¹³⁰

Dans TH XXVI la versification se poursuit par une remarque plus développée sur l'ambitus maximal (onze notes) des authentiques :

Gracia, quas prestat, decet uti rarius istis.
Undenas ergo cuivis attingere fas est.
Non tamen undenas, quod tangat quisque, necesse est.
Undenas igitur excedere non licet ulli.
Transgressus fines istos, nisi sit racione,
Fultus despicitur, canor ac enormis habetur.¹³¹

¹²⁸ BONAV. BRUX. 15, 16. Cf. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, A 57, f. 11v.

¹²⁹ Christian Meyer : Guido Faba & magister Boetius. Contribution à l'histoire de la théorie de la musique du Duecento. Dépôt HAL 28 mars 2014 - <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00966593>.

¹³⁰ TH XVII 256-258 ; TH XXVI 78-86.

¹³¹ La leçon de TH XXVI apparaît déjà dans Roma, Pal. lat. 1346, f. 24r-v (début du XIV^e s.).

Mouvements mélodiques

L'étude des ambitus et des échelles se réduit bien souvent à des principes sommaires consistant à observer la propension des mélodies à se développer selon un mouvement ascendant ou descendant et se déployer dans tel ou tel registre de l'ambitus. Cette approche, assez répandue dans les traités de la *Traditio Hollandrini*, est volontiers exprimée sous la forme lapidaire d'un seul vers. Nous en avons relevé trois. Le plus répandu (neuf traités) est attribué par Szydlowita au maître Theogerus évoqué plus haut :

Vult descendere par sed vult scandere tonus impar.¹³²

Les deux autres disent :

Impar it supra, tonus par ambulat infra.¹³³

et :

Impar vult sursum vult semper parque deorsum.
(TH XVII 289)

Pour exprimer cette même position doctrinale, cinq autres traités citent un distique déjà connu de la *Summula musicae Guidonis* (milieu du XIV^e s.) et de Gobelinus Person :

Autentus tonus est quem plus extollit acumen.
Quique magis gravis dicitur ille plagalis.¹³⁴

Enfin pour l'auteur de cette versification connue du seul rédacteur de TH XVII (264-269) mais attestée par ailleurs¹³⁵, la quinte supérieure de la finale constitue un intervalle discriminant permettant de distinguer les chants authentiques des plagaux :

Cantus non tangens quintam vult esse plagalis.
Qui nec tangit nec subtangit, autentus vult esse magis.
Sepe cadens, raro tangens, plagalis esse probatur.
Tangens sepe, cadens raro, summo sociatur.
Si tangit tociens quociens cadit, ad placitum sit.
Sed quidam senserat hunc dignius esse plagalem.

¹³² TH II 4, 14 ; TH III 7, 10 ; TH V 4, 24 ; TH VII, 125 ; TH XIII 4, 110 ; TH XVIII 3, 36-37 ; TH XIX 314 ; LZ 4, 27 ; Sz 13, 19.

¹³³ TH II 4, 15 ; TH V 4, 25 et 560 ; TH XIV 10, 14.

¹³⁴ TH III 7, 22-23 ; TH VII 4, 123-124 ; TH XI 3, 36-37 ; TH XI 6, 66 (premier vers) ; TH XIII 4, 108-109.- SUMM. GUID. 19-20 ; GOB. PERS. p. 187a.

¹³⁵ Roma, Pal. lat. 1346, f. 24r (f. add. début du XIV^e s.) ; ANON. Claudifor. 4, 1, 27-29 ; THOM. BAD. p. 94 ; ANON. Carthus. nat. 7, 34-39.

Dicitur esse modus ...

Deux traités de la *Traditio Hollandrini* (TH IX et XI) témoignent de la réception d'un traité versifié sur les modes et l'ambitus des mélodies dont la version la plus complète et la plus ancienne connue à ce jour figure dans la *Musica plana* de Lambertus (vers 1275). L'origine de cet exposé versifié de cet aspect de la théorie de la modalité demeure incertaine, mais semble avoir eu une assez large diffusion, indépendamment de sa réception par Lambertus, attestée par trois autres sources du XV^e s. originaires d'Allemagne du Sud, des Flandres et d'Italie.¹³⁶ Sous sa forme la plus complète, *Dicitur esse modus* comporte un exposé sur les huit modes et leurs caractéristiques – finales et ambitus – ainsi que de longues explications relatives au classement des chants dont l'ambitus déborde le cadre régulier (v. 257-284 du texte de Lambertus). Les deux témoins de la *Traditio Hollandrini* offrent cependant deux réceptions divergentes du traité. TH XI donne le texte le plus complet, mais farci des vers *Amplius ad* (version B), introduisant la théorie des affinales, inconnue du texte principal :

	TH IX et TH XI	LAMBERTUS
I	TH IX 2, 3, 54-57.- TH XI 5, 80-83 Dicitur esse modus in cantu regula quedam, Quo cantus regitur, discernitur ac modulatur. Octo vero modi sunt, quorum quilibet impar Dicitur autentus, a Grecis namque acceptus.	226-229
	TH XI 5, 84-87 Primus et tercius, hinc quintus, septimus hii sunt. Postea tunc sequitur numerus par quilibet horum. Collateralis <erit, qui> dicitur esse secundus, quartus cum sexto, quibus octavus sociatur.	230-233
	TH IX 2, 3, 58-59.- TH XI 5, 88-89 Impar quisque parem sibi postulat associari, Qui secum possit in eadem fine morari.	234-235
		236 Voces finales illorum sunt <i>re mi fa sol</i> .
	TH IX 2, 3, 60-64.- TH XI 5, 90-94 Sedes finales sunt harum ·D·E·F·G·que. Primus finitur in ·D· pariterque secundus. Tercius et quartus in ·E· sumit sibi finem. Quintus in ·F· finit, sextum sibi sociabit. Septimus in ·G· caditque octavus sibi sociabit.	237-241

¹³⁶ Sur ce texte et ses sources, voir Meyer/Desmond, Lambertus.

	TH IX et TH XI	LAMBERTUS
		242-245 Quarti vero modi finis quandoque repertus est in ·a·lamire cui donat regula nomen quod per ·b· mollem finire videtur ibidem Sic sexti finis ·ce·solfaut est aliquando
II	TH XI 5, 95-99 (cf. aussi p. 119) Nature talis autentus esse probatur Sede queat fine protendi vocibus octo. Huicque licencia dat vocem contingere nonam Et decimam quandoque decet <sibi> iungere vocem, Voceque sub fine tantum deponitur una.	246-250
	TH XI 5, 100-104 (= Amplius ad, versio B, cf. p. 116) Amplius ad nostras licet describere normas: ·D· vel ·A· primus requiscit secundus Tercius et quartus in ·E· vel ·a· ·b· locatur Cum quinto sextus in ·F· vel ·C· requiescunt Septimus et octavus sit in ·G· vel ·D· finiendus.	-
	TH XI 5, 105-108 (cf. aussi p. 120) Estque natura data collateralibus hec, Ut ad quintam vocem possint a fine levare, Hiisque licencia dat vocem attingere sextam, <octavamque licet hiis quandoque tangere vocem.> <Cum sub fine queant vocem contingere quintam.> Sic bis sex voces retinere hoc sepe videtur.	251-256
III	TH XI 5, 109-136 Offertoria cum gradualibus officiisque (...)	257-284
	TH IX 2, 3, 65a+b-69.- TH XI 5, 137-142 Sic respondetur quod cantus quilibet eius Esse modi possit, in quo finire videtur. Nam punctus preiens extremum, si finietur Alcior extremo merito tunc esse meretur Autentus talis, e contra collateralis. Aut eius, de quo plus accepit, esse probatur.	285-290

Caractère des modes et rhétorique musicale

Les traités de la *Traditio Hollandrini* possèdent plusieurs versifications relatives aux caractères éthico-esthétiques des modes. Quatre traités (TH

V, VII, XII, Sz) transmettent cette série de huit distiques déjà connus de l'auteur de la *Summula musicae Guidonis*.¹³⁷ Cette versification est à rapprocher par ailleurs des définitions en prose données par l'auteur d'un *Liber musicae* (ANON. Pannain) de la seconde moitié du XII^e siècle et recueillies par le Franciscain espagnol Iohannes Aegidius de Zamora dans son *Arx musica* rédigée entre 1278 et 1281 à la cour d'Alphonse le Sage¹³⁸ :

TH V, TH VII, TH XII, Sz	ANON. Pannain
1. Mobilis et habilis prothus quia novit ad omnes affectus animi flectere neuma prothi. 2. Flebilis atque gravis est primi collateralis. Tristibus et miseris convenit ille modus. 3. Tercius ad furias tonus incitat estque severus . Crudelis decet hic bella movere sciens.	1 ... mobilis et habilis, eo quod ad omnes affectus aptus sit 2 ... gravis et flebilis quia modulatio eius convenientior videtur tristibus <et> miseriis 3 ... severus et incitabilis, in cursu suo fractos habens saltus : per hunc modum quamplurimi provocantur ad furiam
4. Aptus adulari, cui quartus competit ordo, Garrulus et blandus dicitur ille modus. 5. Auditum solitat mulcere modestia quinti. Lapsos spe recreat, tristia corda levat. 6. Flebilis atque pia ptongi modulacio sexti provocat ad lacrimas corda canore suo. 7. Lascivire solet iocundis septimus odis. Autumo plus tales tale decere melos. 8. Octavus morosus gaudens gradiensque decenter creditur esse magis gratus in ore senum.	4 ... blandus et garrulus, qui maxime adulatoribus convenit. 5 ... modestus et delectabilis, qui tristes et anxios letificat, lapsos et desperantes revocat. 6 ... pius et lacrimabilis et hic modus congruit his, qui de facili provocantur ad lacrimas. 7 ... lascivus et iocundus varios habens saltus, et est modus adolescentie. 8 ... Octavus suavis et morosus, et est modus discretorum.
1 Mobilis et habilis] Nobilis et abilis TH V Mobilis est abilisque Sz 3 furias] furores TH 4 Garrulus] tardulus TH VII solitat] solet Sz 6 tenore suo om. TH VII tenore] sonore TH XII canore Sz 8 morosus] modulus TH V TH VII	

¹³⁷ TH V 4, 625-467 (*passim*) ; TH VII 4, 48-69 (*passim*) ; TH XII 8, 3-25 (*passim*) ; Sz 13, 90-270 (*passim*). – SUMM. GUID. (c. 1350) ; S. XV : GOB. PERS. ; ANON. Carthus. nat. 8 ; ANON. Claudifor. 4, 2, 13 (Mobilis-prothi ; BONAV. BRIX. 18, 18-43 ; THOM. BAD. p. 90. – Karl Rauter : Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat. Die Brücke. Kärntner Kulturzeitschrift 5-6, Jg. 3, 1977, p. 55-58.

¹³⁸ ANON. Pannain [2, 4] p. 109 « De qualitate tonorum » ; IOH. AEGID. 15.

Cette même doctrine a été résumée dans le quatrain suivant qui ne retient toutefois que le type d'auditeurs auquel conviennent les mélodies de tel ou tel mode¹³⁹ :

Omnibus est primus sed alter tristibus aptus,
Tertius iratis, sed quartus dicit fore blandus.
Quintum da letis, sextum pietate repletis.
Septimus est iuvenum, octavus sit sapiencium.
(TH V 4, 649-652)

Trois traités possèdent cette autre versification qui s'apparente à la précédente. On y retrouve en effet, pour les quatre premiers modes, la plupart des propriétés énoncées plus haut (nous les soulignons), mais la suite diverge. On notera par ailleurs que cette versification a certainement connu une diffusion plus large puisque certains d'entre eux (1, 6-8, 11-12 et 18) ont également été recueillis par Bonaventura de Brescia :

- ¹ <1.> Mobilis et habilis dorus tropus esse putatur,
- ² Eo quod aptus sit cunctis affectibus iste.
- ³ <2.> Huius discipulus gravis ac flebilis extat.
- ⁴ Tristibus et miseris rebus bene convenit ipse.
- ⁵ <3.> Et frigius surgens accendit sepius iras.
- ⁶ Hic ad bella valet et materias furiosas.
- ⁷ <4.> Ast yppofrigius est blandus, MITISQUE MODESTUS.
- ⁸ Ad pacem venit hic et succensas mitigat iras.
- ⁹ <5.> Lidius in cantu IOCUNDUS dicitur esse.
- ¹⁰ Hic hominum mentes tristes querit letificare.
- ¹¹ <6.> Ast ypolidius est AFFABILIS atque BENIGNUS.
- ¹² Hic valet, ut multis homines possint misereri.
- ¹³ <7.> Huius devoti fiunt pulsamine crebro.
- ¹⁴ Mixolidius est HILARIS, LETUSQUE SUPERBUS.
- ¹⁵ Magnanimos causat adolescentes tropus iste.
- ¹⁶ <8.> Huius discipulus DISCRETUS noscitur esse.
- ¹⁷ Est et MOROSUS. Senibus tantum valet iste.
- ¹⁸ Cultus divinus aliis plus suscipit illum.¹⁴⁰

Une dernière versification retient l'attention. Elle porte sur l'expressivité et la dimension rhétorique de l'invention mélodique. Ce quatrain, qui figure déjà dans la *Summula musicae Guidonis* (milieu du XIV^e s.) et que Szydlowita attribue là encore au maître Theogerus, explique en effet que, pour

¹³⁹ Ce quatrain est encore connu dans la recension d'Adam de Fulda (ADAM FULD. 2, 15).

¹⁴⁰ TH III 17, 11-28 ; TH VIII 27, 38-54 ; TH X C 151-168.

l'expression d'un affect, les chants peuvent s'affranchir de leur échelle régulière¹⁴¹ :

Antonomasia valet hic, cum vox simul et res
 thematis eximii sublime volunt sociari,
 Aut exclamandi virtus, aut causa dolendi,
 Aut pia vota precum cogunt transcendere¹⁴² cantum.

Il est suivi d'un autre qui caractérise plus précisément la nature des écarts possibles¹⁴³ :

Amplius excedens aut principio vagus horum
 Fineve distortus raro ratione rimatur.
 Namque licet medium supra varietur et infra,
 Principium norma finemque iubet fore fixa (fixum *cod.*).

7. Les règles de la psalmodie

La récapitulation des teneures psalmodiques se rencontre relativement rarement dans les traités de la *Traditio Hollandrini*. Les rédacteurs de TH II, TH V, TH XIX et LZ ont repris une versification en trois vers qui remonte au début du XIII^e siècle¹⁴⁴ et qui désigne ici l'initiale du *Saeculorum amen* :

Primus cum quarto, sextus simul inchoat ex ·a·.
 Tercius et quintus octavus incipiunt in ·c·.
 ·F· secundus habet, ·d· septimus alcior istis.

Sz (10, 12-14) a recueilli ce tercet, inconnu par ailleurs dans cette rédaction¹⁴⁵ :

¹⁴¹ TH VII 4, 144-147 ; Sz 14, 23-26.- SUMM. GUID. 311-314 ; GOB. PERS. p. 195b.

¹⁴² transcendere] descendere TH VII, Sz, Gob. Pers.

¹⁴³ Sz 14, 31-34 (et GOB. PERS. p. 195b-196a).

¹⁴⁴ TH II 4, 55-56, 59 ; TH V 4, 98, 100, 102 ; TH XIX 323-325 ; LZ 4, 334, 336, 338. Ces trois vers apparaissent déjà dans un petit traité originaire peut-être de l'espace rhénan. Cf. Christian Meyer : Quisquis studiosus ... Un traité du début du XIII^e siècle à l'usage des chantres. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14745, f. 59r-72 (cf. 282-284) <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00848727>. Ils ont également été recueillis par Amerus ([1271] ; cf. AMERUS 15, 5) et Petrus Talhanderus (PETR. TALH. [s. XV]).

¹⁴⁵ A rapprocher de : « ·A· retinet primi, quarti sextique tenorem · | Octavo, quinto, terno ·c· servit acuta · | ·F· socio primo ·d· septeno quoque servit » et « ·a· tenor est primi, quarti, sextique tonorum | Porro secundus ab ·F· oriatur, septimus a ·d· | Tercius et quintus, necnon octavus amant ·c· » (ENGELB. ADM., 4, 25, 14 ; même version dans Wien, ÖNB Cod. 5003, f. 192r, cf. Ernstbrunner, Engelbert 2, p. 325-326) ou encore : « ·A· retinet

·a· tenor est primi, quarti sextique tonorum
 Atque secundus in ·F· manet, tercius in ·c·,
 Quintus et octavus similiter in ·c· septimus alcior illis.¹⁴⁶

Cette autre versification (TH III 8, 20-24), tout aussi singulière, utilise les syllabes de solmisation ou la combinaison complexe des *claves* pour désigner les hauteurs. Les deux derniers vers indiquent que les teneurs sont comprises entre *F* (deuxième ton) et *d* (septième) :

Primus, quartus, sextus habent ·a·lamire tenorem
Fa secundus habet, septimus ·d·lasolre tenebit.
 Octavo, terno, quinto ·c·solfaut adest.
 Singula iure tenent loca septimus atque secundus,
 Pre reliquis ymus hic cum sit et ille supremus.

Plusieurs traités de la *Traditio Hollandri* ont recueilli les deux vers mnémoniques qui énumèrent, à l'aide des syllabes de solmisation, la finale et la teneur de chaque mode ou ton (*D* et *a* pour le premier, *D* et *F* pour le second, etc.) :

Pri- *re la*, se- *re fa*, ter- *mi fa*, quart- quoque *mi la*,
 Quin- *fa fa*, sext- *fa la*, sep- *ut sol*, oc- tenet *ut fa*.¹⁴⁷

Ce distique qui semble avoir connu une large diffusion dans les pays germaniques jusqu'en Europe centrale apparaît aussi dans une copie française (parisienne ?) datée de 1375 d'un traité attribué en partie à un certain Goscalculus qu'il convient peut-être de rapprocher d'un « Goschalchus parisiensis », cité parmi divers théoriciens de la musique des XIV^e et XV^e siècles.¹⁴⁸

Une autre versification, transmise par quatre traités, mais inconnue par ailleurs, livre le même élément doctrinal sous une forme plus développée faisant également appel aux syllabes de solmisation¹⁴⁹ :

Est primus tonus *re la*, *re fa*que secundus
 Tercius est *mi fa*, sed quartus sit tibi *mi la*,

primi, quarti, sextique tenorem· | Octavo, quinto, terno ·c· servit acuta. | ·F· socio secundi, ·d· septeno quoque servit » (ANON. Carthus. inton. 12).

¹⁴⁶ Il faut, bien entendu, comprendre : « quintus et octavus similiter [sc. in ·c·], in ·d· septimus alcior illis ».

¹⁴⁷ TH II 4, 61-62 ; TH III 8, 29-30 ; TH V 4, 104-105 ; TH VII 4, 89-90 ; TH XI 4, 32-33 ; TH XIII p. 295 ; TH XIX 318-319 ; TH XXII 9, 6-7 ; TH XXIII 2, 2, 17-18 ; TH XXIV 17, 12-13.- GOSCALC. 1, 7 p. 82, 3.

¹⁴⁸ Berkeley, Univ. of California, Bancroft Library, MS 744 (Phillipps 4450). Cf. RISM B BIII, 4, p. 142-144 et Ellsworth, Manuscript, p. 13-14.

¹⁴⁹ TH XI 4, 27-30 ; TH XXI 7, 54-57 ; TH XXIII 2, 2, 12-15 ; TH XXIV 17, 7-10.

Est quintus tonus *fa fa, fa la* quoque sextus,
 Septimus est *ut sol*, octavus quoque *ut fa*.

Dans la versification suivante, également connue par la *Summula Guidonis* et Gobelinus Person, le rédacteur de TH XI expose la doctrine des teneures psalmodique par comparaison avec celle des finales des huit tons. Ainsi ces dernières, au nombre de quatre (*D E F G*), régissent les tons par paires (l'authentique et le plagal), alors que les teneures psalmodiques, également au nombre de quatre (*F a c et d*), sont utilisés les unes (*a et c*) respectivement par trois tons (1^{er}, 4^e, 6^e et 3^e, 5^e, 8^e), les autres (*F et d*) par un seul ton (respectivement le 2^e et le 7^e) ¹⁵⁰ :

¹⁵ Qualiter octo modis cantus distinguitur omnis

¹⁶ Sic et eorum esse distinguimus octo tenores.

¹⁷ Quatuor et claves illorum finibus addes.

¹⁸ Sic istis claves sunt quatuor hanc tamen eque.

¹⁹ Illa quippe ptingos duos sibi vendicat una.

²⁰ Hic unum vel tres clavi coniungimus uni.

²¹ Primus et quartus, sextus habent ·a·lamire.

²² ·F·fa secundus habet et septimus ·de·lasolre.

²³ Octavo, quinto, trito ·ce·solfaut adest.

²⁴ Singulo modo tenent loca septimus atque secundus,

²⁵ Pre reliquis ymus hic, cum sit et ille supremus.

Une série de vers recueillis dans TH XI témoigne enfin de l'attention portée dans l'enseignement des règles de la psalmodie à l'aspect formel des relations entre teneures psalmodiques et finales. Il est ainsi indiqué que la teneure psalmodique est tout au plus à la quinte de la finale, à l'exception du troisième où elle est à la sixte :

Estque commune tono sub fine suo quia nulli
 Nec supra quintam tenor est, soli nisi trito,
 Qui capit sextam, pro qua tonus ille severus.
 (TH XI 4, 36-38)

et que celle des authentiques est à la tierce supérieure de celle de leur plagal respectif (à l'exception du septième mode) :

Clavibus in binis autenti collaterales
 Transcendunt, sedem superat sed septimus una.
 (TH XI, 4, 40-41 et TH XXIII 2, 2, 21-22)

¹⁵⁰ TH XI 4, 15-25.- SUMM. GUID. 211-221 ; GOB. PERS. p. 192a-b.

Puis il est précisé que si la teneur psalmodique est supérieure à la quarte de la finale, elle est d'un mode authentique, et si elle est à la quarte de la finale ou plus bas, elle est d'un mode plagal :

Est ultra quartam vel quarta vel tenor infra
Si supra, tenor est autenti, si manet infra
quartam vel quarta, terno fuit ille plagalis
(TH XI, 4, 45-47)

Dernière observation : la partie principale du *Saeculorum amen* (*saeculorum a-*), parfois appelée *tonus capitalis*, est de mode plagal lorsqu'elle se termine sur la finale, sinon elle est de mode authentique :

Est ad finem rediens aut non tenor omnis.
Si non autenti est, si sic collateralis.
(TH XI 4, 51-52)

Les intonations psalmodiques ont également fait parfois l'objet de résumés versifiés. Elles sont toutefois presque inexistantes dans les traités de la *Traditio Hollandrini*. On ne peut guère en citer que deux. Tout d'abord ces quelques vers recueillis par TH VII :

Primus cum sexto cantu *fa sol la* teneto
Octavus tonus *ut re ut fa* sitque secundus
Tercius *ut re fa* sic inceptum petit extra.
Septimus incipitur *sol fa sol*, quart- *mi sol sol la*.
Hiis quintum subdes, quem *fa la re fa* ¹⁵¹ bene cantes.¹⁵²

et qui sont empruntés à une tradition plus ancienne puisque cette versification apparaît déjà – avec quelques variantes – dans l'Anonyme de Louvain (début du XIII^e s.), chez Pierre de la Croix (vers 1290), puis, au début du siècle suivant, dans le traité de Guy de Saint-Denis.¹⁵³ TH XIX (327-330) connaît une autre versification¹⁵⁴ qui commence comme la précédente, mais qui diverge ensuite dans le choix des syllabes de solmisation :

Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto.
Constat octavus *sol la sol ut re* que secundus.

¹⁵¹ Soit : ·F· (*fā*) ·a· (*la-rē*) ·c· (*fā*).

¹⁵² TH VII 4, 92-96.

¹⁵³ ANON. Lovan. p. 497b ; PETR. CRUC. 1, 27 ; GUIDO DION. 2, pr. 156. Dans cette tradition, la matière des deuxième et troisième vers est résumée en un seul : « Tercius, octavus *ut re fa* sitque secundus ».

¹⁵⁴ Inconnue par ailleurs. On notera que les formules d'intonation ont fait l'objet de diverses versifications qui s'apparentent par leur incipit « Primus cum sexto » et dont la diffusion aux XV^e et XVI^e siècles a été considérable, notamment en Italie.

Sol la re fa ¹⁵⁵ ternus *fa la re fa* bene quintus.
Mi sol la bene quartus *mi fa sol* septimus assit.

TH III et TH XIX rapportent une versification plus singulière décrivant les particularités de la l'intonation du *Benedictus* et du *Magnificat*, déjà connue du copiste de VERS. Palmam et par une source anglaise de la première moitié du XIV^e siècle¹⁵⁶ :

Primus habet *ni ne*, sic sextus, tertiusque septimus.
 Octavus *fi dic*, quartus quintusque secundus.

Ce distique était destiné à mémoriser la syllabe de l'intonation du Magnificat ou du Benedictus sur laquelle il convient de monter à la teneur du ton – à savoir *-ni* ou *-ne* en premier, sixième, troisième et septième modes et *-fi* ou *-dic* pour les autres.

Le ton "périgrin"

Le ton dit *peregrinus* est un ton psalmodique irrégulier, étranger à l'octoechos occidental, qui se récite sur deux cordes différentes, la seconde au ton inférieur de la première et se chantait aux Vêpres du dimanche.¹⁵⁷ Un octonaire, rapporté par trois traités TH II, V et VII, résume une légende, sans doute véhiculée dans la tradition orale, qui attribue l'invention de la différence périgrine et de ce même ton à la mémoire défaillante d'un père abbé d'une vénérable abbaye¹⁵⁸ :

¹ Additur hiis novus, quem quidam reperit abbas.

² Fabula, que narrat, dum cantor *Nos vivimus qui*

³ inchoat, et fratrum nullus vult voce tonare,

⁴ Flatu bacchato reperisse tonum perhibetur.

⁵ Ex hoc problema modernis extitit ortum.

⁶ Bis deni monachi metra non potuere tonare.

⁷ Abba pater motus in cantu sublevat omnes.

⁸ Hec narro dicta per me non sunt tibi ficta.

¹⁵⁵ Soit : ·G· (*sol*) ·a· (*la-re*) ·c· (*fa*).

¹⁵⁶ TH III 16, 26-27 ; TH XIX 333-335.- Roma, Pal. lat. 1346, f. 5v (qui ajoute : Quintus abest sursum quam rapit impetus illum) ; Oxford, Bodleian Library, Bodley 842 (S. C. 2575), cf. RISM B III, 4, p. 110-115.

¹⁵⁷ Huglo, Tonaires, p. 394-396. Sur l'exposé de ce topos au sein de la *Traditio Hollandrini*, voir Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 67-68 et Bernhard, Seligenstadt, p. 116 et 121.

¹⁵⁸ TH II 4, 363-370 ; TH V 4, 505-512 ; TH VII 4, 297-303.

Ces vers s'éclairent à la lumière du récit en prose de cette légende rapportée dans plusieurs traités¹⁵⁹ et qui en font ainsi l'un des lieux les plus originaux de la *Traditio Hollandrini*.

8. Les éléments du tonaire

Dix-huit traités de la *Traditio Hollandrini* comportent des tonaires plus ou moins développés.¹⁶⁰ Sous leur forme la plus étendue, ces tonaires donnent, pour chaque ton, les antiennes-types, les intonations des psaumes et des cantiques (Magnificat, Benedictus), les différences psalmodiques assorties d'un nombre plus ou moins important d'exemples tirés du répertoire de l'office, les formes mélodiques type des versets de répons et des versets d'introït, enfin quelques exemples d'introïts. Ces divers éléments sont en outre généralement accompagnés de commentaires plus ou moins développés. Les épisodes versifiés sont en revanche plus rares. La matière se prête mal à la versification et présente bien souvent, en dépit de quelques principes, des contenus instables soumis aux variations des usages locaux.

Dans ses *Tonaires*, Michel Huglo avait déjà relevé nombre de ces formules mnémoniques et versifications destinées à mémoriser le début des mélodies de versets de répons prolixes ou les différences des introïts.¹⁶¹ Quelques traités de notre corpus conservent des bribes de résumés versifiés qui s'inscrivent dans cette tradition. Ainsi les rubriques du tonaire de TH IX sont émaillées de vers, vestiges d'un tonaire versifié, rappelant, pour chaque mode, les antiennes- (a) et introït-types (b)¹⁶² :

- <1.a> *An Ave Dum Fi- Leva Ductus Volo Laz- Aper- Exi-*
- <1.b> *Ex- tenet Et-, Gau-, Lex, Ego cantus officiorum*
- <2.a> *La- tenet et Genuit tonus alter O quoque Sicut*

¹⁵⁹ TH II 4, 361-362, TH V 4, 502-504, LZ 4, 309-310.

¹⁶⁰ Tonaires complets : TH II 4 ; TH III 8 ; TH V 4 ; TH VII 4 ; TH IX 2, 4 ; TH XI 7 ; TH XVII 330-394 ; TH XXI 10 ; TH XXIII 2, 5-12 ; TH XXIV 17 ; LZ 4.- Tonaires abrégés : TH I, 2, 8-15 (différences psalmodiques ; intonations du *Magnificat* et du *Benedictus*) ; TH XII 8 (différences sans exemples ; intonations des psaumes et des cantiques) ; TH XV 10 (différences pour les antiennes de l'office) ; TH XVI 3, 2-9 (différences pour les antiennes ; intonations des psaumes et des cantiques) ; TH XVIII (différences sans exemples ; intonations des psaumes et des cantiques) ; TH XIX 504-553 (antiennes-type ; différences ; intonations des psaumes et des cantiques) ; Sz 13 (sans les introïts).- Sans tonaire : TH IV, TH VI, TH VIII, TH X, TH XIII, TH XIV, TH XX, TH XXII, TH XXV, TH XXVI.

¹⁶¹ Huglo, *Tonaires*, p. 256-261, 280.

¹⁶² TH IX 2, 4, 47, 72, 84, 140, 167.

<...>

<3.b> *Dispers<it>, Ego, Dum cantus toni officiorum*<4.a> *Has retinet quartus Rectos, Michael, Iubilare, Ex Egipto.*

<...>

Quelques vers dispersés dans le tonaire de TH XIX consignent pour chaque mode une série d'incipits d'antiennes illustrant chacune une différence psalmodique. Cette versification a connu une certaine diffusion puisqu'elle a encore été recueillie – avec de multiples variantes – par un tonaire de l'abbaye Saint-Georges de Prague du début du XIV^e siècle, par Hugo Spechtshart et par Iacobus Twinger¹⁶³ :

<1.> *Primus ut Ecce, Leva, Ductus, Lazarus, Exi*<2.> *Alter ut O virgo variacio nulla secunda*

<3.> <...>

<4.> *Quartus Tota, Stetit, Symon, Cum, Fidelia, O mors*<5-6.> <Quintus> *Fons, Alma sextus Lupus et Benedictus*

<7.> <...>

<8.> *Ultimus ut Gaude, Iusti, octo Veniet, Nos*

TH XIX a encore conservé cet autre fragment d'un tonaire versifié qui énumère les types d'intonation des antiennes du second mode¹⁶⁴ :

*Alter ut O virgo variacio nulla secundo**Surgit ab ·F· tonus ·D· vel ·C· sepe secundus.**Sicut Ayt Petrus, Calicem, Genuitque Puerpera regem**·F· Genuit ibi vult ·C· Ayt Petrus, Calicem ·D·.*

Les vers suivants résument les exemples-types des introïts¹⁶⁵ :

<...>

<4.> *Omnis terra tenet quartum pariter Resurrexi.*<5.> *Quintus ut Ecce deus, debes huic adde<re> Circum*

<...>

<7.> *Deservit misse septeni terminus unus,**Quamvis in summo iunguntur tres sibi claves.*

¹⁶³ TH XIX 339, 347, 361, 368, 382.- Praha, Univ., XIV C 20 (2487), f. 219v (antiphonaire du début du XIV^e s.) ; HUGO SPECHTSH. 492-498 ; IAC. TWING. p. 108, 112 (les deux premiers) ; Utrecht, Universiteitsbibliotheek, 408, f. 283 (XV^e s.). Les deux premiers vers sont également cités dans TON. Vratisl. (1454-1462) 1, 9 et 60, et le premier par IOH. OLOM. 9, p. 44.- Huglo, Tonaires, p. 259.

¹⁶⁴ TH XIX 409-412.- IAC. TWING. p. 112, 5.

¹⁶⁵ TH VII 4, 236, 247, 266-266a.

Et ce vers isolé (TH VII 4, 279) était destiné à mémoriser les réponses-type dans les tons¹⁶⁶ :

In, Qua-, Si-, Fa-, Si-, Qua-, Dum, Spe- pro responsorio sunt.

Au-delà de ces fragments, deux versifications retiennent plus particulièrement l'attention car elles semblent, à ce jour, propres à la *Traditio Hollandrini*. La première est un inventaire complet des initiales des antiennes dans chaque ton, mais ne dit rien du choix de la différence psalmodique. Dans TH II et TH V ces vers sont introduits par la simple mention : « de principiis tonorum nota hos versus », dans TH XXIV 84-85 : « Notandum, quod primus tonus habet sex principia, id est sex litteras iniciales ... », enfin dans Sz : « Notandum nono : Claves iniciales a quibus poterint inchoari cantus primi toni ... ».

·A· retinet (versio A)	·A· retinet (versio B)
<1.> ·A· retinet ·C·D·F·G· simul ·a· sibi primus	<1.> ·A· retinet ·C·D·F· simul ·a· sibi primus.
<2.> ·Gamma·ut, ·A·re, ·C·faut, ·D·solre, sequens quoque ·F·fa.	<2.> ·Gamma·ut ·A·re ·C·faut ·D·solre ·E·lamique.
<3.> Bis duo ternus ·E·F·G·c· super addens.	<3.> Bis duo dat trinus ·E·F·G· ·c·que super adde.
<4.> Quartus habet ·C·D·, simul ·E·F·G·a·lamire.	<4.> Quartus habet ·CD· simul ·EFGc· ac ·a·lamire.
<5.> ·F·faut et quintus ·a·lamire dabitque ·c·solfa.	<5.> Quintus tenet in capite ·c·solfa[ut] F·a·c·a·lamire.
<6.> Et sex ·C·D· vel ·F·G·solreut poscit habere.	<6.> ·C·faut, ·F· sextus ·c·solfaute atque ·D·grave Pariter cum ·a· quandoque inveniuntur.
<7.> ·G· vel ·a·b· quadrum, ·c·d· tibi septimus offert.	<7.> ·G·, simul ·b·c·d· loca septimus optat habere. Principium fit ·G·, vult ·a· finem retinere.
<8.> Oc- servat ·C·D·E·F·G·a·laque ·c·sol.	<8.> Octavus ·C·D·E·F·G·c· continet ac ·a·lamire.
TH II 4, 38-53 (<i>passim</i>) ; TH V 4, 74-90 (<i>passim</i>) ; TH XXIV 17, 33 (v. 1), 89 (v. 3)	1-8 : Sz 13, 86, 108, 137, 169, 192-193, 209-210, 267 7 : TH III 15, 15-16

¹⁶⁶ *In* (In visione dei), *Qua* (Quattuor facies), etc. Voir le commentaire à l'édition, p. 317.- . Les exemples sont empruntés aux réponses des Matines de saint Matthieu ou du commun des Évangélistes.

Versio A				Versio B			
1	A	C	D	F	G	a	
2	Γ	A	C	D	F		
3			E	F	G	c	
4		C	D	E	F	G	a
5		C		F		a	
6		C	D		F	G	
7				G	a	b	c
8		C	D	E	F	G	a

Ces récapitulations présentent à l'évidence un caractère purement descriptif. Aucune règle ne semble pouvoir en être dégagée et les divergences entre les deux versions renvoient peut-être à des variantes mélodiques locales. Quoi qu'il en soit, la question de l'intérêt et de l'usage pratique de ces récapitulations demeure largement ouverte.

La seconde, connue par TH III, règle plus précisément la relation entre la finale de la différence psalmodique et la note initiale de l'antienne¹⁶⁷ :

- <1.> Et quintifons primus sua sic exordia scimus.
In ·A·C·D· †sublimus† ·F· et ·a· sociare velimus.
- <2.> Gaudet principiis tonus alter bis geminatis.
·A·C·D· figurat, quibus hic ·F· annumeratur.
Idem plagalis vult esse modo specialis.
Plura tenet capita, cui sufficit una cauda.
- <3.> ·E· sunt, ·F·G· <et> ·c· sunt exordia deutri.
·E· vel ·F· initia si sunt, est ·G· sibi cauda.
·G· saliens in ·c· reditum parat et manet in ·a·
Cum tridente <...> diffiniat arte iubente.
·c· fit finalis, si cantus fit gradualis.
- <4.> Quartus principiis sonetur ·G·, vel ·F·D·E· quivis.
·C· caput existens ·D· sit sibi cauda resistens.
Aut ·G· sit cauda, velud monstrat *Benedicta*.
- <5.> [perdu par suite d'une lacune matérielle]
- <6.> ·C·D·F·G· vel ·a· tot habet claves locus sexti.
Per ramos rectos non licet plures puto sextus.
Attendens usum sibi ramum contulit unum.
Estque tonus fictus in ·G· factus *Benedictus*.
- <7.> ·G·, simul ·b·c·d· loca septimus optat habere.
Principium fit ·G·, vult ·a· finem retinere.
(*vel ille* : Regula vera datur, quod canor in ·a· moratur.)
Cui ·b· fronte locat, in <eo>¹⁶⁸ volo quod requiescat.
·c·d· principium ·e·¹⁶⁹ pedem querit sibi utrumque.

¹⁶⁷ TH III 9, 4-5 ; 10, 1-4 ; 11, 15-19 ; 12, 15-17 ; 14, 13-16 ; 15, 17-20 ; 16, 47-54

¹⁶⁸ eo] ·G· *cod*.

<8> In ·c·, retrudatur in ·d·, finis geminatur.
 ·a·G·D· vel ·F·c· loca vult octavus habere.
 ·c· si sit principium, dabitur sine fine ·D· ipsum.
 Regula non fallit, in eodem quando remansit.
 Sed si descendit a ·d·D· tunc tonus ultimus tendit.
 ·G· vel ·a· prima si fiunt, tonus est distancia in illa.
 Si caput est ·F· et ·E·, circumflectit utrumque.
 Insinuant pueri, que sunt precepta, figure.

Ainsi, pour le troisième mode, les initiales *E* et *F* commandent une terminaison psalmodique sur *G* et les antiennes qui commencent par un saut de quarte à partir de *G* (*Gc*) supposent la finale *a*. Mais si l'antienne s'élève par degrés conjoints (« si cantus fit gradualis ») la finale psalmodique est sur *c*.¹⁷⁰ En quatrième mode, une finale psalmodique sur *D* ou *G* s'accorde aux antiennes qui commencent sur *C*. Dans le septième mode, la finale *a* est destinée aux antiennes qui commencent sur *G*¹⁷¹ et la finale *c* aux initiales *c* et *d*. Enfin, en huitième mode, lorsque les antiennes commencent sur *G* ou sur *a*, la différence psalmodique s'achève sur *aG*¹⁷² et les antiennes qui commencent par *F* ou *E* s'accordent à une différence qui s'achève sur un torculus (« circumflexa ») (*GaG*, cf. TH III 16, 7-9).

D'autres versifications de ce même lieu doctrinal pourraient encore avoir circulé comme en témoigne ce vestige recueilli dans TH XXIV et qui résume en un vers les initiales des antiennes du premier mode :

·C·D· principia sunt cuius ·E·F· quoque ·G·a·
 (TH XXIV 16, 15)

Dans le quatrain suivant, le rédacteur de TH XIII a recueilli en revanche une approche strictement quantitative des différences psalmodiques en procédant à leur simple dénombrement dans chacun des huit modes :

Quinque modis differt primus nulloque secundus.
 Tercius in ternis differt quartusque quaternis
 In sola quintus concordet sic quoque sextus
 Septimus in quinque, tribus ultimus esto locandus.
 (pr 31, app. crit.)

¹⁶⁹ ·c·] ·c· *cod.* ?

¹⁷⁰ Les exemples des explications en prose ne s'accordent cependant pas à ces règles.

¹⁷¹ Mais, selon les explications en prose, ces antiennes admettent aussi une finale *d*, soit la teneur psalmodique (cf. 15, 2).

¹⁷² cf. Rausch, Hollandrinus III, p. 398.

Il reste enfin à signaler, pour mémoire, ces paires d'hexasyllabes composés en guise de légende à un tableau présentant les différences psalmodiques fondamentales des huit modes¹⁷³ :

TH III 8, 41 ; TH V 4, 106 ; TH VII 4, 305 ; TH XI 4, 53 ; TH XIII 4, 217 ; TH XVII 329 ; TH XXI 7, 48 ; Sz 13, 36+94, 114+143, 176+199, 217+242 ; LZ 4, 76	TH XXIV 16, 75-78
Si quis singulorum cupit tonorum Scire melodiam hanc attendat normam. Et sic fine brevi studioque levi ¹⁷⁴ poterit hic scire tonos diffinire.	Si quis singulorum cupit tonorum Qui primum tonum queritque secundum Scire melodiam hanc attendat normam. Tercium scire quartum diffinire Et sic fine brevi studioque levi Quintum sic variabit sextum variabit poterit hic scire tonos diffinire. septimum per casum transfer ad octavum.

*
* *

Le corpus des versifications de la *Traditio Hollandrini* dont nous avons tenté de donner un aperçu ordonné selon les catégories fondamentales de l'enseignement scolastique de la musique, révèlent toute la complexité de cette tradition partagée entre écrit et oralité sans qu'il soit possible de trancher entre le poids de l'une ou de l'autre.

Il n'y a pas à revenir ici plus longuement sur les sources présumées de certains vers ou groupes de vers recueillis dans le corpus hollandrinien. Elles ne sont d'ailleurs pas très nombreuses. La plus importante est le petit traité *Palmarum cum digitis* qui aborde les principaux éléments de l'enseignement du plain-chant – main de solmisation et intervalles – mais ne dit rien de la théorie des modes. L'autre est le traité de Hugo Spechtshart. Contrairement au précédent, ce dernier a connu une vaste diffusion et sa réception déborde sans doute très largement, sans que nous puissions le démontrer ici, le cadre plus restreint de la *Traditio Hollandrini*. Il reste enfin les quelques vers en parentés avec la versification recueillie dans le traité attribué à Lambertus. De ces trois corpus, le plus remarquable et le

¹⁷³ Encore cités par ADAM FULD. 2, 14 (p. 356).

¹⁷⁴ L'expression demeure obscure. TH VII dit « sine brevi » et TH XVII « sine brevis ». il faut peut-être comprendre : « et sic sive brevi studioque levi » (sc. ... studio levi sive brevi ...).

plus étrange demeure le traité *Palmarum cum digitis* en raison, précisément, de sa diffusion singulièrement réduite. Il y a enfin des sources plus inattendues, mais concernant bien des sujets proprement musicaux, comme ces quelques vers empruntés par TH V et LZ au *Carmen de misteriis* de Jean de Garlande et qui traitent du chant des antiennes.¹⁷⁵ Au-delà de cette concordance relativement anecdotique, il n'en demeure par moins qu'une lecture attentive d'autres traités rédigés vers la fin du XIV^e et au XV^e siècle, notamment dans l'espace germanique, et peut-être en Italie, permettra peut-être un jour d'évaluer l'étendue de la réception de ce vaste corpus de vers didactique par delà le corpus hollandrinien.

La collecte et l'étude des vers didactiques de la *Traditio Hollandrini* a permis de mettre en évidence au moins deux traits majeurs de ce corpus, à savoir son caractère hétéromorphe et son incomplétude. Son hétéromorphisme tient à cette faculté de pouvoir, autour d'un même objet d'enseignement, développer un corpus de vers singuliers ou de groupes de vers selon des configurations toujours renouvelées d'un traité à l'autre. Ce trait s'observe tant à l'examen de versifications singulières¹⁷⁶ qu'à l'échelle de traités entiers où ces vers ou groupes de vers se déploient en mosaïques toujours singulières. Il faut ajouter qu'un même traité peut réunir plusieurs versifications d'un même élément doctrinal.¹⁷⁷ L'incomplétude, un trait que l'on ne peut jamais *a priori* écarter à la lecture d'un résumé versifié, devient une évidence dès lors que l'on dispose d'un corpus de textes suffisamment riche autour d'un point de doctrine solidement charpenté. Les résumés versifiés de la théorie des intervalles en livrent ici les meilleurs exemples.¹⁷⁸ On s'aperçoit en effet que rares sont les traités à donner une "version complète" d'une versification, alors que la plupart des autres n'en conservent que des bribes plus ou moins étendues. Cette observation conduit

¹⁷⁵ « Antiphona prius incepte plene recitantur | Post psalmum dileccio Christi sancta vocatur. | Incipit in medio que post plenissime datur » et « Gaudia neuma vocat oracio poscit et illud | quod nos incipimus, celestis compleat autor », Iohannes de Garlandia, *Carmen de misteriis ecclesiae*, 248-250, 251-252 (TH V 4, 183-185, 371-372 ; LZ 4, 360-362, 371-372).

¹⁷⁶ Cf. p. ex. « Claves in uno reperimus ... », « Tu qui solfabis ... », « Plagalis sit par ... », « Primus et alter ·D· tenet ... ».

¹⁷⁷ Voir les différentes versifications dont nous avons proposé un aperçu synoptique, en l'occurrence les tableaux des p. 82 (Claves octo graves, etc.), 85 (*Ut re mi* ... signa, etc.), 88 (Disce manum ...).

¹⁷⁸ Voir p. ex. « Ter tria iunctorum ... », « Unisonus clavem ... », « Voces diversis cordis », « Unisonus clave solet in una resonare » ou encore « Voces autento ... ».

enfin à poser, pour bien des versifications, l'hypothèse d'un archétype perdu et encourager une approche de ce corpus selon les règles de la philologie.

Demeure, au sein de ce corpus, la question de l'authenticité des attributions à Iohannes Hollandrinus dont le nom est volontiers, directement ou indirectement, associé à des vers et qui donne à penser que ce dernier aurait été l'auteur d'un traité de musique versifié. Les quelques vers dûment attribués à Iohannes Hollandrinus sont les suivants¹⁷⁹ :

Invention de la musique, musicien et chantre :

Pitagoras reperit transfert Bohecius ipse... (TH I ; TH V ; LZ)
 Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu,
 Non vox cantorem facit, sed artis documentum (LZ ; Sz ; mais déjà dans LAMBERTUS)

Syllabes, hexacordes et main de solmisation :

Ut re mi cum fa sol iungas hiis simul et la
 cunctas claudit odas manus, ut plena docet illas (TH II ; TH V)
 Molle rotundum ·b· dat, ·b· quadratum tibi durum (TH V ; LZ)
 ·f· durum mi canit, ·b· molle fa dulce frequentat (Sz mais déjà dans VERS. Palmam I, 44)
 Claves octo graves et dicunt capitales
 Octo minute quedam dicuntur acute
 Cum duplici ventre precellunt quatuor inde (LZ)
 Octo claves graves que scribuntur capitales (Sz)
 Voces iam clare per manum articulare
 ·G·ut, ·A·re, ·B·mi semper dic pollice poni ... (TH V ; LZ ; Sz)

Intervalles :

Ter trinis modulis cantus contextitur omnis (Sz)

Les huit modes :

Musicus octo tonos ignorans non reputatur
 ergo scias bene, quod arte toni inveniuntur (TH II ; TH V ; LZ)
 Primum cum terno sic quintum, septimum atque
 autentos dic esse simul reliquosque plagales (TH II ; TH V ; LZ)
 Qui primo velut autentus loca possidet altea
 Postea descendit ut collateralis ad yma ... (Regensburg, Bischöfl. Zentralbibl., 98 th.
 4°, p. 251 mais déjà dans LAMBERTUS)¹⁸⁰

¹⁷⁹ Nous les reproduisons ici à la suite de Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 9-19. L'existence d'un traité versifié est suggérée par TH V : « ... teste Iohanne Hollandrino in sua musica sic dicente... » (pr. 36). Dans la liste qui suit nous ne signalons que les textes qui attribuent explicitement ces vers à Iohannes Hollandrinus.

¹⁸⁰ Éd. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, p. 18-19.

Psalmodie :

Principium, punctus, finis, et thesis, arsis : enarrat

Quilibet et cantum regularem cuiusque toni sit. (TH V ; LZ)

De cet aperçu se dégagent quelques traits majeurs. Le premier est le constat d'un corpus relativement restreint derrière lequel on peine à imaginer un traité versifié de plus grande ampleur dont ces vers pourraient être extraits. Le second est la disparité stylistique de ces versifications. Certaines d'entre elles révèlent un effort de construction reposant principalement sur des jeux d'assonance et témoignent ainsi d'une certaine maîtrise de l'art de la versification. D'autres en revanche s'apparentent à des vers mnémotechniques relativement ordinaires. Il y a aussi, par ailleurs, le nombre très restreint de traités délivrant une attribution à ces vers dont la diffusion fut, pour certains d'entre eux, considérable. La difficulté majeure toutefois qui entâche la crédibilité de ces attributions tient à l'évidence au fait incontournable que certains de ces vers, explicitement attribués à Iohannes Hollandrinus, sont bien antérieurs à l'émergence de la *Traditio Hollandrini*. Il s'agit, en l'occurrence, de ces quelques vers que l'on connaît déjà par « Palmam cum digitis » ou par le traité de Lambertus. Ces observations ne diminuent toutefois en rien le crédit qu'il convient d'accorder à l'existence d'un enseignement relativement homogène reposant sur un corpus doctrinal aux contours assez fermes. Une exploration attentive des nombreux traités, encore peu étudiés, qui furent rédigés au cours du XV^e siècle dans l'aire germanique, apportera sans doute à l'avenir quelques lumières sur l'ampleur de la *Traditio Hollandrini* et permettra d'en préciser l'identité et l'originalité.

ZSUZSA CZAGÁNY - DAVID HILEY - JAKUB KUBIENIEC

THE *CONIUNCTAE* IN MEDIEVAL SOURCES OF LITURGICAL CHANT

1. INTRODUCTION

David Hiley

As remarked in volume I of *Traditio Iohannis Hollandrini*,¹ one of the most characteristic and original parts of the Hollandrinus tradition is its teaching on the *coniunctae*. The purpose of the studies and transcriptions offered here is not to retrace the whole historical context and development of the *coniuncta* theory. Instead, the relationship of the theory to practical chant sources is explored. Our investigation was stimulated by the simple question: are the chromatic notes provided by the *coniuncta* theory found in manuscripts with liturgical chant for mass and for the office?

There is general agreement among chant scholars that when the traditional chant repertory established in the Carolingian Empire in the ninth century was measured against the standard principles of antique music theory, in particular the diatonic scales of the Greater and Lesser Perfect System, it did not match perfectly. The redefinition of the classical arrangement of tetrachords which took root at that time provided for only a limited number of semitone steps: what we would call *E* to *F* and *b $\sharp$* to *c* in two different octave placements, and *a* to *b $\flat$* by means of the synemmenon tetrachord. There is plenty of evidence that this supply of notes was insufficient for the theoretical conceptualization of the chant repertory, that is, there were many chants which, if one tried to place them upon the grid of the classical diatonic system, did not fit. One would need notes such as those we call *F $\sharp$* and *E $\flat$* , and so on.

These “chromatic” notes are not actually notated in the great majority of chant manuscripts. The chants, or sections of them, are transposed to fit the restricted number of semitone steps in the available scale system. One cannot (or should not) notate *F $\sharp$* , but one can transpose the phrase in question up a fourth, where *b $\sharp$* is available. Structural reasons for their employment include the following: (i) the chant starts with a passage which seems to belong to a mode different from the main tonality of the chant, (ii) the chant includes a section (or sections) in a mode different from the main tonality, (iii) more than one note with variable pitch is used; that is, not only *b $\flat$* and *b $\sharp$* are required but also *F $\flat$* and *F $\sharp$* or *E $\flat$* and *E $\sharp$* , etc. In

¹ See pp. 42-44, 58-61, 187-189, 203-206

all these cases the passage in question could be notated a fourth or a fifth away from the sounding pitch.

An extensive literature has grown up around the topic. More than a century ago Gustav Jacobsthal's study *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang* identified many such pieces;² Urbanus Bomm made a short descriptive catalogue of them in his dissertation of 1928;³ and the additional notes have even found their way into the *Graduale novum*, whose first volume appeared in 2011.⁴ Apart from Jacobsthal's and Bomm's examples, some of the most interesting and suggestive cases are to be found in the remarkable offertories and their verses, studied by Hubert Sidler, Ruth Steiner and recently by Roman Hankeln and Rebecca Maloy.⁵

Early theorists speak of difficult chants and in some instances they suggest a conceptual procedure similar to that apparently practised in the diastematically notated chant manuscripts. Is it possible that the rather problematic tetrachords of the *Enchiriadis* treatises, the *Musica* and *Scolica*, reflect this situation? The *Enchiriadis*-scale starts from the tetrachord of the Gregorian finales, with a semitone in the middle (not the classical tetrachord with semitone at the lower end) and simply adds on disjunct tetrachords. Using Guidonian pitch classes, in the middle tetrachords we therefore have

² Gustav Jacobsthal: *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*. Berlin 1897

³ Urbanus Bomm: *Der Wechsel der Modalitätbestimmung in der Tradition der Meßgesänge im IX. bis XIII. Jahrhundert und sein Einfluß auf die Tradition ihrer Melodien*. Diss., Göttingen 1928; Einsiedeln 1929

⁴ *Graduale novum editio magis critica iuxta SC 117, Tomus I De dominicis et festis*, ed. Christian Dostal, Johannes Berchmans Göschl, Cornelius Pouderoijen, Franz Karl Prassl, Heinrich Rumphorst and Stephan Zippe. Regensburg 2011

⁵ Hubert Sidler: *Studien zu den alten Offertorien mit ihren Versen*. Diss., Fribourg 1939; Ruth Steiner: *Some Questions about the Gregorian Offertories and their Verses*. *Journal of the American Musicological Society* 19, 1966, pp. 162-181; Roman Hankeln: "Was meint der Schreiber?" Überlegungen zur Notation des Offertoriums "*Tui sunt cel*" im *Graduale* von St. Yrieix, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 903. In: *International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers Read at the 6th Meeting*, Eger, Hungary, 1993, ed. László Dobszay. Budapest 1995, pp. 539-559; Roman Hankeln: *Die Offertoriusprosulen der aquitanischen Handschriften. Voruntersuchungen zur Edition des aquitanischen Offertoriuscorpus und seiner Erweiterungen*. *Regensburger Studien zur Musikgeschichte* 2, Tutzing 1999; Roman Hankeln, ed.: *The Offertory and its Verses: Research, Past, Present and Future. Proceedings of an International Symposium at the Centre for Medieval Studies, Trondheim, 25 and 26 September 2004*. *Senter for middelalderstudier, Skrifter* 21, Trondheim 2007; Rebecca Maloy: *Inside the Offertory. Aspects of Chronology and Transmission*. Oxford 2010

$F\sharp$ and $b\sharp$, in the lowest tetrachord Bb , in the upper tetrachords $f\sharp$ and even $c\sharp$. Could this be a theoretical justification for notes used in chant practice in all octaves? One might say that the *Enchiridis* authors envisage placing the tetrachord not only on A and D but also on G , E and $b\sharp$. Placing additional tetrachords, which he calls *synemmenon* tetrachords, on untraditional pitches is explained by Jerome of Moravia, generating ab , bb , db , eb and gb in all octaves. He nevertheless says that these pitches are not used in ecclesiastical chant: “Licet autem in discantibus sinemima sint utilia tamen cantus ecclesiasticus ipsa non recepit ullo modo.”⁶

Clearly the same could be done, and was done, with the scale-segment which largely replaced the tetrachord in elementary plainchant teaching, the Guidonian hexachord.

Another solution to the problem of finding theoretical justification or rationalization of the chromatic notes would have been to use different scale-segments, combined in different ways. This was actually done by Theinred of Dover, using four- and five-note segments.⁷ Theinred's system was not adopted by others, as far as we know.

At quite an early date, however, we find evidence that the hexachord was being placed on pitches additional to those of Guidonian theory. A hexachord placed on D gives $F\sharp$, a hexachord on A gives $C\sharp$, a hexachord on bb gives eb , which is already one more note than in the *Enchiridis*-scale; ab or $G\sharp$ could be supplied in the same way to complete a dodecaphonic system, though this implies placing a hexachord on a note *not* in the traditional system.

In the Hollandrinus group of treatises such extra-Guidonian notes are not considered as elements in a tetrachord or hexachord at all, but cited as individual pitches under the heading of *coniuncta*,⁸ a term derived from the *synemmenon* of Greek theory. The classical term referred to a tetrachord joined to the one next to it by a common note. In medieval usage this would be the note G , the *synemmenon* tetrachord on G provided the note

⁶ HIER. MOR. 23, 162. Oliver Ellsworth cites this passage in his useful article: The origin of the *coniuncta*: a reappraisal. *Journal of Music Theory* 17, 1973, pp. 86-109

⁷ On Theinred see John L. Snyder: Theinred of Dover. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. London 2001, vol. 25, pp. 345-346, and John Snyder: Theinred of Dover's *De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum*. A critical text and translation with an introduction, annotations, and indices. The Institute of Mediaeval Music. *Musical Theorists in Translation* 18, Ottawa 2006.

⁸ I thank Michael Bernhard and Elżbieta Witkowska-Zaremba for pointing out to me this significant break with tradition.

bb. The term *coniuncta* is in one sense illogical, because hexachords are not defined as conjunct or disjunct; they are not joined or juxtaposed to form longer scales. And in fact the term *coniuncta* usually seems to have been used to refer to the single note, the *F#*, *C#*, *E^b* or *a^b* produced by a non-Guidonian placement of the hexachord.

As Klaus-Jürgen Sachs reminds us, this procedure does not actually imply the use of segments from the chromatic genus alongside diatonic ones, but the shifting of diatonic segments onto other pitches. “Die Einführung der *coniuncte* bewirkt faktisch ein „Chromatisieren“ von Stufen, bei dem aber kein chromatisches *genus* entsteht, sondern diatonische Wendungen transponiert werden.”⁹

It seems clear, therefore, that the *coniunctae* stem from the practice of teaching Gregorian chant by means of the Guidonian hexachords. They are in fact a simple extension of the “Elementarlehre” which Sachs outlines above. Pupils are taught what the hexachord sounds like, and they then use this pattern of pitches to read music where the semitone steps are clearly notated, or, in a mirror procedure, to notate music which they have learned to sing from memory. Guido’s system did not provide enough positions of the hexachord, so others were supplied. It is important to realise that in the theoretical literature we have only a few examples, which presumably stand for many more similar chants, that is, those using common melodic formulas or a typical melody employed for more than one text.

By now there has been a fair amount of writing about the *coniunctae*, not least because they have been seen by some colleagues as providing a theoretical basis for *musica ficta* in polyphony of the fourteenth century. This is the position of Christian Berger, for example.¹⁰ Dolores Pesce provided a concise survey of the topic,¹¹ and Theodore Karp devotes an illuminating chapter to examples cited in Goscalcus.¹²

During discussion of papers presented at the Hollandrinus meeting Nieborów 2006 Klaus-Jürgen Sachs reminded us that Goscalcus, appar-

⁹ above, p. 66, fn. 31

¹⁰ Christian Berger: Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 35, Stuttgart 1992

¹¹ Dolores Pesce: The Affinities and Medieval Transposition. Bloomington, Ind. 1987

¹² Theodore Karp: From the aural to the written tradition: the *coniunctae* of the Anonymous Berkeley theory MS. In: Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant. Evanston 1998, pp. 181-223

ently writing in 1375, speaks of an established procedure, applied with variations by different teachers. The Hollandrinus group of texts provides some of the same examples as Goscalcus, some different ones, and they do not agree among themselves on their selection. Goscalcus gives an example for low *C#*, a *coniuncta* which is not recognized in the Hollandrinus group. Five other Goscalcus chants are not cited in Hollandrinus.

There are musical examples for seven *coniunctae*: *Bb*, *Eb*, *F#*, *ab*, *c#*, *eb*, and *f#*. An eighth *coniuncta*, high *aab*, is mentioned as a theoretical possibility but no examples are cited, except for the untexted one in Szydlowita¹³. Goscalcus has an example for low *C#*, not in Hollandrinus. Like Hollandrinus, Goscalcus knows the high *aab*, but gives no example. Berkeley also knows high *cc#* but gives no examples.

So far no synoptic tables or any sort of critical edition have been published which display comprehensively how these pieces were notated in actual chant books. In his study of the Goscalcus/Berkeley examples Karp traced the readings of a number of practical chant sources, Elżbieta Witkowska-Zaremba presented examples in a similar way in a paper read at the Cantus Planus conference in Leuven in 2002,¹⁴ and recently Zsuzsa Czagány presented several further instances.¹⁵ Czagány's paper deserves particular notice, since it addresses the Hollandrinus teachings directly, gives many examples of the transposition of chants (or sections of them) to avoid the bothersome *coniuncta* notes, and discusses the implications of this for actual singing practice.¹⁶ But more extensive coverage is needed. So for the present study the *coniunctae*-chants were transcribed complete from a representative selection of Central European chant books, in order to ascertain just how scribes dealt with the 'problematic' chants in practice. It

¹³ Sz 8, 64

¹⁴ Elżbieta Witkowska-Zaremba: The *coniuncta* in Polish sources: late medieval theory and practice. SM 45/1-2, 2004, pp. 255-267

¹⁵ Zsuzsa Czagány: Die *coniunctae* des Corpus Hollandrinum in den mitteleuropäischen Choralhandschriften. In: Robert Klugseder (ed.), International Musicological Society Study Group CANTUS PLANUS. Papers read at the 16th Meeting, Vienna, Austria, 2011. Vienna 2012, pp. 102-112

¹⁶ Apart from presentations and discussions in the series of Hollandrinus project meetings, the *coniuncta* part of the project was presented at the 16th Meeting of the Cantus Planus Study Group of the International Musicological Society, in Vienna in 2011. As already mentioned, the lengthy paper which Zsuzsa Czagány read there was published in 2012.; see further the essay by Czagány and Ágnes Papp below.

should of course be remembered that the very purpose of the technique of transposing hexachords was to circumvent the need for notating chromatic notes; the chants could be notated in the traditional way, while in actual performance the constellation of intervals would be altered. So one should not be optimistic about finding the chromatic notes in the written transmission of chant. Nevertheless, our survey threw up a significant number of interesting cases which form a valuable complement to the statements of the theorists.

For practical reasons, and also to generate fruitful scholarly interchange, the work of transcribing the *coniuncta*-chants from a representative selection of Central European sources was divided between three collaborators. Jakub Kubieniec (Kraków) worked on Polish sources, Zsuzsa Czagány (Budapest) dealt with Bohemian and Hungarian sources, and David Hiley (Regensburg) transcribed German sources. The present surveys are based on complete transcriptions by the three authors from the full range of sources, which were collected and edited by Jakub Kubieniec and made available at “www-musikwissenschaft.ur.de/cantus” (see “Datafiles” > “Hollandrinus”). Particular ways of dealing with the *coniuncta* pitches (accidental sign, transposition, etc.) are sometimes characteristic of a particular area (Poland, Bohemia, Hungary, Germany) or areas. A final table has been compiled (see below, Section 5) which summarizes the distribution of the particular strategies among the sources studied.

Before these materials are presented, it may be useful to list the chant examples cited in the treatises themselves. The following table does this. Not all treatises in the *Traditio Hollandrini* cite examples. As will be seen, some of these examples are given in very few treatises, so not all have been traced through the chant manuscripts below; we have left on one side the responsories *Ecce dies veniunt*, *In pace in idipsum* and *Hic est* (from processional antiphon *Cum audisset populus*), the antiphons *Cum iocunditate* and *Cum venerit Paraclitus*, the sequences *Lauda Sion*, *Laetabundus* and *Verbum bonum et suave*, *Sanctus* (IV?), the *tonus lectionis*, the introit *Laetare Ierusalem* and the offertory *Iustitiae Domini*.

2. CHANT EXAMPLES CITED IN THE HOLLANDRINUS TREATISES

References to editions and catalogues:

- Bosse Detlev Bosse: Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum ‚Gloria in excelsis deo‘. Regensburg 1955
- CantSel Cantus selecti ex libris Vaticanis et Solesmensibus. Solesmes 1949
- CAO René-Jean Hesbert: Corpus antiphonarium officii. Vol. 3: Invitatoria et antiphonae, Vol. 4: Responsoria. Rome 1968, 1970
- DSAnt László Dobszay and Janka Szendrei: Antiphonen. Monumenta Monodica Medii Aevi 5, Kassel 1999
- DSResp László Dobszay, and Janka Szendrei: Responsories. Budapest 2013
- GT Marie-Claire Billecocq and Rupert Fischer (edd.): Graduale triplex. Solesmes 1979
- LibUs Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis I. vel II. classis. Rome 1921
- Maciejewski Tadeusz Maciejewski: Gaude Polonia. Święty Stanisław w polskiej muzyce i poezji Średniowiecznej / St. Stanislaus in Polish Music and Mediaeval Poetry. Warsaw 1993

* indicates that the chant is referred to only by text incipit. In other cases a musical example is given.

1 B_b

I	II	V	VI	VII	VIII	IX	XI	XII	XVI	XX	XXI	LZ	Sz
1,8	3	3	33	4	18	2,2	3	10	4	5	4	3	8
<i>Emendemus in melius</i> “et miserere” Resp. Dom. I XL CAO 6653, DSResp 2023 (see also e _b)													
	161*	201*		318*				23	14			203*	11
<i>Fuerunt sine querela</i> “calicem Domini” Resp. Comm. SS CAO 6748, DSResp 2007													
19	159	199		318*		15*	101*	23	13		45*	202	
<i>Hodie in Iordane</i> “complacui” Resp. Epiph. CAO 6849, DSResp 3031													
		198*											
<i>Sancta et immaculata</i> “non poterant” Resp. Nat. Dom. CAO 7569, DSResp 2024													
	163	197	12*	317	14*	15	100	23	12		45*	201	9
<i>Usquequo exaltabitur</i> “inimicus” Resp. Dom. de Passione CAO 7811, DSResp 4051 (see also E _b)													
										17			

2 E_b

I	II	V	VI	VII	VIII	IX	XI	XII	XVI	XX	XXI	LZ	Sz
1,8	3	3	33	4	18	2,2	3	10	4	5	4	3	8
<i>Conclussit vias meas</i> “leo” “amaritudine” “posuerunt” Resp. fer 2 Ma. Hebd. CAO 6306, DSResp 8148 (see also a=, e=)													
										19			

I 1,8	II 3	V 3	VI 33	VII 4	VIII 18	IX 2,2	XI 3	XII 10	XVI 4	XX 5	XXI 4	LZ 3	Sz 8
<i>Gaude Maria Virgo</i> “interemisti” Resp. Purificatio BMV CAO 6759, DSResp 6030													
	167*	206*	13*	321*	16*	18*	104*	27	19			208* (210)	22*
<i>Gloriosa sanctissimi</i> “et precibus” Ant. Hist. Gregorii CAO 2956, DSAnt 1592													
20	165	205		320		19	103		18			207* (210)	
<i>In pace in idipsum</i> “dormiam” Resp. Sabbato Sancto CAO 6921, DSResp 8172													
									23*				
<i>Ite in orbem</i> “orbem” Resp. Ascensio Domini CAO 7028, DSResp 6033 (see also a=, e=)													
											46		
<i>Lauda Sion Salvatorem</i> “et pastorem” Seq. Corpus Christi GT 379, LibUs 945													
									22*				
<i>O crux gloriosa</i> “et admirabile signum” Ant. Inventio Crucis CAO 4018, DSAnt 3116													
	167*	206*		321*		18*	105*	27				208	21
<i>Salve sancta parens</i> “regit” Intr. BVM GT 403, LibUs 1263													
								27					
<i>Usquequo exaltabitur</i> “meus” Resp. Dom. de Passione CAO 7811, DSResp 4051 (see also Bb)													
										17			
<i>Verbum bonum et suave</i> “illud ave” Seq. BVM CantSel 119													
									21*				

3 F#

I 1,8	II 3	V 3	VI 33	VII 4	VIII 18	IX 2,2	XI 3	XII 10	XVI 4	XX 5	XXI 4	LZ 3	Sz 8
<i>Beatus servus</i> “vigilantem” (see also c<) Com. Commune SS GT 491, LibUs 1203													
21	170	209	14*	322	17*	21	106	31	27			211	27
<i>Ecce dies veniunt</i> “veniunt” Resp. Adventus CAO 6583, DSResp 8160													
									28				
<i>Gloria in excelsis</i> [place not specified] BVM, Vat. IX, Bosse 23 GT 742, LibUs 40													
	172												
<i>Missus est angelus</i> “Missus” Resp. Adv I, Annunc. BVM CAO 7170, DSResp 7099													
	172												
<i>Que est ista que ascendit</i> “per desertum” Resp. Assumptio BMV CAO 7455, DSResp 1131													
								31				212	30
Tonus lectionis (“in locis innumerabilibus”)													
										21			

4 a b

I 1,8	II 3	V 3	VI 33	VII 4	VIII 18	IX 2,2	XI 3	XII 10	XVI 4	XX 5	XXI 4	LZ 3	Sz 8
<i>Conclusit vias meas</i> “lapidem contra me” (see also E _b , e _b)													
Resp. fer 2 Ma. Hebd. CAO 6306, DSResp 8148													
	175*	214*	15*		18*	25*	111*		31*			216* (216)	
<i>Fidelis servus et prudens</i> “in tempore” Com. Commune SS GT 491, LibUs 1185													
22	173	212		323		22	109	34				214	
<i>Formavit igitur Dominus</i> “et factus est homo”													
Resp. Dom. LXX - LX CAO 6739, DSResp 7061 (see also aa _b)													
									29				
<i>Iesum tradidit impius</i> (“in pluribus locis”)													
Resp. fer 6 in Parasceve CAO 7035, DSResp 5015													
	180*	220*											
<i>In [recte: Arae] Dei [dum astaret]</i> “carnifex” Resp. Stanislaus Maciejewski 66													
						25*							
Ite in orbem “alleluia”													
Resp. Ascensio Domini CAO 7028, DSResp 6033 (see also E _b , e _b)													
									30				
<i>Institiae Domini</i> “recte” Off. Dom. III in XL GT 309, LibUs 555													
													35
<i>Laetare Ierusalem</i> “Letare” Int. XL Dom. IV in XL GT 108, LibUs 559													
													41

5 c#

I 1,8	II 3	V 3	VI 33	VII 4	VIII 18	IX 2,2	XI 3	XII 10	XVI 4	XX 5	XXI 4	LZ 3	Sz 8
<i>All. Assumpta est Maria in celum</i> “Alleluia” All. Assumptio BMV GT 591, LibUs 1603													
23	182	222		324		28	112	37				220	44
<i>Beatus servus</i> “invenerit vigilantem” Com. Commune SS GT 491, LibUs 1203 (see also f#)													
	184	224	16*		19*	30*	114*		32				
<i>Laetabundus</i> “Letabundus” Seq. Nativitas Domini CantSel 31													
								37			219		

6 e_b

I 1,8	II 3	V 3	VI 33	VII 4	VIII 18	IX 2,2	XI 3	XII 10	XVI 4	XX 5	XXI 4	LZ 3	Sz 8
<i>Adorate Deum</i> “Deum” Int. Dom. III post Epiph. GT 264, LibUs 488													
	186	226	17*	325	20*	33*	116*						
<i>Conclusit vias meas</i> “iudica” Resp. fer 2 Ma. Hebd. CAO 6306, DSResp 8148 (see also E _b , a _b)													
										19			

3. SOURCES

Sources of Office Chants - Poland

Kra	Antiphonale de sanctis	s.XIV	Kraków	Kraków, Biblioteka Kapituły Katedralnej 52
Krk	Antiphonale de tempore	s.XV	Kraków	Kraków, Biblioteka Kapituły Katedralnej 47
Wro	Antiphonale	s.XIV	Wrocław, St. Elisabeth	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka R 503
Kie	Antiphonale	1372	Kielce	Kielce, Archiwum Kapituły Kieleckiej 1
Gne	Antiphonale	s.XVI	Gniezno	Gniezno, Archiwum Archidiecezjalne 94-97
Bre	Antiphonale	s.XIV	Brzeg	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka K 21
Plo	Antiphonale	s.XVI	Płock	Płock, Biblioteka Seminarium Duchownego 35-36
Wl4	Antiphonale de tempore	s.XVI	Włocławek	Włocławek, Biblioteka Seminarium Duchownego, ms. 4
Wl5	Antiphonale de sanctis	s.XVI	Włocławek	Włocławek, Biblioteka Seminarium Duchownego, ms. 5
Cas	Antiphonale	s.XV	Kazimierz, Augustinian Canons	Kraków, Archiwum kościoła Bożego Ciała Abc 1-6
Sil	Antiphonale de sanctis	s.XV	Silesia	Paradyż, Biblioteka Seminarium Duchownego sine sign.
Tyn	Antiphonale de tempore	s.XIV	Tyniec, Benedictine Abbey	Warszawa, Biblioteka Narodowa akc. 10808
Gda	Antiphonale pars hiemalis	s.XVI	Gdańsk	Gdańsk, Biblioteka PAN F 408
Deb	Breviarium notatum	1375	Dębno	Prešov, Štátna vedecká knižnica s.n.
AP	<i>Antiphonale</i>	Kraków 1607	“In Officina Typographica Andreae Petricouij.”	printed book
CE	<i>Cantionale ecclesiasticum</i>	Kraków 1886	ed. Joannes Siedlecki	printed book

Sources of Mass Chants - Poland

Cra	Graduale	s.XV	Kraków	Kraków, Biblioteka Kapituły Katedralnej 45
Gni	Graduale	s.XVI	Gniezno	Gniezno, Biblioteka Archikatedralna 195, 196

Mag	Graduale	s.XV	Wrocław, St. Maria Magdalena	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka M 1194
Ti1	Graduale	s.XIV	Tyniec, Benedictine Abbey	Warszawa, Biblioteka Narodowa akc. 10810
Ti2	Graduale	ca 1460	Tyniec, Benedictine Abbey	Warszawa, Biblioteka Narodowa akc. 10809
Wis	Graduale	s.XIII	Wiślica	Kielce, Biblioteka Seminarium Duchownego 1
Zag	Graduale	s.XV	Żagan, Augustinian Canons	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IF 387
Crc	Missale	s.XIV	Kraków	Kraków, Biblioteka Kapituły Katedralnej 3
Sta	Missale	s.XIV	Stargard (Pomerania)	Szczecin, Książnica Pomorska cod. 11

Sources of Office Chants - Bohemia

Pr1	Breviarium notatum	s.XIII	Praha, St. Vitus	Praha, Národní knihovna České republiky XIV A 19
Pr2	Breviarium notatum	c1360	Praha, St. Vitus	Praha, Knihovna Národního muzea XV A 10
Pr3	Antiphonale <i>Arnesti</i> I-III	1364	Praha, St. Vitus	Praha, Knihovna Metropolitní kapituly P 6/1-3
Olo	Breviarium notatum I-II	s.XIV	Moravian, Olomouc	Brno, Universitní knihovna R 625, R 626
Pr4	Antiphonale I-II	s.XV/XVI	Bohemian	Praha, Knihovna Národního muzea XII A 21, XII A 22

Sources of Mass Chants - Bohemia

Pr5	Missale notatum	s.XIV/1	Bohemian	Praha, Národní knihovna České republiky XII C 4b
Pr6	Graduale <i>Arnesti</i>	1364	Praha, St. Vitus	Praha, Knihovna Metropolitní kapituly P 7
Hrk	Graduale	c1470	Bohemian, Hradec Králové	Hradec Králové, Muzeum Východních Čech II A 2
Pr7	Graduale	s.XV/ex	Bohemian	Praha, Národní knihovna České republiky XII A 21
Es1	Graduale <i>Wladislai</i>	s.XVI/in	Bohemian-Hungarian	Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár Mss. I. 3

Sources of Office Chants - Hungary

Pr8	Breviarium notatum	s.XIII/2	Hungarian, Esztergom	Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově DE I. 7
Is1	Antiphonale	c1360	Hungarian	Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi 42
Br1	Antiphonale	s.XV/1	Hungarian, Bratislava	Bratislava, Slovenský národný archív fond Kapitulska knižnica nr. 2
Br2	Antiphonale	s.XV/1	Hungarian, Bratislava	Bratislava, Archív mesta EC Lad. 3
Br3	Antiphonale	c1487	Hungarian, Bratislava	Bratislava, Slovenský národný archív fond Kapitulska knižnica nr. 4
Br4	Antiphonale	s.XV ex	Hungarian, Buda	Bratislava, Archív mesta EC Lad. 6
Zag	Antiphonale Paulinorum	s.XV ex	Hungarian, Paulines	Zagreb, Metropolitanska knjižnica MR 8

Sources of Mass Chants - Hungary

Is2	Missale notatum	s.XIII ex	Hungarian	Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi 60
Alb	Graduale	s.XIV	North Hungarian	Alba Iulia, Bibliotecă Națională a României filiala Batthyaneum R I 96
Is3	Graduale of <i>Franciscus de Futhak</i>	1463	Hungarian, Buda (?)	Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi 2429
Es2	Graduale of Archbishop <i>Tamás Bakócz</i> I-II	s.XV/XVI	Hungarian, Esztergom	Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár Mss. I, 3b
Bu1	Graduale	1534	Transylvania	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár fol. lat. 3815
Bu2	Graduale from Kassa / Košice I-II	s.XVI/1	North Hungarian, Košice	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár clmae 172a-b

Sources of Office Chants - Germany, Austria, Switzerland

Tri	Antiphonale	s.XIV	Trier	Trier, Domarchiv 480
Utr	Antiphonale	s.XII	Utrecht	Utrecht, Universiteitsbibliotheek 406
Aac	Antiphonale	s.XIII	Aachen	Aachen, Dombibliothek 20

Frz	Antiphonale	s.XIV	Fritzlar	Kassel, Landesbibliothek 117
Zwi	Antiphonale	s.XII- s.XIII	Zwiefalten	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. LX
Bam	Antiphonale	s.XIII	Bamberg	Bamberg, Staatsbibliothek Liturg. 25
Teg	Antiphonale	s.XV	Tegernsee	München, Universitätsbibliothek 175-176
Klo	Antiphonale	s.XII	Klosterneuburg	Klosterneuburg, Stiftsbibliothek 1013 and 1012
Lam	Antiphonale	s.XIV	St. Lambrecht	Graz, Universitätsbibliothek 29 and 30
Gal	Antiphonale	1544	St. Gallen	St. Gallen, Stiftsbibliothek 541

Sources of Mass Chants - Germany, Austria, Switzerland

Tri	Graduale	s.XIII	Trier	Trier, Stadtbibliothek 2254
Rat	Graduale	s.XIII	Ratingen bei Düsseldorf	München, Bayerische Staatsbibliothek clm 10075
Her	Graduale	s.XIII	Hersfeld	Kassel, Landesbibliothek 4° ms. theol. 5
Lei	Graduale	s.XIII	Leipzig	Leipzig, Universitätsbibliothek St. Thomas 391
Reg	Graduale	s.XIV	Regensburg	Regensburg, Staatliche Bibliothek 4° 19
Moo	Graduale	1355- 60	Moosburg	München, Universitätsbibliothek 2° 156
Sal	Graduale	s.XIII	Salzburg	Augsburg, Universitätsbibliothek I. 2. 4° 13
Pas	Graduale	1511	Passau	<i>Graduale Pataviense</i> 1511
Klo	Graduale	s.XII	Klosterneuburg	Graz, Universitätsbibliothek 807

4.1 THE *CONIUNCTAE* IN POLISH CHANT SOURCES

Jakub Kubieniec

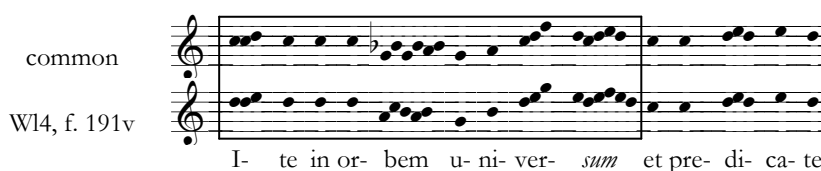
The sources labeled as “Polish” in this survey come from the boundaries of the archbishopric of Gniezno, which did not always correspond to the borders of medieval Kingdom of Poland. At the turn of the 15th century the province of Gniezno, apart from the archdiocese, included the southern dioceses of Kraków and Wrocław, the dioceses of Płock and Poznań in central Poland, the bishopric of Włocławek in the north, and the newly (in 1388) constituted diocese of Wilno (Vilnius) on the territory of the Grand Duchy of Lithuania, joined to Poland through dynastic union. No medieval antiphoners or graduals from the bishoprics of Poznań and Wilno have been preserved but all the other dioceses are represented by a selection of chant books.

Late but reliable sources from **Gniezno** cathedral include the only extant antiphoner which was copied by a scribe Abraham in Kraków in 1505-1506 (Gniezno, Archiwum Archidiecezjalne, ms. 94-97). Originally it consisted of seven volumes, of which only four have been preserved. Surviving graduals from the cathedral (Gniezno, Archiwum Archidiecezjalne, ms. 195 – *de tempore*, and ms. 196 – *de sanctis*) are even later and come from 1536. The cultural and liturgical significance of the bishopric in **Kraków** – a seat of the royal court and a university center – was even more important than that of the metropolitan church. A much richer collection of liturgical sources has also been preserved from the diocese. The oldest of these is a gradual copied around 1300 for the collegiate church at Wiślica (Kielce, Biblioteka Seminarium Duchownego, ms. 1). Its melodic variants are very often different from those of the cathedral sources. The latter include a *Missale notatum* dated around 1350 (Kraków, Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, ms. 3) and a gradual from the middle of the 15th century (Kraków, Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, ms. 45). The books for the Office used at the cathedral are represented here by an early fourteenth-century *antiphonarium de sanctis* (Kraków, Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, ms. 52) and an *antiphonarium de tempore* (Kraków, Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, ms. 47), commissioned by bishop Zbigniew Oleśnicki and copied circa 1423. A few sources from outside the cathedral were also examined for this survey: an antiphoner

executed in 1372 for the collegiate church in Kielce (Kielce, Archiwum kapitulne, ms. 1), a 15th-century antiphoner in six volumes from the Holy Trinity church in Kazimierz (now a district of Kraków) in the possession of the Canons Regular (Kraków, Archiwum Kościoła i Klasztoru Bożego Ciała, ms. 1-6) and a *breviarium notatum* compiled in 1375 by a parson of St. Margaret's church in Dębno (Prešov, Štátna vedecká knižnica, without shelfmark). In Tyniec, in the same diocese, one of the most important Polish **Benedictine** abbeys was also located. Its independent liturgical and musical tradition can be found, among other sources, in an antiphoner (Warszawa, Biblioteka Narodowa, akc. 10808) and a gradual with unique notation (Warszawa, Biblioteka Narodowa, akc. 10810) copied under abbot Mściśław (Mstislaus) at the turn of the 15th century. Of the considerable number of liturgical books from the diocese of **Wrocław** (Ger. Breslau) two antiphoners and two graduals were selected for the present study. The 14th-century antiphoner (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, ms. R 503), which is the oldest notated book for the Office from the diocese, was probably used at the church of St. Elisabeth in Wrocław. A late 14th- or early 15th-century antiphoner (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, ms. 51319 Mus., olim K 21) comes presumably from the collegiate church in Brzeg (Brieg). Surviving mass books include a gradual copied in 1429 for the church of St. Mary Magdalene in Wrocław (*Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, ms. M 1194*) and a 15th-century gradual of the Canons Regular of Żagań (Sagan). The dioceses of **Płock** and **Włocławek** are each represented by a two-volume antiphoner. The books from Włocławek (Włocławek, Biblioteka Seminarium Duchownego, ms. 4 – *de tempore*, ms. 5 – *de sanctis*) were copied in the beginning in the first half of the 16th century and used at the cathedral. The Płock antiphoner (Płock, Biblioteka Seminarium Duchownego, ms. 11, olim 35 – *de tempore*, ms. 7, olim 36 – *de sanctis*), is slightly earlier and comes from the last decade of the 15th century. It is faithful to the use of the local cathedral but its exact provenance is unknown. Two other manuscripts, coming from the churches situated on the Baltic coast, were occasionally referred to: an antiphoner from St. Mary's church in Gdańsk (Danzig), which one would suppose should contain the tradition of Włocławek diocese, is in fact influenced by the use of Teutonic Knights (Gdańsk, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, F 408) and a notated missal from Stargard (Szczecin, Książnica Pomorska, cod. 11) – a valuable and unique 14th-century witness of the usage of bishopric of Kamień Pomorski (Kamenz), in a way an „inheritor” of the bishopric of

Kołobrzeg (Kolberg) which in the 11th century also belonged to the province of Gniezno.

The melodic tradition of Polish chant manuscripts is not uniform. The books from different dioceses or even different churches of the same diocese may offer different solutions for notating non-diatonic pitches.¹⁷ One of the most common procedure, known also from other sources, is a transposition of the whole melody. It can be found in the Polish transmission of responsories *Gaude Maria* and *Emendemus in melius*, in *Sancta et immaculata* in the manuscripts from Kraków, Płock and Włocławek and also in the antiphon *Gloriosa sanctissimi* in sources *Wro* and *Plo*. Sometimes the integrity of the whole melody is sacrificed in order to notate the correct intervals of just a short phrase. In such instances only the melodic unit containing the problematic pitch is transposed, usually a second up or down, as at the beginning of the introit *Laetare Jerusalem* in the sources from Kraków, or on the words [*invene*]-rit *vigilantem* in the Kraków version of *Beatus servus*. A unique instance of the latter procedure can be found in the responsory *Ite in orbem* in the version from the Włocławek antiphoner. According to Hollandrinus treatises at the syllable [*univer*]-sum a semitone step *d-e^b* should be sung. It appears that to maintain this semitone the whole beginning of the chant was sung a second up in Włocławek (*e-f* in transposition):



In Polish sources there are also a few cases of “inconsistent” transpositions. In the antiphon *O crux gloriosa* in the antiphoner from Brzeg and in *Gloriosa sanctissimi* in the version from Gniezno part of the chant is notated in D, but the rest (with *coniunctae* phrases!) is transposed up a fifth. This may be just scribal error, but perhaps the copyist, taking the troublesome intervals into account, notated the respective phrases in a suitable position. Similar notational problems provoked by *coniunctae* can also be found in the

¹⁷ See also Elżbieta Witkowska-Zaremba: The *coniuncta* in Polish sources: Late Medieval Theory and Practice. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 45, Budapest 2004, pp. 255-267.

antiphoner of the Canons Regular from Kazimierz. The antiphon *O crux gloriosa* and the responsory *Quae est ista* are notated in transposition, with a C-clef. In both chants however a strange combination of flat symbols can be seen:

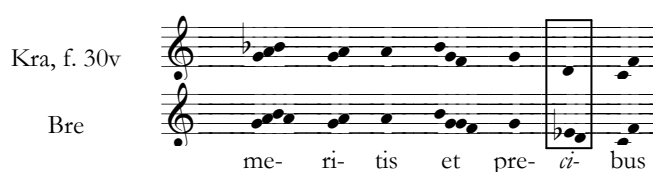


The first flat sign makes sense only when read in *F*-clef; in that case the second one becomes our *coniuncta* *e♭*.

In some cases sources of the Polish tradition avoid a *coniuncta* by notating another note instead. Thus, in the introit *Adorate Deum*, where according to TH II and TH IV *e♭* should be sung at the word *Deum*, *f* is uniformly notated.



In this, as in many other cases (see also responsory *Ingressus Pilatus*, and the Wrocław version of the antiphon *Immutemur* – the phrase accompanying the words *ieiunemus*), such a turn of phrase finds some ‘justification’ in following the pentatonic tonality of the so called German dialect. More drastic solutions are also possible, as in the Kraków version of *Gloriosa sanctissimi*, where the note in question disappears (the same solution occurs in some German and Hungarian sources):



In the same chant in the antiphoner from Brzeg there appears a rare example of a *coniuncta* actually written down in a liturgical chant book. Another (also with *E♭*) can be found in the same manuscript in the processional antiphon *O crux gloriosa*, also mentioned by treatises of the Hollan-

drinus tradition.¹⁸ Low *B $\flat$* was also notated in the responsory *Sancta et immaculata* in the manuscripts from Gniezno and Gdańsk. Once again it is confirmed that the written version does not always present the melody of a chant as actually sung. We can only guess if in all other instances, where transposition was not involved (e.g. in *Beatus servus* in the version from Gniezno, in the offertorium *Iustitiae Domini*, etc.), the chromatic notes were also sung even if they were not notated. Longevity and fidelity of the oral transmission in this respect is confirmed by a peculiar version of the responsory *Ite in orbem* published in a late Polish print. The *Cantionale ecclesiasticum* compiled by Rev. Jan Siedlecki was one of several 19th-century editions of chants particularly useful in parish church ceremonies.¹⁹ Melodic versions in this edition were borrowed from a local Polish *Antiphonale* and *Graduale Romanum* printed for the first time by Andrzej Piotrkowczyk in Kraków in 1600. In both prints the responsory *Ite in orbem* is notated a fifth lower than usual, in *F*, but in the edition of Siedlecki two flat symbols are added, an *e $\flat$* , which is an equivalent of *b $\flat$* of the standard version and an *a $\flat$* , which is a transposed *coniuncta e $\flat$* described in the Hollandrinus treatises:



It seems that Father Siedlecki, no longer bound by the rules of medieval theory and Guidonian gamut, did not hesitate to notate the chant as it had been really sung for ages.

In view of the very specific and complex history and mutual relationships of the Hollandrinus Tradition texts, it is perhaps useless to seek for one particular chant tradition which could have been the practical basis for the Hollandrinus teaching. Be that as it may, although some of the “*coniuncta* chants” seem to be particularly popular in Poland (the rare responsory *Quae est ista* mentioned in TH V, TH XII, Sz and LZ) none of the consulted Polish sources fit perfectly the examples presented in the Hollandrinus treatises. Some of the chants never occur in these manuscripts in the version of the theorists (see for example *Conclusit vias meas*, *Fidelis ser-*

¹⁸ In both cases the flat sign was added by a later hand.

¹⁹ *Cantionale ecclesiasticum ad usum ecclesiarum Poloniae juxta decreta synodorum praesertim synodi Petricoviensis* ..., per Joannem Siedlecki, Kraków 1890

mus). The least concordant with the treatises' descriptions is probably the transmission of sources from Kraków, in which the tendency to avoid the *coniunctae* leads in many cases to modification of the melody (see *Beatus servus*, *Gloriosa sanctissimi*, *Laetare Ierusalem*). On the other hand, the variants of chants that seem to be closest to the ones quoted in the Hollandrinus Tradition texts can be found in the manuscripts from Wrocław. Unique and peculiar tonal settings of the chants identical with that of the treatises can be found in some of them (see *O crux gloriosa* in *Bre* beginning on *d*; *Conclusit vias meas* beginning on *b* in *Wro*), and only rarely in these manuscripts are the melodies significantly different from the music examples in the sources of the *Traditio Iohannis Hollandrini*.

4.2 *CONIUNCTAE* IN BOHEMIAN CHANT MANUSCRIPTS²⁰

Zsuzsa Czagány

The medieval liturgy in Bohemia was, like that in Hungary, strongly centralized. The bishopric of Prague, founded in 973-976, which up to 1063 also included the Moravian diocese of Olomouc, extended over the whole area of the Duchy, later Kingdom, of Bohemia. Correspondingly, the diocesan manuscripts for mass and office, which are rather sparsely preserved from the 13th century, then in greater numbers from the 14th century onwards, display a basic repertoire homogenous in structure and content. It was a homogeneity which nevertheless permitted some variation, especially in the more recent layers of late medieval *cantus planus*. The unity of transmission was supported not only by the rules and regulations of synodal statutes²¹ but also by reforms which affected the daily practice of singing chant in a narrower sense. In the second half of the 13th century the Prague dean Vitus (Vit) conducted a campaign to produce and distribute new liturgical books, not only in St Vitus Cathedral but throughout the whole diocese.²² Unfortunately, from this corpus no chant books (or books containing predominantly chant) have survived.²³ The second reform was connected with the elevation of Prague to an archbishopric in

²⁰ The research for this article was supported by Project NK 104426 of the National Research, Development and Innovation Fund (formerly Ungarischer Förderungsfonds der Wissenschaftlichen Forschung – OTKA)

²¹ Rostislav Zelený (ed.): Councils and Synods of Prague and their Statutes (1343-1361). Apollinaris 45, 1972; Jaroslav V. Polc (ed.), Councils and Synods of Prague and their Statutes (1362-1395). Apollinaris 52, 1979; Apollinaris 53, 1980; Jaroslav Kadlec (ed.), Councils and Synods of Prague and their Statutes (1396-1414), Apollinaris 64, 1991.

²² Josef Žemlička, Děkan Vít, hodnostář a dobrodinec pražské kapituly. Sonda do života významné kulturní osobnosti 13. století [Dean Vitus – Dignitary and Benefactor of Prague Cathedral Chapter: an Investigation into the Life of an Outstanding Personality of the Thirteenth Century]. In Ivan Hlaváček / Jan Hrdina (edd.), Facta probant homines. Festschrift für Zdeňka Hledíková. Praha: Scriptorium, 1998, pp. 549-569.

²³ Only three manuscripts from the reform campaign are presently known: a *Pontificale-Benedictionale* from St Vitus, Prague, Knihovna Národního muzea XIV B 9; an *Epistolarium* from St Vitus, Prague, Knihovna Národního muzea XIV A 9; and an *Evangelarium* from St Vitus, Prague, Knihovna Národního muzea XIV A 10. They are all accessible at the internet site www.manuscriptorium.com.

the year 1344 and the consecration of Archbishop Arnestus of Pardubice, which occasioned the production of new, official choir books.

Sources for the Office chants

The liturgical and musical uniformity of the rite of the *ecclesia Pragensis* is detectable even in the earliest preserved office manuscripts and can be traced right through to the 16th century.²⁴ The oldest notated witness to this chain of transmission is the *Breviarium notatum* of Prague Cathedral **Pr1**.²⁵ This contains only the first part of the church year (*pars hiemalis*) and – in its present incomplete state – only the *pars temporalis*. Of the examples of *coniuncta* under investigation here it therefore contains *Emendemus*, *Ingressus Pilatus*, *Conclisit vias*, *Iesum tradidit* and *Ite in orbem*. Only a fragment of the original Sanctoriale survives, and this contains the office *de Inventione Crucis*, where one would expect to find one of the *coniuncta* chants, the Magnificat antiphon *O crux gloriosa*. But it is not there. Study of later sources confirms that this chant is rarely transmitted in Bohemia; in our survey it appears only in the Moravian breviary from Olomouc. In contrast with the Hungarian sources, which assign the chant to the *Inventio Crucis*, the Moravian breviary has it for the *Exaltatio Crucis*. Although so little of the Sanctoriale survives, **Pr1** does have a *Commune sanctorum*, with the *coniuncta* responsory *Fuerunt sine quaerela*.

The *Breviarium notatum* **Pr2** is an almost exact copy of **Pr1**, made some eighty years later.²⁶ It too contains only the chants of the *pars hiemalis*, but it has no lacunae, and therefore includes the Sanctoriale for this part of the year, so the *coniuncta* chants *Gaude Maria virgo* and *Gloriosa sanctissimi* are present.

The three-volume antiphoner **Pr3**²⁷ from the 1360s belongs to the set of official codices which the Archbishop of Prague, Arnestus of Pardubice, caused to be made and which constituted a sort of normative model for the Prague rite for Mass and Office upon the creation of the newly-

²⁴ Inventory and description in Zsuzsa Czagány: *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae* (CAO-ECE) III/A Praha (Temporale). Institute for Musicology, Budapest 1996; CAO-ECE III/B Praha (Sanctorale, Commune sanctorum). Institute for Musicology, Budapest 2002.

²⁵ Praha, Národní knihovna České republiky XIV A 19

²⁶ Praha, Knihovna Národního muzea XV A 10

²⁷ Praha, Knihovna Metropolitní kapituly P 6/1-3.

founded archdiocese of Prague.²⁸ With the exception of the antiphon *Quae est ista quae ascendit* this manuscript contains all the *coniuncta* pieces. In the course of its later use (probably in the 16th century) the antiphoner was revised, melismas were shortened, sometimes drastically. In some places the original notation is visible despite the erasures, and in such cases a reconstruction of the original form of the melody has been attempted.

Two further sources were selected for our survey, from the corpus of peripheral Bohemian manuscripts, those outside the immediate environment of Prague cathedral use. These are the antiphoner in two volumes from Kolín, probably written shortly before 1477 (**Pr4**),²⁹ and the two-volume noted breviary from the Moravian diocese of Olomouc, copied in the closing years of the 14th century (**Olo**).³⁰ The Kolín antiphoner is the only Bohemian source to contain the responsory *Quae est ista quae ascendit*, while Olo is the only one with the antiphon *O crux gloriosa*.

Sources for the Mass chants

Of the Bohemian sources with Mass chants which we have selected, the oldest is the *Missale Notatum secundum rubricam Pragensem* **Pr5** from the first third of the 14th century. Its exact provenance is not clear, but later entries, made in the 15th century, show that it was used in the southern Bohemian town of Kremže.³¹ The *Graduale* **Pr6** is one of the above-mentioned set of Arnustus codices of the 1360s.³² In contrast to the three-volume antiphoner, which is preserved complete, this gradual has only the first part of the original annual cycle, and so contains only three of the *coniuncta* chants to be studied: *Iustitiae Domini*, *Laetare Jerusalem* and *Adorate Deum*. Three further manuscripts of the 15th-16th centuries, on the other hand, are complete. The gradual **Hrk** comes from Königgrätz (Hradec Králové).³³ The manuscript **Es1** the *Graduale Wladislai*, is actually preserved among Hungarian sources.³⁴ It was in use at the court of King Wladislaw II of the Jagellonian dynasty, who was King of Bohemia from 1471 and King of

²⁸ On the life and work of the first Prague archbishop in its historical context see Zdeňka Hledíková, *Arnošt z Pardubic, arcibiskup, zakladatel a rádce*, Vyšehrad 2008.

²⁹ Praha, Knihovna Národního muzea XII A 21, XII A 22.

³⁰ Rajhrad, Knihovna benediktinů, R 625, R 626.

³¹ Praha, Národní knihovna České republiky XII C 4b.

³² Praha, Knihovna Metropolitní kapituly P7.

³³ Hradec Králové, Muzeum Východních Čech II A 2.

³⁴ Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár Mss. I. 3.

Hungary from 1490. Although the manuscript was used in Hungary, it was made in a Bohemian scriptorium with Bohemian notation, following Bohemian exemplars. Its basic repertory is clearly Bohemian, and only additions in the margins witness to its adaptation to the Hungarian rite for the Mass.³⁵ The exact provenance of the Graduale **Pr7** from the late 15th century is unclear; according to a later entry in the book it must have belonged to the church of St Nicholas in the old town centre of Prague.³⁶

The Coniunctae

The three responsories (*Sancta et immaculata*, *Fuerunt sine querela*, *Emendemus in melius*), which are employed in the *Traditio Hollandrini* to exemplify the first *coniuncta* (low *Bb*), are uniformly notated at transposed pitch with finalis *a* in the Bohemian sources. In this the Bohemian transmission displays its highest degree of agreement with the other Central European sources studied here. The only exception is the “Moravian” version of *Fuerunt sine querela*: in Olo the chant is given at its original level, but the *coniuncta Bb* (at *calicem Domini*) which should result is replaced by *Bb*.

Similarly uniform behaviour in the application of transposition in order to avoid irregular melodic progressions may be seen in the Bohemian transmission of *Gaude Maria virgo*, *Beatus servus*, *Fidelis servus*, *Concluit vias* und *Hodie Maria virgo*.

The practice generally observed in Central Europe is also followed in the Bohemian version of the responsory *Ite in orbem* and the introit *Adorate Deum*. In these two cases it is not, however, a matter of transposition but of local variant details at those points which according to the theorists cause *coniunctae* to arise. Consequently, *Ite in orbem* is notated in all Bohemian sources at the same pitch as in the treatises of the *Traditio Hollandrini*, that is in transposed sixth mode on *c*. The irregular semitone *d-eb* at *universum* is, however, replaced by *d-f*. In the same way, in *Adorate Deum* the *coniuncta eb* at *Deum*, what might be called a “diatonic” semitone *eb-d*, is avoided by use of the “pentatonic” minor third *f-d*.

³⁵ Cf. Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notated sources of medieval Hungary]. Budapest, 1981, 41–42; Gábor Kiss, *Az Ulászló-graduále utóélete az újabb kutatások fényében* [The later career of the Graduale Wladislai in the light of new research], in Magyar Egyházzene X (2012/2013) 315–322.

³⁶ Fol. 1: *Hic liber emptus est a Rectore scholae s. Nicolai Veteris urbis Pragensis Job. Cžaslavino ...* Vgl. Václav Plocek, *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae - in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*. Pragae 1973, Vol. II, 114.

In the dossier of *coniuncta* chants investigated here, only the antiphon *Gloriosa sanctissimi* lacks uniform transmission in the Bohemian tradition. While the “central” Prague manuscripts (Pr2, Pr3) notate the chant at transposed pitch with finalis *a* (like Wro and Plo, also Utr and Frz), the “peripheral” sources Pr4 and Olo have it at the original pitch with finalis *D*, which is how we find it in most Central European manuscripts.

The image displays three staves of musical notation for the antiphon *Gloriosa sanctissimi*. The first staff is labeled 'Pr2, f. 295v' and shows a melody in treble clef with a finalis *a*. The second staff is labeled 'Pr4' and shows a melody in treble clef with a finalis *D*. The third staff is labeled 'Olo, f. 258v' and shows a melody in treble clef with a finalis *D*. The lyrics 'Glo- ri- o - sa sanctis-si -mi [...] et pre-ci- bus' are written below the staves.

Finally, two antiphons should be discussed which are rather rare in the Bohemian chant tradition and which constitute unique cases in the manuscripts investigated.

The large-scale antiphon *O crux gloriosa* certainly does not belong to the classical chant corpus, but rather to the body of new *cantus planus* compositions from around the turn of the millenium or shortly after.³⁷ As already mentioned, it is not known in the general Bohemian use,³⁸ appearing only in Olo. We are dealing here not only with an item unique in this area to the Moravian tradition, but also with a peculiar melodic variant which goes against the whole Central European tradition. In the first phrase of the antiphon Olo has the “original” theoretical version with finalis *D*, of course without *coniuncta*. But at *adoranda* the melody unexpectedly steps up a fourth and then continues in regular third mode with finalis *E*, at which level it remains to the end. This Moravian version thus differs from all Central European sources here surveyed, for in these the antiphon is notated either transposed up a second throughout (finalis *E*) or up a fifth throughout (finalis *a*).³⁹

³⁷ In the commentary to the complete edition of antiphons in *Monumenta Monodica Medii Aevi* L. Dobszay groups it with the “new-style compositions”. See *Monumenta Monodica Medii Aevi V. Antiphonen*, Kassel 1999, Teilband I, 69*.

³⁸ It is also a rarity in the group of theoretical sources originating in Bohemia (TH III, VI, X, XVI): it is cited only in TH XI, but without notation. Cf. TH IV, 177.

³⁹ The version in mode 3 actually appears to have originated in Central European chant practice. The version transposed to the confinalis *a*, which appears in many Polish manuscripts, seems to have been derived from this version and not from that of the

Sz 8, 24



Olo, f. 191v



Plo



Wro

Line 1: original “theoretical” version with *coniuncta* *E b*.Line 2: Olo, start at original level with finalis *D*, change to finalis *E*.Line 3: Transposition up a tone to finalis *E*.Line 4: Transposition up a fifth to finalis *a*.

Similarly to *O crux gloriosa*, with *Quae est ista quae ascendit* we have to do with a regional late-medieval composition, whose distribution is restricted to the South German, Bohemian, Polish and Hungarian areas, but even in these regions appears only sporadically. Among the Bohemian sources investigated here, it is found only in Pr4. The melody in this source agrees with the version preferred by most other chant manuscripts and by the treatises of the *Traditio Hollandrini*. A *coniuncta* is avoided by upward transposition of a fifth from *D* to end with finalis *a*, therefore in transposed mode 1. In the *Traditio Hollandrini*, a version with finalis *E* and *coniuncta* *F#* at “desertum” is regarded as original, but this is more or less unknown in practical chant sources.⁴⁰

theoretical texts. The *D*-mode version promoted by the treatises of the *Traditio Hollandrini* is almost completely absent from chant practice.

⁴⁰ On this see Czagány, *Coniunctae*.

4.3 *CONIUNCTAE* IN HUNGARIAN CHANT MANUSCRIPTS

Zsuzsa Czagány

The corpus of notated liturgical manuscripts preserved from medieval Hungary is rather small in comparison with the number from other Central European lands.⁴¹ From the first phase in the constitution of the Hungarian liturgy with its centre in Esztergom (Gran, or Strigonium), which lasted from the early 11th to the beginning of the 12th century, no primarily musical sources have survived. The earliest preserved fully-notated manuscript, the so-called Codex Albensis, was made in the 1130s.⁴² This antiphoner, from the south of the country,⁴³ is supplied with German neumes of the St Gall type; consequently, the musical characteristics of its chant tradition can be investigated only to a limited degree. The manuscripts of musical value for the present investigation are mostly those of the 14th and 15th centuries.

The second ecclesiastical centre in medieval Hungary, Kalocsa, which governed the southern area of the country, was established only a few years after Esztergom, probably by 1009. However, the preserved liturgical sources whose provenance in Kalocsa can be determined with any certainty date no earlier than the 14th century. The survival of manuscripts from the third area of the medieval Hungarian rite, Transylvania-Várad (Oradea, Großwardein) in the east, is similarly patchy; the office repertory at least can be reconstructed from breviaries preserved from the 15th century.

⁴¹ For a survey of the surviving notated liturgical manuscripts, including fragments, see Janka Szendrei: *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notated sources from the Middle Ages in Hungary]. Budapest, 1981.

⁴² Facsimile of the manuscript with commentary: László Mezey / Zoltán Falvy: *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert*. Budapest-Graz, 1963. *Monumenta Hungariae Musica* 1.

⁴³ The provenance of the manuscript was long thought to have been the royal city of Székesfehérvár (Alba Regia). Exhaustive comparative research of its liturgical content accomplished by László Dobszay in the 1990s has, however, shown conclusively that the antiphoner should be assigned to the south-eastern area of the Hungarian rite in Transylvania-Várad. See further László Dobszay / Gábor Prószéky: *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae (CAO-ECE) – A Preliminary Report*. Budapest, 1988. Péter Ullmann: *Bericht über die vergleichende Repertoire-Analyse der Breviere aus Ungarn*. *Studia Musicologica* 1985, 185-192; Andrea Kovács: CAO-ECE VII/A, B. Budapest 2010.

In these circumstances the choice of sources for the investigation of the *coniunctae* of the Corpus Hollandrinum has to compromise. In an ideal situation sources would have been available from all three areas of the Hungarian rite, and from all epochs, from the earliest period through to the end of the Middle Ages. And the sources would have been complete, containing all the chants, from the Mass as well as the Office, listed in the *coniuncta* chapters of the treatises. But of course not all these demands can be met. In the end, notated manuscripts were selected which represent the *ritus Strigoniensis* in its broadest sense, that is, sources from both the centre as well as the periphery of the medieval archdiocese of Esztergom. Chronologically, the sources date from the 13th through to the early 16th century, with an emphasis on the 14th-15th centuries.

Sources of Office chants

The earliest Hungarian manuscript with office chants notated on the staff⁴⁴ is the *Breviarium notatum Strigoniense* of the late 13th century (**Pr8**), kept today in the library of the Strahov Premonstratensian monastery in Prague.⁴⁵ The provenance of the manuscript lies within a narrow orbit around Esztergom. This is also the only completely preserved notated Hungarian office source of the 13th century; all other musical remains from this century are fragmentary. It is the first of what was originally a two-volume breviary and contains chants of the *pars temporalis*, so that only six of the *coniuncta* examples to be investigated are present: *Sancta et immaculata*, *Emendemus in melius*, *Ingressus Pilatus*, *Conclusit vias*, *Jesum tradidit* und *Ite in orbem*.

The antiphoner **Is1**, kept today in the treasury of the Topkapı Sarayı in Istanbul,⁴⁶ is from the 1360s. The melodies are recorded in classical calligraphic Esztergom notation. Except for a few lacunae, the antiphoner contains the complete Temporale, Sanctorale and Commune sections, and

⁴⁴ This is the so-called Esztergom chant notation, characteristic of manuscripts from the Hungarian dioceses from the early 12th to the 16th centuries. See Janka Szendrei: Die Geschichte der Graner Choralnotation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30, 1988, pp. 5-234.

⁴⁵ Facsimile with introduction: Janka Szendrei: *Breviarium notatum Strigoniense*. *Musicalia Danubiana* 17, Budapest 1998.

⁴⁶ Facsimile of the manuscript: Janka Szendrei / László Dobszay / Tünde Wehli / Mária Czigler: *The Istanbul Antiphonal (about 1360): Facsimile Edition with Studies*. Budapest 1999.

therefore the highest total (eleven) of the *coniuncta* chants to be inspected. Before being taken to Turkey in the mid-16th century among the spoils of war, it was used in the south of Hungary, possibly in the diocese of Szerém. This is suggested by the series of suffrages and office formularies added later to the main text at the place where the manuscript was used, in which, among others, Sts Irenaeus and Demetrius are named, both of whom were venerated in this area. The manuscript did not, however, originate in this region, which belonged to Kalocsa, but in the area of the archbishopric of Esztergom. The latest research into the liturgical repertory and musical readings indicates a local tradition dependent on Esztergom but not more precisely identifiable.⁴⁷

The following three antiphoners of the 15th century, **Br1**, **Br2** and **Br3** represent a “peripheral” area which is geographically somewhat removed from the centre in Esztergom, while in matters of liturgical content they follow the *ritus Strigoniensis*. All three come from the collection of the medieval collegiate chapter in Bratislava (Pozsony, Pressburg).⁴⁸ The first two, Br1 and Br2, were probably not originally a pair, making up a complete antiphoner, but in fact their contents complement each other, Br1 containing the *tempus hiemalis*, Br2 the *tempus aestivalis*. Taken together they encompass the complete set of *coniuncta* examples under investigation.

Although the antiphoner **Br3** diverges from the central Hungarian line of transmission in its notation, its illumination and its contents, in the *coniuncta* examples it shows close similarity to the Esztergom codices. Unfortunately the manuscript is badly damaged, and provides only four of the chants required.

The antiphoner **Br4**, from the late 15th century, is also from the manuscript collection of the Bratislava chapter, but both its external features and

⁴⁷ Szendrei/Dobszay/Wehli/Czigler, *Istanbul Antiphonal*, pp. 62-65.

⁴⁸ Szendrei, *A magyar középkor*, pp. 36-37. On the liturgical and musical content of the antiphoners see László Dobszay: *Pozsonyi Antifonálék* [Bratislava antiphoners]. *Magyar Könyvszemle* 88/3-4, 1972, pp. 271-275; László Dobszay: *CAO-ECE V/A Esztergom / Strigonium (Temporale)*. Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2004; facsimile of the manuscripts: *Bratislavaer Antiphonar I-V* [CD ROM], *Memoria Slovaciae Medii Aevi manuscripta*, UNESCO – Memory of World, Begleitstudien: Július Sopko, Dušan Buran, Ľubomír Jankovič, Eva Veselovská, Martin 2002, 2004, 2005, 2007, 2007. Summary of the most recent findings from the investigation of the manuscripts of the Bratislava collegiate foundation, primarily from a paleographical and art-historical viewpoint, including the antiphoners mentioned here, in Juraj Šedivý: *Mittelalterliche Schrifkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava 2007.

certain musical characteristics (for example its very decidedly pentatonic readings) ally it with the central Esztergom line of transmission. Like Pr8 and Br1, the codex is a *pars temporalis* and contains only the *coniuncta* chants from this part of the repertory.

The last manuscript selected from the corpus of Hungarian office sources is the antiphoner **Zag**, from the close of the 15th century.⁴⁹ This was probably used in the Pauline monastery of Remete near Zagreb, and is preserved today in Zagreb. It belongs to the rich collection of sources of the Hungarian Paulines (monks of the Order of St. Paul the First Hermit), and is also, beside the Istanbul antiphoner, one of the few completely preserved notated office manuscripts from medieval Hungary. It contains ten of the *coniuncta* chants. The Pauline Order, founded in the 13th century, was the only monastic order of Hungarian origin. The Paulines had no liturgy of their own, but adopted the central Hungarian diocesan liturgy at the time of their foundation, strictly preserved, one might even say conserved, with very few alterations, for many centuries (in some places until the 18th century).⁵⁰ The strong orientation toward the liturgical and musical tradition of Esztergom is discernible in the *coniuncta* examples in *Zag*.

Sources of Mass chants

Six graduals and missals have been chosen from the corpus of Hungarian notated manuscripts for the Mass, which constitute a representative selection of the transmission in both the central and the peripheral regions of the archdiocese of Esztergom. Two of them may be assigned without hesitation to the central Esztergom rite in the narrowest sense, the others come from the east or north of the country. Their degree of completeness is higher than that of the office sources. With practically no exception, the full complement of *coniuncta* examples (*Beatus servus*, *Fidelis servus*, *Iustitiae Domini*, *Laetare Jerusalem*, *Alleluia Assumpta est Maria*, *Adorate Deum*) can be inspected in almost all the sources.

The earliest of the selected sources is the *Missale notatum* **Is2**, from the turn of the 13th-14th century, now preserved like the antiphoner **Is1** in the Topkapı Sarayı in Istanbul. Although the place where the missal was made

⁴⁹ Szendrei, *A magyar középkor*, p. 35.

⁵⁰ József Török: *A magyar pálosrend liturgiájának forrásai, kialakulása és főbb sajátosságai* [Sources, Development and Fundamental Features of the Liturgy of the Hungarian Pauline Order] (1225-1600). Budapest 1977.

and where it was used cannot yet be determined precisely, J. Szendrei has asserted that it represents the Esztergom rite in the broader sense.⁵¹ Its external appearance, script and commonplace style of notation suggest that the manuscript was made for daily use in a smaller parish church concerned to hold to tradition. Some features of its contents, such as archaisms in the constitution of the liturgy and the choice of melody for certain chants, and the modest provision of sequences, point in this direction.

The graduals **Is3** and **Es2**, by contrast, represent the main arm of the central *ritus Strigoniensis*. The first of these two manuscripts is known as the *Graduale Francisci de Futhak*, named after its copyist, who according to a colophon completed his work in 1463.⁵² The manuscript is distinguished by its particularly rich repertory: beside the basic Temporale, Sanctorale and Commune it contains an extensive kyriale and sequentiary, processions written out in full, tropes, etc. It is possible that it was used in close proximity to the royal chapel in Buda.

The second manuscript of the central Esztergom group is the prestigious two-volume gradual of Archbishop Thomas Bakócz, made at the turn of the 15th-16th century.⁵³ It constitutes a final monumental compendium of the medieval Esztergom mass repertory, most probably made for Esztergom Cathedral itself.

The other three mass manuscripts come from different peripheral areas of the country. The gradual **Alb** of the 14th century⁵⁴ was probably made for a church in the north of medieval Hungary, on the territory of present-day Slovakia. This is suggested by its musical notation, typical of this region, and also by its repertory, which in choice of items and musical variant readings betrays strong influence from the neighbouring Bohemian and Polish areas. The same “international” character is shared by the two-volume gradual **Bu2** from Kassa (Košice in the east of present-day Slovakia), dated a century and a half later (before 1518); it was probably copied for the parish church of St. Elisabeth in Kassa.⁵⁵ The two manuscripts Alb and

⁵¹ Janka Szendrei: A „Mos patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében [The development of the ‘Mos patriae’ in the light of Hungarian notated sources originating before 1341]. Budapest 2005, pp. 324-349.

⁵² Szendrei, A magyar középkor, p. 31.

⁵³ Facsimile of the manuscript with introductory studies by Janka Szendrei, *Graduale Strigoniense* (s. XV/XVI). *Musicalia Danubiana* 12. Budapest, 1993.

⁵⁴ Szendrei, A magyar középkor, p. 28.

⁵⁵ Szendrei, A magyar középkor, p. 38-39.

Bu2, while having a less “native” flavour in comparison with the central Esztergom sources, align themselves more with the broader central European transmission, bearing witness to a Hungarian-German-Bohemian-Polish cultural transfer typical of the north-east Hungarian border area.⁵⁶ Finally, among the late witnesses to this transfer is the gradual from Transylvania **Bu1**, copied in 1534.⁵⁷ Although it comes from the south-eastern region, and thus from the “third area of the Hungarian rite” mentioned at the start of this essay, its content and melodic features ally it closely with the Esztergom graduals.

The coniunctae

Although the transmission of melodies in medieval Hungarian manuscripts is by no means uniform, the treatment of those chants which display *coniunctae* is with few exceptions consistent. This may be seen straight-away in the three basic chants with the first *coniuncta*. The three responsories *Sancta et immaculata*, *Fuerunt sine querela* and *Emendemus in melius* are notated in the Hungarian tradition without transposition, at the original pitch with finalis *D*; the passages which according to the treatises require the *coniuncta* low *Bb* are notated with *B♭*. It is of course difficult to decide if the absent *Bb* was also avoided in actual performance or – as handed down by oral tradition – really sung.

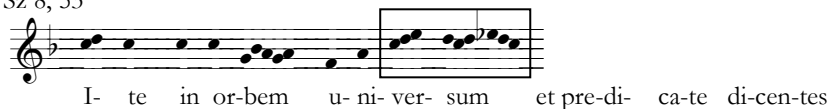
The “problematic” passages in the antiphon *Gloriosa sanctissimi* and the offertory *Iustitiae Domini* are resolved by similar means. In neither case is the melody transposed, and at the crucial places, where a note foreign to the Guidonian system could have been sung, tiny melodic variants or alterations to the intervallic structure get around the difficulty. The same is the case in the written transmission of the responsory *Ite in orbem*: all Hungarian manuscripts except for Is1 notate the responsory at the original pitch in transposed mode 6 with finalis up on *c*, as given by the theorists. But the irregular semitone *d-e♭* at *universum* is replaced by the step of a third *d-f*. Only Is1 gives the transposition with finalis *G*, as suggested in the theory texts; yet here too the semitone step is replaced by a minor third (*a-c* rather

⁵⁶ See Gábor Kiss: Késő középkori periférikus miseforrások és az esztergomi hagyomány [Late medieval manuscripts for the Mass from Hungarian border areas and the Esztergom tradition]. Zene tudományi Dolgozatok “In memoriam Dobszay László”, Budapest 2012, pp. 49-81.

⁵⁷ Szendrei, A magyar középkor, p. 34.

than *a-b♭*). There seems to be no necessary connection between the transposition and the avoidance of a *coniuncta*, and the notator obviously forgot the original reason for transposing the phrase. In addition to this, in the melodic version of Is1 there is a partial transposition of the start; after the place involving the *coniuncta* the melody drops a tone lower into the range with finalis *F* and continues to the end in regular mode 6 on *F*.

Sz 8, 53



Br1, f. 154



Is1, f. 106



In four chants cited in the *Traditio Hollandrini* as examples with *coniunctae* (*O crux gloriosa* for the second *coniuncta*, *Fidelis servus* and *Conclusit* for the fourth, and *Hodie Maria* for the seventh), the Hungarian sources investigated here follow the advice of the theorists: they avoid the problem-pitches by transposing the whole melody; the non-transposed form appears to have been quite unknown, at least in the practice recorded in the late chant sources. There is only one exception in this group of chants, the communion *Fidelis servus* in Bu1. A certain tonal instability can be felt here. It starts in transposed mode 7 (finalis *C*), then in the second line changes up to the regular mode 7 (on *G*), only to return down to the *C*-range in the third line (where the original *coniuncta* was employed at *in tempore*). It stays at this pitch nearly to the end, but ends surprisingly not on *C* but on *E*, which is in fact the original finalis of the “theoretical” version. It is difficult to know whether this version is a late witness to the early form of *Fidelis servus* or a late medieval unravelling of its modal structure.

Bu1, f. 102v

Fi-de-lis ser-vus et pru-dens
quem con-sti-tu-it Do-mi-nus su-per fa-mi-li-am su-am
ut det il-lis in tem-po-re tri-ti-ci men-su-ram.

A final member of this group is the responsory *Gaude Maria virgo*. The Corpus Hollandrinum actually suggests two possible ways of eliminating the *coniuncta*. The Hungarian manuscripts go the way of transposing a fifth down from finalis on *G* to finalis on *C*. In fact only two treatises recommend this (IH XII and XVI), but most Central European chant manuscripts adopt this solution.

The responsory *Quae est ista quae ascendit* is rarely found anywhere in the Central European area, and appears in only one Hungarian source, Br2. Here it is given in transposed form, but not the transposition suggested by the treatises. Remarkably, Br2 puts it down a tone, with finalis *D*.⁵⁸

Sz 8, 31

Que est [...] per de-ser-tum

Sz 8, 32

Que est [...] per de-ser-tum

Br2, f. 106

Que est [...] per de-ser-tum

Line 1: original “theoretical” variant with *coniuncta* *F*[♯]
Line 2: transposition suggested in the treatises with finalis *a*
Line 3: transposition in Br2 with finalis *D*

For the communion *Beatus servus* the Hungarian transmission divides into three groups of sources. The manuscripts of the central Esztergom line transpose from finalis *E* up to *a* and thereby avoid the *coniuncta* *F*[♯]. Sources from the “periphery” keep to the original “theoretical” version with finalis *E*. Bu1 and Bu2 record the version of the treatises exactly, except that the *coniuncta* is ignored, with *F*_♮ simply replacing *F*[♯], the rest of

⁵⁸ The Central European sources inspected here follow the advice of the *Traditio Hollandrini* and transpose the responsory onto finalis *a*.

the melody remaining unchanged.⁵⁹ In the other gradual of the group, Alb, a melodic variation has been made in the section *invenerit vigilantem*. This is in fact a case of internal transposition, concerning only this period. The problematic phrase with the *coniuncta* is transposed down a whole tone, the step *F♯-G* is replaced by *E-F*. However, this transposition has heavy consequences for the following sections. It causes the next line *amen dico vobis* to descend down to a lower level on *C*. Alb stays at this lower pitch almost to the end of the piece.

⁵⁹ A word of caution: these are of course cases where one might perhaps suspect that the *coniunctae* were not actually notated but nevertheless sung.

4.4 THE *CONIUNCTAE* IN GERMAN CHANT SOURCES

David Hiley

The sources from the territories of the old German empire selected for this survey span a wide arc. For the north-west there are manuscripts from Utrecht and Aachen, and Trier on the Mosel. Three are from the central German area: Hersfeld, Fritzlar and Leipzig. Southern Germany is represented by manuscripts from Bamberg, Regensburg, Passau, Moosburg, Zwiefalten and Tegernsee. One manuscript is from the diocese of Salzburg (but cannot be located more accurately). Austrian abbeys are represented by sources from Klosterneuburg (Niederösterreich/Lower Austria) and St. Lambrecht (Steiermark/Styria). One source is from St. Gallen in Switzerland. Other manuscripts might be added, but this is a reasonably representative cross-section of books with staff notation.

Trier and Klosterneuburg are represented by sources for both Mass and Office, other places only by one, a gradual or an antiphoner. The institutions from which the manuscripts come are quite heterogenous:

Graduals:

Rat	from the parish church of Sts Peter and Paul, Ratingen (diocese of Cologne), 13 th c.
Tri	from Trier or the area of Trier, 13 th c.
Her	from the imperial Benedictine abbey of Sts Simon and Jude, Hersfeld (Hesse), 13 th c.
Lei	from the parish church of St Thomas, Leipzig, 13 th c.
Reg	from a parish church (possibly Sts Peter and Paul) in Regensburg, 14 th c.
Moo	from the collegiate church of St Castulus, Moosburg (diocese of Freising), copied probably by Ernst von Landshut under the direction of the <i>Rector scolarius</i> Johannes von Perchausen, 1355-1360
Sal	from a church in the diocese of Salzburg, 13 th c.
Pas	the printed GRAD. PATAV. , printed in Vienna in 1511
Klo	from the double monastery of Augustinian canons (church of the Nativity of St Mary) and canonesses (church of St Magdalena) at Klosterneuburg, 12 th c.

Antiphoners:

Utr	from Utrecht, probably the collegiate church of St Mary, 12 th c., secular cursus. (Facs. ed. I. de Loos, index in <i>CANTUS</i> .)
Aac	from the cathedral church of St Mary, Aachen, 13 th c., secular cursus. (Index in <i>CANTUS</i> .)

Tri	from the cathedral church of St Peter, Trier, 14 th c., secular cursus.
Frz	from the collegiate church of St Peter, Fritzlar (Hessen), 14 th c., secular cursus.
Zwi	from the Benedictine abbey of St Mary, Zwiefalten (Swabia), of the Hirsau group of monasteries, 12 th -13 th c., Benedictine cursus. (Index in CANTUS.)
Bam	from the cathedral of Sts Peter and George, Bamberg, 13 th c., secular cursus. (Index in CANTUS.)
Teg	from the Benedictine abbey of St Quirinus, Tegernsee (Upper Bavaria), 15 th c., Benedictine cursus.
Klo	from the double monastery of Augustinian canons (church of the Nativity of St Mary) and canonesses (church of St Magdalena) at Klosterneuburg, 12 th c., secular cursus. (Index in CANTUS.)
Lam	from the Benedictine abbey of St. Lambrecht, 14 th c., Benedictine cursus. (Two manuscripts, both of the 14 th century.)
Gal	from the Benedictine abbey of St. Gallus, written in 1544 by Fridolin Sicher, Benedictine cursus.

Almost always, these sources stay within the limits of the Guidonian system; almost without exception, they do not use the *coniunctae*. They prefer to employ the usual devices of transposition and alteration of the intervallic structure of the melody. This does not necessarily mean that the *coniunctae* were not sung, but they were not notated. Within the limits of this survey, we find two chants where low *B♭* is used in some sources, and two chants with *E♭* only in the St. Lambrecht antiphoner.

It seems superfluous to comment here on all the cases of partial or complete transposition in these sources. Discussion is therefore restricted to the responsory *Fuerunt sine querela* and the two items with *E♭*, the antiphon *Gloriosa sanctissimi* and the responsory *Gaude Maria virgo*.

In *Fuerunt sine querela* the Hollandrinus treatises place a low *B♭* at [*calicem domi*]-*ni*. For this chant, the German manuscripts consulted here are divided between: (i) those which begin on low *A*, aim for the central tone *D*, and end on *D*; and (ii) those pitched a fifth higher, beginning on *E*, aiming for the central tone *a*, and ending on *a*. The *coniuncta* low *B♭* assumes notation at the lower pitch. But Fritzlar, Zwiefalten and Tegernsee have *B♯*. There is no difficulty in notating the responsory a fifth higher, as in Utrecht, Aachen and Bamberg, except that Utrecht uses a high *b♭* at *do*-[*mini*] (but *b♯* at all other places in the chant). That would be *E♭* a fifth lower. But the theoretical texts do not mention the possibility of a *coniuncta E♭* at this point.

Utr
non sunt se- pa- ra- ti, ca- li- cem

Aac

Frz

Klo

Lam

Utr
Do- mi- ni bi- be- runt

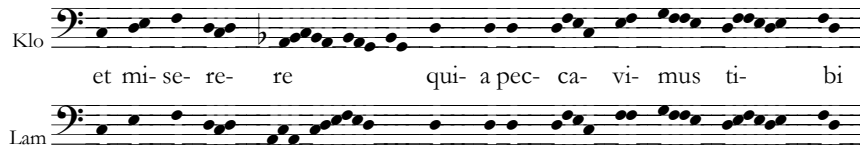
Aac

Frz

Klo

Lam

Klosterneuburg has a small letter *b* before *[domi]ni*, and this surely means that *B $\flat$* should be sung. Klosterneuburg manuscripts regularly use gamma and low *B* clefs. But examples of a low *B $\flat$* are very rare. Theodore Karp (p. 188) noticed one in manuscript Graz 807 (also from Klosterneuburg) for the introit *Dicit dominus ego cogito* (fol. 162r). Here the scribe simply writes two *B*s: “*BB*”. But the scribe of *Klo* does not use a double *B*. In both *Sancta et immaculata* and *Emendemus in melius* we find *B* as a clef and a *B* once again, a reminder, just before the critical turn of phrase *BAI Γ BI*. One might object that this means orthodox *B $\natural$* . A more fanciful theory might suppose that *B $\natural$* could have been indicated with some sort of square *B* (*h*), so that round *B* means *B $\flat$* . *Lam* clearly indicates *B $\flat$* in *Fuerunt sine querela*, but notates *Sancta et immaculata* a fifth higher, and takes avoiding action in *Emendemus in melius*:



In *Gloriosa sanctissimi* the Hollandrinus treatises place an $E\flat$ at [*et pre*]-*ci-bus*]. The three syllables for *precibus* should be sung G- $E\flat$ D-CF. A majority of the German sources avoid the note and have only D instead, while Aachen has the *clivis* FE, still a semitone step, but pitched a tone higher. Two sources, Utrecht and Fritzlar, notate the antiphon a fifth higher, and here $b\flat$ can be used. But in Lam we find $E\flat$ as the treatises state.

Utr quam me-ri-tis et pre-ci-bus

Aac quam me-ri-tis et pre-ci-bus

Zwi quam me-ri-tis et pre-ci-bus

Lam quam me-ri-tis et pre-ci-bus

Utr Xpi-sto com-men-det que-su-mus.

Aac Xpi-sto com-men-det que-su-mus.

Zwi Xpi-sto com-men-det que-su-mus.

Lam Xpi-sto com-men-det que-su-mus.

$E\flat$ s are to be found in *Lam* in the first half of the responsory *Gaude Maria virgo*, whereas others sources notate the chant a fifth higher, or avoid the difficult note by using other turns of phrase. Ex. 4 shows one source with the higher pitch (*Utr*), one at the lower pitch but with different turns of phrase (*Zwi*), and *Lam* with the $E\flat$ s.

The image displays three systems of medieval chant notation, each consisting of three staves labeled Utr, Zwi, and Lam. The notation uses square neumes on a four-line staff. The lyrics are written below the staves.

System 1:

- Utr: Gau- de Ma- ri- a vir- go cun- ctas
- Zwi: (Chromatic notes are visible in the Utr and Zwi staves)
- Lam: (Chromatic notes are visible in the Utr and Zwi staves)

System 2:

- Utr: he- re- ses so- la in- te- re- sti mi- que Ga- bri- e- lis
- Zwi: (Chromatic notes are visible in the Utr and Zwi staves)
- Lam: (Chromatic notes are visible in the Utr and Zwi staves)

System 3:

- Utr: ar- chan- ge- li dic- tis cre- di- di- sti
- Zwi: (Chromatic notes are visible in the Utr and Zwi staves)
- Lam: (Chromatic notes are visible in the Utr and Zwi staves)

The hesitancy in using *coniunctae* in the German area might possibly be explained by the fact that the Guidonian system was established at an early date, becoming so firmly fixed in the teaching of chant that chromatic notes made no headway in chant notation. Guido's writings were already known on the Reichenau and in Regensburg, for example, in the 11th century. Hollandrinus teachings did indeed reach Germany (TH XX, XXI and XXII, and several treatises in the *Hollandrinus novus* group, for example TH V and XIII), but at a time when most churches would already have possessed chant books notated on the staff. It is certainly possible that a more exhaustive search in books copied in the 15th and 16th centuries might reveal more examples of the *coniunctae*, but it seems unlikely that many will be found.

5. *CONIUNCTAE* IN PRACTICAL CHANT SOURCES1 B $\flat$

Emendemus in melius “et miserere”	original mode (finalis D)	with B $\flat$	DE: Klo
		without B $\flat$	HU <i>all</i> : Is1 Br3 Br1 Pr8 Zag Br4 DE: Frz Zwi Teg Lam
	transposed up a 5th (finalis a)	(with f)	PL <i>all</i> : Krk Kie Cas Wro Bre Plo Wl4 BO <i>all</i> : Pr1 Pr2 Pr3 Pr4 Olo DE: Utr Aac Tri
Fuerunt sine querela “calicem Domini”	original mode (finalis D)	with B $\flat$	DE: Klo Lam
		without B $\flat$	PL: Sil BO: Olo HU <i>all</i> : Is1 Zag
	transposed up a 5th (finalis a)	(with f)	PL: Kra Kie Cas Wro BO: Pr1 Pr2 Pr3 Pr4 DE: Utr Aac Tri Bam
Sancta et immaculata “non poterant”	original mode (finalis D)	with B $\flat$	PL: Gne DE: Gal (up to “capere non po-”)
		without B $\flat$	PL: Wro Bre HU <i>all</i> : Is1 Br1 Pr8 Zag DE: Aac Frz Zwi Teg Klo Gal (from “[po]terant” to end)
	transposed up a 5th (finalis a)	(with f)	PL: Krk Cas Tyn Plo Wl4 BO <i>all</i> : Pr2 Pr3 Olo DE: Utr Tri Lam

2 E $\flat$

Conclisit vias meas “leo” “amaritudine” “posuerunt”	original mode (finalis F)		PL: Wro (only up to “insidiator”)
	transposed up a tone (finalis G)	(with F)	PL: Krk Kie Wro (from “factus est”) Gne Cas Plo Tyn BO <i>all</i> : Pr1 Pr2 Pr3 Pr4 Olo HU <i>all</i> : Pr8 Is1 Br1 Br3 Br4 Zag DE: Aac Frz Zwi Teg Klo Lam Tri
	transposed up a 5th (finalis c)	(with b $\flat$)	DE: Utr

Gaude Maria Virgo “interemisti”	original mode (finalis F)	with E <i>b</i>	DE: Lam
		without E <i>b</i>	DE: Zwi
	transposed up a tone (finalis G)	(with F)	DE: Bam
	transposed up a 5th (finalis c)	with b <i>b</i>	PL: Kra Kie Cas Wro Bre Plo BO: Pr2 Pr3 DE: Utr Frz
		without b <i>b</i>	PL: W15 BO: Pr4 Olo HU <i>alk</i> : Is1 Br1 DE: Aac
Gloriosa sanctissimi “et precibus”	original mode (finalis D)	with E <i>b</i>	PL: Bre DE: Lam
		without E <i>b</i>	PL: Kra Kie Cas Sil W15 BO: Pra-22 Olo HU: Is1 Ba2 Zag8 DE: Aac Zwi Bam Teg Klo Gal Tri
	transposed up a 5th (finalis a)	with b <i>b</i>	PL: Wro Pla BO: Pr3 DE: Utr Frz
		without b <i>b</i>	PL: Gne BO: Pr2
Ite in orbem “orbem”	original mode (finalis F)	with E <i>b</i>	PL: CE
		without E <i>b</i>	PL: AP W15 DE: Teg
	transposed up a tone (finalis G)	(with F)	HU: Is1 (“Ite in orbem uni-” transposed up a tone, otherwise untransposed) DE: Tri Lam
	transposed up a 5th (finalis c)	with b <i>b</i>	PL: Krk Kie Cas Wro Bre Tyn Gne BO: Pr1 Pr2 Pr3 HU: Pra: Pr8 Br1 Zag DE: Utr Bam Gal
		without b <i>b</i>	PL: Plo W14 (“Ite in orbem univer-” transposed up a 6th, otherwise up a 5th) BO: Pr4 Olo DE: Aac Zwi

O crux gloriosa “et admirabile signum”	original mode (finalis D)	with E $\flat$	-
	transposed up a tone (finalis E)	(with F)	PL: Kra Plo BO: Olo HU: Is1 Br1 Zag DE: Utr Aac Frz Zwi Bam Klo
	transposed up a 5th (finalis a)	with b $\flat$	PL: Wro Sil Kie Cas Bre
		without b $\flat$	PL: Deb

3 F#

Beatus servus “vigilantem”	original mode (finalis E)	without F#	PL: Gni Cra (“-rit vigilantem” one tone lower, otherwise in original mode) HU: Bu1 Bu2 DE: Tri Sal Klo (all three have “invenit vigilantem vobis” one tone lower)
	transposed down a tone (finalis D)	(with E)	HU: Alb (start and end in original mode)
	transposed up a 4th (finalis a)	with b	PL: Mag Ti1 Ti2 Zag BO: Pr5 Pr7 HRK Es1 HU: Is2 Is3 Es2 DE: Her Lei Reg Moo Pas
		with b <i>b</i>	PL: Wis
Que est ista que ascendit “per desertum”	original mode (finalis a)	without F#	PL: Cas Gne BO: Pr4
	transposed down a 5th (finalis D)	with b <i>b</i>	PL: Kra W15 HU: Br2

4 a $\flat$

Conclusit vias meas “lapidem contra me”	original mode (finalis F)		-
	transposed up one tone (finalis G)	with b $\flat$	PL: Krk Kie Wro Cas Tyn BO: Pr1 Pr3 HU : Pr8 Br1 Br3 Zag DE: Aac Frz Teg Klo Lam Tri
		without b $\flat$	PL: Gne Plo BO: Pr2 Pr4 Olo HU: Is1 Br4 DE: Zwi

	transposed up a 5th (finalis c)	without e $\flat$	DE: Utr
Fidelis servus et prudens “in tempore”	original mode (finalis E)	without a $\flat$	HU: Bu1
	transposed up a 5th but with finalis G	without e $\flat$	PL <i>all</i> : Cra Gni Mag Wis Ti1 Zag BO <i>all</i> : Pr5 Hrk Pr7 Es1 HU: Is2 Is3 Es2 Alb Bu2 DE <i>all</i> : Rat Tri Her Lei Reg Moo Sal Pas Klo
Iesum tradidit impius (“in pluribus locis”) [?? “impius”, “populi”, “a longe”, “finem” ??]	original mode unclear		
	finalis F	with b $\flat$	PL: Kie Wro Bre Cas Wl4 HU: Br1 Pr8 Br3 Br4 Zag DE: Zwi Tri
	finalis G		DE: Aac Frz Bam Teg Klo Lam Gal
	finalis c		PL: Kra Plo Deb (opening one tone lower with b $\Rightarrow$) Gne (as Deb) BO: Pr1 Pr2 Pr3 Pr4 Olo HU: Is1 DE: Utr

5 c $\sharp$

Coniuncta 5 (c $\sharp$) appears to play no part in practical chant sources. The theoretical texts give examples for *All. Assumpta est Maria*, the communion *Beatus servus*, and the sequence *Laetabundus*. For the communion *Beatus servus* see coniuncta 3 (F $\sharp$). Almost no sources for Mass chants in our survey contained the sequence *Laetabundus*, so it was omitted from our transcriptions. The theoretical texts give *All. Assumpta est Maria* starting on a, with c $\sharp$ occurring later in the *Alleluia* section. All the practical chant sources we consulted start the *Alleluia* on F (the coniuncta becomes a), except for the Polish gradual Szczecin, Książnica Pomorska, cod. 11 (Sta), which starts it on C (the coniuncta becomes E). In view of this unanimity parallel transcriptions seemed superfluous.

6 e $\flat$

Adorate Deum “Deum”	original mode (finalis G)	with e $\sharp$	DE: Sal
		with f	PL <i>all</i> : Cra Gni Mag Wis Ti1 Zag Sta BO <i>all</i> : Pr6 Pr5 Pr7 HU <i>all</i> : Is2 Alb Es2 Is3 Bu1 DE: Rat Her Lei Reg Moo Pas Klo

Immutemur habitu “ieiunemus”	original mode (finalis G)	with f	PL: Mag
	transposed down a 4th (finalis D)	with b $\flat$	PL: Cra Gni Ti1 Zag Crc

7 f#

Hodie Maria virgo celos ascendit “Maria”	original mode (finalis d)		-
	transposed down a 5th (finalis G)	with b $\natural$	PL: <i>all</i> : Kra Kie Cas Bre Sil Wro Plo BO: <i>all</i> : Pr3 Olo (Pr4 variant without b) HU: <i>all</i> : Is1 Br2 Zag DE: <i>all</i> : Utr Aac Frz Zwi Bam Teg Klo Lam Gal Tri
Ingressus Pilatus “Iudeorum”	original mode (finalis E)	with f $\sharp$	PL: Gne BO: Pr1 Pr2 Pr3 Pr4 Olo HU: <i>all</i> : Is1 Br1 Br3 Br4 Pr8 Zag DE: Lam (efgfe)
		with g	PL: Krk Kie Cas Wro Tyn Plo Wl4 DE: Utr Aac Zwi Gal
	transposed down a 5th (finalis A)	with b $\natural$	DE: Klo (abca)
	transposed up a 4th (finalis a)	with cc	DE: Tri

ZSUZSA CZAGÁNY - ÁGNES PAPP

SPÄTMITTELALTERLICHE MUSIKTHEORIE UND CHORALPRAXIS.
Der musikalische Hintergrund der *Traditio Hollandrini**

* Der Beitrag von Zsuzsa Czagány und Ágnes Papp wurde von dem Projekt NK 104426 des National Research, Development and Innovation Fund (früher: Ungarischer Förderungsfonds der Wissenschaftlichen Forschung – OTKA) unterstützt.

I. EINLEITUNG

Das Corpus Hollandrinum umfaßt 28 musiktheoretische Traktate aus dem 15.-16. Jahrhundert, entstanden im mitteleuropäischen Raum: überwiegend in Süddeutschland, Böhmen und Polen. Die nun in fünf Bänden vorliegende Edition sämtlicher Texte ist naturgemäß hauptsächlich philologisch angelegt und ausgerichtet. Das ist insofern verständlich, da die miteinander inhaltlich und formal verwandten Traktate als Bausteine einer kohärenten spätmittelalterlichen Musiklehrtradition faßbar und – bis zu einem gewissen Grad – mit philologischer Ausrüstung und Mitteln der klassischen Textkritik erschließbar sind.¹

Beim Corpus Hollandrinum handelt es sich allerdings nicht nur um musikbezogene Texte, sondern auch um Musik selbst. Aus den kurzen Musikbeispielen – meistens notierten Incipits – die teils zerstreut, teils konzentriert in bestimmten Kapiteln der Traktate – hauptsächlich in den Tonaren – erscheinen, läßt sich ein reiches Repertoire von Gesängen rekonstruieren, das nicht nur die Philologie, sondern auch die Choralforschung vor besondere, ja sogar außergewöhnliche Aufgaben stellt. Der folgende Beitrag ist im Verlauf langjähriger Mitarbeit der Autoren am Projekt entstanden und versucht, Wege und Verbindungspunkte zwischen der scheinbar geschlossenen Welt musiktheoretischer Schriften und der spätmittelalterlichen Choralpraxis der betreffenden Regionen zu finden. Die zentrale Frage lautet, ob anhand der zitierten Choralbeispiele bestimmte Tendenzen zu den jeweiligen Lokalrepertoires der einzelnen Gebiete zu erkennen sind oder nicht, und zu welchen Konsequenzen die positive oder negative Antwort auf diese Frage führt. Um das reichhaltige Material einzugrenzen, wurde die Untersuchung auf das Repertoire der Antiphonen der Tonare beschränkt.

Die Untersuchung der Musikbeispiele ist einerseits eine Repertoireuntersuchung mit dem Ziel, jenen Bestand zu rekonstruieren, der als Basis und praktischer Hintergrund der theoretischen Überlegungen gedient haben dürfte. Andererseits ist sie eine Untersuchung musikalischer Erscheinungsformen, die jedoch angesichts der bedeutenden Unterschiede in der Auswahl der Gesänge und der Qualität ihrer Aufzeichnung mit größter Vorsicht und entsprechender methodischer Flexibilität durchzuführen ist.

¹ Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition.

Die Besonderheiten und zugleich Schwierigkeiten dieser Untersuchung sind summarisch folgendermaßen zu beschreiben:

(1) Die Musikbeispiele werden sozusagen ihrer primären Funktion entzogen. Sie sind als „angewandtes Illustrationsmaterial“ zu verstehen, als Mittel einer gezielten Darstellung zur Erklärung bestimmter musiktheoretischer Phänomene. Je mehr diese funktionelle Bedingtheit in den Vordergrund tritt, desto mehr verliert eine genuin musikalisch/musikhistorische Betrachtung an Relevanz.

(2) Bei der Untersuchung der Zusammensetzung des Bestandes von Musikbeispielen ist einerseits mit mechanischer Übernahme, andererseits mit der Absicht einer bewußten Repertoiregestaltung zu rechnen. Unter bewußter Gestaltung ist sowohl die Erweiterung des Grundbestandes durch Einführung neuer Gesänge, als auch das Auftreten besonderer musikalischer Erscheinungsformen in Form von Varianten zu verstehen. Unterschiede im Verhältnis dieser beiden Tendenzen ergibt eine unterschiedliche Physiognomie des Repertoires einzelner Traktate.

(3) Es ist klar, daß dem Begriff „musikalische Variante“ im geschilderten Kontext ein gegenüber den Choralhandschriften modifizierter Begriff anzuwenden ist. Es finden sich zahlreiche Beispiele, die in vielen Traktaten in übereinstimmender melodischer Gestalt erscheinen. Die Frage ist, ob sich diese musikalische Übereinstimmung als Ausdruck einer Überlieferungsgeschichtlichen Abhängigkeit, als Festhalten an bestimmten Traditionssträngen erklären läßt, und somit den gleichen Aussagewert hat wie eine auffallend ähnliche Textstelle, die auf direkte Filiationen zwischen Handschriften hinweist, oder ob sie Ausdruck einer Erstarrung ist, deren Überlieferung mehr oder weniger mechanisch, ohne Bindung an die aktuelle Choralpraxis verlief, und daher auch nicht als „Variante“ im eigentlichen Sinn beurteilt werden kann.

Tritt eine Melodie in unterschiedlichen Fassungen auf, stellt sich wiederum die Frage, ob dies tatsächlich die Variabilität der lebendigen Praxis widerspiegelt, ob sie von einer Diskrepanz zwischen theoretischer Vorlage und aktueller Choralpraxis zeugt, oder (und das muß hier auch berücksichtigt werden) ob es sich um die flüchtige und fehlerhafte Eintragung des Schreibers handelt.

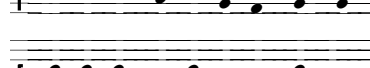
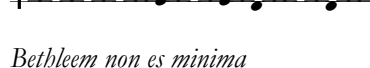
II. SCHICHTEN

Nähern wir uns dem Musikmaterial des Corpus Hollandrinum von Seite des Choralforschers und betrachten es im Spannungsfeld von Einheit und Verschiedenheit der Überlieferung, sind zunächst zwei grundlegende Repertoireschichten zu unterscheiden:

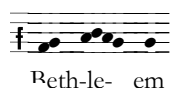
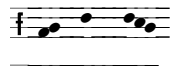
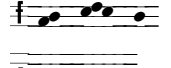
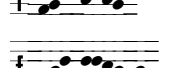
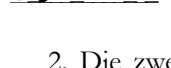
1. Ein Grundbestand tritt in den meisten Traktaten in derselben Auswahl und Zusammenstellung auf. Diese Übereinstimmung scheint in den meisten Fällen mit einer musikalischen Uniformität verbunden zu sein: das bedeutet, diese Gesänge stellen inmitten der *Traditio Hollandrini* einen inselartigen Überlieferungsstrang dar, der seinen eigenen theoretischen Gesetzen untergeordnet ist, und nur selten Verbindungswege zur jeweiligen regionalen Choralpraxis aufweist. Die Antiphonen auf dieser Ebene stammen überwiegend aus der klassischen Schicht des *proprium de tempore* und des *commune sanctorum*, sowie den frühesten Heiligenoffizien. Dementsprechend ist dieser Bestand – als ererbtes Gut des Corpus Hollandrinum – kaum dazu geeignet, regionale Eigenschaften der Traktate zu bestimmen, auf unmittelbare Beziehungen oder provenienzspezifische Verwandtschaftszweige hinzuweisen.

Die konsequente melodische Übereinstimmung dieser, meistens zur Veranschaulichung gleicher musiktheoretischer Phänomene herangezogenen Antiphonen wirkt häufig als eine Erstarrung: Untersucht man z. B. die Antiphonen *Genuit puerpera* oder *Bethleem non es minima* in der *Traditio Hollandrini*, fällt ihre melodische Übereinstimmung in sämtlichen Traktaten auf. Betrachtet man dagegen dieselben Antiphonen in der europäischen Choralüberlieferung, ist bei diesen eine reiche musikalische Variabilität zu beobachten, die sich auf verschiedenen Ebenen der melodischen Gestaltung äußert. Die Ton-für-Ton-Übereinstimmung der Traktate erscheint in diesen Fällen eher als unnatürlich und spricht für eine mechanische Übernahme der Melodien ohne Berücksichtigung des musikpraktischen Hintergrundes.

*Genuit puerpera regem*²

	TH II, TH V, TH IX, TH XIX, LZ
Ge-nu-it pu-er-pe-ra re-gem	
	MMMA V 2083
	A-KN 1010, f.24r; A-KN 1013, f. 31v
	A-KN 1011, f. 43r
	PL-KIk 1, f. 11r
	CZ-Pnm XV A 10, f. 46r

Bethleem non es minima

	TH XVI, XIX, XXIV, Sz
Beth-le- em	
	MMMA V 4218
	PL-WRu R 503, f. 15r
	SK-PREsvk sine sign., f. 23v
	CZ-Pnm XV A 10, f. 7v; CH-E 611, f. 1r
	A-KN 1011, f. 5r; A-KN 1013, f. 5r

2. Die zweite Schicht im Antiphonenbestand der zitierten Choralbeispiele der *Traditio Hollandrini* stellen Gesänge dar, die im Gegensatz zu den vorigen nur in einer begrenzten Zahl der Handschriften erscheinen und deren Präsenz in bestimmten Traktaten und Traktatengruppen somit signifikant und von größter Aussagekraft ist.

² In der oberen Zeile wird die in den Traktaten der *Traditio Hollandrini* einheitlich verzeichnete Melodie angegeben. In den folgenden Zeilen erscheinen die verschiedenen melodischen Varianten derselben Antiphon, wie sie in den untersuchten Choralhandschriften überliefert sind.

Besonders signifikant inmitten dieser Schicht sind jene Antiphonen, die spätmittelalterlichen regionalen Heiligenoffizien entstammen und daher – bereits durch ihre Anwesenheit – als wichtige Indizien für Beziehungen zu bestimmten lokalen Choralrepertoires erscheinen.³

<i>Incipit</i>	<i>Fest</i>	<i>TH</i>
Laudes canens Davidicas	Ludmilla	TH IX
Laetitia iubilo	Sigismundus	TH XI
O decus Trebnicie	Hedwig	TH II
Solaris dum volvitur	Hedwig	TH XV
Ortus de Polonia	Stanislaus	Sz
Dominus sedem gloriae	Anna	TH XI
Ista est speciosa ⁴	BMV Suffr./Ass.	TH II, TH V, TH VII, Sz, LZ
O florens rosa	BMV	TH XI, TH XVI, TH XVII, TH XXIII

Dieselbe Bedeutung haben auch Antiphonen, die durch ihre besondere musikalische Erscheinungsform und Melodiegestalt ihre Zugehörigkeit zu einer oder anderen Lokaltradition verraten. Durch ihre regionale Prägung liefern sie wichtige Hinweise auf unmittelbare Kontakte und Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Handschriften der *Traditio Hollandrini*.

<i>Incipit</i>	<i>Lokaltradition</i>	<i>TH</i>
Adonay Domine	Zentraleuropa	TH XVI, TH XXIV ⁵
Cognoscimus Domine	Zentraleuropa	TH XXIII
Gaudent in caelis	Polen	Sz
Ingressa Agnes	OFM	TH VII
Iste cognovit	Zentraleuropa	TH XI, TH XVI, TH XXI, TH XXIII
Malos male	Westeuropa	TH XX
Media vita	Böhmen	TH III, XI, XXIII ⁶

³ Derartige Beispiele finden sich ebenfalls in anderen Gattungen, z. B. das Responsorium *Castus mente corpore* (Wenceslaus, TH XXIII 2, 9, 9), das *Alleluia Felix es Bohemia* (Procopius, TH XI 6, 31) etc.

⁴ Bei dieser Antiphon handelt es sich um keine der drei allgemein verbreiteten Marien-antiphonen (*Ista est speciosa electa*, CANTUS ID 003414; *Ista est speciosa inter filias Iherusalem*, CANTUS ID 003415; *Ista est speciosa inter filias Iherusalem in cubilibus et hortis aromatum*, CANTUS ID 003416), sondern um die spätmittelalterliche Komposition *Ista est speciosa inter filias Iherusalem viderunt eam filiae Sion et beatissimam praedicaverunt et reginae faciem eius laudaverunt*, CANTUS ID 202662, belegt in zentraleuropäischen Quellen.

⁵ In den beiden Traktaten der TH wird die für zentraleuropäische Quellen bezeichnende Variante der Antiphon im 3. Modus aufgeführt. Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VIII Index Cantuum/Antiphonen/Adonay Domine.

⁶ Die Antiphon wird ausser den genannten Traktaten noch in TH XV, TH XVI, TH XXI und Sz aufgeführt, die signifikante böhmische Variante kommt aber lediglich in TH III, TH XI und TH XXIII vor.

<i>Incipit</i>	<i>Lokaltradition</i>	<i>TH</i>
Nos scientes	Zentraleuropa	TH II, TH V, TH IX, TH XVII, TH XXIII ⁷
Qui venturus est	Zentraleuropa ⁸	TH XI, TH XXIII, TH XXIV
Stans retro	Zentraleuropa	TH III, TH XI
Vigila super nos	Zentraleuropa	TH II, TH V, TH XI, Sz

Diese zweite Schicht enthält eine auffallend große Zahl an Antiphonen, die Beziehungen zum *böhmischen* Choral aufweisen. Hauptsächlich sind es Gesänge, die dem Repertoire der böhmischen Nationalheiligen entnommen wurden. Diese können durch weitere ergänzt werden, die zwar keinem der Offizien der *patroni regni Bohemiae* angehören und daher weniger auffallen, die aber dennoch Teil des böhmischen Sondergutes darstellen. In TH XI, einem im Augustinerkonvent Wittingau (Třeboň) in Böhmen entstandenen Traktat⁹ wird die Antiphon *Iesus Christus noster* angegeben:¹⁰ Es handelt sich um die Magnificat-Antiphon der 1. Vesper im Offizium der Apostel Simon und Juda, dessen insgesamt sieben Eigenantiphonen bereits in den frühesten erhaltenen böhmischen Offiziumshandschriften überliefert sind und zum festen Bestandteil des böhmischen *proprium de sanctis* gehörten.¹¹

Unter den notierten Beispielen des Tonars von TH XXIII taucht wiederum die Antiphon *Venite ad me omnes* auf.¹² Im europäischen Choralrepertoire erscheint diese klassische Antiphon im 1. Modus in einer begrenzten Zahl von polnischen, ungarischen und böhmischen Handschriften, meistens als Teil des Zyklus von Evangelien-Antiphonen der Zeit *post Epiphaniam*. In der böhmischen Offiziumsüberlieferung ist dagegen *Venite ad me omnes* – mit längerem Text – eine spätmittelalterliche Neukomposition im 6. Modus, die außer der sonst üblichen Stelle als Magnificat-Antiphon in die böhmische Historia *Ave lux et decus* des hl. Apostels Matthias aufgenommen wurde.¹³ Die im Traktat TH XXIII unter den

⁷ Die hier aufgezählte Melodie entspricht der zentraleuropäischen Variante der Antiphon im 4. Modus. Vgl. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VIII Index Cantuum/Antiphonen/Nos scientes.

⁸ Belegt in süddeutschen und böhmischen Quellen, nicht aber in Polen und Ungarn.

⁹ Vgl. die Edition von TH XI in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. IV, S. 145-225.

¹⁰ TH XI 7, 69.

¹¹ Vgl. CAO-ECE III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum). Institut for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2002, 161-162.

¹² TH XXIII 2, 10, 5.

¹³ Zur Geschichte und Redaktionen des Matthiasoffiziums vgl. Zsuzsa Czagány: Historia sancti Mathiae apostoli – Wege eines spätmittelalterlichen Reihenoffiziums zwischen Prag

Musikbeispielen des 6. Modus aufgeführte Antiphon ist mit dieser *böhmischen* Fassung von *Venite ad me omnes* identisch, und darf somit zu den lokalen Sonderstellen des Corpus Hollandrinum gezählt werden.¹⁴

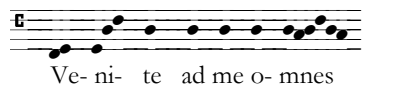
Venite ad me omnes



TH XXIII, f. 375v

Ve- ni- te ad me o- [mnes]

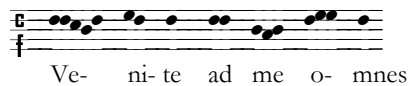
dominica V post Epiphaniam



MMAe 1185

Ve- ni- te ad me o- mnes

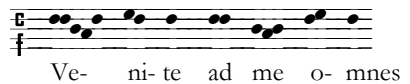
Mathiae ap.



CZ-Pnm XV A 10, f. 292r

Ve- ni- te ad me o- mnes

Mathiae ap.



CZ-Pnm XII A 22, f. 254v

Ve- ni- te ad me o- mnes

Von gleicher Bedeutung sind melodische Varianten von allgemein bekannten Antiphonen, wie *Ite dicite Iohanni*, *Iubilare Deo*, *In loco pascuae*, *Sic eum volo* oder *Laus et perennis gloria* in den Traktaten TH III, IX, XI und XXIII, die alle mit der für böhmische Handschriften bezeichnenden musikalischen Erscheinungsform übereinstimmen. Besonders auffällig ist darunter die Antiphon *Iubilare Deo* in TH IX, einer im Umfeld der Krakauer Universität entstandenen Sammlung von Lehrtexten.¹⁵ Sie enthält nämlich die Antiphon nicht in ihren polnischen Varianten, sondern in der böhmischen Fassung.¹⁶

und Trier. International Musicological Society Study Group 'Cantus Planus'. 13th Meeting 2006, Niederaltaich, Germany. Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2009, 143-156.

¹⁴ Die im CANTUS angegebene ID-Nummer der Antiphon *Venite ad me omnes* (205834) ist in diesem Fall irreführend: dieselbe Nummer bezeichnet unterschiedliche Antiphonen.

¹⁵ *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. IV, S. 2-16 (Einleitung mit Provenienzbestimmung), S. 18-80 (Edition).

¹⁶ Gemeinsam mit der bereits erwähnten Antiphon *Laudes canens Davidicas* aus dem Offizium der böhmischen Nationalheiligen Ludmilla, das ebenfalls nur in TH IX

Inclinavit Dominus

Zentraleuropäische Variante

Böhmische Variante

TH XVI, XIX, XXIV, Sz

TH III, XI, XXI, XXIII



In-cli-na- vit



In-cli- na- vit

MMMA V 1016; A-VOR 287, f. 28v;
PL-WRu R 503, f. 38v

CZ-Pnm XV A 10, f. 86r; CZ-Pnm
XII A 22, f. 3v; CZ-Pu XXIII A 2, f.
29r

3. Trotz der oft beträchtlichen Unterschiede im Verhältnis zur liturgischen Praxis sind die Antiphonen der beiden geschilderten Gruppen stets auf ihre Parallelen in den Offiziumshandschriften zurückzuführen. Im Bestand des Corpus Hollandrinum macht sich jedoch eine dritte Schicht von Antiphonen bemerkbar, der im Gegensatz zu den vorigen eine primär theoretische Überlieferung zugrunde liegt. Einerseits sind es Gesänge, deren Zusammenhang mit der Praxis verwischt und nur noch schwer erkennbar ist (a), aber auch solche, die überhaupt keine Beziehungen zum gesungenen Choral aufzuweisen scheinen (b).

a) Die Ergebnisse einer eingehenden Untersuchung der Antiphonen der ersten Gruppe sowohl in den Choralhandschriften als auch in der theoretischen Überlieferung weisen darauf hin, daß sich in diesen Spuren einer archaischen, in den frühen süddeutschen Tonaren noch faßbaren, in der mitteleuropäischen Choralpraxis des Spätmittelalters aber nicht mehr erkennbaren Melodietradition erhalten haben. Zum Beispiel erscheint die Antiphon *Laudabo Deum meum*¹⁷ im Traktat TH XIX unter den Beispielen des *deuterus plagalis* (4. Modus) unter den mit E beginnenden Antiphonen.¹⁸ In der gesamten späteren europäischen Überlieferung steht aber die Antiphon in F, wie es auch vom Traktat TH III¹⁹ bestätigt wird. Der einzige Hinweis auf ein E-Initium findet sich in dem um 1100 verfaßten Tonar des

¹⁷ MMMA V 4122.

¹⁸ TH XIX 443-444 und 525.

¹⁹ TH III 12, 12.

Frutolf von Bamberg.²⁰ Hier steht *Laudabo Deum* ausdrücklich unter den Antiphonen des 4. Modus beginnend mit „Hypatemeson E“. Wir können also vermuten, daß die Parallelstelle in TH XIX mit dem *E*-Initium ein anachronistisches Überbleibsel der Frühgestalt dieser Antiphon darstellt.²¹

Das stellenweise Bewahren der frühen Tonartradition zeigt sich ebenso in der Absicht der spätmittelalterlichen Tonare der *Traditio Hollandrini*, am alten, um die Jahrtausendwende festgelegten Klassifizierungssystem von Psalm differenzen und Incipits, und dementsprechend an dem ebenfalls ererbten archaischen Bestand von dazugehörigen Antiphonen festzuhalten. Demzufolge haben sich manche Musikbeispiele im Vergleich zur spätmittelalterlichen Gesangspraxis als „lebensfremd“ erwiesen; manche Antiphonen wurden sogar in einer, in den praktischen Offiziumshandschriften unbekannten bzw. nicht mehr bekannten Melodiegestalt in die Tonare eingetragen.

Besonders aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die Antiphonen des *tetrardus authentus* (des 7. Modus), die mit *C* oder *H* beginnen, die den mit *C* bzw. *H* schließenden Psalm differenzen²² zugewiesen wurden. Die archaischen Formen dieser Psalm differenzen, ihre Entwicklung bis zu ihrer endgültigen Gestalt läßt sich ab den frühesten süddeutschen Tonaren²³ bis zu den Traktaten der *Traditio Hollandrini* verfolgen. Diese beiden, mit *C* und *H* endenden Psalm differenzen erscheinen im Tonar von Bamberg lit. 23²⁴ am Seitenrand, die dazugehörigen Antiphonen im Haupttext: mit der *C*-Differenz:²⁵ *Avertantur, Loquebantur, Benedicta, Lauda Ierusalem, Vide Domine*; mit der *H*-Differenz: *Constitues, Missus autem*.

²⁰ FRUT. ton. p. 142-3. – Die benutzte handschriftliche Quelle: München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14965b (12. Jh.), fol. 49v-50r. RISM B III 3, 127–8. Faksimile (Digitalisat): <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00005842/images/index.html?id=00005842&fp=eayayztsewqxdxdsydsdasewqrxssdas&no=21&seite=101> (abgerufen: 24. 06. 2015)

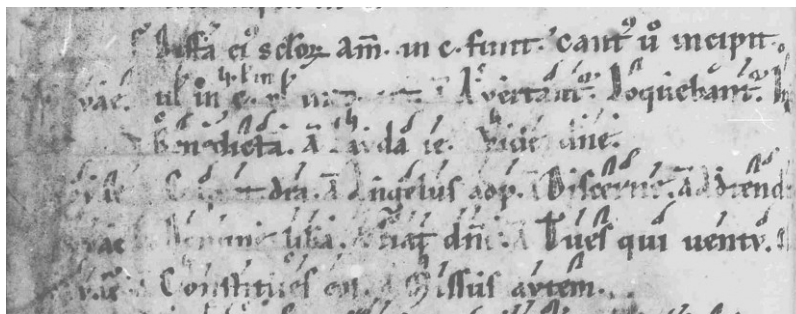
²¹ Ein ähnliches Beispiel wäre die Antiphon *Urbs fortitudinis* (s. unter den Coniuncta-Beispielen in TH XX 5, 25), deren Variante im 1. Modus vermutlich auf eine archaische Melodiegestalt zurückgreift. Vgl. Alberto Turco: Les répertoires liturgiques latins en marche vers l'octoëchos. Études Gregoriennes 18, 1979, S. 208-209.

²² Vgl. Calvin Bower: Ferial Psalmody, in diesem Band S. 242 ff.

²³ Vgl. TON. Mett. Diffinitio X-XI (S. 48-49); FRUT. ton. p. 161-162: Differentia secunda, Differentia tertia; Antiphonale Bambergense (cum tonario), saec. XII/ex, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 23, f. 160v.

²⁴ Vgl. Huglo, Tonaires, S. 258. (Der Tonar beginnt auf f. 159v.)

²⁵ „Differentia eius seculorum amen in C finitur. Cantus vero incipit vel in C vel in H [...]“ (f. 160v)



Bamberg lit. 23, f. 160v

Diesen beiden Psalmdifferenzen wurden in den Tonaren stets dieselben Antiphonen zugeordnet: diese haben sich in den theoretischen Klassifizierungssystemen über Jahrhunderte hinweg als selbständige Antiphonengruppen erhalten. Wir finden sie bei Frutolf und Iohannes Cotto²⁶ genauso wie in den Traktaten der *Traditio Hollandrini*.²⁷ Die Antiphonen mit aufsteigendem Melodieanfang wurden der C-Differenz, die mit absteigendem Melodieanfang der H-Differenz zugewiesen, wobei der letzteren notwendigerweise der Anfangston H folgen mußte.

FRUT. ton. (ca. 1100)

Differentia secunda ultimam *Saeculorum amen* syllabam primum in diapente superius ponit, sed mox per flexam in tonum inferiorem reclinat; cantum vero adhuc semitonio inferius hoc est in medio diapente inchoat.

Differentia tertia sicut et praecedens tertio a finali loco cantum incipit, ubi et *Saeculorum amen* finit.

IOH. COTT. ton. (s. XI-XII)

Differentia secunda recipit antiphonas a paramese gradatim ascendentes [...]

Differentia tertia recipit antiphonas a paramese per ditonum cadentes [...]

TRAD. Holl. II (s. XV m.)

Hec autem differentia habet duas litteras iniciales, scilicet *·b·* et *·c·* acutas. Continet enim antiphonas in *·c·* solfaut inchoantes sive surgentes sive cadentes [...] Continet enim antiphonas in *·b·* fa·b·mi inchoantes, et a *·b·* fa·b·mi non cadentes, sed surgentes, ut patet sic [...]

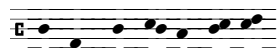
Hec autem differentia habet unam litteram initialem, scilicet *·b·* acutum. Continet enim antiphonas in *·b·* fa·b·mi inchoantes et a *·b·* fa·b·mi non surgentes, sed cadentes per ditonum in *·G·* solreut [...]

²⁶ IOH. COTT. ton. 27, 10 und 27, 12.

²⁷ TH II 4, 317-318 und 4, 324-325; TH III 15, 8-11; TH V 4, 457-458 und 4, 464-465; TH IX 2, 4, 253-5 und 259-261; TH XV 10, 83 und 85; TH XVI 3, 8, 9-10; TH XVII 385-386; TH XIX 544-545; TH XXI 10, 75; XXIII 2, 11, 10-13; XXIV 17, 146-147 und 150; LZ 4, 281 und 285; Sz 13, 226-229; TON. Vratisl. 4, 11-13.

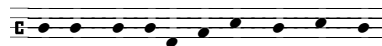
Bei Veranschaulichung der alten Regel bedienen sich die Tonare der *Traditio Hollandrini* des klassischen Antiphonenvorrats. Die *C*-Differenz wird fast ausschließlich²⁸ durch Antiphonen mit *C*-Initium demonstriert: *Benedicta filia, Dixit Dominus, Clamaverunt, Omnis spiritus, Quo progredieris, Lauda Ierusalem*. Die *H*-Differenz und ihre Ausstattung mit entsprechenden Antiphonen mit einem *H*-Initium ist dagegen bereits für Frutolf ein Problem gewesen:²⁹ es gab ja zu wenig Antiphonen, die den gestellten Anforderungen entsprachen. Zur Verfügung standen lediglich fünf mit *H* beginnende Antiphonen: *Constitues eos, Missus autem*³⁰, *Mirificavit, Redemptionem misit, Semen cecidit*³¹. Den Mangel an passenden Beispielen zur *H*-Differenz haben auch die Verfasser der späten Tonare deutlich verspürt. Im Spätmittelalter existierten nämlich diese Antiphonen in den regionalen Überlieferungen in Varianten, die nicht mehr zur Verdeutlichung des *H*-Initiums geeignet waren. In den spätmittelalterlichen Tonaren wurde dieser Bestand auf drei Antiphonen reduziert: *Mirificavit, Redemptionem* und *Constitues eos*.

Unter diesen drei Antiphonen, die als Illustrationsmaterial festgelegt wurden, war es lediglich *Mirificavit Dominus* aus dem Allerheiligenoffizium, deren charakteristische mitteleuropäische Variante mit jener der Tonare übereinstimmte.



Missus autem in furnum

D-KA Aug. LX, f. 149r



Semen ceci-dit in ter-ram bo-nam

D-KA Aug. LX, f. 63v



Miri-fi-cavit Dominus

Traktate der TH



Miri-fi-cavit Dominus

D-Mbs Clm 4305, f. 186v

²⁸ Ausnahme bildet meistens die Antiphon *Stella ista*, beginnend mit *H*.

²⁹ FRUT. ton. p. 162.

³⁰ CANTUS ID 003791.

³¹ Es gibt zwei Antiphonen mit demselben Text- und Melodieanfang (CANTUS ID 004859, 004860; MMMA V 8186-87), die in den meisten Choralhandschriften nicht dem 7., sondern dem 8. Modus zugewiesen sind.

	OFM (MMMA V 7243; CH-Fco 2, f. 217v)
Miri- fi-cavit Dominus	
	MMMA V 7243
Miri-fi-cavit Domi-nus	
	MMMA V 7244; CZ-Pnm XV A 10, f. 47r CH-E 611, f. 21v ³²
Redemptionem misit	
	CZ-Pu XIV B 13, f. 28r ³³
Redemptionem misit	
	TH und „polnisch-böhmische“ Variante ³⁴
Redemptionem misit	

Die zweite Antiphon, das in den Traktaten am häufigsten – und zwar auf *H* beginnend – vorkommende *Redemptionem misit* war dagegen im gesamten süddeutschen Gebiet wie auch anderswo in Mitteleuropa nicht auf *H*, sondern auf *G* gesetzt. Grundsätzlich anders zeigte sich die polnische und böhmische Praxis, die mit dem Musterbeispiel der Tonartraktate der *Traditio Hollandrini* übereinstimmte. Die in den Traktaten der *Traditio Hollandrini* erscheinende Melodiefassung konnte daher auch der melodischen Tradition dieser engeren Umgebung entstammen.

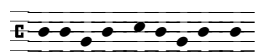
Bei der dritten Antiphon *Constitues eos* wechselte das ursprüngliche Initium *bGb* in den späteren zentraleuropäischen Choralhandschriften in Folge einer stark pentatonisierenden Umdeutung zum *cac*. Die Verfasser der Traktate – wollten sie am theoretischen Gut festhalten – konnten die

³² Die gleiche Fassung findet sich in zahlreichen süddeutschen Handschriften, vgl. CANTUS ID 004587.

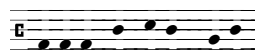
³³ Antiphonar aus dem Benediktinerinnenkloster St. Georg in Prag, saec. XIV. Praha, Národní knihovna České republiky XIV B 13. Zugänglich auf der Website www.manuscriptorium.com.

³⁴ Polnische Quellen: PL-WRu R 503, f. 18v; PL-KIk 1, f. 12r; PL-Kk 47, f. 52v; PL-WRk Rps 168, p. 59; Antiphonar aus Plock, Archiwum i Biblioteka Seminarium Duchownego w Plocku ms. 11, f. 5r; Cantatorium aus Lask, Archiwum Kolegiaty Wniebowzięcia NMP w Kaliszu ms. 1, f. 1r. Zu den zitierten Quellen vgl. die Website *Plainchant sources in Poland*: <http://cantus.edu.pl>. Böhmische Quellen: CZ-Pnm XXIII A 2, f. 14v, CZ-HKm II A 4, f. 34v. Zugänglich auf der Website www.manuscriptorium.com.

Antiphon in ihrer real existenten Melodiegestalt nicht angeben. Sie waren sich der Diskrepanz zwischen der geschriebenen und gesungenen Variante sicher bewußt: nur dadurch erklärt sich nämlich in TH XVII³⁵ der seltsame Transpositionsversuch des Schreibers (Beginn mit *b quadratum*), oder in TH XXIV³⁶ die Ratlosigkeit bei der Weglassung der mit *H* schließenden Differenz und der schließlich korrupten Eintragung der Antiphon, die letztendlich der singulären Melodieversion des Krakauer Antiphonars nahe steht.

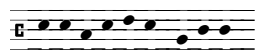
MMMA V 7247³⁷

Constitues eos principes



PL-WRu R 503, f. 219r

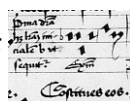
Constitues eos principes



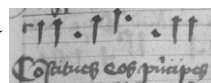
PL-Kk 48, f. 210r

Constitues eos principes

TH XVII, Sa, f. 57r



TH XXIV Ks, f. 11ra



b) Im reichen Bestand der Musikbeispiele des Corpus Hollandrinum finden sich scheinbar autonome Gesänge, die unterschiedlichen Gattungen und Bereichen des *cantus planus* angehören, die aber in Wirklichkeit theoretische Konstruktionen sind, erstellt, um die jeweiligen theoretischen Vorgaben zu illustrieren.

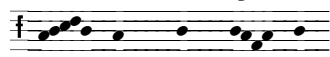
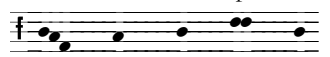
Das Verfahren, Gesänge bzw. Melodien bestimmten theoretischen Gesetzen anzupassen, und zwecks einer theoretischen Erläuterung sogar Eingriffe am Melodieverlauf vorzunehmen, läßt sich in den Traktaten auf unterschiedlichen Ebenen nachvollziehen. Eine eingehende Untersuchung des Antiphonenbestandes der *Traditio Hollandrini* brachte Varianten zum Vorschein, die auf keine entsprechenden Parallelen in der praktischen Choralüberlieferung zurückgeführt werden konnten.

³⁵ TH XVII 385. Siehe auch den Kommentar S. 245-6.

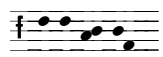
³⁶ TH XXIV 17, 147. Siehe auch den Kommentar S. 238.

³⁷ Gleichsam in zahlreichen süddeutschen Antiphonarien (vgl. CANTUS), sowie in den bereits zitierten böhmischen Quellen. Der einzige bisher ermittelte polnische Beleg ist SK-PREsvk sine sign., f. 231v.

Diese theoretisch motivierte Anpassung tritt besonders bei einer Gruppe von Antiphonen des 2. Modus, beginnend in tiefer Tonlage (mit *Gamma-ut* oder *A-re*) zum Vorschein. Unter den üblichen, der realen Praxis entnommenen Beispielen, wie die Antiphonen *Fidelis sermo*, *Sicut lilium* oder *Laudate Dominum* wird im Musiktraktat TH VII die Antiphon *Hec mundum spernens* mit einem sonderbaren Incipit aufgeführt. Die Antiphon ist hauptsächlich im mitteleuropäischen Gebiet mit verschiedenen kleinen Varianten verbreitet, in keiner der untersuchten liturgischen Handschriften findet sich aber jene mit tiefem *A* beginnende Melodiefassung.

	TH VII 4, 197
Hec mun-dum sper-nens	
	MMMA V, Nr. 2129
¹ Haec mun-dum sper-nens	
	SI-Lna 19, f. 197r
¹ Haec mun-dum sper-nens	
	F-CA 38, f. 378r
Haec mun-dum sper-nens	

Rein theoretisch war auch eine Psalmdifferenz des 2. Modus, die es nirgendwo in den liturgischen Quellen gibt, die aber laut den Traktaten TH II, TH V, TH VII, TH XI zu solchen Antiphonen gehört, die mit tiefem *G* (*Gamma-ut*) beginnen.

	TH II, TH V, TH VII, TH XI
Euouae	

Allerdings wird in den Traktaten gleich darauf zugegeben, daß solche Antiphonen überhaupt nicht existieren.³⁸ Eine „Phantomdifferenz“ also mit nicht-existenten Antiphonen, oder anders formuliert: eine theoretisch konstruierte Psalmdifferenz zu Antiphonen, die es geben *könnte*, die es aber *nicht* gibt.³⁹

³⁸ TH II 4, 133: Hec autem differencia tantummodo est assignanda, quando aliquis cantus 2ⁱ toni incipitur in ·G· gravi, id est in gammaut, cuius exemplum in antiphonis numquam invenitur

³⁹ Der Diskrepanz zwischen praktischer Wirklichkeit und theoretischem Bedarf waren sich auch die Schreiber bewusst, wenn sie zugeben, diese Psalmdifferenz existiert lediglich „ex

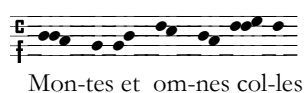
In den geschilderten Fällen handelt es sich um rein theoretische, akademische oder „virtuelle“ Varianten. Die Gesänge sind zur besseren Darstellung bestimmter theoretischer Phänomene „erfunden“ oder diesen zumindest angepaßt worden, bzw. ihre Melodiegestalt wurde modifiziert, um bestimmten theoretischen Kriterien zu entsprechen.

Sonderfälle dieser „Pseudo-Varianten“ sind Antiphonen, die im Prozess von „Mißverständnissen“ entstanden und als textliche oder musikalische Kontaminationen im Rahmen der *Traditio Hollandrini* fortlebten.

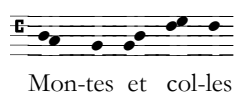
Bei der Antiphon *Montes et omnes colles* würde man zunächst an einen groben Fehler denken, der beim mechanischen Abschreiben entstanden ist. Insgesamt fünf Tonare des Corpus Hollandrinum bringen einstimmig und konsequent jene „Traktatenvariante“ dieser Antiphon des 5. Modus, die in ihrem Text zu einer anderen Antiphon (*Montes et colles* im 1. Modus⁴⁰) wechselte, und demzufolge die ursprüngliche Melodie im 5. Modus nur in einer gekürzten Fassung wiedergeben konnte. Die dadurch entstandene, textlich kontaminierte „Pseudovariante“ ist umso interessanter, als es sich um eine Europa-weit seltene Fassung der Melodie handelt, in welcher der Terzsprung über der dritten Silbe um eine Terz tiefer transponiert wird.



Allgemein übliche Fassung:
MMA V 5035



Seltene Fassung:
D-KA Aug. LX, f. 11v; SI-Lna 18, f. 12r;
PL-WRu R 503, f. 7v; SK-PREsvk sine
sign., f. 16r⁴¹



Kontaminierte Variante der TH:
TH II, V, IX, XXIV, LZ

Die Konfusion ist sehr wohl zu erkennen im Traktat TH IX, wo der Schreiber offensichtlich nicht wußte, was zu tun ist, bzw. sich nicht sicher war, wo er nun den Terzschrift (Pes) eintragen soll.

usu“, nicht aber „ex arte. (...) iste tonus nullam differentiam habet in cantu antiphonarum quam officiorum secundum artem, secundum tamen usum potest ei talis differentia assignari, ut sic.“ (TH II 4, 132).

⁴⁰ MMA V 1163.

⁴¹ Diese Variante findet sich ebenso in TH XXIII 2, 9, 7.

Kraków, Bibl. Jagiellońska 1859, fol. 12v



III. ZUSAMMENFASSUNG

Wie ist nun der musikalische/musikpraktische Hintergrund des theoretischen Corpus Hollandrinum zu beschreiben? Die zu Anfang gestellte Prämisse, es handle sich sicher um kein einheitliches und geschlossenes Repertoire, das einer bestimmten Regional- oder Lokaltradition des *cantus planus* entsprechen würde, ist nach der beschriebenen Übersicht zu bestätigen. Viel mehr geht es um ein komplexes Musikmaterial, das seine innere Entwicklung inmitten des musiktheoretischen Schrifttums hat, das jedoch ebenso durch zahlreiche Kanäle mit der spätmittelalterlichen Choralpraxis verbunden ist.

Die theoretische Tradition, die sich nicht an die jeweilige lokale Choralpraxis hält und ihr sogar oft widerspricht, darunter die besonders aufschlußreiche archaische Gruppe von Antiphonen und deren Spätformen, ist hauptsächlich in der gemeinsamen Grundschrift zu verfolgen, während sich die in zahlreichen Traktaten auftauchenden Einzelbelege trotz ihrer Zerstreuung zu einem homogenen Bestand spätmittelalterlicher Offiziumsengesänge regionaler Prägung zusammenfügen lassen. Hervorzuheben ist diesbezüglich der böhmische, bzw. böhmisch-polnische Einfluß, der sich nicht nur in der Gesangsauswahl sondern auch in den Entscheidungen für bestimmte musikalische Erscheinungsformen bis zu ihren kleinsten Varianten äußert. Signifikante Varianten in den einzelnen Handschriften weisen darauf hin, daß in manchen Fällen die Verfasser sehr wohl die Choraltradition ihrer unmittelbaren Umgebung reflektierten.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen jene Antiphonen, die lediglich im Rahmen der theoretischen Überlieferung existieren. Gerade bei diesen ist eine sorgfältige und minutiöse Untersuchung nötig, um zu entscheiden, ob sie in Folge eines Fehlers beim Abschreiben, der falschen Deutung einer alten Regel oder dem Einfluß lokaler Besonderheiten der spätmittelalterlichen Choralpraxis entstanden sind. Somit ist die *Traditio Hollandrini* – sowohl als musiktheoretisches Denken, als auch durch seinen musikalischen und musikgeschichtlichen Hintergrund – nicht nur für textkritische und texthistorische Untersuchungen, sondern auch für die Choralwissenschaft ein aufschlußreiches, offenes und herausforderndes Forschungsfeld.

CALVIN M. BOWER

FERIAL PSALMODY AS A DEFINING FEATURE WITHIN THE TONARIES
OF THE *TRADITIO IOHANNIS HOLLANDRINI*

The ‘tonary’ by its very nature represents a reductive moment in music theory; for a tonary gathers a repertoire of literally thousands of individual chants, divides them by melodic qualities (that is, modes, or ‘tones’), then divides these qualitative groups into genres and melodies with similar shapes (or ‘melody-types’), and finally links antiphonal chants with melodic gestures for singing the final cadences of psalm tones – the *saeculorum amen* (or *euonae*). In the end, the musical entities which are to be sung as integral parts of liturgies are reduced to lines in a list.

Nevertheless the tonary served as an indispensable practical tool for the cantor or musical scholar whose duty it was to organize and lead the chant of a community; for in intoning the first verse of a psalm or canticle following an antiphon, the cantor ‘taught’ the community the formula by which the entire psalm was to be chanted. Moreover he thereby exercised essential aesthetic judgement, for he – with the aid of the tonary and his own musical discernment – selected the formula which most artistically served as a transition between the end of the psalm tone and the beginning of the antiphon that was repeated following the psalm.

Of the twenty-nine treatises that form the *Traditio Iobannis Hollandrini*,¹ eighteen contain significant sections that can be described as ‘tonaries’²: TH I, TH II, TH III, TH V, TH VII, TH IX, TH XI, TH XII, TH XV, TH XVI, TH XVII, TH XIX, TH XXI, TH XXIII, TH XXIV, LZ, Sz, and TON. Vratisl.

The contents and characters of these tonaries vary significantly. Some discuss all the ‘tones’ in a single section containing a relatively few pages,³ while others devote extended treatment to each of the ‘tones’, even de-

¹ When I enumerate tonaries within the *Traditio Iobannis Hollandrini* I count the *Tonarius Vratislaviensis* as a treatise firmly belonging to the tradition, even if it is placed in the Appendices of the final volume of editions. This tonary literally surrounds TH I in the manuscript (Wrocław, University Library, Codex IV Q 81), and the treatment of the ‘tones’ (the mnemonic melodies, the *differentiae*, the initial pitches, and the repertoire) appears strikingly consistent with other tonaries within the tradition. Perhaps most significantly, the tonary transmits seven of the characteristic melodies for responsory verses that appear only within the *Traditio Iobannis Hollandrini* (see below, note 9).

² TH XX, chapter 4 (vol. V, 397–409) contains a form of tonary that is markedly different in layout and content from typical tonaries of the Hollandrinus tradition; basic psalm tones, tones of Gospel Canticles, and organization of ferial psalm tones with *euonae* by mode are treated as separate entities, and the treatment of *differentiae* is very cursory. Thus I do not include TH XX within this study.

³ TH XII and TH XV are examples of rather brief treatment of each mode.

voting individual extended sections or chapters to each ‘tone’.⁴ Some treatises offer characteristic melodies that capture the tonal qualities of the modes,⁵ some cite characteristic melodies for recalling the basic psalm tones,⁶ some give the more elaborate tones for singing the Gospel canticles,⁷ some provide characteristic melodies for singing the psalmody of the Mass,⁸ and some proffer basic melodic formula for singing the verses of the great responsories.⁹ Yet no two tonaries resemble one other in every

⁴ TH XXIII is an example of distinct chapters for each ‘tone’: chapters 2, 5-12 contain the tonary of this treatise, and each chapter is dedicated to an individual mode. Similar treatment, but not divided into distinct chapters, is found in LZ (4, 80-343) and Sz (13, 36-271).

⁵ See Michel Huglo: *Les tonaires*. Paris 1971, pp. 386-87; Terence Bailey: *The Intonation Formulas of Western Chant*. Toronto 1974, pp. 26-31, 81-90. These melodies appear in the tonaries of TH II, TH V, TH VII, TH IX, TH XIX, TH XXIV, LZ, Sz, and TON. Vratisl..

⁶ A set of mnemonic melodies presenting the ferial psalm tones appears in German tonaries beginning in the twelfth century: *Primi toni melodia psallat in directo; Secundum autem in fine et in medio sic variabis*; etc. See Huglo, *Tonaries*, pp. 419-424. These melodies appear in the tonaries of TH II, TH V, TH VII, TH IX, TH XIX, TH XXIV, LZ, Sz, and TON. Vratisl..

⁷ The tones appropriate for the Gospel Canticles – the *Magnificat* and *Benedictus* – are given in TH I, TH II, TH III, TH V, TH IX, TH XI, TH XVI, TH XVII, TH XIX, TH XXI, TH XXIV, LZ, Sz, and TON. Vratisl..

⁸ A set of mnemonic melodies for remembering the psalm tones sung with the introits with texts based on the eight biblical ages emerged in German tonaries of the fourteenth and fifteenth centuries: *Prima aetate creati sunt Adam et Eva, et posita sunt in sede beata; Secunda etate natavit archa diluvio passim fluente*; etc. These melodies are found in TH II, TH V, TH VII, TH IX, TH XIX, TH XXIV, LZ, and TON. Vratisl..

⁹ Significant work remains to be done on mnemonic melodies for learning and retaining the tones for responsory verses in German tonaries of the fourteenth and fifteenth centuries. Several sets of texts – and variants of texts – existed in Central Europe during these centuries, and remnants of these traditions are extant within the *Traditio Iohannis Hollandrini*. The set of melodies in TH XVI 3, 10, 8-17 presents evidence of an earlier tradition (*Primus ut iste sonus ...* etc – cf. Huglo, *Tonaries*, pp. 433-34); two variants of these texts are also found in TH XVII 342 and 351. Three variants of the older tradition appear in TH XIX 545, 549, 545, and 553; one variant of this tradition even appears in TON. Vratisl. 3, 19. But a set of eight texts emerges within the Hollandrinus tradition that seems unique to the tradition, and may indeed be used as a criterion to define the tradition. The eight texts are as follows:

*Primus et novissimus Deus est principium et clausula rerum.
 Secundum testamentum novum praecedat dignitate vetus.
 Tres personae sunt in Trinitate sancta Pater et Filius et Spiritus Sanctus.
 Quatuor libris evangelii instruuntur quatuor plage mundi.
 Quinque libris Mosaice legis erudiebantur Hebraei.
 Sextam aetatem Dominus visitans hanc suo cultu dedicavit.
 A septem daemoniis Mariam Magdalenam Dominus Iesus Christus septiformis gratiae munere curavit.
 Octavus dies resurrectionis salvatoris perpetuum octavum diem signat beatorum.*

respect – much less in all respects; each rather seems compiled to meet the particular orientation of the ‘author’ or ‘scribe’ of the individual treatise and the particular character of the liturgical community for which the treatise was composed.

In this essay I attempt a survey of this remarkable collection of tonaries. Ideally I would treat every aspect of the theoretical texts outlined above, and then compare them facet by facet with other tonaries from fourteenth- and fifteenth-century Central Europe. But such a project would require an extended monograph rather than the essay required at this moment in the Hollandrinus project. Moreover, the facet of this collection of tonaries that is at once the most defining and most challenging to grasp is discovered in the treatment of ferial psalmody, that is, in the organization and articulation of the *differentiae* (the *euonae*) that are sung during the office hours each day. Thus I limit myself to the discussion of the final cadences of ferial psalm tones. The tones of the Gospel Canticles, the Introit and the Great Responsories, as well as many other facets of the tonaries within this tradition, must be left for future study. In the end this essay thus becomes a reduction of reductions. Yet I would argue that in reducing these tonaries to tables organized by *differentiae*, initial pitches and melodic gestures of antiphons associated with this particular repertoire of *differentiae*, I may offer a cogent representation of the unity and diversity within the *Traditio Iohannis Hollandrini*. I would hope that I also paint a picture of the rich musicality of liturgical musical practice evident in fifteenth-century Central Europe.

The tables and associated commentary

The following tables are set forth according to the enumeration of *differentiae* in each of the eight modes. Each mode will begin with a list of treatises with volume and page numbers; I would hope that the scholar approaching this subject would not stop with these tables, but move to consider texts and notated antiphons discussed in the treatises themselves.

When discussing the melodic formulas that form the final cadence of psalm tones, I use the terms ‘*differentia*(-ae),’ *euonae* (singular and plural), and ‘final cadence(s) of the psalm tone’ interchangeably. *Differentia*, as a feminine noun, is paired with the words ‘*capitalis*’ and ‘*principalis*’ in the treatises. The

All eight of these texts with appropriate responsory tones are found in TH II, TH V, TH VII, TH IX (but the lacuna causes loss of *Octavus dies* ...), and LZ.

word ‘*euonae*’ – the abbreviation for ‘*saeculorum amen*’ – is treated as a neuter noun in the treatises, and is paired with the words ‘*capitale*’ and ‘*principale*.’

The *differentiae* of ferial psalm tones are enumerated within sections devoted to singular modes or ‘tones’ within these treatises. The order and numbering of *differentiae* seems arbitrary within the treatises, and no consistent tradition can be defined according to numbering. Most treatises define one particular *differentia* as the chief cadence for each mode, and this cadence is defined as *differentia capitalis* or *euonae capitale*, or *differentia principalis* or *euonae principale*; additional *differentiae* are numbered *prima/primum*, *secunda/secundum*, etc., that is, ‘first’ and ‘second’ in addition to the *capitalis* or *principalis*. While these terms (*capitalis* or *principalis*) are used more or less consistently within a given treatise, they are by no means consistent throughout the tradition. Some treatises simply enumerate the *differentiae* (*prima*, *secunda*, *tertia*, etc.), others simply present *differentiae* with no ordinal enumeration. In the tables below the title and enumeration of the *differentiae* are given for each treatise; ordinal numbers within pointed brackets indicate the order within a given treatise that itself presents no ordinal enumeration.

The citation of a *differentia* often follows or precedes the naming of a specific note on which a group of antiphons begins – the *initialis*. Yet the initial note is frequently only an elementary determinant of a given *differentia*; for the melodic motion following the initial note may be as significant a criterion in determining the *differentia* as the initial note itself. In the tonaries the initial note is usually cited in conjunction with a given *differentia*; yet in some treatises the examples are given with no specific citation of the initial note. In the following tables the initial note is always given if it is determinable – either by citation or within the musical example – and the textual incipit of the antiphon is given following the initial note.¹⁰ When the initial note is cited within the text, it is given in the tables prior to antiphons associated with the *differentia*; when the initial note is not cited and determined through the musical example, the initial note is placed within pointed brackets. If melodic motion is outlined with specific pitches in the theoretical text, the two or three pitches offered in the text will be repeated in the tables. When the melodic motion is described without reference to specific notes, the melodic motion described in the

¹⁰ Only TH XII offers neither initial pitches nor musical examples. Not every musical example is cited.

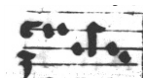
text will be indicated by abbreviations characterizing melodic motion (e.g., ‘asc.’ for ‘ascending’ – see abbreviations below).

In all tonaries except TH I and TH XII specific antiphons are usually cited for each initial note associated with a *enouae*, and the final cadence of the psalm tone is ultimately evaluated by its smooth and harmonious transition to the antiphon. Thus I record antiphons given in the tonaries associated with specific initial pitches and melodic gestures. All of the antiphons cannot be noted within the tables, for they are simply too numerous; I have tried to choose antiphons which highlight the common repertoire so evident within these tonaries.

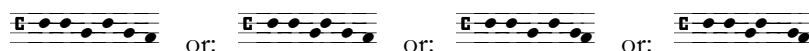
The scholar approaching the texts and musical examples contained in the treatises of the Hollandrinus Tradition is confronted with two problems particular to the musical practice and notation of these treatises: 1) the problem of the semitone and 2) the often ambiguous notation of compound musical gestures.

Central European musical practice of chant in the fifteenth-century (and earlier) was challenged by the melodic interval of the semitone: for example, the ascending melodic interval $\cdot e \cdot f$ was often reduced to $\cdot f \cdot f$; likewise the sequence $\cdot f \cdot e \cdot d$ was often reduced to $f \cdot f \cdot d$ or $\cdot f \cdot d \cdot d$. The melodic function *mi* was often altered to *fa*; for example the gestures $\cdot a \cdot b^b \cdot a$ or $\cdot e \cdot f \cdot e$ become $\cdot a \cdot c \cdot a$ or $\cdot e \cdot g \cdot e$. In tonal contexts within which the pitches $\cdot b$ (i.e., $\cdot b$) and $\cdot e$ have repeatedly important functions, melodic gestures associated with these contexts reveal numerous variants; this problem becomes especially frequent in modes III and IV – the ‘Phrygian’ modes which cadence on $\cdot E$ and within which $\cdot b$ (i.e., $\cdot b$) and $\cdot c$ assume crucial functions.

The Germanic neumes used by the scribes who recorded the *Traditio Iohannis Hollandrini* (Hufnagelschrift) are frequently ambiguous with respect to compound neumes. Consider the following example:



This notation might imply four different groupings of pitches:



Editors of the treatises were repeatedly faced with ambiguous choices as they transcribed this notation, and on occasions transcriptions may appear questionable in light of the broader tradition of notating individual *enouae*. I am by no means questioning or criticizing the judgment of editors when I raise this issue, for often two or more transcriptions may have been possible – indeed two or more versions in performances may have been the musical reality. Nevertheless, given my broader view gained through the process of reducing numerous *differentiae* into discrete groupings, I sometimes question a transcription, albeit cautiously; I think it *may be* problematic. In such instances I indicate my reservations with the abbreviation ‘ed.≈’. The critical reader should approach each of my evaluations as well as each transcription in the editions with a degree of critical judgment. At times it is very difficult to distinguish between a questionable transcription and a legitimate variant of a melodic gesture, and in such instances the moment will be noted with the abbreviation ‘var.’

Abbreviations and symbols used in the tables:

asc.	Ascending melodic motion at beginning of an antiphon.
C.	Communion (rather than antiphon)
desc.	Descending melodic motion at beginning of an antiphon.
ed.≈	Some question concerning form of the edition.
R.	Responsory (rather than antiphon).
rept.	Repetition or reiteration of a pitch at the beginning of an antiphon.
var.	A variant of the <i>differentia</i> , nevertheless clearly related to the same form.

PRIMUS TONUS:

TH I – vol. II, 118-115	TH XVI – vol. V, 124-126
TH II – vol. II, 223-242 (cap. + 5)	TH XVII – vol. V, 208-213
TH III – vol. II, 353-359	TH XIX – vol. V, 343-346
TH V – vol. III, 104-119	TH XXI – vol. V, 461-464
TH VII – vol. III, 279-281	TH XXIII – vol. VI, 69-75
TH IX – vol. IV, 48-55	TH XXIV – vol. VI, 200-209
TH XI – vol. IV, 205-210	LZ – vol. VI, 370-378
TH XII – vol. IV, 260	Sz – vol. VI, 510-517
TH XV – vol. V, 64-66	TON. Vratisl. – vol. VI, 680-685, 686-687

The authentic mode based on ·D· emerges as a rather stable set of *differentiae* within all eighteen tonaries. The general pattern offers a *capitalis* or *principalis differentia* (usually 1. ·G·), then adds five additional *enouae* – thereby producing six final cadences for the psalm tone. Two omissions are notable: TH I omits 4. ·a·, and TH XII omits 5. ·G·a·G·; given the consistent presence of these cadences in all other tonaries, and given the absence of an additional *differentia* that functions as substitute for these two cadences, I consider the absence of these two *differentiae* probably to be scribal oversights.

TH III exhibits confusion in two places: the principal text for 4. ·a· (TH III 9, 20) associates the *differentia* with *Tecum principium*, an antiphon normally associated with 1. ·G·; the reiteration of this *differentia* at TH III 9, 52 associates the cadence with the proper antiphons, *Reges Tharsis* and *Volo pater*. A similar problem occurs with 5. ·G·a·G·: in the main text (TH III 9, 8) this *enouae* is prescribed for *Volo pater* – an obvious error; in the recapitulation at TH III 9, 52 the cadence is properly linked to *Nisi tu Domine* and *Inclinavit*.

The most significant variant within Mode I is discovered in TH XI, for the author of this treatise offers two versions of *enouae* no. 2: the second of these is the traditional ·G·F·E·D·; but the first – very clear in the manuscript – is clearly ·G·F·E·.¹¹ The text explicating these two usages is clear (TH XI 7, 6-8): if the ·C· beginning an antiphon is repeated, ·G·F·E· concludes the *enouae*; if the ·C· moves directly to the ·D·, ·G·F·E·D· closes the

¹¹ The editor of TH XI cautiously placed a *D* in brackets at the end of this cadential formula (see vol. IV, p. 205). Given the unique nature of this *enouae*, such caution can be readily understood. Yet given the explanation within the text along with the musical examples, I would favor maintaining the two versions of the formula.

enouae. While this differentiation is unique within the tradition, I find the subtle difference musically persuasive.

Two treatises present a set of exceptional *differentiae* as they conclude their discussion of ferial psalmody in the first mode: LZ (4, 117-120) and TON. Vratisl. (1, 67-71). These texts describe these *differentiae* as *non competentes seu peregrinae*. Sz (13, 41-48) similarly presents a set of *differentiae inusitatae* in his discussion of mode one, *differentiae* that often seem to relate to melodic gestures found in the *differentiae peregrinae* of LZ and TON. Vratisl. These exceptional *enouae* do not appear in the tables below.

1. **G** 
e u o u a e

TH I 2, 8, 2: prima et capitalis	·D·
TH II 4, 80: principale sive capitale	·F· <i>Ave Maria. Canite tuba. Tecum principium.</i> ·D· <i>Iohannes autem. Ecce tu pulchra es.</i> <i>Virgo prudentissima.</i>
TH III 9, 13-14, and 52: capitalis primus	·F· <i>Ecce nomen Domini. Traditur enim gentibus.</i>
TH V 4, 192: principale sive capitale	·F·C· <i>Ave Maria. Canite tuba. Tecum principium.</i> ·D· asc. <i>Iohannes autem. Ecce tu pulchra.</i> ·D· desc. <i>Ecce in nubibus caeli.</i>
TH VII 4, 183: capitalis	·D· asc.
TH IX 2, 4, 12: primum et principale	·F· <i>Ecce nomen Domini. Speciosus forma.</i> ·F·C· <i>Ave Maria.</i> ·D· asc. <i>Omnes intendentes.</i> ·D· desc. <i>Ecce nomen Domini. Angelus Domini.</i>
TH XI 7, 18: capitalis <ultima>	<·F·> <i>Tecum principium. Ave Maria.</i>
TH XII 8, 33: capitalis	
TH XV 10, 55: <prima>	<i>fa</i> <·F·> <i>Tecum principium.</i> <i>re</i> <·D·> <i>Ecce tu pulchra es.</i>
TH XVI 3, 2, 3: capitalis	·F· <i>Tecum principium. Traditor autem.</i> ·D· <i>Ecce tu pulchra es. Ecce nomen Domini.</i>
TH XVII 330: capitalis (var.)	·F· <i>Ave Maria.</i> ·D· <i>Ecce nomen Domini.</i>
TH XIX 505: capitalis	<·F·> <i>Tecum principium.</i> <·D·> <i>Ecce nomen Domini. Ecce crucem Domini.</i>
TH XXI 10, 9: capitalis	<·D·> <i>Ecce nomen Domini.</i>
TH XXIII 2, 5, 3: capitalis	·F· <i>Ave Maria. Tecum principium. Simile est enim.</i> ·D· <i>Iesus autem clamabat. Transeunte.</i>
TH XXIV 17, 36-47: prima et principalis (var.)	·F·E·F· <i>Rogabo patrem. Inclina sanctae virginis.</i> ·F·A· <i>Ecce tu pulchra es. Iohannes autem. O pastor.</i> ·F·C· <i>Ave Maria. Tecum principium.</i> ·D· <i>Ecce nomen Domini. Transeunte Domino.</i>

LZ 4, 98: principale sive capitale	·F·C·D· <i>Ave Maria. Canite tuba.</i> ·D· <i>Ecce tu pulchra es. Ecce nomen Domini.</i>
Sz 13, 36-42: principalis, prima	·F·C· <i>Traditor autem. Tecum principium.</i> ·D· <i>Ecce crucem. Ecce nomen Domini.</i>
TON. Vratisl. 1, 5-8 and 23-26: capitalis	·F·C· <i>Ave Maria.</i> ·D·C· <i>Ecce nomen Domini.</i> ·D·F· <i>Ecce tu pulchra es.</i>

2. ·G·F·E·D· 

e u o u a e

TH I 2, 8, 5: <prima>	·a· ·C·
TH II 4, 86: prima	·C· <i>Ecce ego mitto vos. Beati eritis. In plateis.</i>
TH III 9, 6-9, and 52: secunda (with var.: 'secundum alios')	·C· <i>Ecce ego mitto vos. Non vos relinquam.</i>
TH V 4, 207: <prima>	·C·D· <i>Ecce ego mitto vos. In plateis. Quae est ista.</i>
TH VII 4, 185: <secunda>	·C· <i>Ecce ego mitto vos.</i>
TH IX 2, 4, 28: secunda	·C· <i>Fidelis sermo. Ductus est Iesus.</i>
TH XI 7, 8: <secunda>	·C·D· paulatim ad ·F· <i>Usque modo.</i>
TH XII 8, 34: secunda	
TH XV 10, 59: <quinta> (plus var.)	<i>fa-sol-re/fa-ut</i>
TH XVI 3, 2, 7: secunda (ed.≈)	·C· <i>Ductus est. Iste puer. Simulabo.</i>
TH XVII 334: secunda (var.)	·C· <i>Ecce ego mitto vos. Ductus est Iesus.</i>
TH XIX 507: secunda	<·C·> <i>Ductus est Iesus.</i>
TH XXI 10, 9: secunda	<·C·> <i>Ductus est Iesus.</i>
TH XXIII 2, 5, 11: secunda	·C·D· <i>Usque modo non. Cum venerit.</i> <i>Ecce ego mitto vos. Virgo Dei. Simulabo.</i>
TH XXIV 17, 51: tertia	·C· asc. <i>Ecce ego mitto vos. Ductus est Iesus.</i>
LZ 4, 104: prima	·C· <i>Fidelis sermo. Ecce ego mitto vos.</i> ·A· <i>In plateis.</i>
Sz 13, 43: secunda inusitata 13, 56-58: secunda <usitata>	·F· <i>Speciosus forma. (inusitata)</i> ·C· <i>Virgo Dei genitrix. Ecce ego mitto vos.</i> ·A· <i>Fidelis sermo.</i>
TON. Vratisl. 1, 3, 10, 27-28, and 22: prima	·C·D· <i>Ductus est Iesus.</i> ·A· <i>Fidelis sermo.</i>

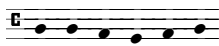
Unique variant in TH XVI: 

e u o u a e

TH XI 7, 6-7: <prima> (ed.≈)	·C·D·F· <i>Ductus est Iesus. Ecce ego mitto vos.</i>
------------------------------	--

3. $\cdot G \cdot a \cdot$ 
e u o u a e

TH I 2, 8, 7: <tercia>	$\cdot G \cdot$
TH II 4, 87: <secunda>	$\cdot G \cdot$
TH III 9, 11, and 52: prima	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Hii qui linguis. Sapientia.</i>
TH V 4, 208: <secunda>	$\cdot G \cdot$ <i>Me etenim de die.</i> $\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Hii qui linguis. Hii novissimi. Sapientia.</i>
TH VII 4, 182: <prima>	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva Ierusalem.</i>
TH IX 2, 4, 22: prima	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva Ierusalem. Confitebor.</i>
TH XI 7, 10: <tercia>	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva. Domine Deus. Pax aeterna.</i> $\cdot C \cdot D \cdot a \cdot$ <i>Iucundus. Videns autem.</i>
TH XII 8, 34: prima	
TH XV 10, 56: <secunda>	<i>re-la</i> $\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Hii novissimi.</i>
TH XVI 3, 2, 5: prima	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva Ierusalem.</i> $\cdot C \cdot D \cdot a \cdot$ <i>Mulieres.</i>
TH XVII 333: prima (var.)	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva Ierusalem. Amice.</i> $\cdot C \cdot D \cdot a \cdot$ <i>Cor mundum. Dum aurora.</i>
TH XIX 506: prima	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva Ierusalem.</i> $\cdot C \cdot D \cdot a \cdot$ <i>Erunt prava.</i>
TH XXI 10, 9: prima	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva Ierusalem.</i>
TH XXIII 2, 5, 8: prima	$\cdot D \cdot$ <i>Pax aeterna. Ecce veniet. Ego sum panis.</i> $\cdot C \cdot$ <i>Mulieres. Gaudeamus. Rorate caeli.</i>
TH XXIV 17, 50: secunda	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Ecce veniet. Pax aeterna. Leva Ierusalem.</i>
LZ 4, 106: secunda	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva Ierusalem. Hii qui linguis.</i>
Sz 13, 50: prima usitata	$\cdot G \cdot$ (example without text) $\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Da pacem. Hii sunt. Vos amici mei.</i>
TON. Vratisl. 1, 3, 14-15 and 31-32: terciā	$\cdot D \cdot a \cdot$ <i>Leva Ierusalem.</i>

4. $\cdot a \cdot$ 
e u o u a e

TH II 4, 91: terciā	$\cdot a \cdot$ desc. <i>Reges Tharsis. Volo pater.</i>
TH III 9, 20, →	$\cdot F \cdot C \cdot$ <i>Tecum principium. Traditor autem.</i>
and 52: <quinta> (ed.≈) →	$\cdot a \cdot$ <i>Reges Tharsis. Volo pater.</i>
TH V 4, 212: terciā	$\cdot F \cdot$ desc. <i>Volo pater. Reges Tharsis.</i>
TH VII 4, 188: <quarta>	$\cdot F \cdot$ desc. <i>Volo pater.</i>
TH IX 2, 4, 28: terciā	$\cdot F \cdot$ desc. <i>Volo pater.</i>
TH XI 7, 16: <quinta>	$\cdot a \cdot$ <i>Volo pater. Reges Tharsis.</i>
TH XII 8, 34: terciā (var.)	
TH XV 10, 61: <sexta>	<i>fa</i> desc. $\cdot a \cdot$ <i>Reges Tharsis.</i>
TH XVI 3, 2, 10: terciā	$\cdot F \cdot$ desc. <i>Volo pater. Reges Tharsis.</i>

TH XVII 335: <i>tercia</i> (var.)	·F· desc. <i>Volo pater. Reges Tharsis.</i>
TH XIX 509: <i>quarta</i>	<·F·> <i>Reges Tharsis. Apertis thesauris.</i>
TH XXI 10, 9: <i>tercia</i>	<·F·> <i>Volo pater.</i>
TH XXIII 2, 5, 19: <i>quinta</i>	·a· <i>Civitas Ierusalem.</i> (resp.) ·F· desc. <i>Reges Tharsis. Benedictus es. Volo pater.</i>
TH XXIV 17, 56: <i>sexta</i> (var.)	·F· desc. <i>Volo pater. Reges Tharsis.</i>
LZ 4, 110: <i>tercia</i>	·F· desc. <i>Volo pater. Reges Tharsis.</i>
Sz 13, 63: <i>quarta</i> <usitata> (var.)	·F· desc. <i>Volo pater. Reges Tharsis.</i>
TON. Vratisl. 1, 3, 19-20 and 36-38: quinta	·F· desc. <i>Volo pater. Reges Tharsis.</i>

5. ·G·a·G·

e u o u a e

TH I 2, 8, 6: <secunda>	·F·
TH II 4, 92: <i>quarta</i>	·F· <i>Nisi tu Domine. Lazarus. Virgo gloriosa.</i>
TH III 9, 18, → and 52: <i>quarta</i> →	·F· desc. <i>Volo pater.</i> <·F· asc.> <i>Nisi tu Domine. Inclinauit.</i>
TH V 4, 213: <i>quarta</i>	·F· asc. <i>Lazarus. Nisi tu Domine.</i>
TH VII 4, 186-7: <tercia>	·F· asc. <i>Lazarus.</i>
TH IX 2, 4, 36: <i>quarta</i>	·F· asc. <i>Lazarus amicus.</i>
TH XI 7, 13: <quarta>	·F· asc. <i>Inclinauit. Nisi tu Domine.</i>
TH XV 10, 57: <tercia>	<i>fa-sol-la</i> <·F· asc.> <i>Nisi tu Domine.</i>
TH XVI 3, 2, 12-13: <i>quarta</i> (ed.≈)	·F· <i>Nisi tu Domine. Venit lumen. Inclinauit.</i>
TH XVII 336: <i>quarta</i>	·F· asc. <i>Lazarus. Mel et lac.</i>
TH XIX 508: <i>tercia</i>	<·F·> <i>Lazarus. Inclinauit.</i>
TH XXI 10, 9: <i>quarta</i>	<·F·> <i>Inclinauit.</i>
TH XXIII 2, 5, 17: <i>quarta</i>	·F· asc. <i>Nisi tu Domine. Inclinauit Dominus.</i>
TH XXIV 17, 55: <i>quinta</i>	·F· asc. <i>Nisi tu Domine. Lazarus. Inclinauit.</i>
LZ 4, 112: <i>quarta</i>	·F· asc. <i>Nisi tu Domine. Adintorium nostrum.</i>
Sz 13, 59: <i>tercia</i> <usitata>	·F· asc. <i>Nisi tu Domine. Inclinauit.</i>
TON. Vratisl. 1, 3, 10-11 and 29.30: secunda	·F· asc. <i>Lazarus amicus.</i>

6. ·G·²

e u o u a e

TH I 2, 8, 8: <quarta>	·a·
TH II 4, 93-95: <quinta>	·a· <i>Exi cito in plateas. Erunt primi. Estote fortes.</i>
TH III 9, 21-22, and 52: <i>quinta</i>	·F·a· <i>Diffusa est. Ite dicite Iohanni.</i>
TH V 4, 214-15: <i>quinta</i>	·a· <i>Exi cito in plateas. Erunt primi novissimi.</i> ·F· <i>Apertis thesauris.</i>
TH VII 4, 189: <quinta>	·a· <i>Exi cito.</i>

TH IX 2, 4, 40: quinta	·a· <i>Exi cito in plateas.</i> ·F· <i>Apertis thesauris.</i>
TH XI 7, 21: <sexta>	·F·a· <i>Diffusa est. Estote fortes. Apertis thesauris.</i>
TH XII 8, 34: quarta	
TH XV 10, 58: <quarta>	<·a·> <i>Exi cito in plateas.</i> <i>fa-la</i> <·F·> <i>Apertis thesauris.</i>
TH XVI 3, 2, 14: quinta (var.)	·a· <i>Estote fortes.</i> ·F· <i>Apertis thesauris.</i>
TH XVII 337: quinta	·a· <i>Alma virgo Maria.</i> ·F·a· <i>Apertis thesauris. Estote fortes.</i>
TH XIX 510: <quinta>	<·a·> <i>Exi cito in plateas. Salve Regina.</i>
TH XXI 10, 9: quinta	<·a·> <i>Exi cito in plateas.</i>
TH XXIII 2, 5, 15: tercia	·a· <i>Exi cito in plateas. Ite dicite Iohanni.</i> ·F· <i>Diffusa est. Exsurge Domine. Apertis thesauris.</i>
TH XXIV 17, 53: quarta	·a· <i>Exi cito in plateas. Erunt primi novissimi.</i> ·F· <i>Estote fortes. Apertis thesauris.</i>
LZ 4, 114: quinta	·a· <i>Exi cito. Erunt primi novissimi.</i> ·F· <i>Apertis thesauris. Pulchra es et decora.</i>
Sz 13, 65: quinta <usitata>	·a· <i>Beati omnes. Exi cito. Salve Regina.</i> ·F· <i>Estote fortes. Apertis thesauris.</i>
TON. Vratisl. 1, 3, 16-18 and 33-35: quarta	·a· <i>Exi cito in plateas.</i> ·F·a· <i>Apertis thesauris.</i>

SECUNDUS TONUS:

TH I – vol. II, 116	TH XVI – vol. V, 127
TH II – vol. II, 242-46	TH XVII – vol. V, 214-16
TH III – vol. II, 360-62	TH XIX – vol. V, 246-47
TH V – vol. III, 120-25	TH XXI – vol. V, 464-66
TH VII – vol. III, 282-83	TH XXIII – vol. VI, 76-78
TH IX – vol. IV, 56-59	TH XXIV – vol. VI, 209-11
TH XI – vol. IV, 211-13	LZ – vol. VI, 378-81
TH XII – vol. IV, 261	Sz – vol. VI, 517-19
TH XV – vol. V, 66	TON. Vratisl. – vol. VI, 685-87

A single *differentia* functions with four different initial notes within most treatises of the Hollandrinus tradition treating the plagal mode constructed on $\cdot D \cdot$. The tradition seems so straight forward that TH I and TH XV offer neither initial pitches nor musical examples when presenting the mode. Four initial pitches ($\cdot F \cdot$, $\cdot D \cdot$, $\cdot C \cdot$, and $\cdot A \cdot$) are indicated in all treatises except for TH VII, which omits $\cdot A \cdot$, and TON. Vratisl. when offers a single example beginning on $\cdot D \cdot$.

TH XIX represents a special case, for a unique variant is placed within this text: the standard *differentia* is named *capitalis*, but is associated only with antiphons that begin with $\cdot D \cdot A \cdot C \cdot$; then a *differentia* numbered *prima* – with a somewhat simpler form – is offered for antiphons that begin on $\cdot F \cdot$ and $\cdot C \cdot$, and those that begin on $\cdot D \cdot$ but move directly to $\cdot F \cdot$.

Five treatises (TH II, TH V, TH IX, Sz, and TON. Vratisl.) offer a second *euouae* for chants beginning on $\cdot G \cdot$, yet this cadence seems rather academic, for no antiphon can be cited that begins on such a note, and the example must be drawn from a rather unusual responsory.

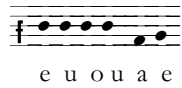
1. $\cdot D \cdot$ 
e u o u a e

TH I 2, 9, 1: unum (var.)	
TH II 4, 313: principale sive capitale	$\cdot F \cdot$ <i>Genuit puerpera regem.</i> $\cdot D \cdot$ <i>O sapientia.</i> $\cdot C \cdot$ <i>Sicut lilium.</i> $\cdot A \cdot$ <i>Laudate Dominum.</i>
TH III 10, 28: unus	$\cdot F \cdot$ <i>A saeculo non est.</i> $\cdot D \cdot$ <i>Cuius pulchritudinem.</i> $\cdot C \cdot$ <i>Ait Petrus.</i> $\cdot A \cdot$ <i>Miserator Dominus. Stans retro.</i>

TH V 4, 273: principale sive capitale	·F· <i>Genuit puerpera regem.</i> ·D· <i>O sapientia.</i> ·C· <i>Sicut lilium.</i> ·A· <i>Laudate Dominum.</i>
TH VII 4, 197: <una diferencia>	·F· <i>Auxilium.</i> ·D· <i>O sapientia.</i> ·C· <i>Sicut lilium.</i>
TH IX 2, 4, 77: <una diferencia>	·F· <i>Genuit puerpera regem.</i> ·D· <i>O virgo virginum.</i> ·C· <i>Sicut lilium.</i> ·A· <i>Laudate Dominum.</i>
TH XI 7, 51: <a>	·F· <i>Auxilium. Consolamini.</i> ·D· <i>Laus et perennis. Te unum.</i> ·C· <i>Ait Petrus. Sicut lilium.</i> ·A· <i>Miserator. Stans retro.</i>
TH XII 8, 40: capitalis	
TH XV 10, 63: <una diferencia>	
TH XVI 3, 3, 3: <una diferencia>	·F· <i>Ecce Maria. A saeculo. Ego sum qui sum.</i> ·D· <i>In omnem terram. O sapientia.</i> ·C· <i>Sicut lilium.</i> ·A· <i>Fidelis sermo.</i>
TH XVII 347: <una diferencia>	·F· <i>Consolamini. Ecce Maria.</i> ·D· <i>Supra pectus. O sapientia.</i> ·C· <i>Ait Petrus.</i> ·A· <i>Rogabat Iesum.</i>
TH XIX 516: capitalis	<·D·A·C·> <i>Constans animo. Secundum autem.</i>
TH XXI 10, 23: capitalis	<·F·> <i>Ecce Maria.</i> <·D·> <i>O sapientia.</i> <·C·> <i>Ait Petrus.</i> <·A·> <i>Miserator Dominus.</i>
TH XXIII 2, 6, 9: <una diferencia>	·F· <i>Ecce Maria. Consolamini.</i> ·D· <i>O rex gloriae. Quotidie apud nos.</i> ·C· <i>Ait Petrus.</i> ·A· <i>Laetentur caeli.</i>
TH XXIV 17, 80: una diferencia	·F· <i>Genuit puerpera regem. Quem vidistis.</i> ·D· <i>O sapientia. O mundi domina.</i> ·C· <i>Sicut lilium.</i> ·A· <i>Fidelis sermo.</i>
LZ 4, 154: principale	·F· <i>Quem vidistis. Genuit puerpera regem.</i> ·D· <i>O sapientia.</i> ·C· <i>Sicut lilium.</i> ·A· <i>Laudate Dominum. Fidelis sermo.</i>
Sz 13, 94: principalis	·F· <i>Beati omnes. Oblatus est.</i> ·E· <i>Ecce Maria.</i> ·D· <i>Ortus de Polonia.</i> ·C· <i>Ait Petrus.</i>

	·A· <i>Salve.</i>
TON. Vratisl. 1, 61: <una diferencia>	<·D·F·> <i>O virgo virginum</i>

Unique variant in TH XIX:



TH XIX 516: prima	<F·> <i>Genuit puerpera regem. Ecce Maria.</i> <·D·F·> <i>O mundi domina. Calicem.</i> <·C·D·> <i>Ait Petrus.</i>
-------------------	---



TH II 4, 133: diferencia	·G· <i>Educ de carcere</i> (R.)
TH V 4, 274: una	·G· <i>Educ de carcere</i> (R.)
TH XI 7, 52: <2>	·G· <i>Educ de carcere</i> (R.)
Sz 13, 96: una	·G· <i>Educ de carcere</i> (R.)
TON. Vratisl. 1, 81-84: potest assignari	·G· <i>Educ de carcere</i> (R.)

TERTIUS TONUS:

TH I – vol. II, 117-19	TH XVI – vol. V, 128-29
TH II – vol. II, 246-53	TH XVII – vol. V, 216-20
TH III – vol. II, 363-67	TH XIX – vol. V, 347-49
TH V – vol. III, 125-32	TH XXI – vol. V, 466-68
TH VII – vol. III, 284-86	TH XXIII – vol. VI, 79-83
TH IX – vol. IV, 59-64	TH XXIV – vol. VI, 211-14
TH XI – vol. IV, 348-49	LZ – vol. VI, 381-85
TH XII – vol. IV, 261-62	Sz – vol. VI, 519-23
TH XV – vol. V, 66	TON. Vratisl. – vol. VI, 688-91

The two modes based on ·E· represent the most challenging collection of *differentiae* to bring into some form of rational order within the broad Hollandrinus tradition. The fundamental basis for difficulties relating to these modes lies in the semitones that function so frequently within the third and fourth modes between ·E· and ·F· and between ·b· and ·c·, intervals that are unstable in the musical practice of Central Europe in the later Middle Ages. The third-mode antiphon *Qui de terra est*, as notated in the *Traditio Iohannis Hollandrini*, exemplifies the problem: in TH VII, TH XVII, TH XIX, and TH XXIII the antiphon begins on ·E·; in TH II, TH V, TH XXIV, and LZ the antiphon begins on ·F· – a variant evidently introduced to avoid the opening melodic gesture of ·E·F·. The melodic gestures that involve these pitches are simply very erratic and unpredictable. The third mode itself may be described appropriately with these same terms.

Seven of the eighteen tonaries of the *Traditio Iohannis Hollandrini* may be cautiously described as ‘regular’ with respect to the third mode: TH I, TH II,¹² TH V, TH XII, LZ, Sz,¹³ and TON. Vratisl.. The tonaries within each of these treatises present the third mode with a *capitalis* or *principalis differentia*, and then add four similar (but not always identical) *differentiae*. The organization of these tonaries may be traced within the five tables below.

An additional set of six tonaries omits one *differentia*, namely no. 2 ·G·F·: TH III, TH IX, TH XVII, TH XXI, TH XXIII, and TH XXIV. The grounds of this omission is most probably rooted in the melodic move-

¹² TH II 4, 164 states that the mode has four *differentiae* in addition to the *principale enouae*, yet only three *enouae* are notated within the text. *Differentia* no. 2 ·G·F· is missing. In lines 165-66 examples of antiphons are presented which are associated with no. 2 ·G·F·, and thus I assume the scribe simply failed to copy the necessary *enouae*.

¹³ The unique variant for *differentia* no. 3 ·G·a· in Sz should be noted (see table below).

ment between the last note of the *euouae* and the first note of the antiphon, that is, from $\cdot F \cdot$ to $\cdot E \cdot$; for this cadential formula is used with antiphons beginning on $\cdot E \cdot$, and thus the movement between the end of the *euouae* and the beginning of the antiphon would be from $\cdot E \cdot$ to $\cdot F \cdot$ – that interval of the semitone from which so many problems arise. Since the pitch $\cdot E \cdot$ begins numerous antiphons in the third mode, in this group of tonaries *differentia* no. 1 $\cdot G \cdot$ is used in place of no. 2 $\cdot G \cdot F \cdot$.

The treatment of the third mode in the remaining tonaries is best described treatise by treatise.

TH VII might be placed in the ‘regular’ group above, but it offers a *differentia capitalis* plus five – rather than four – *euouae*, and enumerates two separate *differentiae* under no. 4 $\cdot c \cdot a \cdot$.

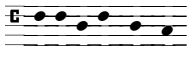
The state of the text and examples for the third mode in TH XI rendered it useless with respect to the tables below, and it is omitted entirely from these discussions.

TH XV gives only four *differentiae*, omits no. 3 $\cdot G \cdot a \cdot$, and copied the wrong *euouae* for *Tollite portas* (line 67) – the *euouae* should be a version of no. 4 $\cdot c \cdot a \cdot$.

TH XVI cites no. 2 $\cdot G \cdot F \cdot$ as *principale*, then adds three *euouae*: prima – no. 5 $\cdot c \cdot$; secunda – no. 4 $\cdot c \cdot a \cdot$; and tercia – no. 3 $\cdot G \cdot a \cdot$.¹⁴

TH XIX offers a *capitalis* plus four *differentiae*, but omits no. 1 $\cdot G \cdot$ and gives two separate *differentiae* under no. 4 $\cdot c \cdot a \cdot$.

Since *differentia* no. 4 $\cdot c \cdot a \cdot$ raises so many problems, discussion of this *differentia* is placed below together with the various tables necessary to proposing some order to this cadence.

1. $\cdot G \cdot$  or:  or: 
e u o u a e e u o u a e e u o u a e

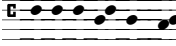
TH I 2, 10, 4: <secunda>	$\cdot F \cdot$
TH II 4, 161, 163: primum et principale	$\cdot F \cdot$ <i>Qui de terra est.</i>
TH III 11, 2, and 41: <prima>	$\cdot E \cdot$ <i>O gloriosum.</i>
	$\cdot F \cdot$ <i>Traditur ergo.</i>
TH V 4, 301: primum et principale	$\cdot F \cdot$ <i>Quando natus es. Qui de terra est.</i>
TH VII 4, 208: capitalis	$\cdot E \cdot$ <i>Qui de terra est.</i>

¹⁴ The *euouae* for this last *differentia* was never copied in the manuscript, but its identity can be determined by the initial ($\cdot G \cdot$) note and the repertoire of antiphons.

TH IX 2, 4, 106: principale	·E· <i>Favus distillans.</i> ·F· <i>Quando natus est.</i>
TH XII 8, 45: capitalis	
TH XV 10, 66: <secunda> (ed.≈)	<i>mi</i> <·F·> <i>Quando natus est.</i>
TH XVII 354 (<i>Wb</i>): principalis	·E· <i>Favus distillans. Qui de terra est.</i>
TH XXI 10, 31: <prima>	<·E·> <i>O gloriosum.</i>
TH XXIII 2, 7, 7: principalis	·E· <i>Pudore bono. Qui de terra est. O gloriosum.</i> ·F· <i>Traditur ergo.</i>
TH XXIV 17, 90, 98: principalis	·E· <i>Favus distillans. O gloriosum. Apta tandem.</i> ·F· <i>Quando natus est. Qui de terra est.</i>
LZ 4, 179: primum et principale (var.)	·F· <i>Quando natus est. Qui de terra est.</i>
Sz 13, 116: prima (ed.≈)	·F· <i>Quando nata est. Traditur ergo.</i>
TON. Vratisl. 2, 8 and 16: prima	·F· <i>Traditur ergo.</i>

2. ·G·F·  or: 
e u o u a e e u o u a e

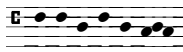
TH I 2, 10, 2: capitalis	·E·
TH II 4, 165-66: <prima – but the <i>euouae</i> was never copied>	·E· <i>Favus distillans. O gloriosum lumen.</i> <i>Quando nata est.</i>
TH V 4, 304: prima	·E· <i>Favus distillans. O gloriosum lumen.</i>
TH VII 4, 210: <1> (ed.≈)	·F· or ·G· <i>Quando natus es. (!)</i>
TH XII 8, 46: secunda	
TH XV 10, 65: <1>	<i>fa</i> <·G·> <i>Apta tandem.</i> (unique citation)
TH XVI 3, 4, 4: principale	·E· <i>Quando nata est. Favus distillans.</i>
TH XIX 519: capitalis	<·E·> <i>Favus distillans. Qui de terra est.</i>
LZ 4, 184: prima	·E· <i>Favus distillans. O gloriosum.</i>
Sz 13, 114: principalis	·E· <i>Favus distillans. O gloriosum.</i>
TON. Vratisl. 2, 6 and 15: capitalis	·E· <i>Calicem salutaris.</i>

3. ·G·a·  or:  or: 
e u o u a e e u o u a e e u o u a e

TH I 2, 10, 5: <tercia>	·G· asc.
TH II 4, 172: <tercia> (ed.≈)	·G· <i>Omnia quaecumque. Quoniam in aeternum.</i>
TH III 11, 13, and 41: <quinta> (ed.≈)	·c· <i>Vivo ego.</i>
TH V 4, 312: alia <secunda> (ed.≈)	·G· <i>Quoniam in aeternum. Omnia quaecumque.</i>
TH VII 4, 212 <tercia>	·G· rept. asc. <i>Quasi unus.</i>
TH XII 8, 46: prima	
TH IX 2, 4, 110: prima	·G· <i>Quoniam in aeternam.</i>
TH XVI 3, 4, 10: tercia (no diff. in ed.; ·G·a· based on repertoire)	·G· <i>Domine probasti me. Quoniam in aeternum.</i> <i>Omnia quaecumque.</i>

TH XVII 356: prima	·G·c· <i>Omnia quaecumque.</i>
TH XIX 521: secunda (ed.≈)	<·G·> <i>Quoniam in aeternum.</i>
TH XXI 10, 31: <2>	<·G·> <i>Omnia quaecumque.</i>
TH XXIII 2, 7, 12: prima	·G· <i>Omnia quaecumque. Quoniam in aeternum.</i> <i>Quasi unus. Arridebat.</i>
TH XXIV 17, 91: secunda	·G· <i>Omnia quaecumque. Quidam homo.</i>
LZ 4, 189: alia <secunda>	·G· <i>Quasi unus. Quoniam in aeternum.</i> <i>Omnia quaecumque.</i>
TON. Vratisl. 2, 11 and 18-19: secunda (ed.≈)	·G· rept. asc. <i>Domine probasti. Quasi unus.</i>

Unique variant (but consistent with repertoire) ·G·a·G·:



e u o u a e

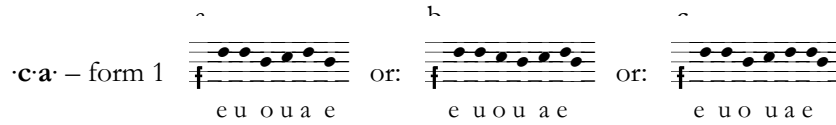
Sz 13, 121: tercia	·G·a·c· <i>Quoniam. Omnia.</i>
--------------------	--------------------------------

4. ·c·a·

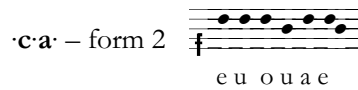
Differentia 4. ·c·a· presents copious variants and challenges. The *differentia* as defined by its cadence on ‘a’, its link with an initial pitch of ·G·, and its rather narrowly defined repertoire, would seem to imply a single discrete cadence; yet the basic *euouae* moving by leap or by step from ·c· to ‘a’ appears in three different basic melodic forms, two of which have three variants. Four treatises (TH II, TH V, TH XXI and LZ) even present two alternative forms of this *euouae* as a single *differentia*: TH II (vol. II, p. 249) gives form 3a as the *euouae*, then following ‘vel sic’ offers form 1a; TH V (vol. III, p. 128) gives form 3b as the *euouae*, then following ‘vel sic’ offers form 1a; TH XXI (vol. V, p. 467) offers form 1b as the *euouae*, then following ‘quam alii sic formant’ gives form 3a; LZ (vol. 6, p. 383) presents form 2 as the *differentia*, then following ‘vel sic’ gives form 3b. These alternate forms found in TH II, TH V, TH XXI and LZ are indented in the tables below.

Yet evidence from other treatises would seem to argue that the variants of 4. ·c·a· may reflect a historical and musical process of two similar but nevertheless distinct *differentiae* being reduced to one. TH III (vol. II, pp. 363-64) presents form 2 as its second *differentia*, then form 3c as its third; TH VII (vol. III, pp. 284-85) presents form 1c as its third *differentia*, then form 3b as its fourth; TH XIX (vol. V, p. 348) presents form 3b as its first *differentia*, then form 2 as its third. In each of these treatises the descriptions of melodic gestures within the texts and/or the subtle differences in musi-

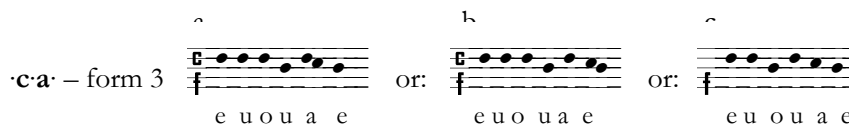
cal examples make the division of cadence 4. $\cdot c \cdot a \cdot$ into two distinct *enouae* musically persuasive.



TH I 2, 10, 6: <quarta>	$\cdot G \cdot$
TH II 4, 175: <tercia> (form 3a) vel sic	
TH III 11, 8, and 42: <tercia> (ed.≈) (cf. TH III in form 2)	$\cdot G \cdot$ rept. asc. <i>Quoniam in aeternam.</i>
TH V 4, 315: <tercia> (form 3b) vel sic	
TH VII 4, 213: <tercia> form 1c (cf. TH VII in form 3)	$\cdot G \cdot c \cdot$ <i>Cives mei.</i>
TH XXI 10, 31: <tercia> form 1b	< $\cdot G \cdot$ > <i>Salva nos.</i>
TH XXIII 2, 7, 15: secunda	$\cdot G \cdot$ <i>Tu Bethleem. Orietur. Hic est discipulus.</i>

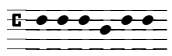
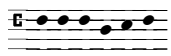
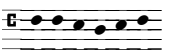
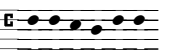


TH III 11, 6, and 42: <secunda> (cf. TH III in form 1)	$\cdot G \cdot$ in $\cdot c \cdot$ asc. <i>Quasi unus.</i>
TH IX 2, 4, 113: secunda	$\cdot G \cdot$ <i>Tollite portas.</i>
TH XVI 3, 4, 8-9: secunda	$\cdot G \cdot a \cdot c \cdot$ <i>Salva nos. Praesta Domine.</i>
TH XVII 357 (<i>Wb</i>): secunda	$\cdot G \cdot$ <i>Tollite portas. Arridebat.</i>
TH XIX 522 tertia (cf. TH XIX in form 3)	< $\cdot G \cdot$ > <i>Iustus cor suum.</i>
TH XXIV 17, 94: tertia	$\cdot G \cdot c \cdot$ <i>Reliquit eum. Orietur. Salva nos. Quasi unus.</i>
LZ 4, 191: alia<tercia> vel sic form 1a	$\cdot G \cdot a \cdot c \cdot$ <i>Tollite portas. Salva nos Domine.</i>



TH II 4, 175: <tercia> vel sic form 1a	$\cdot G \cdot$ asc. <i>Tollite portas.</i>
TH III 11, 6: <secunda> (ed.≈)	$\cdot G \cdot$ asc. <i>Quasi unus.</i>
TH V 4, 315: alia <tercia> vel sic form 1a	$\cdot G \cdot$ asc. <i>Tollite portas.</i>
TH VII 4, 214: <quarta> form 3b (cf. TH VII in form 1)	$\cdot G \cdot$ delayed asc. <i>Vivo ego.</i> (see Comm.)
TH XII 8, 46: quarta	
TH XV 10, 67: <tercia> (diff. $\cdot G \cdot F \cdot$ repeated here in error; cf. Comm.)	<i>sol</i> < $\cdot G \cdot$ > <i>Tollite portas.</i>

TH XIX 520: prima (cf. TH XIX in form 2)	<·E·> <i>Salva nos.</i>
TH XXI 10, 31: <tercia> (cf. above) alii sic formant	<·G·> <i>Salva nos.</i>
LZ 4, 191: <tercia> form 2 vel sic	
Sz 13, 118: secunda (ed.≈)	·G·c· <i>Tu Domine. Tollite portas. Elisabeth.</i>
TON. Vratisl. 2, 10 and 17: terciā	·G·a·c· <i>Te semper idem esse.</i>

5. ·c·  or:  or:  or: 
e u o u a e e u o u a e e u o u a e e u o u a e

TH I 2, 10, 7: <quinta>	·c·
TH II 4, 178: <quarta>	·G· <i>Reliquit eum.</i> ·c· <i>Ista est speciosa. Vivo ego.</i>
TH III 11, 10, and 42: <quarta>	<·G·> <i>Orietur in diebus.</i>
TH V 4, 318 <quarta>	·G· <i>Reliquit eum.</i> ·c· <i>Ista est speciosa. Vivo ego.</i>
TH VII 4, 215: <quinta>	·c· <i>Ista est.</i>
TH IX 2, 4, 119: <tercia>	·G· <i>Cives mei.</i> ·c· <i>Vivo ego.</i>
TH XII 8, 46: terciā	
TH XV 10, 68: <quarta>	·G· to fa <i>Orietur in diebus.</i>
TH XVI 3, 4, 5-7: prima	·G· <i>Cives mei.</i> ·c· <i>Vado parare. Vivo ego.</i>
TH XVII (<i>Wb</i>) 359: tertia	·G· <i>Haec est generatio. Vado parare.</i> ·c· <i>Vivo ego.</i>
TH XIX 523: quarta	<·c·> <i>Vivo ego.</i>
TH XXI 10, 31: <quarta>	<·c·> <i>Vivo ego.</i>
TH XXIII 2, 7, 20: terciā	·G· ·c· <i>Accipiens Simeon. Vado parare.</i>
TH XXIV 17, 97: quarta	·c· <i>Vivo ego. Ista est speciosa.</i>
LZ 4, 193: ultima	·G· <i>Orietur in diebus. Reliquit eum. Cives mei.</i> ·c· <i>Ista est speciosa. Vivo ego.</i>
Sz 13, 123: quarta	·G· <i>Orietur in diebus. Reliquit eum.</i> ·c· <i>Vivo ego. Ista est speciosa.</i>
TON. Vratisl. 2, 13 and 20-23: <quarta>	·G·c· <i>Orietur in diebus.</i> ·c· <i>Vivo ego. Ista est. Inter natos.</i>

QUARTUS TONUS:

TH I – vol. II, 120-21	TH XVI – vol. V, 130-131
TH II – vol. II, 253-60	TH XVII – vol. V, 221-26
TH III – vol. II, 368-372	TH XIX – vol. V, 349-50
TH V – vol. III, 132-40	TH XXI – vol. V, 468-471
TH VII – vol. III, 386-88	TH XXIII – vol. VI, 84-89
TH IX – vol. IV, 64-69	TH XXIV – vol. VI, 215-18
TH XI – vol. IV, 216-18	LZ – vol. VI, 385-89
TH XII – vol. IV, 262-63	Sz – vol. VI, 523-27
TH XV – vol. V, 67	TON. Vratisl. – vol. VI, 691-94

Compared with the third mode, the plagal mode build on $\cdot E \cdot$ appears relatively stable. The principal problem confronted by cantors and theorists working with the fourth mode lies in the group of antiphons that must be transposed from $\cdot E \cdot$ to $\cdot a \cdot$, a transposition made necessary because the second degree of this mode – normally a semitone higher than the final – is sometimes raised to the interval of a tone; since the Guidonian gamut allows no $\cdot f \sharp \cdot$, $\cdot a \cdot$ becomes the final and $\cdot b \flat \cdot$ or $\cdot b \cdot$ function respectively as the second degree of the mode – $\cdot b \flat \cdot$ as the semitone above the final, $\cdot b \cdot$ as the tone. The antiphon *Stetit angelus iuxta aram templi* serves as a typical example of this transposition – an example that requires both $\cdot b \cdot$ and $\cdot b \flat \cdot$; other examples of this family of antiphons are *O mors ero mors tua* and *Sion renovaberis*. These transposed antiphons naturally require a transposed psalm tone, and sometimes the *differentiae* of the transposed forms become an independent *enouae* – thereby creating a degree of confusion with respect to the enumeration of *differentiae*.

The ‘regular’ order within tonaries of the *Traditio Iohannis Hollandrini* treating the fourth ‘tone’ presents a *capitalis* or *principalis* plus four *differentiae*. Nine of the tonaries conform to this order: TH II, TH V, TH VII, TH IX, TH XVI, TH XXI, TH XXIII, LZ, and TON. Vratisl.; Sz also essentially follows this order, but he adds a transposed version of his *principalis* as an independent *enouae*. Three tonaries – TH III, TH XV, and TH XXIV – reflect this basic order, but they name no *capitalis* or *principalis* and merely enumerate five *enouae*. Thus despite minor variations, this ‘regular’ order forms the basis of most discussions of the fourth mode within the tradition, and thirteen of the eighteen tonaries contain basically the same repertoire of *enouae*.

Five tonaries do not conform to the ‘regular’ order: TH I, TH III, TH XI, TH XVII, and TH XIX.

TH XII and TH XIX omit *enouae* no. 4 ·G·a·.

TH I and TH XIX omit *differentia* no. 2 ·E·F·; this omission may relate to an aversion to the melodic semitone, or it may be merely an oversight on the part of the scribes.

TH XIX, in addition to omitting *differentiae* no. 2 ·E·F· and no. 4 ·G·a·, also adds a variant to no. 3 ·E·F·D·, and gives it an independent number (*tercia*): ·E·F·E·D·; the antiphon cited in conjunction with this *enouae* – *Cum videris nudum* – is cited in TH III (12, 1), TH VII (4, 227), and TH XVII (367) in conjunction with *enouae* no. 3 ·E·F·D·. Since *Cum videris nudum* begins within conjunct repetitions of these three pitches (·F·, ·D·, and ·E·), the transition from the unique final cadence (·E·F·E·D·) to the antiphon (·D·E·F·E·D·E·F·E·) sounds rather persuasive.

TH XI offers a variant for the same *enouae* no. 2 ·E·F·, one that replaces ·E·F· with ·F·a· – yet one of the initial pitches prescribed by the theorist (·D·) and several antiphons cited concord with other treatises discussing *differentia* no. 2 ·E·F·. Thus I suggest that the variant is a replacement for no. 2.¹⁵ In addition to altering the first *differentia*, TH XI also omits no. 3 ·E·F·D· – and TH XI is the only treatise to omit this *enouae*.

TH XVII presents a total of seven *differentiae* for the fourth mode; for in addition to a *principalis* (no. 1) plus four – those ‘regular’ within the mode – the treatise adds two additional *enouae*. The first addition (TH XVII 368), numbered ‘tercia’, is nothing more than the ‘principalis’ transposed to ·d· so that it might accomodate transposed antiphons of the fourth mode. The second is problematic; for in the manuscript (it is found only in *Wb*) the recitation tone of the *differentia* is ·G· – a tone wholly inappropriate for the fourth mode. Moreover the antiphon cited in conjunction with the *differentia* – *In domum Domini* – is cited in no other treatise within the tradition. Since the antiphon represents a transposed chant, I suggest that a change of clef is missing in the manuscript, and the initial ·G· should be read as ·d·. Nevertheless I find no parallel for this unusual *differentia* in other treatises within the tradition.



¹⁵ It should be pointed out that the the cadence ending on ·F·a· does not flow particularly gracefully into the antiphons enumerated in TH XI, especially those antiphons that begin on ·C·.

TH I 2, 11, 1-3: capitalis	·E· ·G·
TH II 4, 204: primum et principale	·E· <i>Sicut novellae.</i> ·F· <i>Pater mundus.</i> ·G· <i>Nos scientes.</i>
TH III 12, 1, and 37: <quinta>	·F· <i>Plantaverat. Iste homo. Laudabo.</i>
TH V 4, 344: primum et principale	·E· <i>Sicut novellae.</i> ·F· <i>Pater mundus.</i> ·G· <i>Nos scientes.</i>
TH VII 4, 225: capitalis	·E· <i>Tota pulchra es.</i>
TH IX 2, 4, 144: principale	·E· <i>Iubilare Deo.</i> ·F· <i>Michael Gabriel Raphael.</i> ·G· <i>Rectos decet.</i>
TH XI 7, 98: capitalis	·E· <i>Emissiones tuae. Te Deum.</i> ·F· <i>Iste homo. Tota pulchra. Adest namque.</i> ·G· <i>Benedicta tu. Stetit angelus.</i>
TH XII 8, 51: capitalis	
TH XV 10, 70: <prima>	<i>mi</i> or <i>fa</i> <·E·> <i>Solaris.</i>
TH XVI 3, 5, 4: principalis	·E· <i>Tota pulchra es. Post partum.</i> ·F· <i>Iste homo.</i> ·G· <i>Proprio.</i>
TH XVII 365: principalis	·a· <i>Exivi a Patre.</i> ·E· <i>Haec est dies.</i> ·F· <i>Emissiones.</i> ·C·
TH XIX 525: capitalis	<·F·> <i>Tota pulchra es.</i> <·E·> <i>Te invocamus. Laudabo. Deum meum.</i>
TH XXI 10, 41: <capitalis>	<E> <i>Tota pulchra es.</i>
TH XXIII 2, 8, 12: capitalis	·E· <i>O florens rosa. Emissiones tuae.</i> <i>Te Deum Patrem.</i> ·F· <i>Iste homo. Vidimus stellam.</i> ·G· <i>Nos scientes. Nisi diligentur.</i>
TH XXIV 17, 109: prima	·E· <i>Sicut novellae. Tota pulchra es. Qui venturus.</i> ·F· <i>Michael Gabriel Raphael.</i> ·G· <i>Rectos decet.</i>
LZ 4, 210: primum et capitale	·E· <i>Quaerite Dominum.</i> ·F· <i>Michael Gabriel Raphael.</i> ·G· <i>Rectos decet.</i>
Sz 13, 144: principalis (ed.≈) (cf. transposed form below)	·E· <i>Te Deum.</i> ·F· <i>Michael Gabriel Raphael.</i> ·G· <i>Rectos decet.</i>
TON. Vratisl. 2, 46 and 54-57: capitalis	·E·F· or ·D· <i>Beatus auctor. Custodiebant.</i> ·F· <i>Rex sine fine.</i>

Variant in Sz – iteration of transposed ‘principalis’ as independent *differentia*:



Sz 13, 158: quarta – on ·d·	·a· <i>Angeli Domini. Venient dies.</i>
-----------------------------	---

Two variants in XVII:

1. Essentially transposed form of ‘principalis’:



TH XVII 368: tercia	·a· <i>Post partum. Gaude Maria virgo.</i>
---------------------	--

2. Inexplicably pitched on ‘G’, but apparently a mistake in clef; placed here because of the two initial pitches cited for antiphons:



or more probably:



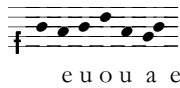
TH XVII 370: quinta	·E· <i>In domum Domini.</i> ·G·
---------------------	------------------------------------

2. ·E·F· 

TH II 4, 210: prima	·D· <i>Secus decursus.</i>
TH III 12, 3-4, and 37: <secunda>	·D· <i>Media vita. Rubum quem viderat.</i>
TH V 4, 350: prima (ed.≈)	·D· <i>Secus decursus.</i>
TH VII 4, 230: <quarta>	·D· <i>non per ascensum Germinavit.</i>
TH IX 2, 4, 154: secunda	·D· <i>Secus decursus.</i>
TH XII 8, 52: prima	
TH XV 10, 71: <tercia>	<i>re</i> <·D·> <i>Media vita.</i>
TH XVI 3, 5, 6-8: secunda	·D· <i>Benedicta tu. Ante thorum. Elevata est.</i>
TH XVII 366: prima	·D· <i>Simon Bar Iona. Innuebant patri.</i>
TH XXI 10, 41: tercia	<·D·> <i>Media vita.</i>
TH XXIII 2, 8, 21 and 37: secunda	·D·E·F·G· <i>Media vita. Innuebant patri.</i> <i>Rubum quem viderat.</i> ·D·A· <i>In prole mater.</i> ·G· <i>Exivi a patre. Nos scientes.</i>
TH XXIV 17, 110: secunda	·D·E·F· <i>Simon Bar Iona. Media vita.</i> <i>Rubum quem viderat.</i>

LZ 4, 213: prima	·D·E·F· <i>Rubum quem viderat. Secus decursus.</i>
Sz 13, 146: prima	·D·a· <i>Media vita. Simon Bar Iona. Rubum quem.</i>
TON. Vratisl. 2, 43-44 and 50: terciā	·D· <i>Rubum quem viderat.</i>

Unique variant in TH XI (repertoire argues for this placement):

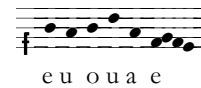


TH XI 7, 91: <prima>	·D· <i>Media vita. Innuebant patri. Rubum quem.</i> ·C· <i>Dum videris nudum. Angelus. Vigila super nos.</i>
----------------------	---



TH I 2, 11, 4: <prima>	·C·
TH II 4, 214: alia <secunda>	·C· <i>Vigila super nos. Simile est regnum.</i> <i>Tu Domine.</i>
TH III 12, 2, and 37: <prima> (ed.≈) ¹⁶	·C· <i>Cum videris nudum. Domine suscipe.</i>
TH V 4, 355: alia <secunda>	·C· <i>Vigila super nos.</i>
TH VII 4, 227: <secunda>	·C· <i>Cum videris nudum.</i>
TH IX 2, 4, 158: terciā	·C· <i>Tulit ergo.</i>
TH XII 8, 52: secunda	
TH XV 10, 71: <secunda>	<i>ut <C·> Sancte Nicolae.</i>
TH XVI 3, 5, 9: terciā (ed.≈)	·C· <i>Bethleem. Levita Laurentius. Sic veniet.</i>
TH XVII 367: secunda	·C· <i>Cum videris nudum. Angelus Domini.</i>
TH XIX 527: secunda	<C·> <i>Bethleem.</i>
TH XXI 10, 41: prima	<C·> <i>Iste cognovit.</i>
TH XXIII 2, 8, 18, → and 31: prima (var.) →	·C· <i>Dum videris nudum. Angelus. Frange esurienti.</i> ·E· <i>Fidelia omnia.</i>
TH XXIV 17, 114: quinta	·F· <i>Tu Domine universorum. Angelus autem.</i> ·C· <i>Tulit ergo. Sion renovaberis.</i>
LZ 4, 215: alia <secunda>	·C· <i>Sancte Nicolae.</i>
Sz 13, 148: secunda	·C· <i>Bethleem. Vigila super nos. Sancte Nicolae.</i>
TON. Vratisl. 2, 38-40 and 48: prima	·C· <i>Levita Laurentius.</i> ¹⁷

Unique variant in TH XIX – in addition to ·E·F·D·:



TH XIX 528: terciā (var.?)	<D·> <i>Cum videris nudum.</i>
----------------------------	--------------------------------

¹⁶ The proper form of this *euouae* is found at TH III 12, 37 (vol. II, p. 372).

¹⁷ Cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. VIII: Addenda et corrigenda.

TH I 2, 11, 6: <tercia> – on ·a·	·a· ·G·
TH II 4, 218 and 222: <tercia> – on ·d· and ·a· (var.)	·c· <i>O mors.</i> ·G· <i>Fidelia omnia.</i>
TH III 12, 9-10, and 37: <quarta> – on ·a· (var.)	·c· <i>Factus sum. Turba multa.</i>
TH V 4, 363: <tercia> – on ·a· (var.) and ·d·	·c· <i>O mors.</i> ·G· <i>Fidelia omnia.</i>
TH VII 4, 224: <prima> – on ·a· (var.) and ·d·	·E· <i>Fidelia omnia.</i> ·G· <i>O mors.</i>
TH IX 2, 4, 162: <quarta> ultima – on ·a·	·E· <i>Fidelia omnia.</i> ·G· <i>O mors.</i> (also ·c·)
TH XI 7, 94: <secunda> – on ·a· and ·d·	·c· <i>O mors. Sion. Factus sum.</i>
TH XV 10, 73: <quarta> – on ·a· (var.)	<i>re-la</i>
TH XVI 3, 5, 10-11: quarta – on ·a·	·E· ·G· <i>Fidelia omnia. O mors. Factus.</i>
TH XVII 371: sexta – on ·a·	<i>Sion renovaberis. <G> Propter Sion. <D></i>
TH XIX 529: quarta – on ·a· (var.)	<·G·> <i>O mors.</i>
TH XXI 10, 41: <quarta> – on ·a·	<·E·> <i>Fidelia omnia.</i>
TH XXIII 2, 8, 30: quarta – on ·a· and ·d·	·E· <i>Fidelia omnia.</i>
TH XXIV 17, 111: terciā – on a (var.)	·E· <i>Fidelia omnia. Ad te Domine. Ex Egypto.</i>
L.Z 4, 217: alia <tercia> on ·a· and ·d·	·G· asc. <i>O mors. Sion renovaberis.</i>
Sz 13, 160: quinta – on ·d·	·c· <i>O mors.</i> ·h· <i>Factus est.</i> ·a· <i>Fidelia omnia.</i>
TON. Vratisl. 2, 45 and 51-53: quarta – on ·a·	·E·G·a· <i>Sub tuam. Fidelia omnia. O mors.</i>

TH I 2, 11, 5: <secunda> – on ‘a’	·F·
TH II 4, 225 and 229: quarta – on ‘a’ and ‘d’	·G· <i>Exaltata es. Benedicta tu. Stetit angelus.</i> ·D·
TH III 12, 5-6, and 37: <tercia> – on ‘a’	·F· <i>Benedicta tu. Stetit angelus.</i>
TH V 4, 366 and 370: quarta (var.) – on ‘a’ and ‘d’	·G· <i>Stetit angelus. Benedicta tu.</i> ·D·
TH VII 4, 229: <tercia> – on ‘a’	·D· <i>per ascensum. Benedicta tu.</i>
TH IX 2, 4, 149: prima – on ‘a’	·D· <i>Stetit angelus. Ubi duo vel tres. Ex Egypto.</i>

TH XI 7, 101: <quinta> – on ‘a’	·G· <i>Benedicta tu. Stetit angelus.</i>
TH XII 8, 52: tertia – on ‘a’	
TH XV 10, 74: <quinta> – on ‘a’	<·G·> <i>Benedicta tu.</i>
TH XVI 3, 5, 5: prima (ed.≈) – on ‘a’	·D· <i>Media vita. Germinavit. Rubum quem viderat.</i>
TH XVII 369: quarta – on ‘a’	·D· <i>Stetit angelus.</i>
TH XIX 526: prima – on ‘a’	<·F·> <i>Benedicta tu.</i>
TH XXI 10, 41: secunda – on ‘a’	<·D·> <i>Benedicta tu.</i>
TH XXIII 2, 8, 24: tertia – on ‘d’	·G·a·c· <i>Benedicta tu. Ante thorum. Stetit angelus. Rorate caeli.</i>
TH XXIV 17, 112: quarta – on ‘a’	·D· (·G·) <i>Benedicta tu. Stetit angelus. Ante thorum.</i>
LZ 4, 221: alia <quarta> – on ‘a’	·D· <i>Benedicta tu. Stetit angelus.</i>
Sz 13, 150: tertia – on ‘a’	·G· <i>Stetit angelus. Benedicta tu. Ante thorum. ·C·</i>
TON. Vratisl. 2, 41-42 and 49: secunda – on ‘a’	·D· <i>Benedicta tu.</i>

QUINTUS TONUS:

TH I – vol. II, 122-23	TH XVI – vol. V, 132
TH II – vol. II, 260-64	TH XVII – vol. V, 227-29
TH III – vol. II, 373-74 (lacuna)	TH XIX – vol. V, 350-51
TH V – vol. III, 141-46	TH XXI – vol. V, 471-73
TH VII – vol. III, 288-90	TH XXIII – vol. VI, 90-92
TH IX – vol. IV, 70-73	TH XXIV – vol. VI, 218-20
TH XI – vol. IV, lacuna	LZ – vol. VI, 389-92
TH XII – vol. IV, 263	Sz – vol. VI, 527-30
TH XV – vol. V, 67-68	TON. Vratisl. – vol. VI, 695-98

The authentic mode based on $\cdot F \cdot$ is wholly consistent within the *Traditio Iohannis Hollandrinus*. The recapitulation of *euouae* at the end of chapter 13 in TH III is missing because of a lacuna that extends into the beginning of mode four (chapter 14); and the fifth and sixth modes are missing entirely in TH XI because of the lacuna. Otherwise each treatise presents two *differentiae* for mode five, and the initial notes and repertoire are remarkably consistent – even though the *Vincenti dabo* offered in TH XV appears exceptional.

1. $\cdot a \cdot$ 
e u o u a e

TH I 2, 12, 4: <secunda>	$\cdot a \cdot$
TH II 4, 252: primum et principale	$\cdot c \cdot$ <i>Elevamini portae.</i> $\cdot a \cdot$ <i>Montes et colles.</i>
TH III 13, 5: <secunda>	$\cdot c \cdot$ <i>Ecce Dominus veniet.</i> $\cdot a \cdot$ <i>Fons hortorum. Ex quo omnia.</i>
TH V 4, 393: primum et principale	$\cdot c \cdot$ <i>Elevamini portae.</i> $\cdot a \cdot$ <i>Montes et colles.</i>
TH VII 4. 240: <secunda>	$\cdot c \cdot$ <i>Alleluia. Sanctus.</i> $\cdot a \cdot$ <i>Fons hortorum.</i>
TH IX 2, 4, 188: principale	$\cdot c \cdot$ <i>Elevamini.</i> $\cdot a \cdot$ <i>Montes et colles.</i>
TH XII 8, 59: capitalis	
TH XV 10, 77: <secunda>	$\cdot a \cdot$ <i>Vincenti.</i>
TH XVI 3, 6, 4: principale	$\cdot a \cdot$ <i>In conspectu. Fons hortorum.</i> $\cdot c \cdot$ <i>Ecce Dominus veniet.</i>
TH XVII 377: principalis	$\cdot c \cdot$ <i>Ecce Deus. Elevamini.</i> $\cdot a \cdot$ <i>Fons hortorum.</i>
TH XIX 531: capitalis	< $\cdot c \cdot$ > <i>Alleluia resurrexit. Proprio.</i> < $\cdot a \cdot$ > <i>Fons hortorum. In conspectu.</i>

TH XXI 10, 53: <prima>	<·c·> <i>Elevamini.</i> <·a·> <i>Fons hortorum.</i>
TH XXIII 2, 9, 3: principalis	·a· <i>Fons hortorum. Montes et colles. Obsecro.</i> ·G· <i>Vox clamantis. or ·F· Vox clamantis.</i>
TH XXIV 17, 125: alia <secunda>	·c· <i>Elevamini. Ecce Dominus veniet.</i> ·a· <i>Montes et colles. Fons hortorum.</i>
LZ 4, 236: primum et principale	·c· <i>Alleluia. Rexurrexit.</i> ·a· <i>Montes et colles.</i>
Sz 13, 179: unica	·c· <i>Ecce Dominus veniet.</i> ·a· <i>Fons hortorum. Vincenti dabo manna.</i>
TON. Vratisl. 3, 5-8 and 10-13: principalis	·c· <i>Alleluia sancta Dei.</i> ·a· <i>Fons hortorum.</i> ·G· <i>Qui operatus est.</i>

2. ·a·G· 

e u o u a e

TH I 2, 12, 2: <prima>	·F·
TH II 4, 256: <secunda>	·F· <i>Alma redemptoris.</i>
TH III 13, 2: <prima> (var.)	·G· <i>Qui operatus est.</i> ·F· <i>Ecce concipies. Omnis vallis. Alma redemptoris.</i>
TH V 4, 399: unica	·F· <i>Alma redemptoris.</i>
TH VII 4, 239: <prima>	·F· <i>Alma redemptoris.</i>
TH IX 2, 4, 193: una	·F· <i>Alma redemptoris.</i>
TH XII 8, 58: <differentis>	
TH XV 10, 76: <prima>	·F· <i>Alma redemptoris.</i>
TH XVI 3, 6, 4: <secunda>	·F· <i>Alma redemptoris.</i>
TH XVII 378: una	·F· <i>Cum transiret Dominus. Alma redemptoris.</i>
TH XIX 532: prima	<·F·> <i>Alma redemptoris. Paratur.</i>
TH XXI 10, 53: <secunda>	<·F·> <i>Alma redemptoris.</i>
TH XXIII 2, 9, 8: differentia	·F· <i>Castus mente. Omnis vallis. Alma redemptoris.</i>
TH XXIV 17, 124: <prima>	·F· <i>Alma redemptoris. Omnis vallis. Omnes angeli.</i>
LZ 4, 239: una	·F· <i>Alma redemptoris. Ecce concipies.</i>
Sz 13, 177: PRINCIPALIS	·F· <i>Alma redemptoris. Ecce concipies.</i>
TON. Vratisl. 3, 9 and 13: differentia	·F· <i>Qui pacem ponit fines.</i>

Sz 13, 190: principalis	·F· <i>Regina caeli. O admirabile.</i> ·C· <i>Qui manducat. (C.)</i>
TON. Vratisl. 3, 27, 30 and 33-34, 39-41: principalis, capitalis	·F· <i>Regina caeli. O quam metuendus. Notum fecit.</i> ·D· <i>Quasi modo geniti.</i> ·C· <i>Qui manducat. (C.)</i> ¹⁸

2. ·F·G· 
e u o u a e

TH I 2, 13, 4: <secunda>	·F· asc. stepwise to ·a·
TH II 4, 283: una	·F· <i>Benedictus Dominus. Benedixit filiis.</i>
TH III 14, 17: <secunda>	
TH V 4, 424: una	·F· <i>Benedictus Dominus. Benedixit filiis.</i>
TH VII 4, 249: diferencia	·F· <i>Benedictus Dominus.</i>
TH IX 2, 4, 220: una	·F· <i>Benedictus Dominus.</i>
TH XII 8, 64: <diferencia>	
TH XV 10, 80: diferencia (ed.≈)	<i>fa</i> <·F·> <i>Benedictus Dominus.</i>
TH XVI 3, 7, 5: diferencia	·F· <i>Benedictus Dominus. Benedixit filiis.</i>
TH XVII 382: una	·F· <i>Benedictus Dominus.</i>
TH XIX 538: prima	<·F·> <i>Benedictus Dominus. Benedixit filiis.</i> <i>Salvator noster.</i>
TH XXI 10, 63: <diferencia>	<·F·> <i>Benedictus Dominus.</i>
TH XXIII 2, 10, 7: una	·F· <i>Benedictus Dominus.</i>
TH XXIV 17, 138: diferencia	·F· <i>Benedictus Dominus.</i>
LZ 4, 257: una	·F· <i>Benedictus Dominus.</i>
Sz 13, 203: <diferencia>	·F· <i>Benedictus Dominus. Benedixit filiis.</i>
TON. Vratisl. 3, 28 and 36-37: <diferencia>	·F· <i>Benedixit filiis. Benedictus Dominus.</i>

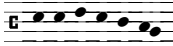
¹⁸ Cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. VIII: Addenda et corrigenda.

SEPTIMUS TONUS:

TH I – vol. II, 126-27	TH XVI – vol. V, 134-35
TH II – vol. II, 268-74	TH XVII – vol. V, 232-35
TH III – vol. II, 377-82	TH XIX – vol. V, 353-54
TH V – vol. III, 152-60	TH XXI – vol. V, 475-76
TH VII – vol. III, 292-94	TH XXIII – vol. VI, 95-98
TH IX – vol. IV, 77-80	TH XXIV – vol. VI, 222-25
TH XI – vol. IV, lacuna	LZ – vol. VI, 394-98
TH XII – vol. IV, 264-65	Sz – vol. VI, 533-36
TH XV – vol. V, 68-69	TON. Vratisl. – vol. VI, 699-701

The authentic mode based on $\cdot G \cdot$ exhibits a ‘regular’ form in all but three tonaries within the *Traditio Iohannis Hollandrini*, namely a consistent set of five *euouae*. A significant pattern within this mode lies in the fact that ten tonaries – TH II, TH V, TH VII, TH IX, TH XIX, TH XXI, TH XXIII, LZ, Sz, and TON. Vratisl. – name *euouae* no. 1 $\cdot b \cdot a \cdot$ *capitalis* or *principalis*, then add four *differentiae*. TH XXIV alone names *euouae* no. 2 $\cdot c \cdot d \cdot$ as its *principalis* and adds four. TH I, TH III, and TH XV merely present the five *euouae* and name no *capitalis*, but remain consistent with those tonaries naming a *capitalis* or *principalis*.

The exceptional tonaries of this mode are TH XII, TH XVI, and TH XVII: TH XII names no. 5 $\cdot b \cdot$ its *capitalis*, and cites four *euouae* – omitting no. 4 $\cdot b \cdot c \cdot$; TH XVI merely presents four *euouae* – omitting no. 5 $\cdot b \cdot$; TH XVII merely gives four *euouae* – omitting no. 2 $\cdot c \cdot d \cdot$. (TH XI cannot be considered because of the lacuna.)

1. $\cdot b \cdot a \cdot$ 
e u o u a e

TH I 2, 14, 2: <prima>	$\cdot G \cdot$
TH II 4, 309: primum et principale	$\cdot a \cdot$ <i>Ipse praeibit.</i> $\cdot G \cdot$ <i>Veni Domine. Ascendo. Anima mea.</i> $\cdot G \cdot d \cdot$ <i>Exortum est in tenebris.</i>
TH III 15, 5 and 7: <secunda>	$\cdot G \cdot c \cdot$ <i>Absterget Deus. Descendit angelus.</i> $\cdot G \cdot b \cdot c \cdot$ <i>In civitate Domini.</i>
TH V 4, 448: primum et principale	$\cdot a \cdot$ <i>Ipse praeibit.</i> $\cdot G \cdot$ <i>Veni Domine. Ascendo. Anima mea.</i> $\cdot G \cdot d \cdot$ <i>Exortum est in tenebris.</i>
TH VII 4, 257: <secunda> capitalis	$\cdot G \cdot$ <i>Ascendo.</i>

TH IX 2, 4, 240: principale	·a· <i>Ipse praeibit.</i> ·G· <i>Maria stabat.</i>
TH XII 8, 69: prima	
TH XV 10, 82: <prima>	·G· asc. <i>Hic est vere martyr.</i>
TH XVI 3, 8, 6: prima	·G· <i>Ascendo. Anima mea.</i>
TH XVII 384: <prima>	·G· <i>Accipite.</i>
TH XIX 541: capitalis	<·G·> <i>Ascendo. Maria stabat.</i>
TH XXI 10, 75: <capitalis>	<·G·> <i>Viri Galilaei.</i>
TH XXIII 2, 11, 1: capitalis sive principalis	·G·c· <i>Caritas Pater. In civitate. Maria stabat.</i> ·G· asc. <i>Hic accipiet.</i>
TH XXIV 17, 149: secunda	·G·d· <i>Veni in hortum. Exortum est.</i> ·G· <i>Hic accipiet.</i>
LZ 4, 274: primum et principale	·G·b· <i>Maria stabat.</i> ·G·c· <i>Vidit Iacob.</i> ·G·d· <i>Exortum est. Argentum et aurum.</i> ·a· <i>Ipse preibit.</i>
Sz 13, 217: principalis	·G· asc. <i>Apparuerunt. Viri Galilaei.</i> ·a· <i>Electi sunt.</i>
TON. Vratisl. 4, 9 and 17-18: principalis	·G· <i>Vidit Deus.</i> ¹⁹ <i>Non lotis manibus.</i>

2. ·c·d· 
e u o u a e

TH I 2, 14, 7: <quinta>	·d·
TH II 4, 314: prima	·G·d· <i>Pater de caelis. Veterem hominem. Praecursor.</i>
TH III 15, 3: <prima>	·G·d· <i>Veni in hortum. Exortum est.</i>
TH V 4, 453: prima	·G·d· <i>Pater de caelis. Veterem hominem. Praecursor.</i>
TH VII 4, 256: <prima>	·G·d· <i>Veterem hominem. Praecursor.</i>
TH IX 2, 4, 248: prima	·G·d· <i>Pater de caelis.</i>
TH XII 8, 69: secunda	
TH XV 10, 86: <quinta>	·G·d· <i>Factus est repente.</i>
TH XVI 3, 8, 8: secunda	·c· <i>Lauda Ierusalem.</i> ·G·d· <i>Gabriel. Angelus ad pastores.</i> <i>Exortum est.</i>
TH XIX 542: prima (ed.≈)	<·G·d·> <i>Scimus quoniam. Exortum est.</i>
TH XXI 10, 75: prima (ed.≈)	<·G·d·> <i>Scimus quoniam.</i>
TH XXIII 2, 11, 4: prima	·G·d· <i>Veni in hortum. Puer natus est.</i>
TH XXIV 17, 145: primus et principalis (but <i>euonae</i> never notated)	·d· <i>Constitues eos.</i> ·b·d· <i>Mirificavit Dominus. Redemptionem misit.</i> ·a· <i>Ipse preibit. Thesaurisate vobis.</i>
LZ 4, 278: prima	·G·d· <i>Veterem hominem. Gabriel. Baptista.</i>

¹⁹ Cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* vol. VIII: Addenda et corrigenda.

Sz 13, 222: prima (ed.≈)	·G·d· <i>Gabriel. Exortum est.</i>
TON. Vratisl. 4, 10 and 19: prima	·G·d· <i>Magnum mysterium.</i>

3. ·d·c· 
e u o u a e

TH I 2, 14, 6: <quarta>	·c·
TH II 4, 316: secunda	·c· <i>Dixit Dominus. Clamaverunt iusti.</i> <i>Omnis spiritus. Quo progredieris.</i> ·b· <i>Stella ista.</i>
TH III 15, 11: <quarta>	·c· <i>Stella ista. Dixit Dominus. Omnis spiritus.</i>
TH V 4, 356: secunda	·c· <i>Dixit Dominus. Clamaverunt iusti.</i> ·b· <i>Stella ista.</i>
TH VII 4, 260: <quarta>	·d· <i>Sit nomen.</i> ·c· <i>Stella ista.</i>
TH IX 2, 4, 252: secunda	·c· <i>Dixit Dominus.</i> ·b· <i>Stella ista.</i>
TH XII 8, 69: tertia	
TH XV 10, 85: <quarta>	·c· <i>Dixit Dominus.</i>
TH XVI 3, 8, 9: tertia (ed.≈)	·c· <i>Stella ista. Benedicta filia.</i>
TH XVII 386: <tercia>	·c· <i>Stella ista.</i>
TH XIX 544: tertia	<·c·> <i>Stella ista. Lauda Ierusalem.</i>
TH XXI 10, 75: tertia	<·c·> <i>Clamaverunt.</i>
TH XXIII 2, 11, 12: tertia	·c· <i>Stella ista. Confortatus est. Omnis spiritus.</i>
TH XXIV 17, 150: tertia (Var.)	·c· <i>Dixit Dominus. Stella ista. Clamaverunt.</i> ·b· <i>Misit Dominus. Quo progredieris. Dives ille.</i>
LZ 4, 280: alia <secunda>	·c· <i>Dixit Dominus.</i> ·b· <i>Stella ista.</i>
Sz 13, 225: tertia (var.)	·c· <i>Omnis spiritus. Clamaverunt. Stella ista.</i>
TON. Vratisl. 4, 13-14 and 21: tertia	·c· <i>Dixit Dominus.</i>

4. ·b·c· 
e u o u a e

TH I 2, 14, 5: <tercia> (ed.≈; see Comm.)	·b·d·
TH II 4, 320: tertia	·d· <i>Angeli archangeli. Tu es Petrus.</i>
TH III 15, 13: <quinta>	·d· <i>Salve crux. Sit nomen Domini. Dirige.</i>
TH V 4, 460: tertia	·d· <i>Tu es Petrus.</i>
TH VII 4, 261: <quinta-a-b-c> (var.)	·d· <i>Non est inventus. Tu es Petrus. Ingressa Agnes.</i>
TH IX 2, 4, 256: tertia	·d· <i>Tu es Petrus.</i>
TH XV 10, 84: <tercia>	·d· <i>Specie tua.</i>
TH XVI 3, 8, 12: quarta (ed.≈)	·d· <i>Non est aliud. Sit nomen Domini.</i>

TH XVII 387: <quarta>	·d· <i>Tanto pondere.</i> (Sa) ·G·d· <i>Veterem hominem. Angelus ad pastores.</i>
TH XIX 543: secunda	<·d·> <i>Sit nomen. Dirige.</i>
TH XXI 10, 75: secunda	<·d·> <i>Tu es Petrus.</i>
TH XXIII 2, 11, 14: quarta	·d· <i>Tu es Petrus. Sit nomen Domini. Induit me.</i>
TH XXIV 17, 151: quarta (var.)	·d· <i>Homo natus. Tu es Petrus. Sit nomen Domini.</i>
LZ 4, 282: tercia	·d· <i>Angeli archangeli. Tu es Petrus. Sit nomen.</i>
Sz 13, 223: secunda	·d· <i>Tu es Petrus. Dirige. Mecum enim.</i>
TON. Vratisl. 4, 15-16 and 22-23: quarta	·d· <i>Non est inventus. Sit nomen Domini.</i>

5. ·b· 
e u o u a e

TH I 2, 14, 4: <secunda>	·a·
TH II 4, 323: quarta et ultima	·b· <i>Redemptionem misit.</i>
TH III 15, 9: <tercia>	·b· <i>Mirificavit Dominus. Redemptionem misit.</i>
TH V 4, 463: quarta et ultima	·b· <i>Redemptionem misit.</i>
TH VII 4, 258: <tercia>	·b· <i>Redemptionem misit.</i>
TH IX 2, 4, 259: quarta et ultima	·b· <i>Mirificavit Dominus.</i>
TH XII 8, 68: capitalis	
TH XV 10, 83: <secunda>	·b· <i>Redemptionem misit.</i>
TH XVII 385: <secunda>	·b· <i>Constitues eos. (see Comm.)</i>
TH XIX 545: quarta	<·b·> <i>Redemptionem misit.</i>
TH XXI 10, 75: quarta	·b· <i>Redemptionem misit.</i>
TH XXIII 2, 11, 10: secunda	·b· <i>Redemptionem misit. Mirificavit Dominus.</i>
TH XXIV 17, 148: prima	·b· <i>Redemptionem misit. Mirificavit Dominus.</i> ·G· <i>In civitate Domini. Anima mea.</i>
LZ 4, 284: quarta	·b· <i>Mirificavit Dominus. Redemptionem misit.</i>
Sz 13, 228: quarta	·b· <i>Redemptionem misit. Ex quo omnia.</i>
TON. Vratisl. 4, 11-12 and 20:	·b· <i>Redemptionem misit.</i>

OCTAVUS TONUS:

TH I – vol. II, 128-30	TH XVI – vol. V, 136-37
TH II – vol. II, 274-84	TH XVII – vol. V, 236-39
TH III – vol. II, 383-88	TH XIX – vol. V, 355-56
TH V – vol. III, 160-72	TH XXI – vol. V, 476-79
TH VII – vol. III, 295-97	TH XXIII – vol. VI, 99-102
TH IX – vol. IV, lacuna	TH XXIV – vol. VI, 225-29
TH XI – vol. IV, lacuna	LZ – vol. VI, 398-403
TH XII – vol. IV, 265	Sz – vol. VI, 536-40
TH XV – vol. V, 69-70	TON. Vratisl. – vol. VI, 701-04

The plagal mode with ·G· as its final presents a stable tradition within the Hollandrinus tradition – at least with respect to the principal four *enouae*. The aspect of mode eight which at once makes the tradition notable and creates a degree of inconsistency is the adding of a final *differentia* to this mode, a *differentia* that is characterized as the *tonus peregrinus*. This particular ‘tone’ and its *enouae* will be examined at the conclusion of this section.

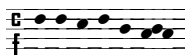
The eighth mode represents the only mode in which all tonaries agree concerning the *differentia capitalis* or *principalis*; for in this instance *enouae* no. 1 ·G· is placed in the initial position, and every tonary that names a principal *differentia* cites this particular cadence. All tonaries with the exception of TH XII add three additional *enouae* to this principal formula. TH XII omits *enouae* no. 2. ·G·a·G·. Moreover the enumeration of initial pitches and accompanying repertoire of antiphons is remarkably consistent.



TH I 2, 15, 2: capitalis <prima>	·G·
TH II 4, 341: primum et principale	·a· <i>Angeli Domini. Ierusalem gaude.</i> ·G· <i>Beatus vir qui suffert. Gaude et laetare.</i> ·D· <i>Completi sunt dies Mariae. Hymnum cantate.</i>
TH III 16, 11: capitalis <tercia>	·a· <i>Hymnum cantate.</i> ·G· <i>Iudaea et Ierusalem. Beatus vir qui suffert.</i>
TH V 4, 482: primum et principale	·a· <i>Completi sunt dies Mariae. Hymnum cantate.</i> ·G· <i>Beatus vir qui suffert. Gaude et laetare.</i> ·D· <i>Angeli Domini. Ierusalem gaude.</i>
TH VII 4, 269: capitalis	·G· <i>Gaude et laetare.</i>
TH XII 8, 72: capitalis	

TH XV 10, 88: <prima>	·G·c· <i>Hic vir despiciens mundum.</i>
TH XVI 3, 9, 5: principalis	·a· <i>Apertum est.</i> ·G· <i>Beatus vir qui suffert. Ascendente.</i> ·D· <i>Ad te levavi.</i> ·C· <i>Stabunt iusti.</i>
TH XVII 390: principalis	·a· <i>Natus est nobis.</i> ·G· <i>Beatus Nicolaus.</i> ·D· <i>Sapientia clamat. Ierusalem gaude.</i> ·C·
TH XIX 547: capitalis	<·G·> <i>Veni Sancte Spiritus.</i> <i>Angelus autem Domini.</i>
TH XXI 10, 79: <principalis>	<·G·> <i>Veni Sancte Spiritus.</i>
TH XXIII 2, 12, 1: principalis et capitalis	·a· <i>In loco pascuae.</i> ·G· <i>Gaude et laetare.</i> ·D· <i>Angeli Domini.</i> ·C· <i>Alleluia.</i>
TH XXIV 17, 158-59: prima et principalis	·a· <i>Scitote. Apertum est.</i> ·F· <i>Ierusalem gaude. Magi videntes stellam.</i> ·G· asc. <i>Ne timeas.</i> ·G· desc. <i>Gaude et laetare.</i> ·D· asc. <i>Valde honorandus. Cum esset desponsata.</i> ·D· desc. <i>Istorum est enim. Beatus vir qui suffert.</i> ·C· <i>Sapientia clamat. Stabunt iusti.</i>
LZ 4, 294: primum et principale	·a· <i>Completi sunt dies Mariae.</i> ·G· <i>Beatus vir qui suffert.</i> ·D· <i>Ierusalem gaude.</i>
Sz 13, 242: principalis	·a· <i>Laurentius.</i> ·G· <i>Orietur. Gaude et laetare. Beatus vir qui suffert.</i> ·D· <i>Angeli Domini. Venient dies.</i> ·C· <i>Sapientia clamat.</i>
TON. Vratisl. 4, 42-43 and 54-56: principalis	·a· <i>Hymnum cantate.</i> ·G· <i>Spiritus Sanctus in te. Beata es.</i>

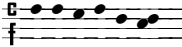
2. ·G·a·G·



e u o u a e

TH I 2, 15, 5: <secunda>	·F·
TH II 4, 347: prima	·F· <i>Iusti confitebuntur. Zachae festinans.</i> ·E· <i>Ecce nunc tempus acceptabile.</i> ·D· <i>Spiritus Domini replevit.</i>
TH III 16, 6 and 9: circumflexa <secunda>	·F· <i>Ave spes nostra.</i> ·E· <i>Ecce nunc tempus. Parvulus filius.</i>
TH V 4, 488: prima	·F· <i>Iusti confitebuntur. Zachae festinans.</i> ·E· <i>Ecce nunc tempus acceptabile.</i>

	·D· <i>Spiritus Domini replevit.</i>
TH VII 4, 270: <prima>	·F· <i>Cumque intuerentur.</i> ·E· <i>Hodie beata. Hora est iam.</i> ·D· <i>Spiritus Domini.</i>
TH XV 10, 91: <quarta>	<i>fa</i> <·F·> <i>Zachee festinans.</i>
TH XVI 3, 9, 6: prima	·F· <i>Fili quid fecisti. Virgam virtutis.</i> ·E· <i>Ardens est.</i>
TH XVII 391: prima	·F· <i>Iusti confitebuntur.</i> ·E· <i>Tibi soli.</i>
TH XIX 550: tertia	<·F·> <i>Magi videntes.</i>
TH XXI 10, 79: tertia	<·F·> <i>Magi videntes.</i>
TH XXIII 2, 12, 5: prima (12, 7: ·F· should be ·E·)	·F· <i>Magi videntes. Ave spes nostra.</i> ·E· <i>Hora est iam. Zachee festinans. Ecce nunc.</i>
TH XXIV 17, 160: secunda	·F· <i>Iusti confitebuntur. Pater Abraham.</i> ·E· <i>Hodie Maria. Hora est iam. Ecce nunc tempus.</i>
LZ 4, 298: prima	·F· <i>Iusti confitebuntur. Zachee festinans.</i> ·E· <i>Ecce nunc tempus.</i>
Sz 13, 247: prima	·F· <i>Iusti confitebuntur. Magi videntes. Zachee.</i> ·E· <i>Hodie natus est.</i>
TON. Vratisl. 4, 36-37 and 48-49: prima	·F· <i>Bonum est sperare.</i> ·E· <i>Parvulus filius.</i>

3. ·G·a· 
e u o u a e

TH I 2, 15, 6: <tercia>	·c· ·a·
TH II 4, 352: secunda	·c· desc. <i>In aeternum. Deo nostro iucunda.</i>
TH III 16, 18: <quinta>	·c· desc. <i>Collocet eum. Deo nostro iucunda..</i>
TH V 4, 493: secunda	·c· desc. <i>In aeternum. Deo nostro iucunda..</i>
TH VII 4, 276: <tercia>	·c· desc. <i>Ecce ancilla Domini.</i>
TH XII 8, 73: prima	
TH XV 10, 89: <secunda>	·c· desc. <i>Deo nostro iucunda..</i>
TH XVI 3, 9, 8: secunda	·c· desc. <i>Deo nostro iucunda.. In aeternum.</i>
TH XVII 392: secunda	·c· <i>Hoc est praeceptum.</i>
TH XIX 548: prima	<·c·> <i>Deo nostro iucunda.. Hoc est praeceptum.</i>
TH XXI 10, 79: prima	<·c·> <i>Deo nostro iucunda..</i>
TH XXIII 2, 12, 9: secunda	·c· desc. <i>Hoc est praeceptum. Deo nostro iucunda..</i>
TH XXIV 17, 162: tertia	·c· desc. <i>Priusquam te. Deo nostro iucunda..</i>
LZ 4, 301: alia <secunda>	·c· desc. <i>Deo nostro iucunda..</i>
Sz 13, 249: secunda	·c· <i>Hoc est praeceptum. Dominus in templo.</i>
TON. Vratisl. 4, 38-39 and 50-51: secunda	·c· desc. <i>Collaudet eum. Deo nostro iucunda..</i>



TH I 2, 15, 7: <quarta>	·c·
TH II 4, 355: tertia	·c· rept. <i>Zelus domus. Euntes ibant.</i>
TH III 16, 16: <quarta>	·c· rept. <i>Zelus domus. Confirma hoc.</i>
TH V 4, 495: tertia	·c· rept. <i>Zelus domus. Euntes ibant.</i>
TH VII 4, 274: <secunda>	·c· rept. <i>Euntes ibant.</i>
TH XII 8, 73: secunda	
TH XV 10, 90: <tercia>	·c· rept. <i>Factus est repente.</i>
TH XVI 3, 9, 10: tertia	·c· rept. <i>Zelus domus. Euntes ibant.</i>
TH XVII 393: tertia	·c· <i>Ego dormivi.</i>
TH XIX 549: secunda	<·c·> <i>Zelus domus.</i>
TH XXI 10, 79: secunda	<·c·> <i>Zelus domus.</i>
TH XXIII 2, 12, 11: tertia	·c· rept. <i>Zelus domus. Euntes ibant.</i>
TH XXIV 17, 163: quarta	·c· rept. <i>Ego dormivi. Euntes ibant.</i>
LZ 4, 303: tertia	·c· rept. <i>Factus est repente.</i>
Sz 13, 251: tertia	·c· rept. <i>Euntes ibant. Zelus domus.</i>
TON. Vratisl. 4, 40-41 and 52-53: tertia	·c· rept. <i>Zelus domus. Ego dormivi.</i>

5. TONUS PEREGRINUS

The treatises of the Hollandrinus tradition represent one of the principal late medieval sources for definition and discussion of this exceptional psalm tone, a psalm that has two recitation tones and is associated particularly with Psalm 113: *In exitu Israhel de Aegypto domus Iacob de populo barbaro*. The tonaries of the Hollandrinus tradition seem to be the sole source for the mnemonic verse for this unusual tone²⁰:

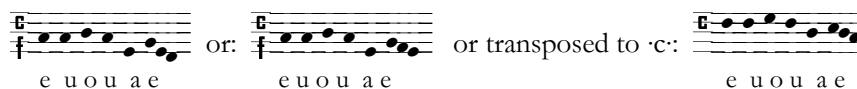


TH I 2, 15, 8 refers to the tone as a *specialis melodia* and does not use the term *peregrinus*. TH I places the tone as the final *enouae* of the eighth mode, and the other treatises which discuss the tone place it similarly. Nevertheless it should be noted that TH III also introduces the tone in

²⁰ The example is taken from LZ 4, 310; cf. TH II 4, 362, TH V 4, 504; TH VII 4, 303; Sz 13, 257.

mode five,²¹ and then presents it again as the first *euouae* discussed in mode eight. TH XVI devotes a separate chapter to the *tonus peregrinus* (TH XVI 3, 10).

Only two treatises within the *Traditio Iohannis Hollandrinus* fail to introduce the *tonus peregrinus*: TH XV and TON. Vratisl.



TH I 2, 15, 8-9: specialis melodia <quinta>	·C·
TH II 4, 358: quarta et ultima, tonus peregrinus (on ·G· and transposed to ·c·)	·C· <i>Nos qui vivimus. Sapientia clamat.</i>
TH III 16, 3: diferencia peregrinalis <prima>	·D· <i>Dixit Dominus. Alleluia Alleluia.</i>
TH V 4, 499: quarta, tonus peregrinus	·C· <i>Nos qui vivimus. Sapientia clamat.</i>
TH VII 4, 296-303: peregrinus	
TH XII 8, 73: tercia <et ultima> (var.)	
TH XVI 3, 10, 1-2: tonus peregrinus	<·C·> <i>Nos qui vivimus.</i>
TH XVII 395-97 (only <i>Sa</i>): tonus peregrinus	
TH XIX 551: quarta <et ultima> (var.)	<·C·> <i>Nos qui vivimus.</i>
TH XXI 10, 80: peregrinus (var.)	<·C·> <i>Apud Dominum.</i>
TH XXIII 2, 12, 13: quarta, tonus peregrinus (var.) (12, 14: ·G· in ed. should be ·C·)	·D· <i>Nos qui vivimus. Dixit Dominus.</i> ·C· <i>Sapientia clamat.</i>
TH XXIV 17, 166: ultima, tonus peregrinus	·C· <i>Nos qui vivimus. Sapientia clamat.</i> <i>Angeli Domini.</i>
LZ 4, 306: ultima, tonus peregrinus	·D· <i>Angeli Domini.</i> ·C· <i>Nos qui vivimus.</i>
Sz 13, 253: quarta – tonus peregrinus (var.)	·D· ·C· <i>Nos qui vivimus.</i>

²¹ See TH III 13, 7-8: *Et nota quod secundum musicos tonus peregrinus hoc modo <intonatur>. Et volunt quod habet fieri, quando aliqua antiphona incipit in ·c· acuta per semidithonum descendens.* TH III 16, 3 also introduces the term *peregrinalis* (cf. LmL II, 821-22).

MICHAEL BERNHARD – ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

POSTSCRIPTUM

I. HANDSCHRIFTEN UND ÜBERLIEFERUNG

Mehr als fünf Jahre sind seit der Publikation des ersten Bandes der *Traditio Iohannis Hollandrini* vergangen. Nach intensiver Forschungsarbeit und erneuten Bibliotheksrecherchen im Zusammenhang mit der Edition der Texte ist es notwendig, einige Sachverhalte und Meinungen, die wir im ersten Band geäußert haben, zu revidieren, zu vervollständigen und auf den neusten Forschungsstand zu bringen.

1. Zu den Quellen der Traditio Iohannis Hollandrini

Die Versfolge mit dem Incipit „Gamma·ut, ·A·re“, welche die Guido-nische Hand beschreibt, erscheint mit etlichen Varianten sowohl in den *Flores musicae* des Hugo Spechtshart und in der *Traditio Hollandrini* (TH I, TH III, TH V, TH VIII, TH X, TH XII, TH XIX, TH XXIV, Sz, LZ). Während in Band I, S. 110 (und S. 250) Hugo Spechtshart als Quelle für die Hollandrinus-Tradition angenommen wurde, ist jetzt eindeutig das Lehrs Gedicht „Palmarum cum digitis“ (VERS. Palmarum) aus dem 13. Jh. als gemeinsame Quelle für Spechtshart und die *Traditio Hollandrini* festzustellen.¹ Einige der Verse wurden sowohl bei Spechtshart wie auch in der Hollandrinus-Tradition verändert, andere wortwörtlich übernommen. VERS. Palmarum und nicht HUGO SPECHTSH. ist für die gesamte Hollandrinus-Tradition als direkte Vorlage zu bestimmen.

VERS. Palmarum I	TH III	TH VIII	TH X	TH XIX	TH XXIV
17	1, 9	9, 87	C177	83	5, 3
18	1, 10	9, 88	C 178	84	5, 4
19	1, 11	9, 89	C 179	85	5, 5
20	1, 12	9, 90	C 180	86	5, 6
21	1, 13	9, 91	C 181	87	5, 7
22	1, 14	9, 92	C 182	88	5, 8
23	1, 15	9, 93	C 183	89	5, 9
24	1, 16	9, 94	C 184	90	5, 10
25	1, 17	9, 95	C 185	91	5, 11
26	1, 18	9, 96	C 186	92	5, 12
27	1, 19	9, 97	C 187	93	5, 13
28	1, 20	9, 98	C 188	94	5, 14

¹ Siehe *Traditio Iohannis Hollandrini* Band VI S. 559-592

TH I 1, 5, 2-13; Sz 2, 81-92; TH XII 3, 6-18; TH V 1, 43-55 und LZ 1, 35-47 überliefern die Verse von VERS. Palmam mit größeren Varianten.

In der Hollandrinus-Tradition spielen VERS. Palmam I und die später kompilierte Fassung VERS. Palmam II eine wichtige Rolle für die grundlegende Lehre vom Tonsystem, die Regeln der Mutation und die Struktur der Intervalle.

2. TH XXIV, TH XXV und TH XXVI in der Hollandrinus-Tradition

In Band I der *Traditio Iobannis Hollandrini* sind signifikante textliche Beziehungen der Traktate untereinander ausführlich beschrieben worden.² Allerdings fehlen in dieser Aufstellung die Traktate TH XXIV, TH XXV und TH XXVI, die uns zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Band I noch nicht bekannt waren. Die in den Einleitungen zu den Editionen dargestellten Ergebnisse seien hier kurz zusammengefaßt:

TH XXIV – TH IX – LZ – TH V

Die außergewöhnliche Aufteilung des Begriffs *tonus* in die drei Teilbereiche *tonus vulgaris*, *tonus Ambrosianus* und *tonus Gregorianus*, die TH IX, LZ und TH V vornehmen, ist bereits im ersten Band der *Traditio Iobannis Hollandrini* erwähnt worden.³ Zu diesen drei Zeugnissen ist nun auch TH XXIV hinzuzufügen.

TH IX 2, 3, 4 ff. = LZ 4, 42 ff. = TH V 4, 38 ff. = TH XXIV 16, 70 ff.

Bemerkenswert ist die unterschiedliche Bestimmung der Teilbereiche mit Hilfe eines Begriffs, der in der Musiktheorie einzigartig ist. TH IX nennt ihn „*repndenciae*“, LZ „*dependenciae*“, TH V „*repndenciae*“ bzw. „*arrimadenciae*“ (bei der ersten Erwähnung in der Handschrift *Mn3*). TH XXIV allein verwendet zumindest das im Lateinischen geläufige Wort „*correspondenciae*“, ohne daß die Bedeutung dieses Begriffs klarer wird.⁴

² Siehe *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. I, S. 74-95

³ Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 90

⁴ Vgl. den Kommentar von Christian Berkold zu TH IX 2, 3, 6; *Traditio Iobannis Hollandrini* Bd. IV, S. 97

TH XXIV – TH XIX – TH XXVI

TH XXIV stimmt insbesondere in den Versen der Kapitel 3-7 mit TH XIX 38-268 so offensichtlich überein, daß man von einer gemeinsamen Quelle ausgehen kann. Zu diesem Überlieferungsweig gehört auch TH XXVI, dessen Text fast vollständig in TH XXIV zu finden ist. Die unterschiedliche Anordnung und einige Passagen, die nicht in TH XXIV zu finden sind, lassen den Schluß zu, daß keine unmittelbare Abhängigkeit vorliegt.⁵

TH XXV – TH XV

Ein großer Teil von TH XXV stimmt mit TH XV überein. Die Konkordanz sind der Tabelle in Band VI der *Traditio Iohannis Hollandrini* S. 246-247 zu entnehmen.

TH XXV – TH VII – TH XIII

Ein kleinerer Teil von TH XXV (4, 1 - 5, 18 und 8, 18-20+28) stammt aus der Tradition von TH VII und TH XIII. Aufgrund der Textvarianten muß mit einer gemeinsamen Vorlage dieser drei Texte gerechnet werden.

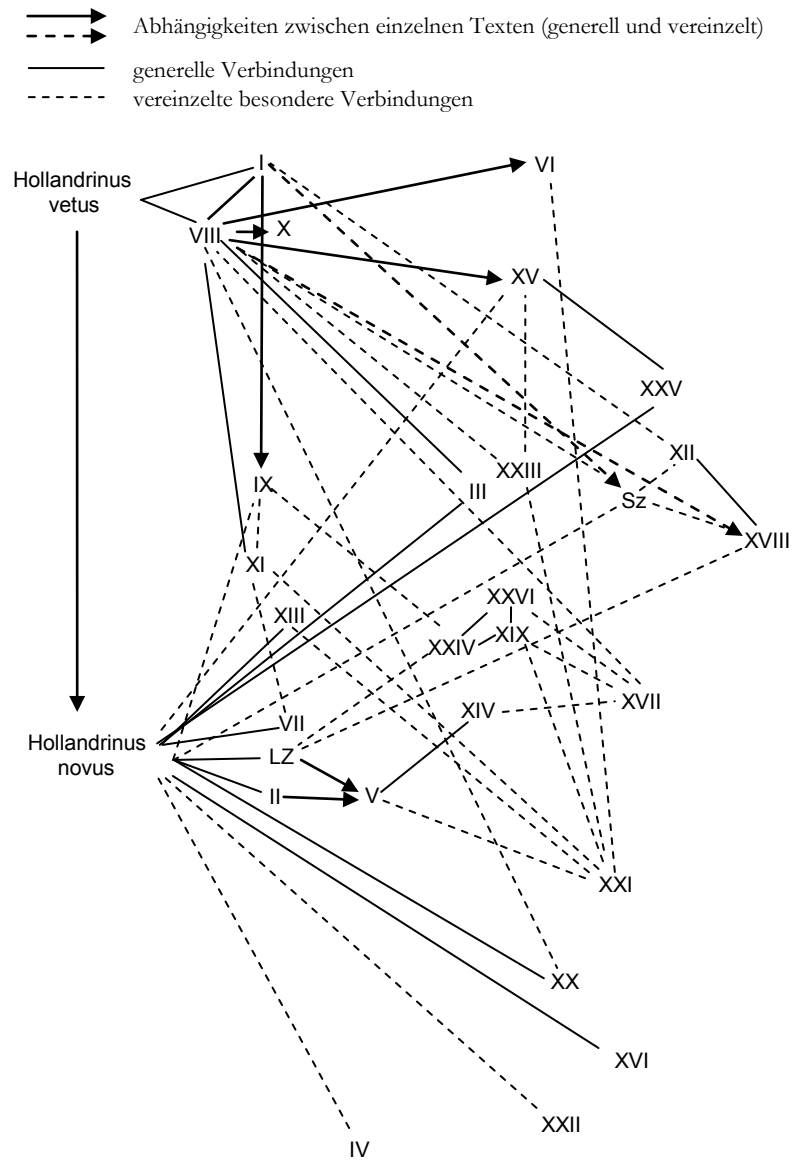
TH XXVI – TH XVII

Eine besondere Verbindung zwischen TH XXVI und TH XVII besteht in der Übernahme von drei Versen (TH XXVI 78-80 = TH XVII 256-258) aus einer umfangreicheren Versfolge, die auch in Vat. Pal. 1346 f. 24r und im Musiktraktat des Henricus Helene überliefert ist. Die Notenbeispiele zu den Ambitus der Tonarten (TH XXVI 105-128 = TH XVII 302 in der Handschrift *Sa*) sind ebenfalls nur in diesen beiden Traktaten überliefert.

Unter Berücksichtigung der in Band I der *Traditio Iohannis Hollandrini* noch nicht bekannten Texte kann die Tafel mit der Darstellung der Abhängigkeiten und Parallelen der Texte untereinander⁶ folgendermaßen vervollständigt werden:

⁵ Siehe *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 282-284

⁶ Siehe *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. I, S. 95



3. Geographische Einordnung der Hollandrinus-Traktate

Einen Überblick über die Verbreitung der Hollandrinus-Tradition gibt die folgende Landkarte. In vielen Fällen zeigt die Positionierung allerdings nur die Herkunft der Handschrift, nicht aber den Ort der Entstehung des Textes an, in einigen Fällen ist die Herkunft nur ungefähr zu bestimmen.



4. Neue Zeugnisse zur Person des Iohannes Hollandrinus

a) Wien, Österreichische Nationalbibliothek *cpv* 3646

Der aus dem Kloster Mondsee stammende Codex aus dem 15. Jahrhundert enthält einen „Liber precatorius“ auf den Blättern 9-295.⁷ Auf den Seiten 1v-8v, 296r-319r und auf einzelnen leeren Seiten innerhalb des „Liber precatorius“ sind in einer flüchtigen Kursive ohne erkennbare Ordnung verschiedene musiktheoretische Texte eingetragen, von denen mehrere eine Verbindung zur Hollandrinus-Tradition erkennen lassen:

fol. 4v: Secuntur regule de solmisacione cantus. Ad solmisandum quemlibet cantum artificialiter sciendum est pro regula universali, quod respiciendus est tonus cuiuslibet cantus, qui ex nota finali cognoscitur. Nam secundum variationem toni variatur solmisacio tocius cantus, presertim in clavibus tres voces habentibus. Qui enim tonos ignorat, non est censendus musicus, ut dicit Iohannes Holendinus. Que solmisacio ex tonis octo magnum capit in ore <mo>mentum.

2^a regula. Omnis volens solmisare inspectis libris diligenter videat de clave signata, quia ponitur in principio cuiuslibet cantus. ...⁸

Der dem Johannes Hollandrinus zugeschriebene Lehrsatz ist eine Prosafassung des Verses „Musicus octo tonos ignorans non reputatur“, der auch in TH II, LZ und TH V namentlich Johannes Hollandrinus zugeschrieben wird. Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 30 (*locus Hollandrinus* 1C).

Der Begriff *clavis signata* ist als *locus auxiliaris* (2c) ein typisches Merkmal der Hollandrinus-Tradition. Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 55-57.

fol. 215v: Mutacio est unius vocis in aliam in eadem clave sub uno sono variacio.

Diese Definition erscheint in der Hollandrinus-Tradition in unterschiedlichem Wortlaut und wird in Sz dem Johannes Hollandrinus namentlich zugeschrieben. Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 41-42 (*locus Hollandrinus* 3D).

⁷ Beschreibung in RISM B III⁶, S. 80-84.

⁸ Der Text ist ediert von Alexander Rausch in: Robert Klugseder: Quellen zur mittelalterlichen Musik- und Liturgiegeschichte des Klosters Mondsee (mit Beiträgen von Alexander Rausch, Martin Roland und Hanna Zühlke). Codices manuscripti. Supplementum 7, Purkersdorf 2012, S. 243

fol. 302r-303r: De modis et speciebus musicalibus.

Unisonus, primus modus, est unius vocis in eadem clave bina, trina vel crebrior repetitio. Et fit sex modis, prout sex sunt voces musicales. Exemplum: *ut ut, re re, mi mi, fa fa, sol sol, la la*.

Semitonium, 2^{us} modus, est unius vocis in 2^{am} imperfectam debilis intensio vel remissio. Et fit tantum inter *mi* et *fa* ascendendo vel descendendo. Et habet fieri septies, prout 7^{tem} sunt cantus in specie. Pluries vero fit per instrumenta musicalia. Notandum, quod duplex est semitonium, scilicet maius et minus. Maius cantatur inter *mi* et *fa* tantum sive fit in cantu ♮ durali, naturali aut b mollari. Minus est, quando fingitur de tono semitonium, et hoc propter eius suavitatem inducendam et dissonanciam vitandam inventum est. Nam quod perfectum est, imperfici potest ratione urgente. Sic etiam de semitono quandoque fingitur tonus. Nam quod imperfectum est, perfici potest necessitate cogente.

Tonus, 3^{us} modus, est unius vocis in 3^{am} perfectam virilis intensio vel remissio. Et fit cum omnibus vocibus preter *mi* et *fa*, in quibus cantatur semitonium. Que tamen voces cum aliis vocibus sursum aut infra sociate constituunt tonum. Exemplum: *ut re, re mi, fa sol, sol la* et econtra.

(f. 302v) Semidytonus, 4^{us} modus, est ascensus vel descensus debilis unius vocis in 3^{am} imperfectam habens duas species, scilicet *re fa, mi sol* et econtra.

Dytonus, quintus modus, est ascensus vel descensus virilis unius vocis in 3^{am} perfectam habens duas species, scilicet *ut mi, fa la* et econtra.

Diatesseron, 6^{us} modus, est ascensus vel descensus dulcis unius vocis ad 4^{am} imperfectam habens 3^s species, scilicet *ut fa, re sol, mi la* et econtra. Iste modus excludit tritonum, et est 4^a perfecta de *fa* ad *mi* et econtra constans ex 3 tonis excluso semitono. Sed prohibetur in omni musica.

Diapenthe, 7^{mus} modus, est ascensus vel descensus dulcis unius vocis ad quintam perfectam habens 4^{or} species, scilicet *ut sol, re la, mi mi, fa fa*. Iste modus excludit semidiapenthe, et est quinta imperfecta de *mi* ad *fa* et econtra continens 2 tonos et duo semitonia etc.

Semitonium cum diapenthe est ascensus vel descensus debilis unius vocis in 6^{am} habens duas species, scilicet *re fa, mi fa* et econtra, *mi sol* et econtra.

Tonus cum diapenthe, nonus modus, est ascensus vel descensus virilis unius vocis in 6^{am} perfectam habens duas species, scilicet *ut la, re mi* et econtra.

(f. 303r) Semidytonus cum diapente, decimus modus, est ascensus vel descensus debilis unius vocis in 7^{am} imperfectam habens quinque species, scilicet *ut fa, re sol, mi la, re fa, mi sol* et econtra.

Dytonus cum diapente, undecimus modus, est ascensus vel descensus virilis unius vocis in 7^{am} perfectam habens duas species, scilicet *ut mi, fa la* et econtra.

Diapason est ascensus vel descensus dulcissimus unius vocis in octavam perfectam habens 7^{tem} species scilicet *ut sol, re la, mi mi, fa fa, ut fa, re sol, mi la* et econtra. Iste modus excludit semidiapason et est octava imperfecta de *mi* ad *fa* et econtra constans ex 3 semitoniis et 4 tonis. Sed prohibetur in omni musica.

Sciendum, quod in consonanciis perfectis, scilicet diatesseron, diapenthe et diapason non debet accipi *mi* contra *fa* et econtra alioquin cantaretur tritonus in quarta, semidiapenthe in quinta et semidiapason in octava, que species false sunt et prohibite, ideo vitande.

Et tantum de modis et speciebus musicalibus.

In den Beschreibungen der Intervalle fallen die Verwendung der Begriffe *virilis* und *debilis* und die typischen Formulierungen auf, die in der

Hollandrinus-Tradition weit verbreitet sind. Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 61-64 (*locus Hollandrinus* 4a).

fol. 303v-304r: De coniunctis et ficta musica.

Coniuncta sic describitur: est facere ex tono semitonium et ex semitonio facere tonum, id est loco *mi* ponere *fa* et loco *fa* ponere *mi*. Unde coniuncta est noticia cantus respectu signi intrinseci dans, quod non habet, et recipiens, quod suum non est. Ineunte primo aspectu signi, quod signum regit cantum, dicitur ‚respectu signi intrinseci‘ propter signa extrinseca, que coniunctas non causant, sed tantummodo habent fieri ineuntibus hiis signis b rotundo et ♯ quadrato, que regunt omnem melodiam implicate. Dicitur ‚recipiens, quod suum non <est>‘. In hoc notatur conveniencia, quoniam (?) tantummodo ficta musica habet voces recipere alienas, que in clavibus non ponuntur. Et sunt adinvente precipue propter evitare tritonum, semidiapenthe et semidiapason, quia maxima sunt vicia in musica. Ubi nota, quod in instrumentis musicalibus, ut sunt monocordum, clavicordum et organum semitonia sunt necessaria, ideo inter voces seu claves quaslibet tonum causantes poterit poni semitonium. Et he posiciones dicuntur semitonia ficta, quia non ex naturali divisione manus secundum tetracordum, quod est diatesseron, proveniunt. Dicitur autem ficta musica, cum vera non sit, quia vox in aliqua clave fictim canitur, (f. 304r) que in ea naturaliter non ponitur. Nam voci in clave posite contrariatur. Verum hec omnia lucidius patent in cantu figurato, a quo coniuncte ducunt originem, cuius denique intuitu abusive admisisse (?) oriuntur in gregoriana melodia. Nam maturitas antiquorum nichil horum accurate admisit; hoc autem curiosa superbaque modernorum lascivia superaddit et adinvenit vel potius ‚fictum‘ propter nominis veritatem pallio quodam subtilitatis, licet vacuo, decolorat. Sciendum quod duplex est coniuncta, scilicet maior et minor. Minor habet fieri, quando in ·D·solre aut ·G·solreut *fa* canit, et ille non sunt vere coniuncte, quia loco *re* accipitur *fa*, quod non est conveniens in cantu, secus tamen est in instrumentis musicalibus, in quibus inter ·C· et ·D·, inter ·F· et ·G· semitonium ponitur. Sed maius coniuncta habet fieri, quando tales voces tunc recipiuntur in clavibus, que non conveniunt in aliquo, ut *fa* pro *mi* in ·B·mi, ·E·lami, ·a·lamire et *mi* pro *fa* in ·C·faut, ·F·faut, ·c·solfaut et sic de aliis in octavis existentibus etc.

Et tantum de coniunctis.

fol. 304v: Prima coniuncta accipitur in ·A·re gravi et signatur per b rotundum.

2^a accipitur in ·♯·mi gravi et signatur per b molle ratione huius vocis *mi*.

3^a accipitur in ·C· gravi et signatur per ♯ quadratum ratione huius vocis *fa*.

4^a accipitur in ·E·lami capitali et signatur per b rotundum ratione huius vocis *mi*.

5^a accipitur in ·F·faut capitali et signatur per ♯ quadratum ratione huius vocis *fa*.

6^a accipitur in ·a·lamire et signatur per b molle ratione huius vocis *mi*.

7^a accipitur in ·c·solfaut et signatur per ♯ quadratum ratione huius vocis *mi*.

8^a accipitur in ·e· acuto et signatur per b molle ratione huius vocis *mi*.

9^a accipitur in ·f·faut acuto et signatur per ♯ quadratum ratione huius vocis *fa*.

10^a accipitur in ·aa· geminato et signatur per b molle ratione huius vocis *mi*.

11^a accipitur in ·cc·solfa et signatur per ♯ quadratum ratione huius vocis *fa*.

12^a accipitur in ·ee·la et figuratur per b rotundum ratione huius vocis *mi* vel *la*.

Ex illis habetur, quod alique coniuncte per b molle et alique per ♯ quadratum signantur.

Die Lehre von den *coniunctae* ist ein wesentliches Merkmal der *Traditio Iohannis Hollandrini*. Die Definition zu Beginn des Kapitels findet sich in mehreren Traktaten.⁹ Die Verwendung des Begriffs *coniuncta* stammt daher möglicherweise aus der Hollandrinus-Tradition, Anzahl und Zweck der *coniunctae* weichen dagegen davon ab. Die Anzahl der *coniunctae* beschränkt sich nicht mehr auf den Bedarf bestimmter Chormelodien, der Zweck der *coniunctae* zielt eindeutig auf die Instrumentalmusik für Tasteninstrumente.

b) *Pesaro, Biblioteca Oliveriana 83*

Der Musiktraktat, der die Blätter 1-45 umfaßt, wurde nach dem Explicit auf fol. 45v¹⁰ im Jahre 1503 von Benedetto di Benedettino di Boncio in Modruš, Kroatien geschrieben.¹¹ Im ersten Teil wird die Elementarlehre behandelt, der zweite Teil besteht hauptsächlich aus einem umfangreichen Tonar.

Im ersten Kapitel, das im Inhaltsverzeichnis fol. 1r „De causa efficiente ubi varii istius artis inventores patebunt“ benannt wird, heißt es:

fol. 4r: ... Boetius tamen genere et scientia clarissimo nobilem ac subtilem numerorum proportionem et concordantiam una cum translatione de greco in latinum dicitur invenisse qui gracia translationis causa efficiens merito dicitur. Guido insuper quidam religiosus in arte subtilissimus propter vocum et tonorum plenam indagationem causa efficiens dici potest.

Iohannes (?) vero de Muris regulas subtiles proportionum in unum tractatulum viris scolasticis collegisse protestatur.

Tubal laudabilis registrator instrumentorum musicalium registra ac epilogum modulaminum fertur invenisse. De quibus Iohannes Hollandrinus sic inquit:

Pittagoras reperit, transfertque Boecius ipse.

Investigatur Guido fuit ipse tonorum.

Tubal epilogum modulaminis eque registrans,

Subtiliter regulas fertur posuisse Iohannes.

Ordinat ac suplet Gregorius Ambrosiusque.

Die Verse werden in LZ pr. 36-40 und TH V pr. 37-41 ebenfalls mit Verfasseramen zitiert. In verschiedenen Varianten sind sie in der ganzen Hollandrinus-Tradition und darüber hinaus verbreitet. Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 29-30 (*Locus Hollandrinus* 1B).

⁹ Vgl. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 42-44 (*locus Hollandrinus* 3E)

¹⁰ „Musica per me b: b: Anno M^o quingentesimo tercio finita Modrusie: M: S: Declarante c: M: C: Bern: Veneris die hora completorii ante divi festum Georgii“

¹¹ Beschreibung in RISM B III⁶ S. 553-557

c) *Gregorius Gyöngyösi, Declarationes constitutionum (Rom 1520)*¹²

Die Constitutiones des Paulinerordens wurden von Gregorius Gyöngyösi, Prior des Pauliner-Klosters bei Santo Stefano Rotondo zusammengestellt. Sie sind im Jahre 1520 in Rom im Druck erschienen.

In der Rubrica XXXIII *De septem horis canonicis locis suis et temporibus persolvendis* geht der Autor auch auf die musikalische Gestaltung ein:

In proposito autem hec constitutio vult, ne cantent fratres nostri alte et basse simul et semel preter illos, qui alte cantare non possunt. Tales namque possent cantare et descendere a communi cantu per tertiam sive quintam sive octavam, quoniam una nota bene resonat cum tertia, quinta et octava ac decima.

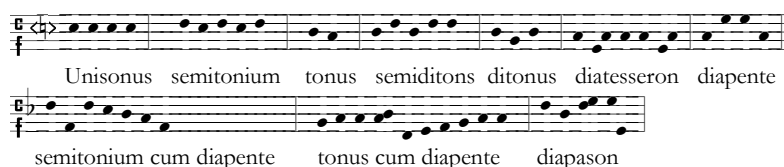
Exempli gratia se<x> sunt voces musice, scilicet *ut re mi fa sol la*. *Ut* ad *mi* est tertia, *ut* ad *sol* est quinta, *sol* ad *fa* octava, et hee voces bene concordant, ut patet in organo. De hiis vocibus dicit Jo. Holendrinus:

„*Ut re mi* cum *fa sol* iungas, hiis simul et *la*
cunctas claudit odas <...>“.

Item ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contextitur, scilicet primus unisonus, qui habet fieri ex uno sono plurium notarum in linea vel spacio resumptarum. Secundus est semitonium et dicitur, quando una vox in proximam et immediatam debiliter seu modice intenditur aut remittitur et habet fieri duobus modis, scilicet ex *mi fa* et *fa mi*. Tertius dicitur tonus et est saltus unius vocis in proximam et immediatam vocem, potenter et viriliter sonans, et habet fieri quattuor modis ascendendo, scilicet *ut re*, *re mi*, *fa sol*, *sol la* et quattuor modis descendendo, scilicet *re ut*, *mi re*, *sol fa*, *la sol*. Quartus modus est semiditonus et est unius vocis in tertiam debilis intensio vel remissio et dirigit saltum suum in tertiam sicut ditonus, sed differenter, quia ditonus non includit semitonium, scilicet *mi fa*, quod tamen semiditonus includit; et habet fieri duobus modis ascendendo, scilicet *re fa*, *mi sol* et duobus modis e converso, scilicet *sol mi*, *fa re*. Quintus modus est ditonus et habet fieri ex duobus tonis per unam tertiam saltando ut dicendo *fa la*, *la fa*, *ut mi*, *mi ut*. Habet fieri duobus modis ascendendo, scilicet *ut mi*, *fa la* et duobus modis descendendo, scilicet *mi ut*, *la fa*. Sextus modus est diatesseron et habet fieri, quando sit ascensus vel descensus ab aliqua perfecta nota ad quartam imperfectam et constat ex duobus tonis et uno semitono habetque fieri tribus modis ascendendo, scilicet *ut fa*, *re sol*, *mi la*, et tribus modis descendendo, scilicet *la mi*, *sol re*, *fa ut*. Septimus modus est diapente et est ascensus vel descensus de una nota ad quintam, que dulciter concordat, et constat ex tribus tonis et uno semitono fitque quattuor modis ascendendo, scilicet *ut sol*, *re la*, *mi mi*, *fa fa*, et quattuor modis e converso. Octavus modus est semitonium cum diapente et habet fieri, quando fit ascensus vel descensus ab una corda in sextam incluso tamen semitono constatque ex tribus tonis et duobus semitonis, ut patebit in figura cantus. Nonus modus est tonus cum diapente et fit de una nota in sextam tam in ascensu quam in descensu et viriliter sonat. Constat autem ex quattuor tonis et uno semitono et fit uno modo ascendendo, scilicet *ut la*, et uno modo descendendo, scilicet *la ut*. Item, ad istos modos additur unus, scilicet diapason, et hic modus fit ex con-

¹² Den Hinweis auf diesen Text verdanken wir Gábor Sarbak (Budapest), der uns auch freundlicherweise Kopien der entsprechenden Seiten zukommen ließ.

cordantia earundem clavium in ascensu vel descensu ut ascendendo ab ·A· gravi in ·a· acutum vel a ·C· gravi in ·c· acutum et dulcissime sonat constatque ex quinque tonis et duobus semitoniis. Pro hiis omnibus ponitur ista figura:



Die beiden dem Johannes Hollandrinus zugeschriebenen Verse lassen sich in der Tat in der Hollandrinus-Tradition wiederfinden. Sie sind in TH I 1, 1, 3-4; TH II 1, 28-29; TH V 1, 21-22 und LZ 1, 17-18 überliefert. Die anschließende Beschreibung der Intervalle entspricht den Beschreibungen in TH II 3, 54-121; TH V 3, 79-150 und LZ 3, 75-147, allerdings in verkürzter Form.

5. Elemente der Traditio Iohannis Hollandrini in der Musiktheorie des 15. Jhs.

a) Mainz, Stadtbibliothek Hs II 223

Die aus der Kartause Mainz stammende Handschrift der Mainzer Stadtbibliothek Hs II 223 wurde anlässlich der Verse über die Mutationen, die Teil des Lehrgedichts VERS. Palmam II sind, bereits erwähnt.¹³ Ein knapper Choraltraktat dieser Handschrift mit dem Incipit „Turpe est ignorare quod omnibus convenit scire“ (fol. 233r-236r) zeigt weitere Verbindungen zur Hollandrinus-Tradition, vor allem zu TH XXIV und TH XXVI. Da die typischen *loci Hollandrini* und *loci auxiliares* nur in wenigen Fällen nachzuweisen sind, kann man diesen Text nicht zu den direkten Zeugnissen der Hollandrinus-Tradition zu zählen.

Der Traktat ist in vier Kapitel aufgeteilt: Das erste Kapitel enthält eine kurze Einleitung und eine grundlegende Beschreibung des Tonsystems mit der Aufzählung der Tonbuchstaben, Solmisationssilben und Hexachorde. Unter den zahlreichen Versen aus VERS. Palmam sind auch die Verse „·Gamma·ut ·A·re“ (*locus Hollandinus* 3B) zu finden, die der Fassung von TH XIX und TH XXIV entsprechen.

Besondere Erwähnung verdient die Beschreibung des *hexachordum durum*, die deutliche Parallelen zu TH I 1, 6, 6 und Sz 3, 15-17 zeigt. Bei Szydlovita wird diese Passage dem Joannes Olendrinus zugewiesen.

¹³ Cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 562, 588-590

f. 234r: Item nota: primus beduralis incipitur in gamaut in lingua (!) et finitur in ·ee·lami in spacio. Secundus cantus beduralis incipitur in ·ge·solreut in spacio et finitur in ·ee·lami in lingua (!). 3^{us} beduralis incipitur in ·gege·solreut et in lingua (!) et finitur ·dede·lasol in lingua (!). Et caret una voce, scilicet *la*, ideo dicitur cantus imperfectus. Sed secundum alios finitur in ·e·la extra manum. Et sic non dicitur cantus imperfectus.

Das zweite Kapitel des Traktats widmet sich der Mutation („Nunc consequenter dicendum est de mutacionibus vocum ipsius manus“), die mit einer dem *locus Hollandrinus* 3D korrespondierenden Definition eröffnet wird:

f. 234v: Est autem mutacio unius vocis in alteram variacio eadem consonancia manente.

Das dritte Kapitel beschreibt die Intervalle mit deutlichen Parallelen zu TH XXVI (bis zum *diatessaron*) und TH XXIV (*diapente*, *semitonium cum diapente*, *tonus cum diapente*, *diapason*). Zur Quinte werden drei Verse zitiert, die dem Traktat des Hugo Spechtshart entnommen sind (HUGO SPECHTSH. 345, 348-349).

f. 234v-235v: <H>iis visis consequenter nunc videndum est de modis ipsius cantus. Et est notandum, quod communiter ponuntur novem modi et attestatur metrista:

Formatur cantus hñis ter (tibi *ms.*) ternis speciebus (id est hñis novem).

Quorum modorum primus dicitur unisonus. Et dicitur: est unius et et eiusdem (eisdem *ms.*) <vocis> repetitio et habet fieri sex modis secundum quod sex sunt voces, scilicet *ut re mi* etc. Exemplum patet isto modo ut puta (pute *ms.*) sic:

Versus: Unisonus voce solet in sola resonare.

Secundus modus dicitur semitonium. Et est unius vocis in proximam et immediatam vocem modica et debilis elevacio vel depressio, id est descensio vel ascensio. Et dicitur a *semis*, quod est *dimedius*, et *thonos*, quasi dimedius thonus; vel dicitur a *semis*, quod est *imperfectus*, et thonus, quasi imperfectus thonus; et habet solum fieri uno modo, scilicet ascendendo de *mi* in *fa* vel econverso.

Versus: Et *fa mi* semitonium moderacio dat tibi rectum.

Exemplum sumitur, ut patet. (*exemplum deest*)

Sed 3^{us} modus dicitur thonus. Et dicitur sic: est saltus unius vocis in proximam et immediatam vocem potenter et viriliter sonando, quia fortem et potentem sonum facit respectu semitonio, eo quod semitonium habet debilem sonum. Et habet fieri 4^{or} modis verbi gracia <*ut re*>, *re mi*, *fa sol*, <*sol*> *la*.

Versus: Dat *fa sol la* thonus vel *ut re mi* thonus.

Sed quartus modus dicitur semiditonus. Et est unius vocis in 3^{am} debilis ascensio vel descensio. Et dicitur a *semis*, quod est *imperfectus*, et *dithonus*, quasi imperfectus dithonus; vel dicitur a semithono et thono, eo quod componitur ex semithonio et thono; et dirigit saltum (saltem *ms.*) suum (suam *ms.*) ad 3^{am}, ut dithonus. Sed differt ab eo, quia dithonus numquam

in suo ambitu (ambito *ms.*) vel circuitu (circuitu *ms.*) semitonium includit, semidithonos vero semper. Et habet fieri semidithonos duobus modis, scilicet ascendendo de *re* in *fa* vel everso et ascendendo de *mi* in *sol* vel everso.

Versus: Semique dithonos est, cum *sol mi fa re* iungis.

Exemplum patet. (*exemplum deest*)

Quintus <modus> dicitur dithonos et est saltus unius vocis in 3^{am} potenter et viriliter sonans. Et dicitur a *dia*, quod est *duo*, et *thonos*, quasi duos thonos continens. Et habet fieri duobus modis: uno modo ascendendo de *ut* in *mi* vel everso; secundo modo de *fa* in *la* vel everso.

Versus: Dithonus est *ut mi* vel *fa la* cum sibi iungis.

Exemplum patet. (*exemplum deest*)

Sextus modus dicitur diatesseron et est saltus unius vocis in 4^{am} proportionaliter sonans. Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *tesseron*, 4^{or}, quasi ex 4^{or} vocibus compositus; et constat ex duobus thonis et semitonio; fit 3^{bus} modis: uno modo ascendendo de *ut* in *fa* vel everso; secundo modo de *re* in *sol* vel everso; 3^o modo de *mi* in *la* vel everso.

Versus: *La mi sol re fa ut* diatesseron esse probatur.

Exemplum sumitur, ut patet. (*exemplum deest*)

Septimus modus dicitur diapente et est saltus ab una voce in 5^{am} dulciter et iocunde sonans. Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pente* (ponta *ms.*) 5^{ue}, eo quod constat ex quinque vocibus; et constat ex 3^{bus} thonis et semitonio. Et fit 4^{or} modis.

Versus: Dat voces quinque tibi contextas (contextus *ms.*) diapente,

Infra si saltum fieri (sive *ms.*) cupias vel in altum

Cantando *re la sol ut mi mi* quoque *fa fa* (va va *ms.*).

Octavus <modus> dicitur semitonium cum diapente et est saltus unius vocis in sexta debiliter sonans. Et est modus compositus, quia componitur ex semitonio et diapente.

Versus : Semitonium (Semitonion *ms.*) sepe sibi coniungit diapente.

Nonus modus dicitur thonus cum diapente et est saltus unius vocis in sextam potenter sonans. Et dicitur a thono et diapente, quia ex tono et diapente est compositus. Constat enim ex 4^{or} tonis et uno semitonio.

Ad illos novem modos additur unus alius, scilicet dyapason. Et proprie nec nominatur modus nec tonus, sed potius consonancia vel equatio nominatur, quia equat (equas *ms.*) summas voces ad ymas, id est ad inferiores. Et est saltus ab una voce in octavam ascendendo vel descendendo dulcissime sonans. Et dicitur a *dya*, quod est *de*, et *pan* (pon *ms.*), id est *totum*, et *son* (so *ms.*), id est *sonus*, quia fit ex omnibus modis sonorum. Constat enim ex 5^c tonis et duobus semitoniis.

Das vierte und kürzeste Kapitel ist den Kirchentonarten gewidmet. Es enthält Verse zu *ambitus* und *finales*, die aus Traktaten der Hollandrinus-Tradition bekannt sind. Ein Abschnitt mit Regeln zu Pausen und *distinctiones* beendet den Traktat.

Neben diesem Traktat lassen sich in der Mainzer Handschrift weitere Parallelen zur Hollandrinus-Tradition finden: eine *scala decemlinealis* auf fol. 237r, die Merkmelodie *Ter terni sunt modi* (fol. 237v), sowie eine Beschreibung aller Mutationsmöglichkeiten auf fol. 241r, die den aus VERS. Palmam II bekannten Versen zur Mutation vorausgeht.

b) Rome, Biblioteca Vaticana Pal. lat. 1878 f. 8r-18r

Ein kurzer Text von Erhard Knab, im Inhaltsverzeichnis der Handschrift als „Modus cantandi et intonandi“ bezeichnet¹⁴, dokumentiert die Hollandrinus-Rezeption im Umkreis der Heidelberger Universität in bemerkenswerter Weise. Erhard Knab (kurz nach 1420-1480) war eine herausragende Persönlichkeit der Heidelberger Universität, an der er studierte, lehrte und das Rektorenamt bekleidete.¹⁵ Seine Aufzeichnungen über Musik sind Teil einer Sammlung von Texten, die hauptsächlich dem *Trivium* gewidmet sind. Die Handschrift stammt aus dem Jahr 1455.

Der Text des „Modus cantandi et intonandi“ ist sehr wahrscheinlich eine Sammlung von Exzerpten aus einem größeren Traktat. Er behandelt die *musica plana* und die *musica mensuralis*. Der Aufbau des ersten Teils entspricht der typischen Anordnung von Choraltraktaten: Definition und Etymologie des Begriffs *musica*, die ‚Erfinder‘ der Musik, und der Gegensatz der Begriffe *ars* und *usus*. Anschließend werden das Tonsystem, die Hexachorde, die Mutation und die Intervalle behandelt. Den Schluß bildet ein kurzer Tonar.

Mehrere Verbindungen mit der *Traditio Iohannis Hollandrini*, einige davon aus deren ältesten Schichten, verdienen hier besondere Beachtung:

– die dreizeilige Fassung der Verse „Pitagoras reperit“ (*locus Hollandrinus* 1B) mit einer Variante („notas“ anstelle von „normas“), die nur aus TH XXVI 18 bekannt ist:

f. 8r: Versus: Pitagoras reperit, transfertque Boecius ipsam.
Investigatur Guido, Thubalque registrat,
Jubal epilogat, notas posuitque Iohannes.

– der Vers „Bestia non cantor“ (*locus Hollandrinus* 1A):

¹⁴ RISM B III 6, S. 580-581

¹⁵ Colette Jeudy / Ludwig Schuba: Erhard Knab und die Heidelberger Universität im Spiegel von Handschriften und Akteneinträgen. Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven 61, 1981, S. 60-108

f. 9r: Musicus est, qui cantum suum per musice regulas artificialiter dirigit. Cantor est, qui cantum suum irregulariter dirigit ex frequenti usu.

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

– eine Erläuterung des Begriffs *registrum musicae* für die Guidonische Hand mit einer Umschreibung, die deutlich an den für die *Hollandrinus vetus*-Traktate typischen Ausdruck „clavigera demonstratrix“ erinnert (*locus auxiliaris* 3a).¹⁶ Diese Erläuterung führt die *scala decemlinealis* ein:

f. 9r: Registrum (Registrus *ms.*) musice est vocum musicalium in cantu regulari clavigera demonstracio.

– eine Variante eines Verses aus VERS. Palmam I 44, der den Unterschied zwischen *b durum* und *b molle* erläutert (*locus Hollandrinus* 2B):

f. 9v: Nota quod differunt *b* [sc. quadrum] et *b* [sc. molle]:

Versus: *b* quadrum *mi* canit *b* molle *fa* modulizat.

– Definitionen der Termini *linea* und *spatium* (*locus auxiliaris* 2a) mit typischen Formulierungen der *Hollandrinus vetus*-Gruppe:

f. 9v: Alia regula est, quod registrum musice incipit in linea et finit in spacio: patet de ·Gamma·ut et ·e·la. Est autem spacium duarum intersticiū linearum sibi proxime continuarum sive comunitur se habencium. Linea vero est protraccio duorum spaciū divisiva.

– Definitionen der Intervalle *diatesseron*, *dyapente*, *semitonium cum dyapente*, *tonus cum dyapente* und *diapason* mit dem Ausdruck *saltus* und charakterisierenden Abverbien, die für die kleine Sexte bereits in TH I zu finden sind und in TH IX, TH XIX, TH XXIV, TH XXVI und den Traktaten der *Hollandrinus novus*-Gruppe regelmäßig auftreten (cf. *locus auxiliaris* 4a).

f. 10v: Dyatesseron est saltus ab una voce in quartam proporcionabiliter sonans ...

Dyapente est saltus ab una voce in quintam dulciter sonans ...

Semitonium cum dyapente est saltus ab una voce in sextam imperfecte sonans ...

Tonus cum dyapente est saltus ab una voce in sextam potenter sonans ...

Dyapason est saltus de una voce in octavam dulcissime sonans ...

c) Melk, Stiftsbibliothek 950, fol. 222v-229r

Der *Tractatulus metricus de musica*, der im Jahr 1462 in Melk unmittelbar für den Codex 950 verfaßt wurde¹⁷, ist eine umfangreiche Sammlung von

¹⁶ cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. I, S. 57 und 71

¹⁷ Die Datierung ergibt sich aus dem Explicit (Satz 475-476), die Herkunft aus der Erwähnung der Abtei Melk in Satz 325, die Abfassung für den Codex 950 aus mehreren Verweisen auf andere Texte des Codex (z. B. Satz 325).

Merkversen, die durch Überschriften nach Themenbereichen gegliedert ist. Ergänzt werden die Verse durch Prosaeschübe, die entweder Themen behandeln, für die anscheinend keine Verse zur Verfügung standen, aber wichtig genug erschienen, um in den *Tractatulus* aufgenommen zu werden, oder notwendige Kommentare zu den Versen liefern. Die wichtigste Quelle für den *Tractatulus* ist die *Tractatio Iohannis Hollandrini*. Ein Text dieser Traktatgruppe (TH XIII), der in der Melker Handschrift 873 überliefert ist, bildet eine Hauptquelle für den *Tractatulus*. Aber auch andere Traktate der Hollandrinus-Tradition zeigen deutliche Textparallelen, besonders diejenigen Traktate, die mit Böhmen und speziell mit Prag verbunden sind: Dazu gehört vor allem TH XI, der aus dem Augustiner-Chorherrenstift Třeboň (Wittingau) in Sudböhmen stammt. Mit diesem Traktat hat der Melker *Tractatulus* eine ganze Anzahl von Versen gemeinsam. Die Verse 181-183 sind nur aus diesen beiden Traktaten bekannt. Unterschiede im Wortlaut legen allerdings die Vermutung nahe, daß der *Tractatulus* nicht unmittelbar von TH XI abhängig ist. Eine Folge von Versen zur Charakterisierung der Tonarten (372-373 und weitere) teilt der *Tractatulus* mit den sicher aus dem Prager Universitätsmilieu stammenden Traktaten TH VIII, X, III und VI. Andere Verse wiederum sind in einem weiteren Kreis der Hollandrinus-Tradition zuzuordnen. Übernahmen aus Lambertus, dem Verstraktat „*Palmarum cum digitis*“ und der *Summula Guidonis* sind sicher mittelbar über diese Texte zustande gekommen. Der *Tractatulus metricus de musica* ist von Michael Bernhard in der Festschrift für Elżbieta Witkowska-Zaremba¹⁸ ediert.

¹⁸ Paweł Gancarczyk (ed.), *Musica theórica - musica practica and their contexts in medieval and early modern culture*. Warszawa 2016

II. DER AUTOR JOHANNES HOLLANDRINUS UND SEIN TRAKTAT

Die Möglichkeiten, der Person des Johannes Hollandrinus näher zu kommen und die Entstehungsgeschichte der mit seinem Namen verbundenen Texttradition zu erklären, sind begrenzt. Das wesentliche Hindernis besteht in der offensichtlich nur unvollständig erhaltenen Textüberlieferung, die uns keine kontinuierliche Entwicklung zeigt. Die im Folgenden beschriebenen Hypothesen gehen von unterschiedlichen Voraussetzungen aus. Das erste Szenarium versucht, die Lücken in der Überlieferung offenzulegen und die erhaltenen Textzeugen als Puzzleteile in ein umfassenderes Bild einzufügen. Das zweite Szenarium wäre vorstellbar, wenn man voraussetzt, daß die erhaltenen Textzeugen ungefähr die ursprüngliche Überlieferungssituation widerspiegeln.

A. Johannes Hollandrinus als Autor eines Choraltraktes aus der Zeit vor 1402

Über unseren Autor können wir außer seinem Namen Johannes nichts Sicheres aussagen. Der Namenszusatz ‚Hollandrinus‘ mit all seinen Varianten verweist deutlich auf seine Herkunft. Er erscheint in Choraltrakten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Gebieten, die weit von Holland entfernt sind: in Schlesien (zu der Zeit Teil des Böhmisches Königreichs), im süddeutschen Kulturbereich, Polen, Ungarn und Prag (dort erst im Jahre 1500), und sogar im Gebiet des heutigen Kroatien.¹⁹ Nach aller Wahrscheinlichkeit war er ein niederländischer Lehrer und Musiktheoretiker.

Die letzte bedeutende Studie über die Identität des Johannes Hollandrinus von Tom Ward wurde vor dreißig Jahren publiziert. Ward hatte sieben Traktate berücksichtigt: das *Opusculum monacordale* mit der Zuschreibung an Johannes Valendrinus in Feldmanns Edition (= TH I)²⁰; den Anonymus XI in Coussemakers Edition (= TH II)²¹, den sogenannten Anonymus Bartha, der nur in einer auszugsweisen Edition zugänglich war (= TH

¹⁹ Vgl. S. 258 in diesem Band

²⁰ Fritz Feldmann: Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte 37, Breslau 1938, ND Hildesheim-New York 1973

²¹ CS 3, S. 416-474

V)²²; einen damals noch unedierten Traktat aus Leipzig (= TH XIII), die *Musica Magistri Szydlowite* in Gieburowskis Edition (= Sz)²³; den von Ladislaus de Zalka kopierten Traktat in der Edition von Dénes von Bartha (=LZ)²⁴, und schließlich eine Reihe von Versen aus LAMBERTUS, die mit der Zuschreibung an Johannes Hollandrinus in einer Regensburger Handschrift zu finden sind.²⁵ Ward übernahm in seiner Studie die Ansicht Gieburowskis, daß der zentraleuropäische Raum als Wirkungskreis des Johannes Hollandrinus anzusehen ist, in dem er ein hohes Ansehen als Musiktheoretiker genoß. Ward verfolgte aber auch Feldmanns Ansatz, den Autor außerhalb des Kreises der Musiktheoretiker zu identifizieren. Während er allerdings Zweifel an Feldmanns Meinung äußerte, daß das *Opusculum monacordale* (= TH I) der originale Musiktraktat des Johannes Hollandrinus sei und die Autorschaft des Johannes Valendrinus in Frage stellte, widersprach er der Meinung Feldmanns nicht, daß der Traktat schon in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. wahrscheinlich in Prag geschrieben wurde. Daraus schloß er, daß die überlieferten Zitate aus seiner Lehre erst nach seiner Wirkungszeit in andere Traktate einfließen.²⁶ Johannes, Sohn des Arnold von Monnickendam, ein Gelehrter aus Holland, dessen Aufenthalt in Prag in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. nachgewiesen werden kann, paßte als Kandidat für eine Identifizierung als Johannes Hollandrinus perfekt in dieses Szenarium. Ward war allerdings auch klar, daß keinerlei Anzeichen für musikalische Interessen dieses Johannes aus Monnickendam belegt werden konnten.

Während der letzten dreißig Jahre hat sich die Zahl der Texte, die als der Hollandrinus-Tradition zugehörig betrachtet werden, vervielfacht. Die zeitliche und geographische Ausbreitung der Tradition hat sich wesentlich erweitert. Von besonderem Interesse sind dabei Texte, welche die Lehre des Johannes Hollandrinus in Gebieten bezeugen, die weiter westlich und nördlich der bisher angenommenen Grenzen für die Verbreitung dieser Lehre liegen. Während diese Texte nicht den Namen Johannes Hollandrinus erwähnen, erscheint in der Rheingegend ein anderer Name: „Musica

²² Dénes von Bartha: Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts. AMf 1-2, 1936-1937, S.59-82, 176-199

²³ Die „Musica magistri Szydlowite“. Posen 1915

²⁴ Dénes von Bartha: Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). Budapest 1934

²⁵ Ward, Hollandrinus, S. 597

²⁶ Ward, Hollandrinus, S. 578

Iohannis Boen Rijsburgensis“ (TH XXVI). Ungeachtet der Zweifelhaftigkeit dieser Zuschreibung bringt sie doch einen Autor aus Holland ins Spiel.

Das Text-Corpus, das uns jetzt bekannt ist, erlaubt uns, erneut einen Blick auf das Werk und die Person des Johannes Hollandrinus zu werfen, obwohl immer noch vieles im Dunkeln bleibt. Vor allem besitzen wir nach wie vor keinen Text, der zweifelsfrei als originaler Traktat anzusehen wäre. Wir müssen uns ebenso bewußt sein, daß wir nur einen Teil der Texte besitzen, die unter dem Einfluß seiner Lehre geschrieben wurden. Die Texte, die wir der Hollandrinus-Tradition zuordnen, repräsentieren einen Typus der musiktheoretischen Literatur, in der überlieferte Traditionen mit besonderem Respekt behandelt und Veränderungen und ‚Erneuerungen‘ nur langsam und nicht ohne Widerstand eingeführt wurden, wobei die Integrität der Lehre grundsätzlich beibehalten wurde. Diese Eigenschaft ist für die Datierung einzelner Texte aufgrund ihres Inhalts wenig hilfreich. Andererseits muß man zur Kenntnis nehmen, daß diese Texte ständig in der elementaren musiktheoretischen Lehre zur Vermittlung der Grundlagen des liturgischen Gesangs dienten. Diese Ausbildung fand in unterschiedlichen Institutionen statt. Lehrer und Kompilatoren trafen dabei ihre eigenen Entscheidungen, was sie aus der Lehre des Johannes Hollandrinus übernahmen oder wegließen und was sie modernisierten und lokalen Bedürfnissen anpaßten. So bildet jeder dieser Texte für sich ein eigenständiges Ganzes, was wiederum die Schwierigkeit begründet, den originalen Text des Johannes Hollandrinus zu rekonstruieren. Die Natur des vorliegenden Materials zwingt somit zur Vorsicht bei der Formulierung von Urteilen und Meinungen, die nach dem heutigen Kenntnisstand nur als Hypothesen angesehen werden können. Manche der sich ergebenden Fragen können schlichtweg nicht abschließend beantwortet werden. Die folgende Hypothese strebt an, die verlorene Kontinuität der Hollandrinus-Tradition ansatzweise zu rekonstruieren.

1. Zur Datierung und Herkunft des Musiktraktats von Johannes Hollandrinus

Eine grundlegende Frage betrifft die Genese der Hollandrinus-Tradition: Basiert diese Tradition tatsächlich auf einem Traktat eines einzigen Autors, oder handelt es sich um eine Sammlung didaktischen Materials, eine Anthologie aus fertigen Einzelkapiteln, aus denen Textbücher zur elementaren Chorallehre zusammengestellt wurden? Die Form

einiger Texte, die als zur Hollandrinus-Tradition gehörig betrachtet werden, legt die Existenz solcher Sammlungen nahe (wie z.B. TH X, TH VI, TH XXII). Andererseits läßt die namentliche Zuschreibung von einzelnen Lehrsätzen, die auf den Autor eines Musiktraktats verweisen, vermuten, daß alle Texte der Hollandrinus-Tradition in unterschiedlichem Maße die Rezeption seiner Lehrtätigkeit dokumentieren, was aber die oben beschriebene Technik der Kompilation nicht ausschließt.

a) *Datierung*

Eine weitere Frage ist die Datierung des ursprünglichen Traktats des Johannes Hollandrinus. Nach unserem derzeitigen Kenntnisstand erscheint der Name Johannes Hollandrinus in neun der 28 Traktate, die wir zur Hollandrinus-Tradition zählen.²⁷ Eine Analyse der Zitate, die dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben sind hat uns zu einer Abgrenzung von zwei Gruppen geführt, die wir *Hollandrinus vetus* und *Hollandrinus novus* genannt haben. Durch die namentlich bei Szydlovita zugewiesenen Lehrsätze kann die Tradition des *Hollandrinus vetus* identifiziert werden, TH II, TH V und LZ liefern Belege für die Tradition des *Hollandrinus novus*. *Hollandrinus vetus* steht für die älteste Fassung der Lehre des Johannes Hollandrinus, während *Hollandrinus novus* jüngere Fassungen bezeichnet.²⁸ Der älteste uns bekannte Text der Hollandrinus-Tradition ist TH VIII, ein Traktat eines anonymen Magisters, der nach dem Kolophon am 23. September 1402 an der Universität Prag beendet wurde. Diese Angabe wird von zwei Abschriften belegt, die in den Jahren 1431 in Prag und 1448 in Krakau geschrieben wurden. Lehrsätze, die in anderen Traktaten dem Johannes Hollandrinus namentlich zugeschrieben werden (*loci Hollandrini*), können schon in diesem Traktat in den Kapiteln nachgewiesen werden, welche die grundlegende Elementarlehre behandeln.

ee-la

Besonders leicht als Teil der Lehre des Johannes Hollandrinus erkennbar ist die Diskussion des höchsten Tons des Tonsystems *ee-la* (TH VIII 8, 19; *locus Hollandrinus* 2C). Die Aussage von TH VIII läßt einerseits darauf schließen, daß TH VIII nicht der Traktat des Johannes

²⁷ Über namentliche Erwähnungen außerhalb der Hollandrinus-Tradition siehe Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 18-19 und S. 255-260 in diesem Band.

²⁸ Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 48-49

Hollandrinus sein kann, andererseits legt sie nahe, daß der Autor von TH VIII wahrscheinlich mit dem Originaltraktat vertraut war, obwohl er nicht alle Lehrmeinungen des Johannes Hollandrinus teilte, was besonders die Erweiterung des Tonsystems der *musica plana* durch die Tonstufe *ee-la* betrifft.²⁹ Die Rechtfertigung für diese Veränderung lag in der Notwendigkeit, das dritte *hexachordum durum* zu beenden (*perficere*) oder zu vervollständigen (*complevere*). Der Autor von TH VIII wies diese Idee als unsinnig mit ähnlichen Argumenten und Formulierungen zurück, die andere Texte zur Rechtfertigung für die Erweiterung gebrauchten und dem Johannes Hollandrinus zuschrieben. Die früheste heute bekannte Zuschreibung der Erweiterung an Johannes Hollandrinus erscheint im Jahre 1463 in TH V, dann nach 1475 im Traktat des Magisters Szydlovita. Die Ähnlichkeit der Argumentation und Ausdrucksweise in TH VIII und den Traktaten mit der Zuschreibung an Hollandrinus/Olendrinus kann somit als Argument für die Annahme dienen, daß sich TH VIII kritisch zum originalen Traktat des Johannes Hollandrinus äußert, der somit bereits vor 1402 geschrieben wurde.³⁰ Es wäre ebenfalls denkbar, daß der anonyme Autor von TH VIII eine gewisse Überarbeitung des Traktats vornahm, um ihn im Universitätsbetrieb zu verbreiten.

Die Tonstufe *ee-la* (*locus Hollandrinus* 2C)

1402: TH VIII 8, 19: ... quidam scioli dicunt, quod **ad perfeccionem** tercii b duralis similiter addi debet extra manum hec clavis, scilicet *·ee-la*, geminata *·ee-*, et hoc **in opposito tercii articuli sive iuncture digiti medii**, ubi situatur *·dd-lasol*, quod tamen non oportet ...

1453-1467: TH XXIV 4, 14: Claves in numero sunt bis dene minus una. Sed secundum artem sunt XX, quia superadditur *·ee-la* extra manum **propter complere 3^m cantum b duralem**.

1463: TH V 2, 28-30: Sed quia ista ratio non videtur esse sufficiens quare tercius cantus b duralis deberet manere incompletus, ideo *·ee-la* pro ultima voce monocordii Guidonis

²⁹ Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 32-35

³⁰ Die älteste bekannte Erwähnung des *ee-la* in böhmischen Quellen scheint aus dem Traktat *Ad noticiam iam musice aertis intrare volentibus* zu stammen, der in der Handschrift Vyšší Brod 1 VB XXXIV, fol. 33v überliefert ist. Der Text ist ediert von Martin Horyna: *Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III*, Praha 2005, S. 2: „Et sciendum, quod *ee* a modernis musicis est addita propter perfeccionem septem cantus vel gradus et collocari debet in exteriori parte manus in secundo (!) articulo medii digiti.“ Die Handschrift stammt aus dem Jahr 1395 (cf. ibidem S. IX). Der Text enthält Regeln zur Mutation, die nach demselben Muster wie in Texten der Hollandrinus-Tradition formuliert sind.

secundum Iohannem Holl<andrinum> est addenda, qui locavit eam **sub vertice medii**. Cuius ratio fuit **ut ibidem b duralis completeretur**.

nach 1475: Sz 2, 21: Sed loquendo secundum artem, tunc claves in numero sunt viginti, extra manum additur ·ee-la **propter compleccionem et perfeccionem** tercii cantus ꝑ duralis. Sz 5, 111: ·ee-la est ultima diccio extra manum posita, habens unam vocem, scilicet *la*, que canitur per tercium ꝑ duralem et nullam habet mutacionem propter causas superius positas. Et locatur **sub vertice medii digitti ex opposito tercie iuncture eiusdem digitti** et hoc extra manum. Et quamquam multi asserunt, illam vocem ·e-la positam in illa dictione, scilicet ·ee-la, non esse tenendam seu ponendam, tamen Ioannes Olendrinus posuit eandem pro ultima voce monocordi Guidonis et locavit eandem sub vertice medii digitti extra manum et hoc, ut tercius cantus ꝑ duralis maneat completus.

1490: LZ 1, 24 (Glosse): ... secundum intencionem Colendrini ultra decem et novem claves usitatos additur ·ee-la extra manum **pro complecione** 3^{ia} cantus ꝑ duralis ...

LZ 2, 120-121: Sed quia non videtur ratio, quod 3^{cius} ꝑ duralis maneret incompletus, ideo placuit amplecti viam Iohannis Hollandrini, qui posuit ·ee-la pro ultima voce monocordi Guidonis et locavit eam **sub vertice medii**. Cuius ratio fuit, ut idem tercius cantus ꝑ duralis completeretur.

Diesem Gedankengang hinzuzufügen wäre, daß das *ee-la* als höchste Tonstufe des Tonsystems in den Merkversen „Bis decas ex arte ...“ ohne eine namentliche Zuschreibung erscheint. Die zeitliche und geographische Verbreitung dieser Merkverse deckt sich nahezu genau mit den Verbreitungsgebieten der Hollandrinus-Tradition. Ihre früheste Überlieferung ist in Prager Quellen zu finden (TH X und TH VIII „non magister“), ferner bis zum Ende des 15. Jhs. in Sz, LZ (als Glosse), TH II, TH V, TH VII, TH XIII, TH XV, TH XIX, TH XXIV und TH XXVI.

b) *Herkunft*

Es stellt sich nun die Frage, ob der originale Traktat des Johannes Hollandrinus tatsächlich in Prag entstanden ist. Zur Beantwortung dieser Frage sei der Blick auf das Lehrgedicht „Palmarum cum digitis“ gerichtet, das ein wesentliches Element der Hollandrinus-Traktate ist. Die früheste Überlieferung in der Handschrift Pal. lat. 1346 stammt aus dem 13. Jh.³¹ Drei Passagen des Gedichts wurden direkt mit der Person des Johannes Hollandrinus verknüpft (*locus Hollandrinus* 2B, 3A, 3B). Keine dieser Passagen ist im Haupttext von TH VIII anzutreffen. Das älteste Prager Zeugnis in TH X stammt aus dem Jahr 1415. Danach sind diese Verse auch in den Interpolationen der Prager Handschrift von TH VIII aus dem Jahr 1431 mit dem Vermerk „non magister“ anzutreffen.

³¹ Cf. *Tractatus Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 560

„*Gamma-ut, A-re*“

Besondere Aufmerksamkeit verdient die versifizierte Beschreibung der Guidonischen Hand mit dem Incipit „*Gamma-ut, A-re*“ (*locus Hollandrinus* 3B). Sie ist sowohl in der ältesten Prager Überlieferung in TH X und TH VIII („non magister“) und in ähnlichem Wortlaut in den späteren Texten TH XIX und TH XXIV anzutreffen, die nicht aus Prag stammen. In der gesamten Hollandrinus-Tradition erscheinen sie in der Tat in vier unterschiedlichen Fassungen, die anhand der Überlieferung von TH XXIV, TH X, TH I und LZ gut miteinander verglichen werden können (s. die Tafel S. 274). TH XXIV (5, 2-14) bietet den Text in einer Fassung, die sich kaum von der ältesten Überlieferung von VERS. Palmam I in der Palatina-Handschrift unterscheidet.³² Man kann diesen Befund als Beleg für die Dauerhaftigkeit und Kohäsion der Hollandrinus-Tradition betrachten. Neben TH XXIV (in den Handschriften *Ks* und *En*) und TH XIX (82-94) ist diese Fassung auch im Codex Mainz II 223 (fol. 233rv) überliefert. Alle Handschriften dieser Fassung enthalten dieselben kleineren Fehlstellen und eine Variante zum Text der Palatina: Auslassungen der Wörter „tegit est“ (Fassung A, v. 10) und „tenet“ (Fassung A, v. 14), sowie die Ersetzung von „heret“ durch „adheret“ (Fassung A, v. 14). Diese Varianten sind auch in VERS. Palmam II 23-24 vorhanden. Die Variante „In“ (In) statt „Inde“ (In) (Fassung A v. 7) hat ihre Ursache höchstwahrscheinlich in einer schlichten Verlesung. Man kann demnach davon ausgehen, daß alle vier Texte eine gemeinsame Vorlage hatten.

Die Varianten in den früheren Prager Handschriften TH VIII („non magister“) und TH X erlauben uns, die Hypothese auszuschließen, daß diese Prager Fassung als Quelle für die späteren Traktate TH XXIV und TH XIX gedient hat. Bezeichnenderweise könnte die wichtigste Variante der Prager Fassung in dem Vers „medius tibi portat“ (Fassung B v. 94) aus dem Bedürfnis heraus entstanden sein, den verderbten Vers in TH XXIV (cf. Fassung A v. 10) auszubessern. Auch die anderen Varianten von TH VIII („non magister“) und TH X machen den Text einfacher und verständlicher. Alle bekannten Textzeugen dieser Fassung weichen kaum voneinander ab. Dennoch erlaubt uns das Vorhandensein des Ausdrucks „tegit hinc“ und des Verbs „tenet“ nicht den Schluß, es handele sich um eine Umarbeitung der Fassung A. Zumindest kann aber gesagt werden, daß es sich wohl um eine Fassung handelt, die der Palatina-Handschrift nahe-

³² Cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 572 und 576-577

steht.³³ Darüberhinaus enthält die gesamte Überlieferung der Prager Fassung (neben TH VIII, TH X und TH III auch Salzburg, St. Peter Cod. a. VI.44, fol. 31rv) dieselbe sechs Verse umfassende Einleitung, die mit der folgenden Beschreibung der Guidonischen Hand eine konstante Einheit bildet.³⁴ Eine Lokalisierung der Herkunft dieser Fassung B ist nicht möglich, man kann aber vermuten, daß sie die Grundlage für weiterreichende Veränderungen im *Opusculum monacordale* bildete, dem Traktat, der dem Johannes Valendrinus zugeschrieben ist (TH I acc. 31).

Die Verbindung von TH I (Fassung C) zur Prager Fassung wird in den Ausdrücken „accipit apte“ und „medius sibi vertice portat“ (v. 8-9) deutlich. Bemerkenswert ist hingegen die Formulierung „hinc iterat“ (v. 10), die zum ältesten Bestand des Gedichts gehört (cf. Fassung A v. 11) und in der Prager Fassung durch „reiterat“ ersetzt wurde. Wir können daher nicht mit Gewißheit annehmen, daß sich – trotz unzweifelhafter Verwandtschaft – die Fassung von TH I direkt aus der Prager Fassung herleitet. Die wesentlichsten Änderungen des Autors des *Opusculum monacordale* betreffen die Namen der Finger und Fingergelenke: der vierte Finger trägt den Namen *fidius* anstelle von *medicus*³⁵, das mittlere Fingergelenk heißt *venter* anstelle von *medium*. Das Gedicht wird durch einen neuen Einleitungsvers eröffnet. Magister Szydlowitz zitiert das Gedicht mit Zuschreibung an Joannes Olendrinus.³⁶

Die Zuschreibung „secundum invencionem/intencionem Iohannis Hollandrini“ in den von Ulrich Fugger (TH V) und Ladislaus de Zalka (LZ) kopierten Traktaten betrifft hauptsächlich die Fingerglieder *radix* (Grundgelenk), *venter* (Mittelgelenk), *collum* (Endgelenk), *vertex/caput* (Spitze, Kopf), welche die den einzelnen Töne des Tonsystems bezeichnen. Die verwendete Terminologie bestätigt, daß die Bezeichnungen in TH I der Lehre des Johannes Hollandrinus entsprechen. Die neue Fassung von „Gamma-ut, A-re“ (Fassung D in LZ und TH V), welche die vorgestellte Benennung der Fingergelenke begleitet, zeigt Spuren von allen voraus-

³³ Die Textfassung der Palatina-Handschrift war noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhs. präsent. Siehe IOH. FLOESS 1-12.

³⁴ Die Verse sind unabhängig von „Gamma-ut, A-re“ auch von Sz 2, 14-20 überliefert, zum Teil auch von TH XXIV 4, 12 + 16. Dort steht „Gamma-ut A-re“ im anschließenden Kapitel.

³⁵ Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba. Lehrtradition, S. 39

³⁶ Sz 2, 79. Magister Szydlowitz benutzte zweifellos nicht die einzige erhaltene Handschrift von TH I, die eine Textlücke in den Versen 12-13 aufweist.

gehenden Fassungen und führt weitere Änderungen ein. Man könnte annehmen, daß der Autor der *Hollandrinus novus*-Redaktion die Fassung von TH I (Fassung C) als Vorlage benutzte. Die umgekehrte Richtung - *Hollandrinus novus* als Vorlage für TH I - scheint nicht möglich. Ein wesentliches Argument für diesen Schluß ist Vers 42 der Version in der *Hollandrinus novus*-Tradition (D), die gegenüber der identischen Fassung der Prager Überlieferung (Fassung B, Vers 184) und TH I (Fassung C, Vers 9) erhebliche Varianten zeigt.

„Gamma-ut, ·A·re“ (*locus Hollandrinus* 3B)

unterstrichen = Varianten von B *kursiv* = Varianten von C **fett** = Varianten von D

A	B
ohne Namensnennung: TH XXIV 5, 2-14 = TH XIX 82-94	ohne Namensnennung: TH X C 171-188 = TH VIII 9, 81-98 (<i>non magister</i>) und TH III 1, 3-20
² Nunc extende manum, ut possis cernere verum: ³ Gamaut, ·A·re, ·B·mi pollex semper retinebit, ⁴ Index radice ·C·faut mediusque ·D·solre, ⁵ Sic ·E·lami medicus, sic et ·F·faut auricularis, ⁶ In cuius gremio ·G·solreut esse memento. ⁷ In suo more collum tetigit ·a·lamire ⁸ Et caput ornari solet eius per ·b·fa·h·mi. ⁹ Pro pilio medici recipis ·c·solfaut apte ¹⁰ Et ·d·lasolre caput medii <tegit, est> quia longus. ¹¹ Index hinc iterat ·ee·lami, quod vertice portat. ¹² ·ff·faut in digito caditque ·gg·solreut ipso. ¹³ Hinc ·aa·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa·hh·mi	¹⁷¹ Claves in numero repperimus denaque novem. ¹⁷² Ecce, figura manus tenet ter has et quilibet usus. ¹⁷³ Nunc extende manum, quod possis cernere verum. ¹⁷⁴ Scandas iuncturas in directum posituras. ¹⁷⁵ ·G· caput est grecum, medii digiti dabo finem. ¹⁷⁶ Est manus hec facta pueris per paucula metra. ¹⁷⁷ Gamma ut ·A·re ·B·mi semper pollex retinebit, ¹⁷⁸ Index radice ·C·faut mediusque ·D·solre. ¹⁷⁹ Sic ·E·lami medicus, ·F·faut auricularis, ¹⁸⁰ In cuius <u>medio</u> ·G·solreut esse memento. ¹⁸¹ Inde suo more collum tegit hinc ·a·lamire. ¹⁸² Et caput ornari solet eius per ·b·fa·h·mi. ¹⁸³ <u>In summo medici</u> ·c·solfaut <u>accipit</u> apte. ¹⁸⁴ Et ·d·lasolre <u>medius tibi vertice portat</u>. ¹⁸⁵ Index <u>reiterat</u> ·e·lami, quod vertice portat. ¹⁸⁶ ·f·faut <u>huic</u> digito <u>reddi</u>t atque ·g·solreut ipso. ¹⁸⁷ Hinc ·aa·lamire gerit medius, medicus ·bb·fa·hh·mi.

A	B
¹⁴ Et ·cc·solfa <tenet>, medioque ·dd·lasol adheret.	¹⁸⁸ Et ·cc·solfa tenet <u>medius ·dd·lasol quoque complet.</u>

C	D
Olendrinus TH I 1, 5, 1-13 = Sz 2, 80-92	Hollandrinus LZ 1, 35-47 (cf. TH V 1, 43-55)
¹ Voces iam clare per manum articulare: ² ·Γ·ut, ·A·re, ·ḡ·mi semper pollex retinebit, ³ Index <i>ad radicem</i> ·C·faut mediusque ·D·solre. ⁴ Sic ·E·lami <i>fidius</i> , sed ·F·faut auricularis. ⁵ In cuius <i>ventre</i> ·G·solreut <i>reor esse</i> . ⁶ Inde suo more collum <i>tenet</i> hinc ·a·lamire, ⁷ Et caput <i>eius</i> ornari solet per ·b·fa·ḡ·mi. ⁸ <i>Fidius</i> pro capite ·c·solfaut <u>accipit</u> apte. ⁹ Sed ·d·lasolre <u>medius sibi vertice portat.</u> ¹⁰ Index hinc iterat ·e·lami, <i>ffaut quoque substat.</i> ¹¹ <i>Hinc descendendo</i> ·g·solreut esse memento. ¹² Hinc ·aa·lamire <i>donat</i> <medius, <i>fidius</i> ·bb·fa, ·ḡ·mi. ¹³ ·cc·solfa collo tenet>, medius ·dd·lasol.	³⁵ ·Γ·ut, ·A·re, ·ḡ·mi semper dic pollice poni. ³⁶ Indicis radice ·C·faut, mediusque ·D·solre. ³⁷ Sic ·E·lami <i>fidius</i> , sed ·F·faut auricularis. ³⁸ In cuius <i>ventre</i> ·G·solreut illique pone, ³⁹ inque suo more collum <i>tenet</i> hinc ·a·lamire, ⁴⁰ et caput ornari solet hinc altum ·b·fa·ḡ·mi. ⁴¹ <i>Fidius</i> pro capite ·c·solfaut <u>accipit</u> apte. ⁴² Sed ·d·lasolre medii vertice bene pone. ⁴³ Index hinc iterat ·e·lami, cui ·f·faut astat. ⁴⁴ <i>Hinc descendendo</i> ·g·solreut esse memento. ⁴⁵ Ventre tenet medius ·aa·lamire, fidius ·bb·fa·ḡ·mi. ⁴⁶ Isque ·cc·solfa tenet collo mediusque ·dd·lasol, ⁴⁷ cui superest ·ee·la sub vertice; nihil tenet ultra.

Weitreichende Schlüsse aus dem Vergleich von Textvarianten mnemotechnischer Verse zu ziehen, wäre gewagt. Daher sei hier nur mit aller Vorsicht festgestellt: Das Beispiel von „·Gamma·ut, ·A·re“ scheint einerseits für die Dauerhaftigkeit derartiger Merkverse zu sprechen, die in bestimmten Gebieten lebendig waren. Andererseits scheint durch die Abfolge des Auftretens von einzelnen Varianten auch eine relative Chronologie sichtbar zu werden. Deshalb können wir anhand der Analyse der Verse „·Gamma·ut, ·A·re“ vermuten, daß die Fassung von TH XXIV und die Prager Fassung aus derselben didaktischen Tradition hervorgingen, deren Heimat nicht notwendigerweise Prag war. Es ist möglich anzunehmen, daß TH XXIV ein späterer Zeuge einer didaktischen Tradition ist, die Prag bereits vor 1415 erreichte (in dem Jahr, in dem die älteste Prager Handschrift geschrieben wurde). Diese Prager Fassung enthielt eine Variante, die möglicherweise der Ausgangspunkt für weitere Veränderungen war, die sowohl in TH I, wie auch in TH V und LZ sichtbar sind.

„*Pitgoras reperit*“

Eine ähnliche Textsituation ist bei den drei Fassungen der Versgruppe „*Pitgoras reperit*“ anzutreffen (*locus Hollandrinus* 1B): Die drei Verse umfassende Fassung ist die älteste und zugleich die am weitesten verbreitete, nachzuweisen in deutschen (TH XVII, TH XIX, TH XXIV, TH XXV, TH XXVI), böhmischen und schlesischen (TH VIII, TH X, TH XV) und in polnischen Quellen (TH IX). Die Fassung, die in TH I acc. 33-36 überliefert ist, enthält einen weiteren Vers, dessen Inhalt auch im Kommentar zum Haupttext erwähnt wird (TH I 1, 1,16 = TH VIII 3, 37). Diese Fassung erscheint auch in Szydlovitas Traktat sowie mit einer aus anderen Quellen nicht bekannten Einleitungszeile in TH XII, ein Traktat, der höchstwahrscheinlich auch in Krakau beheimatet ist. Eine weitere Fassung, die „Tubal“ aus der Liste streicht und auf fünf Verse erweitert, wird von LZ und TH V dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben. In TH XIV ist diese Fassung ohne Namensnennung zu finden, wobei kurioserweise der entfernte Tubal den Platz von Iubal übernimmt. Im Haupttext von TH VIII ist die drei Verse umfassende Fassung mit einem Kommentar versehen, in dem der Name „Johannes“ auf Johannes de Muris bezogen wird. Diese Identifikation ist möglicherweise ein ‚Prager Beitrag‘, der auch in den Traktaten TH X, TH XV, TH XXV (alle drei abhängig von TH VIII) und in TH V pr. 34, LZ pr. 33 und Sz 1, 21 zu finden ist.

„*Pitgoras reperit*“ (*locus Hollandrinus* 1B)

TH IX 1, 1, 4-6; TH XVII 41-43; TH XIX 46-48; TH XXIV 1, 6+11-12; TH XXVI 16-18	TH VIII 5, 10-12; TH X A 31-33; TH XV 2, 12-14; TH XXV 2, 10-12
Pitgoras reperit, transfertque Boecius ipse. Investigator Guido Tubalque registrat, Iubal epilogat, normas ponitque Iohannes.	Pitgoras reperit, transfert Boecius ipse. Investigator Guido, Tubalque registrat. Iubal epilogat, normas ponitque Iohannes. TH VIII 5, 6 Iohannes de Muris tocius simplicis musice regulator acutissimus.
TH I acc. 33-36; TH XII 1, 2 - 6	Sz 1, 23-25
Pitgoras reperit, transfert Boecius ipse. Investigat Guido Tubalque registrat. Iubal epilogat, normasque ponit Iohannes. Ordinac ac supplet Gregorius Ambrosiusque.	Pitgoras repperit, transfert Boecius ipse, Investigator Guido, Tubalque regestrat, Iubal epilogavit, normasque ponit Ioannes, Ordinac ac supplet Gregorius Ambrosiusque. Sz 1, 21 Sed Ioannes de Muris normas composuit ...

TH XIV 2, 18-22	LZ pr. 36-40; TH V pr. 37-41 (teste Iohanne Hollandrino)
Pitagoras reperit, transfert Boecius ipse. Investigator Guido fuit ipse tonorum. Thubal epilogum modulaminum ipse registrans, Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes. Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.	Pitagoras reperit, transfert Bohecus ipse. Investigator Guido fuit ipse tonorum. Iubal epilogum modulaminis ipse registrat. Subtiliter normas fertur posuisse Iohannes. Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque. LZ pr. 33 Postremo Iohannes de Muris regulas subtiles proportionum musicalium in unum tracta- tum collegisse a viris scolasticis studiorum generalium protestatur.

„*Expedit et consonum est*“

Weite geographische Verbreitung und eine lange Lebensdauer erreichte das bereits oben erwähnte Textstück „*Expedit et consonum est*“, das ohne irgendeine Autorenezuweisung in sieben Traktaten der Hollandrinus-Tradition und darüber hinaus in vier weiteren Traktaten überliefert ist, die in größerem oder geringerem Maße mit der Hollandrinus-Tradition verbunden sind.³⁷ Wie Wolfgang Hirschmann bemerkte, könnte das Incipit geradezu das Motto der ganzen Texttradition repräsentieren.³⁸ Das Textstück „*Expedit et consonum est*“ ist in TH VIII am weitesten entwickelt, wo es als viertes Kapitel mit dem Titel „*Quid utilitatis conferat musice noticia*“ mit den drei vorausgehenden und den fünf folgenden Kapiteln eine stringente Abfolge bildet. Diese Fassung erscheint auch mit Ausnahme des ersten Satzes in TH X. In den Traktaten TH XV und TH XXV, die von TH VIII abhängen, bildet es das Einleitungskapitel. Diese Funktion erfüllt es auch in TH XXIV, TH XIX, TH XVII, TH XX und den anderen bereits erwähnten Texten. Bemerkenswerterweise stimmen TH VIII und TH XXIV in einem beachtlichen Teil des Textstücks „*Expedit et consonum est*“ fast wortwörtlich überein, was wiederum die Hypothese einer gemeinsamen Quelle dieser Texte erhärtet. Spuren des Textstücks sind auch im Einleitungskapitel von TH I (pr. 1-2 mit Auslassung des ersten Satzes wie in TH X) und in geringerem Maße in LZ (pr. 6) zu finden. Die chronologische Abfolge der erhaltenen Textzeugen würde dafür sprechen, daß

³⁷ Cf. *Tractatus Iohannis Hollandrini* Bd. V, S. VI

³⁸ Cf. Wolfgang Hirschmann: „*Aliqua generalia*“. Formen und Funktionen der Wissensorganisation in den Einleitungstexten der *Tractatus Hollandrini*, S. 52 in diesem Band.

TH VIII die Quelle für die Verbreitung des Textes ist. Aufgrund der großen Verbreitung weit über den Prager Einflußbereich hinaus könnte man sich aber auch hier vorstellen, daß das Textstück die Einleitung des ursprünglichen Traktats des Johannes Hollandrinus bildete und als Vorlage für TH VIII diente, von dessen Autor es in einen neuen Zusammenhang eingepaßt wurde.

Schlußfolgerungen

Ein derartiger Prozeß könnte das folgende Szenarium begründen: Der Traktat des Autors Johannes Hollandrinus könnte vor 1402 geschrieben worden sein. Dieser Traktat könnte das Textstück „Expedit et consonum est“, die dreizeilige Fassung des Merkverses „Pitagoras reperit“, eine Akzeptanz der Tonstufe *ee-la* mit der Einschränkung „ex arte“ und die Verse „Gamma-ut, A-re“ aus dem Lehrgedicht „Palnam cum digitis“ enthalten haben: vier Komponenten, die sowohl in den frühen Prager Quellen TH VIII (inklusive der „non magister“-Teile) und TH X auf der einen Seite, wie auch in den nicht aus Prag stammenden Traktaten TH XXIV und TH XIX auf der anderen Seite, vorhanden sind. Man könnte auch vermuten, daß diese vier Komponenten angesichts der Nähe zu TH XXIV in dem unbekannten, dem Johannes Boen zugeschriebenen Traktat standen, der in TH XXVI exzerpiert wurde.

An diesem Punkt scheint es angebracht, einen speziellen *locus Hollandrinus* in Erinnerung zu rufen. Die Regensburger Handschrift 98 th. 4° enthält eine Versfolge aus dem Traktat des Lambertus, die dem Johannes Hollandrinus zugeschrieben wird.³⁹ Diese Zuschreibung könnte ein Hinweis darauf sein, daß diese Verse im Traktat des Johannes Hollandrinus enthalten waren. Teile davon stellen eine Verbindung zu TH XI, TH IX, TH VII, TH XIII, TH III, LZ und TH XIX her. Bemerkenswert ist, daß die gesamte Versfolge als eigenständige Einheit in einer venezianischen Handschrift überliefert ist, die auch beide Musiktraktate des Johannes Boen enthält.⁴⁰

Diesem Szenarium zufolge würde die Existenz der ältesten Textzeugen auf Prag als Ort der Entstehung der ersten greifbaren Schicht der Hollandrinus-Tradition hindeuten, nicht aber notwendigerweise auf den Ort,

³⁹ Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 18

⁴⁰ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. lat. VIII.24, fol. 8v-9v. Die Verse sind mit einigen erklärenden Bemerkungen versehen. Cf. *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 275

an dem Johannes Hollandrinus wirkte und seinen Traktat verfaßte. Man könnte dieses Szenarium mit der Überlieferungslage der *Musica speculativa* des Johannes de Muris und deren Rezeption vergleichen: die älteste Handschrift der Fassung A dieses Traktats stammt ebenfalls aus Prag und diene als Vorlage für spätere Abschriften und Kommentare.⁴¹ Prag war möglicherweise nicht die Heimat des Johannes Hollandrinus, aber der Einfluß dieses Bildungszentrums war der Anstoß für eine weitere Entwicklung der Lehre.

Aus dieser Perspektive sollte TH I, das dem Johannes Valendrinus zugeschriebene *Opusculum monacordale*, das nur Reste des Textstücks „Expedit et consonum est“, die vierzeilige Fassung von „Pitagoras reperit“, etliche Varianten in „Gamma-ut, ·A-re“ und die „ex arte“-Einschränkung für das *ee-la* nur im Kommentarteil enthält, nur als erheblich korrumpierte Überlieferung einer vielleicht lokalen Version des Originaltraktats angesehen werden.

2. Die Zuschreibungen an Johannes Hollandrinus

Der Name *fidius* für den vierten Finger, der in den Versen „Gamma-ut, ·A-re“ in der Fassung von TH I eingeführt wurde, kann auf diese Frage etwas Licht werfen. Im Kontext der Guidonischen Hand wird dieser Begriff nur in sechs Traktaten der Hollandrinus-Tradition verwendet, und zwar in denjenigen Traktaten, die den Namen Johannes Hollandrinus erwähnen: TH I, TH II, TH V, LZ, Sz, TH XII.⁴² *Fidius* findet sich auch in der Beschreibung des Fingersatzes in einem Orgel-Traktat aus Prag (ca. 1430) und in nicht-musikalischen Texten aus Böhmen.⁴³ Aber auch in Wörterbüchern, die in Holland gegen Ende des 15. Jhs. erschienen, ist der Terminus als Name des vierten Fingers mit dem Synonym „annularis“ zu finden.⁴⁴ „Anularis/annularis“ wiederum wird im Haupttext von TH VIII

⁴¹ Praha, Archiv Pražského hradu, Knihovna Metropolitní kapituly L.XXIX (1272) f. 77v-83

⁴² Ebenso in polnischen Choraltraktaten aus der ersten Hälfte des 16. Jhs., möglicherweise unter dem Einfluß der Hollandrinus-Tradition.

⁴³ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba. Lehrtradition, S. 39

⁴⁴ Lexicon Latinitatis Nederlandicae Medii Aevi Bd. IV, Leiden 1990, s. v. *fidius*, i m., quartus digitus. *Vocabularius optimus, gemma vocabulorum merito dictus, Daventriae 1495*: est annularis digitus, een vingerlinck. *Vocabularius ex quo, Zwollis 1479*: est annularis digitus, een goltvinger.

(8, 35) und in TH V (nur in *Clm 30056*: 2, 15 und 2, 19) verwendet.⁴⁵ Der Gebrauch des Terminus *fidius* kann sicher nicht als unbestreitbares Argument für die böhmische Herkunft eines Textes benutzt werden, er liefert aber einen verlässlichen Hinweis darauf, daß die wichtigsten Texte, die den Namen Johannes Hollandrinus nennen, einen engen Kreis bilden.

Magister Szydlovita

Weder Magister Szydlovita noch TH II, TH V und LZ, die wichtigsten Zeugen für die Existenz des Johannes Hollandrinus, liefern Hinweise auf die Person, aber sie verweisen auf seinen Traktat („in sua musica“). Man könnte daraus schließen, daß seine aktive Zeit bereits vorüber war. Als Autor war er aber angesehen genug, daß sein Musiktraktat zitiert und möglicherweise auch ganz oder teilweise kopiert wurde. Johannes Szydlovita liefert höchstwahrscheinlich aus erster Hand Auszüge aus einem Text mit der Autorennennung Olendrinus. Dieser Text war wahrscheinlich ein heute verschollenes Exemplar des *Opusculum monacordale*, in dem ein erheblicher Teil dieser Zitate nachgewiesen werden kann. Die Zuschreibung des *Opusculum monacordale* an Johannes Valendrinus wurde bereits ausführlich von Calvin M. Bower und Wolfgang Hirschmann diskutiert.⁴⁶ Wir können uns daher hier auf den Hinweis beschränken, daß Szydlovita diese Zuschreibung höchstwahrscheinlich aus seiner Kenntnis des *accessus* von TH I akzeptierte, aus dem er auch die Verse „Pitagoras reperit“ übernahm. Den Theoretiker, auf den er sich bezieht, nennt er allerdings „Olendrinus“. Es besteht kein Zweifel, daß Szydlovita eine heute verschollene Abschrift von TH I benutzte, die im Gegensatz zum Breslauer Codex keine Textlücken enthielt.⁴⁷ Es ist durchaus möglich, daß in dem Exemplar, das Szydlovita benutzte, der Name „Joannes Olendrinus“ und nicht „Johannes Valendrinus“ stand.

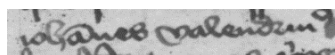
⁴⁵ TH XIV 5, 11-12 (cf. TH V, LZ) geschrieben unter dem Einfluß der *Hollandrinus novus*-Gruppe erwähnt die Bezeichnung *annularis* für den vierten Finger nur bei der Aufzählung der Finger. Ebenso benutzt Johannes de Olomons (IOH. OLOM. p. 7) in der Beschreibung der Guidonischen Hand die Bezeichnung *annularis*. Johannes Tinctoris benutzt in der *Expositio manus* die Bezeichnung *medicus* (IOH. TINCT. exp. 1,4).

⁴⁶ Calvin M. Bower, *Opusculum monacordale Iohanni Valendrino attributum. Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. II, p. 21 ff; Wolfgang Hirschmann, „Aliqua generalia“ ... , S. 47 in diesem Band.

⁴⁷ Ein Beispiel dafür sind die letzten beiden Zeilen der Versfolge „Gamma-ut, A-re“, die in TH I fehlen, bei Szydlovita aber vorhanden sind.

Im ersten Band der *Traditio Iohannis Hollandrini* hatten wir versucht, die Form „Valendrinus“ von „Flandrinus/Vlandrinus“ herzuleiten.⁴⁸ Möglicherweise ist dieser Unterschied aber auch aus einem Irrtum des Kopisten zu erklären, der das Wort „Olendrinus“ als „Vlendrinus/V(a)lendrinus“ gelesen hat. Schreibweisen der Buchstabenfolge „Ol“ und „Vl“ machen einen solchen Irrtum durchaus wahrscheinlich:

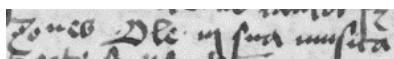
„Johannes Valendrinus“ in TH I acc. 31, Wrocław IV Q 81, fol. 251v:



Schreibweise für „Vel sic“ in TH II 4, 15, London 34200, fol. 11r:



„Jo<an>nes Ole<ndrinus>“ in Sz 1, 29, Gniezno 200, fol. 389r:



Der Traktat des Johannes Szydlovita enthält aber auch Lehrmeinungen, die dem „Joannes Olendrinus“ zugeschrieben werden, aber nicht in dem uns bekannten Text von TH I zu finden sind:

Locus Hollandrinus 2B (Sz 3, 27-28: „Unde Ioannes Olendrinus: ·b· durum *mi* canit, ·b· molle *fa* dulce frequentat.“) stammt aus VERS. Palmam I 44. Der Vers gehört zu den am weitesten in der Hollandrinus-Tradition verbreiteten Versen, der seit den frühen Zeugnissen der Prager Tradition (TH VIII „non magister“ 9, 46 und TH X B 52) in der Lehre verwendet wird.

Locus Hollandrinus 4A (Sz 7, 11-12: „de quibus modis usitatis Ioannes Olendrinus tangit in sua *Musica* dicens: Ter trinis modulis cantus contextitur omnis.“) ist ebenfalls aus einem der frühesten Prager Texte (TH X B 87) bekannt und weit verbreitet.

Beide Verse, die so eng mit der Hollandrinus-Tradition verbunden sind, könnten auch in dem von Szydlovita benutzten Exemplar von TH I vorhanden gewesen und deshalb dem „Ioannes Olendrinus“ zugeschrieben worden sein. Die Zuschreibungen sind nur bei Szydlovita belegt.

Das schwierigste Problem bei der Klärung des Verhältnisses zwischen TH I und Szydlovita liegt in der Akzeptanz des *ee-la* als Bestandteil der Lehre des Johannes Hollandrinus. Diese Akzeptanz ist im Haupttext von TH I nicht zu finden. Calvin M. Bower gab einen wichtigen Hinweis zu einer hypothetischen Lösung dieses Problems durch die Gegenüberstel-

⁴⁸ cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba. *Lehrtradition*, S. 19

lung von zwei fast identischen und doch gleichzeitig diametralen divergierenden Lehrmeinungen zum *ee-la* in TH I und TH XII.⁴⁹ Zu diesem Vergleich sei der Text von Szydlovita hinzugefügt:

TH I 1, 6, 6:	Sz 3, 15-17:	TH XII 5, 11-14:
primus itaque duralis incipitur in ·G· greco in linea et finitur in ·E·gravi in spacio; secundus incipitur in ·G· gravi in spacio et finitur in ·e· acuto in linea; tertius incipitur in ·g· acuto in linea et finitur in ·dd· gemino excellenti similiter in linea et caret ultima voce scilicet <i>la</i> , quia servat metam.	Tercio notandum secundum Ioannem Olendrinum, quod primus ꝑ duralis incipitur in ·T· in linea, scilicet in vertice pollicis, et finitur in primo ·E·lami in spacio. Secundus ꝑ duralis incipitur in primo ·G·solreut in spacio et finitur in secundo ·e·lami in linea. Tercius autem ꝑ duralis incipitur in secundo ·g·solreut in linea et finitur secundum usum in ·dd·lasol, secundum autem artem extra manum in spacio, videlicet in ·ee·la.	Primus itaque ꝑ duralis incipitur in ·T· [in] greco in linea et finitur in ·E·lami in spacio. Secundus incipitur in ·G· gravi et finitur in ·e· acuto in linea. Tercius incipitur in ·g· acuto in linea et finitur in ·ee·la superacuto secundum Iohannem Oleandrum.

Die folgende Beobachtung erscheint zur Erklärung dieser Divergenz wichtig: im Vergleich von TH I und den namentlichen Zitaten Szydlovitas stellt man fest, daß Szydlovita sowohl Zitate aus dem Haupttext wie auch aus dem Kommentarteil des *Opusculum monacordale* dem „Olendrinus“ zuschreibt. Das bedeutet, daß er die „Musica Joannis Olendrini“ nicht nur mit dem Haupttext von TH I, sondern auch mit dem hinzugefügten Kommentar, d.h., mit dem gesamten Text identifizierte. Wir können daher mit Sicherheit annehmen, daß sich Szydlovita in der oben zitierten Textpassage ebenso wie TH XII – wie von Bower gezeigt – auf den Haupttext von TH I bezieht. Darüberhinaus könnte er auch die Erklärungen des Kommentars von TH I benutzt und daraus die Ausdrücke „secundum usum“ und „secundum artem“ (TH I 1, 1, 84), sowie die Zulässigkeit des *ee-la* (TH I 1, 2, 8) übernommen haben.⁵⁰ Auf diese Weise könnte Szydlovita die Zuschreibung „secundum Joannem Olendrinum“ für Lehrmeinungen des Kommentars auch übernommen haben, wenn sie nicht mit dem Haupttext übereinstimmen. Der Text von TH XII enthält die Ausdrücke „secundum usum“ und „secundum artem“ nicht, wodurch die Divergenz zu TH I evident wird. Da der erhaltene Kommentar von

⁴⁹ Bower, Valendrinus, S. 33

⁵⁰ Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba. Lehrtradition, S. 32-33

TH I nur die ersten drei Kapitel berücksichtigt, stellt sich die Frage, ob auch ein Kommentar zu den späteren Kapiteln existierte und, falls ja, was er beinhalten würde. Da der erhaltene Teil des Kommentars umfangreiche wörtliche Übereinstimmungen mit dem Haupttext von TH VIII zeigt⁵¹, könnte man vermuten, daß derartige Parallelen auch in den fehlenden Teilen zu finden wären. Unter dieser Annahme bestünde durchaus die Möglichkeit, daß der Kommentar z.B. zur Beschreibung der Guidonischen Hand und zu den Versen „Gamma-ut, ·A-re“ eine ähnliche Erklärung zur Einführung und Position des *ee-la* böte, wie wir es in TH VIII finden, allerdings ohne negative Konnotation. Das würde auch die Übereinstimmung des oben angeführten Wortlauts von TH VIII 8, 19 und Sz 5, 111 und die Zuschreibung an „Joannes Olendrinus“ erklären (siehe die Tafel zu *Locus Hollandrinus* 2C oben S. 270-271).

Von den erhaltenen Texten der Hollandrinus-Tradition geben nur fünf eine genaue Lokalisierung der *clavis ee-la extra manum*. TH VIII lokalisiert es „auf der anderen Seite des dritten Fingergelenks des Mittelfingers“ (*in opposito tercii articuli digiti medii*). Szydlovita formuliert es fast genauso und ergänzt die Bezeichnung *vertex* (Spitze) (*locus Hollandrinus* 3B): „unter der Spitze des Mittelfingers auf der anderen Seite des dritten Fingergelenks“ (*sub vertice medii digiti ex opposito terciie iuncture eiusdem digiti*). LZ und TH V geben die Position nur mit den Worten „unter der Spitze des mittleren“ (*sub vertice medii*) an.⁵² Diese Beschreibung ist auch in TH XXII zu finden. Alle drei Beschreibungen stammen vermutlich aus derselben Quelle.

Da Szydlovitas Formulierung dem Ioannes Olendrinus zugeschrieben ist, könnte man vermuten, daß die verlorene Fortsetzung des Kommentars zum *Opusculum monacordale* die Quelle ist.

Die Erweiterung des Tonsystems in Traktaten, die zum Unterricht im liturgischen Gesang dienten, war nach den Texten der Hollandrinus-Tradition weniger eine musikalische Notwendigkeit als ein theoretisches Problem. Grundsätzlich sollte das Tonsystem so viele Tonstufen umfassen, wie für den Ambitus der Kirchentonarten benötigt wurden. Daran werden wir im Kommentar zum *Opusculum monacordale* erinnert (TH I 1, 2, 16:

⁵¹ Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, *Lehrtradition*, S. 74-78

⁵² In einigen Darstellungen der Guidonischen Hand wird in der Tat das *ee-la* exakt *sub vertice medii*, d. h. zwischen dem *dd-lasol* und *d-lasole* positioniert: Paris, BN lat. 16663 f. 16r and 94v (cf. HIER. MOR. 10 p. 40-41); London, BL Royal 12 C VI, f. 52v (14th c.); Frankfurt am Main, Ms. Barth. 170, fol. 129r (Johannes Floess); München, Clm 7614 f. 87r (ca. 1420).

„propter salvare cursum octo tonorum musicalium, non plures nec pauciores habent poni claves musicales“). Die Einführung der tiefsten Tonstufe *Gamma-ut* war durch den Bedarf des Choralrepertoires gerechtfertigt (cf. TH I 1, 2, 12 und TH VIII 8, 7-15). Irreguläre Halbtöne (*coniunctae*) konnten ebenfalls in das Tonsystem aufgenommen und in der *scala decemlinealis* vermerkt werden, da sie durch bestimmte Choral-Melodien legitimiert waren. Nur für das *ee-la* konnte keine derartige Legitimierung gefunden werden. Der ambivalente Status der höchsten Tonstufe des Tonsystems in der *Traditio Hollandrini* kann nur dadurch erklärt werden.

Ladislav de Zalka und Opusculum monacordale

Die zentralen Texte der *Hollandrinus novus*-Gruppe, TH II, TH V und LZ, zitieren Hollandrinus „aus zweiter Hand“, aus einer gemeinsamen Vorlage, aus der die erhaltenen Traktate zusammengestellt wurden.⁵³ Die oben analysierten Varianten der Versgruppen „Gamma-ut, A-re“ und „Pitagoras reperit“ (*loci Hollandrini* 3B und 1B) zeigen, daß der Autor dieses Textes eine Überarbeitung der Verse aus TH I verwendete oder selbst erfand. Sie können als Beispiel für die Umarbeitung des Lehrstoffs des *Hollandrinus vetus* zum *Hollandrinus novus* dienen.

Im Diagramm „loca coniunctarum“ und in der besonderen Ausdrucksweise in der Intervall-Klassifikation, die nur aus der Hollandrinus-Tradition bekannt ist, zeigt LZ weitere Übereinstimmungen mit TH I⁵⁴: Im *Opusculum monacordale* enthält die *scala decemlinealis* gleichsam eine Zusammenfassung der Erläuterungen zum Tonsystem. Ihr besonderes Merkmal ist die Angabe der Positionen der *coniunctae*. Der Autor gibt eine ausführliche Beschreibung des Diagramms (TH I 1,8,17-18): die *figura* soll die *claves signatae* und *non signatae* angeben, dazu die Eigenschaften der *claves*, was sich wohl auf die Zuordnung gemäß der Einteilung in *graves*, *acutae* und *excellentes* bezieht (siehe TH I 1, 6, 1), die Namen der *voces*, die Intervalle zwischen den Tonstufen (*toni* und *semitonia*), die Verteilung der Hexachorde (*cantus*) und ihre Anfangs- und Endpunkte, die Aufteilung in *lineae* und *spatia*, sowie schließlich die Positionen der *coniunctae*. Das Diagramm in der uns überlieferten, korrupten Handschrift von TH I enthält nur die Hälfte dieser In-

⁵³ Cf. Michael Bernhard: Tractatus ex traditione Hollandrini a Ladislao de Zalka exscriptus, *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 313

⁵⁴ Elemente dieser Klassifikation sind auch in TH IX 2, 1, 68-78 und TH XI 3, 67-77 zu finden.

formationen - vielleicht aus technischen Gründen. Vergleichbare Diagramme in den Traktaten TH IX und TH XII, die mit TH I verwandt sind, sind ebenfalls unvollständig. Die größte Übereinstimmung mit der Beschreibung von TH I zeigt das Diagramm „Loca coniunctarum et numerus earundem“ in LZ 3, 234. Die dort fehlenden Informationen über die Hexachorde erscheinen in der früher abgebildeten *scala decemlinealis*, ebenfalls mit einem Verweis auf Johannes Hollandrinus (LZ 3, 48). In Band I der *Traditio Iohannis Hollandrini* haben wir diese Zuschreibung nur auf die Einteilung der Tetrachorde bezogen (*locus Hollandrinus* 2D)⁵⁵, sie könnte sich aber durchaus auf die Gesamtheit der Informationen zum Tonsystem beziehen, wie sie in TH I 1, 8, 17-18 beschrieben und in den zwei Diagrammen LZ 3, 48 und 3, 324 dargestellt sind.

Die Klassifikation der Intervalle bildet im *Opusculum monacordale* (TH I, 9, 32-39) ein System von Gegensatzpaaren, welche die Intervalle vom Einklang bis zur Oktave ordnen:

Voces vel locantur

- in eadem linea vel spacio:
 - equaliter = unisonus
 - inequaliter = comma
- in locis diversis:
 - immediate = tonus, semitonium
 - mediate:
 - non proportionaliter = nullus modus
 - proportionaliter:
 - consonanter: diatessaron, diapente, diapason
 - dissonanter: semiditonus, ditonus, semiditonus cum diapente, tonus cum diapente

Diese Klassifikation gibt mit einigen Modifikationen die Struktur für einen erheblichen Teil des Intervallkapitels von LZ (3,157-189) vor. Darunter befindet sich auch die mit TH I übereinstimmende Beschreibung der Sexte mit dem Begriff „saltus“ (LZ 3, 132 = TH I 1, 9, 39).⁵⁶

Die textlichen Übereinstimmungen zwischen LZ als einem der Hauptvertreter der *Hollandrinus novus*-Gruppe und TH I liefern eine Prämisse für die Vermutung, daß die gemeinsame Vorlage der *Hollandrinus novus*-Traktate eine Überarbeitung des *Opusculum monacordale* mit dem dazugehörigen Kommentar war. Die offensichtlichen Übereinstimmungen zwischen TH II, TH V und LZ mit TH VIII wiederum können als Spur der Verknüp-

⁵⁵ Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 35

⁵⁶ Cf. Bernhard/Witkowska-Zaremba, Lehrtradition, S. 61-62, *locus auxiliaris* 4a

fungen zwischen TH VIII und der verlorenen Fortsetzung des Kommentars von TH I gedeutet werden. Die angedeuteten Verbindungen sind in der folgenden Tafel aufgelistet. Zum Vergleich sind die wesentlichen Konkordanz zu Szydlovitas Traktat hinzugefügt:

LZ	TH V	TH II	TH I Text	TH I Comm.	TH VIII	Sz
----	------	-------	--------------	---------------	---------	----

Die Gegenüberstellung Milesius - Antimilesius:

pr. 90,92				1,1,17-23	3,38-39	
-----------	--	--	--	-----------	---------	--

Charakterisierung der *claves graves*:

				1,1,64	9,15	2,41 (Olendrinus)
--	--	--	--	--------	------	----------------------

Versus „Octo claves“:

3,53-56 (Hollandrinus)			1,1,75-77	1,1,67-68	9,38-41	2,42-43 (Olendrinus)
---------------------------	--	--	-----------	-----------	---------	-------------------------

Erklärung des Begriffs *mutatio*:

2,4				1,1,47-50	cf. 19,4	5,2-5+5,8-10 (Olendrinus)
-----	--	--	--	-----------	----------	------------------------------

Definition von *coniuncta*:

cf. 3,194+197			1,1,8,5		18,5+9	8,3-5 (Olendrinus)
---------------	--	--	---------	--	--------	-----------------------

Coniunctae superiores und *inferiores*:

3,200	3,199	3,155			18,10	8,7
-------	-------	-------	--	--	-------	-----

Loca coniunctarum (Tafel):

3,324			1,1,8,17-19 + Tafel			
-------	--	--	------------------------	--	--	--

Manus Guidonis mit *coniunctae*:

			5,14			2,93
--	--	--	------	--	--	------

Enteilung der Intervalle nach den Kategorien *proportionaliter* – *non proportionaliter* und *consonanter* – *dissonanter*:

3,157-189			1,1,9,32-39			
-----------	--	--	-------------	--	--	--

Repausatio:

	4,658 (Hollandr.)		cf. 2,1,2-6		28,13	
--	----------------------	--	-------------	--	-------	--

Man kann davon ausgehen, daß zwei Grundtexte, TH I und TH VIII, die entscheidende Rolle in der Entwicklung der Hollandrinus-Tradition spielten. Die verhältnismäßig starke Rezeption von TH VIII ist gut belegt. Dennoch ist die Zuschreibung an Johannes Hollandrinus mit dem Text von TH I verbunden. Unter den 19 identifizierten *loci Hollandrini* können 14 in Haupttext und Kommentar der uns erhaltenen Kopie des *Opusculum monacordale* nachgewiesen werden. Zwei Verse (*loci Hollandrini* 2B und 4A) waren wahrscheinlich in der von Szydlovita benutzten Kopie der „musica Iohannis Olendrini“ vorhanden. Drei Merkverse (*loci Hollandrini* 1C, 2A und 5A) sind nur aus der *Hollandrinus novus*-Gruppe bekannt, auf die sich spätere Texte beziehen. Sie könnten von demselben Autor stammen, der die neuen Fassungen der Verse „Pitagoras reperit“ und „Gamma-ut, A-re“ verfaßte (*loci Hollandrini* 1B und 3B).

x *locus Hollandrinus*

x* mögliche Übernahme in die *Hollandrinus novus*-Gruppe

x** *locus Hollandrinus* ausschließlich in der *Hollandrinus novus*-Gruppe überliefert

<i>locus Holl.</i>	Quelle	TH I Haupttext	TH I Accessus und Kommentar	TH I hypothetischer Kommentar (benutzt von Szydlovita)	<i>Holl. novus</i>
1A	Lambertus	x			x
1B			x		x
1C					x**
2A					x**
2B	VERS. Palmam			x	
2C			x* (1, 2, 8)	x	x
2D		x			x
2E		x			
2F			x		x
3A	VERS. Palmam (Variante)	x			x
3B	VERS. Palmam (Variante)	x			x
3C		x			
3D			x		
3E		x			
4A				x	
5A					x**
5B		x			
5C		x* (2, 8, 5-7)			x
5D		x* (2, 1, 2-6)		x	x

Schlußfolgerungen

Das Verhältnis von TH I zu TH VIII ist schwer zu erklären. Es ist unmöglich, eindeutig festzulegen, welcher der Texte zuerst entstand. Ebenso können wir eine gemeinsame Vorlage nicht ausschließen. Beide Texte haben starke Verbindungen zur Musiktheorie des 14. Jh., wie die Verweise auf die *Musica speculativa* des Johannes de Muris zeigen. Besonders bemerkenswert ist darunter die Lehre von der *reiteratio*.⁵⁷ Die Behandlung der Umformung von Intervallen durch die Notationszeichen *b molle* und *b durum* über das *genus diatonicum* hinaus verbinden beide Texte mit der Lehre des Johannes Boen.⁵⁸ Von besonderem Interesse ist die Theorie der *coniunctae*, die in TH VIII und TH I behandelt wird. Ein System von acht *coniunctae* wurde bereits im Traktat des Goscalcus neben einem System von elf *coniunctae* erwähnt. Acht *coniunctae* werden auch in der *Cartula de cantu plano* behandelt.⁵⁹ Zahlreich sind schließlich die Zitate aus dem *Liber artis musicae*⁶⁰ des Ptolemaeus.

TH VIII und TH I stehen sich auch in Bezug auf die Bedeutung der Monochordteilung nahe. Dennoch gibt es zwischen den beiden Texten erhebliche Unterschiede. TH VIII trägt deutlich den Charakter eines Universitätstraktats, der vielleicht für zukünftige Schulmeister geschrieben wurde. Das *Opusculum monacordale* wiederum zeigt den konsequenten Aufbau eines Choraltraktats, der die didaktischen Intentionen der Traktate des 14. Jhs. fortsetzt. Die Vertreter dieser Richtung, Hugo Spechtshart (1332-42), Johannes Olomons (zwischen 1411 und 1443)⁶¹ und Johannes Floess

⁵⁷ Die Erwähnung der *reiteratio* erscheint in unterschiedlichem Kontext: Nach IOH. MUR. spec. 1, 61-62 (*propositio tertia*) umfaßt jede Melodie (*cantus*) eine Oktave. Alles, was über eine Oktave hinausgeht, ist eine Wiederholung (*reiteratio*). In TH VIII 15, 61 wird diese Lehre im Kapitel über die Intervalle zitiert. In TH I (1, 1, 42-43 und 1, 1, 58) erscheint der Begriff *reiteratio* im Kontext der Oktavstruktur des Tonsystems. Im selben Kontext erwähnt Johannes Boen (IOH. BOEN mus. 1, 111; IOH. BOEN ars 2, 23, 20) den Begriff. Beide Theoretiker betonen die Notwendigkeit der Mutation auf dem *E-lami*, um das *F-faut*, die „septima clavis“ (in Bezug auf das *Gamma-ut*) und das *G-solreut* zu erreichen, auf welchem die *reiteratio* stattfindet.

⁵⁸ Cf. Michael Bernhard/Elżbieta Witkowska-Zaremba: Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Moguntiacensis II 375 (TRAD. Holl. XXVI). *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 280

⁵⁹ Bemerkenswert ist der Ausdruck „accipitur“ in der Beschreibung einzelner *coniunctae* sowohl bei Goscalcus wie auch in der *Cartula de cantu plano*. Die Aufteilung der *coniunctae* in *superiores* und *inferiores* (TH VIII 18, 10) ist ebenfalls in der *Cartula* zu finden.

⁶⁰ Cf. Konstantin Voigt in *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI S. 614-620

⁶¹ IOH. OLOM. 2 p. 8 und an weiteren Stellen.

(1419)⁶² benutzten das Lehrgedicht „Palmarum cum digitis“ als mnemotechnisches Hilfsmittel, zitierten oder paraphrasierten einzelne Teile, oder verfaßten ähnliche Verse. Wenn man nach einer gemeinsamen Quelle für TH I und TH VIII suchte, würde es sich wohl um einen Choraltraktat dieses Charakters handeln – vielleicht um eine frühere Version von TH I, den Originaltraktat des Johannes Hollandrinus, der Gegenstand des ersten Teils unseres Szenariums war. Doch hier betreten wir den Bereich reiner Spekulation.

Nach dem heutigen Kenntnisstand scheint das *Opusculum monacordale* der am meisten wahrscheinliche Ausgangspunkt für die Verfasser der Traktate zu sein, die Zuschreibungen an Johannes Hollandrinus/Olendrinus enthalten, da sie Wendungen und Termini benutzen, die für diesen Text typisch sind. Die reiche Glossierung und der gelehrte Kommentar von TH I vermitteln uns eine Spur von der Rezeption und der intensiven Arbeit an diesem Traktat, die auch im Netzwerk der Verbindungen zwischen den einzelnen Texten der *Traditio Iohannis Hollandrini* sichtbar wird.

B. Johannes Hollandrinus als Wanderlehrer um die Mitte des 15. Jahrhunderts

Die Diskussion der Frage nach Autor und Traktat des Johannes Hollandrinus muß, wie bereits oben erwähnt, von der Erkenntnis ausgehen, daß wir höchstwahrscheinlich nicht mehr als die Hälfte der Traktate kennen, die in der Hollandrinus-Tradition geschrieben wurden. Angesichts dieser Situation kann die Entwicklung der Hollandrinus-Tradition auch aus einem ganz anderen Blickwinkel betrachtet werden: Das oben ausgeführte Szenarium versucht, die verlorene Kontinuität der Hollandrinus-Tradition ansatzweise zu rekonstruieren, die folgende Darstellung geht davon aus, daß die erhaltenen Textzeugen im Großen und Ganzen die tatsächliche Genese der Hollandrinus-Tradition widerspiegeln.

Die Überlieferung der Lehre in gänzlich unterschiedlichen Textfassungen wäre zu erklären, wenn man annimmt, daß der Autor als Wanderlehrer in den Gebieten gewirkt hat, aus denen die erhaltenen Traktate stammen, wobei wegen der zu erwartenden Schülerzahlen Universitätsstädte zu den bevorzugten Orten seines Wirkens gehörten. Wir kennen einen solchen Fall aus der gut dokumentierten Biographie des Conrad von Zabern.⁶³ Die

⁶² IOH. FLOESS 1-12

⁶³ Karl-Werner Gumpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz

in einigen Texten erwähnte „musica Iohannis Hollandrini“ wäre ein Handexemplar des Johannes Hollandrinus für seinen Unterricht, das die Grundlage für Nachschriften aus erster oder zweiter Hand bildete. Diese Nachschriften sind uns in einigen erhaltenen Traktaten der Hollandrinus-Tradition überliefert, andere sind sicher erst im Zuge der weiteren Verbreitung der Lehre entstanden. Unter ihnen befinden sich Exemplare, die dem Schulbetrieb dienten, andere wurden von Schülern für den eigenen Bedarf angefertigt.

Bei keinem der Traktate der Hollandrinus-Tradition außer TH VIII ist die Abfassung des Textes selbst mit einem Datum versehen. Die wenigen festen Daten betreffen nur die Entstehungszeit der Handschrift. Immerhin ist es möglich, durch Abhängigkeitsbestimmungen der Traktate voneinander für einige Texte einen *terminus ante quem* festzulegen.

Alle Texte, die der Traktatgruppe des *Hollandrinus vetus* zuzuordnen oder stark davon beeinflusst sind, enthalten keinen Hinweis auf Johannes Hollandrinus:

TH VIII	1402	ohne Namensnennung
TH X	ca. 1415	ohne Namensnennung
TH IX	1447	ohne Namensnennung
TH XXIII	1456-1458	ohne Namensnennung
TH I (Haupttext)	vor 1462	ohne Namensnennung

Der Name Johannes Hollandrinus taucht erst in der Tradition des *Hollandrinus novus* auf (TH II, TH V, LZ), die vor der Mitte des 15. Jhs. nicht nachgewiesen werden kann. Eine späte Überlieferungsgruppe (Sz, TH XII, TH XVI, TH XVIII), die erst nach 1475 belegt ist, nennt zum Teil lautlich abweichende Namensformen, was für eine bereits aus zweiter Hand stammende, womöglich mündliche Überlieferung spricht.

Ein Sonderfall ist die Nennung des Johannes Valendrinus im Accessus von TH I. Obwohl die Handschrift von TH I relativ spät entstanden ist, ist aus inhaltlichen Gründen anzunehmen, daß der Haupttext zu den frühen Texten der *Traditio Hollandrini* gehört. Accessus und Kommentare zum Haupttext sind von derselben Hand geschrieben, aber durch die Schriftgröße vom Haupttext graphisch deutlich abgesetzt. Die Entstehungszeit dieser Teile ist nicht zu bestimmen. Wenn man von einer späten Einfügung von Accessus und Kommentar ausgeht, könnte die Erwähnung des

Johannes Valendrinus bereits aus der Wirkungszeit des Lehrers Johannes Hollandrinus stammen, der in die Reihe der Autoritäten auf dem Gebiet der Musiklehre aufgenommen wurde.

TH I (Accessus)	vor 1462	„Iohannes Valendrinus“
TH II	vor 1463 (vor TH V)	„Iohannes Hollandrinus“
LZ	vor 1463 (vor TH V)	„Iohannes Hollandrinus“
TH V	1463	„Iohannes Hollandrinus“
Regensburg 98 th 4 ^o	1457-1476	„versus Iohannis Holandrini“
Sz	nach 1475	„Ioannes Olendrinus“
TH XXII	ca. 1497	„Iohannes Hallis“
TH XVI	1500	„Iohannes Holandrinus“
Wien cpv 3646	15. Jh.	„Iohannes Holendinus“
TH XII	um 1500	„Iohannes Oleander“
Pesaro 83	1503	„Iohannes Holandrinus“
Gregor Reisch	1508	„ut Holandrinus ait“
Gregorius Gyöngyösi	1520	„Jo. Holendrinus“
TH XVIII	1522	„Iohannes Oleadrinus (Eleadrinus)“

Aus dieser Konstellation könnte man folgende Schlüsse ziehen:

Es existierte eine Lehre, die sich seit etwa 1400 verbreitete und spezielle Lehrinhalte und Besonderheiten in der Terminologie enthielt. Zeugnisse dieser Lehre sind die Repräsentanten des *Hollandrinus vetus* (TH I, TH VIII).

Die Person Johannes Hollandrinus tritt erst um die Mitte des 15. Jhs. auf. Sein Name ist 1463 zum ersten Mal sicher schriftlich belegt. Die erhaltenen Traktate TH II und LZ sind als Aufzeichnungen seiner Schüler zu betrachten.

Johannes Hollandrinus verwendete als Grundlage seiner Lehre die als *Hollandrinus vetus* bezeichnete Lehrtradition und überarbeitete sie. Daneben können auch andere Quellen für die Ausprägung einer neuen Form eine Rolle gespielt haben. Ein Zeugnis dafür könnte der ANON. Claudifor. sein, dessen Handschrift in das Jahr 1430 datiert werden kann. Die Kapitel über Mutation und Intervalle in diesem Traktat ähneln in manchen charakteristischen Besonderheiten TH II, LZ, TH V und weiteren Traktaten der Hollandrinus-Tradition.⁶⁴

Ergänzt wurden die älteren Lehrinhalte auch durch zahlreiche Verse. Diese Überlieferungsgruppe wird als *Hollandrinus novus* (LZ, TH II, TH V und als später Ausläufer: TH XVI) bezeichnet. Der Eintrag des Namens

⁶⁴ Vgl. Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 128-131

„Iohannes Valendrinus“ im Accessus von TH I ist erst in der Wirkungszeit des Johannes Hollandrinus vorgenommen worden. Als „causa efficiens“ des *Opusculum monacordale* wurde er möglicherweise nur deshalb betrachtet, weil seine Lehre größtenteils auf früher verfaßten Texten basierte.

Ein Argument für dieses Szenarium kann aus der Überlieferung des *locus Hollandrinus* 2C⁶⁵ gezogen werden, der am häufigsten mit der Person des Johannes Hollandrinus in Verbindung gebracht wird. Er betrifft die Erweiterung des Guidonischen Tonsystems von *I-dd* um das *ee-la*. Diese Erweiterung wurde bereits im 12. Jh. vorgenommen (ANON. La Fage I 2, 3) und mit der Verbreitung der Solmisation im 13. Jh. als Vervollständigung des dritten Hexachords *b-durum* problemlos akzeptiert.⁶⁶

Die Diskussion, ob das *ee-la* notwendig ist oder nicht, scheint sich im Wesentlichen nur in der Hollandrinus-Tradition abzuspielen. Wenige Zeugnisse außerhalb dieser Textgruppe behandeln die Erweiterung als Problem:

HUGO SPECHTSH. comm. p. 33: Septima (*sc. dispositio*) incipit in ·g· minuta et finitur in ·dd· geminata et habet suum *fa* in ·cc· geminata. Cui dispositioni deest una vox scilicet *la*, quia in ultimo cantu b durali eadem vox non est necessaria. Licet quidam addant ·e·la exterius in manu post ·dd·lasol.

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

ANON. Claudifor. 2, 15, 9: Sed *la* mutatur in *re* ascendendo de secundo cantu naturali in tertium $\frac{1}{2}$ duralem, et circa illam mutationem fit triplex variatio: aut enim saltus fit per tonum aut per semiditonus aut per diatesseron, et secundum illos, qui ponunt ·ee·la, fieret quartus saltus per diapente. Sed tamen nullus authenticus musicus ponit ·ee·la, nam communiter et bene solum tot ponuntur claves, quot sunt articuli sinistrae manus, modo tales sunt decem et novem, et illud debet etiam restringi ad clavem immediate praecedentem, sc. ·gg·solreut, circa mutationem *sol* in *ut*, sicut ibidem aut quod aliter est tactum. (übernommen durch ANON. Gemnic. 2, 1, 144)

ANON. Claudifor. 2, 18, 9: Nam sicut prius dictum est, quidam licet minus bene, immo et sine motivo ponunt adhuc unam clavem, sc. ·ee·la, et hoc repugnat dicto omnium authenticorum musicorum. Omnes enim musici dicunt, quod cantus tertius $\frac{1}{2}$ duralis careat ultima voce, sc. *la*, quae tamen haberetur, si ·ee·la poneretur. Etiam non est assignabilis articulus in manu, ubi locari deberet, cum omnes articuli sinistrae manus sint occupati per decem et

⁶⁵ Cf. Bernhard / Witkowska-Zaremba, Lehrtradition S. 32-35

⁶⁶ Cf. LAMBERTUS p. 256a; HIER. MOR. 12, 240 (p.55): „Item ·ee·la a modernis appositum“; TRAD. Garl. plan. I 153; ANON. Ratisb. 2, 28 „·ee·la vox per h durum secundum modernos et fit extra manum“. VERS. Postquam pro 42.

novem claves communiter positas. Relinquitur, quod *la* mutatur in *sol* et e contra solum descendendo. (übernommen durch ANON. Gemnic. 2, 1, 184)

CONR. ZAB. tract. DD 9: Si vero *·e-la* ponendum sit vel non, de hoc sunt argumenta sive rationes pro et contra.

CONR. ZAB. tract. YY 8: *·e-la* saltem, ut mihi placet, ponendo.

FR. GAFUR. extr. 6, 4, 6: Nam in toto circulo manus simplicis 19 tactus reperiuntur, videlicet gamaut, *·a-re* *·l-mi* etc. usque ad *·e-la* exclusive, quia *·e-la* non ponimus nisi necessitas requirat.

Die Unabhängigkeit dieser Dokumente von der *Traditio Hollandrini* muß allerdings in einigen Fällen relativiert werden: Die Abfassungszeit des Kommentars zu Hugo Spechtshart ist nicht endgültig geklärt. Möglicherweise ist die Aussage bereits von der Hollandrinus-Tradition beeinflusst. Der Haupttext des Hugo Spechtshart äußert jedenfalls keine Probleme (HUGO SPECHTSH. 238). Die Feststellung von COMPIL. Ticin. trifft nicht ganz das Problem der Hollandrinus-Texte, da sie sowohl das *ee-la* wie auch das *I-ut* als Zusätze begreift. Ganz in der Art der frühen Hollandrinus-Texte argumentiert allerdings der ANON. Claudifor. von 1430, wobei zu berücksichtigen ist, daß in diesem Text mehrfach enge Beziehungen zur *Traditio Hollandrini* festzustellen sind. Conrad von Zabern hingegen reflektiert anscheinend bereits eine frühere Diskussion, wobei er selbst wohl nichts gegen die Verwendung des *ee-la* einzuwenden hat. Mit dem späten Zeugnis des Gafurius und einer nach 1470 entstandenen Glosse zu Heinrich Eger⁶⁷ sind bereits alle bekannten Äußerungen zu einer Kontroverse über das *ee-la* erfaßt, wogegen die selbstverständliche Verwendung des *ee-la* in zahlreichen Texten des 14. und 15. Jhs. beobachtet werden kann.

Die frühen Texte aus der Gruppe des *Hollandrinus vetus* und weitere, noch stark von diesen beeinflusste Traktate lehnen die Verwendung des *ee-la* ab:

1402	TH VIII 8, 49-50 (davon beeinflusst: TH XV 5, 43; TH XXIII 1, 2, 18; [TH XXV 36-40])
vor 1462	TH I 1, 6, 6 (Haupttext)
1447	TH IX 1, 1, 44
15. Jh.	TH XI 1, 1

Einen ‚Übergang‘ in der Lehrmeinung repräsentieren einige Traktate, die allesamt nicht den Namen des Johannes Hollandrinus erwähnen: *dd-lasol* wird als Grenze „secundum usum“ deklariert, das *ee-la* „ex arte“ toleriert, aber nicht im weiteren Verlauf des Traktats verwendet:

⁶⁷ Siehe *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. VI, S. 285

ca. 1415	TH X C 190-193
1402-1431 (ms. Pa)	TH VIII 9, 100-105 (Interpolation)
vor ca. 1475	TH VII 1, 6-13
1449-1490	TH XIII 1, 18-25
vor 1473	TH III 1, 22-27
nach 1460-1470	TH XXVI 32-36

Diese Bestimmung lebt aber auch noch in Texten fort, die den Unterschied wohl festhalten, das *ee-la* aber durchaus verwenden:

vor 1463	LZ 1, 24 glossa
vor 1463	TH II 1, 12
vor 1463	TH V 1, 59
vor 1467	TH XXIV 4, 14 und 6, 10 + 7, 235 ⁶⁸
ca. 1475	Sz 3, 17
vor 1478	TH XV 3, 18; 6, 35 und 9, 25
1491	TH XIX 65-67 und 1 + 267
	TH XXV 5, 3 und 5, 6 + 7, 14

Erstaunlich ist vor diesem Hintergrund, daß die Hauptgruppe der Texte des *Hollandrinus novus* plötzlich ausdrücklich Johannes Hollandrinus als Urheber der Aufnahme des *ee-la* ohne Einschränkungen benennt. Wenn diese Behauptung zuträfe, könnte die explizite Ablehnung des *ee-la* in den Texten des *Hollandrinus vetus* nicht die Lehre des Johannes Hollandrinus wiedergeben. Von den zentralen Texten des *Hollandrinus novus* sind auch spätere Zeugnisse beeinflusst, die teilweise die namentliche Zuweisung übernehmen, teilweise aber auch wie die große Mehrzahl der musiktheoretischen Traktate das *ee-la* als selbstverständlich inkorporieren.

Mit namentlicher Zuweisung:

vor 1463	LZ 2, 120-121
vor 1463	TH V 2, 29
ca. 1475	Sz 5, 111-113
Ende 15. Jh.	TH XII 5, 14
vor 1497	TH XXII 13, 12
1500	TH XVI 1, 4, 31
1520	TH XVIII 2, 15

⁶⁸ TH XXIV zeigt eine ambivalente Position: 7, 234: „*ee-la* non ponitur, quia non reperitur in tono“ (ms. *En*); 7, 235: „*ee-la* complens [binum] *b* dur- trinum superaddes.“

Ohne namentliche Zuweisung:

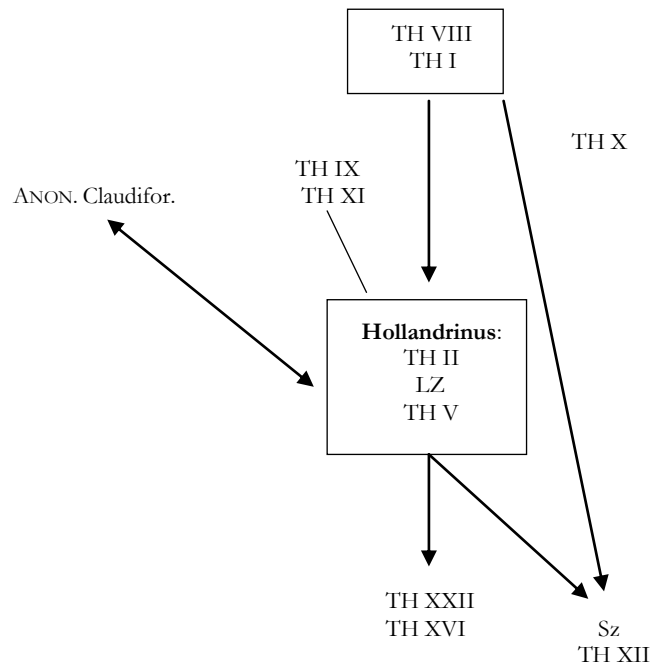
vor 1463	TH II 1, 37
vor 1464	TH XX 1, 9
vor 1473	TH VI 15, 3
vor 1490	TH XVII 57 und 71 und 126 (?)
vor 1492	TH XIV 7, 20
Ende 15. Jh.?	TH XXI 2, 28 (Diagramm)
15. Jh.	TH XXV 7, 14

Die späten Zeugnisse von Sz, TH XII und TH XVIII spiegeln eine Entwicklungsstufe der Lehre wieder, die noch in größerem Maße von der alten Lehre geprägt ist. Sie bringen aber die alte Lehre des *Hollandrinus vetus* mit der Person des Johannes Hollandrinus in Verbindung. Das trifft offensichtlich besonders auf Johannes Szydlovita zu: Die meisten Lehrsätze mit namentlicher Zuschreibung sind bereits in TH I vorhanden, dort ohne namentliche Erwähnung. Zwei Verse, die Szydlovita ebenfalls dem Johannes Hollandrinus zuschreibt, sind allerdings nicht in TH I enthalten. Szydlovita ist daher möglicherweise als Schüler der Enkelgeneration zu betrachten, der einerseits einen mit TH I verwandten Traktat benutzte, andererseits aber auch Elemente der *Hollandrinus novus*-Gruppe einbezog. Dieser Schluß würde die ambivalenten Äußerungen Szydlovitas zum *ee-la* erklären, die an einer Stelle Johannes Olendrinus als Vertreter der einschränkenden Differenzierung „secundum usum“ – „secundum artem“ bezeichnet, (Sz 3, 17), an anderer Stelle denselben Autor dezidiert für die uneingeschränkte Einbeziehung des *ee-la* eintreten läßt (Sz 5, 111-113). Unterschiedliche Meinungen zu diesem Thema innerhalb eines einzigen Textes sind auch bei TH XV zu beobachten (TH XV 5, 43 und TH XV 3, 18; 6, 35).

Die Argumentation aufgrund der Behandlung des *ee-la* wird durch eine weitere Tatsache unterstützt: Vier explizit dem Johannes Hollandrinus zugeschriebene *loci* 1C, 2A, 5A und 5D⁶⁹ sind in den Texten, die der Gruppe des *Hollandrinus vetus* zugeordnet werden, überhaupt nicht zu finden.

Aufgrund der dargestellten Beobachtungen könnte man die Entwicklung der Lehre, die unter der Bezeichnung *Traditio Iohannis Hollandrini* zusammengefaßt ist, folgendermaßen graphisch veranschaulichen:

⁶⁹ Siehe *Traditio Iohannis Hollandrini* Bd. I, S. 30-47



Obwohl für das hier vorgestellte Szenarium einige Argumente sprechen, bleibt es wegen der eingangs erläuterten Überlieferungssituation doch brüchig. Wir müssen immer von der Möglichkeit ausgehen, daß der Name des Johannes Hollandrinus in einer verlorenen Handschrift stand, die als Archetypus der gesamten Tradition diente. Die Namensnennungen könnten bereits aus zweiter Hand stammen und nicht ein direktes Lehrer - Schüler-Verhältnis widerspiegeln. Der Archetypus kann durchaus die Neuerungen oder ‚Erfindungen‘ enthalten haben, die in der Folge in der von uns als *Hollandrinus novus* bezeichneten Textgruppe zutage treten. Die ‚Offenheit‘ der sicherlich auch mündlich erfolgten Überlieferung, die sich in den unterschiedlichsten Texttypen niederschlägt, erlaubt unbedingt auch Variationen in den Lehrmeinungen, besonders in den umstrittenen. Selbst in der eng verwandten Gruppe LZ, TH II und TH V sind nicht alle Namensnennungen in allen drei Texten zu finden. Sicher bleibt somit nur die Zusammengehörigkeit der erhaltenen, in den sechs Editionsbanden veröffentlichten Texte, die sich in den *loci Hollandrini*, *loci auxiliares* und den zahlreichen in Band VIII dokumentierten Textkonkordanzen zeigt.

QUELLENVERZEICHNIS – INVENTORY OF SOURCES

- ADAM FULD. *Adam Fuldensis, De musica*, GS3, p. 329-381
- AMERUS *Amerus, Practica artis musice*, ed. Cesarino Ruini: CSM 25, 1977
- 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. Claudijforensis (Klagenfurt) Tractatus de musica „Volentibus facilem ad musicam habere aggressum“*, ed. Karl Rauter: Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430 - Tractatus de musica. Klagenfurt 1989
- ANON. Emmeram. *Anonymus cod. s. Emmerami (quem ed. Sowa), „Quoniam prosam artis musicae mensurabilis“*, ed. Jeremy Yudkin: De musica mensurata. The Anonymous of St. Emmeram. Bloomington 1990
- ANON. Gemnic. *Anonymus Gemnicensis (Gaming) „Circa materiam manus“*, ed. Alexander Rausch: Der spätmittelalterliche Choraltraktat aus der Kartause Gaming (Niederösterreich). Musica mediaevalis Europae occidentalis 9, Tutzing 2008
- ANON. Lovan. *Anonymus cod. Lovanensis*, ed. CS2, p.484-498
- 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: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01211301>
- ANON. Philad. *Anonymus cod. Philadelphiensis*, ed. Andres Briner: Ein anonymes unvollständiges Musiktraktat des 15. Jahrhunderts in Philadelphia, USA. KJb 50, 1966, p. 27-44
- 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
- AURELIAN. *Aurelianus Reomensis, Musica disciplina*, ed. Lawrence Gushee: CSM 21, 1975
- BOETH. mus. *Anicius Manlius Severinus Boethius, De institutione musica libri V*, ed. Gottfried Friedlein: Leipzig 1867
- BONAV. BRIX. *Bonaventura da Brescia, Brevis collectio artis musicae*, ed. Albert Seay: CCMP, Critical Texts 11, Colorado Springs 1980
- CART. PLAN. *Anonymus, Cartula de cantu plano*, ed. K.-W. Gümpel: Gregorianischer Gesang und Musica ficta. AMw 47, 1990, p.144-147

- COMM. Guid. *Anonymus, Commentarius in Micrologum*, ed. J. Smits van Waesberghe: Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini. Amsterdam 1957, p. 99-172
- COMPIL. Ticin. *Compilatio cod. Ticinensis (Parva) 450 (Ps.-Thomas Aquinas)*, ed. Michael Bernhard: Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. VMK 18, München 2006, p. 17-50
- CONR. ZAB. tract. *Conradus de Zabernia, Novellus musicae artis tractatus*, ed. Karl-Werner Gumpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz 1956 (4), Wiesbaden 1956
- ENGELB. ADM. *Engelbertus Admontensis, De musica*, ed. Pia Ernstbrunner: Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331). Musica mediaevalis Europae occidentalis 2, Tutzing 1998
- FR. GAFUR. extr. *Franchinus Gafurius, Extractus parvus musicae*, ed. F. Alberto Gallo: Franchini Gafurii extractus parvus musicae. AMISc 4, Bologna 1969
- FRUT. ton. *Frutolfus, Tonarius*, ed. Coelestin Vivell: Frutolfi brevium de musica et tonarius. SB Akademie Wien 188 (2), Wien 1919
- GOB. PERS. *Gobelinus Person, Tractatus musicae scientiae*, ed. Hermann Müller: KJb 20, 1907, p. 180-196
- GOSCALC. *Goscalcus „Quoniam in antelapsis temporibus“*, ed. O. B. Ellsworth: The Berkeley Manuscript. Greek and Latin Music Theory <2>, Lincoln - London 1984, p. 30-182
- GUIDO ep. *Guido Aretinus, <Epistola ad Michaellem>*, ed. Dolores Pesce: Guido d'Arezzo's ‚Regule rithmice‘, ‚Prologus in Antiphonarium‘, and ‚Epistola ad Michaellem‘. A Critical Text and Translation. Ottawa 1999, p. 438-530
- GUIDO micr. *Guido Aretinus, Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 4, 1955
- GUIDO reg. *Guido Aretinus, Regulae rhythmicae*, ed. Schola palaeographica Amstelodamensis: DMA A.IV, Buren 1985
- GUIDO DION. *Guido de sancto Dionysio, Tractatus de tonis*, ed. S. van de Klundert: Bubenreuth 1998
- HERMANN. vers. *Hermannus Contractus, <Versus ad discernendum cantum>*, ed. GS 2, p. 149-152
- HIER. MOR. *Hieronymus de Moravia, Tractatus de musica*, ed. Christian Meyer / Guy Lobrichon: CCCM 250, Turnhout 2012
- HUGO SPECHTSH. *Hugo Spechtsbart de Reutlingen, Flores musicae omnis cantus Gregoriani*, ed. Karl-Werner Gumpel: Abh. Akademie Mainz 1958 (3), Wiesbaden 1958 (*Verse*); Carl Beck: Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 89, Stuttgart 1868 (*Kommentar*)
- IAC. LEOD. spec. *Iacobus Leodiensis, Speculum musicae*, ed. Roger Bragard: CSM 3, 1955-73

- IAC. TWING. *Iacobus Twinger de Königshofen, Tonarius seu libellus de octo tonis*, ed. Franz X. Mathias: Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist. Graz 1903
- IOH. AEGID. *Iohannes Aegidius de Zamora, Ars musica*, ed. Michel Robert-Tissot: CSM 20, 1974
- IOH. BOEN mus. *Iohannes Boen, Musica*, ed. Wolf Frobenius: Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre. Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 2, Stuttgart 1971
- IOH. BOEN ars *Iohannes Boen, Ars*, ed. F. Alberto Gallo: CSM 19, 1972
- IOH. COTT. mus. *Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis), De musica*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 1, Roma 1950
- IOH. COTT. ton. *Iohannes dictus Cotto (sive Affligemensis), Tonarius*, ed. Joseph Smits van Waesberghe: CSM 1, Roma 1950
- IOH. FLOESS *Iohannes Floess*, 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. MUR. spec. *Iohannes de Muris, Musica speculativa*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej. Studia Copernicana 32, Warszawa 1992
- IOH. OLOM. *Iohannes de Olomons, Palma choralis*, ed. Albert Seay: Colorado College Music Press, Critical Texts 6, Colorado Springs 1977
- Iohannes de Garlandia *Iohannes de Garlandia, Carmen de misteriis ecclesie*, ed. Ewald Könsgen / Peter Dinter. Mittellateinische Studien und Texte 32, Leiden 2004
- 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; Christian Meyer / Karen Desmond: The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles. Royal Musical Association Monographs 27, Farnham 2015
- LZ *Tractatus ex traditione Hollandrini a Ladislao de Zalka exscriptus*, ed. Michael Bernhard: Traditio Iohannis Hollandrini VI. VMK 24, München 2015, p. 317-407
- METROL. *Metrologus „Quid est musica? Musica est peritia modulationis“*, ed. J. Smits van Waesberghe: Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini. Amsterdam 1957, p. 67-92
- MOD. Ecce modorum *Tractatus de modis*, ed. Hans Schmid: Musica et scolica enchiriadis. VMK 3, München 1981, p. 182-184
- PETR. CRUC. *Petrus de Cruce Ambianensi[s], Tractatus de tonis*, ed. D. Harbinson: CSM 29, 197

- 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. C. 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.-PHIL. lib. mus. *Ps.-Philippus de Vitriaco, Liber musicalium*, ed. CS 3, p. 35-46
- PTOLOM. *Ptolomaeus, Liber artis musicae*, ed. Konstantin Voigt: Traditio Iohannis Hollandrini VI, VMK 24, München 2015, p. 593-665
- QUAT. PRINC. *Anonymus OFM de Bristollia (Ps.-Simon Tunstede), Quatuor principalia musicae*, ed. CS 4, p. 200-298; Luminita Florea Aluas: The Quatuor Principalia Musicae: A Critical Edition and Translation, with Introduction and Commentary. (Diss.) Indiana University 1996
- QUAEST. MUS. *Quaestiones in musica (Rudolpho Trudonensi adscriptae)*, ed. R. Steglich: Leipzig 1911
- REG. PRUM. *Regino Prumiensis, Epistola de armonica institutione*, ed. M. Bernhard: Clavis Gerberti 1. VMK 7, München 1989, p. 39-73
- 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
- Sz *Musica magistri Szydlowite*, ed. Wolfgang Hirschmann: Traditio Iohannis Hollandrini VI. VMK 24, München 2015, p. 447-546
- TH I *Opusculum monacordale Iohanni Valendrino attributum*, ed. C. M. Bower: Traditio Iohannis Hollandrini II. VMK 20, München 2010, p. 49-131
- TH II *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis add. 34200*, ed. Michael Bernhard: Traditio Iohannis Hollandrini II. VMK 20, München 2010, p. 197-284
- TH III *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774 fol. 35v-92r*, ed. Alexander Rausch: Traditio Iohannis Hollandrini II. VMK 20, München 2010, p. 305-391
- TH IV *Fragmentum tractatus ex traditione Hollandrini cod. Bibliothecae Batthyaneae in Alba Iulia*, ed. Zsuzsa Czagány: Anonymi Leutsoviensis tractatus de musica. MD 46, 1992, p. 234-242
- TH V *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. lat. Monacensis 30056 una cum cod. Monacensi 4387, Berolinensi mus. ms. theor. 1590 et Augsbургensi 4° 176*, ed. Christian Meyer: Traditio Iohannis Hollandrini III. VMK 21, München 2011, p. 32-198
- TH VI *Opusculum ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33v*, ed. Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997

- TH VII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibl. Universitariae Vratislaviensis IV.Q.37*, edd. Matthias Hochadel/Michael Bernhard/Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini III*. VMK 21, München 2011, p. 242-304
- TH VIII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensi V. F. 6 una cum cod. Cracoviensibus 1927 et 1861*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini III*. VMK 21, München 2011, p. 348-473
- TH IX *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Cracoviensis 1859*, ed. Christian Berktold/Ágnes Papp: *Traditio Iohannis Hollandrini IV*. VMK 22, München 2013, p. 18-80
- TH X *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensis V.H.21*, ed. Christian Berktold: *Traditio Iohannis Hollandrini IV*. VMK 22, München 2013, p. 122-140
- TH XI *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensis I.G.1*, ed. Zsuzsa Czagány: *Traditio Iohannis Hollandrini IV*. VMK 22, München 2013, p. 158-220
- TH XII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Ossolinei Vratislaviensis 2297/I*, ed. Klaus-Jürgen Sachs: *Traditio Iohannis Hollandrini IV*. VMK 22, München 2013, p. 240-274
- TH XIII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Mellicensis 873 et Lipsiensis 1236*, ed. Christian Meyer: *Traditio Iohannis Hollandrini IV*. VMK 22, München 2013, p. 294-354
- TH XIV *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Monacensis lat. 5947*, ed. Christian Meyer: *Traditio Iohannis Hollandrini IV*. VMK 22, München 2013, p. 372-394
- TH XV *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Bibl. Universitariae Vratislaviensis IV Q 37*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini V*. VMK 23, München 2014, p. 18-75
- TH XVI *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. capituli ecclesiae metropolitanae Pragensis N LI*, ed. Alexander Rausch: *Traditio Iohannis Hollandrini V*. VMK 23, München 2014, p. 96-149
- TH XVII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis una cum cod. monasterii S. Petri Salisburgensis a.VI. 44*, ed. Christian Meyer/Ágnes Papp: *Traditio Iohannis Hollandrini V*. VMK 23, München 2014, p. 172-241
- TH XVIII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. bibliothecae Czartoryscianae Cracoviensis 3910*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini V*. VMK 23, München 2014, p. 247-302
- TH XIX *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis, Arundel 299*, ed. Christian Meyer/Ágnes Papp: *Traditio Iohannis Hollandrini V*. VMK 23, München 2014, p. 316-359

- TH XX *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Berolinensis Theol. lat. qu. 74 una cum cod. Erfordiensis CE 8° 20*, ed. Christian Meyer: *Traditio Iohannis Hollandrini V. VMK 23*, München 2014, p. 374-415
- TH XXI *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Monacensis lat. 30059*, ed. Michael Bernhard: *Traditio Iohannis Hollandrini V. VMK 23*, München 2014, p. 432-479
- TH XXII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis add. 31388*, ed. Michael Bernhard/Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini VI. VMK 24*, München 2015, p. 8-26
- TH XXIII *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Eichstetensis st 685*, ed. Michael Bernhard/Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini VI. VMK 24*, München 2015, p. 44-102
- TH XXIV *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Casselani 2° ms. math. 31 et Erlangensis 496*, ed. Michael Bernhard/Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini VI. VMK 24*, München 2015, p. 136-229
- TH XXV *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Doneschingensis 880*, ed. Michael Bernhard/Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini VI. VMK 24*, München 2015, p. 250-269
- TH XXVI *Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Moguntiacensis II 375*, ed. Michael Bernhard/Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini VI. VMK 24*, München 2015, p. 290-299
- THEOG. METT. *Theogerus Mettensis, Musica*, ed. GS2, p. 183-196; Fabian Lochner: *Dietger (Theogerus) of Metz and his „Musica“*. (Diss.) Notre Dame 1995
- THOM. BAD. *Thomas de Baden, Excerptorium de semitonii „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. Mett. *Tonarius Mettensis*, ed. W. Lipphardt: *Der karolingische Tonar von Metz*. Münster 1965
- TON. Vratisl. *Tonarius Vratislaviensis*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Traditio Iohannis Hollandrini VI, VMK 24*, München 2015, p. 667-708
- TRAD. Garl. plan. I-V *Anonymi ex traditione Iohannis de Garlandia*, ed. Christian Meyer: *Musica plana 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 (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus)*. *Musica Disciplina 43*, 1989, p. 40-51

- VERS. Postquam pro *Versus de musica (Alexandro de Villa Dei adscripti)*, ed. A. Seay: Alexander de Villa Dei (?), *Carmen de musica cum glossis*. CCMP, Critical Texts 5, Colorado Springs 1977
- VERS. Palmam *Versus de musica „Palmam cum digitis“*, ed. Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Tractatus Iohannis Hollandrini VI*, VMK 24, München 2015, p. 559-592
- WENCESL. PRACH. Wenceslaus de Prachatitz <Commentum in musicam speculativam Iohannis de Muris>, ed. G. Pietzsch: *Die Pflege der Musik an den Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 73, 1935, p. 112-118 (partim)

LITERATURVERZEICHNIS – BIBLIOGRAPHY

- AH* Guido Maria Dreves / Clemens Blume / Henry Marriott Bannister: *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig 1886-1922
- Bailey, Formulas* Terence Bailey: *The Intonation Formulas of Western Chant*. Toronto 1974
- Baldzuhn, Schulbücher* Michael Baldzuhn: *Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 44/1-2, Berlin etc. 2009
- Bartha, Musiklehrbuch* Denes von Bartha: *Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490)*. Budapest 1934
- Bartha, Studien* Dénes von Bartha: *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*. AMf 1-2, 1936-1937, p. 59-82, 176-199
- Baumgarte, Kommentar* Susanne Baumgarte: *Der Kommentar zum ‚Speculum grammaticae‘. Ein Beispiel für Schulkomentierung im 14. Jahrhundert*. In: K. Grubmüller (ed.), *Schulliteratur im späten Mittelalter*, Münstersche Mittelalter-Schriften 69, München 2000, p. 165-242
- Baur, Gundissalinus* Ludwig Baur (ed.): *Dominicus Gundissalinus. De Divisione Philosophiae*. Münster 1903
- Berger Chr., Hexachord* Christian Berger: *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*. BzAMw 35, Stuttgart 1992
- Bernhard, Seligenstadt* Michael Bernhard: *The Seligenstadt Tonary. Plainsong and Medieval Music* 13/2, 2004, p. 107-125
- Bernhard, Überlieferung* Vgl. Michael Bernhard: *Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter*. In: Fr. Zaminer (Hrsg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 3: *Fortleben des antiken Fachs im Mittelalter*, Darmstadt 1990, p. 7-35
- Bernhard, Verse* Michael Bernhard: *Didaktische Verse zur Musiktheorie des Mittelalters*. In: *Cantus Planus. IMS Study Group. Papers read at the Third Meeting Tihany 1988*, Budapest 1990, p. 227-236
- 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
- Bornscheuer, Topik* Lothar Bornscheuer: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt am Main 1976
- Bower, Valendrinus* Calvin M. Bower: *Opusculum monacordale Iohanni Valendrino attributum*. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba, (edd.): *Traditio Iohannis Hollandrini II*, VMK 20, München 2010, p. 1-178

- Bomm, Modalitätsbestimmung* Urbanus Bomm: Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Meßgesänge im IX. bis XIII. Jahrhundert und sein Einfluß auf die Tradition ihrer Melodien. Einsiedeln 1929
- Brinkmann, Hermeneutik* Hennig Brinkmann: Mittelalterliche Hermeneutik. Tübingen 1980
- CANTUS* Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant: <http://cantusdatabase.org>
- 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. In: Robert Klugseder (ed.), International Musicological Society Study Group CANTUS PLANUS. Papers read at the 16th Meeting, Vienna, Austria, 2011. Wien 2012, p. 102-112
- Czagány, Historia* Zsuzsa Czagány: Historia sancti Mathiae apostoli – Wege eines spätmittelalterlichen Reihenoﬃziums zwischen Prag und Trier. International Musicological Society Study Group ‘Cantus Planus’. 13th Meeting 2006, Niederaltaich, Germany. Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2009, p. 143-156
- Ellsworth, Coniuncta* Oliver B. Ellsworth: The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal. JMT 17, 1973, p. 86-109
- Ellsworth, Manuscript* Oliver B. Ellsworth: The Berkeley Manuscript. Greek and Latin Music Theory <2>, Lincoln-London 1984
- Ernstbrunner, Engelbert* Pia Ernstbrunner: Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331). Musica mediaevalis Europae occidentalis vol. 2, Tutzing 1998
- Fasbender, Seneca* Christoph Fasbender: Non sit tibi cura quis dicat, sed quid dicatur. Kleine Gebrauchsgeschichte eines Seneca-Zitats. In: S. Pabst (Hrsg.), Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 126, Berlin etc. 2011, p. 35-48
- Feldmann, Schlesien* Fritz Feldmann: Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte 37, Breslau 1938, ND Hildesheim-New York 1973
- Gebring, Diagrammatik* Petra Gehring et al. (Hrsg.): Diagrammatik und Philosophie. Akten des 1. Interdisziplinären Kolloquiums der Forschungsgruppe Philosophische Diagrammatik, Amsterdam-Atlanta/GA 1992
- Gieburowski, Szydlowita* Wacław Gieburowski: Die „Musica magistri Szydlowite“, ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrhunderts und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -Praxis des XV. Jahrhunderts in Polen sowie der Nachtridentinischen Choralreform. Posen 1915

- Glauche, Schullektüre* Günther Glauche: Schullektüre im Mittelalter. Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 5, München 1970
- Gümpel, Conrad von Zabern* Karl-Werner Gümpel (ed.), Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz 1956 (4), Wiesbaden 1956
- Haas, Denken* Max Haas: Musikalisches Denken im Mittelalter. Bern etc. 2005
- Hentschel, Musiktheorie* Frank Hentschel: Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 47, Stuttgart 2000
- Hirschmann, Commendacio* Wolfgang Hirschmann: Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext. Die „Commendacio omnium scientiarum et specialiter Musice“ im Heilsbronner Musiktraktat. In: F. Hentschel (Hrsg.), Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62, Leiden etc. 1998, p. 229-267
- Hirschmann, Einleitung* Wolfgang Hirschmann: „Quatuor sunt quibus indiget ecclesia“. Eine anonyme Einleitung in die *musica* im Codex 66 der Universitätsbibliothek Erlangen. Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 8, 1999, p. 9-31
- Hirschmann, Wien 2502* Wolfgang Hirschmann: Der Codex als Musikbuch. Kompilatorische Strukturen in der Handschrift 2502 der Österreichischen Nationalbibliothek. In: B. Lodes (Hrsg.), Wiener Quellen der Älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung. Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte 1, Tutzing 2007, p. 37-60
- HMT* Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart 1971 ff.
- Horyna, Ad noticiam* Martin Horyna (ed., trans.): Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus - Christo igitur Domino moduracionibus psallere volentibus. Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae Series B III, Praha 2005
- Huglo, Tonaires* Michel Huglo: Les tonaires, Paris 1971
- Hunt, Introduction* Richard William Hunt: The Introduction to the ‘Artes’ in the Twelfth Century. In: Studia medievalia in honorem admodum Reverendi Patris Raymundi Josephi Martin, Brügge 1948, p. 85-112
- Jacobsthal, Alteration* Gustav Jacobsthal: Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. Berlin 1897
- Jeady/Schuba, Knab* Colette Jeady / Ludwig Schuba: Erhard Knab und die Heidelberger Universität im Spiegel von Handschriften und Akten-einträgen. Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven 61, 1981, p. 60-108

- Karp, Orality* Theodore Karp: Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant. Evanston 1998
- Köhn, Schulbildung* Rolf Köhn: Schulbildung und Trivium im lateinischen Hochmittelalter und ihr möglicher praktischer Nutzen. In: J. Fried (ed.), Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters, Sigmaringen 1986, p. 203-284
- Klopsch, Dichtungslehren* Paul Klopsch: Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters. Darmstadt 1980
- Klugseder, Mondsee* Robert Klugseder: Quellen zur mittelalterlichen Musik- und Liturgiegeschichte des Klosters Mondsee (mit Beiträgen von Alexander Rausch, Martin Roland und Hanna Zühlke). Codices manuscripti. Supplementum 7, Purkersdorf 2012
- LmL* Michael Bernhard (ed.): Lexicon musicum Latinum mediæ ævi. München 1992 ff.
- Lohr, Scientia* Charles Lohr: Aristotelian 'Scientia' and the Medieval 'Artes'. In: A. Moritz (ed.), Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Münster 2010, p. 29-37
- Mengozzi, Reform* Stefano Mengozzi: The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History. Cambridge 2010
- Meyer, Intentio* Hans Meyer: *Intentio auctoris, utilitas libri*. Wirkungsabsicht und Nutzen literarischer Werke nach Accessus-Prologen des 11. bis 13. Jahrhunderts. Frühmittelalterliche Studien 31, 1997, p. 390-413
- Meyer Chr., Guido Faba* Christian Meyer: Guido Faba & magister Boetius. Contribution à l'histoire de la théorie de la musique du Duecent. Dépôt HAL 28 mars 2014 - <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00966593>
- Meyer Chr., Mensura* Christian Meyer: Mensura monochordi. La division du monocorde (IXe-XVe siècles). Paris 1996
- Meyer Chr., Frères Prêcheurs* Christian Meyer: Le tonaire des frères Prêcheurs. Archivum fratrum praedicatorum 76, 2006, p. 117-156
- Meyer, Chr. Tonartenlehre* Christian Meyer: Die Tonartenlehre im Mittelalter. In: Th. Ertelt / Fr. Zaminer (ed.), Geschichte der Musiktheorie 4, Darmstadt 2000, p. 135-215
- Meyer/Desmond, Lambertus* Christian Meyer / Karen Desmond: The 'Ars musica' Attributed to Magister Lambertus/Aristoteles. Royal Musical Association Monographs 27, Farnham 2015
- Minnis, Authorship* Alastair J. Minnis: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages. Philadelphia 1984, 21988

- MMMA V* László Dobszay / Janka Szendrei: Antiphonen im 1.-8. Modus. Monumenta Monodica Medii Aevi Band V, Kassel etc. 1999
- Page, Summa* Christopher Page: The Summa musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers. Cambridge 1991
- Pesce, Affinities* Dolores Pesce: The Affinities and Medieval Transposition. Bloomington, Ind. 1987
- Quain, Accessus* Edwin A. Quain: The Medieval Accessus ad Auctores. Traditio 3, 1945, p. 215-264
- Rausch, Hollandrinus III* Alexander Rausch: Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 35v-92r. In: Michael Bernhard, / Elżbieta Witkowska-Zaremba, (edd.): Traditio Iohannis Hollandrini II. VMK 20, München 2010, p. 293-398
- Rausch, Opusculum* Alexander Rausch: Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. A commentary, critical edition and translation. The Institute of Mediaeval Music, Musical Theorists in Translation 15, Ottawa 1997
- Rausch/Voigt, Hollandrinus VI* Alexander Rausch / Konstantin Voigt: Opusculum ex traditione Hollandrini cod. Vindobonensis 4774, fol. 12r-22v, 24r-27r, 32v-33. In: Michael Bernhard / Elżbieta Witkowska-Zaremba (ed.), Traditio Iohannis Hollandrini III, VMK 21, München 2011, p. 207-225
- Rauter, Tonarten-Charakteristik* Karl Rauter: Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat. Die Brücke. Kärntner Kulturzeitschrift 5-6, Jg. 3, 1977, p. 55-58
- RISM B III 3* Michel Huglo / Christian Meyer: The Theory of Music, vol. 3. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany. RISM B III 3, München-Duisburg 1986
- RISM B III 6* Christian Meyer et al.: The Theory of Music, vol. 6. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Addenda, Corrigenda. RISM B III 6, München 2003
- Sachs K.-J., Aristoteles* Klaus-Jürgen Sachs: Zur Funktion der Berufungen auf das achte Buch von Aristoteles' „Politik“ in Musiktraktaten des 15. Jahrhunderts. In: F. Hentschel (ed.), Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62, Leiden etc. 1998, p. 269-290
- Sachs K.-J., Elementarlehre* Klaus-Jürgen Sachs: Musikalische Elementarlehre im Mittelalter. In: Frieder Zaminer (ed.), Geschichte der Musiktheorie Bd. 3, Darmstadt 1990, p. 105–161
- Sachs K.-J., Guido* Klaus-Jürgen Sachs: Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo. In: W. Erzgräber (ed.), Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Sigmaringen 1989, p. 233-244

- Sachs K.-J., Intervall-Terminologie* Klaus-Jürgen Sachs: Zwischen Konvention und System: Zur Intervall-Terminologie in Mehrstimmigkeitslehren des 13. Bis 15. Jahrhunderts. In: Michael Bernhard (ed.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, VMK 15, München 2001, p. 253-272
- Sachs K.-J., Mensura* Klaus-Jürgen Sachs: Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter. Murrhardt 1970 u. 1980
- Scheuer, Accessus* Hans Jürgen Scheuer: Der ‚Flores‘-Accessus der Handschrift Prag, Metropolitankapitel, Cod. M.XXXVI. Kommentareinleitungen zur Grammatik Ludolfs de Luco und ihre wissensorganisierende Funktion. In: K. Grubmüller (ed.), Schulliteratur im späten Mittelalter. Münstersche Mittelalter-Schriften 69, München 2000, p. 351-381
- Schuba, Palatini* Ludwig Schuba: Die Quadriviums-Handschriften der Codices Palatini Latini in der Vatikanischen Bibliothek. Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 2, Wiesbaden 1992
- Silvestre, Accessus* Hubert Silvestre: Le schema ‘moderne’ des accessus. Latomus 16, 1957, p. 684-689
- Snyder, Theinred* John Snyder: Theinred of Dover's De legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum. The Institute of Mediaeval Music. Musical Theorists in Translation 18, Ottawa 2006
- Suerbaum, Accessus* Almut Suerbaum: Accessus ad auctores: Autorkonzeptionen in mittelalterlichen Kommentartexten. In: E. Andersen/J. Haustein /A. Simon/P. Strohschneider (edd.), Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Tübingen 1998, p. 29-37
- Szendrei, A magyar középkor* Janka Szendrei: A magyar középkor hangjegyes forrásai [Notated sources from the Middle Ages in Hungary]. Budapest, 1981
- Turco, Répertoires* Alberto Turco: Les répertoires liturgiques latins en marche vers l'octoéchos. Études Gregoriennes 18, 1979, p. 208-209
- Ward, Hollandrinus* Tom R. Ward: The Theorist Johannes Hollandrinus. Musica Antiqua 7, Acta Scientifica, Bydgoszcz 1985, p. 575-598
- Weisheipl, Classification* James A. Weisheipl: Classification of the Sciences in Medieval Thought. Mediaeval Studies 27, 1965, p. 54-90
- Witkowska-Zaremba, Coniuncta* Elżbieta Witkowska-Zaremba: The 'coniuncta' in Polish Sources: Late Medieval Theory and Practice. In: Papers read by members of the Study Group 'Cantus Planus' at the Seventeenth International Congress of the International Musicological Society, Leuven 1-7 August 2002. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 45, Budapest 2004, p. 255-267
- Witkowska-Zaremba, Musica Muris* Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Musica Muris* i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej. *Musica Muris* and Speculative Trend in the Medieval Musicography. Studia Copernicana 32, Warszawa 1992