

Petrus dictus Palma ociosa
Compendium de discantu mensurabili
(Amiens 1336)

Herausgegeben von Markus Schwenkreis

Übertragung des lateinischen Originaltexts: Johannes Wolf
Englische Übersetzung: Rob C. Wegman
Deutsche Übersetzung: Markus Schwenkreis
Übertragung der mehrstimmigen Notenbeispiele: Karin Paulsmeier

Edited by Markus Schwenkreis

Transcription of the original Latin text: Johannes Wolf
English translation: Rob C. Wegman
German translation: Markus Schwenkreis
Transcription of polyphonic music examples: Karin Paulsmeier

Basel: Schola Cantorum Basiliensis 2023

Zusammenfassung

Der auf das Jahr 1336 datierte Traktat *Compendium de discantu mensurabili* zählt zu den wichtigen Quellentexten zur Kontrapunktlehre und Mensuralnotation der Ars nova. Die vorliegende Edition ermöglicht erstmals den direkten Vergleich des Originaltextes mit zwei unabhängig voneinander entstandenen Übersetzungen. Die zweistimmigen Notenbeispiele zur Mensuralnotation wurden von Karin Paulsmeier für diese Publikation übertragen.

Schlagwörter / Keywords

Kontrapunkt, Notation, Ars nova, Musiktheorie

Diese frei zugängliche Publikation ist verfügbar unter:

www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch

Zitierweise:

Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (Amiens 1336), hg. von Markus Schwenkreis, lateinische Transkription von Johannes Wolf, englische Übersetzung von Rob C. Wegman, deutsche Übersetzung von Markus Schwenkreis, Transkription der Musikbeispiele von Karin Paulsmeier; Basel: Schola Cantorum Basiliensis 2023.

Copyright: © Die Autoren

Lizenz: Dies ist eine frei zugängliche Publikation, die unter den Bedingungen der Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-NC-ND-4.0) veröffentlicht wird. Sie erlaubt die uneingeschränkte Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern der ursprüngliche Autor und die Quelle genannt werden.

ISBN 978-3-9525550-3-3

Abstract

The treatise Compendium de discantu mensurabili, dated 1336, is one of the most important source texts on the theory of counterpoint and mensural notation of the Ars nova. The present edition makes it possible for the first time to compare the original text directly with two translations produced independently of each other. The two-part music examples for the mensural notation have been transcribed for this publication by Karin Paulsmeier.

Keywords

counterpoint, notation, ars nova, music-theory

This open access publication is available at:

www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch

How to cite this publication:

Petrus dictus Palma ociosa, Compendium de discantu mensurabili (Amiens 1336), ed. Markus Schwenkreis, Latin transcription by Johannes Wolf, English translation by Rob C. Wegman, German translation by Markus Schwenkreis, transcription of the music examples by Karin Paulsmeier; Basel: Schola Cantorum Basiliensis 2023.

Copyright: © The Authors

License: This is an open-access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-NC-ND-4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

ISBN 978-3-9525550-3-3

Vorwort des Herausgebers

Eine erste Fassung der hier publizierten deutschen Übersetzung des Traktats *Compendium de discantu mensurabili* von Petrus dictus palma ociosa entstand 1999 während meines Musiktheoriestudiums an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Photokopie kursierte diese seither an diesem Institut und fand im Musiktheorieunterricht immer wieder Verwendung.

Der auf das Jahr 1336 datierte Traktat zählt zu den wichtigsten Quellentexten zur Kontrapunktlehre der *Ars nova*¹ und gibt gegen Ende einer rasanten Entwicklung einen systematischen Überblick über die rhythmischen Möglichkeiten der Mensuralnotation zu seiner Entstehungszeit, welche neben der Dreizeitigkeit auch die Möglichkeit der Zweizeitigkeit auf allen rhythmischen Ebenen etabliert hatte.²

Der einzig in einer Sammelhandschrift der Bibliotheca Amploniana in Erfurt erhaltene Traktat³ (ein herzlicher Dank an Dr. Christelle Cazaux für den Hinweis auf das Digitalisat) wurde erstmals von Johannes Wolf in einer diplomatischen Umschrift publiziert.⁴ Wolfs Transkription des mit zahlreichen Abkürzungen versehenen lateinischen Originaltexts liegt dieser Ausgabe zugrunde. Er wird hier meiner revidierten deutschen Übersetzung und einer englischsprachigen Übersetzung von Rob C. Wegman, der seine Übertragung für dieses Dokument dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat, gegenübergestellt. (Letzere entstand als eine „Quick-and-dirty“-Übersetzung, die 2014 auf academia.edu zur informellen Verwendung freigegeben wurde. Sie wartet auf eine gründliche Überarbeitung durch den Autor in einer bevorstehenden Veröffentlichung.) Die vorliegende Edition ermöglicht so erstmals den direkten Vergleich des Originaltexts mit zwei unabhängig voneinander entstandenen Übersetzungen.

Foreword of the Editor

The German translation of the treatise Compendium de discantu mensurabili by Petrus dictus palma ociosa published here was made in 1999 during my music theory studies at the Schola Cantorum Basiliensis. Since then it has circulated as a photocopy at this institute and has been used in music theory classes regularly.

The treatise, dated 1336, is one of the most important sources for the theory of counterpoint in the Ars nova¹ and gives towards the end of a rapid development, in which above and beyond triple time the additional possibility of double time on all rhythmic levels had been established² – a systematic overview of the rhythmic possibilities of mensural notation at the time of its creation.

The treatise survived in a single copy as part of a manuscript collection of the Bibliotheca Amploniana in Erfurt³ (many thanks to Dr. Christelle Cazaux for the reference to the digital copy) and was first published by Johannes Wolf in a diplomatic transcription.⁴ Wolf's transcription of the original Latin text, with its numerous abbreviations, forms the basis of this edition. It is juxtaposed here with my revised German translation and an English translation by Rob C. Wegman, who kindly made his translation available for this document. (The latter originated as a "quick-and-dirty" translation, shared for informal use on academia.edu in 2014. It is awaiting a thorough revision by the author in a forthcoming publication.) The present edition thus for the first time permits direct comparison of the original text with two independently produced translations.

¹ Vgl. / Cf. Klaus-Jürgen Sachs, «'... artem istam cum gaudio perficies' – zum Traktat des Petrus dictus Palma ociosa (1336)», in: Herbert Schneider (Hg.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift für Wolf Frobenius*, Hildesheim: Olms 2005 (Musikwissenschaftliche Publikationen 25), 54–74.

² Vgl. / Cf. 284–298 bei/of F. Alberto Gallo, «Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert», in: Hans Heinrich Eggebrecht u. a., *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984 (Geschichte der Musiktheorie 5), 257–356.

³ UB Erfurt, Dep. Erf. CA. 8° 094, fol. 58v–67r; https://dhb.thulb.uni-jena.de/receive/ufb_cbu_00023399 (27.01.2023).

⁴ Vgl. / Cf. Johannes Wolf, «Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts», in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15 (1913/14), 504–534, <https://archive.org/details/SammelbndeDerInternationalenMusikgesellschaft151913-14> (27.01.2023).

Die Notenbeispiele wurden dem Manuskript entnommen und, wo nötig, eigens für diese Edition neu übertragen. Ein besonderer Dank gilt Karin Paulsmeier für die Anfertigung von Übertragungen der Notenbeispiele des dritten Teils und des dreistimmigen Beispiels am Ende des ersten Teils. (Für ihre Bemerkungen zu den Übertragungen und eine Übersicht über die von Petrus beschriebenen Mensurarten siehe den Anhang auf S. 57f.)

Die in eckigen Klammern wiedergegebenen Seitenzahlen im lateinischen Text beziehen sich auf die Ausgabe von Wolf, die dort angegebenen Foliozahlen in runden Klammern auf die ältere, im Vergleich zum Digitalisat jeweils um eine höhere Foliierung des Originalmanuskripts. Die Folio-Angaben der deutschen Übersetzung entsprechen dagegen dieser neueren Foliierung. Zwischen den wenigen Konjekturen Wolfs bzw. den Anmerkungen und Konjekturen des jeweiligen Übersetzers wird nicht weiter unterschieden. Sie sind in jedem Falle durch die üblichen eckigen Klammern kenntlich gemacht. Der Titel des Traktats wurde dem Kolophon des Originaltexts entnommen, die Zwischenüberschriften sind nicht original.

Markus Schwenkreis

The musical examples were taken from the manuscript and, where necessary, newly transcribed for this edition. Special thanks goes to Karin Paulsmeier for the transcriptions of the musical examples of the third part and the three-part example at the end of the first part. (For her comments on the transcriptions and an overview of the types of mensuration described by Petrus, see the appendix on p. 57f.).

The page numbers in square brackets in the Latin text refer to Wolf's edition, the folio numbers in round brackets refer to the older foliation of the original manuscript, which are one higher throughout in comparison to the foliation of the digital copy. The folio numbers in the German translation, on the other hand, correspond to this more recent foliation. No further distinction is made between Wolf's few conjectures and the annotations and conjectures of the respective translators. In any case, they are indicated by the usual square brackets. The title of the treatise was taken from the colophon of the original text, the subheadings are not original.

Markus Schwenkreis

Compendium über den mensurierten Kontrapunkt zusammengestellt von Bruder Petrus genannt «die nutzlose Hand»

Übersetzung: Markus Schwenkreis

Zur Ehre der Heiligen und unteilbaren Dreieinigkeit, der unbefleckten Jungfrau Maria und der ganzen himmlischen Kurie, und nicht zuletzt auch, um die Gottergebenheit der Gläubigen anzufeuern, habe ich mir vorgenommen, eine kurz gefasste Theorie oder Lehre über den mensurierten Kontrapunkt herauszugeben. Denn ich möchte diejenigen, die begierig darauf sind, dem König der Könige [und] Erlöser von uns allen feinsinnig und melodiös zu singen, nicht davon abhalten, mit der gebührenden Aufmerksamkeit des Herzens und einem Gebrauch der Stimme, der jegliche Weltlichkeit und allen vergänglichen Ruhm als zweitrangig erachtet, die größtmöglich liebliche Harmonie – die Gott und auch den Menschen annehmbar ist – zur Feier des Gottesdienstes zu verwenden. Die von Menschenhand gemachten Instrumente sollten dafür aber alle beiseitegelegt und [stattdessen] jene natürlichen Instrumente [der menschlichen Stimme] zur Hilfe genommen werden, die von Gott durch die Vermittlung der Natur geschaffen worden sind und sich zum gottesdienstlichen Gesang am besten eignen.

Ergänzend sei erwähnt, dass ich mit der Hilfe des Heiligen Geistes zur Kenntnis dieser in drei Kapitel gegliederten Theorie oder Lehre gelangt bin. Im ersten Kapitel wird über den einfachen Kontrapunkt und den dort vorkommenden Konsonanzen

Compendium de discantu mensurabili compilatum a fratre Petro dicto Palma ociosa.

Übertragung: Johannes Wolf

Ad honorem Sanctae et Individuae Trinitatis et intemeratae virginis Mariae totiusque curiae celestis necnon ad devotionem fidelium excitandam quandam [-506-] artem sive doctrinam compendiosam de discantu mensurabili edere proposui, quatinus regi regum omnium salvatori subtiliter ac melodiose psallere cupientes dimissis instrumentis quibuscumque manufactis ex instrumentis naturalibus aliunde deifico natura mediante compositis ad psallendum convenientibus cum intentione cordis debita et vocis modulatione omni saecularitate et vana gloria postpositis harmoniam suavissimam Deo etiam hominibus acceptabilem impendere non differam divina officia celebrando.

Quam quidem artem sive doctrinam in tribus capitulis divino mihi pneumate auxilia impendente percipere faciam complementum. In primo igitur capitulo agetur de discantu simpliciter et eius speciebus, in secundo de falsa

Compendium of measurable discant, put together by Brother Peter called Palmoiseuse.

Translation: Rob C. Wegman

In honor of the holy and indivisible Trinity and the undefiled Virgin Mary, as well as the entire heavenly court, and also in order to spur the devotion of the faithful, I have set out to publish a certain compendious art or doctrine of measurable discant, seeing that there are people who desire to sing with refinement and with melodious sound to the King of All Kings and Savior.

In celebrating the Divine Office, I, who have renounced every kind of handcrafted instrument, and have abandoned all worldliness and vain glory, shall, with the right disposition of heart and modulation of voice, unwaveringly render such harmony to God as is not only sweetest but also acceptable to men, by means of natural instruments made otherwise [than by human hands] through the agency of deific nature.

With the help of the divine spirit I shall fully set forth this art or doctrine in three chapters. In the first chapter I shall be concerned with *simplex* [i.e. whole-note] *discantus* and its species, in the second with *falsa musica*, and in the third with the flowers of measurable music.

gehandelt, im zweiten über die *musica falsa*, im dritten über die Figuren der mensurierten Musik.

I. Einfacher Kontrapunkt (*discantus simplex*)

Beschäftigen wir uns also zuerst mit dem einfachen Kontrapunkt. Bevor wir aber weiter fortschreiten, wollen wir zuallererst betrachten, was die Musik im Allgemeinen und im Besonderen ist, dann, was ein *musicus* ist, wen man als solchen bezeichnen kann und wen nicht, und weiter, was *cantus* und *discantus* ist.

Musik ist die mit der Fähigkeit übereinstimmende Kunst oder Wissenschaft, gut und richtig Klang und Gesang zu kontrollieren. Oder aber, nach den Worten des Seligen Isidor: Die Musik besteht aus der Kenntnis des gesungenen Vortrags mittels Klang und Melodie.

Das Wort *musica* stammt von *moys*, das heißt «Wasser» und *ycos*, das heißt «Wissenschaft», gewissermaßen die «Wissenschaft vom Wasser». Die Musik wird mit dem Wasser⁵ in Verbindung gebracht, weil der Schlag der Zunge immer feucht ist und kein Laut aus dem Mund des Sängers hervorgeht, ohne dass etwas Wasser beigemischt ist; eine andere Erklärung des Begriffs: «Musik» hergeleitet von «Musen». Denn man sagt, es gibt neun Musen.

Man bemerke, dass es auch neun Körperteile sind, die die menschliche Stimme zum Klingen bringen, nämlich: die beiden Lippen, die vier Schneidezähne, der Zungengauzen, die Höhlung der Kehle und die Lunge mit dem Atem. Daher der Vers:

*musica, in tertio de floribus musicae
mensurabilis.*

[507-] Primo igitur videndum est de simplici discantu. Sed antequam ulterius procedamus, primo et principaliter videamus, quid sit musica in generali et in speciali, deinde quid sit musicus et quis dicitur esse musicus et quis non et ulterius, quid sit cantus et discantus.

Musica est ars sive scientia bene et recte modulandi sono cantuque congrua vel musica secundum quod dicit beatus Isidorus est peritia modulationis sono cantuque consistens.

Et dicitur musica a moys, quod est aqua, et ycos scientia, quasi scientia aquatica. Unde musica interpretatur achates ideo quod plectrum linguae semper est humidum et nulla vox procedit ab ore modulantis nisi aquatice, vel musica a musis per derivationem. Novem enim dicuntur esse musae.

Nota, quod novem sunt instrumenta quae vocem humanam operantur scilicet duo labia, quatuor dentes principales, palatum linguae, concavitas gutturis, anhelitus et pulmones. Unde versus:

First Chapter

First, then, we must consider *simplex discantus*. Yet before proceeding further, let us consider firstly and principally what music is, both generally and specifically, thereafter what a *musicus* is, and who is called a *musicus* and who is not, and after that, what are song and discant.

Music is the proper art or knowledge of modulating well and correctly with sound and song, or, according to the Blessed Isidore, music is the skill of modulating based in sound and song.

And it is called music after *moys*, which means water, and *ycos*, discipline, as it were a watery discipline. Thus music is understood as Achates,⁵ because the plectrum of the tongue is always moist, and no sound departs from the mouth except in watery fashion. Or [it is called] music by derivation from the Muses. For there are said to be nine Muses.

Note that there are nine instruments which control the human voice, namely, two lips, the four principal teeth, the palate of the tongue, the cavity of the throat, and breathing and lungs. Whence the rhyme:

⁵ Konjektur des lat. Originaltexts durch den Übersetzer: *aquatica* statt *achates*. Der lateinische Originaltext («Achat») ergibt keinen Sinn. / *The German translator decided to use here the conjecture aquatica (moist, watery) instead of achates.*

Neun der Instrumente sind: Lunge, Zunge, Gaumengrund, auch der Zähne vier und ein Lippenpaar daneben.

Nachdem über die Musik im Allgemeinen gehandelt wurde, soll nun über dieselbe im Besonderen gesprochen werden. Daher nehme man zur Kenntnis, dass die Musik in mensurierte und nicht mensurierte Musik aufgeteilt wird.

Die **mensurierte Musik** ist die Wissenschaft des wahren und vollkommenen Singens. Sie ist die Wächterin, Lenkerin und Lehrerin aller Stimmen der Musizierenden. Oder: Die mensurierte Musik ist die, welche genau und richtig durch die *tempora* abmisst.

Die **nicht mensurierte Musik** ist jene, mit der der Gottesdienst gesungen wird gemäß dem *gamma manus* [d. h. dem Tonsystem der Guidonischen Hand], dem Monochord und nach den *tropi principales* und *collaterales*, welche missbräuchlich Töne genannt werden, und über die die Seligen Hieronymus, Gregor und [fol. 59r] Guido neben vielen anderen geschrieben haben. Nicht mensuriert wird diese Musik deswegen genannt, weil sie ohne eine bestimmte Zahl von *tempora* gesungen wird; sie wird gleichsam nach dem freien Willen des Sängers vorgetragen, je nachdem, wie es ihm besser gefällt und wie es ihm passend erscheint.

Musicus ist, wer sich durch genau abgewogene Überlegung die Wissenschaft des Singens nicht durch die Knechtschaft der [praktischen] Arbeit, sondern mittels der Befehlsgewalt der [theoretischen] Betrachtung angeeignet hat. Denn nicht Musiker oder Sänger, sondern ein wildes Tier nennt man jemanden, der leichtfertig oder voreingenommen die Mehrzahl der Melodien verändert, ohne vorher in allen Modi und nach allen Regeln der Kunst da-

Instrumenta novem sunt: pulmo, lingua, palatum, Quatuor et dentes et duo labia simul.

Dicto de musica in generali, dicendum est de eadem in speciali. Unde notandum, quod Musica dividitur in musicam mensurabilem et non mensurabilem.

Musica mensurabilis est vere perfecteque canendi scientia, omnium musicantium vocum speculatrix, gubernatrix et magistra. Vel sic: Musica mensurabilis est quae per tempora praecise et recte est mensuratrix.

Musica immensurabilis est illa, per quam cantatur divinum officium secundum gamma manus et monocordum et secundum tropos abusive tonos nominatos principales et collaterales, de quibus beati Jeronimus, Gregorius et (fol. 60a) Guido cum pluribus aliis tractaverunt. Et dicitur immensurabilis, quia sine certo numero temporum cantatur; similiter ad voluntatem cantantis pronuntiatur secundum quod sibi melius placuerit et visum fuerit oportunum.

Musicus est qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit. Non enim dicitur musicus vel cantor sed bestia, qui facile aut praesumptuose plures cantus emendat, nisi prius per omnes modos et regulas artis investigaverit, si forsitan in aliquo stare possint.

Instruments are nine: lungs, tongue, and palate, And four teeth and two lips as well.

Having spoken of music generally, we must now deal with it more particularly. One should note that music is divided into measurable and not measurable.

Measurable music is the knowledge of singing truly and perfectly, it is the Musica who is scientist, ruler, and mistress of all musical sounds. Or thus: Measurable music is the Musica who is the exact and correct measure-taker of *tempora*.

Unmeasurable music is that by which the Divine Office is sung, according to the gamut of the hand as well as to the monochord, and also according to the principal and collateral *tropi* which are wrongly called *toni*, concerning all of which have taught Hieronymus, Gregorius, and Guido along with many others. And it is called unmeasurable because the singing does not involve an exact number of *tempora*; that is to say, it is performed at the will of the singer, according to what pleases him best and what is seen to be more suitable.

The **musicus** is the person who undertakes the discipline of singing through careful reasoning, not for the sake of the service of labor, but rather of the dominion of science. A person who carelessly and presumptuously emends many songs is not called a *musicus* or *cantor* but a lower animal, unless he first determines by all the methods and rules of the art whether perhaps [the songs] can remain unchanged in some way.

nach geforscht zu haben, ob sie nicht vielleicht in einem anderen [Modus] stehen könnten.

Auch nennt man nicht denjenigen einen wahren Musiker, der lediglich mit der Stimme oder den Händen beschäftigt ist, sondern den, der es versteht, über die Musik den Regeln gemäß zu sprechen und mittels seiner theoretischen Kenntnisse deren Bedeutung relativ umfassend zu erklären.

Cantus ist ein Ineinanderverschränken eines Tons mit einem anderen. *Discantus* ist eine süße Harmonie beliebiger, verschiedener musikalischer Linien von zwei oder mehr Stimmen, welche, indem sie sich nach *modus* und *tempus* richten, wohlklingend zu Gehör gelangen. Und er wird deswegen *discantus*, d. h. verschiedener, auseinanderlaufender *cantus* genannt, weil jene beiden Linien, aus denen der *discantus* zusammengesetzt wird, sich so unterscheiden müssen, dass, wenn die eine aufsteigt, die andere absteigt und umgekehrt.

Dennoch können beide gleichzeitig fallen oder steigen, sei es wegen der Schönheit der Linie, wegen des Fehlens eines Tones oder auch, weil es notwendig ist. Und ein derartiger Auf- bzw. Abstieg darf nicht im selben Rhythmus geschehen. Vielmehr muss er so anmutig wie nur möglich mit Figuren versehen werden. Ich erlaube, dass man dennoch im selben Rhythmus oder in irgendeiner anderen Unterteilung gleichzeitig aufsteigt bzw. absteigt in imperfekten Konsonanzen, also kleiner Terz, großer Terz und großer Sext. Ich rate auch davon ab, in den gerade erwähnten Konsonanzen, seien sie nun perfekt, imperfekt oder dazwischenliegend,⁶ im selben Rhythmus mehrere Konsonanzen zu gebrauchen, welche im Einklang im

Nec etiam dicitur verus musicus, qui voce vel manibus tantummodo operatur, sed qui de musica noverit regulariter loqui et certis rationibus eius sensum plenius enodare.

Cantus est inflexio vocis ad vocem. Discantus est aliquorum diversorum cantuum duarum vel plurium vocum secundum modum et tempus ad aures pervenientium dulcis melodia. Et dicitur discantus quasi diversus cantus, eo quod illi cantus, ex quibus discantus componitur, debent differre, ita quod, quando unus ascendit, alter descendat et e contrario.

Possunt tamen ambo simul ascendere et descendere propter cantus pulchritudinem vel propter defectum vocis et etiam causa necessitatis. Et talis ascensio sive descensio non debet fieri eodem modo. Immo debet quanto decentius potest floribus adornari. Concedo tamen ascendere simul et descendere eodemque modo sive divisione aliqua in speciebus sive differentiis imperfectis sicut est semiditonus, ditonus et tonus cum diapente. Nec etiam in speciebus sive differentiis musicalibus praedictis perfectis aut imperfectis neque in media consulo fieri eodem modo duas vel plures consonantias unisonantes in eodem spatio sive linea existentes.

Nor does one call a person *musicus* when he only performs with his voice or with his hands, but rather the person who can speak about music as to its rules, and who can more fully explain its meaning with certain reasoning.

Song is the bending of one tone into another. **Discant** is the sweet and melodious sound of certain diverse songs that are produced by two or more voices according to *modus* and *tempus* and that jointly reach the ear. And one speaks of discant as it were diverse tunes, because the songs from which discant is put together must diverge, in such a way that when the one moves up, the other moves down, and the other way round.

However, they may move up and down at the same time for the sake of beauty of song, or because of a vocal deficiency, and also out of necessity. And such moving up or down must not be done in one and the same manner only, but must be adorned with flowers as suitably as one can. I do allow, however, that one may move up both at the same time, or move down in this manner, by varying the [successive] species in some way, or by employing imperfect types of species, such as the minor third, major third, and major sixth. In the case of the aforesaid musical species or types, as well as the middling ones,⁶ I do not counsel that two or more consonances which sound as one and

⁶ Siehe S. 17 / Cf. p. 17.

selben Zwischenraum oder auf derselben Linie stehen.⁷

Nachdem wir dies gesehen haben, wollen wir kurz betrachten, aus welchen **Konsonanzen** ein *discantus* angeordnet werden kann. Dafür ist zu bemerken, dass jeder einfache *discantus*, welcher nichts anderes ist als *punctus contra punctum* oder eine – von natürlichen Instrumenten hervorgebrachte – Note gegen eine andere Note, aus dem Einklang, der kleinen Terz, der großen Terz, der Quint, der Sext und der Oktav einfach zusammengesetzt oder angeordnet werden kann.

Zur Veranschaulichung der eben genannten Konsonanzen des *discantus* ist es für ein besseres Verständnis notwendig zu wissen, was eine Tonstufe in der Musik ist, und was ein Ganzton und ein Halbton.

Eine **Tonstufe** (*vox*) in der Musik, sagt der selige Isidor, ist die Verbindung der Klänge und Notenzeichen; oder ein Ton ist aus musikalischer Sicht eine beliebige mit natürlichen Instrumenten gebildete Note sowohl in der mensurierten als auch in der nicht mensurierten Musik. Und man muss wissen, dass es sechs natürlich gebildete Noten oder Töne in der Musik gibt. Diese Töne wiederholen sich in jeder Musik, nämlich *ut re mi fa sol la*. [fol. 59v] Überdies ist zu bemerken, dass jeder Ton entweder angespannt oder locker ist; denn Isidor sagt: «*Consonantia* ist eine zur Einheit gebrachte Harmonie von Tönen, die sich voneinander unterscheiden.» Und Gregor: «*Consonantia* ist eine Mischung eines hohen und eines tiefen Klangs, die im allgemeinen als eine Einheit zu Ohren dringt.»

[508-] His visis videamus breviter, ex quibus speciebus musicae discantus valeat ordinari. Unde notandum est, quod omnis simplex discantus, qui nihil aliud est quam punctus contra punctum sive notula naturalibus instrumentis formata contra aliam notulam, simpliciter potest componi et ordinari ex unisono, semiditono, ditono, diapente, tono cum diapente et diapason.

Ad evidentiam istarum specierum musicalium discantus praedictarum, ut clarius intelligatur, est scire necessarium, quid sit vox in musica et quid sit tonus et semitonium.

Vox in musica, ut dicit beatus Isidorus, est sonorum notarum signorumve coadunatio, vel vox secundum musicam est quaelibet notula naturalibus instrumentis formata tam in cantu mensurabili quam non mensurabili. Et est sciendum, quod 6 sunt notulae sive voces naturaliter formatae secundum musicum. Quae quidem voces in omni musica repetuntur, scilicet *ut re mi fa sol la* (fol. 60b).

Insuper est notandum, quod omnis vox musicalis aut est intensa aut remissa, quia dicit Isidorus: *consonantia* est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia, et Gregorius: *consonantia* est acuti gravisque soni mixtura universaliter uniformiterque auribus accidens.

which are located in the same space or line, should be treated in one and the same manner.⁷

Having dealt with these things, let us now consider briefly what are the **species** of music by which discant may be arranged. Now it should be noted that all *simplex discantus*, which is nothing but point against point, or one note produced by natural instruments against another note, may be made and arranged in whole notes from the unison, minor third, major third, fifth, major sixth, and octave.

To demonstrate those aforesaid musical species of discant, in order that they may be understood more clearly, it is necessary to know first of all what is *vox* in music, and what are the tone and semitone.

Vox in music, as the blessed Isidore says, is the uniting into one of the sounds of notes or signs. Or *vox*, according to the *Musica*, is any note made by natural instruments, in both measurable and unmeasurable music. And one should know that there are six notes or *voces* that are naturally made according to the *musicus*. These are found in all music, namely *ut, re, mi, fa, sol, la*.

It should be noted, moreover, that every musical *vox* is either strained or relaxed, because Isidore says: **consonance** is the agreement of *voces* that are different from one another but that have been made as one; and Gregory: consonance is a blending of high and low sounds that falls upon the ears universally and uniformly.

⁷ D. h. also vermutlich, dass Petrus vom Gebrauch von Tonrepetitionen im gleichen Rhythmus in beiden Stimmen abrät. / *I. e. probably that Petrus advises against the use of tone repetitions in both voices using the same rhythm.*

Ein harmonischer (**Ganz-)**Ton ist, nach Papyas, die hinsichtlich der Höhe bzw. Tiefe rechte [Entfernung] von einem Klang zum anderen. Ebenso Boetius: «Ein Ton ist die rechte Entfernung beim Steigen bzw. Fallen und enthält in sich zwei Halbtöne.» Oder so: Ein Ton ist der Abstand einer Tonstufe zu einer anderen, ihr – sei es aufsteigend oder absteigend – am nächsten stehenden; z. B. wenn wir sagen: *ut re, re ut, re mi, mi re, fa sol, sol fa, sol la* oder *la sol*. Und er wird deswegen *tonus* genannt von «tonare», donnern, weil er vollkommen und bestimmt die Entfernung zwischen zwei Tönen bezeichnet.

Ein **Halbton** ist das Steigen bzw. Fallen eines einzelnen *mi* nach *fa* oder umgekehrt, also *mi fa* oder *fa mi*. Er wird *semitonium* genannt von dem nicht deklinierbaren «semi», welches dasselbe bezeichnet wie «dimidium», die Hälfte, und von «tonus», daher *semitonium* im Sinne von «Hälfte des [Ganz-] Tons».

Nachdem wir also all dies mit der gebührenden Sorgfalt überdacht haben, wollen wir unter dem Beistand des Herrn zur ersten Konsonanz gelangen, die den *discantus* ordnet und anordnet:

Ein **Einklang** ist jeder von den natürlichen Instrumenten gebildete Klang, der ohne Erhöhung oder Erniedrigung unmittelbar hervorgebracht wird. Oder anders: Der Einklang ist die unmittelbare Wiederholung ein- und desselben Tons. Und er wird *unisonus* genannt von «unus, -a, -um» und «sonus, -ni», also «ein- und derselbe, unmittelbar wiederholte Klang», z. B.:

Tonus consonativus ut dicit Papyas est legitimum acuminis vel gravitatis [spatium] de sono ad sonum. Item Boetius: Tonus est legale spatium elevationis seu depositionis continens in se duo semitonia. Vel sic: Tonus est distantia unius vocis ad aliam tam ascendendo quam etiam descendendo sibi propinquiorem, ut si dicamus ut re, re ut, re mi, mi re, fa sol, sol fa, sol la, la sol. Et dicitur tonus a tono tonas, eo quod perfecte et distincte dicit distantiam inter duas voces.

Semitonium est elevatio seu depositio solius mi ad fa et e contrario dicendo mi fa, fa mi. Et dicitur semitonium de semi indeclinabile, quod signat idem quod dimidium, et tonus toni, unde semitonium quasi dimidium toni.

His igitur omnibus diligentia qua decet consideratis, ad primam speciem discantus ordinandam et disponendam adiuvante Domino veniamus.

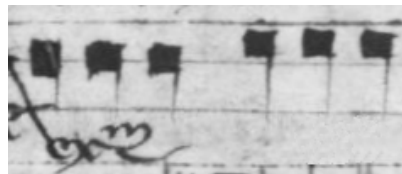
Unisonus est omnis sonus naturalibus instrumentis formatus sine intentione vel depressione immediate prolatus; vel sic: unisonus est unius et eiusdem vocis immediata repetitio. Et dicitur unisonus ab unus, a, um et sonus, ni quasi unus sonus et immediate repetitus, ut hic:

The consonant **tone**, as Papyas says, is the proper [distance] of high and low between one sound and another. Also Boethius: The whole tone is the just interval in ascent or descent that contains within itself two semitones. Or thus: The whole tone is the distance of one sound to the nearest other sound, both moving up and moving down, as when we say *ut-re, re-ut, re-mi, mi-re, fa-sol, sol-fa, sol-la, la-sol*. And it is called tone after *tono tonas*, because it perfectly and distinctly denotes the distance between two sounds.

A **semitone** is the rising or falling exclusively from *mi* to *fa* or the other way round, saying *mi-fa*, or *fa-mi*. And it is called semitone after the undeclinable word *semi*, which means the same as half, and tonus after *tonus*. Thus semitone, as it were half of a whole tone.

Having considered all these things with the requisite attention, we now arrive with the Lord's help at the arranging and disposition of the first species.

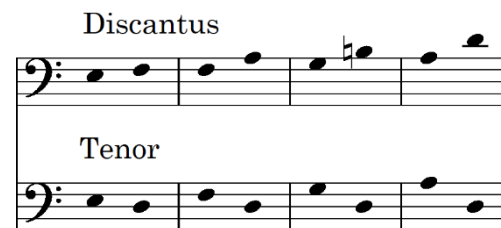
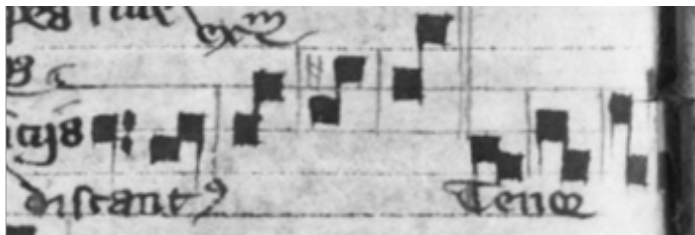
The **unison** is every sound that is produced by natural instruments and performed directly without raising or lowering; or thus: the unison is the immediate repetition of one and the same sound. And it is called unison after *unus, una, unum*, and *sonus, soni*, as it were one sound immediately repeated, as here:



Denn wir können vom Einklang zu den anderen, über ihm befindlichen Konsonanzen aufsteigen, wie hieraus ersichtlich wird:

Possumus enim ascendere ab unisono ad alias species sive differentias discantus supra ipsum existentes, ut hic patet:

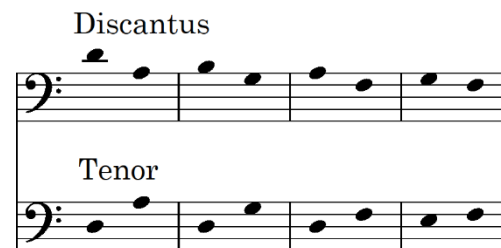
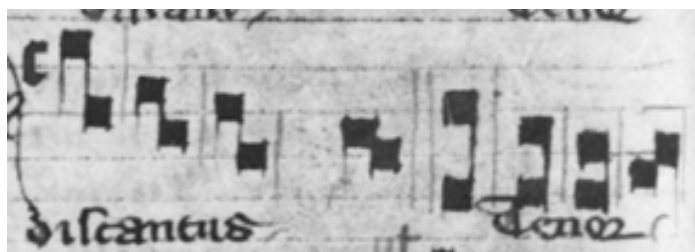
Yet we may move up from the unison to other species or types of discant that lie above it, as is evident here:



Wir können auch von anderen Konsonanzen zum Einklang absteigen, wie hieraus ersichtlich wird:

Possumus etiam descendere ab aliis speciebus sive differentiis discantus ad unisonum, ut hic patet: [-509-]

And we may also move down from other species or types of discant into the unison, as is evident here:



Der *semiditonus* ist eine andere Konsonanz, welche anders auch **kleine Terz** genannt wird. Sie umspannt sowohl im Aufsteigen als auch im Absteigen regelmäßig den Raum eines Ganztons mit einem Halbton und drei unmittelbar aufeinander folgende Töne, z. B:

Semiditonus est quaedam alia species discantus, quae alias vocatur tertia minor continens legitimum spatium unius toni cum semitono et tres voces immediate sequentes tam in elevatione quam in depressione, ut hic:

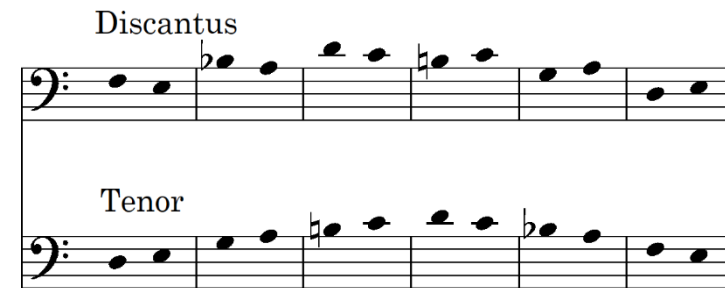
The *semiditonus* is a certain other species of discant which is otherwise called **minor third**, containing within itself the just interval of one whole tone with a semitone, and three successive steps, both moving up and moving down, as here:



Sie wird *semiditonus* genannt von «semus, -a, -um», d. h. «unvollkommen», also «unvollkommener ditonus». Ein Beispiel für die beiden [bisher behandelten Intervalle]:

Et dicitur semiditonus a semus, sema, mum, quod est imperfectus, ta, tum, quasi imperfectus ditonus. Exemplum de duobus insimul:

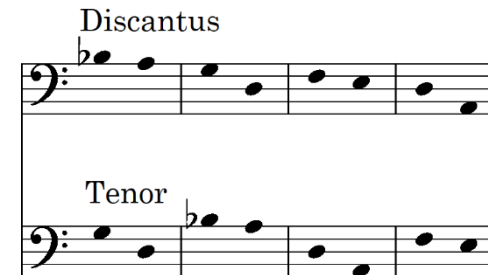
And it is called *semiditonus* after *semus, sema, semum*, which is imperfect, as it were imperfect *ditonus*. Here is an example of two at the same time:



Oder [ein anderes Beispiel], wo der *cantus* über eine Distanz von vier Tönen fällt und der *discantus* einen Ton nach unten zur Quint absteigt oder umgekehrt:

Vel ubi cantus descendat per quatuor voces divisim et discantus similiter descendat per unam vocem ad diapente vel e contrario, ut hic:

Or when the chant moves down by four separate steps and the discant similarly moves down by one step to the fifth, or the other way round, as here:



Der *ditonus* ist eine weitere Konsonanz, welche mit anderem Namen **große Terz** genannt wird [fol. 60r]. Sie umspannt regelmäßig den Raum zweier Ganz-

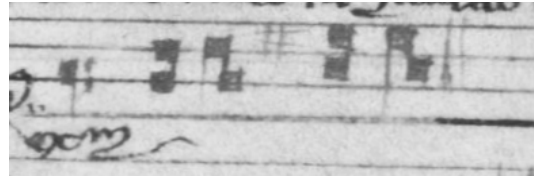
Ditonus est quaedam alia species discantus, quae alio nomine **tertia maior** nuncupatur (fol. 61a), continens legale spatium duorum

The *ditonus* is a certain other species of discant, which by another name is called **major third**, containing the just interval of two whole tones

töne und drei unmittelbar miteinander verbundene Töne sowohl aufsteigend wie absteigend, z. B:

tonorum et tres voces simul coniunctas tam ascendendo quam descendendo, ut hic:

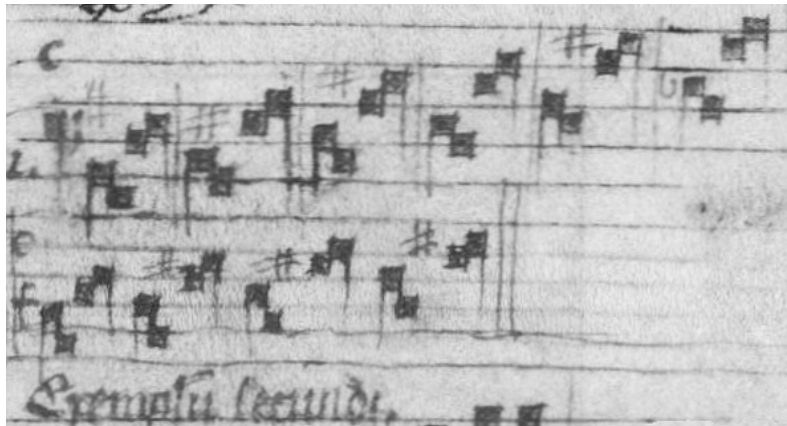
and three successive steps, both moving up and moving down, as here:



Und sie wird *ditonus* genannt von «dia», d. h. «zwei», und «tonus, -ni», also «zwei regelgerecht verbundene Töne». Und sie darf nur gebraucht werden, wenn auf sie unmittelbar die Quint oder die große Sext folgt, z. B.:

Et dicitur ditonus a dia, quod est duo, et tonus, ni, quasi duo toni legitime coniuncti, et non debet fieri, nisi ipsam immediate sequatur diapente vel tonus cum diapente, ut hic:

And it is called *ditonus* after *dia*, which means two, and *tonus, toni*, as it were two tones justly joined together, and it may not be used unless it be followed immediately by a fifth or sixth, as here:



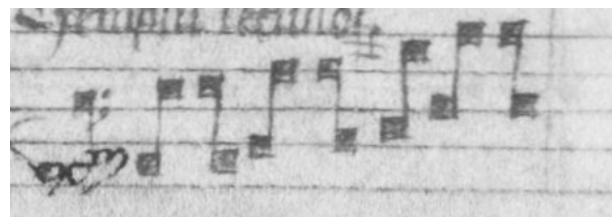
Die *diapente* ist eine weitere Konsonanz, welche sonst **Quint** genannt wird. Sie umspannt regelmäßig den Raum dreier Ganztöne und eines Halbtöne und fünf unmittelbar aufeinander folgende Töne sowohl im Steigen wie im Fallen, z. B:

[510-] Diapente est quaedam alia species discantus, quae quinta alias nominatur continens legitimum spatium trium tonorum et unius semitonii et quinque voces immediate sequentes tam in elevatione quam in depressione, ut hic:

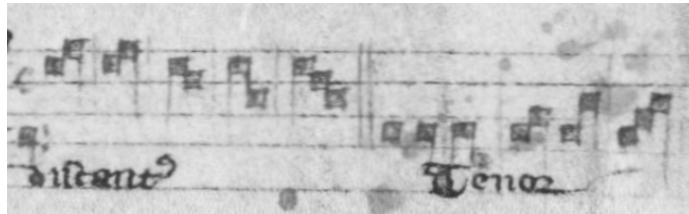
The *diapente* is a certain other species of discant, which is otherwise called **fifth**, containing the just interval of three whole tones and one semitone, and five successive steps, both moving up and moving down, as here:

Beispiel für Ersteres / example of the first

Beispiel für Zweiteres / example of the second



Und sie wird so genannt von «dia», d. h. «aus», und «penta», d. h. «fünf», also «aus fünf Tönen bestehend». Wir können von der Quint ausgehend zu allen anderen, über oder unter ihr liegenden Konsonanzen auf- bzw. absteigen, wenn sie es auch von ihrer Natur aus an sich hat, in der Mittellage zwischen den höheren und tieferen Tönen der beiden [Stimmen] gebraucht zu werden. Zum Beispiel:



Der *tonus cum diapente* ist eine weitere Konsonanz, welche mit anderem Namen **Sext** genannt wird. Sie umspannt regelgemäß den Raum von vier Ganztönen und einem Halbton und sechs unmittelbar miteinander verbundene Töne sowohl aufsteigend wie absteigend, z. B.:

Et dicitur a dia, quod est de, et penta, quod est quinque, quasi de quinque vocibus constans. Possumus enim ascendere et descendere de diapente ad omnes alias species discantus supra ipsum et sub ipso existentes, licet de natura sua habeat fieri in mediis vocibus inter superiores et inferiores de duobus. Exemplum ut hic:



And it is named after *dia*, which means of, and *penta*, which means five, as it were consisting of five. Now we may move up and move down from the fifth to all other species of discant that are either higher or lower, though by its nature it should be used in middle voices between higher and lower of two. As in this example:

Tonus cum diapente est quaedam alia species discantus, quae alio nomine sexta vocatur continens legale spatium quatuor tonorum et unius semitonii et sex voces simul coniunctas tam ascendendo quam descendendo, ut hic:

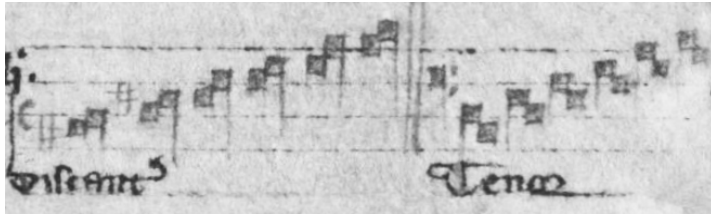
The whole tone plus fifth is a certain other species of discant which by another name is called **sixth**, containing the just interval of four whole tones and one semitone, and six successive steps both moving up and moving down. As here:



Und sie darf nicht gebraucht werden, es sei denn der *cantus* fällt um einen Ton zur Oktav hin ab, z. B.:

Et non debet fieri, nisi cantus descendat per unam vocem ad diapason, ut hic:

And it may not be used unless the chant moves down by one step to the octave, as here:

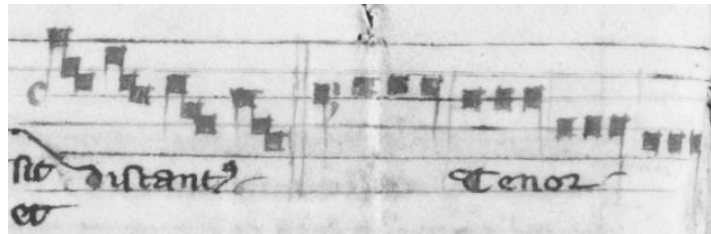


Oder aber der *discantus* liegt beim ersten Ton des *tenors* in der Oktav, fällt beim zweiten Ton über eine kleine Terz nach unten und kommt in der Sext zu liegen, und fällt beim dritten Ton um einen Ganzton, so dass wir [fol. 60v] eine Quint erhalten, während der *tenor* dabei unverändert bleibt:

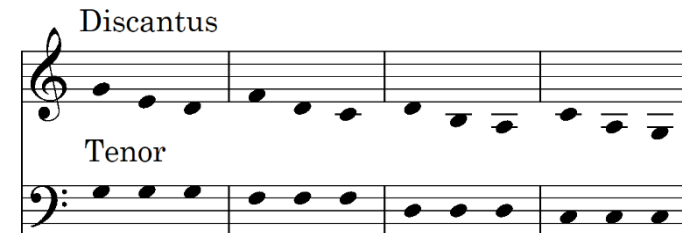


Vel discantus sit in diapason pro prima voce supra tenorem et pro secunda voce descendat per semiditonus divisim et erit in tono cum diapente et pro tertia voce descendat unum tonum et sic habemus (fol. 61b) diapente tenore non mutato:

Or the discant states an octave above the tenor on the first note, and by moving down a semitone on the second note it shall make a sixth, and moving down a one whole tone on the third note we shall have a fifth, with the tenor remaining unchanged:

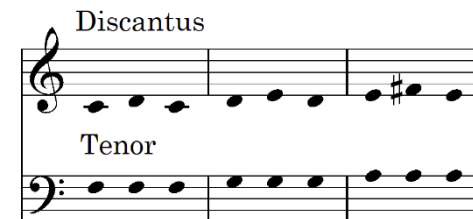
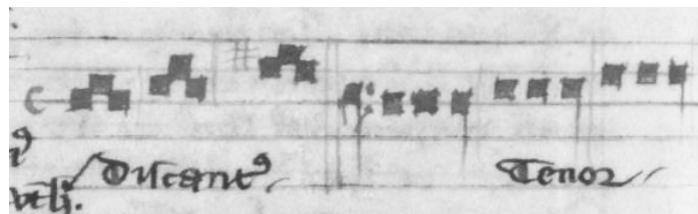


Oder aber der *discantus* liegt für den ersten Ton eine Quint über dem *tenor*, steigt für den zweiten Ton einen Ganzton nach oben und kommt in der Sext zu liegen, und fällt wiederum von besagter Sext um einen Ton nach unten, so dass wir [wieder dieselbe] Quint haben. Der *tenor* jedoch bleibt unverändert, z. B.:



[-511-] Vel discantus pro prima voce sit in diapente supra tenorem et pro secunda voce ascendat unum tonum et erit in tono cum diapente et iterum descendat a dicto tono cum diapente per unum tonum et habemus diapente, tenore tamen non mutato, ut hic:

Or the discant states a fifth above the tenor on the first step, and by moving up a whole tone on the second step it shall make a sixth, and then, by moving down a whole tone from the said sixth, we shall have a fifth, while the tenor has remained unchanged, as here:



Der *diapason* ist eine weitere Konsonanz, welche sonst *duplum* oder **Oktav** genannt wird und die in der Art des Einklangs harmoniert. Sie umspannt regelmäßig den Raum von fünf Ganztönen und zwei Halbtönen und acht unmittelbar aufeinander folgende Töne sowohl im Steigen wie im Fallen, z. B:

Diapason est quaedam alia species discantus, quae alias duplum vel octava nuncupatur concordans ad modum unisoni, continens legitimum spatium quinque tonorum et duorum semitoniorum et octo voces immediate sequentes tam in elevatione quam in depressione, ut hic:

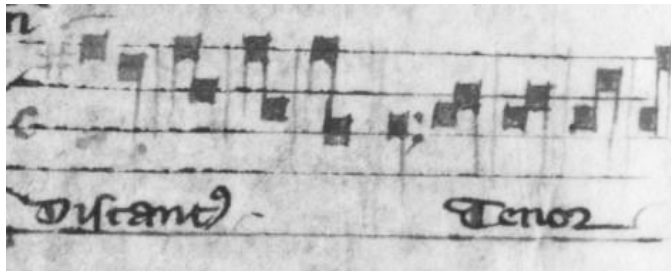
The *diapason* is a certain other species of discant, which is otherwise called *duplum* or **octave**, which produces a consonance in the same way as the unison, and it spans the just interval of five whole tones and two semitones, and eight successive steps, both in moving up and moving down, as here:



Und sie wird *diapason* genannt von «dia», d. h. «aus», «pan», d. h. «alles» und «seron», d. h. «Ton», also «alle anderen Töne in sich enthaltend», nämlich alle bisher genannten Konsonanzen. Denn wir können von der Oktav zu allen anderen vorgeannten, unter ihr befindlichen Konsonanzen absteigen, z. B.:

Et dicitur diapason a dia, quod est de, et pan, quod est totum, et seron, quod est vox, quasi in se continens omnes alias voces scilicet species discantus antedictas. Possumus enim descendere de diapason ad omnes alias species discantus praedictas sub ipso existentes, ut hic:

And it is called *diapason* after *dia*, which means of, and *pan*, which means all, and *seron*, which is sound, as it were containing all the aforesaid other sounds, that is, species of discant. Now we may move down from the octave to all other aforesaid species of discant that lie beneath it, as here:



Sie hat es von ihrer Natur aus an sich, auf den tieferen Tönen des *tenors* angewandt zu werden.

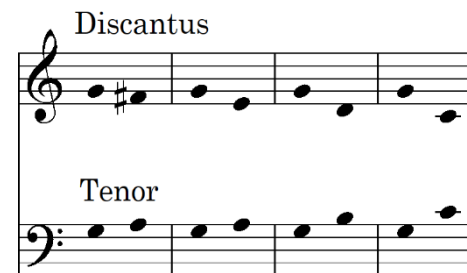
Et habet fieri de natura sua in inferioribus tenoris vocibus.

And by its nature it should be used in the lower notes of the tenor.

Wenn etwa jemand oberhalb der Oktav einen *discantus* setzen wollte, dann muss er ebenda den *discantus* so anordnen wie über dem Einklang, so wie es weiter oben dargestellt worden ist. Daher: So wie eine kleine Terz über dem Einklang, wenn

Si forte aliquis supra diapason voluerit discantare, debet ibidem ordinare discantum suum veluti supra unisonum, sicut superius est expressum. Et ideo sicut semiditonus supra unisonum requirit unisonum seu diapente

If perchance someone should wish to sing discant above the octave, he must arrange his discant there as if it were above the unison, in the same manner as declared above. And so, just as the minor third above the unison calls for a unison or fifth when

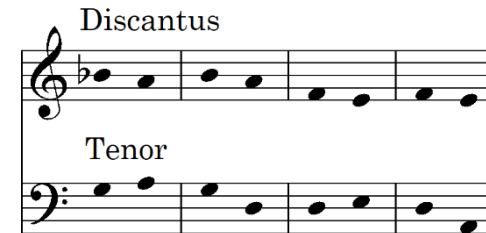


sie fällt, einen Einklang oder die Quint verlangt, ebenso verlangt unter Befolgung derselben Regeln eine kleine Terz über der Oktav, wenn sie fällt, die Oktav oder die Quint über der Oktav. Zum Beispiel:



descendendo, ita et per easdem regulas semiditonus supra diapason requirit diapason vel diapente supra diapason descendendo, ut hic:

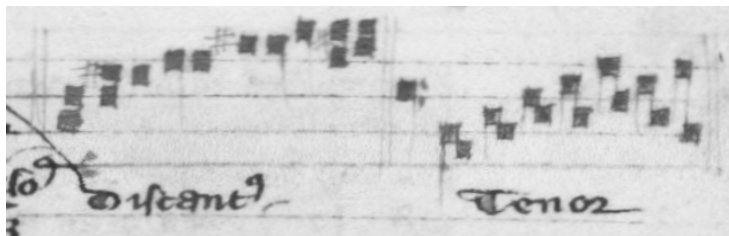
moving down, so by the same rules the minor third above the octave must move to the octave or fifth above the octave when moving down, as here:



Und so, wie die große Terz über dem Einklang, wenn sie aufsteigt, die Quint oder eine andere Konsonanz erfordert, ebenso verlangt unter Befolgung derselben Regeln die große Terz über der Oktav, wenn sie aufsteigt, die Quint über der Oktav oder eine andere Konsonanz [fol. 61r]. Zur Veranschaulichung von alldem ein Beispiel:

Et sicut ditonus supra unisonum requirit diapente seu aliam speciem discantus ascendendo, ita per easdem regulas ditonus supra diapason requirit diapente supra diapason sive aliam speciem (fol. 62a) discantus ascendendo, ut hic patet exemplum de omnibus: [-512-]

And just as the major third above the unison calls for the fifth or another species of discant when moving up, so by the same rules the major third above the octave must move to the fifth above the octave or some other species of discant when moving up, as is evident here in the example illustrating all these things:



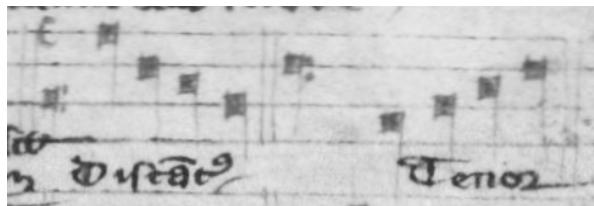
Von all diesen [Konsonanzen] aber sind manche vollkommen, manche unvollkommen und eine dazwischenliegend. Perfekt sind Einklang und Oktav. Man nennt sie perfekt, weil sie eine perfekte und schlussfähige Harmonie erzeugen. Imperfekt sind kleine Terz, große Terz und große Sext. Man

Istarum autem discantus [specierum] quaedam sunt perfectae, quaedam imperfectae et una media. Perfectae sunt unisonus et diapason et dicuntur perfectae, eo quod perfectam generant consonantiam et finalem. Imperfectae sunt semiditonus, ditonus, tonus cum diapente et

Some of those species of discant are perfect, some imperfect, and one middling. The perfect ones are unison and fifth, and they are called perfect because they produce a perfect and conclusive consonance. The imperfect ones are minor third, major third, and major sixth, and they are called

nennt sie imperfekt, weil sie eine imperfekte Harmonie ohne Schlusswirkung erzeugen. Und dazwischenliegend ist die Quint. Man nennt sie *media*, weil sie die Mitte einnimmt, nämlich zwischen den höheren und den tieferen Konsonanzen. Sie ist eine schlussfähige Konsonanz und mehr als alle anderen erfreulich wohlklingend für den Hörer.

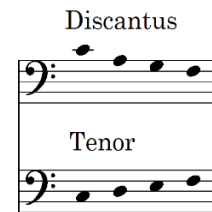
Wegen der Natur der eben genannten Konsonanzen aber ist zu beachten, dass der *discantus* nur und ausschließlich auf perfekten Konsonanzen oder der dazwischenliegenden beginnen oder eintreten darf, also im Einklang, in der Oktav und in der Quint. Außerdem ist zu bemerken, dass jede der erwähnten Konsonanzen des *discantus* an eine möglichst benachbarte andere angeknüpft und ihr zugeordnet werden muss. Zum Beispiel müssen wir, wenn der *cantus* über unmittelbar aufeinander folgende Töne nach oben steigt und der *discantus* in der Oktav über vorgenanntem *cantus* sich befindet, nach der Oktav, indem wir absteigen, die Quint zum genannten *cantus* bilden, [dann] die besagte kleine Terz und schließlich den Einklang, z. B.:



Und wenn der *cantus* über unmittelbar aufeinander folgende Töne, wie bereits gesagt, stufenweise absteigt und der *discantus* sich im Einklang befindet, dann müssen wir nach dem Einklang die große Terz bilden, die Quint hinzufügen, danach die große Sext und schließlich die Oktave, wie aus folgendem Beispiel hervorgeht:

dicuntur imperfectae, quia imperfectam generant consonantiam et infinalem. Et media est diapente, et dicitur media, eo quod mediocriter se habet inter species discantus superiores scilicet et inferiores, et est species finalis et est super omnes audientibus delectabilis et melodiosa.

In natura autem specierum discantus praedictarum debet incipi seu fieri discantus praeterquam tantummodo in speciebus perfectis sive in media sicut in unisono, diapason et diapente. Praeterea notandum est, quod omnes species discantus praedictae debet una alteri viciniore quam poterit aptari et etiam ordinari, verbi gratia, ut si cantus ascendat per voces sese immediate sequentes et discantus sit in diapason supra cantum praedictum, post diapason debemus facere diapente descendendo contra cantum dictum semiditonum et ultimo unisonum, ut hic:

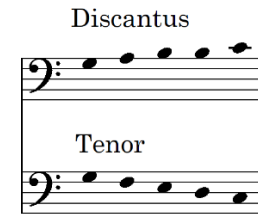
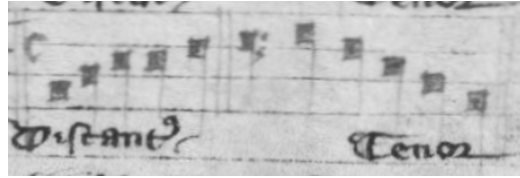


Et si cantus descendat gradatim per voces sese immediate sequentes, ut dictum est, et discantus sit in unisono, tunc debemus facere post unisonum ditonum addendo dictum diapente, post tonum cum diapente et ultimo diapason, ut patet in sequenti exemplo:

imperfect because they produce an imperfect and inconclusive consonance. And the middling one is the fifth, and it is called middling because it holds the middle between the higher and lower species of discant, and it is a conclusive species, and for listeners it is delightful and melodious above all other species.

It is in the nature of the aforesaid species of discant that one must begin, or make otherwise discant, only in perfect species or in middling, as in unison, octave, and fifth. One should note, moreover, that all the aforesaid species of discant must be adapted and arranged in such a way that each note is as close as possible to its neighbor, for example, when the chant moves up by successive steps and the discant is in the octave above the aforesaid chant, then moving down against the said chant, we must make a fifth after the octave, then a minor third, and lastly a unison, as here:

And if the chant moves down stepwise in successive steps, as already said, and the discant is in the unison, then after the unison we must make a major third, then the said fifth, then the major sixth, and lastly the octave, as is evident in the following example:



Bemerke darüber hinaus, dass alle vorgenannten Konsonanzen, wo auch immer du willst, angeordnet und gesetzt werden können, wenn sie auch anmutiger an den vorgenannten Stellen als an irgendwelchen anderen stehen und angeordnet werden. Dabei ist aber dann umso vorsichtiger zu beobachten, dass die einer jeden Konsonanz gebührende Zahl von Ganz- und Halbtönen beachtet wird in der Art und Form, wie es weiter oben vermerkt worden ist.

Insuper nota, quod, licet omnes species discantus antedictae decentius stant et ordinantur in locis praedictis quam in aliis quibuscumque, possunt tamen ordinari et fieri, ubicumque volueris, hoc cautius observato, quod unicuique speciei discantus debitus numerus tonorum et semitoniorum observetur modo et forma superius annotatis. [-513-]

Note, moreover, that although all aforesaid species of discant are more properly placed and arranged in the aforesaid locations than in any others, they may however be arranged and used wherever you wish, provided you take special caution that for every species of discant you observe the proper number of [constituent] whole tones and semitones, in the manner and form noted above.



Kontrapunkt quasi an der Stelle eines Triplums / *Counterpoint as though in place of a triplum*

Kontrapunkt an der Stelle eines Motetus / *Counterpoint in the place of a motetus*

Tenor der beiden / *Tenor of both*

II. Musica falsa

Nachdem über den einfachen Kontrapunkt und dessen Konsonanzen berichtet wurde, bleibt nun, über die *falsa musica* zu berichten. Hier ist als erstes zu bemerken [fol. 61v], dass jede Konsonanz, ausgenommen Einklang und kleine Terz, dann und wann wegen eines Halbtonfehlers unvollständig sein kann; dann ist es nötig, dieses Intervall durch die *falsa musica* zu verbessern. Und weil die *falsa musica* bei jedem beliebigen Intervall notwendig sein kann (Einklang und Terz, wie gesagt, selbstverständlich ausgenommen), deswegen wollen wir betrachten, was *falsa musica* ist, warum sie erfunden wurde und wo sie notwendig ist.

Falsa musica ist das, was man nicht im Tonsystem der Guidonischen Hand, das sich an der Theorie des *cantus planus* orientiert, integriert findet. Oder: Die *falsa musica* ist eine außer-

Detractato de simplici discantu et de eius speciebus modo restat detractandum de falsa musica. Unde primo notandum (fol. 62b) est, quod omnis species discantus, excepto unisono et semiditono, quandoque reperitur imperfecta propter defectum semitonii, et tunc oportet necessario, quod per falsam musicam perficiatur. Et quia falsa musica cuilibet speciei discantus, unisono semiditono dumtaxat exceptis, ut dictum est, est necessaria, idcirco videamus, quid sit falsa musica et quare fuit inventa et ubi sit necessaria.

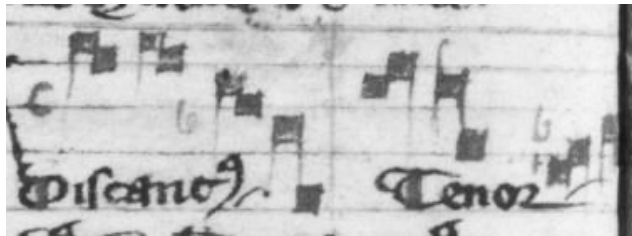
Falsa musica est quae non potest inveniri in Gamma manus secundum artem plani cantus ab initio sibi imposita. Vel sic: Falsa musica est adventicia scientia inventa causa adiu-

Second Chapter

Having dealt with *simplex discantus* and its species, it now rests for us to deal with *falsa musica*. Now first of all it is to be noted that every species of discant, except for the unison and minor third, may sometimes be encountered in an imperfect condition because of the lack of a semitone, and then it is necessary that it be perfected by means of *falsa musica*. And since *falsa musica* is necessary for every species of discant except the unison and minor third, as already said, let us therefore consider what *falsa musica* is, wherefore it was invented, and where it is needed.

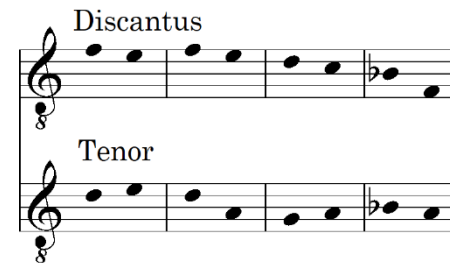
Falsa musica is that music which cannot be found in the gamut of the hand according to the art of plainchant, for which it was established from the beginning. Or thus: *falsa musica* is an accidental

ordentliche Wissenschaft, die erfunden wurde, um aus einer Notlage zu helfen. Denn die *falsa musica* wurde erfunden wegen eines Halbtonfehlers, der bei jeder Konsonanz passieren kann außer, wie schon gesagt, dem Einklang und der kleinen Terz. Die *falsa musica* ist also im *discantus* sehr notwendig und vor allem für die Konsonanz, welche Terz genannt wird. Überall wo *re fa* oder *mi sol* und umgekehrt über drei Töne kontinuierlich auf- bzw. absteigend zu finden sind, d. h. also eine kleine Terz, dann ist, wenn diese Terz auf einen Einklang hinzielt oder diatonisch absteigt, die *musica falsa* nicht nötig, weil absteigende Terzen keine «Hilfe» benötigen. Zum Beispiel:



Wenn aber der *discantus* aufsteigend ist und zur Quint hinzielt oder zu einer anderen aufsteigenden Konsonanz, dann muss jene unvollkommene Konsonanz [der kleinen Terz] vervollkommen werden, indem der *discantus* einen Halbton erhöht wird. Dann wird diese Konsonanz keine kleine Terz mehr sein, sondern eine vollkommene große Terz, und muss gemäß dem Zeichen der *falsa musica* vor der Note derartig emporgehoben werden. Dies wird aus Folgendem ersichtlich:

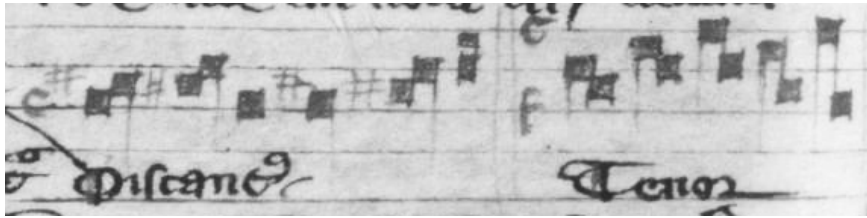
torii. *Falsa enim musica fuit inventa propter defectum semitonii, qui potest accidere in quacumque specie discantus praeter unisonum et semiditonum, ut praedicatur. Est ergo falsa musica in discantu valde necessaria et primo in specie quae dicitur tertia. Ubicunque igitur reperti fuerint re fa vel mi sol et e contrario in tribus vocibus continue ascendentibus sive descendentibus idest semiditonus, si requirat unisonum seu diatonice descendendo, et tunc falsa musica non est necessaria, quia omnis semiditonus descendens non indiget adiutorio, ut hic:*



Sed si discantus sit ascendens et requires diapente seu aliam speciem discantus ascendendo, tunc illa species discantus imperfecta debet perfici in discantu [-514-] sustinendo semitonium. Et tunc amplius non erit semiditonus, immo ditonus perfectus et debet fieri in signum falsae musicae ante notam taliter elevatam, ut hic patet:

knowledge invented for the sake of help. For *falsa musica* was invented because of the lack of the semitone, which may happen in any species of discant except the unison and minor third, as said before. *Falsa musica*, therefore, is greatly needed in discant, and first of all in the species called third. So wherever one might find *re-fa* or *mi-sol* or the other way round, in three successive steps going up or down, that is, the minor third, then if it moves to the unison while descending diatonically, then *falsa musica* is not needed, since descending thirds are not in need of help, as here:

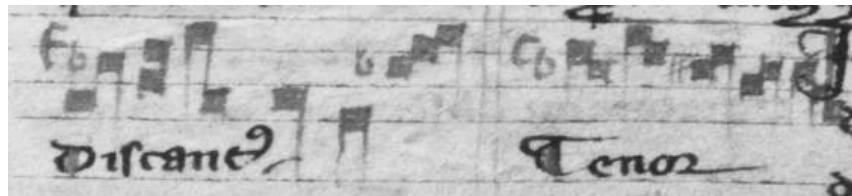
Yet if the discant moves up, and if in doing so it moves to the fifth or to another species of discant, then that imperfect species of discant [i.e. the minor third] must be perfected in discant by supplying a semitone. And then it no longer is a minor third but a perfect major third, and it must be used with the sign of *falsa musica* placed before the note so raised, as is evident here:



Und wenn es etwa sich ereignet, dass der *discantus* unter dem *tenor* zu liegen kommt, wird deswegen keineswegs der *cantus planus* verändert; vielmehr soll sich der *discantor* wohl davor in acht nehmen, die Konsonanzen des *discantus* hinsichtlich der ihnen gebührenden Zahl der Ganz- und Halbtöne imperfekt zu machen, denn daraus kann allmählich eine ziemlich große Uneinigkeit und Dissonanz entstehen. Er soll im Gegenteil so behutsam, wie es ihm nur möglich ist, alle Konsonanzen so, wie es einer jeden entspricht, stützen und in Ordnung bringen.

Et si forte contigerit discantum fieri sub tenore, propter hoc minime mutabitur planus cantus, sed bene caveat discantor, ne differentias sive species discantus in quantitate tonorum et semitoniorum sibi de iure debitorum faciat imperfectas, quia ex hoc posset maxima discordia suboriri. Immo cautius quam poterit omnes species discantus sive differentias, prout cuilibet competit, sustineat et disponat:

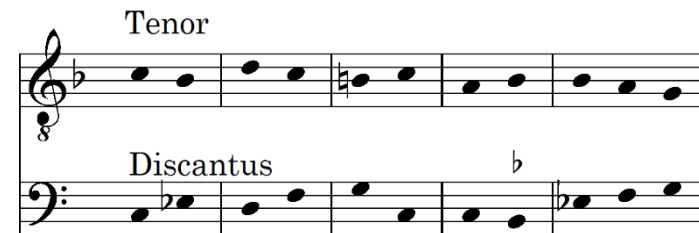
And if perchance it were to happen that the discant moves beneath the tenor, then the plainchant must on no account be altered, but rather the *discantor* should take heed that he does not cause the types or species or discant to become imperfect with regard to the proper number of whole tones and semitones, for from this may arise the greatest discord. Yet let him provide and dispose all species or types of discant as carefully as possible, as is suitable for any of them:



All dies soeben Gesagte muss freilich bei allen Konsonanzen beachtet werden. Man wird dennoch mehrmals das Gegenteil in gewissen Motetten und Rondeaux finden, in denen der *cantus planus* in *falsa musica* verkehrt wird. Aber es liegt nicht in meiner Absicht, in jener Kunst den *cantus planus* in ein abwegiges Gebilde zu verkehren; vielmehr werde ich nach meinem Können dessen allgemein übliche Regeln befolgen.

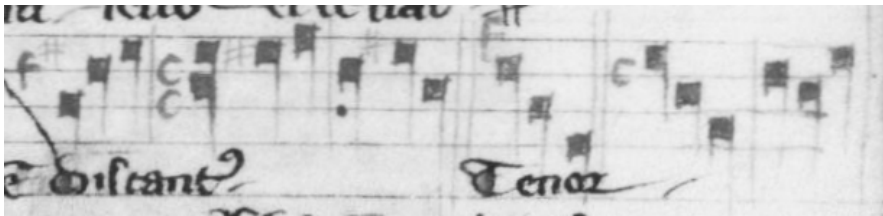
Ista namque praedicta in omnibus speciebus sive differentiis musicalibus observanda est. Aliquotiens tamen reperitur contrarium in quibusdam motetis et rondellis, in quibus cantus planus in falsam musicam transmutatur. Sed non est intentionis meae in arte illa cantum planum in aliquod devium transmutare, sed pro posse meo communes ipsius regulas observabo.

These aforesaid things are to be observed in all musical species or types. Yet one regularly finds the opposite in certain motets and roundels where the plainchant is altered into *falsa musica*. Yet it is not my intention to change the plainchant into something deviant in this art, but I shall observe its rules as much as I am able to.



Dasselbe, was wir [hinsichtlich der *musica falsa*] von der kleinen und großen Terz über dem Einklang gesagt haben, muss auch ebenso und unter Beachtung derselben Regeln von denselben [beiden Konsonanzen] über der Oktav bis hin zur Doppel- und Tripeloktav gesagt werden, je nach der Beschaffenheit eines jeden Tons.

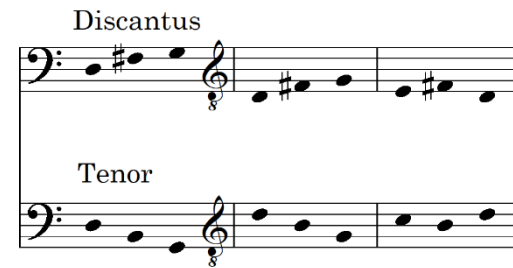
Nachdem über die Terz, bzw. den *semiditonus* und *ditonus*, gesprochen worden ist, muss nun über die Quint bzw. *diapente* gesprochen werden. Überall also, wo zweimal ein *mi* und ein *fa* vorkommen, die im Abstand von fünf unmittelbar aufsteigenden oder absteigenden Tönen stehen, ist die Quint [fol. 62r] wegen eines [fehlenden] Halbtons imperfekt. Sie muss also perfekt gemacht werden, indem im *discantus* der Halbton nach oben verschoben wird,⁸ und es steht dann ein # der *musica falsa* vor der derartig emporgehobenen Note, z. B.:



Und dasselbe, was wir über die Quint oder *diapente* bis zur Oktav über dem Einklang sagen, gilt auch unter Beachtung derselben Regeln für dieselbe [Quint] über der Oktav bis zur Doppel- bzw. Tripeloktav.

Et sicut diximus de semiditono et ditono supra unisonum, ita et per easdem regulas dicendum est de eisdem supra diapason usque ad duplex vel triplex diapason secundum uniuscuiusque vocis qualitatem.

Dicto de tertia seu de semiditono et ditono, modo dicendum est de quinta sive de diapente. Ubi cumque igitur evenerit *mi* et *fa* dupliciter in quinque vocibus immediate ascendentibus seu descendentibus, ibi est quinta (fol. 63a) imperfecta ex semitono. Debet enim perfici in discantu sustinendo semitonium et tunc fiat # falsae musicae ante notam taliter elevatam, ut hic:



Et sicut diximus de quinta seu diapente usque ad diapason supra unisonum, ita et per easdem regulas dicendum est de eadem supra diapason usque ad duplex vel triplex diapason.

And just as we have spoken of the minor third and the third above the unison, in the same way, and by the same rules, should we speak of this above the octave, all the way up to the double or triple octave, according to the quality of each voice.

Having spoken of the minor third or *semiditonus* and the major third, we should now speak of the fifth or *diapente*. Wherever it should happen that *mi* and *fa* occur twice in five steps successively moving up or moving down, there the fifth will be imperfect by a semitone. Therefore it must be perfected in discant by supplying a semitone,⁸ and then one must use the # sign of *falsa musica* before the note so raised, as here:

And just like we have said about the fifth or *diapente* up to the octave above the unison, thus should we speak by the same rules of this above the octave all the way up to the double or triple octave.

⁸ Das heißt, die Lage des Halbtons innerhalb des Hexachords wird verschoben. In diesem Sinne sind wohl auch alle folgenden ähnlichen Konstruktionen zu verstehen. / *The Latin construction could be interpreted more as shifting the semitone step within the hexachord than as raising the note in question by a semitone.*

Nach der Behandlung der Quint bzw. *diapente* bleibt noch die Sext bzw. der *tonus cum diapente* zu besprechen. Daher beachte: Überall wo zweimal ein *mi* und ein *fa* vorkommen, die im Abstand von sechs unmittelbar aufsteigenden oder absteigenden Tönen stehen, ist die Sext wegen eines [fehlenden] Halbtone imperfekt. Sie muss also perfekt gemacht werden, indem im *discantus* der Halbton nach oben gehoben wird, und es wird dann ein entsprechendes Zeichen der *falsa musica* vor der Note gemacht, z. B.:



Nach der Behandlung der Sext bzw. dem *tonus cum diapente* bleibt noch die Oktav oder der *diapason* zu betrachten. Die Oktav kann demnach im *discantus*, wo immer man will, gebraucht werden, wobei man beim Singen auf *b* bzw. auf *h* die dem *cantus proprius* [= *cantus planus*] entsprechende Mutation gebraucht werden muss. Ausnahme: Wenn der *cantus proprius* ein *b* auf der Tonstufe *b fa h mi grave* verlangt, und der *discantus* unterhalb desselben *cantus* auf *B-mi* eine Oktav dazu machen will. Denn weil unter diesen acht Tönen *fa* und *mi* dreimal zu finden sind, muss man notwendigerweise den Halbton im genannten *discantus* nach unten verschieben. Dann muss ein *b* auf *B-mi* gemacht werden,⁹ welches im Sinne der *musica falsa* den Halbton nach unten verschiebt, z. B.:

[515-] Dicto de quinta seu diapente, restat dicendum de sexta sive tono cum diapente. Unde nota: ubicumque reperti fuerint *mi* et *fa* dupliciter in sex vocibus coniunctim ascendentibus seu descendentibus, ibi est sexta imperfecta ex semitonio. Debet enim perfici in discantu sustinendo semitonium et tunc debet fieri in signum falsae musicae ante notulam, ut hic:

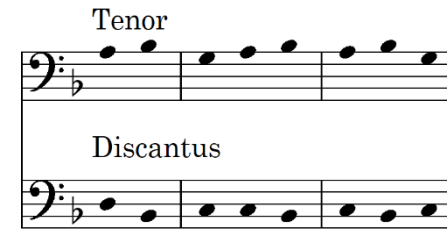
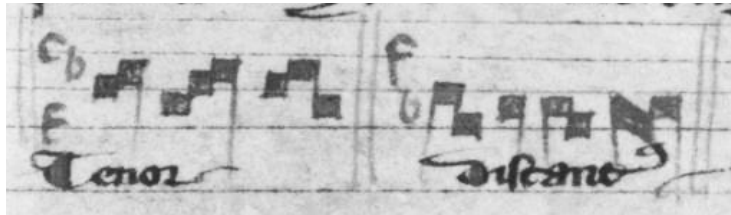


Having spoken of the fifth or *diapente*, we must now speak of the sixth or *tonus cum diapente*. Now take note: wherever one should find *mi* and *fa* twice in six steps successively moving up or moving down, there the sixth will be imperfect by a semitone. Therefore it must be perfected in discant by supplying a semitone, and then there should be the sign of *falsa musica* before the note, as here:

Detractato de sexta sive de tono cum diapente, ultimo restat detractandum de octava sive diapason. Igitur diapason potest fieri in discantu, ubicumque volueris, mutando et psallendo vel [per] *b* vel per *h* sicut cantus proprius excepto, quando cantus proprius fit per *b* in *b fa b mi gravi* et discantus est sub eodem cantu in *B-mi* volens idem facere diapason. Quia vero in illis octo vocibus inveniuntur *fa* et *mi* tripliciter, idcirco oportet necessario deprimere semitonium in discantu praedicto et tunc debet fieri [*b*] in *B-mi* in signum falsae musicae deprimendo semitonium, ut hic:

Having dealt with the sixth or *tonus cum diapente*, it finally remains for us to deal with the octave or *diapason*. Now the octave may be used in discant wherever you wish, changing and singing either by *b* or by *h* just as in proper chant, except when proper chant uses *b* in *b fa h mi grave* and the discant is beneath the same chant in *B-mi* and wishes to make an octave. For in these eight steps the *mi* and *fa* are found three times, and therefore it is necessary to lower the note in the aforesaid discant by a semitone, and thus there should be *b* in *B-mi*⁹ under the sign of *falsa musica*, lowering the semitone, as here:

⁹ Also eigentlich ein *B-fa grave*; dieses ist jedoch im Guidonischen Tonsystem, dessen erster Hexachord auf Γ (Gamma-Ut) beginnt, nicht vorhanden. / Thus, actually a *B-fa grave*; however, this does not exist in the Guidonic tonal system, whose first hexachord begins on Γ (gamma-ut).



Außerdem ist allgemein zu bemerken, dass man von *falsa musica* eigentlich nur dann spricht, wenn das *b*-molle bzw. das *h*-quadratum an nicht gebräuchlichen Stellen verwendet wird. Und an eben der Stelle und bei eben dem Ton, wo ein *b* gesetzt wird, wird der Halbton nach unten verschoben, jenseits des gewohnten Gesangs. Und an eben der Stelle und bei eben dem Ton, wo ein *h* gesetzt wird, wird der Halbton nach oben, jenseits des gewohnten Gesangs, an ungebräuchliche Stellen verschoben. Dagegen wird es [das Zeichen *b* bzw. *h*] beim tiefen und natürlich auch hohen zweideutigen *b fa h mi*, wo gemeinhin *b* oder *h* sich befinden, gesetzt, um anzuzeigen, welcher *cantus* oder *discantus* mit *b* bzw. *h* gesungen werden muss.

Wiederum ist zu bemerken, dass in der *falsa musica* [Hexachord-]Mutationen vorgenommen werden können, indem man von der *musica vera* in die *falsa* mutiert und umgekehrt, je nach den Veränderungen der musikalischen Linien. Diese Veränderungen sind nämlich, ob sie sich nun in der «wahren» oder in der «falschen Musik» befinden, [nichts anderes als] Mutationen. Man erkennt, dass sie immer aufsteigen, wenn sie auf *ut*, *re* oder *mi* enden. Alle anderen Mutationen aber, die auf *fa*, *sol* oder *la* enden, sinken nach unten, wo auch immer sie geschehen.

Praeterea notandum est in generali, quod *falsa musica* dicitur proprie, quando locabitur *b* molle vel *h* quadratum in locis non usitatis. Et ubi ponitur *b*, in eodem loco et sub eadem voce deprimitur semitonium ultra cantum consuetum. Et ubi ponitur *h*, in eodem loco et sub eadem voce sustinetur semitonium ultra cantum consuetum in locis non usitatis.

Ponitur enim ad differentiam duplicis *b fa h mi* gravis scilicet et acuti, ubi communiter *b* vel *h* situatur, ad denotandum, quis cantus seu discantus per *b* vel per *h* debeat modulari.

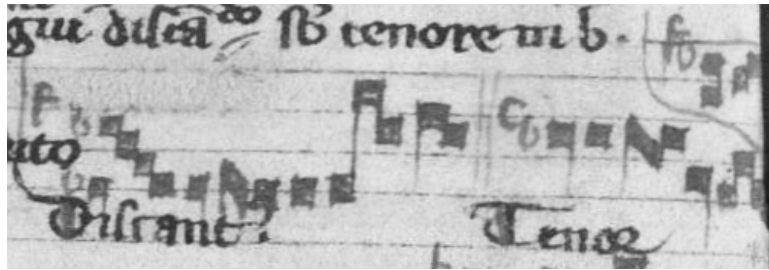
Iterum notandum est, quod mutationes possunt fieri in *falsa musica* mutando de vera *musica* in falsam et e contrario iuxta cantuum variationes. Quae quidem variationes sunt mutationes tam in vera *musica* quam in *falsa*. Desinentes in *ut* vel in *re* vel *mi* semper ascendere dinoscuntur; sed omnes aliae mutationes in *fa* vel in *sol* vel in *la* desinentes, ubicumque fuerint, deprimuntur.

It is moreover to be noted generally that one speaks of *falsa musica* whenever soft *b* or square *h* are placed in locations where they are not customarily used. And where the *b* is notated, in that same place and the same step the customary chant is lowered by a semitone. And where the *h* is notated, in that same place and the same step the customary chant is raised by a semitone, in unusual places.

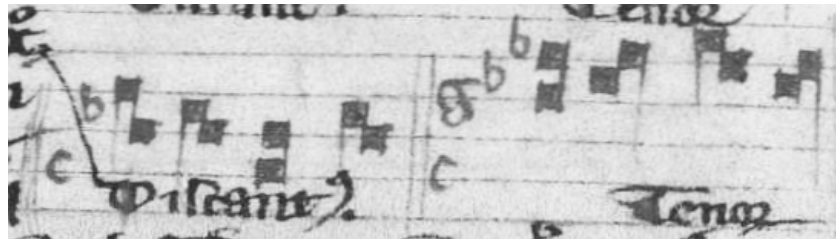
For it is notated in a different way that the double *b fa h mi grave* and *acutus*, where the *b* or *h* are usually situated, in order to indicate which chant or discant must sung by *b* or by *h*.

And again, it is to be noted that when we change from true music into the false kind, or the other way round, mutations in *falsa musica* may occur according to the different kinds of chants. These different kinds are mutations in true as well as *falsa musica*. Those that conclude in *ut* or in *re* or *mi* are always taken to move up; but all other mutations that conclude in *fa* or in *sol* or in *la*, are moving down, wherever they should occur.

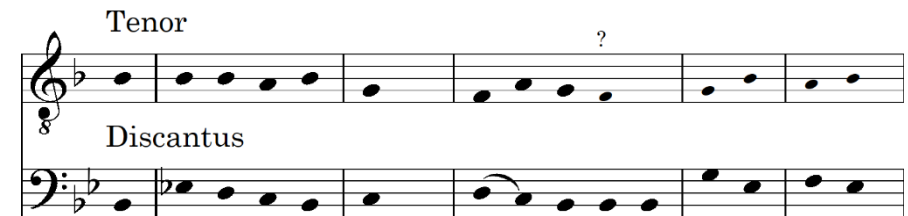
Im Übrigen darf nicht vergessen werden, dass im Allgemeinen die *falsa musica* auf *B-mi* so verstanden werden kann, dass ebendort die Tonstufe als *ut* bezeichnet wird und man durch die Tonstufen bis zum *G-solreut grave* [*g^o*] [fol. 62v] aufsteigt; oder aber, dass man eben genanntes *G-solreut* als *la* bezeichnet und durch die Tonstufen bis zum *B-mi* absteigt. Dabei nimmt man dennoch Veränderungen durch die *falsa musica* vor, wenn es nützlich erscheint, und zwar wegen der Quint bzw. der Oktav unter dem *b fa* \natural *mi grave*, welche nämlich dann und wann auf *B-mi* bzw. *E-lami* zu liegen kommen, wenn der *discantus* unter dem *tenor* liegt. Zum Beispiel:¹⁰



Dasselbe trifft zu auf das *b fa* \natural *mi acutum* gegen das *e-lami acutum* wegen der Quint, wenn der *discantus* in ähnlicher Weise unter dem *tenor* liegt, wie aus folgendem Beispiel ersichtlich wird:



Ceterum non est oblivioni tradendum, quod *falsa musica* potest accipi communiter in *B-mi* dicendo *ut* ibidem pro voce et ascendendo per voces usque ad *G-solreut* (fol. 63b) *grave* vel dicendo *la* pro voce in *G-solreut* [-516-] praedicto descendendo per voces usque in *B-mi*, mutando tamen per falsam musicam, quando videbitur expedire, et hoc propter diapente vel diapason sub *b fa* et *mi gravi* discantando sub *tenore* in *B-mi* scilicet et *E-lami* aliquando exeuntes, ut hic:



Idem est iudicandum de *b fa* \natural *mi acutum* contra *e-lami acutum* propter diapente, discantando similiter sub *tenore*, ut hic patet in exemplo:

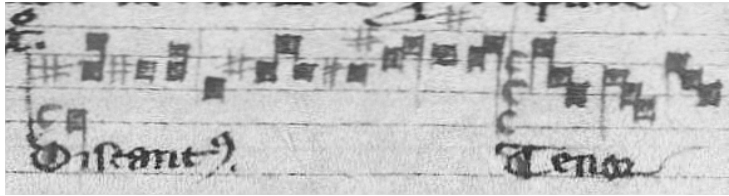
Nor should we forget the fact that *falsa musica* can commonly be used in *B-mi* saying *ut* on that step, and then moving up by steps up to *G-solreut grave*, or by saying *la* for the step on the aforesaid *G-solreut* and then moving down by steps back to *B-mi*, but mutating by *falsa musica* whenever it shall seem expedient, and this because of the fifth or octave under *b fa* et *mi grave*, that is, discanting under the *tenor* in *B-mi* and *E-lami*, as here:¹⁰

One is to judge likewise in the case of *b fa* \natural *mi acutus* on account of the fifth, discanting similarly beneath the *tenor*, as is evident here in the example:



¹⁰ Das offensichtlich korrupte Notenbeispiel scheint mehrere Konjekturen zu erfordern, wovon die Korrektur der Schlüsselung (kein Schlüsselwechsel im Tenor beim Zeilenwechsel) naheliegt. / *The obviously erroneous example seems to need more than one conjectures; at least the clef-change after line break should be omitted.*

In ähnlicher Weise kann im allgemeinen die *falsa musica* auf *d-lasolre* so verstanden werden, dass ebendort die Tonstufe als *ut* bezeichnet wird, man durch die Tonstufen [des Hexachords] bis zum *b fa ♯ mi acutum* aufsteigt oder aber, dass man eben genanntes *b fa ♯ mi* als *la* bezeichnet] und durch die Tonstufen absteigt bis *d-lasolre*. Dabei nimmt man dennoch Veränderungen durch die *falsa musica* vor, wenn es notwendig ist, und zwar wegen der Quint bzw. der Sext über dem tiefen *b fa ♯ mi*, welche nämlich dann und wann auf dem *f-faut* bzw. *g-solreut* in ähnlicher Weise sowohl erhöht als auch erniedrigt zu liegen kommen, wenn der *discantus* über dem *tenor* liegt, wie aus folgendem Beispiel hervorgeht:



Et similiter falsa musica potest communiter accipi in d-lasolre dicendo ut ibidem pro voce ascendente [quod] per voces usque b fa ♯ mi acuto, descendendo per voces usque in d-lasolre mutando nihilominus per falsam musicam, quando necesse fuerit et hoc propter diapente sive tonum cum diapente supra b fa ♯ mi grave discantando supra tenorem in f-faut et g-solreut acutum tam in elevatione quam in depressione quandoque similiter exeuntes, ut hic patet in exemplo:

And in the same way one may commonly apply *falsa musica* in *d-lasolre*, speaking *ut* on that step, and then going up by steps until *b fa ♯ mi acutus*, or moving down by steps to *d-lasolre*, yet mutating by *falsa musica* wherever necessary, and this because of the fifth or sixth above *b fa ♯ mi grave*, discanting upon the tenor in *f-faut* and *g-solreut acutus*, in moving up as well as down, sometimes leaving in the same way, as is evident here in the example:

III. Figuren der mensurierten Musik (*Flores musicae mensurabilis*)

Nach der sorgfältigen Betrachtung der *falsa musica* bleibt zuletzt noch die Betrachtung der Figuren der mensurierten Musik. So wie wir einen Baum zur Sommerszeit mit Blüten, die heilige Seele des Menschen mit Tugenden und auch die seligste Jungfrau Maria durch die unbefleckte Fleischwerdung ihres eingeborenen Sohns geschmückt und verziert sehen, so wird jeder *discantus* mit den Figuren der mensurierten Musik geschmückt und verziert. Man spricht nämlich von Figuren der mensurierten Musik, wenn mehrere Töne oder Noten (was dasselbe ist), von denen ein jeder entsprechend seiner Eigenschaft verschiedenartig geformt ist, im richtigen Verhältnis auf einen einzelnen Ton bzw. eine einzelne Note zurückgeführt werden.

Zugegebenermaßen würden Einige behaupten und beteuern, dass infolge der verschiedenen Mensurarten des *discantus* die Figuren in der Musik unzählbar seien; da man aber über Unzählbares keine Gewissheit haben könne, wollen sie über derartiges keinerlei Kunstlehre zusammenstellen. Damit aber junge Männer und andere, die gerne in besagter Wissenschaft Fortschritte machen wollen, nicht in Ermangelung einer systematischen Unterweisung es frustriert aufgeben, sich jene anzueignen, habe ich – gestützt auf das Vermögen meines kleinen Talents – zwölf Mensurarten des mit Figuren verzierten mensurierten *discantus* zusammengetragen.

Diese Mensurarten aber werden, je nachdem [fol. 63r], wie es zutrifft, den Kategorien *modus*

Viso de falsa musica diligenter, ultimo restat videndum de floribus musicae mensurabilis. Sicut videmus arborem tempore aestatis adornatam et decoratam floribus et animam sanctam hominis virtutibus necnon etiam beatissimam virginem Mariam de incarnatione filii sui unigeniti sine corruptione, sic omnis discantus de floribus musicae mensurabilis adornatur et etiam decoratur. Dicunt enim flores musicae mensurabilis, quando plures voces seu notulae, quod idem est, diversimode figuratae secundum uniuscuiusque qualitatem ad unam vocem seu notulam simplicem tantum quantitatem illarum [-517-] vocum continentem iusta proportione reducuntur.

Quamvis autem nonnulli dicant et affirmant flores scientiae musicalis fore innumerabiles secundum diversos modos discantus, et de innumerabilibus non valet haberi certitudo, [nolentes]¹¹ ob hanc causam de floribus huiusmodi aliquam artem componere. Tamen ne iuvenes et alii cupientes in dicta scientia proficere aliquam artem de eadem non habentes ob hoc fiant tepidi et remissi istam scilicet addiscendo, idcirco ego circa capacitatem ingenioli mei XII modos seu maneries de discantu mensurabili floribus adornato compilavi.

Qui quidem modi seu maneries, prout (fol. 64a) cuilibet competit, ordinantur sub modo perfecto

Third Chapter

Having attentively considered *falsa musica*, it finally remains for us to consider the flowers of measurable music. Just as we see the tree in summertime being adorned and decorated with blossoms, and the holy soul of a man by virtues, and indeed the most blessed Virgin by the incarnation without defilement of her only begotten Son, thus is all discant adorned and decorated, in like manner, with flowers of mensural music. Flowers of mensural music are so called when several sounds, or notes (which is the same thing), that are notated differently each according to their quality, relate in just proportion to one sound or plain note that contains the sum quantity of those sounds.

Now although some would say and affirm that the flowers of the discipline of music are innumerable according to the different modes of discant, and certainty cannot be had from things that are innumerable, and are for that reason unwilling to put together a treatise about flowers of this kind, still, in order that youths and others who desire to become proficient in the said discipline, yet who do not have access to some treatise about it, might not become sluggish and lazy when learning it, I have put together, within the limits of my little wit, twelve modes or manners of measurable discant adorned with flowers.

These modes or manners are arranged, as appropriate to any of them, in perfect and

¹¹ Im Original «volentes» statt «nolentes»; vgl. zu dieser Konjekture Sachs 2005, S. 56 (siehe Anm. 1). / "Volentes" instead of "nolentes" in the original; cf. Sachs 2005, p. 56 (see note 1).

perfectus und *imperfectus*, *tempus perfectum* und *imperfectum* und *prolatio maior* und *minor* zugeordnet.

Modus ist in der mensurierten Musik alles, was entsprechend dem gebührenden Maß an Longen, Breven, Semibreven und Minimien oder deren Wertentsprechung auftritt; er wird eingeteilt in *modus perfectus* und *imperfectus*. Ein *modus* ist perfekt, wenn drei perfekte oder imperfekte Breven oder der [entsprechende] Wert der *prolatio maior* oder *minor* als perfekte Einheit aufgefasst werden. Ein *modus* ist aber imperfekt, wenn zwei usw.

[*Tempus perfectum* liegt vor, wenn drei Semibreven bzw. deren Wert als perfekte Brevis aufgefasst wird. *Tempus imperfectum* liegt vor, wenn lediglich zwei Semibreven oder deren Wert als (imperfekte) Brevis aufgefasst werden. Eine perfekte Brevis gilt so viel wie drei Semibreven. Eine imperfekte Brevis liegt vor, wenn sie nur den Wert von zwei Semibreven umfasst.]¹²

Maior prolatio liegt vor, wenn drei Minimien bzw. deren Wert als perfekte Semibrevis aufgefasst wird. **Minor prolatio** liegt vor, wenn lediglich zwei Minimien oder deren Wert als (imperfekte) Semibrevis aufgefasst werden. Eine perfekte Semibrevis gilt so viel wie drei Minimien. Eine imperfekte Semibrevis liegt vor, wenn sie nur [den Wert von] zwei Minimien umfasst.

Und weil die Leute sagen, alles Gute leuchte klarer hervor, wenn es vor die Öffentlichkeit gebracht wird, kam ich zu der Ansicht, (damit nicht jenes mir von Gott übergebene Gut in mir ausgelöscht wird und in Vergessenheit gerät, sondern im Ge-

et imperfecto et sub tempore perfecto et imperfecto et sub prolatione maiori et minori.

Modus in musica mensurabili est, quidquid occurrit per debitam mensuram longarum notarum, brevium, semibrevium et minimarum seu valoris earundem et dividitur in modum perfectum et imperfectum. Modus perfectus est, quando tres breves perfectae vel imperfectae vel valor maioris prolationis vel minoris accipiuntur pro perfectione. Modus vero imperfectus est, quando duo etc.

Maior prolatio est, quando tres minimae vel valor accipitur pro una perfecta semibrevis. Minor prolatio est, quando duae minimae tantummodo vel valor accipiuntur pro una semibrevis imperfecta. Semibrevis perfecta est, quae valet tres minimas. Semibrevis imperfecta est, quando tantum duas minimas comprehendit.

Et quia dicitur a vulgo: omne bonum in commune deductum clarius elucescit, ne illud bonum a Deo mihi collatum in me mortificetur et extinguatur, immo proximis meis in Christo fratribus per me ipsum caritate distribuatur et

imperfect modus and in perfect and imperfect tempus and in major and minor prolation.

Modus in measurable music is whatever runs with the appropriate measure of longas, breves, semibreves, and minims, or their value, and it is divided into perfect and imperfect modus. There is perfect modus when three perfect or imperfect breves or the value of the major or minor prolation are taken for the perfection. But there is imperfect mode when two etc.

[There is *perfect tempus* when three semibreves or their value are taken for one perfect breve. There is *imperfect tempus* when only two semibreves or their value are taken for one imperfect breve. The perfect breve is that which is worth three semibreves. There is an imperfect breve when it comprises only two semibreves.]¹²

There is **major prolation** when three minims or their value are taken for one perfect semibrevis. There is **minor prolation** when only two minims or their value are taken for one imperfect semibrevis. The perfect semibrevis is that which is worth three minims. There is an imperfect semibrevis when it comprises only two minims.

And since it is said by the common people that every good thing which is made public will shine forth more brightly, therefore I, in order that the good bestowed on me by God should not perish and die, but rather be shared in charity and

¹² Dieser Absatz zum *Tempus* fehlt im Original und wurde sinngemäß ergänzt (Konjektur des Herausgebers). / *This paragraph is missing in the original and has been added in analogy (conjecture of the editor).*

genteil von mir an meine Nächsten und Brüder in Christus in Liebe, freigebig und im Bemühen um höchste Zuneigung verteilt wird,) dass man diese zwölf Mensurarten in folgender Weise klar bezeichnen und auch anordnen müsse, damit sie allen jungen Männern, die feinsinnig discantieren wollen, umso deutlicher einleuchten:

Ich beabsichtige also, ausgehend von dem *modus perfectus*, der aus einer perfekten Longa oder aus drei perfekten Breven der *prolatio maior* besteht, bis hin zu einer einzelnen perfekten Brevis der *prolatio minor*, sechs Mensurarten des *tempus perfectum* geordnet nach der Zahl ihrer Untergliederungen zu erklären. Und ausgehend von dem *modus perfectus*, der aus einer perfekten Longa oder aus drei imperfekten Breven der *prolatio maior* besteht, bis hin zu einer einzelnen imperfekten Brevis der *prolatio minor*, werde ich sechs weitere Mensurarten des *tempus imperfectum* geordnet nach der Zahl ihrer üblichen Untergliederungen, so gut ich kann, dank der Beihilfe des Herrn, erklären.

Die zwölf Mensurarten sind aus denselben Konsonanzen, aus denen der einfache *discantus* zusammengesetzt und angeordnet wird, in ähnlicher Weise wie dieser angeordnet. Trotzdem steigt dieser *discantus*, der, wie gesagt, mit strahlenden Verzierungen und mit den zuvor genannten Konsonanzen versehen ist, irgendeinmal über Dissonanzen ab und auf, nämlich über Halbton, Ganzton, Quart, *tritonus*, kleine Sext, [kleine Sept] und große Sept; deswegen wollen wir diese Dissonanzen nun der Reihe nach betrachten.

benigne quidem summis desiderio affectibus, idcirco istos 12 modos, ut clarius elucescant cunctis iuvenibus subtiliter discantare volentibus,

isto modo sensui declarandos et etiam ordinandos videlicet [quod] a perfecto modo, qui consistit in una longa perfecta sive in tribus brevibus perfectis de maiori prolatione usque ad unam brevem perfectam minoris prolationis [sex]¹³ modos seu maneries de tempore perfecto, secundum sui diminutionem ordinariam intendo declarare. Et a modo perfecto, qui consistit in una longa perfecta sive in tribus brevibus imperfectis de maiori prolatione usque ad unam brevem imperfectam minoris prolationis sex alios [modos] sive maneries de tempore imperfecto secundum uniuscuiusque diminutionem ordinariam pro posse meo domino cooperante declarabo.

Quod siquidem 12 modi sive maneries ex eisdem speciebus musicalibus, a quibus simplex discantus componitur et ordinatur, et isti similiter ordinati sunt, et nihilominus iste discantus claris, ut dictum est, floribus adornatus una cum speciebus musicalibus ante dictis quandoque descendit et ascendit vicissim per dissonantias, videlicet per semitonium, tonum, diatessaron, tritonum, semitonium cum diapente, [semitonum cum diapente] et ditonum cum diapente, de quibus dissonantiis per ordinem est videndum.

benevolence with my neighbors, brothers in Christ, who are affected by the highest desire, I, then, intend to set forth those twelve modes, in order that they may shine forth more brightly to all youths who wish to sing discant with refinement.

These modes are to be made intelligible and arranged in this way, namely, of perfect *modus*, which consists of a perfect longa or of three perfect breves of major prolation, six *modi* or manners in perfect *tempus*, up to one perfect breve of minor prolation according to their regular diminution. And of the perfect *modus*, which consists of a perfect longa or three imperfect breves of major prolation up to one imperfect brevis of minor prolation, I shall demonstrate to the best of my ability, with the Lord's help, six other [*modi*] or manners of imperfect *tempus* according to the regular diminution of each of them.

The twelve modes or manners are arranged from the same musical species from which *simplex discantus* is put together and arranged, and they are similarly arranged, and yet this discant – which is adorned, as said before, with bright flowers together with the aforesaid musical species – does sometimes move down or up through dissonances, that is, the semitone, the whole tone, fourth, tritone, minor sixth, [minor seventh], and the major seventh, which dissonances are now to be considered in order

¹³ Konjekture; im Original und auch in der Übertragung Wolfs «secundum» statt «sex». / Corrected from “secundum” in the original and in Wolf's transcription.

Was ein **Ganzton** und **Halbton** ist, wurde oben im ersten Kapitel erklärt.

Die **Quart** ist eine Dissonanz, die regelmäßig den Raum von zwei Ganztönen und einem Halbton umspannt und vier unmittelbar aufeinander folgende Töne enthält, z. B:

Sie wird *diatessaron* genannt von «*dia*», d. h. «aus», [fol. 63v] und «*tetras*», d. h. vier, also «aus vier Tönen bestehend».

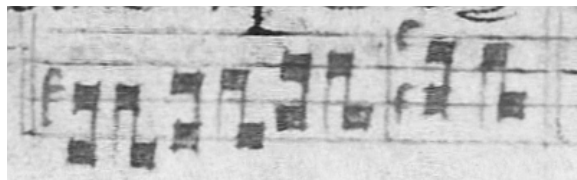
Der *tritonus* ist eine weitere Dissonanz, die regelmäßig den Raum von drei Ganztönen umspannt und vier unmittelbar miteinander verbundene Töne enthält, z. B:

Er wird *tritonus* genannt von «*tris*», d. h. «drei», und «*tonus*», also «aus drei perfekten Tönen bestehend».

Die **kleine Sext** ist eine weitere Dissonanz, die regelmäßig den Raum von drei Ganztönen und zwei Halbtönen umspannt und sechs unmittelbar aufeinander folgende Töne enthält, z. B:

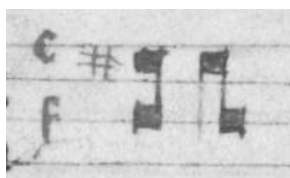
Quid sit tonus et semitonium, dictum est supra capitulo primo.

Diatessaron est quaedam dissonantia continens legitimum spatium duorum tonorum et unius semitonii et quatuor voces immediate sequentes, ut hic:



[-518-] Et dicitur diatessaron a *dia*, quod est de, (fol. 64b) et *tetras*, quod est quatuor, quasi de quatuor vocibus constans.

Tritonus est quaedam alia dissonantia continens legale spatium trium tonorum et quatuor voces simul coniunctas, ut hic:



Et dicitur tritonus a *tris*, quod est tres, et *tonus*, ni, quasi constans ex tribus tonis perfectis.

Semitonium cum diapente est quaedam alia dissonantia continens legitimum spatium trium tonorum et duorum semitoniorum et sex voces immediate sequentes, ut hic:

We have already said above in the first chapter what the **whole tone** and **semitone** are.

The **fourth** is a certain dissonance that contains the just interval of two whole tones and one semitone, and four successive steps, as here:

And it is called diatessaron after *dia*, which means of, and *tetras*, which means four, as it were consisting of four steps.

The **tritone** is a certain other dissonance that contains the just interval of three whole tones, and four successive steps, as here:

And it is called tritone after *tris*, which means three, and *tonus toni*, as it were consisting of three complete whole tones.

The **minor sixth** is a certain other dissonance which contains the just interval of three whole tones and two semitones, and six successive steps, as here:



Die **kleine Sept** ist eine weitere Dissonanz, die regelmäßig den Raum von vier Ganztönen und zwei Halbtönen umspannt und sieben unmittelbar miteinander verbundene Töne enthält, z. B.:¹⁴

Semiditonus cum diapente est quaedam alia dissonantia continens legale spatium quatuor tonorum et duorum semitoniorum et septem voces simul coniunctas, ut hic:

The **minor seventh** is a certain other dissonance which contains the just interval of four whole tones and two semitones, and seven successive steps, as here:¹⁴



Die **große Sept** ist eine weitere Dissonanz, die regelmäßig den Raum von fünf Ganztönen und einem Halbton umspannt und sieben unmittelbar aufeinander folgende Töne enthält, wie hieraus hervorgeht:

Ditonus cum diapente est quaedam alia dissonantia continens legale spatium quinque tonorum et unius semitonii et septem voces immediate sequentes, ut hic patet:

The **major seventh** is a certain other dissonance which contains the just interval of five whole tones and one semitone, and seven successive steps, as is evident here:



Was ein *ditonus* und *semiditonus* ist, wurde oben im ersten Kapitel erklärt.

Quid sit ditonus et semiditonus dictum est supra capitulo primo.

What the **major third** and **minor third** are has already been said above, in the first chapter.

Aber man muss wissen, dass jene vorgenannten Erscheinungen des *discantus* Dissonanzen genannt werden, weil es für das Gehör in keiner Weise lange erträglich ist, dass sie eine Diskordanz erzeugen. Eine Diskordanz aber ist der harte Zusammenstoß unterschiedlicher, Klänge, die miteinander

Sed sciendum est, quod illae species discantus praedictae dicuntur dissonantiae, eo quod nullo modo possunt se diu compati secundum auditum, quin generent discordantiam. Est autem discordantia diversorum sonorum sibimet permixtorum ad aures pervenientium dura collisio.

Now one should know that those aforesaid species of discant are called dissonances since according to the sense of hearing, they cannot be tolerated for very long or they will produce discord. And discord is the hard clashing of different sounds that are thoroughly mixed together as they reach

¹⁴ Offensichtlich ein Schreibfehler im Manuskript beim zweiten Intervall des Beispiels. / *There is obviously a scribe error in the second interval of the example.*

vermischt ans Ohr gelangen. Bemerke, dass wir, wenn wir auch nicht allzu lange auf diesen Dissonanzen verweilen dürfen, dennoch über sie kurz auf- und absteigen können zu allen sowohl perfekten und dazwischenliegenden als auch imperfekten Konsonanzen.

Nachdem wir dies untersucht haben, wollen wir uns ohne weitere Umschweife der ersten Mensurart zuwenden, nach welchem der mit Verzierungen versehene mensurierte *discantus* geordnet und angeordnet werden kann:

Die **erste Mensurart** des mit Verzierungen versehenen mensurierten *discantus* besteht aus drei perfekten Breven der *prolatio maior*. Daher muss die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werden, dass jene drei Breven in einem einzigen, vollständigen Ganzen vereint sein können, nämlich einer perfekten Longa. Und diese dreizeitige Longa kann zu einer imperfekten Longa unterteilt und um ein Drittel verkürzt werden, nämlich durch eine vorausgehende oder nachfolgende Brevis oder den Wert einer solchen, oder sie kann in Breven, Semibreven oder Minimen, bis hin zu 27 Minimen, oder in den [diesen entsprechenden] Wert beliebiger Breven, Semibreven und Minimen, natürlich auch in Pausen unterteilt werden ganz nach dem Willen, dem Können und dem Erfindungsreichtum des Diskantsängers.

Aber so, wie der Komponist den *discantus* in jener ersten Mensurart [in einer Kombination] aus eben denselben Noten und Pausen anordnen und diese Longa in die eben genannten Teile oder in Teile dieser Teile aufteilen kann, ebenso und auf dieselbe Weise kann er in allen folgenden Mensurarten [fol. 64r] alle Longen, Breven und Semibreven der *prolatio maior* und *prolatio minor* teilen und ver-

Nota, quod quamvis in istis dissonantiis non de-beamus diutius commorari, possumus tamen ascendere et descendere per eas breviter ad omnes alias species sive differentias discantus tam perfectas et medias quam etiam imperfectas.

His igitur omnibus diligenter inspectis ad primum modum de discantu mensurabili floribus adornato disponendum et ordinandum breviter accedamus.

Primus modus discantus mensurabilis floribus adornati constat ex tribus brevibus perfectis ex maiori prolatione. Unde est advertendum, quod illae tres breves perfectae possunt esse in uno solo corpore integro videlicet in longa perfecta. Et ista longa trium temporum potest dividi et diminui in longam imperfectam a tertia parte sui scilicet a brevi praecedente vel subsequente vel valore ipsius sive in breves, semibreves et minimas usque ad 27 minimas vel in valorem aliquarum ipsarum brevium, semibrevium et minimarum scilicet in pausas iuxta voluntatem et possibilitatem sive distinctionem discantantis.

Verum sicut discantator potest ordinare discantum in [-519-] illo primo modo de eisdem notulis et pausis et dividere istam longam in partes praedictas vel in aliquas earundem partium, ita et eadem ratione potest dividere et diminuire in omnibus modis sive maneriebus (fol. 65a) sequentibus omnes alias longas, breves, semibreves maioris et minoris prolationis, prout sibi

the ears. Note that although we should not linger over these dissonances, we may however sing them briefly when moving up and moving down to any other species or types of discant, both perfect and middling and even imperfect.

Having looked attentively into all these things, then, we presently arrive at the first mode of disposing and arranging measurable discant adorned with flowers.

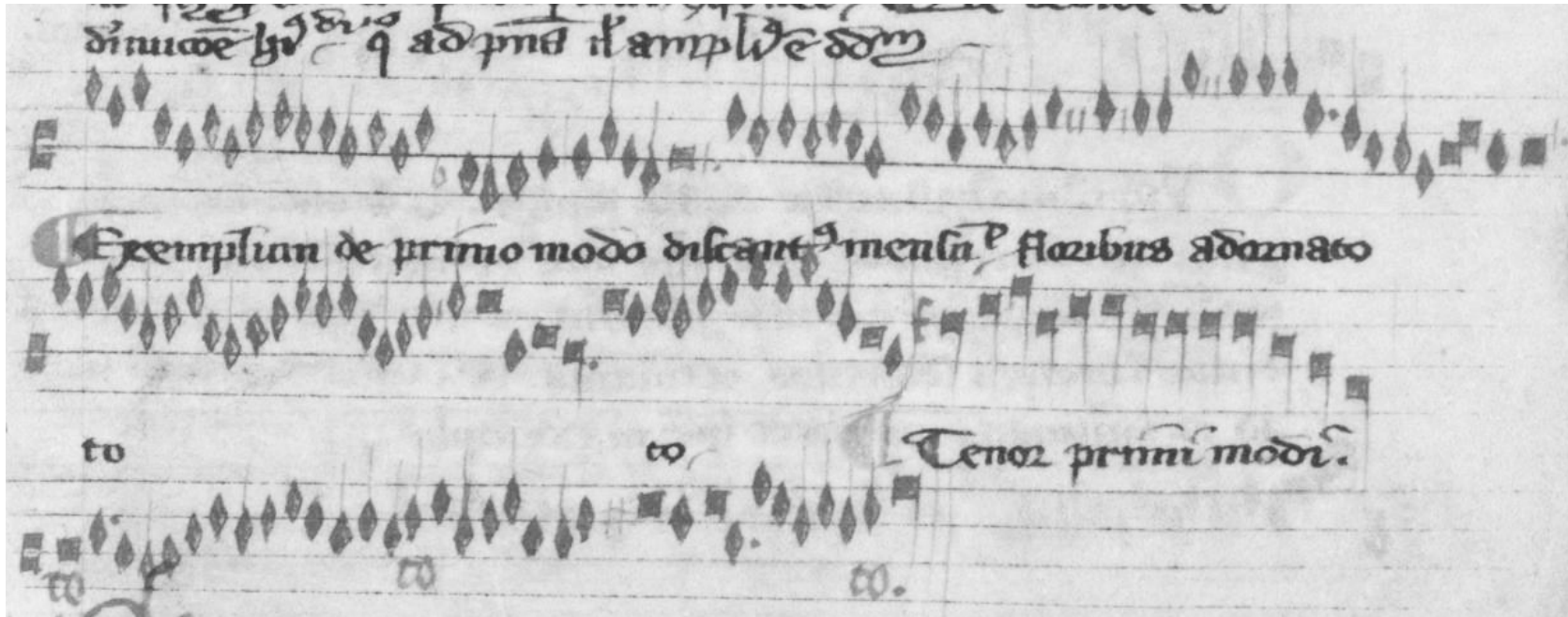
The **first mode** of measurable discant adorned with flowers consists of three perfect breves in major prolation. It should be pointed out, however, that those three perfect breves can reside in a single whole body, that is, in a perfect longa. And that longa of three tempora can be divided and broken down into an imperfect longa by its third part, that is, by a breve preceding or following it, or by its value, whether in breves, semibreves, and minims up to 27 minims, or into the value of some of those breves, semibreves, and minims, namely, in rests, according to the pleasure and possibility or the distinction of the person singing discant.

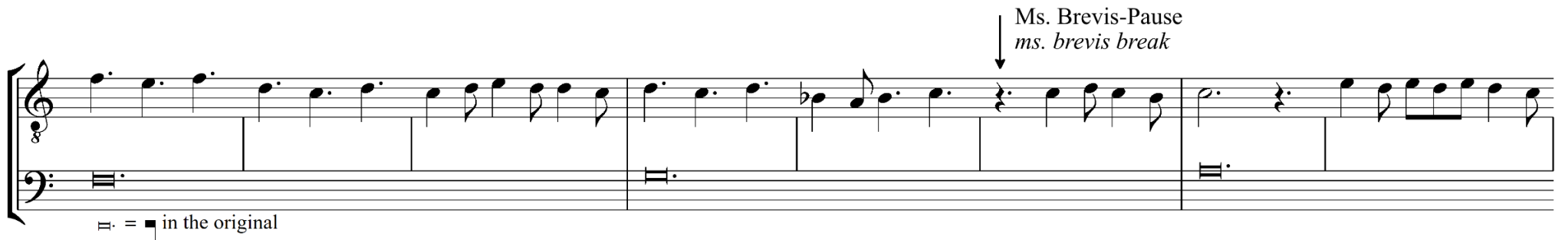
In truth, just as the *discantor* can arrange discant in that first mode by the same notes and rests, and divide that longa into the aforesaid parts or into other such parts, so and for the same reason he can divide and diminish all other longas, breves, and semibreves of major and minor prolation, in all the *modi* and manners that follow, as it shall seem expedient according to the quantity of each note.

kürzen, je nachdem wie es ihm in Hinblick auf die Länge einer jeden Note zuträglich erscheint. Daher ist über die derartige Unterteilung und Verkleinerung zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts weiter anzumerken.

melius videbitur expedire secundum uniuscuiusque notulae quantitatem. Quae quidem longae, breves et semibreves suis locis debitis cum exemplis, prout quilibet competit, adoptanti plenius exponentur. Quare de divisione et diminutione huiusmodi quoad praesens nihil amplius est dicendum.

These longas, breves, and semibreves shall be more fully explained in their proper places with examples, as it appropriate for each. Wherefore nothing more need be said for now about the division and diminution of such things

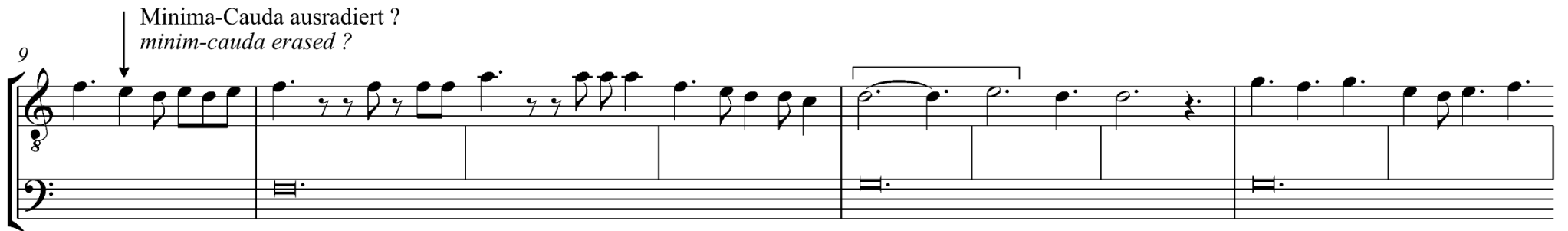




Ms. Brevis-Pause
ms. brevis break

≡. = ■ in the original

This system shows the first three measures of a musical piece. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef. The notation includes dotted rhythms and rests. A downward-pointing arrow from the text 'Ms. Brevis-Pause' points to a specific note in the second measure. A legend below the staff indicates that a square symbol represents a note in the original manuscript.



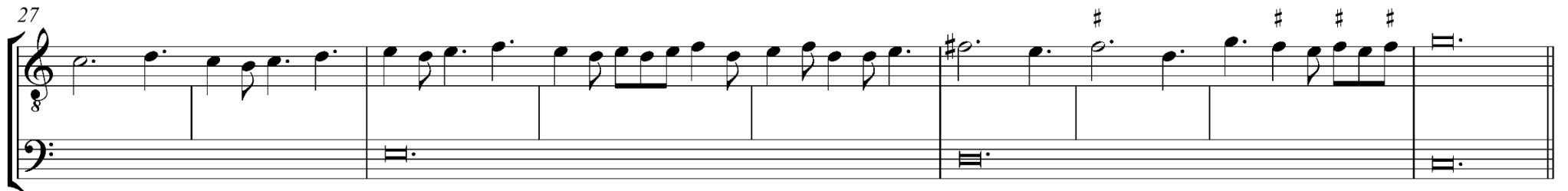
9
Minima-Cauda ausradiert?
minim-cauda erased?

This system shows measures 4 through 7. Measure 4 is marked with a '9' above the staff. The notation features eighth-note patterns and a slur over a phrase in measure 6. A downward-pointing arrow from the text 'Minima-Cauda ausradiert?' points to a note in measure 4. The lower staff continues with chordal accompaniment.



18

This system shows measures 8 through 12. Measure 8 is marked with an '18' above the staff. The notation includes various rhythmic values and rests. The lower staff provides harmonic support with chords.



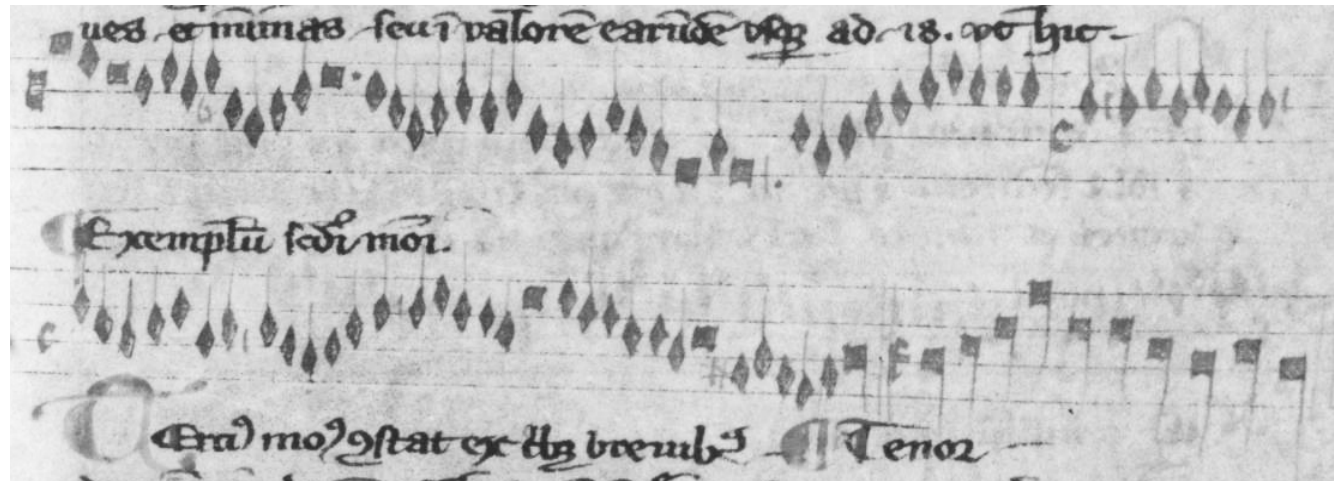
27

This system shows measures 13 through 16. Measure 13 is marked with a '27' above the staff. The notation includes a key signature change to two sharps (F# and C#) starting in measure 14. The lower staff continues with chordal accompaniment.

Die **zweite Mensurart** besteht aus zwei perfekten Breven der *prolatio maior*. Diese zwei Breven können in einem einzigen Ganzen vereint sein, nämlich einer imperfekten Longa derselben *prolatio*, und diese Longa kann unterteilt und verkürzt werden in Breven, Semibreven und Minimien oder in den Wert derselben bis hin zu 18 [Minimien], z. B.:

[520-] Secundus modus constat de duabus brevibus perfectis de maiori prolatione. Et possunt istae duae breves existere in uno solo corpore scilicet in longa imperfecta eiusdem prolationis et ista longa potest dividi et diminui in breves, semibreves et minimas seu in valorem earundem usque ad 18, ut hic:

The **second mode** consists of two perfect breves of major prolation. And those two breves can reside in one body, that is, in an imperfect longa of the same prolation. And that longa can be divided and broken down by breves, semibreves and minims or in the value of the same, up to 18, as here:

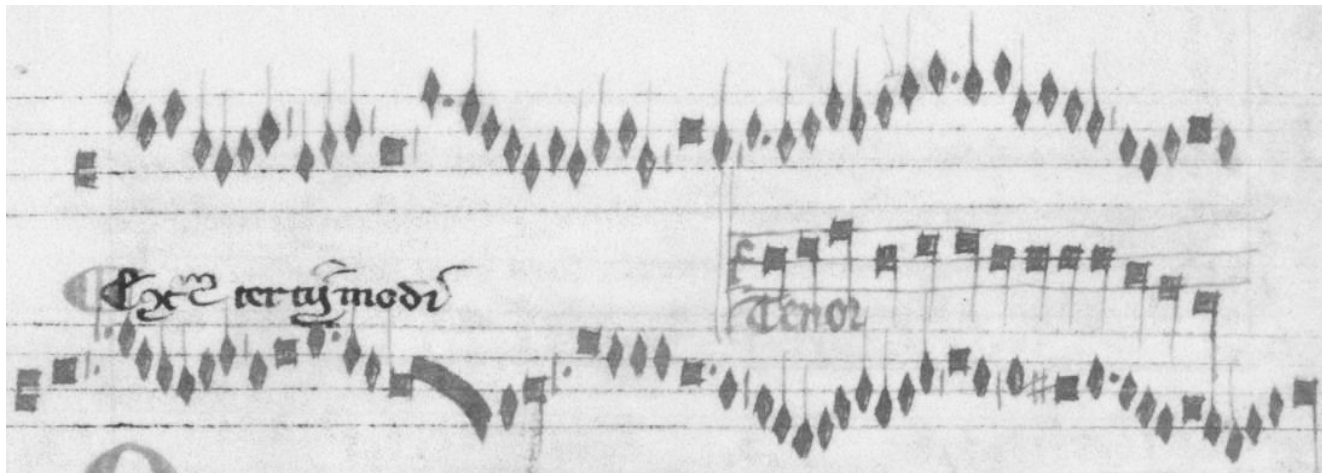


= = ♩ in the original

Die **dritte Mensurart** besteht aus drei perfekten Breven der *prolatio minor*. Diese drei Breven können in einem einzigen Ganzen vereint sein, nämlich einer perfekten Longa derselben *prolatio*, und diese Longa kann zu einer imperfekten Longa unterteilt und um ein Drittel verkürzt werden, nämlich durch eine einzelne vorausgehende oder nachfolgende Brevis oder den Wert einer solchen, oder sie kann in Breven, Semibreven, Minimem oder den Wert derselben bis hin zu 18 Minimem unterteilt werden, wie aus folgendem Beispiel hervorgeht: [fol. 64v]

[521-] Tertius modus constat ex tribus brevibus de minori prolatione perfectis. Possunt enim illae tres breves existere in uno corpore scilicet in longa perfecta eiusdem prolationis et illa longa potest dividi et diminui in longam imperfectam a tertia sui parte scilicet a sola brevi praecedente vel subsequente vel valore ipsius sive in breves, semibreves, minimas vel in valorem earundem usque ad 18 minimas, ut patet in exemplo sequenti: (fol. 65b)

The **third mode** consists of three perfect breves of minor prolation. But those three breves may reside in one body, that is, in a perfect longa of the same prolation, and that longa can be divided and broken down into an imperfect longa by its third part, that is, by a single breve preceding or following, or by its value, whether in breves, semibreves, minims, or in the value of the same, up to 18 minims, as is evident in the following example:



Ms. Semibrevis (mit Korrekturzeichen?)
ms. semibreve (with correction sign?)

Pause im Ms. nachträglich ergänzt
Break added later in the ms.

8

in the original

12

Ms. überflüssige Minima-Pause
ms. superfluous minim rest

Ms. Semibrevis-Pause plus Punkt
ms. semibreve rest plus dot

23

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The first system (measures 8-11) shows a semibreve note in the vocal line with a correction sign (a dot) above it. The second system (measures 12-15) highlights two specific manuscript features: a 'superfluous minim rest' and a 'semibreve rest plus dot'. The third system (measures 23-26) continues the musical notation. The lute line uses square notes with stems, and the vocal line uses square neumes on a four-line staff.

12

22

Ms.: 
ms.:

33

Die **fünfte Mensurart** besteht aus einer perfekten Brevis der *prolatio maior*. Diese Brevis kann um ein Drittel ihres Wertes imperfiziert werden, nämlich von vorne (*a parte ante*) oder von hinten (*a parte post*) durch eine einzelne Semibrevis. Und sie kann in Semibreven und Minimien oder den Wert derselben bis hin zu neun Minimien unterteilt und verkürzt werden, wie hieraus hervorgeht:

[-523-] Quintus modus constat ex una brevi perfecta de maiori prolatione. Potest enim ista brevis imperfici a tertia sui parte scilicet a sola semibrevis a parte ante vel a parte post. Et potest dividi et diminui in semibreves et minimas seu in valorem ipsarum ad 9 minimas, ut hic patet:

The **fifth mode** consists of one perfect brevis of major prolation. Yet this brevis can be imperfected by its third part, namely, by a single semibrevis *a parte ante* or *a parte post*. And it can be divided and broken down by semibreves or their value, up to 9 minimas, as is evident here:



Modern musical notation for the first system, measures 1-6. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various note values and rests.

■ = ■ in the original

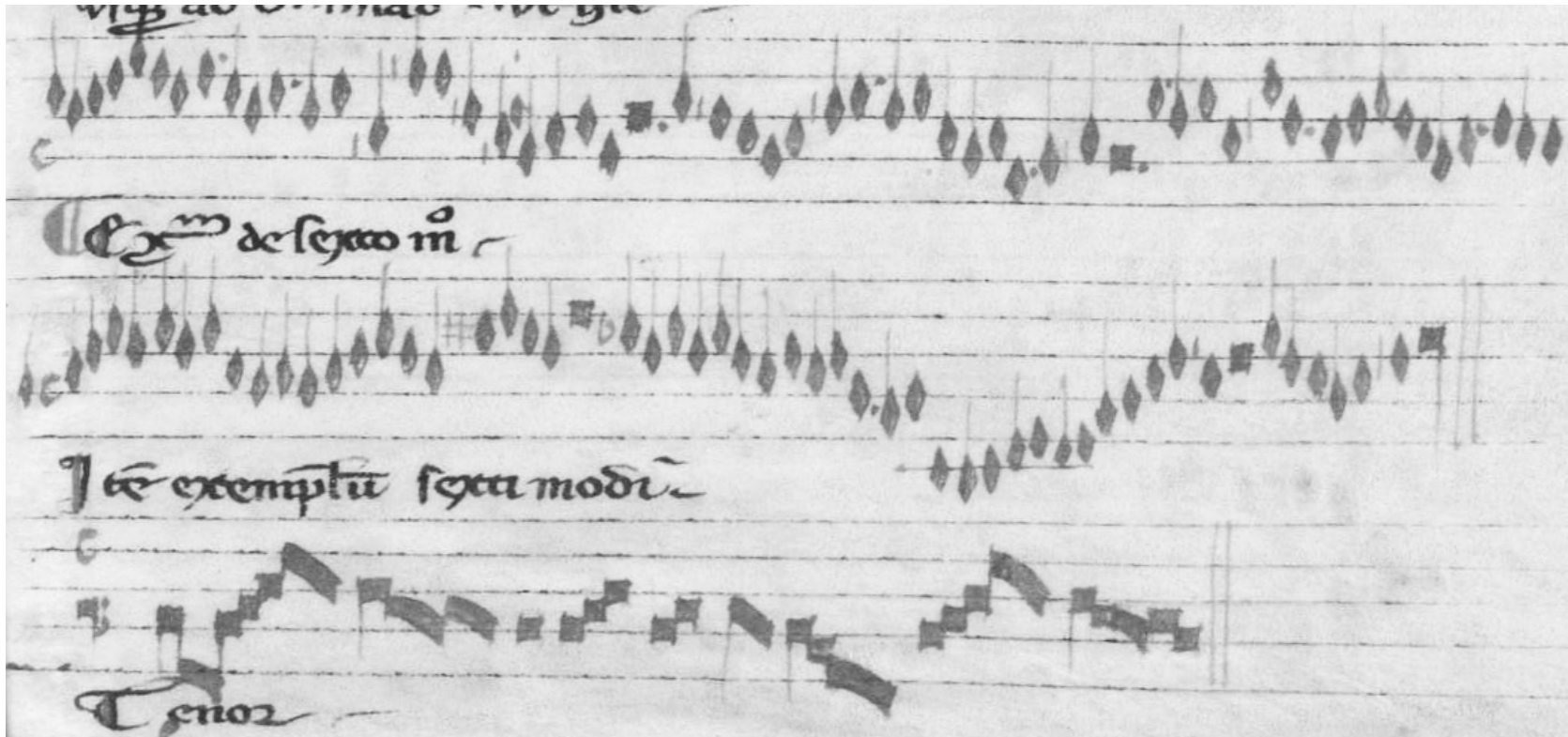
Modern musical notation for the second system, measures 7-11. The notation continues with various note values and rests.

Modern musical notation for the third system, measures 12-16. The notation continues with various note values and rests.

Die **sechste Mensurart** besteht aus einer perfekten Brevis der *prolatio minor* und jene Brevis kann um ein Drittel ihres Wertes imperfiziert werden, nämlich durch eine einzelne Semibrevis, auch durch eine beliebige, deren Wert entsprechende *prolatio* davor oder dahinter. [fol. 65r] Und sie kann in Semibreven und Minimen oder den Wert derselben bis hin zu sechs Minimen unterteilt und verkürzt werden, wie hieraus hervorgeht:

[525.] Sextus modus constat ex una brevi perfecta minoris prolationis et illa brevis potest imperfecti a tertia parte sui scilicet a sola semibrevis etiam cuiuscumque prolationis vel valore ipsius ante vel post. (fol. 66a) Et potest dividi et diminui in semibreves et minims et in valorem earundem usque ad 6 minims, ut hic:

The **sixth mode** consists of one perfect brevis of minor prolation and that breve can be imperfected by its third part, namely, by a single semibreve of any prolation or by its value before or after. And it can be divided and broken down by semibreves and minims and by their value up to 6 minims, as here:



The image displays a musical score for the seventh mode, consisting of four systems of music. Each system is written on a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a sequence of notes with some rests. The second system is annotated with 'Ms. Minimen statt Semibreven: ms. minims instead of semibreves:' and 'Ms. Semibrevis ms. semibreve'. The third system is annotated with 'Ms. Minima ms. minim'. The fourth system is also annotated with 'Ms. Minima ms. minim'. The score includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals.

Die **siebte Mensurart** – sie ist die erste des *tempus imperfectum* – besteht aus drei imperfekten Breven der *prolatio maior*. Diese drei Breven können in einem einzigen Ganzen vereint sein, nämlich einer perfekten Longa derselben *prolatio*. Und jene Longa kann durch ein Drittel ihres Wertes imperfiziert werden, nämlich durch eine einzelne Brevis derselben *prolatio*, oder durch den Wert derselben

[526-] Septimus modus, qui est primus de tempore imperfecto, constat ex tribus brevibus imperfectis de maiori prolatione. Possunt enim illae 3 breves esse in uno solo corpore videlicet in longa perfecta eiusdem prolationis. Et illa longa potest imperfici a tertia sui parte scilicet a sola brevi suae prolationis vel valore ipsius brevis ante vel post, vel potest dividi et diminui in

The **seventh mode**, which is the first in imperfect tempus, consists of three imperfect breves of major prolation. But those three breves can reside in one single body, that is, in a perfect longa of the same prolation. And that longa can be imperfected by its third part, namely, by a single brevis of its prolation or the value of that brevis, before or after, or it can be divided and broken down by

Brevis davor oder danach. Oder sie kann in Breven, Semibreven, Minimien oder den Wert derselben bis hin zu 18 Minimien unterteilt werden, wie hieraus hervorgeht:

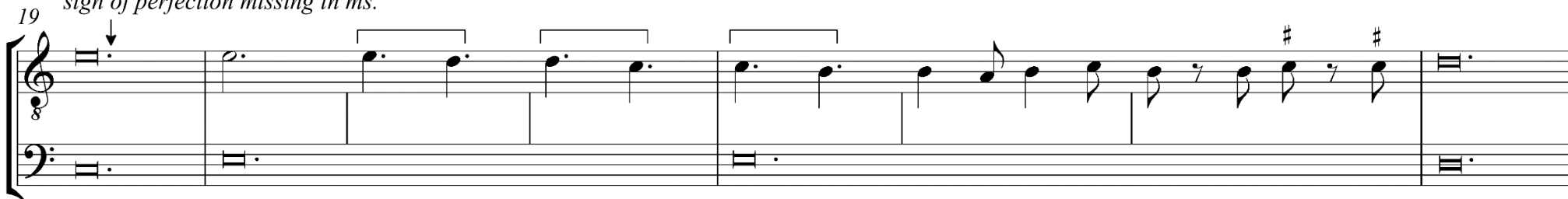
breves, semibreves et minimas vel in valorem earundem usque ad 18 minimas, ut hic patet:

breves, semibreves, and minims, or by the value of the same, up to 18 minims, as is evident here:



12 = = ◊ in the original

Perfektionspunkt fehlt im Ms.
sign of perfection missing in ms.



Die **achte Mensurart** – sie ist die zweite des *tempus imperfectum* – besteht aus zwei imperfekten Breven der *prolatio maior*. Diese zwei Breven können in einem einzigen Ganzen verbleiben, nämlich einer imperfekten Longa derselben *prolatio*, [fol. 65v] und diese Longa kann unterteilt und verkürzt werden in [Breven,] Semibreven und Minimen oder in den Wert derselben bis hin zu 12 Minimen, z. B.:

[527-] Octavus modus, qui est secundus in tempore imperfecto, constat ex duabus brevibus imperfectis de maiori prolatione. Et possunt illae duae breves remanere in uno corpore scilicet in longa imperfecta eiusdem prolationis, (fol. 66b) et ista longa potest dividi et diminui in semibreves et minimas et in valorem earundem usque ad 12 minimas, ut hic:

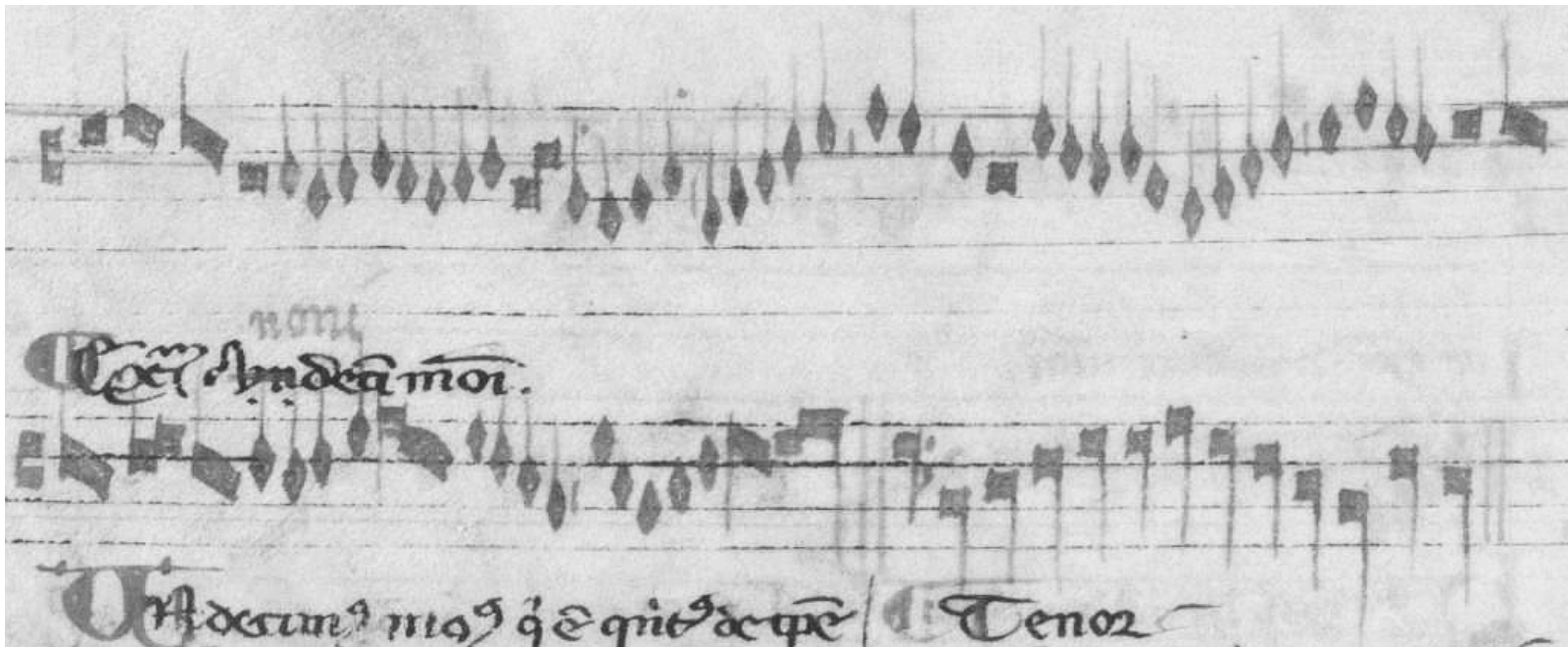
The **eighth mode**, which is the second in imperfect tempus, consists of two imperfect breves of major prolation. And those two breves can reside in one body, namely in an imperfect longa of the same prolation, and that longa can be divided and broken down by semibreves and minims and in the value of the same, up to 12 minims, as here:



Die **neunte Mensurart** – sie ist die dritte des *tempus imperfectum* – besteht aus drei imperfekten Breven der *prolatio minor*. Diese genannten Breven können aber in einem einzigen Ganzen vereint sein, nämlich einer perfekten Longa derselben *prolatio*. Und diese Longa kann um ein Drittel ihres Wertes imperfiziert werden, nämlich durch eine einzelne nachfolgende oder vorhergehende Brevis derselben *prolatio*, oder durch den Wert derselben Brevis, oder sie kann durch Breven, Semibreven, Minimem oder den Wert derselben bis hin zu 12 Minimem unterteilt werden, z. B.:

[-528-] *Nonus modus, qui est tertius de tempore imperfecto, constat ex tribus brevibus imperfectis de minori prolatione. Possunt vero dictae breves in uno solo corpore existere, scilicet in longa perfecta eiusdem prolationis. Et ista longa potest imperfici a tertia sui parte scilicet a sola brevi suae prolationis subsequente vel praecedente vel valore ipsius brevis vel potest dividi et diminui per breves, semibreves et minimas vel per valorem earundem usque ad 12 minimas, ut hic:*

The **ninth mode**, which is the third of imperfect *tempus*, consists of three imperfect breves of minor prolation. But the said breves can reside in one body, namely, in a perfect longa of the same prolation. And that longa can be imperfected by its third part, namely, by a single brevis of its prolation, succeeding or preceding, or by the value of that brevis, or it can be divided and broken down by breves, semibreves, and minimas, or by the value of the same, up to 12 minimas, as here:



A musical score for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The bass staff contains a simpler accompaniment with mostly whole notes and rests.

A musical score for the second system, starting at measure 17. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The bass staff contains a simpler accompaniment with mostly whole notes and rests. There are two annotations with arrows pointing to specific measures: "Ms. 4 Minimen ms. 4 minims" pointing to the third measure, and "Ms. 4 Semibreven ms. 4 semibreves" pointing to the fifth measure.

Die **zehnte Mensurart** – sie ist die vierte des *tempus imperfectum* – besteht aus zwei imperfekten Breven der *prolatio minor*. Diese zwei Breven können jedoch in einem einzigen Ganzen vereint sein, nämlich einer imperfekten Longa besagter *prolatio*, und diese Longa kann in Breven, Semibreven und Minimien oder den Wert derselben bis hin zu 8 Minimien unterteilt und verkürzt werden, wie aus dem Beispiel hervorgeht: [fol. 66r]

[529.] Decimus modus, qui est quartus de tempore imperfecto, constat ex duabus brevibus imperfectis de minori prolatione. Possunt tamen esse in uno corpore scilicet in longa imperfecta dictae prolationis, et ista longa potest dividi et diminui in breves, semibreves et minimas vel in valorem earundem usque ad 8 minimas, ut hic patet: (fol. 67a)

The **tenth mode**, which is the fourth in imperfect tempus, consists of two imperfect breves of minor prolation. But they can reside in one body, namely, in an imperfect longa of the said prolation, and that longa can be divided and broken down by breves, semibreves, and minims, or the value of the same, up to 8 minims, as is evident here:



Ms. Minima-Pause
ms. minim rest

Ms. Minima-Pause
ms. minim rest

16

Minima im Ms.
minim in the ms.

Die **elfte Mensurart** – sie ist die fünfte des *tempus imperfectum* – besteht aus einer imperfekten Brevis der *prolatio maior*. Diese Brevis kann in einem einzigen Ganzen bestehen, oder sie kann durch eine Minima davor oder danach oder durch den Wert derselben imperfiziert werden, oder sie kann durch Semibreven und Minimen oder durch den Wert derselben bis hin zu sechs Minimen unterteilt und verkürzt werden, wie hieraus hervorgeht:

[530-] Undecimus modus, qui est quintus de tempore imperfecto, constat ex una brevi imperfecta de maiori prolatione. Quae quidem brevis potest existere in uno solo corpore, vel potest imperfici a minima ante vel post vel valore ipsius vel potest dividi et diminui per semibreves et minimas vel per valorem earundem usque ad 6 minimas, ut hic patet:

The **eleventh mode**, which is the fifth in imperfect tempus, consists of one imperfect brevis of major prolation. And this brevis may reside in one body, or it may be imperfected by a minima before or after, or its value, or it may be divided and broken down by semibreves and minims, or by the value of the same, up to 6 minims, as is evident here:



Ms. 5 Semibreven ab hier
 ms. 5 semibreves from here

14

27

Ms. Minima

Ms. überflüssige Brevis a
 ms. superfluous breve a

Ms. a

Die **zwölfte Mensurart** – sie ist die sechste des *tempus imperfectum* – besteht aus einer imperfekten Brevis der *prolatio minor*. Diese Brevis kann, nach der Aussage einiger, von einer einzelnen vorhergehenden oder nachfolgenden Minima imperfiziert werden. Es sagen aber andere, dass in dieser *prolatio minor* die imperfekte erste Note mittels einer perfekten Semibrevis dargestellt werden müsse. Diese Semibrevis muss dann mit einem Perfektionspunkt versehen werden, gefolgt von einer Minima. Und jede von den beiden Regeln ist gut. Und sie

[-531-] Duodecimus modus, qui est sextus de tempore imperfecto, constat ex una brevi imperfecta de minori prolatione. Potest enim ista brevis imperfici secundum quosdam a sola minima a parte praecedente vel subsequente. [-532-] Dicunt autem alii, quod in ista prolatione minori imperfecta prima notula debet figurari per semibreve[m] perfectam, cui semibrevi debet attribui punctus perfectionis et subsequi minima. Et utraque regula est bona. Et potest dividi et diminui in semibreves et minimas suae

The **twelfth mode**, which is the sixth in imperfect tempus, consists of one imperfect brevis of minor prolation. But according some that brevis can be imperfected by a single minim from the preceding or following part. Others say, however, that in this minor prolation, the first imperfect note must be notated as a perfect semibreve, and this semibreve should have a dot of perfection and it should be followed by a minim. And either rule is good. And it can be divided and diminished by semibreves

[die Brevis] kann in Semibreven und Minimien derselben *prolatio* oder den Wert derselben bis hin zu vier Minimien unterteilt und verkürzt werden, wie hieraus hervorgeht: [fol. 66v]

prolationis vel in valorem earundem usque ad quatuor minimas, ut patet hic:

and minims of its prolation or into the value of the same, up to four minims, as is evident here:



Ms. Minima
ms. minim

8

17

29

Hier haben wir also die zwölf Mensurarten des mit Figuren versehenen mensurierten *discantus*. Diese zwölf Arten sind insofern in der Lage, für jeden Tonvortrag, der sich nach der Theorie des natürlichen Gesangs richtet, zu genügen, und zwar so, dass jede einzelne Mensurart schneller vorgetragen werden soll, je kleiner die ihm weiter oben zugeordnete Minima-Zahl¹⁵ ist. Außerdem muss man,

[-533-] Hic igitur habemus duodecim modos sive maneries de discantu mensurabili floribus adornato. Qui quidem 12 modi possunt sufficere ad omnem vocis prolationem secundum artem cantus naturalis, ita tamen quod unusquisque modus tam celeriter proferatur quam amplius ultra numerum sibi superius attributum minime valeat minorari. Praeterea ad

Here, then, are the twelve modes or manners of measurable discant adorned with flowers. And these twelve modes may be sufficient for all vocal performance according to the art of natural song, provided, however, that each mode be performed so quickly that it need not be reduced any further beyond the number established for it above.¹⁵ To clarify the perfection and imperfection of major

¹⁵ Wolf liest: *minime*. Da in der Schreibweise des Originaltexts nicht zwischen *minimae* und *minime* unterschieden wird, ist auch die hier gebrauchte, den Sinn stark verändernde Lesart möglich. Die Bedeutung des gesamten Satzes ist nicht ganz klar. Für eine abweichende Interpretation dieser Stelle siehe die englische Übersetzung. / *Wolf reads minime at the end of this sentence. Since the spelling of the original text does not distinguish between minimae and minime, it could be possible that Petrus is referring to "numerus minimae" ("the number of minim[s]"). This is the reason for the differing German translation here.*

um entscheiden zu können, ob eine der eben genannten Mensurarten perfekt oder imperfekt ist oder der *prolatio maior* bzw. *minor* angehört, wissen, dass die Perfektion auf der Ebene der Breven, Semibreven oder Minimien auf deren Dreizahl zurückgeführt werden kann, wie in gleicher Weise die Imperfektion auf deren Zweizahl.

Daher ist die erste Mensurart in allen ihren Unterteilungen perfekt, denn in ihrer ersten Unterteilung wird die Longa in drei Breven geteilt, in der zweiten Unterteilung wird jede Brevis in drei Semibreven geteilt, und in der dritten Unterteilung ist jede Semibrevis gleichmäßig in drei Minimien unterteilt.

Die zweite, dritte und siebte Mensurart haben dieselbe Unterteilung und dieselbe Zahl an kleinsten Notenwerten, unterscheiden sich aber in Folgendem voneinander: Die zweite Mensurart ist in ihrer ersten Unterteilung wegen der Unterteilung der Longa in zwei Breven imperfekt, in der zweiten und dritten Unterteilung perfekt, weil die Brevis in drei Semibreven und die Semibrevis in drei Minimien gleichmäßig unterteilt werden. Die dritte Mensurart aber ist in der ersten und in der zweiten ihrer Unterteilungen perfekt, weil die Longa hinsichtlich ihrer Unterteilung in drei Breven, und die Brevis in drei Semibreven gleichmäßig aufgeteilt wird; hingegen ist sie in der dritten Unterteilung imperfekt wegen der gleichmäßigen Unterteilung einer jeden Semibrevis in zwei Minimien. Die siebte Mensurart aber ist in der ersten und dritten Unterteilung perfekt und in der zweiten imperfekt wegen der gleichmäßigen Unterteilung einer jeden Brevis in zwei Semibreven.

Die vierte, achte und neunte Mensurart haben dieselbe Unterteilung und dieselbe Zahl an Minimien, unterscheiden sich aber in Folgendem voneinander:

declarandum perfectionem et imperfectionem maioris et minoris prolationis cuiuslibet modorum praedictorum est sciendum, quod perfectio tam in brevibus quam in semibrevis quam in minimis ad ternarium numerum, imperfectio vero ad binarium numerum aequaliter reducuntur.

Inde primus modus in omnibus suis divisionibus perfectus est, nam in prima sui divisione longa dividitur in 3 breves, in secunda divisione quaelibet brevis dividitur in 3 semibreves et in tertia divisione quaelibet semibrevis in 3 minimas aequaliter est divisa.

Secundus modus, tertius et septimus habent eundem modum et eundem numerum minutarum, sed in hoc differunt, quia secundus modus in prima sui divisione est imperfectus, quia longa dividitur in duas breves, et in secunda et in tertia divisionibus est perfectus, quia brevis in 3 semibreves et semibrevis in 3 minimas aequaliter dividuntur. Tertius autem modus in prima et in secunda sui divisionibus est perfectus, quia longa suae divisionis in 3 breves et brevis in 3 semibreves aequaliter dividuntur, sed in tertia divisione est imperfectus, quia quaelibet semibrevis in duas minimas aequaliter est divisa. Sed septimus modus in prima et in tertia sui divisionibus est perfectus, et in secunda divisione est imperfectus, quia quaelibet brevis in duas semibreves aequaliter est divisa.

Quartus modus, octavus et nonus habent eundem modum et eundem numerum minimarum, sed in hoc differunt, quia quartus modus in pri-

and minor prolation of any of the aforesaid modes, moreover, one should know that perfection in breves as well as semibreves as well as minimis is reducible to the ternary number, but imperfection to the binary number.

Hence the first mode is perfect in all its divisions, for in its first division the longa is divided into three breves, in the second division any breve is divided equally into three semibreves, and in the third division any semibrevis is divided equally into three minimis.

The second, third, and seventh modes have the same measure and the same number of parts, yet they differ in this respect, that the second mode is imperfect in its first division, because the longa is divided into two breves, and in the second and third divisions it is perfect, because the brevis is divided equally into three semibreves, and the semibreve into three minimis. Yet the third mode is perfect in its first and second divisions, since the longa of its division is divided equally into three breves and the brevis into three semibreves, but it is imperfect in the third division, since any semibrevis is divided equally into two minimis. But the seventh mode is perfect in its first and third divisions, and imperfect in the second division, since any brevis is divided equally into two semibreves.

The fourth, eighth, and ninth modes have the same measure and the same number of minimis, yet they differ in this respect, that the fourth mode is

Die vierte Mensurart ist in der ersten und dritten ihrer Unterteilungen imperfekt und in der zweiten perfekt [wegen der gleichmäßigen Unterteilung einer jeden Brevis in drei Semibreven. Die achte Mensurart aber ist in der ersten und zweiten ihrer Unterteilungen imperfekt, in der dritten perfekt]¹⁶ wegen der gleichmäßigen Unterteilung einer jeden Semibrevis in drei Minimen. Die neunte Mensurart aber ist in der ersten ihrer Unterteilungen perfekt, in der zweiten und dritten Unterteilung imperfekt, weil jede Brevis in zwei Semibreven und jede Semibrevis in zwei Minimen gleichmäßig unterteilt wird.

Die fünfte Mensurart ist in allen ihren Unterteilungen perfekt, weil die Brevis in drei Semibreven unterteilt wird, und die Semibrevis in drei Minimen aufgeteilt ist.

Die sechste und die elfte Mensurart haben dieselbe Unterteilung und dieselbe Zahl an Minimen, unterscheiden sich aber in Folgendem [fol. 67r] voneinander: Die sechste Mensurart ist in ihrer ersten Unterteilung perfekt und in der zweiten imperfekt, weil jede Semibrevis gleichmäßig in zwei Minimen aufgeteilt ist. Die elfte Mensurart verhält sich [in dieser Hinsicht] umgekehrt: Sie ist in ihrer ersten Unterteilung imperfekt und in der zweiten perfekt, weil jede Semibrevis gleichmäßig in drei Minimen aufgeteilt ist.

Die zehnte und die zwölfte Mensurart sind in allen ihren Unterteilungen imperfekt, denn die imperfekte Longa wird hinsichtlich ihrer Unterteilung in zwei Breven, die Brevis in zwei Semibreven und die Semibrevis in zwei Minimen gleichmäßig aufgeteilt. Und so wird die Unterteilung der genannten zwölf gleichmäßig offensichtlich.

ma et tertia sui divisionibus est imperfectus et in secunda perfectus, quia quaelibet [brevis in 3 semibreves aequaliter est divisa. Sed octavus in prima et secunda sui divisione est imperfectus et in tertia est perfectus, quia quaelibet]¹⁶ semibrevis in 3 minimas aequaliter est divisa. Sed nonus in prima sui divisione est perfectus et in secunda et tertia est imperfectus, quia quaelibet brevis in duas semibreves et quaelibet semibrevis in duas minimas aequaliter dividuntur.

Quintus modus in omnibus sui divisionibus est perfectus, quia brevis in 3 semibreves dividitur et semibrevis in 3 minimas aequaliter est divisa.

Sextus et undecimus modus habent eundem [-534-] modum et eundem numerum minimarum, sed in hoc differunt, quia (fol. 68a) sextus modus in prima sui divisione est perfectus et in secunda imperfectus, quia quaelibet semibrevis in duas minimas aequaliter est divisa. Sed undecimus est e contrario, quia in prima sui divisione est imperfectus et in secunda perfectus, quia quaelibet semibrevis in tres minimas aequaliter est divisa.

Decimus et duodecimus modi in omnibus sui divisionibus sunt imperfecti, nam longa imperfecta suae divisionis in duas breves et brevis in duas semibreves, semibrevis in duas minimas aequaliter dividuntur. Et sic patet divisio dictorum 12 modorum.

imperfect in its first and third divisions, and perfect in the second, since any [breve is divided equally into three semibreves. But the eighth is imperfect in its first and second division and imperfect in the third, since any]¹⁶ semibreve is divided equally into three minims. But the ninth is perfect in its first division and imperfect in the second and third, since any brevis is divided equally into two semibreves, and any semibreve in two minims.

The fifth mode is perfect in all its divisions, since the brevis is divided into three semibreves and the semibrevis is divided equally into three minims.

The sixth and eleventh modes have the same measure and the same number of minims, yet they differ in this respect, that the sixth mode is perfect in its first division and imperfect in the second, since any semibrevis is divided equally into two minims. Yet the eleventh is the other way round, since it is imperfect in its first division and perfect in the second, since any semibrevis is divided equally into three minims.

The tenth and twelfth modes are imperfect in all their divisions, for the imperfect longa of its division is divided equally into two breves, the brevis into two semibreves, and the semibrevis into two minims. And this is the division of the said twelve modes.

¹⁶ Dieser Teil in Klammern muss bei der Abschrift irrtümlich ausgelassen worden sein (Konjektur des Herausgebers) / *This part in brackets must have been omitted erroneously during the copying process (conjecture of the editor).*

Sicherlich kannst du durch diese allzu kurz gefasste Lehrschrift keine solide Kenntnis der Notenschrift erlangen, sei es wegen der unterschiedlichen Formen der Noten und der Alteration, sei es wegen der Unterteilung von *modus* und *tempus*, und dann und wann auch wegen der Perfektion von genanntem *modus* bzw. *tempus*. Deswegen rate und empfehle ich dir, der du zur Vollkommenheit in dieser edlen und vergnüglichen Wissenschaft gelangen willst, dass du, bevor du von den vorgeannten derartigen Figuren Gebrauch machst, dich ausreichend und genau unterrichtest mittels einer beliebigen Lehrschrift über den mensurierten *discantus*, die verschiedene Ausformungen desselben enthält, und anhand von beliebigen Motetten und Rondeaux, welche beiderlei Perfektionen und natürlich auch *prolatio maior* und *minor* enthalten. Dann wirst du ohne jegliche Schwierigkeit deine Kunst mit Freuden zur Vollendung führen.

Ich sage also – erfüllt von der Freude des Geistes – Dank dem Erlöser von uns allen, unserem Herrn Jesus Christus, der mir die Ehre erwiesen hat, den Einfluss seiner Gnade an mir zu erweisen, wodurch es mir gelang, dieses Lehrwerk unter seinem beständigem Diktat zu vollenden.

Ich bitte alle und jeden Einzelnen, welcher selbiges aufmerksam betrachtet hat, freundlich und demütig, es mir meiner Unwissenheit anzurechnen, wenn er darin etwas Tadelnswertes ausfindig gemacht haben sollte, was ich mit weniger Nachsicht, als nötig gewesen wäre, gesagt haben sollte. Man muss nämlich wissen, dass ich dieses Lehrwerk nicht verfasst habe, um mit einem Lehramt oder irgendeiner sonstigen höheren Stellung belohnt zu werden. Gewiss ist es so, dass ich die Aussagen einiger meiner Vorgänger miteinander verbunden habe, indem ich sie darin eingestreut habe, doch

Sed quia per istam artem sive doctrinam minimam cognitionem notarum ob ipsarum diversas figurationes et propter alterationes necnon ob divisionem modi et temporis et aliquando propter dictorum modi et temporis perfectionem obtinere non valeas in solidum, eo propter te qui ad perfectionem huius nobilis et gaudentis scientiae pervenire desideras consulo bona fide atque laudo, quatinus, antequam de huiusmodi floribus antedictis intromittas in aliqua arte de discantu mensurabili diversas ipsius figurationes continente et in aliquibus motetis et rondellis utramque perfectionem et prolationem maiorem scilicet et minorem continentibus sufficienter sis edoctus et tunc sine aliqua difficultate artem istam cum gaudio perficies.

Gratias igitur ago cum iocunditate spiritus omnium Salvatori Domino nostro Jesu Christo, qui mihi gratiae suae influentiam dignatus est contulisse, per quam artem sive doctrinam saepe dictando merui producere ad effectum.

Omnibus et singulis ipsam intuentibus benigne et humiliter supplicando, quatinus, si in ea quid reprehensibile minus veniae dixisse quam debuerim reperuerit, supportare dignetur quid insipientiae meae, scientes hanc non causa honoris magisterii seu alicuius excellentiae me fecisse, immo verius copulasse dicta quorundam praedecessorum meorum in ea subtiliter inserendo, sed tamen ex intimae dilectionis affectum caritate perfecta quam iuxta praeceptum Domini debemus ad invicem obtinere.

But since you may not be able to obtain, through this art or doctrine alone, a minimal knowledge of the notes – because of their different figurations, the alterations, the division of *modus* and *tempus*, and sometimes the perfection of the said *modus* and *tempus* – therefore I counsel and recommend in good faith, to you who wishes to attain perfection in this noble and joyful discipline, that before you occupy yourself with the aforesaid flowers, you should be sufficiently instructed with the help of some treatise of measurable music that discusses its different notations, and of some motets and roundels that demonstrate the two perfections and major and minor prolation, and then you shall be able to perfect that art with joy and without any difficulty.

Therefore with joyfulness of spirit I give thanks to the Savior of all, Our Lord Jesus Christ, who has deigned to bestow on me the influence of his grace, by which I have so often endeavored to realize this treatise or doctrine by dictating it.

I kindly and humbly entreat all who carefully read it, that, if someone has found in it something blameworthy that I have said less elegantly than I should have, some of my foolishness be tolerated, since they know that I have made this not for the sake of the honor of office or some other distinction, but have more truly combined the sayings of certain of my predecessors, subtly planting them here, inspired by the perfect charity of intimate love which according to the Lord's teachings we must exercise to one another.

war ich dabei – durch die Vermittlung der vollkommenen Liebe [Gottes] – von einer tiefen inneren Freude ergriffen, jener vollkommenen Liebe, die wir gemäß der Weisung unseres Herrn auch unserem Nächsten gegenüber beweisen müssen.

Sooft wir bei seinem Wort mit der gebührenden Haltung verharren und ihn alle Tage ohne Unterbrechung in harmonischem Gesang loben, mögen wir dem Ziel näher kommen, dass wir, nachdem das Elend dieses Lebens von uns gewichen ist, von allen Sünden befreit vor dem Anblick der göttlichen Erhabenheit im Königreich des Himmels das schauen werden, was uns jener zugestehe, der in Ewigkeit gesegnet ist. Amen.

Hier endet das Compendium über die mensurierte Komposition, zusammengestellt von Bruder Petrus, genannt «die nutzlose Hand» aus Bernaville in Ponthieu, Mönch der Kirche Notre-Dame de Cercamp des Zisterzienserordens in der Diözese Amiens im 1336. Jahr nach der Fleischwerdung unseres Herrn Jesus Christus.

Ad cuius sermonem cum psallentes consonanter diebus continuis intentione qua decet insistimus a peccatis omnibus absoluti post decessum huius vitae miseriam ante conspectum divinae maiestatis representari mereamur in regno celorum quae nobis concedat ille qui est benedictus in secula. Amen.

Explicit compendium de discantu mensurabili compilatum a fratre Petro dicto Palma ociosa oriundo de Bernardi Villa in Pontino monacho ecclesiae sanctae Mariae Caricampi Cisterciensis ordinis Ambianensis diocesis anno ab incarnatione Domini nostri Jesu Christi 1336°.

To his Word we stand, with the intention we owe, along with those singing consonantly day after day. May we deserve to be present, after the passing from the misery of this life, in the reign of the heavens, absolved from all sins, before the sight of the divine majesty, which he who is blessed forever may grant us. Amen.

Here ends the compendium of measurable discant compiled by Brother Peter called Palmoiseuse born in Bernaville in Ponthieu, monk of the church of St Mary of Cercamp of the order of Cistercians in the diocese of Amiens, in the year of the incarnation of our Lord Jesus Christ 1336.

Anhang

Bemerkungen zur Aufzeichnung der mehrstimmigen Beispiele (von Karin Paulsmeier)

Wie die Kommentare zu den Beispielen zeigen, ist ihre Aufzeichnung von zahlreichen Unregelmäßigkeiten und offensichtlichen Fehlern gekennzeichnet. Überdies lassen sich noch die folgenden Unregelmäßigkeiten bzw. Besonderheiten feststellen:

- Im Tenor von Mensur I–V und VIII–XII wird ein Vierlinien-System verwendet im Unterschied zu einem Fünflinien-System in Mensur VI–VII, ohne dass dies jeweils durch den Ambitus der entsprechenden Stimme begründet wäre.
- Auffallend sind die unterschiedlichen Schlüssel und Schlüssel-Kombinationen (sowohl in ihrer graphischen Form, als auch in der Art ihrer Kombination) vor allem im Tenor. Auch dies lässt sich nicht überall durch den jeweiligen Ambitus einer Stimme begründen.
- Hingegen ist die Aufzeichnung der Tenores in Bezug auf die Verwendung der Ligaturen konsequent. So wird diese Stimme bei Mensuren mit einem übergeordneten Modus (I–IV, VII–X) in einzelnen Longen notiert; fehlt ein Modus dagegen (V–VI, XI–XII), so werden dessen Brevis-Folgen in Ligaturen zusammengefasst, welche sich mit ganz wenigen Ausnahmen an die Gesetzmäßigkeiten der Frankonischen Mensuralnotation halten.

Die Notation im rhythmisch nicht festgelegten Kontrapunkt von fol. 61 (S. 18) beruht allein auf der durchgehenden Parallelbewegung aller drei Stimmen. So folgen Form und Anordnung der Ligaturen in jeder Stimme rein schreibpraktischen Gesichtspunkten. Dabei haben absteigende Rhomben («Semibreven») die gleiche Länge wie jede andere, sei es eine Longa, eine Brevis oder eine Note innerhalb einer beliebigen Ligatur.

Für die Übertragung des Tenors in den Beispielen zu den rhythmischen Modi wurde jeweils dort eine pragmatische Lösung gewählt, wo der rechnerische Wert einer Longa in der modernen Notation nicht gleichfalls mit einem einzigen Notenzeichen wiedergegeben werden konnte.

Appendix

General remarks on the recording of the polyphonic examples (by Karin Paulsmeier)

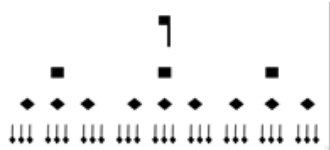
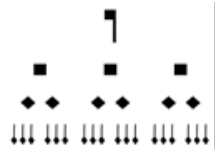
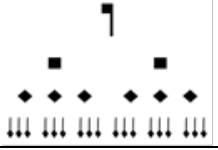
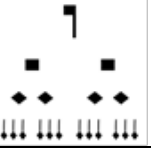
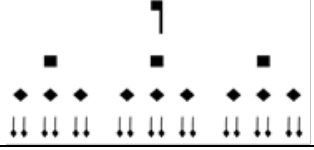
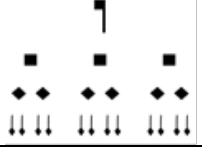
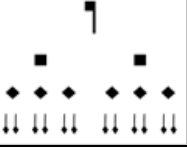
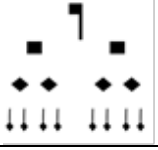
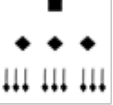

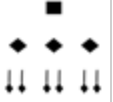
As the comments on the examples make clear, their notation is characterized by numerous irregularities and obvious errors. In addition, the following peculiarities can also be noticed:

- *A four-line staff is used in the tenor of modes I – IV and VIII – XII as opposed to a five-line staff in modes VI – VIII, without justification in either case regarding the range of the corresponding voice.*
- *Strikingly, different clefs and clef combinations (both in their graphic form and in the way they are combined) are used in the tenor. This, too, cannot always be explained by the range of the corresponding voice.*
- *In contrast, the notation of the tenor lines regarding the use of ligatures is consistent. Thus, in the case of scales with a superior mode (I – IV, VII – X), this voice is notated in individual longas; if, on the other hand, a mode is missing (V – VI, XI – XII), its brevis sequences are combined in ligatures, which, with a few exemptions, adhere to the regularities of Franconian mensural notation.*

The notation of the rhythmically “free” counterpoint of fol. 61 (p. 18) is based on the parallel movement of the three voices alone. The form and the sequence of the ligatures follow purely melodic considerations without taking any rhythmical meaning into account. Here, the descending rhombs (“semibreves”) have the same length as any other note value, be it a longa, a brevis or a note within a ligature.

For the transcription of the tenor in the examples of the rhythmic modes, pragmatic solutions were often adopted where the exact value of the tenor notes cannot be elegantly indicated in modern notation.

Übersicht zu Kapitel 3 / Overview to chapter 3

Mensurarten des <i>tempus perfectum</i> <i>Modes or manners of tempus perfectum</i>	Mensurarten des <i>tempus imperfectum</i> <i>Modes or manners of tempus imperfectum</i>
I 	VII 
II 	VIII 
III 	IX 
IV 	X 
V 	XI 
VI 	XII 