

73985
16

JOANNIS TINCTORIS

TRACTATUS DE MUSICA

ŒUVRES THÉORIQUES

DE

JEAN TINCTORIS

D'APRÈS LES MANUSCRITS DE BRUXELLES, DE BOLOGNE
ET DE GAND

PAR

E. DE COUSSEMAKER

Membre correspondant de l'Institut et de l'académie
impériale d'Autriche, Membre associé de l'académie royale
de Belgique, Membre honoraire de la société royale
des Antiquaires de Londres, etc., etc.

DEUXIÈME ÉDITION

LILLE

IMPRIMERIE LEFEBVRE-DUCROCQ

—
1875

111057

JOANNIS (TINCTORIS)

TRACTATUS DE MUSICA

JUXTA BRUXELLENSEM CODICEM, NECNON BONONIENSEM
AC GANDAVENSEM

edidit

E. DE COUSSEMAKER

e Galliae Instituto, ex Austriae imperiali et Belgii
Regia Academiis, e Londini Regia Antiquariorum Societate,
etc., etc.

NOVA EDITIO

INSULIS
TYPIS LEFEBVRE-DUCROCQ

—
MDCCCLXXV

Closed Shelf

TIRÉ A CENT EXEMPLAIRES

N^o 15.

Tous droits réservés.

PRÉFACE ¹

Les œuvres théoriques de Jean Tinctoris, après être restées à peu près inconnues, ont acquis depuis un demi-siècle une grande célébrité qu'elles doivent à leur mérite tardivement, mais justement apprécié. Elles se composent d'un ensemble de onze traités spéciaux sur toutes les parties de la musique.

Ces traités n'ont pas été publiés jusqu'à ce jour. On n'en connaît que trois manuscrits, tous trois incomplets ; heureusement à l'aide de deux d'entre eux, on a l'ouvrage entier.

Un des manuscrits est aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Bruxelles ; il provient de la collection de Fétis, qui l'avait acquis avec la bibliothèque de Perne. Ce précieux volume,

¹ Cette préface est extraite de la préface latine mise en tête du t. iv du « *Scriptores de musica ævi* ».

d'une fort belle écriture du xv^e siècle, avait été apporté d'Italie en France, par Selvaggi ¹. Après être devenu la propriété de Fayolle, il passa dans la bibliothèque de Perne.

Il contient tous les traités de Tinctoris, sauf le dernier, celui des *Effets de la musique*, dont il ne renferme que les neuf premiers chapitres. Le texte et les exemples de ce manuscrit sont généralement purs et exacts; ils sont meilleurs que dans les copies dont nous allons parler.

Le second manuscrit est dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne. Il y est entré avec les livres du Père Martini, qui l'avait transcrit de sa propre main d'après un manuscrit de la bibliothèque Laurentienne de Florence, et d'après un autre ancien manuscrit dont Martini ne donne pas la source ². La copie de Bologne n'a ni le *Diffinitorium* ni le traité des *Effets de la musique*. Dans les autres traités, il offre quelques variantes dont nous avons fait profiter notre édition. On y trouve en outre un curieux renseignement : à la fin du chapitre VIII, du traité de la main, à la

¹ FÉTIS, « Biographie universelle des musiciens », 2^e édit., t. VIII, p. 12.

² Voir plus loin, p. 401, note 1.

suite de ces mots : « Alia vero multa genera pluresque species conjunctionum in manu nostra reperiuntur, » on lit : *Quæ in SPECULO NOSTRO MUSICES una cum istis distinctissime exponuntur* ¹.

Faut-il en conclure que Tinctoris était auteur d'un ouvrage portant ce titre ? Il serait peut-être téméraire de l'affirmer sur le seul témoignage de ce manuscrit. Toutefois ce renseignement donnera l'éveil aux investigateurs.

On remarquera aussi l'identité entre ce titre et celui que porte un des traités de Jean de Muris ².

La troisième copie de Tinctoris est à la bibliothèque de l'Université de Gand, dans un beau manuscrit renfermant un certain nombre de traités sur la musique. Ce manuscrit contient tous les traités de Tinctoris, moins ceux de la *Main musicale, de la Nature et de la Propriété des tons* ³, de la *Valeur régulière des notes*,

¹ Voir plus loin, p. 37.

² SCRIPT., t. II, p. xv et 193.

³ Fétis [Biogr. univ. des musiciens, vo Tinctoris] dit que le ms. de Gand contient aussi le *Traité de la Nature et de la propriété des tons* ; mais nous avons fait voir [Script., t. II, préface, p. xxiii] que le traité du ms. de Gand, qui d'ailleurs porte pour titre : « *Tractatus de natura et distinctione tonorum musicæ*, » n'a rien de commun avec l'ouvrage de Tinctoris.

du *Contrepoint* et le *Diffinitorium*. Le traité des *Effets de la musique* y est en entier.

Le texte et les exemples sont moins corrects dans ce manuscrit que dans ceux de Bruxelles et de Bologne; toutefois il ne nous a pas été inutile.

C'est d'après ces trois manuscrits que nous avons établi l'édition que nous avons publiée dans le t. iv, de nos *Ecrivains sur la musique* ¹. Celle-ci est la seconde; son texte a été revu.

Avant de donner quelques indications sur les traités de Tinctoris, nous allons présenter une notice sommaire sur la vie de cet illustre musico-logue.

A l'occasion du projet formé par la ville de Nivelles d'élever une statue en l'honneur de JEAN TINCTORIS, l'origine de cet artiste a été examinée et discutée. Il ne nous est pas possible d'entrer dans les longs détails qu'a soulevés cette question; nous allons nous borner à résumer les faits acquis.

Jusqu'à présent les auteurs avaient adopté les allégations de TRITHÈME qui, dans ses « *Hommes illustres*, » s'exprime ainsi :

« Jean Tinctoris, brabançon de nation, natif

¹ « *Scriptores de musica medii ævi* », t. iv, p. 1.

» de Nivelles et chanoine de cette ville, docteur
» en droit, autrefois archi-chapelain et chantre
» de Ferdinand¹, Roi de Naples, savant uni-
» versel, grand mathématicien et excellent musi-
» cien, doué d'éloquence, a écrit plusieurs
» ouvrages par lesquels il se rend utile aux
» contemporains et recommandable à la posté-
» rité. Je n'ai trouvé que ceux-ci sur la
» musique : Trois livres sur le contrepoint ;
» Un livre sur les tons ; Un livre sur l'origine
» de la musique. Il a écrit un grand nombre
» de lettres remarquables adressées à divers
» personnages. Il a peint un tableau dans lequel
» sont représentés tous les anciens musiciens,
» en considérant Jésus-Christ comme le plus
» grand chanteur. Il vit encore en Italie, où il
» écrit des ouvrages ; il est âgé d'environ
» soixante ans. Nous écrivons ceci sous le règne
» de Maximilien, le 1^{er} septembre 1495². »

¹ Ferdinand mourut le 23 janvier 1494.

² Joannes Tinctoris, patria Brabantinus, ex civitate Nivellensi oriundus, et in Ecclesia ejusdem urbis canonicus, doctor utriusque juris, Regis Ferdinandi Neapolitani quondam archicapellanus et Cantor, vir undecumque doctissimus, maximus Mathematicus, summus Musicus, ingenio subtilis, eloquio desertus, multa scripsit et scribit præclara opuscula, quibus se præsentibus utilem et posteris memorabilem reddit. Ex hiis solum reperi : in Musica, — De arte contrapuncti, lib. 3. — Item de tonis lib. 1. — De origine quoque

Ce passage ne semblait laisser aucun doute, d'autant moins que Trithème était contemporain de Tinctoris. Les biographes, qui sont venus après lui, se sont contentés de le copier sans autre examen.

Les érudits modernes sont plus difficiles.

Comme on ne connaissait ni la date de la naissance, ni celle de la mort de Tinctoris, un savant musicologue, M. Ed. Van der Straeten, a fait des recherches à cet égard. Il a découvert d'abord la date de la mort de notre artiste; le 12 octobre 1511, un Pierre De Coninck présente un placet pour obtenir la prébende de Nivelles, devenue vacante par le décès de feu Jean Tinctoris ¹.

Aidé ensuite par les investigations de son collègue aux archives du royaume à Bruxelles,

musicæ lib. 1. — Epistolas ornatissimas complures dedit ad diversos. — Figuram unam depinxit in qua omnes vetustimos musicos comprehendit, et Jesum Christum summum cantorem dixit. Vivit adhuc in Italia, varia scribens, annos habens ferme 60, sub Maximiliano Rege, Anno Domini quo ista scribimus 1495; indictione, 13. — (JOANNIS TRITHEMI OPERA).

1 F^o 1. Van eenen placet voer Peteren de Coninck, om te commen totter possessien van eender provende van Nyvele, vacerende by doode van wylen heeren JANNE TINCTORIS, ende dat uuyt crachte van zekeren bullen apostolike, etc., de data sijden octobris anno [xv^e] xj^o, signata Hane.

vij st. vj den.

M. Galesloot, il a découvert, à la date de 1471, sur les registres des inscriptions à l'université de Louvain, une mention ainsi conçue : « *M. Johannes Tinctoris, Morinensis dyocesis, xv^a maij.* »

Cette mention constate trois faits : 1^o en 1471, Jean TINCTORIS était à l'université de Louvain pour y achever ou continuer ses hautes études ; 2^o il était déjà Maître (Magister artium) ¹ ; 3^o il est né dans la Flandre occidentale.

Une autre mention inscrite sur le même registre, à la date de 1475, porte le nom d'un JACQUES TINCTORIS, de Poperinghe² ; M. Van der Straeten croit que c'était un frère ou un neveu de JEAN. Cela n'est pas démontré, mais paraît probable.

Enfin, comme Tinctoris est un nom latinisé et que Jean Tinctoris était Flamand, M. Van der Straeten en déduit que son nom originaire était DE WAERWERE. Cette opinion est très vraisemblable³. Il faut remarquer toutefois que JEAN TINCTORIS conserve son nom latin dans tous ses écrits.

Quant à l'allégation de Trithème concernant

1 Il se dit lui-même Maître ès-arts, p. 1 et 172.

2 « *Jacobus Tinctoris, de Poperinghe, Morinensis dyocesis. In artibus, xxv^a february [1475].* »

3 Tous les noms flamands sont latinisés au xv^e siècle à l'Université de Louvain.

Nivelles, comme lieu de naissance de Tinctoris, ne peut-on pas l'expliquer de cette façon : Tout porte à croire que Jean Tinctoris n'a reçu qu'un canonicat prébendaire. Trithème, qui n'était pas très sévère sur les renseignements qu'il recueillait, en aura conclu que Tinctoris était chanoine titulaire et natif de Nivelles.

Selon Trithème aussi, Tinctoris aurait été âgé de 60 ans, en 1496. S'il en était ainsi, il en résulterait qu'il aurait été élève de Louvain à 35 ans ; cela paraît fort douteux ; il est plus probable qu'il s'est fait admettre à un âge voisin de 25 ans.

En résumé TINCTORIS paraît être né vers 1445 ; il était originaire du diocèse de la Morinie, très probablement de Poperinghe ; il a été élève de l'université en 1471 ; il était déjà Maître (sans doute Maître « *ès arts.* ») Il est décédé en 1511.

Dans divers endroits de ses traités, Tinctoris se dit licencié « *ès-lois et ès-arts*¹, » et professeur de musique². Il était très versé dans la théorie musicale ; il avait étudié cet art dès sa jeunesse³.

1 Voir pages 1 et 172.

2 Voir pages 1, 504 et 198.

3 Voir page 504.

On ne saurait dire au juste en quelle année il partit pour l'Italie ; mais on sait qu'il était, en 1476, à Naples, et qu'il y remplissait les fonctions de chapelain du roi Ferdinand d'Aragon. Tinctoris déclare lui-même, à la fin de son traité « de la Nature et de la Propriété des tons, » qu'il acheva cet ouvrage le 6 novembre 1476¹.

Son traité de Contrepoint fut terminé l'année suivante².

Dix ans plus tard, le 15 octobre 1487, il reçut du Roi Ferdinand, auprès duquel Tinctoris jouissait d'une grande faveur, un témoignage de haute confiance qui prouve combien le Prince tenait en estime le savoir et l'expérience de son chapelain. Il lui donna mission de se rendre en France et en Allemagne, et d'y choisir des chanteurs habiles et renommés pour le service de sa chapelle ; cela résulte d'une lettre écrite à cette date par le roi Ferdinand³. Fétis en a

¹ Voir plus loin, p. 103.

² Voir plus loin, p. 401.

³ Cette lettre, écrite en italien demi-latin, est en la possession de M. Scipion Volpicelles, de Naples. Adrien de La Faie en a publié une traduction française en 1850. (Gazette musicale de Paris, n° 51.) M. Van der Straeten en a pris copie. Il compte la publier avec d'autres documents dans son intéressant ouvrage intitulé « la Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle.

conclu¹ que Tinctoris était retourné cette année-là à Nivelles, où, selon le même écrivain, adoptant l'opinion de Swertius, Tinctoris aurait fini sa carrière. Mais cette assertion, qui n'a d'autre appui que la lettre citée, est en contradiction formelle avec le passage de Trithème cité plus haut, qui affirme qu'en 1495, Tinctoris était encore en Italie. S'il est allé à Nivelles, ce ne peut donc être que postérieurement au 1^{er} septembre 1495; mais aucun document ne vient nous renseigner à cet égard. Rien ne constate surtout qu'il soit venu y finir ses jours.

Tinctoris passe pour avoir été le fondateur de l'Ecole publique de musique de Naples. C'est encore une assertion dénuée de preuve. Il est seulement constaté que Tinctoris était chapelain du Roi et professeur de musique, de droit et de mathématiques.

Tinctoris était en rapport ou lié d'amitié avec la plupart des plus célèbres musiciens de son temps. Les noms de : ANTOINE BUSNOIS, JEAN OCKEGHEM, FIRMIN CARON, GUILLAUME FAUGUES, JEAN REGIS, JACQUES CARLIER, ROBERT MORTON, JACQUES OBRECHT se présentent à chaque instant

¹ *Biographie universelle des musiciens*, 2^e édit., t. VIII, p. 227.

sous sa plume, soit pour invoquer leur autorité, soit pour les critiquer, dans leur manière d'appliquer, certaines règles de contrepoint ou de notation.

Il n'avait pas en moindre estime les œuvres de leurs prédécesseurs, DUNSTAPLE, GUILLAUME DU FAY et GILLES BINCHOIS.

« Qui ne connaît, dit-il, ces célèbres artistes
» dont les compositions sont répandues dans le
» monde entier, dont on entend les doux accents
» dans les temples, dans les palais des rois aussi
» bien que dans les maisons des particuliers 1. »

Voici maintenant une indication sommaire de ses œuvres théoriques qui se composent de onze traités.

Le premier (p. 1 à 39), porte pour titre : *Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctoris, in legibus licentiatum ac Regis capellanum*. C'est un traité de solfège selon la méthode de Guido d'Arezzo. Il contient neuf chapitres. Parmi les exemples notés, on y trouve (p. 38), un *Kyrie* à trois voix de la composition de Tinctoris.

Le deuxième traité (p. 39 à 104), est intitulé : *Liber de natura et proprietate tonorum, a Ma-*

1 Voir plus loin page 526.

gistro Johanne Tinctoris, legum artiumque professore compositus feliciter incipit. Cet ouvrage, dédié à JEAN OCKEGHEM et à ANTOINE BUSNOIS, est un traité complet de plain-chant. Il comprend cinquante et un chapitres et renferme environ cent exemples.

Le troisième (page 104 à 149) a pour titre : *Tractatus de notis et pausis, a Magistro Johanne Tinctoris in legibus licentiato, Regisque Capellano.* Ce traité, dédié à un musicien nommé MARTIN HANARD, chanoine de Cambrai ², est divisé en deux livres. Le premier parle des notes, et le second des pauses.

Le quatrième traité (p. 149 à 138) est désigné ainsi : *Tractatus de regulari valore notarum.* Dans cet ouvrage l'auteur traite des modes, des temps et des prolations.

Le cinquième (p. 138 à 171) intitulé : *Liber imperfectionum musicalium notarum*, est dédié à JACQUES FRONTIN ; il est divisé en deux livres. L'auteur y élucide l'une des matières les plus difficiles de la pratique musicale de cette époque.

Le sixième (p. 171 à 181) est ainsi nommé : *Tractatus alterationum.* Il est dédié à GUILLAUME

¹ C'est par erreur que ce traité a pour titre en haut des pages, *Expositio manus.*

² « Collection musicale », p. 10.

GUINGNAND, proto-chapelain du duc de Milan. Tinctoris y expose cette théorie avec clarté.

Le septième (p. 181 à 198) a pour titre : *Scriptum magistri Johannis Tinctoris super punctis musicalibus*. Les points jouaient un grand rôle dans la notation de cette époque ; l'auteur en fait une exposition claire et précise.

Le huitième (p. 198 à 401) est intitulé : *Liber de arte contrapuncti a Magistro Johanne Tinctoris, jurisconsulto, musico, serenissimique Regis Siciliæ Capellano feliciter incipit*. Il est dédié au Roi et divisé en trois livres. Il fut achevé à Naples, en octobre 1477. C'est sans contredit le plus important ouvrage de Tinctoris. Il s'y montre d'une supériorité incontestable sur tous ses contemporains qui ont traité le même sujet. On y trouve environ quarante exemples de contrepoint à trois, quatre et cinq parties. Quelques-uns sont de lui ; mais la plupart sont tirés de motets, de chansons et de messes d'artistes contemporains ou de l'époque antérieure.

Le neuvième (401 à 467), désigné sous le nom de : *Proportionale musices*, est divisé en trois livres. Tinctoris y traite des proportions temporaires des notes dans la notation de son temps.

Le dixième (p. 467 à 503) porte pour titre :

Johannis Tinctoris ad illustrissimam virginem et Dominam D. Beatricem de Aragonia, DIFFINITORIUM MUSICES feliciter incipit. C'est un dictionnaire des termes de musique usités au xv^e siècle. Les définitions y sont claires et précises. Elle sont d'un grand secours pour l'intelligence des auteurs de cette époque.

Le *Diffinitorium* est le seul ouvrage de Tinctoris qui ait été imprimé. Il en a été fait plusieurs éditions. La première porte le titre que nous venons de transcrire. C'est un petit in-4^o de quinze feuillets, sans date et sans nom de lieu. Les bibliographes les plus célèbres, tels que Panzer et Brunet, varient sur la date de son impression. Il paraît néanmoins certain que l'opuscule a été imprimé avec des caractères romains de Gérard de Flandre, à Trévise. Or, celui-ci ayant commencé à imprimer en 1471, et l'ouvrage étant dédié à Béatrice avant qu'elle fût mariée, on peut conclure qu'il a été publié entre 1471 et 1476 ; et rien n'empêche d'admettre la date de 1474 attribuée par Burney ¹.

La seconde édition a été donnée par Forkel dans sa « Littérature générale de la musique ² »,

1 « A general history of musice ». t. II, p. 458, note b.

2 Allgemeine Litteratur der Musik et Leipzig 1792.

d'après un exemplaire de la première édition qui se trouve à la bibliothèque de Gotha.

Une troisième reproduction du même texte a été publiée par Lichtenthal, d'après Forkel, dans son « Dictionnaire de la musique ¹ ».

Une quatrième édition a été publiée, en 1863, par M. Henri Bellermann, aussi d'après l'exemplaire de Gotha. Cette édition est accompagnée d'une traduction allemande et de notes.

Notre édition de cet opuscule, qui d'ailleurs avait sa place marquée dans les œuvres complètes de Tinctoris, n'est pas une simple reproduction des éditions précédentes. Le manuscrit de Bruxelles contient quelques articles non imprimés dans les éditions citées.

Le dernier traité (p. 504 à 527) est intitulé : *Complexus effectuum musices*. L'auteur y parle des effets de la musique. Il est divisé en vingt et un chapitres. Le manuscrit de Bruxelles n'en contient que les neuf premiers. L'ouvrage est complet dans le manuscrit de Gand. Comme celui-ci contient quelques variantes, nous avons donné d'abord les neuf chapitres du manuscrit de

1 « Dizionario e bibliographia della musica », t. III, p. 298-313.

Bruxelles, puis le traité entier d'après le manuscrit de Gand.

Il semble qu'on ne possède pas là tous les ouvrages de Tinctoris. Trithème en cite deux qu'on ne connaît pas, l'un intitulé : *De origine musicæ*, l'autre : *Epistolæ complures*. Ce sont deux pertes regrettables ; sa correspondance surtout où l'on aurait certainement trouvé des traces de ses relations avec les nombreux artistes belges et français cités dans ses ouvrages.

On a vu aussi ¹ qu'un des manuscrits consultés par le P. Martini mentionne un ouvrage portant le titre de *Speculum musicæ* dont Tinctoris serait l'auteur.

Tel est l'ensemble des œuvres théoriques de Jean Tinctoris. Elles renferment les notions non-seulement les plus complètes, mais en même temps les plus lucides et les mieux exposées sur le plain-chant et la musique figurée au xv^e siècle.

Indépendamment de ces ouvrages théoriques, Tinctoris a laissé aussi de ses compositions.

Nous avons d'abord de lui les morceaux qui sont répandus dans ses traités. On en connaît d'autres que nous allons signaler.

¹ Page VII et plus loin p. 37.

Les archives pontificales contiennent une messe de « *l'Homme armé* », à cinq voix ¹.

La bibliothèque de Dijon possède une chanson française à trois voix : « *Vostre regard si très fort m'a ferri* ² ».

On trouve une chanson et un motet dans deux manuscrits de la bibliothèque Magliabechiana de Florence : la chanson à trois voix « *Invida fortuna* ». Elle est à la fois dans le manuscrit XIX, D. 59, et dans un autre manuscrit non catalogué, tous deux du xv^e siècle.

Le motet « *Virgo Dei* », à trois voix, est conservé dans le manuscrit XIX, D 56, de la même bibliothèque. Le P. Martini l'a transcrit à la fin de sa copie des traités de Tinctoris. Nous possédons une copie de ces pièces.

Le recueil publié par Petrucci en 1501, sous le titre de « *Harmonice musices odhecaton* », contient une chanson à trois voix de cet artiste, commençant par : « *Hélas !* ³ ».

Petrucci a inséré une « *Lamentation* » à quatre voix de Tinctoris, dans le « *Lamentationum Jeremiæ, prophetæ, liber primus* ». Venise, 1506.

¹ BAINI, « *Manuscrit sur la vie et les ouvrages de Palestrina* », t. 1, p. 96.

² L'abbé STÉPHAN MORELOT, « *Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon* », Paris, 1856.

³ CATELANI, « *De due stampe ignote de Ottaviano* ».

Il existe quelques copies modernes des œuvres théoriques de Tinctoris ; elles ont été faites, d'après le manuscrit de Bruxelles, par Perne et Choron ; mais elles sont généralement fautives.

Pour établir notre édition, nous avons pris pour type le manuscrit de Bruxelles, sur lequel nos épreuves ont été soigneusement vérifiées par M. Edmond Van der Straeten, attaché aux archives du royaume de Bruxelles, et dont les travaux sur l'histoire musicale ont mis en relief le savoir et l'érudition. Nous ne saurions passer sous silence M. Overleaux, chef de section de la bibliothèque royale de Bruxelles, et M. Bernard, sous-bibliothécaire à Gand, qui ont bien voulu nous prêter aussi leur utile concours.

Aucun des trois manuscrits ne porte de table. Nous avons pensé qu'il était utile d'en donner une.

Nous l'avons publiée à la suite de la préface. Elle contient le relevé des traités et des chapitres de chaque traité. Cette table fort complète rend inutile une table de matières.

Nous avons placé à la fin du volume un index des noms de personnes et un index des compositions musicales mentionnées dans le volume.

INDEX

LIBRORUM ET CAPITULORUM

EXPOSITIO MANUS SECUNDUM MAGISTRUM JOHANNEM TINGTORIS IN LEGIBUS LICENTIATUM AC REGIS SIGILLÆ CAPPELLANUM.

Prologus.....	1
CAP. I. — De manus diffinitione et ejus divisione ...	2
CAP. II. — De locis.....	3
CAP. III. — De clavibus.....	8
CAP. IV.— De vocibus	14
CAP. V.— De proprietatibus.....	17
CAP. VI. — De deductionibus.....	18
CAP. VII. — De mutationibus.	24
CAP. VIII. — De conjunctionibus	35
CAP. IX. — Operis conclusio	38

LIBER DE NATURA ET PROPRIETATE TONORUM A MAGISTRO JOHANNE TINGTORIS LEGUM ARTIUMQUE PROFESSORE COMPOSITUS.

Prologus	39
CAP. I. — De diffinitione, numero, institutione et appellatione tonorum.....	43
CAP. II. — De speciebus diatessaron ac diapenthe... ..	48
CAP. III. — De formatione tonorum et primo de for- matione primi toni.....	51
CAP. IV. — De formatione secundi toni.....	51
CAP. V. — De formatione tertii toni.. ..	52
CAP. VI.— De formatione quarti toni.....	52
CAP. VII. — De formatione quinti toni.....	52
CAP. VIII. — De formatione sexti toni.....	53

CAP. IX. — De formatione septimi toni.....	57
CAP. X. — De formatione octavi toni	58
CAP. XI. — De similitudine formationis quinti toni et sexti ac septimi et octavi	58
CAP. XII. — De similitudine formationis primi toni et secundi ac septimi et octavi	59
CAP. XIII. — De commixtione tonorum.....	60
CAP. XIV. — A quo tonus commixtus sit denominan- dus, ab authentico an a plagali.....	61
CAP. XV. — A quibus tonus diversis speciebus dia- penthe aut diatessaron diversorum tonorum deno- minabitur.....	63
CAP. XVI. — De simili iudicio partis ac totius circa species diapenthe ac diatessaron in tonis denomi- nandis.....	64
CAP. XVII. — Quod tonus unus pluribus ac omnibus poterit esse commixtus	65
CAP. XVIII. — Quod commixtio toni interdum fit necessitate ac interdum voluntate	66
CAP. XIX. — De principio tonorum	67
CAP. XX. — De modo tonorum	69
CAP. XXI. — De gradu tam authenticis quam plagali- bus ex licentia concesso.....	70
CAP. XXII. — De mixtione tonorum	71
CAP. XXIII. — A quo tonus mixtus denominari de- beat, ab ascensu vel a descensu.....	72
CAP. XXIV. — Quæ commixtio et mixtio tonorum non solum in cantu simplici, sed etiam in compo- sito fiant.....	73
CAP. XXV. — De quatuor differentiis inter commix- tionem et mixtionem tonorum... ..	74
CAP. XXVI. — De perfectione, imperfectione et plus- quam perfectione tonorum	75
CAP. XXVII. — De tono perfecto quo ad ascensum et descensum	76
CAP. XXVIII. — De tono perfecto quo ad ascensum et imperfecto quo ad descensum.....	77
CAP. XXIX. — De tono perfecto quo ad descensum et imperfecto quo ad ascensum.....	78

CAP. XXX. — De dubio orto ex similitudine ascensus ac descensus autentici imperfecti quo ad descensum, ac plagalis imperfecti quo ad descensum et perfecti quoad ascensum..	79
CAP. XXXI. — De tono perfecto quo ad ascensum et plusquam perfecto quo ad descensum.....	81
CAP. XXXII. — De tono perfecto quo ad descensum et plusquam perfecto quo ad ascensum	82
CAP. XXXIII.— De tono imperfecto quo ad ascensum et descensum.....	8
CAP. XXXIV.— De dubio orto ex similitudine ascensus autentici imperfecti quo ad ascensum ac plagalis imperfecti quo ad descensum et perfecti quo ad ascensum.....	88
CAP. XXXV. — De dubio orto ex similitudine ascensus autentici imperfecti quo ad ascensum et descensum ac plagalis etiam sic imperfecti	84
CAP. XXXVI. — De dubio orto ex similitudine ascensus ac descensus autentici imperfecti quo ad ascensum et perfecti quo ad descensum, ac plagalis imperfecti quo ad utrumque.....	86
CAP. XXXVII.— De tono imperfecto quo ad ascensum et plusquam perfecto quo ad descensum.....	88
CAP. XXXVIII. — De tono imperfecto quo ad descensum et plusquam perfecto quo ad ascensum.....	88
CAP. XXXIX. — De tono plusquam perfecto quo ad ascensum et descensum.....	89
CAP. XL. — De tono mixto quo ad ascensum ac descensum perfecto.....	89
CAP. XLI. — De tono mixto perfecto quo ad ascensum et quo ad descensum plusquam perfecto.....	90
CAP. XLII. — De tono mixto quo ad descensum perfecto et quo ad ascensum plusquam perfecto.....	91
CAP. XLIII. — De dubio ex similitudine ascensus ac descensus autentici, mixti et plagalis.....	92
CAP. XLIV. — De fine tonorum.....	93
CAP. XLV. — De finibus irregularibus tonorum	94
CAP. XLVI. — De finibus irregularibus primi toni et secundi.....	95

CAP. XLVII. — De finibus irregularibus tertii et quarti	96
CAP. XLVIII. — De finibus irregularibus quinti et sexti	97
CAP. XLIX. — De finibus irregularibus septimi et octavi	99
CAP. L. — Quod plura irregularia loca tam extra manum quam intra finibus tonorum cedere possunt.	100
CAP. LI. — Interpretatio quarumdam conjunctionum secundum communioem loquendi modum.....	102
Conclusio	103

TRACTATUS DE NOTIS ET PAUSIS EDITUS A MAGISTRO JOHANNIS
TINCTORIS, IN LEGIBUS LICENTIATO REGISQUE SICILIAE
CAPPELLANO.

LIBER PRIMUS.

Prologus.....	104
CAP. I. — De notæ diffinitione notarumque divisione	105
CAP. II. — De notis certi valoris	106
CAP. III. — De maxima	106
CAP. IV. — De longa.....	107
CAP. V. — De brevi.....	107
CAP. VI. — De semibrevis	107
CAP. VII. — De minima.....	108
CAP. VIII. — De ligaturis.	108
CAP. IX. — De differentia notarum in ligaturis concurrentium	109
CAP. X. — De regulis generalibus circa prima notas ligaturarum cognoscendas	110
CAP. XI. — De mediis notis ligaturarum cognoscendis.	112
CAP. XII. — De regulis generalibus circa ultimas notas ligaturarum cognoscendas.....	113
CAP. XIII. — Notabile quoddam de ligatura maxima.	114
CAP. XIV. — Quot modis maxima ac longa aliis cum propria forma colligentur	114
De notis incerti valoris	115

LIBER SECUNDUS.

CAP. I.— De pausis	116
CAP. II.— De pausa longæ.....	116
CAP. III.— De pausa brevis.....	117
CAP. IV.— De pausa semibrevis.....	117
CAP. V.— De pausa minimæ.....	118
Operis conclusio.....	118

TRACTATUS DE REGULARI VALORE NOTARUM.

Prologus.....	119
CAP. I.— De quantitibus in genere	120
CAP. II.— De modo majori.....	122
CAP. III.— De modo minori.	122
CAP. IV.— De tempore.....	123
CAP. V.— De prolatione	124
CAP. VI.— De signis quantitatum in genere.....	125
CAP. VII.— De signo modi majoris perfecti.....	125
CAP. VIII.— De signo modi majoris imperfecti.....	125
CAP. IX.— De signo modi minoris perfecti.....	126
CAP. X.— De signo modi minoris imperfecti.....	126
CAP. XI.— De signo temporis perfecti.....	127
CAP. XII.— De signo temporis imperfecti.....	128
CAP. XIII.— De signo prolationis majoris.....	128
CAP. XIV.— De signo prolationis minoris.....	128
CAP. XV.— De speciebus compositionum in genere.	129
CAP. XVI.— De prima specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	129
CAP. XVII.— De secunda specie compositionis et va- lore notarum in ea existentium ...	130
CAP. XVIII.— De tertia specie compositionis et va- lore notarum in ea existentium	130
CAP. XIX.— De quarta specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	131
CAP. XX.— De quinta specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	131
CAP. XXI.— De sexta specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	132

CAP. XXII.— De septima specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	132
CAP. XXIII. — De octava specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	133
CAP. XXIV.— De nona specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	133
CAP. XXV. — De decima specie compositionis et valore notarum in ea existentium.. ;.....	134
CAP. XXVI. — De undecima specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	134
CAP. XXVII.— De duodecima specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	135
CAP. XXVIII.— De tertia decima specie compositionis et valore notarum in ea existentium	135
CAP. XXIX.— De quarta decima specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	136
CAP. XXX. — De quinta decima specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	136
CAP. XXXI. — De sexta decima specie compositionis et valore notarum in ea existentium.....	137
CAP. XXXII.— De valore minimæ.....	137
Operis conclusio.....	138

LIBER IMPERFECTIONUM MUSICALIUM NOTARUM.

Prologus.....	138
---------------	-----

LIBER PRIMUS.

CAP. I. — De imperfectionis diffinitione et notarum qualitate.....	139
CAP. II. — De pausarum imperfectione.....	142
CAP. III.— De tredecim generalibus imperfectionum regulis	143

LIBER SECUNDUS.

CAP. I. — De imperfectionibus notarum musicalium in particulari.....	156
CAP. II. — De imperfectione maximæ in modo majori perfecto	156

CAP. III. — De quindecim modis imperfectionis maximæ	158
CAP. IV. — De imperfectione longæ in modo minori perfecto	163
CAP. V. — De septem modis imperfectionis longæ..	164
CAP. VI.—De imperfectione brevis in tempore perfecto.	167
CAP.VII.—De unico modo imperfectionibussemibrevis.	168
CAP. VIII. — De tribus imperfectionum signis.....	169
Operis conclusio.....	171

TRACTATUS ALTERATIONUM.

Prologus	172
CAP. I. — Quid sit alteratio.....	173
CAP. II.— De alteratione longæ	179

DE PUNCTIS MUSICALIBUS.

CAP. I. — De puncti diffinitione et ejus divisione...	181
CAP. II.— De puncto divisionis.....	182
CAP. III.— De puncto augmentationis	183
CAP. IV.— De puncto perfectionis.....	183
CAP. V.— Summa distinctio puncti præpositi aut postpositi	184
CAP. VI.—De puncto maximæ postposito in modo majori perfecto	185
CAP. VII. — De puncto longæ postposito in utroque modo perfecto.....	185
CAP. VIII.— De puncto brevi postposito in modo minori perfecto et tempore perfecto.....	187
CAP. IX. — De puncto semibrevis postposito in tempore perfecto et prolatione majori	188
CAP. X. — De puncto minimæ postposito in prolatione majori	190
CAP. XI.—De punctis in uno et eodem cantu sub quantitibus fixis et mutatis concurrentibus	191
CAP. XII. — Qui puncti notæ apponantur pro ea tantum et quod pro ea et aliis simul.....	192
CAP. XIII. — De puncto divisionis appposito notæ pro ea tantum.	192

CAP. XIV. — De punctis, accidentibus et pausis.....	193
CAP. XV.— De abusu punctorum divisionis et perfectionis.....	194
CAP. XVI.— De punctis prolationis et moræ generalis.	195
CAP. XVII.— De puncto prolationis.....	195
CAP. XVIII.— De puncto moræ generalis.....	196
CAP. XIX.— De punctis repetitionis.....	197
Operis conclusio.....	198

DE ARTE CONTRAPUNCTI.

Prologus	198
----------------	-----

LIBER PRIMUS.

CAP. I. — Quid sit, unde dicatur, et ex quo fiat contrapunctus	202
CAP. II. — De generali concordantiarum diffinitione, origine, numero, proportionibus, nominibus ac multiformi divisione	202
CAP. III.— De particulari cujuslibet concordantiæ quidditate, qualitate et ordinatione, ac primum de unisono	209
CAP. IV.— De semiditono ac ditono, id est tertia imperfecta et tertia perfecta.....	213
CAP. V.— De diatessaron, id est quarta	220
CAP. VI.— De diapenthe, id est quinta.	222
CAP. VII.— De diapenthe cum semitonio et diapenthe cum tono, id est sexta imperfecta et sexta perfecta	229
CAP. VIII. — De diapason, id est octava.....	237
CAP. IX. — De semiditono et ditono supra diapason, id est decima imperfecta et decima perfecta.....	244
CAP. X. — De diatessaron supra diapason, id est undecima	252
CAP. XI. — De diapenthe supra diapason, id est duodecima.....	255
CAP. XII.— De diapenthe cum semitonio et diapenthe cum tono supra diapason, id est tertia decima imperfecta et tertia decima perfecta.....	263
CAP. XIII. — De bis diapason, id est quinta decima..	273

CAP. XIV.— De semidytono supra bis diapason id est decima septima imperfecta et decima septima perfecta	281
CAP. XV.— De diatessaron supra bis diapason, id est decima octava	289
CAP. XVI.— De diapenthe supra bis diapason, id est decima nona	291
CAP. XVII.— De diapenthe cum semitonio et diapenthe cum tono supra bis diapason, id est vicesima imperfecta et vicesima perfecta	298
CAP. XVIII.— De tridiapason, id est vicesima secunda.	305
CAP. XIX.— Quomodo concordantiæ sunt ordinandæ, ubi tenor usque ad quintum gradum, aut sextum, aut septimum ascendit vel usque ad septimum descendit	310

LIBER SECUNDUS.

CAP. I. — De generali diffinitione discordantiarum earumque numero ac nominibus	312
CAP. II.— De semitonio et tono, id est secunda imperfecta et secunda perfecta	314
CAP. III. — De tritono, id est quarta falsa	317
CAP. IV. — De diapenthe cum semidytono et diapenthe cum dytono, id est septima imperfecta et septima perfecta	318
CAP. V.— De semitonio et tono supra diapason, id est nona imperfecta et nona perfecta	319
CAP. VI.— De tritono supra diapason, id est undecima falsa	320
CAP. VII. — De diapenthe cum semidytono diapenthe cum dytono supra diapason, id est quarta decima imperfecta et quarta decima perfecta	320
CAP. VII (bis).— De semitonio et tono supra bis diapason, id est sexta decima imperfecta et sexta decima perfecta	322
CAP. VIII.— De tritono supra bis diapason, id est decima octava falsa	323
CAP. IX.— De diapenthe cum semidytono et diapen-	

the cum dytono supra bis diapason, id est vigesima prima imperfecta et vigesima prima perfecta.....	324
CAP. X.— De falsis concordantiis.....	325
CAP. XI.— De diapenthe imperfecto et superfluo, id est quinta falsa	326
CAP. XII.— De diapason imperfecto et superfluo, id est falsa octava.....	327
CAP. XIII.— De diapenthe supra diapason imperfecto et superfluo, id est duodecima falsa.....	328
CAP. XIV.— De bis diapason imperfecto et superfluo, id est quinta decima falsa.....	329
CAP. XV.— De diapenthe supra bis diapason imperfecto ac superfluo, id est decima nona falsa.....	330
CAP. XVI.— De tridiapason imperfecto et superfluo, id est vicesima secunda falsa.....	331
CAP. XVII.— Quomodo etiam concordantiæ perfectæ, hoc est diapenthe diapason et cæteræ, possunt esse falsæ concordantiæ per imperfectionem aut superfluitatem ex semitonio chromatico causatam	332
CAP. XVIII.— Quomodo vero etiam discordantiæ, id est septima nona et reliquæ, per semitonium chromaticum possunt esse remissiores vel intentiores....	334
CAP. XIX.— Quomodo contrapunctus duplex sit, id est simplex et diminutus.....	334
CAP. XX.— Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est vel scripto vel mente et in quo res facta a contrapuncto differet..	337
CAP. XXI.— Quod omnis contrapunctus aut super cantum planum aut super figuratum fit, et primo quomodo super cantum planum	341
CAP. XXII.— Quomodo super figuratum cantum fiat contrapunctus	347
CAP. XXIII.— Quod in simplici contrapuncto discordantiæ non sunt admittendæ, sed in diminuto; et primo qualiter circa partes minimæ in utraque prolatione ac circa partes semibrevis in minori...	352
CAP. XXIV.— De admissione discordantiarum circa partes notarum secundum quas mensura cantus dirigitur et quæ proportionibus binariis quantitativibus imperfectis subjiciuntur	357

CAP. XXV. — Quomodo discordantiæ circa partes notarum cantus mensura dirigentium in proportione binaria constitutarum per naturam quantitatis qui subjiuntur perfectarum admittendæ sunt.....	362
CAP. XXVI. — De admissione discordantiarum circa partes notarum secundum quas totaliter aut principaliter mensura cantus dirigitur et quæ in proportione ternaria constitutæ vel perfectæ vel augmentatæ vel imperfectæ quovis modo sint.....	365
CAP. XXVII. — Quomodo discordantiæ circa partes minimæ in proportione sub tripla vel ubi tenor crescit in triplo admitti possint.....	370
CAP. XXVIII. — De admissione discordantiarum circa partes semibrevis in prolatione majori consistentis, quando secundum duas partes ejus mensura cantus dirigitur	373
CAP. XXIX. — Quomodo multi nunquam supra integram partem dimidiam notæ secundum quam mensura cantus dirigitur immo supra minorem tantum assumant	376
CAP. XXX. — Consultatio quorundam dicentium hanc ob causam discordantias integras admittat ut concordia sequens dulcior appareat	377
CAP. XXXI. — Quibus ex causis parvæ discordantiæ a musicis assumi permittantur	378
CAP. XXXII. — De ordinatione cujuslibet discordantiæ.	378
CAP. XXXIII. — Quomodo discordantiæ quas falsas concordantias vocant omnino sunt evitendæ.....	381
CAP. XXXIV. — De concordantiis perfectis quæ vel imperfectæ vel superfluæ per semitonium cromaticum fiunt, evitandis	383

LIBER TERTIUS.

CAP. I. — De octo generalibus regulis circa omnem contrapunctum observandis quarum prima est quod omnis contrapunctus per concordantiam perfectam incipere finireque debet	385
CAP. II. — De secunda generali regula secundum quam licitum est per imperfectas concordantias, non autem perfectas, cum tenore ascendere et descendere	386

CAP. III. — De tertia regula generali quæ tenore in eodem loco permanenti plures concordantias non solum imperfectas, verum etiam perfectas unam per aliam continuo assumi permittit.....	388
CAP. IV. — De quarta regula generali per quam præcipitur ut quam proximus et quam ordinatissimas poterit contrapunctus fiat.....	389
CAP. V. — De quinta regula generali quæ præcipit ut supra nullam prorsus notam perfectio constituatur per quam cantus distonari possit... ..	391
CAP. VI. — De sexta generali regula quæ redictas fieri prohibet.....	394
CAP. VII. — De septima regula generali quæ duas perfectiones in eodem loco continue fieri vetatur....	397
CAP. VIII. — De octava et ultima generali regula quæ varietatem in omni contrapuncto exquirendam accuratissime præcipit	398
CAP. IX. — Operis conclusio in qua assiduitas tam componendi quam super librum canendi ad artem in utroque consequendam plurimum commendatur.	399

PROPORTIONALE MUSICES.

Prohemum.....	401
---------------	-----

LIBER PRIMUS.

CAP. I. — Diffinitio proportionis.....	405
CAP. II. — Qualiter et quot modis proportiones fiant.	405
CAP. III. — Divisio proportionum.....	407
CAP. IV. — De proportionibus inæqualitatis	409
CAP. V. — De genere multiplici... ..	410
CAP. VI. — De genere superparticulari.....	414
CAP. VII. — De genere superpartienti	426
CAP. VIII. — De genere multiplici superparticulari..	430
CAP. IX. — De genere multiplici superpartienti.....	434

LIBER SECUNDUS.

CAP. I. — De proportionibus inæqualitatis quæ fiunt per relationem minoris numeri ad majorem.....	438
CAP. II. — De genere submultiplici.....	439

CAP. III.— De genere subsuperpartulari	440
CAP. IV. — De genere subsuperpartienti	441
CAP. V. — De genere submultiplici superpartulari.	442
CAP. VI. — De genere submultiplici superpartienti..	443

LIBER TERTIUS.

CAP. I. — Quædam circa proportiones consideranda.	444
CAP. II. — Qualiter proportiones signandæ sint.....	444
CAP. III. — Quando proportiones signandæ sint	451
CAP. IV. — Ubi proportiones signare debeamus	453
CAP. V. — Considerandum est in quibus modo, tem- pore, et prolatione proportiones fiant	457
CAP. VI. — Qualiter intelligendum sit aliquas notas ad alias referri	462
CAP. VII. — De numero et ejus partibus quantum ad intelligendas proportiones necessarium est	464
CAP. VIII. — Hujus operis conclusio.....	466

DIFFINITORIUM MUSICES.

Prologus.....	467
CAP. I. — Diffinitiones terminorum musicalium et pri- mo per A	469
CAP. II. — Per B.....	470
CAP. III. — Per C.....	472
CAP. IV. — Per D.....	475
CAP. V. — Per E ..	481
CAP. VI. — Per F	483
CAP. VII. — Per G.....	484
CAP. VIII. — Per H	485
CAP. IX. — Per I.....	485
CAP. X. — Per L.....	485
CAP. XI. — Per M..	486
CAP. XII. — Per N	489
CAP. XIII. — Per O	489
CAP. XIV. — Per P.....	490
CAP. XV. — Per Q.....	491
CAP. XVI. — Per R	492
CAP. XVII. — Per S.....	493
CAP. XVIII. — Per T	497

CAP. XIX. — Per V.....	502
CAP. XX. — Operis conclusio	503

COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICES
juxta codicem Bruxellensem.

Prologus	504
CAP. I. — De primo effectu musicæ	506
CAP. II. — De secundo effectu	507
CAP. III. — De tertio effectu	508
CAP. IV. — De quarto effectu	509
CAP. V. — De quinto effectu	510
CAP. VI. — De sexto effectu	510
CAP. VII. — De septimo effectu.....	510
CAP. VIII. — De octavo effectu.....	511
CAP. IX. — De nono effectu.. . .	512

Juxta codicem Gandavensem.

Effectus primus.....	513
Secundus effectus.....	514
Tertius effectus.. ..	515
Quartus effectus	516
Quintus effectus	517
Sextus effectus	517
Septimus effectus	517
Octavus effectus.....	518
Nonus effectus.....	519
Decimus effectus.....	519
Undecimus effectus... . .	520
Duodecimus effectus	520
Tertius decimus effectus.....	520
Quartus decimus effectus.....	521
Quintus decimus effectus	522
Sextus decimus effectus	522
Septimus decimus effectus	523
Decimus octavus effectus	524
Decimus nonus effectus	525
Vicesimus effectus.....	526

JOHANNIS TINCTORIS

TRACTATUS DE MUSICA

EXPOSITIO MANUS SECUNDUM MAGISTRUM JOHANNEM
TINCTORIS IN LEGIBUS LICENTIATUM AC REGIS
SICILLÆ CAPELLANUM.

PROLOGUS.

Moribus optimis ac plerisque ingenuis artibus ornatissimo adolescenti Johanni de Lotinis, Johannes Tinctoris inter musicæ professores minimus, fraternam benivolenciam. Cujusque artis præceptor ordinatissimus, clarissime indolis adolescens, primo juventutibus erudiri cupientibus hoc, id est dulcedinem quorundam faciliū principiorum exhibet ne si fel, id est amaritudinem, difficilium ab initio præberet, animos eorum per diffidentiam averteret. Hinc musicus quidam latinus, certi admodum ingenii, manum sapientissime composuit, ut primum arti sonore operam daturō tamquam traditio levis foret principium. Quam quidem manum eadem causa commoti, postmodum difficiliora tradere sperantes in primis leviter exponere

proposuimus ; et hanc ipsam expositionem tuo nomini gratiosissimo generosissimoque adscribendum censui, non ut suæ manus ignaro cantori, quoniam te sciam in hac arte peritissimum, nec atrocior injuria musico dicta putetur, quam si manum suam nescire dicatur, sed ut amico consortique meo dilectissimo, supplicans obnixè quatenus opusculum hoc gratis accipere digneris, tamque benivolo perlegas animo quam tibi perlegendum offero

CAPITULUM PRIMUM.

DE MANUS DEFINITIONE ET EJUS DISTINCTIONE.

Manus est brevis et utilis doctrina ostendens compendiose qualitates vocum musicæ. Dicitur autem hic manus ut continens pro contento ; namque manus quælibet, secundum physicos, humani corporis extremum officiale membrum brachio insitum, doctrinam istam continet suorum digitorum summitatibus et juncturis.

In ipsa etenim corporea manu quinque sunt digiti, scilicet pollex, index, medius, qui et magnus vulgariter dicitur, medicus et auricularis, qui parvus vulgo nominatur. Quorum primus, videlicet pollex unam summitatem habet et duas juncturas ; quilibet autem cæterorum unam summitatem et tres juncturas ; qui, quoniam sint quatuor, et quater quatuor sexdecim faciunt, cum tribus præmissis novemdecim constituunt ; qui novemdecim pariter existentes novemdecim locis per intresecam inspectionem attribuuntur : ultima vero junctura

medii ultimo loco qui vicesimus est, per extrinsecam respectiōnem assignatur, ut infra clarius patebit. Et quamvis in qualibet manu hæc doctrina constitui possit, tamen in sinistra ab omnibus rite constituitur; eo quod indice manus dextræ loca in ipsa manu sinistra aptius indicantur, licet nonnulli loca pollicis sinistræ manus indice ejusdem et loca cæterorum digitorum pollice similiter ejusdem aptissime indicent : quo fit ut unica manu scilicet sinistra, in traditione hujus modi doctrinæ utantur. Atque manus hæc doctrinalis, alio nomine gamma dicitur ab ista littera Γ quæ apud græcos gamma vocatur; nec sine causa, namque a digniori fit denominatio; sed quod præcedit dignius esse videtur. Ergo quoniam in manu gamma, id est G, præcedat, ab eo manus gamma recte nominatur. Quo nomine (ut equidem reor) hujus traditionis auctor eam nominari volens, ipsum nomen litteræ græcæ solum assumpsit, ut honorem græcis exhiberet tanquam artis musicis auctoribus maximis, et a quibus latini artem ipsam acceperunt. In hac autem doctrina manuali septem veniunt consideranda scilicet loca, claves, voces, proprietates, deductiones, mutationes et conjunctiones, de quibus sigillatim faciliterque tractare proposuimus.

CAPITULUM II.

DE LOCIS.

Quo ad primum, locus est vocum situs. Viginti autem in manu nostra sunt loca, quæ in summita-

tibus et juncturis digitorum, taliter ut sequitur, aptissime ordinantur :

Primus est. *F ut*
in summitate pollicis.

Secundus est. *A re*
in secunda junctura pollicis.

Tertius est. *B mi*
in prima junctura pollicis.

Quartus est. *C fa ut*
in prima junctura indicis.

Quintus est. *D sol re*
in prima junctura indicis.

Sextus est *E la mi grave*
in prima junctura medici.

Septimus est *FF fa ut grave*
in prima junctura auricularis.

Octavus est. *G sol re ut grave*
in secunda junctura auricularis.

Nonus est *A la mi re acutum*
in tertia junctura auricularis.

Decimus est. *B fa ~~re~~ mi acutum*
in summitate auricularis.

Undecimus est *C sol fa ut*
in summitate medici.

Duodecimus est *D la sol re*
in summitate medici.

Tertiusdecimus est *E la mi acutum*
in summitate indicis.

Quartus decimus est. *FF fa ut acutum*
in tertia junctura indicis.

Quintus decimus est . . . *G sol re ut* acutum
in secunda junctura indicis.

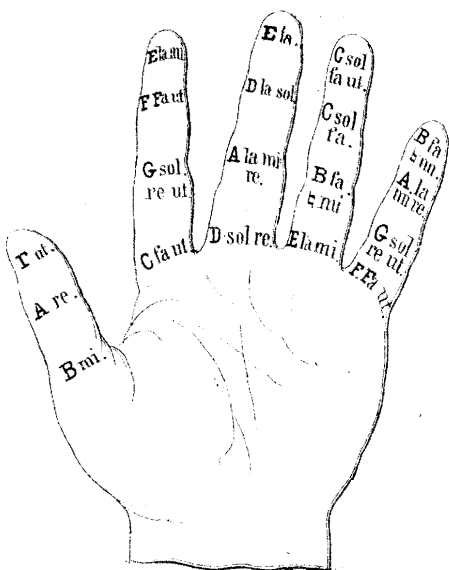
Sextus decimus est . . . *A la mi re* superacutum
in secunda junctura medii.

Decimus septimus est . . . *B la mi* superacutum
in secunda junctura medii.

Decimus octavus est *C sol fa*
in tertia junctura medii.

Decimus nonus est *D la sol*
in tertia junctura medii.

Vigentesimus est *E la*
supra eandem juncturam scilicet tertiam medii ab
extra, ut patet in sequenti figura :



Præmissorum autem viginti locorum decem sunt

lineæ decemque spatia, alternatim ordinata; et est linea locus pro tactu recto alicujus coloris effectus quæ sepius hic regula nominatur eo quod regulariter protrahatur. Spatium est locus super vel infra lineam relictus. Hinc dicunt aliqui *F ut* in linea, *A re* in spatio et sic de aliis alternatim. Verum ita dicere maximus est error, quia, quoniam *F ut* ipsa linea sit et *A re* ipsum spatium, et ita de cæteris alternatim dici non possunt in linea vel in spatio locari. Sic igitur dicendum est :

<i>F ut</i>	est linea.
<i>A re</i>	spatium.
<i>B mi</i>	linea.
<i>C fa ut</i>	spatium.
<i>D sol re</i>	linea.
<i>E la mi</i> grave	spatium.
<i>F Fa ut</i> grave.	linea.
<i>G sol re ut</i> grave.	spatium.
<i>A la mi re</i> acutum	linea.
<i>B fa</i> $\frac{1}{2}$ <i>mi</i> acutum	spatium.
<i>C sol fa ut</i>	linea.
<i>D la sol re</i>	spatium.
<i>E la mi</i> acutum.	linea.
<i>F fa ut</i> acutum	spatium.
<i>G sol re ut</i> acutum	linea.
<i>A la mi re</i> superacutum	spatium.
<i>B fa</i> $\frac{1}{4}$ <i>mi</i> superacutum.	linea.
<i>C sol fa</i>	spatium.
<i>D la sol</i>	linea.
<i>E la</i>	spatium.

Ac istorum viginti locorum unicus est gravissimus, scilicet *F ut*, quoniam in eo gravissima vox residet; septem gravia, videlicet illa quæ sub primo perfecto ordine litterarum clavificarum continentur, ut ab *A re* inclusive usque ad *A la mi re* primum exclusive; sic dicta eo quod voces graves contineant, septem acuta, scilicet illa quæ sub secundo perfecto ordine litterarum clavificarum continentur, ut ab *A la mi re* primo inclusive usque ad secundum exclusive; et acuta dicuntur, quoniam voces eorum acutæ sunt; quinque super acuta, videlicet illa quæ sub tertio quovis modo imperfecto litterarum clavificarum ordine contenta sunt, ut ab *A la mi re* secundo usque ad *E la* inclusive; superacutaque nominantur, quia in eis voces superacutæ locantur; sed quia nonnulla istorum locorum sine adjectivis nomine sunt eadem ut *F fa ut* grave et *F fa ut* acutum; *G sol re ut* grave et *G sol re ut* acutum; *A la mi re* acutum et *A la mi re* superacutum; *B fa ♯ mi* acutum et *B fa ♯ mi* superacutum; ut aliquibus adjectivis differant communiter ab ignorantibus differentias gravim, acutorum et superacutorum *E la mi*, *F fa ut* et *G sol re ut* gravia, *A la mi re* et *B fa ♯ mi* acuta dicuntur vulgariter bassa; *E la mi* vero *F fa ut* et *G sol re ut* acuta; *A la mi re* et *B fa ♯ mi* superacuta vocantur alta, ut patet in sequenti figura:

Loca. .	Supracuta.	E la.	Alta vulgariter. Bassa vulgariter.
		D la sol.	
		C sol fa.	
		B fa re mi.	
	Acuta.	A la mi re.	
		G sol re ut.	
		FF fa ut.	
		E la mi.	
	Gravia.	D la sol re.	
		C sol fa ut.	
		B fa re mi.	
		A la mi re.	
		G sol re ut.	
		F fa ut.	
E la mi.			
D sol re.			
C fa ut.			
B mi.			
A re.			
Locus gra-	F ut	-vissimus.	

CAPITULUM III.

DE CLAVIBUS.

Quo ad secundum, clavis est signum loci lineæ vel spatii. Habet enim unusquisque locorum nostræ manus clavem propriam nomine, loco aut forma ab aliis differentem. Sunt autem primæ septem alphabeti litteræ solumque hujusmodi claves efficiunt scilicet A B C D E F G; unde quoniam viginti

loca habeamus, ut et viginti claves sint, ipse septem litteræ semel omnes et postea quinque illarum per ordinem repetuntur; ultima vero scilicet G, quamvis sub alia forma alioque nomine, omnibus ex causa inferius dicenda præponitur, quo fit si bis septem quinque et unum viginti faciant ut per prædictas repetitiones ipsæ septem litteræ viginti locis sint viginti claves. Primo igitur loco scilicet *Γ ut*, est assignata pro clavi hæc littera Γ quæ nomine et forma, eo quod græca sit, a cæteris differt; diciturque clavis gravissima, quasi gravissimo loco appropriata.

Secundo loco videlicet <i>A re</i>	assignatur.	A.
Tertio scilicet <i>B mi</i>		B.
Quarto videlicet <i>C fa ut</i>		C.
Quinto videlicet <i>D sol re</i>		D.
Sexto videlicet <i>E la mi</i>	gravi	E.
Septimo videlicet <i>F fa ut</i>	gravi	FF.
Octavo videlicet <i>G sol re ut</i>	gravi	G.

Quæ quidem septem litteræ sunt majusculæ inter se differentes nomine, clavesque dicuntur graves ut locis gravibus deservientes.

Nono deinde loco scilicet *A la mi re* acuto, per repetitionem appropriatur A.

Decimo videlicet *B fa* ~~mi~~ acuto *B* ~~mi~~ duplicis formæ propter duplicem proprietatem vocum in eo concurrentium.

Undecimo scilicet <i>C sol fa ut</i>	C.
Duodecimo videlicet <i>D la sol re</i>	D.
Tertio decimo scilicet <i>E la mi</i>	acuto. E.

Quarto decimo videlicet *F fa ut acuto*. . FF.

Quinto decimo scilicet *G sol re ut*. . . . G.

Quæ quidem septem litteræ primo repetitæ etiam inter se differunt nomine, ab ipsis autem septem prepositis loco et non forma, quoniam istæ sicut illæ sunt majusculæ; sed quæ ibi lineis hic apponuntur spatiis, et e converso; dicunturque claves acutæ tanquam acutis locis assignatæ.

Sexto decimo postmodum loco videlicet *A la mi re* superacuto per aliam repetitionem attribuitur. . A.

Decimo septimo scilicet *B fa ~~mi~~ mi* superacuto. B ~~mi~~.

Duplicis etiam formæ propter duplicem proprietatem vocum in eo convenientium.

Decimo octavo videlicet *C sol fa*. C.

Decimo nono scilicet *D la sol*. D.

Vicesimo videlicet *E la*. E.

Quæ quidem quinque litteræ secundo repetitæ sicut aliæ inter se differunt nomine et a quinque primis ejusdem nominis forma differunt, quoniam illæ majusculæ istæ vero minusculæ sunt. Quæ differentia formalis necessaria est, quoniam quæ ibi lineis et spatiis apponuntur, hic etiam ordine simili lineis et spatiis appositæ sunt A; quinque autem secundis ejusdem nominis istæ et forma et loco differunt; namque illæ ut primæ sunt majusculæ, istæ minusculæ, et quæ ibi et lineis hic in spatiis inveniuntur et e converso atque claves superacutæ dicuntur eo quod locis superacutis assignantur :

FIGURA :

Claves .	Superacutæ.	<i>e . . . E la.</i>	} Super acutum.	
		<i>d . . . D la sol.</i>		
		<i>c . . . C sol fa.</i>		
		<i>b ♯ . . b fa ♯ mi.</i>		
		<i>a . . . A la mi re.</i>		
	Acutæ.	<i>G . . . G sol re ut.</i>	} Acutum.	
		<i>FF . . F fa ut.</i>		
		<i>E . . . E la mi.</i>		
		<i>D . . . D la sol re.</i>		
		<i>C . . . C sol fa ut.</i>		
	Graves.	<i>B ♯ . . B fa ♯ mi.</i>	} Acutum.	
		<i>A . . . A la mi re.</i>		
		<i>G . . . G sol re ut.</i>		} Grave.
		<i>F . . . FF fa ut.</i>		
		<i>E . . . E la mi.</i>		
	<i>D . . . D sol re.</i>			
	<i>C . . . C fa ut.</i>			
	<i>B . . . B mi.</i>			
	<i>A . . . A re.</i>			
Clavis gra-	<i>F . . . F ut.</i>	-vissima.		

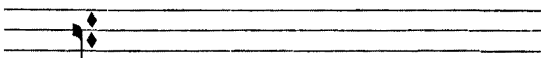
Verumtamen omnis istæ claves quantum ad notationem non sunt in usu. Sufficit enim pro omnibus locis intelligendis, quantacunque sint, unius tantummodo clavis appositio, quoniam uno loco per suum signum cognito facillime cætera et supra et infra cognoscuntur, eo que ab uno ad alium certa fiat et ordinata progressio; et quanquam quisque compositor poterit, quod malue-

rit istarum vigenti clavium notando assumere, sex tamen solum in usu comperimus.

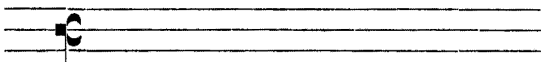
Prima est Γ pro Γ *ut*, cujus nomen græcum est ut forma, sicut prædictum est, ob honorem græcis deferendum.

Secunda \sharp pro B *mi* et utriusque B *fa* \sharp dum ibi canitur *mi* quod dicitur quadrum a sua forma eo quod sit inferius quadra. Sunt autem plerique clavem hanc figurantes taliter \sharp , sed male, hoc enim signum est semitonii cromatici proprium.

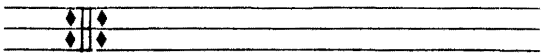
Tertia FF pro F *fa ut* gravi; quaquidem clavi veteres úsi sunt propriam ipsius litteræ assumentes formam, ut patet in vetustis codicibus, sed nescio quo motu. Moderni a majorum vestigiis declinantes clavem istam sic formant :



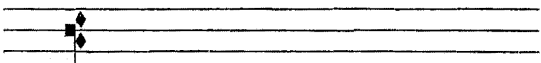
Vel sic :



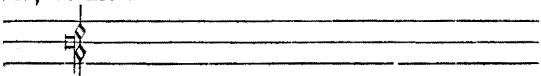
et hoc communiter in cantu plano vel sic :



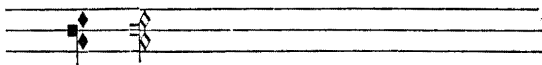
etiam in cantu plano vel sic :



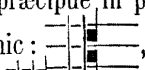

maxime in re facta, quanquam frequentius vacua sit, ut hic :



non tamen refert si pro utraque parte vacua sit aut impleta ut istic et illic aut pro quavis altera parte, ut hic :



Quarta *b* pro utroque *B fa* \blacklozenge *mi* dum ibi canitur *fa* quod rotundum dicitur a sua forma eo quod inferius sit rotunda. Differunt igitur *b* rotundum et \blacklozenge quadrum forma et nomine. Nec prætereundum est quod etiam ista clavi quarta scilicet *b* rotundo utimur in omni loco in quo *fa* irregulariter canitur, ut patet per universa pene compositorum opera.

Quinta *C* pro *C sol fa ut*, cujus etiam litteralis forma nescio qua ratione mutata est; namque clavis est taliter in omni cantu præcipue in plano; si fuerit impleta figuratur, ut hic : , si vero vacua in re facta, ut hic : , quamvis non referat si hic vel ibi sit impleta aut vacua.

Sexta *G* pro *G sol re ut* acuto; tamen usus ejus est rarus in re facta et rarior in cantu plano, quoniam locus ipse non signatur, nisi absente *C sol fa ut*, quod rarissime contingit; et ut breviter officium ipsarum litterarum clavificarum intelligatur, sic per ordinem diffiniantur.

Γ est clavis Γ *ut*.

A est clavis *A re* et utriusque *A la mi re*.

\blacklozenge est clavis *B mi* et utriusque *B fa* \blacklozenge *mi* quod est duplex scilicet quadrum et rotundum.

\sharp quadrum est clavis B *mi* et utriusque B *fa* \sharp *mi* designans ibi per \sharp durum *mi* esse canendum.

b rotundum est clavis utriusque B *fa* \sharp *mi* designans ibi per *b* molle *fa* canendum esse.

C est clavis C *fa ut*, C *sol fa ut* et C *sol fa*.

D est clavis D *sol re*, D *la sol re* et D *la sol*.

E est clavis utriusque E *la mi* et E *la*.

FF est clavis utriusque F *fa ut*.

G est clavis utriusque G *sol re ut*.

CAPITULUM IV.

DE VOCIBUS.

Quo ad tertium, vox est sonus naturalibus aut artificialibus instrumentis formatus.

Sex autem sunt voces universales scilicet : *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, quas quidem per ordinem diffinire possumus.

UT est prima vox tono distans a secunda.

RE est secunda vox tono distans a prima totidemque a tertia.

MI est tertia vox tono distans a secunda et semitonio minori a quarta.

FA est quarta vox distans a tertia minori semitonio et a quinta tono.

SOL est quinta vox tono distans a quarta et a sexta totidem.

LA est sexta vox et ultima tono distans a quinta.

Et quamvis, ut prædiximus, sex tantum sint voces universales, tamen eo quod in multis locis nostræ ma-

nus multæ voces per repetitionem locantur, fit quod in ipsa manu quadraginta duæ voces inveniuntur.

Una in Γ *ut*, scilicet. *ut*

Una in A *re*, scilicet. *re*

Unæ in B *mi*, scilicet. *mi*

Duæ in C *fa ut*, scilicet. *fa et ut*

Duæ in D *sol re*, scilicet *sol et re*

Duæ in E *la mi* gravi, scilicet. . . . *la et mi*

Duæ in F *fa ut* gravi, scilicet. . . . *fa et ut*

Tres in G *sol re ut*, scilicet. . . . *sol, re et ut*

Tres in A *la mi re* acuto, scilicet. . *la, mi et re*

Duæ in B *fa* \sharp *mi* acuto, scilicet . . *fa et mi*

Tres in C *sol fa ut*, scilicet. . . . *sol, fa et ut*

Tres in D *la sol re*, scilicet. . . . *la, sol et re*

Duæ in E *la mi* acuto, scilicet. . . . *la et mi*

Duæ in F *fa ut* acuto, scilicet *fa et ut*

Tres in G *sol re ut* acuto, scilicet . *sol, re et ut*

Tres in A *la mi re* superacuto, scilicet *la, mi et re*

Duæ in B *fa* \sharp *mi* superacuto, scilicet *fa et mi*

Duæ in C *sol fa*, scilicet *sol et fa*

Duæ in D *la sol*, scilicet. *la et sol*

Una in E *la*, scilicet *la*

Istarum autem quadraginta duarum vocum unica est gravissima videlicet *ut* in Γ *ut*, eo quod respectu cæterarum superiorum gravissime sonet; reliquæ vero sunt graves, acutæ vel superacutæ.

Graves sunt omnes illæ quæ in ipsa manu nostra ab A *re* inclusive usque ad A *la mi re* acuto exclusive continentur. Sic dictæ eo quod respectu cæterarum superiorum graviter sonent.

Acutæ sunt omnes quæ in ipsa manu nostra ab *A la mi re* acuto inclusive usque ad *A la mi re* superacutum exclusive continentur. Sic dictæ eo quod respectu cæterarum inferiorum acute sonent.

Superacutæ sunt omnes quæ in ipsa manu nostra ab *A la mi re* superacuto usque ad *E la* inclusive continentur; sic dictæ eo quod acutis acutius sonent aut superacutis sint, ut patet in sequenti figura :

E	Voces	Superacutæ.	<i>fa.</i>
D			<i>la sol.</i>
C			<i>sol fa.</i>
B ♯			<i>fa mi.</i>
A			<i>la mi re.</i>
G		Acutæ.	<i>sol re ut.</i>
FF			<i>fa ut.</i>
E			<i>la mi.</i>
D			<i>la sol re.</i>
C			<i>sol fa ut.</i>
B ♯		Graves.	<i>fa mi.</i>
A			<i>la mi re.</i>
G			<i>sol re ut.</i>
FF			<i>fa ut.</i>
E			<i>la mi.</i>
D		<i>sol re.</i>	
C	<i>fa ut.</i>		
B	<i>mi.</i>		
A	<i>re.</i>		
F vox gravissima.	<i>ut.</i>		

CAPITULUM V.

DE PROPRIETATIBUS.

Quo ad quartum, proprietas est vocum deducendarum quædam singularis qualitas. Tres autem sunt proprietates scilicet \sharp durum, natura et b molle. \sharp durum est prima proprietas per quam in omni loco cujus clavis est G ut canitur et ex eo aliæ quinque voces per ordinem deducuntur; et dicitur \sharp durum, quoniam mi per eam in loco cujus clavis est \sharp quadrum canitur; quod quidem mi durum, id est asperum, est respectu fa in ipso interdum loco per b molle canendi.

Natura est secunda proprietas per quam in omni loco cujus clavis est C ut canitur, et ex eo aliæ quinque voces per ordinem deducuntur. Diætaque natura est eo quod omnes ipsius proprietatis voces regulariter fixæ manent et stabiles instar naturalium; unde quidam :

Quod natura dedit, tollere nemo potest.

B molle est tertia proprietas per quam in omni loco cujus clavis est F , ut canitur, et ex eo aliæ quinque voces per ordinem deducuntur; et dicitur b molle quia per eam Fa in loco cujus clavis est b rotundum canitur, quod quidem fa molle, id est dulce, est respectu mi in ipso interdum loco per \sharp durum canendi.

Hinc ut istarum proprietatum claves fundamentales tenacius memoriæ commendas, hunc adverte versum :

C naturam dat FF b mol G quoque durum.

Et hic notandum quod ♩ quadrum et ♩ durum, b rotundum et b molle multum differunt, namque ♩ quadrum et b rotundum sunt nomina clavium, sic dicta ab eorum forma, ut supra in capitulo tertio patuit, sed ♩ durum et b molle nomina sunt proprietatum sic dicta a qualitate vocum *fa* et *mi* in locis prædictarum clavium canendorum, ipsiusque litteræ b forma communis videlicet rotunda inferius remanet b rotundo et b molli ratione duplici: primo quoniam molle per quod dulce intelligitur, dignius est duro, id est aspero; secundo quia b rotundo et ♩ quadro in uno et eodem loco concurrentibus, scilicet in utroque B *fa* ♩ *mi*, b rotundum procedit; congruentissimæ vero rationis est ut dignius præpositum, quia primam occupet formam, ad cuius quidem formæ communis ipsius litteræ differentiam alia fuit inventa scilicet inferius quadra ut per diversas formas loca diversa ac diversæ proprietates, quæ per ipsam litteram designantur, clare cognoscerentur.

FIGURA :

Proprietas.	{	1 ^a	♩ durum. . .	}	cujus clavis funda-	{	G.	
		2 ^a	natura . . .				mentalis.	C.
		3 ^a	b molle. . .				FF.	

CAPITULUM VI.

DE DEDUCTIONIBUS.

Quo ad quintum, deductio est vocum de uno loco ad alium per aliquam proprietatum ordinata

ductio. Et quoniam tres, ut præmisimus, sint proprietates, scilicet ♯ durum cujus clavis fundamentalis est G; natura cujus clavis fundamentalis est C; et *b* molle cujus clavis fundamentalis est FF; et in manu nostra tria sint G videlicet Γ quod est G latine, G de G *sol re ut* gravi, et G de G *sol re ut* acuto; duo C in quibus habetur *ut*, scilicet C de C *fa ut* et C de C *sol fa ut*; et duo F videlicet F de FF *fa ut* gravi, et F de FF *fa ut* acuto. Si tria et bis duo septem efficiant ut in ipsa manu nostra sint septem deductiones, necesse est scilicet tres ♯ durales, duæ naturales et duæ *b* mollares.

Prima itaque deductio est ab *ut* de Γ *ut* usque ad *la* de E *la mi* grave inclusive; et hæc est prima ♯ duralis.

Secunda ab *ut* de C *fa ut* usque ad *la* de A *la mire* acuto inclusive, et hæc est prima naturalis.

Tertia ab *ut* de FF *fa ut* gravi usque ad *la* de D *la sol re* inclusive, et hæc prima *b* mollaris.

Quarta ab *ut* de G *sol re ut* gravi usque ad *la* de E *la mi* acuto inclusive, et hæc est secunda ♯ duralis.

Quinta ab *ut* de C *sol fa ut* usque ad *la* de E *la mi re* superacuto inclusive, et hæc est secunda naturalis.

Sexta ab *ut* de FF *fa ut* acuto usque ad *la* de D *la sol* inclusive et hæc est secunda *b* mollaris.

Septima ab *ut* de G *sol re ut* acuto usque ad *la* de E *la* inclusive, et hæc est tertia ♯ duralis.

Ut patet in sequenti figura :

Porro voces omnes quæ, ut præmissum est, per proprietatem \sharp duri deducuntur per \sharp durum cantari dicuntur. Quæ vero per proprietatem naturæ per naturam et quæ per proprietatem b mollis, per b molle. Voces attamen radicales omnium deductionum ex locis propriis et aliæ quinque sequentes ex locis ipsarum vocum radicalium. Hinc quoniam in præcedentibus divisim de locis, clavis, vocibus, proprietatibus et deductionibus tractavimus, ut quamdam compendiosam cognitionem omnium istorum habeamus, taliter loca manus per ordinem diffiniamus.

Γ *ut* est linea cujus clavis est Γ et in qua unica vox scilicet *ut* per \sharp durum ex loco proprio canitur.

A *re* est spatium cujus clavis est A et in quo unica vox scilicet *re* canitur per \sharp durum ex loco Γ *ut*.

\sharp *mi* est linea cujus clavis est \sharp quadrum in quo unica vox scilicet *mi* canitur per \sharp durum ex loco Γ *ut*.

C *fa ut* est spatium cujus clavis est C et in quo duæ voces scilicet *fa* et *ut* canuntur, *Fa* per b durum ex loco Γ *ut* et *ut* per naturam ex loco proprio.

D *sol re* est linea cujus clavis est D et in quo loco duæ voces scilicet *sol* et *re* canuntur, *Sol* per \sharp durum ex loco Γ *ut* et *re* per naturam ex loco C *fa ut*.

E *la mi grave* est spatium cujus clavis est E

et in quo duæ voces scilicet *la* et *mi* canuntur, *la* per ♯ durum ex loco F *ut* et *mi* per naturam ex loco C *fa ut*.

F *Fa ut grave* est linea cujus clavis est F et in quo duæ voces scilicet *fa* et *ut* canuntur *fa* per naturam ex loco C *fa ut* et *ut* per *b* molle ex loco proprio.

G *sol re ut grave* est spatium cujus clavis est G et in quo tres voces scilicet *sol re* et *ut* canuntur, *sol* per naturam ex loco C *fa ut re* per *b* molle ex loco F *fa ut* gravis et *ut* per *b* durum ex loco proprio.

A *la mi re acutum* est linea cujus clavis est A et in quo tres voces scilicet *la*, *mi* et *re* canuntur, *la* per naturam ex loco C *fa ut*, *mi* per *b* molle ex loco F *fa ut* gravis, et *re* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* gravis.

B *fa ♯ mi acutum* est spatium cujus una clavis est *b* rotundum, altera ♯ quadrum in quo duæ voces scilicet *fa* et *mi* canuntur, *Fa* per *b* molle ex loco F *fa ut* gravis, et *mi* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* gravis.

C *sol fa ut* est linea cujus clavis est C, et in qua tres voces scilicet *sol*, *fa* et *ut* canuntur, *sol* per *b* molle ex loco F *fa ut* gravis, *fa* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* gravis, et *ut* per naturam ex loco proprio.

D *la sol re* est spatium cujus clavis est D, et in quo tres voces scilicet *la sol* et *re* canuntur, *la* per *b* molle ex loco FF *fa ut* gravis, *sol* per

♯ durum ex loco G *sol re ut* gravis, et *Re* per naturam ex loco C *sol fa ut*.

E la mi acutum est linea cujus clavis est E, et in quo duæ voces scilicet *la* et *mi* canuntur, *la* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* gravis, et *mi* per naturam ex loco C *sol fa ut*.

FF fa ut acutum est spatium cujus clavis est F, et in quo duæ voces scilicet *fa* et *ut* canuntur, *Fa* per naturam ex loco C *sol fa ut*, et *ut* per *b* molle ex loco proprio.

G sol re ut acutum est linea cujus clavis est G, et in quo tres voces scilicet *sol re* et *ut* canuntur, *Sol* per naturam ex loco C *sol fa ut*, *Re* per *b* molle ex loco *FFa ut* acuti, et *ut* per ♯ durum ex loco proprio.

A la mi re superacutum est spatium cujus clavis est A, et in quo tres voces scilicet *la mi* et *re* canuntur, *la* per naturam ex loco C *sol fa ut*, *mi* per *b* molle ex loco *FF fa ut* acuti, et *re* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* acuto.

B fa ♯ mi superacutum est linea cujus una clavis est *b* rotundum, altera ♯ quadrum, et in quo duæ voces scilicet *Fa* et *mi* canuntur, *fa* per *b* molle ex loco *FF fa ut* acuti, et *mi* per ♯ durum ex loco C *sol re ut* acuti.

C sol fa est spatium cujus clavis est C, et in quo duæ voces scilicet *sol* et *fa* canuntur, *sol* per *b* molle ex loco F *fa ut* acuti, et *fa* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* acuti.

D la sol est linea cujus clavis est D, et in quo

duæ voces scilicet *la* et *sol* canuntur, *la* per *b* molle ex loco FF *fa ut* acuti, et *sol* per \sharp durum ex loco G *sol re ut* acuti.

E la est spatium cujus clavis est E, et in quo unica vox, scilicet *la* canitur per \sharp durum ex loco G *sol re ut* acuti.

CAPITULUM VII.

DE MUTATIONIBUS.

Quo ad sextum, mutatio est unius vocis in aliam variatio; omnes autem voces sunt mutabiles, sed aliæ plus aliæ minus.

Ut etenim mutatur in tres voces, scilicet in *re*, in *fa* et in *sol*.

Re in quatuor scilicet, in *ut*, in *mi*, in *sol* et in *la*.

Mi in duas scilicet, in *re* et in *la*.

Fa in duas scilicet, in *ut* et in *sol*.

Sol in quatuor scilicet, in *ut*, in *re*, in *fa*, in *la*.

La in tres scilicet, in *re*, in *mi* et in *sol*.

Sunt igitur, ut intuenti patet, decem et octo mutationes universales, scilicet :

UT *re*, *ut fa*, *ut sol*.

RE *ut*, *re mi*, *re sol*, *re la*.

MI *re*, *mi la*.

FA *ut*, *fa sol*.

SOL *ut*, *sol re*, *sol fa*, *sol la*.

LA *re*, *la mi*, *la sol*.

Quarum quidem decem et octo mutationum novem fiunt ad ascendendum ab una proprietate in aliam, et novem ad descendendum de una proprietate in aliam. Unde versus :

Ad ascen-
dendum } *Ut re, re ut, re mi cum mi re, Fa ut que sol ut que*
 } *Sol re que la re, la mi Scanderet e faciunt.*

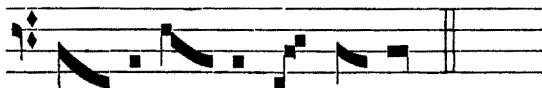
Ad descen-
dendum } *Ut fa, ut sol, re sol cum re la, mi la que fa sol*
 } *Sol fa que sol la, la sol, dum canis yma petunt.*

Omnis autem ascensus aut fit a \sharp duro in naturam, aut a natura in b molle, aut a natura in \sharp durum, aut a b molli in \sharp durum, aut a \sharp duro in b molle, aut a b molli in naturam.

Omnisque descensus aut fit de natura in \sharp durum, aut de b molli in naturam, aut de \sharp duro in naturam, aut de \sharp duro, in b molle; aut de b molli in \sharp durum, aut de natura in b molle; et quamvis (ut præmisimus) decem et octo mutationes universales tantummodo sint, tamen eo quod omnes (licet aliæ plus, aliæ minus, propter multitudinem locorum, vocum et deductionum nostræ manus reiterentur) quinquaginta duæ mutationes in ipsa manu nostra inveniuntur.

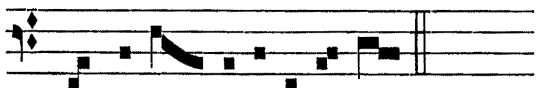
Duæ in C *fa ut* qui primus est mutationis locus, scilicet *fa ut* et *ut fa*; *fa ut* ad ascendendum a \sharp duro in naturam, et *ut fa* ad descendendum de natura in \sharp durum, ut hic :

fa ut ut fa



Duæ in D *sol re* scilicet *sol re* et *re sol*; *Sol re* ad ascendendum a ♯ duro in naturam, et *re sol* ad descendendum de natura in ♯ durum, ut hic:

sol re re sol

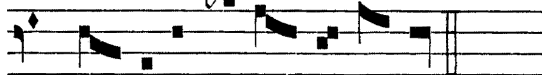


Duæ in E *la mi* gravi, scilicet *la mi* et *mi la*; *la mi* ad ascendendum a ♯ duro in naturam, et *mi la* ad descendendum de natura in ♯ duram, ut hic:

la mi mi la

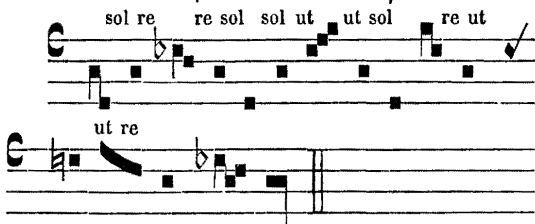


Duæ in FF *fa ut* gravi, scilicet *fa ut* et *ut fa*; *fa ut* ad ascendendum a natura in *b* molle, et *ut fa* ad descendendum de *b* molli in natura, ut hic:

fa ut *b* ut fa

Sex in G *sol re ut* gravi, scilicet *sol re*, *re sol*; *sol ut*, *ut sol*; *re ut*, *ut re*; *sol re* ad ascendendum a natura in *b* molle, *re sol* ad descendendum de *b* molli in naturam; *sol ut* ad ascendendum a natura in ♯ durum, *ut sol* ad descendendum de ♯ duro in naturam; *re ut* ad

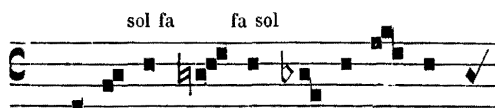
ascendendum a *b* molli in \sharp durum, et *ut re* ad ascendendum a \sharp duro in *b* molle, ut hic :



Sex in *A la mi re*, scilicet *la mi, mi la; la re, re la; mi re* et *re mi; la mi* ad ascendendum a natura in *b* molle, *mi la* ad descendendum de *b* molli in naturam; *la re* ad ascendendum a natura in \sharp durum, *re la* ad descendendum de \sharp duro in naturam; *mi re* ad ascendendum a *b* molli in \sharp durum, et *re mi* ad descendendum a \sharp duro in *b* molle, ut hic :



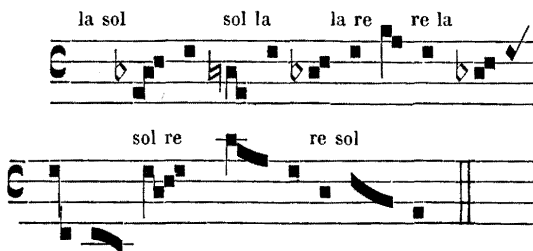
Sex in *C sol fa ut*, scilicet *sol fa, fa sol; sol ut, ut sol; fa ut, ut fa*: *sol fa* ad descendendum de *b* molli in \sharp durum; *fa sol* ad descendendum de \sharp duro in *b* molle; *sol ut* ad ascendendum a *b* molli in naturam; *ut sol* ad descendendum de natura in *b* molle; *fa ut* ad ascendendum a \sharp duro in naturam; *ut fa* ad descendendum de natura in \sharp durum, ut hic patet :



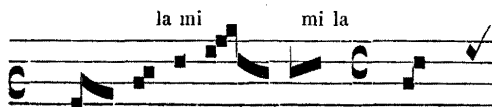
Exemplum.

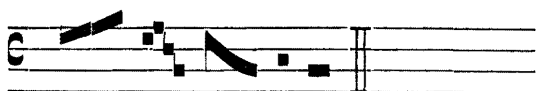


Sex in D *la sol re*, scilicet *la sol*, *sol la*; *la re*, *re la*; *sol re* et *re sol*: *la sol* ad descendendum de *b* molli in \sharp durum; *sol la* ad descendendum de \sharp duro in *b* molle; *la re* ad ascendendum a *b* molli in naturam; *re la* ad descendendum de natura in *b* molle; *sol re* ad ascendendum a \sharp duro in naturam; et *re sol* ad descendendum de natura in \sharp durum, ut hic:



Duæ in E *la mi* acuto, sicut in E *la mi* gravi, scilicet *la mi* et *mi la*: *la mi* ad ascendendum a \sharp duro in naturam, et *mi la* ad descendendum de natura in \sharp durum, ut hic:

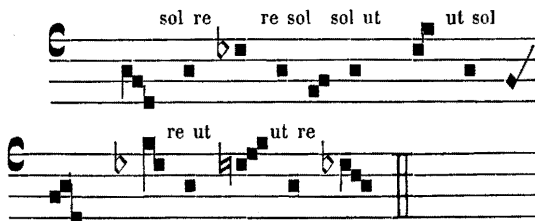




Duæ in F *fa ut* acuto, sicut in F *fa ut* gravi, scilicet *fa ut*, *ut fa* : *fa ut* ad ascendendum a natura in *b* molle et *ut fa* ad descendendum de *b* molli in naturam, ut hic patet :

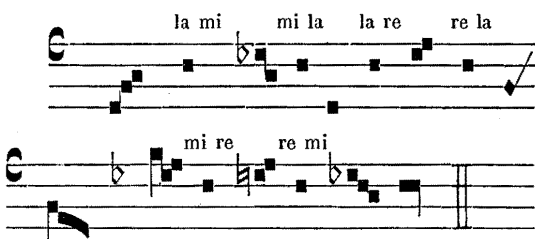


Sex in G *sol re* acuto, sicut in G *sol re ut* gravi, scilicet *sol re*, *re sol* ; *sol ut*, *ut sol* ; *re ut*, *ut re* ; *sol re* ad ascendendum a natura in *b* molle ; *re sol* ad descendendum de *b* molli in naturam ; *sol ut* ad ascendendum a natura in \sharp durum ; *ut sol* ad descendendum de \sharp duro in naturam ; *re ut* ad ascendendum a *b* molli in \sharp durum et *ut re* ad ascendendum a \sharp duro in *b* molle, ut hic patet :



Sex in A *la mi re* superacuto, sicut in A *la mi re*

acuto, scilicet *la mi, mi la ; la re, re la ; mi re, re mi* : *la mi* ad ascendendum a natura in *b* molle; *mi la* ad descendendum de *b* molli in naturam; *la re* ad ascendendum a natura in \sharp durum; *re la* ad descendendum de \sharp duro in naturam; *mi re* ad ascendendum a *b* molli in \sharp durum, *re mi* ad ascendendum a \sharp duro in *b* molle, ut hic patet :



Duæ in *C* *sol fa*, scilicet *sol fa* et *fa sol* : *sol fa* ad descendendum de *b* molli in \sharp durum; et *fa sol* ad descendendum de \sharp duro in *b* molli, ut hic patet :



Duæ in *D* *la sol*, scilicet *la sol* et *sol la* : *la sol* ad descendendum de *b* molli in \sharp durum, et *sol la* ad descendendum de \sharp duro in *b* molle, ut hic :



In *F ut* autem, in *A re*, in *♯ mi*, et in *E la*, mutatio nulla fit, eo quod in quolibet ipsorum locorum sola vox est. Ubi vero sola vox est mutatio fieri non potest, quoniam in omni mutatione fienda duæ voces requiruntur, scilicet una quæ mutatur, et alia quæ per ipsam mutationem assumitur. Præterea in *b fa ♯ mi* acuto et superacuto, nulla fit mutatio, quia mutatio habet fieri necessario per duas voces unisono convenientes, id est quod vox illa quæ mutatur et alia quæ per mutationem ipsam assumitur sint in uno et eodem sono, sicut *fa* et *ut* de *C fa ut*; *sol* et *re* de *D sol re ut*; et sic de aliis. Unde quoniam *fa* et *mi* in quovis loco nunquam sint in uno et eodem sono, ymmo ab invicem distent majori semitonio, est impossibile quod unum in alterum sit mutabile. Nec prætereundem est quod mutationes inventæ sunt propter digressum unius proprietatis ad aliam. Unde postquam aliquam proprietatem ingressi sumus, ante finalem ejus vocem mutare nunquam debemus, et sic intelligitur quod rarius et tardius, ut fieri potest, mutandum est. Denique mutatio cujuslibet vocis non est soni, sed nominis ipsius. Unde quando solfisamus, tantum mutamus, quia tunc voces nominatim exprimimus; namque solfisatio est canendo vocum per sua nomina expositio. Hinc, ut officium cujusque mutationis compendiose intelligamus, per ordinem eas sic diffiniamus.

UT RE est mutatio quæ fit in utroque *G sol re ut* ad ascendendum a *♯* duro in *b* molle.

UT FA est mutatio, quæ fit in C *fa ut* et in C *sol fa ut* ad descendendum de natura in ♯ durum, et in utroque FF *fa ut* ad descendendum de *b* molli in naturam.

UT SOL est mutatio quæ fit in utroque G *sol re ut* ad descendendum de ♯ duro in naturam, et in C *sol fa ut* ad descendendum de natura in *b* molle.

RE UT est mutatio quæ fit in utroque C *sol re ut* ad ascendendum a *b* molli in ♯ durum.

RE MI est mutatio quæ fit in utroque A *la mi re* ad ascendendum a ♯ duro in *b* molle.

RE SOL est mutatio quæ fit in D *sol re* et in D *la sol re* ad descendendum de natura in ♯ durum et in utroque G *sol re ut* ad descendendum de *b* molli in naturam.

RE LA est mutatio quæ fit in utroque A *la mi re* ad descendendum de ♯ duro in naturam, et in D *la sol re* ad descendendum de natura in *b* molle.

MI RE est mutatio quæ fit in utroque A *la mi re* ad ascendendum a *b* molli in ♯ durum.

MI LA est mutatio quæ fit in utroque E *la mi* ad descendendum de natura in ♯ durum, et in utroque A *la mi re* ad descendendum de *b* molli in naturam.

FA UT est mutatio quæ fit in C *fa ut* et C *sol fa ut* ad ascendendum a duro in naturam, et in utroque FF *fa ut* ad ascendendum a natura in *b* molli.

FA SOL est mutatio quæ fit in C *sol fa ut* et

in C *sol fa*, ad descendendum de ♯ duro in *b* molle.

SOL UT est mutatio quæ fit in utroque G *sol re ut* ad ascendendum a natura in ♯ durum, et in C *sol fa ut* ad ascendendum a *b* molli in naturam.

SOL RE est mutatio quæ fit in D *sol re* et in D *la sol re* ad ascendendum a ♯ duro in naturam, et in utroque G *sol re ut* ad ascendendum a natura in *b* molle.

SOL FA est mutatio quæ fit in C *sol fa ut* et C *sol fa* ad descendendum de *b* molli in ♯ durum.

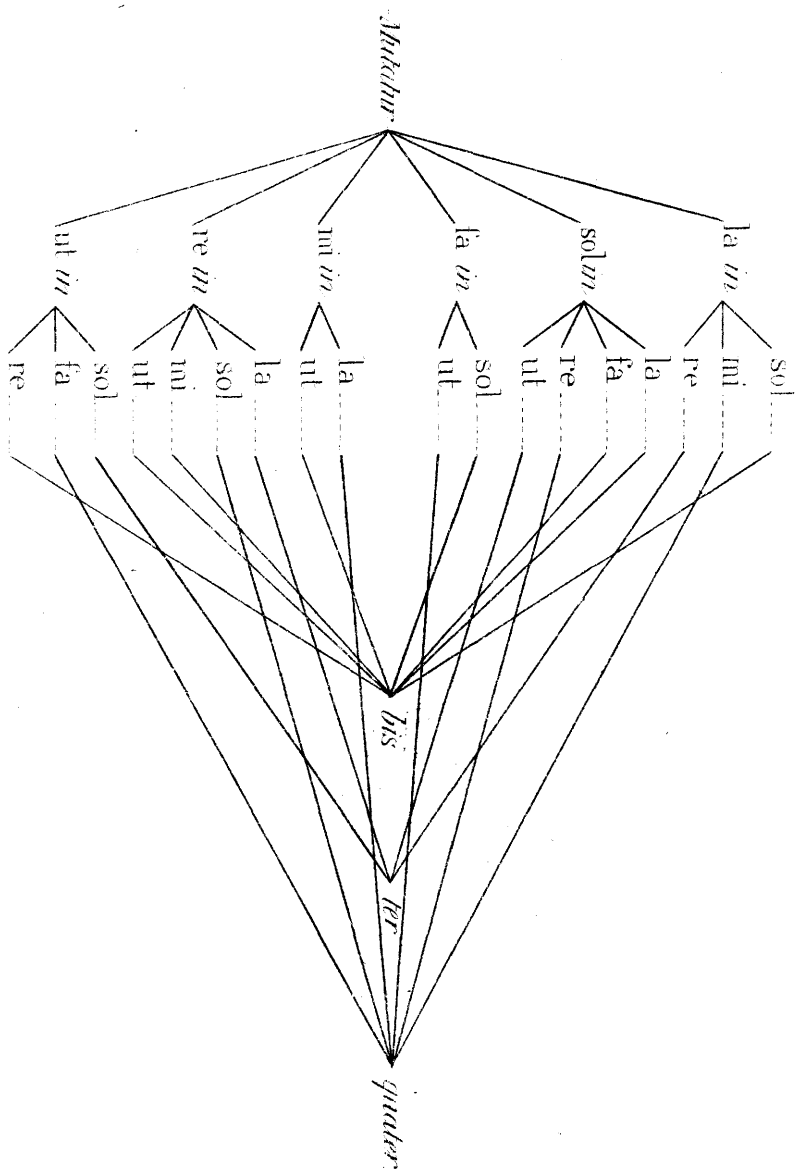
SOL LA est mutatio quæ fit in D *la sol re* ad descendendum a ♯ duro in *b* molle.

LA RE est mutatio quæ fit in utroque A *la mi re* ad ascendendum a natura in ♯ durum, et in D *la sol re* ad ascendendum a *b* molli in naturam.

LA MI est mutatio quæ fit in utroque E *la mi* ad ascendendum a ♯ duro in naturam, et in utroque A *la mi re* ad ascendendum a natura in *b* molle.

LA SOL est mutatio quæ fit in D *la sol re* et in D *la sol* ad descendendum a *b* molli in ♯ durum.

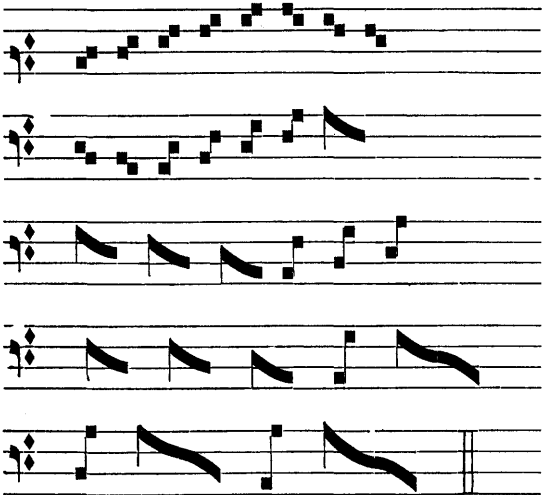
Finaliter notandum est quod in dispositione istarum mutationum divinus quidam ordo habetur qui per figuram sequentem facillime concipitur :



CAPITULUM VIII.

DE CONJUNCTIONIBUS.

Quo ad septimum, conjunctio est unius vocis post aliam immediata junctio. Omnis autem conjunctio fit per arsim id est elevationem, aut per thesim id est depositionem; unde sciendum quod in qualibet deductione sunt quindecim conjunctiones quæ et elevari et deponi possunt, scilicet quatuor toni, unum semitonium minus, duo ditoni, duo semiditoni, tria diatesseron, duo diapenthe et unum diapenthe cum tono, ut hic patet :



Hinc ut clare guiditates istarum conjunctionum concipiantur, per ordinem sic diffiniantur :

Tonus est conjunctio ex distantia duorum semi-

toniorum minorum et unius comatis constituta, cujusmodi sunt *ut re, re ut; re mi, mi re; fa sol, sol fa; sol la, la sol.*

Semitonium minus est conjunctio ex distantia duorum diacismatum constituta, cujusmodi sunt *mi fa et fa mi*, et dicitur semitonium a semus, a, um, id est imperfectus, a, um, et tono quasi imperfectus tonus; adjungiturque minus ad differentiam semitonii majoris quod ex duobus diacismatibus et uno comate constat.

Ditonus est conjunctio ex distantia duorum tonorum constituta, cujusmodi sunt *ut mi, mi ut; fa la, la fa*; et dicitur dytonus a dy per y græcum quod est duo, et tonus quasi conjunctio constans ex duobus tonis.

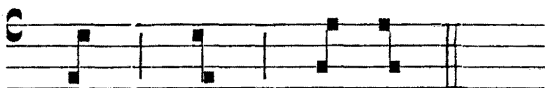
Semiditonus est conjunctio ex distantia toni et semitonii, vel econtra constituta, cujus modi sunt *re fa, fa re; mi sol, sol mi*; et dicitur semiditonus a semus quod, ut prædictum est, idem significat quod imperfectus, et ditonus quasi imperfectus ditonus.

Diatessaron est conjunctio ex distantia toni et semiditoni vel econtra constituta. Cujusmodi sunt *ut fa, fa ut; re sol, sol re; mi la, la mi.* Et dicitur diatessaron a dia per i latinum, quod est per et tessaron id est quatuor, quasi conjunctio de quatuor effecta, eo quod quatuor occupet loca.

Diapenthe est conjunctio ex distantia diatessaron et toni vel tritoni et semitonii constituta, cujus-

modi sunt *ut sol, sol ut; re la, la re; mi mi et fa fa*, per elevationem et depositionem.

Voces attamen cujuslibet istarum duarum ultimarum speciorum diapenthe, scilicet *mi mi et fa fa*, sive eleventur sive deponantur, in una et eadem deductione nunquam consistunt. Unde necessario diversarum proprietatum sunt, ut hic :



Et dicitur diapenthe a dia per i latinum quod est per et penthe, quod est quinque, quasi conjunctio per quinque effecta, eo quod quinque occupet loca.

Diapenthe cum tono est conjunctio ex distantia diapenthe et toni constituta; cujusmodi sunt *ut la, la ut*, et dicitur diapenthe cum tono eo quod in ipsa conjunctioe cum tono ponitur diapenthe.

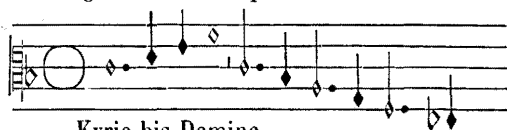
Alia vero multa genera pluresque species conjunctionum in manu nostra reperiuntur [quæ in SPECULO NOSTRO MUSICES una cum istis distinctissime exponuntur¹]. Sed quoniam difficultas non modica in eis habetur, et faciliter hic procedere volumus, illas scire cupientes ad ipsius speculum remittimus.

¹ Uncinis clausa non nisi in codice Bononiensi inveniuntur.

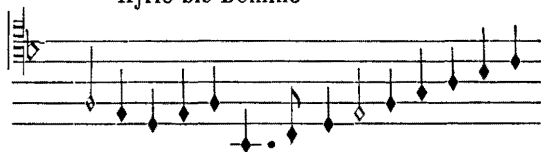
CAPITULUM IX.

OPERIS CONCLUSIO

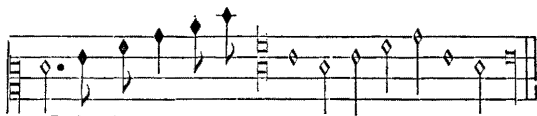
Denique hæc manus expositio juvenibus sufficiat, quos ego Tinctoris exhortor ut ei tanquam fundamento musices vehementer studeant. Nam ut optima quæque ratio docet ubi fundamentum non est, ibi superædificari non potest; quo fit ut sine manus cognitione neminem in ipsa musica præclarum contingat evadere. *Explicit* ¹ :



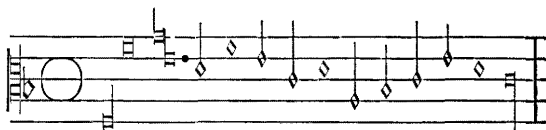
Kyrie bis Domine



sed eleyson.



Dei miserere.



Tenor.

¹ Hoc exemplum deest in codice Bononiensi.

Contra.

LIBER DE NATURA ET PROPRIETATE TONORUM A
MAGISTRO JOHANNE TINCTORIS LEGUM ARTIUM-
QUE PROFESSORE COMPOSITUS FELICITER INCIPIT.

PROLOGUS.

Præstantissimis ac celeberrimis artis musicæ professoribus Domino JOHANNI OKEGHEM, christianissimi regis Francorum Protho-capellano ac Magistro ANTONIO BUSNOIS, illustrissimi Burgondorum ducis cantori, Johannes Tinctoris inter eos qui jura scientiasque mathematicas profitentur minimus, immortalem observantiam.

Ponderanti mihi græcum illud proverbium, viri splendidissimi, quam quisque norit artem, in ea se exerceat, tametsi, naturam, ut philosopho placet,

varietatis indigentem sequuntur, numerosis artibus operam accuratissime impenderim, me tamen in musica tanquam cæteris copiosius nota exercere decretum est. Hinc nonnulla cum super his que ad theoriam tum que ad praxim hujus insignis peritiæ attinent opuscula condidi. Inter quæ proportionale musices extat signorum proportionum, quibus abusi estis sine quavis indulgentia reprehensionum atque correctionum. Quod ut in manibus plurimorum venit, censuerunt aliqui et præcipue unus non modo hic, sed etiam in omnia alia honesta ac liberali institutione, velut cunctarum bonarum artium experts, nominari indignus, merito vituperii nota me afficiendum; insuper iste unus omnium qui est cantorum ridiculosissimus mihi si unquam patriam repeterem ipsius libelli violentam comestionem minari haud formidavit, eo quod, ut prædictum est, abusum vestrum circa proportionalia signa improbare, attentassem. O verba prudenti homine dignissima! O minæ forti viro decentissimæ! Enimvero quod prudenter prædixit, quodque fortiter minatus est, nobis integre contigit. Patriam sæpe numero deinceps posthac repetii.

Corpus etenim licet ab ea plurimum distet, animus parentes et amicos frequentissime recolens, profecto parum aut nihil abest. Nonne et libellum ipsum comedi? Comedi nimirum; quod etiam a spiritu Ezechieli dictum fuit: « venter tuus comedet et viscera tua complebuntur »; volumine isto in me

impletum esse asserere non erubesco. Quid enim est comedere volumen quam quod continet ingenti cura considerare, ac eo viscera compleri, quam consideratum indelebili memoria retinere? Hercle! et antequam et postquam hoc proportional-edidissem, considerationi ejus contenti operosissime vacavi, ac in memoriam quidquid in eo dixerim revocans, me hactenus vera præcepisse nec indigne veros errores circa præfata proportionum signa reprehendisse constantissima mente confiteor; ratus a viris eruditis nullum consequi vituperium, imo laudem immensam, si, ratione prævia, veritatis non vanitatis per me ferens amorem, quod in artem nostram commissum fuerit delere pro viribus studeam.

Quis enim usque adeo sensus immunem se præbet, ut in omni studiorum genere alterum alterius erronea scripta et corrigere et damnare passim ignoret?

Quod qui tamen recte facit, non modo non vituperandus, verum et summis laudibus est efferendus. Id namque ad officium boni prudentisque viri spectat, Horatio in poemate suo dicente :

Vir bonus et prudens versus reprehendit inertes.

Ignoscat igitur quæso mihi inimicus aut potius ei Deus qui fortunæ fallacibus alis in cælum evectus, se putans aliquid esse, quoniam nihil sit, non vetetur superbe gloriari et excelsa loqui, judicium ex ore suo cum de præceptis, tum de pronunciatio-

nibus et compositionibus artis nostræ partibus impudentissime proferens. Discat prius, discat; postmodum iudicis officium usurpet.

Animadvertatque hos Prudentii versus elegantissimos :

Desine grande loqui frangit Deus omne superbum,
Magna cadunt; inflata crepant, tumefacta premuntur.

Hæc , præstantissimi viri , dicere institui , ne omnino ut verbis Hieronimi utar , calumniantibus tacere videar. Cæterum canum rabidorum latratibus horrissonis , aut morsibus veneficis , minime absterrebor , quin , dum spiritus hos reget artus , divinæ arti musicæ insistam. Atque , ut posteritati serviam , quod , Tullio auctore , optimi cujusque officium est , quidquid in eo utile invenero , litteris mandabo. Unde quoniam scientia et cognitio tonorum sit compositoribus utilissima , opusculum hoc de natura et proprietate eorum conscripsi. Quod quidem vobis tanquam luminibus summæ claritatis inter recentiores compositores dicare in animum venit , non ut eo veram , admirabilem , rarissimamque dignitatem et auctoritatem in sublimi prudentia componendi erudire conari videar , sed ut disciplinam hanc , si vera fuerit , approbare , si falsa reprobare dignemini. Rem gratissimam mihi quidem facietis , si tales in eis operibus vos ostenderitis , qualem me ostendo in vestris.

CAPITULUM PRIMUM.

DE DIFFINITIONE, NUMERO, INSTITUTIONE ET APPELLATIONE
TONORUM.

Secundum Ciceronis præceptum in eo libro quem de Officiis inscripsit, omnis quæ a ratione suscipitur de aliqua re institutio debet a diffinitione proficisci ut intelligatur quid sit id de quo disputatur. Quoniam igitur de natura et proprietate tonorum disserere instituerim ad intelligendum quod tonus sit, eum ut debito more proficiscar definire decrevi.

Tonus itaque nihil aliud est quam modus per quem principium, medium et finis cujuslibet cantus ordinatur. Quem quidem tonum nonnulli tropum, id est conversionem vocant, eo quod per tonos omnes cantus in diversas species convertantur. Octo autem toni ex disciplina Gregorii inveniuntur, videlicet quatuor impares et quatuor pares, eos denominando secundum arithmeticam sine qua præclarum evadere musicum contingit neminem. Quatuor impares sunt primus, tertius, quintus et septimus; quatuor autem pares secundus, quartus, sextus et octavus.

Neque silentio prætereundum est Boethium septem tonos in sua « Institutione armonica » posuisse; quos ex septem speciebus diapason existere clarissima ratione demonstravit; quos et ipse diffinivit constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes. Eorumque nomina

sunt hæc : Ypodorius, Ypophrygius, Ypolydius, Dorius, Phrygius, Lydius et Myxtolydius. Porro octavum tonum Ptholomæus superaddidit quem Hypomixtolydium nominavit. Hinc evenit ut multi asseruerunt octo quibus utimur tonos esse Boethianos, sed profecto admodum falluntur. Quilibet namque tonorum Boethii specificam habebat speciem diapason ex quo formatus erat, excepto duntaxat octavo, hoc est ypermixtolydio qui necessario ex specie alterius formabatur, eo quod impossibile sit plures quam septem diapason inveniri species. Præterea omnibus his tonis idem erat ambitus, finis autem diversus. Nostri vero bini et bini paribus ex speciebus diapenthe et diatessaron constituti fine sunt equales et ambitu differentes. Sed quoniam Dorii, Phrygii, Lydii gentes sint a Doria, a Phrygia et a Lydia provinciis denominati. Cur tres tonorum supradictorum talibus vocabulis nominantur? Respondendum est, ut Boethio assentiamur, quod quilibet ipsorum tonorum vocabulo gentis quæ eo gaudebat, nuncupabatur: verbi gratia Dorius quo Dorii, Phrygius quo Phrygii, Lydius quo Lydii gaudebant.

De cæteris nihil dicit: mea vero sententia ypodorius, ypophrygius, et ypolydius ab ypo græce quod est sub latine, ac Dorius, Phrygius et Lydius componuntur eo quod sub eis constituentur.

Mixtolydius vero dicitur quasi mixtus Lydius et ypermixtolydius ut supermixto Lydium positus. Insuper scire non est inutile Aristotelem suis in politi-

cis de quatuor melodiis, hoc est myxtolydia, Lydia, Phrygia et Doria copiose et eleganter disseruisse. Quas quidem melodias non ex speciebus diapason, sed ex propriis qualitatibus distinxit. Namque Mixtolydiam planctivam, Lydiam remissam, Phrygiam rigidam et Doriam mediam affirmat. Quæ licet melodiæ pari ratione tonorum Boethianorum nuncupari possint a vocabulis gentium eis gaudentium. Istæ enim illis plurimum sunt dissimiles; enimvero quoniam secundum species diapason ipsi toni distinguantur si una species non potest esse plures, impossibile est unam et eandem speciem diapason plures recipere tonos, in qua tamen una et eadem specie diapason quælibet melodiæ Aristotelicæ constitui potest; nempe unius et ejusdem toni cæterum possibile erit et planctivum et remissum et rigidum et medium esse, tum ex parte compositorum et prononciatorum, tum instrumentorum et sonitorum. Quis enim hujus artis peritus ignorat alios planctive, alios remisse, alios rigide, alios medie, componere, prononciare et sonare; quamvis eorum compositio, prononciatio, et sonitus eodem tono ducantur.

Vocum etiam et instrumentorum genera quædam planctiva, quædam remissa, quædam rigida et quædam media naturaliter aut artificialiter sunt aut efficiuntur; unde et secundum ea differentias harmoniarum, cum de fistulis et organis, tum de cytharis et aliis instrumentis loquens ipse philosophus assignat quarum quidem harmoniarum aliæ aliis æta-

tibus et moribus conveniunt, decent et expediunt ; nec earum apud omnes eadem est delectatio aut simile iudicium. Remissus enim animus harmoniis remissis delectatur, è converso rigidæ rigido sunt acceptæ. Quod Augustinus sentire videtur in libro Confessionum dicens : omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu quorum occulta familiaritate excitantur. Denique tametsi Lacedæmones dixerint se non addiscentes bonas et malas harmonias iudicare posse, non tamen omnino tutum est. Ut enim omnis omnium philosophorum fert opinio, sensus, auditus, sæpe numero fallitur. Si quæ vera fateri licet complures, non surdos, sed artis musicæ expertes novi, et expertus sum qui vocis grossiciem non venustatem admirantes, virulentos mugitus moderatis rationabilibus, et ut ita dicam, angelicis cantibus proferunt. Quos existimo dignos, ut numine divino, quemadmodum regi Midæ Cytharam Phœbi fistulæ Panos insule postponenti contigit stolidarum aurium eorum humana figura in asininam convertatur.

Soli igitur musici de sonis rectè iudicant. Quapropter ad Hortensium Tullius hæc scripsit : « Multaque nos fugiunt in cantu ; exaudiunt in eo genere exercitati. » Hinc non incassum consulit Aristoteles in octavo Potiticorum : « juvenes arti musicæ operam dare ut senes effecti recte de ea iudicare gaudereque possint. » Cujus quidem primæ auctoritatis philosophi consilio freta, diva Beatrix Aragonia, Ungarorum sacratissima Regina, nec illiberale nec summa ejus

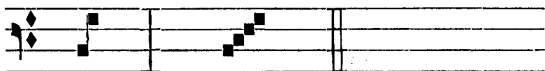
amplitudine indignum duxit hujus scientiæ studio se ferventissime dedere. Quo affectum est ut sua pene divina majestas forma (velut Diana nymphas) et arte (velut Caliope musas) mulieres supereminens omnes, non modo cantu, sed pronunciatione vehementius gaudeat. Unde tamen ex Aristotelis scientia intemperans vocari non debet, sed etiam de omni genere musicorum rectissimum proferat judicium. Neque mirum sit velim alicui quod prætermittis reliquis nobilibus ac ignobilibus musicæ scientissimis, hanc serenissimam Dominam huic opusculo meo inseruerim. Nempe quemadmodum plus aliis singulari quodam amore arti nostræ sua humanitas afficitur, ita illam singulari privilegio non solum hic, verum, si possem, in excelsis cælorum sedibus collocarem. Cæterum ut unde digressi sumus revertamur apud nonnullos doctores musicos, quatuor tantum reperi tonos primum fuisse institutos, videlicet prothum, deutrum, tritum et tetrardum; idem latina interpretatione primum, secundum, tertium et quartum quorum quilibet a suo fine diapason ascendere et diatessaron descendere debebat. Sed quoniam id erat humanæ voci nimis difficile, quoniam secundum communem cursum rarissimæ sint voces quæ ditonum supra diapason perfecte ac jucunde attingant, cuilibet prædictorum quatuor tonorum alter fuit additus, et sic octo effecti sunt, prothoque idest primo in ordine suo permanente; deutrus, hoc est secundus, est effectus tertius; tritus id est tertius, quintus; et tetrardus hoc est quartus septi-

mus. Verum isti quatuor primi vocantur authentici sive magistri et quatuor ultimi eis additi plagales, subjugales, collaterales sive discipuli. Denique ascensu priori authenticis relicto, pars descensus eis adempta fuit; et parte ascensus dempta plagalibus prior descensus eis remansit. Hii autem sunt octo toni, quibus non tantum in cantu gregoriano qui simplex est et planus; verum et in omni alio cantu figurato et composito utimur. Circa quos hoc in libello versari nostra fert intentio.

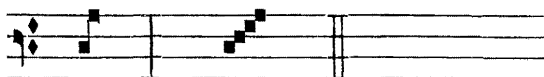
CAPITULUM II.

DE SPECIEBUS DIATESSARON AC DIAPENTHE.

Sciendum est igitur primum quod isti octo toni ex speciebus diapenthe et diatessaron formantur. Sed antequam qualiter aut quomodo id fiat, ostendamus ipsas species præscire necessarium arbitramur; unde ut a diatessaron quæ pars est diapenthe incipiamus, tres eas habere species comperi: prima ex tono, semitonio et tono componitur, sicut a *re D la sol re* usque ad *sol G sol re ut* gravis, quoniam ab ipso *re D sol re* usque ad *mi E la mi* gravis tonus est; ab isto *mi E la mi* gravis usque ad *fa FF fa ut* gravis semitonium, et ab hoc *FF fa ut* gravis usque ad prædictum *sol G sol re ut* gravis, alius tonus, ut hic patet:



Secunda ex semitonio et ditono sicut a *mi E la mi* gravis usque ad *la A la mi re* acuti; nam ab isto *mi E la mi* gravis, ut prædiximus, usque ad *fa FF fa ut* gravis, semitonium est. Ab hoc *fa FF fa ut* gravis usque ad *sol G sol re ut* gravis, tonus et ab isto *sol G sol re ut* gravis usque ad *la* præfati *A la mi re* acuti, tonus alius; qui duo toni ditonum constituunt, ut hic probatur :



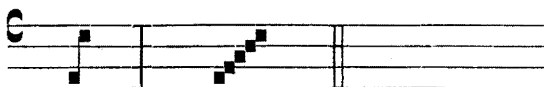
Tertia ex ditono et semitonio sicut ab *ut FF fa ut* gravis usque ad *fa B fa mi* acuti, quoniam ab ipso *ut FF fa ut* gravis usque ad *re G sol re ut* gravis, tonus est; ab ipso *re G sol re ut* gravis usque ad *mi A la mi re* acuti alius tonus; ex quibus duobus tonis ditonus efficitur. Et ab hoc *A mi la mi re* acuti usque ad prædictum *fa B fa mi* acuti semitonium, ut hic patet :



Species vero diapenthe quatuor inveniuntur : prima constat ex prima specie diatessaron et tono, sicut a *re D sol re* usque ad *la A la mi re* acuti; nam a *re* ipsius *D sol re* usque ad *sol G sol re ut* gravis, pro ut ostendimus, prima species diatessaron ponitur, a quo quidem *sol G sol re ut* gravis usque ad *la* præfati *A la mi re* acuti, tonus esse perhibetur, ut hic patet :



Secunda ex secunda specie diatessaron et tono , sicut a *mi E la mi* gravis usque ad *mi B fa ♯ mi* acuti ; ab ipso enim *mi E la mi* gravis usque ad *la A la mi re* acuti secundam speciem diatessaron consistere prædemonstravimus et a *la* istius *A la mi re* usque ad prædictum *mi B fa ♯ mi* tonum inveniri non dubitamus , ut hic patet :



Tertia ex tritono et semitono , sicut a *fa FF fa ut* gravis usque ad *fa C sol fa ut* ; nam ab isto *fa FF fa ut* gravis usque ad *sol G sol fa ut* gravis , velut præostensum est , tonus habetur ab hoc *sol G sol re ut* gravis usque ad *la A la mi re* acuti alius tonus , et a *la* istius *A la mi re* acuti usque ad *mi B fa ♯ mi* acuti iterum tonus ; qui tres simul tritonum efficiunt a quo quidem *mi B fa ♯ mi* acuti usque ad *fa* præfati *C sol fa ut* semitonium conspicitur , ut hic patet :



Quarta ex tertia specie diatessaron et tono sicut ab *ut G sol re ut* gravis usque ad *sol D la sol re* , quoniam ab *ut* ipsius *G sol re ut* gravis usque ad *fa C sol fa ut* tertia species diatessaron , veluti

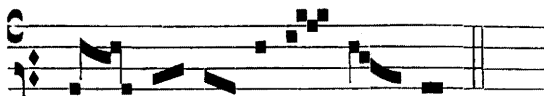
præmissimus, constituitur; et ab isto *fa C sol fa ut* usque ad prædictum *sol D la sol re* tonum haberi manifestum est, ut hic probatur :



CAPITULUM III.

DE FORMATIONE TONORUM, ET PRIMO DE FORMATIONE PRIMI TONI.

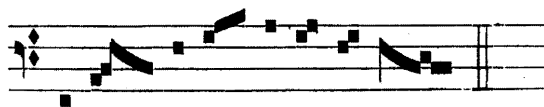
Cognitis diatessaron ac diapenthe speciebus ex quibus, ut prædiximus, toni nostri formantur, videre expedit qualiter et quomodo id fiat; unde sciendum quod primus tonus ex prima specie diapenthe et prima specie diatessaron superius, id est supra ipsum diapenthe formatur, ut hic patet :



CAPITULUM IV.

DE FORMATIONE SECUNDI TONI.

Secundus autem formatur ex prima specie diapenthe et prima specie diatessaron inferius, hoc est infra ipsum diapenthe, ut hic probatur :



CAPITULUM V.

DE FORMATIONE TERTII TONI.

Tertius tonus ex secunda specie diapenthe et secunda specie diatessaron superius, id est supra ipsum diapenthe formatur, ut hic patet :



CAPITULUM VI.

DE FORMATIONE QUARTI TONI.

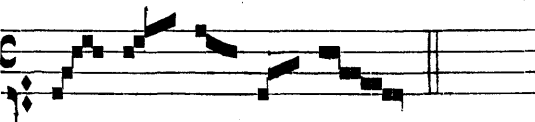
Quartus vero formatur ex secunda specie diapenthe et secunda specie diatessaron inferius, hoc est infra ipsum diapenthe, ut hic probatur :



CAPITULUM VII.

DE FORMATIONE QUINTI TONI.

Quintus tonus ex tertia specie diapenthe et tertia specie diatessaron superius id est supra ipsum diapenthe formatur, ut hic patet :



CAPITULUM VIII.

DE FORMATIONE SEXTI TONI.

Sextus autem formatur ex tertia specie diapenthe et tertia specie diatessaron inferius ; hoc est infra ipsum diapenthe, ut hic probatur :



Præterea uterque istorum duorum tonorum formari potest ex quarta specie diapenthe quod, nisi exigente necessitate, fieri minime debet. Necessitas autem quæ eos ita formari cogit duplex est, videlicet aut ratione concordantiarum perfectarum, quod cantui composito incidere possunt, aut ratione tritoni evitandi ; namque si fundamentum relationis in cantu cujusvis istorum tonorum ascendat supra finem suum usque ad diapenthe et pars ad ipsum relata note accidenti in *B fa* \sharp *mi* acuto per concordantiam perfectam in *fa* contraponatur necessario canendum est per *b* molle, id enim regulariter dicitur et bene, nunquam in concordantiis perfectis *fa* contra *mi* fieri posse, ut hic patet :

Two staves of music. The top staff is labeled 'Exemplum quinti. Tenor.' and has a C-clef with a flat (C \flat). The bottom staff is labeled 'Contrapunctus.' and has a C-clef. Both staves show a melodic line with various intervals and rests, demonstrating the relationship between the two parts.

Exemplum sexti toni. Tenor.

Contrapunctus.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Exemplum sexti toni. Tenor.' and features a treble clef with a flat sign (B-flat) at the beginning. The bottom staff is labeled 'Contrapunctus.' and features a soprano clef. Both staves contain a sequence of notes with stems, some beamed together, and a double bar line at the end of each line.

Et in hoc casu signum *b* mollis, hoc *b* rotundum, debet poni in ipso *B fa* $\frac{1}{2}$ *mi*, quod si in exordio linearum ponatur, totus per *b* molle cantabitur. Si vero in quavis alia parte positum sit, quamdiu deductio cui præponetur durabit, tandiu cantus *b* mollaris erit, ut hic patet :

Exemplum primi dicti.

A single staff of musical notation with a soprano clef. It shows a sequence of notes with stems, some beamed together, and a double bar line at the end.

Exemplum secundi.

A single staff of musical notation with a soprano clef. It shows a sequence of notes with stems, some beamed together, and a double bar line at the end. A flat sign is visible in the middle of the staff.

Ut autem evitetur tritoni durities necessario ex quarta specie diapenthe isti duo toni formantur. Neque tunc *b* mollis signum apponi est necessarium, immo si appositum videatur, asinum esse dicitur, ut hic probatur :

A single staff of musical notation with a soprano clef. It shows a sequence of notes with stems, some beamed together, and a double bar line at the end.

Notandum autem quod non solum in his duobus tonis tritonus est evitandus, sed etiam in omnibus aliis. Unde regula hæc generaliter traditur, quod in quolibet tono, si post ascensum ad *B fa* ~~♯~~ *mi* acutum citius in *FF fa ut* gravem descendatur quam ad *C sol fa ut* ascendatur, indistincte per *b* molle canetur, ut hic patet:

The image displays eight staves of musical notation, each containing a melodic line. The notation is a form of shorthand where notes are represented by small squares and stems by lines. The staves are organized as follows:

- Staff 1: Treble clef (C), common time signature (C). Melody starts on a low note, ascends to a tritone (B), and then descends.
- Staff 2: Bass clef (b), common time signature (C). Melody starts on a low note, ascends to a tritone (B), and then descends.
- Staff 3: Treble clef (C), common time signature (C). Melody starts on a low note, ascends to a tritone (B), and then descends.
- Staff 4: Bass clef (b), common time signature (C). Melody starts on a low note, ascends to a tritone (B), and then descends.
- Staff 5: Treble clef (C), common time signature (C). Melody starts on a low note, ascends to a tritone (B), and then descends.
- Staff 6: Treble clef (C), common time signature (C). Melody starts on a low note, ascends to a tritone (B), and then descends.
- Staff 7: Treble clef (C), common time signature (C). Melody starts on a low note, ascends to a tritone (B), and then descends.
- Staff 8: Treble clef (C), common time signature (C). Melody starts on a low note, ascends to a tritone (B), and then descends.

Non tamen ignorandum est quod in cantu composito a *fa* contra *mi* in concordantia perfecta, fiat interdum tritono uti necessarium sit, et tunc ad significandum ubi *fa* evitandi tritoni gratia cantari deberet ibi *mi* esse canendum, ♯ duri signum hoc est ♯ quadrum ipsi *mi* censeo præponendum, ut hic probatur :

Tenor.

Contrapunctus.

Denique sciendum quod non solum in tonis regularibus et vera musica secundum exempla præmissa tritonum prædictis modis fugere ac eo uti debemus, verum etiam in irregularibus tonis et musica facta, ut hic patet :

Tonus in exemplum evitandi tritoni.

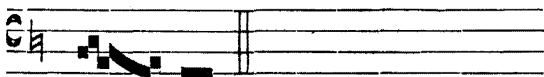
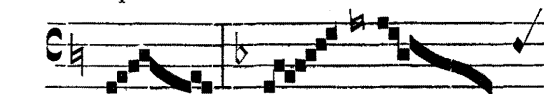
Contrapunctus in exemplum usus tritoni.

Sumitur autem hic tritonus; ipsæ ut clarius quæ

de eo diximus intelligantur, pro immediato aut mediato progressu sive per arsin sive per thesin de una nota ad aliam ab illa tribus tonis distantem, sed quamvis humana vox tritono mediato possibiliter utatur eam tamen immediato uti, aut est difficile, aut impossibile, ut hic probatur :



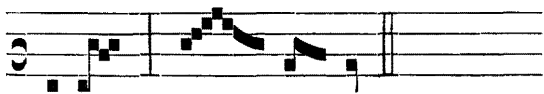
Exemplum tritonorum immediatorum.



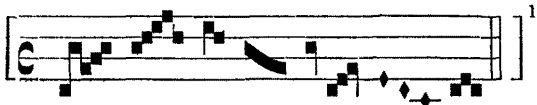
CAPITULUM IX.

DE FORMATIONE SEPTIMI TONI.

Septimus tonus ex quarta specie diapenthe et prima specie diatessaron superius, id est supra ipsum diapenthe formatur, ut hic patet :



Exemplum.



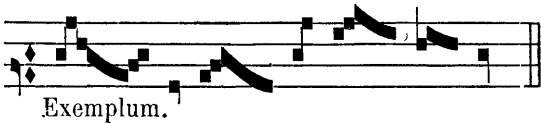
Exemplum septimi.

¹ Uncinis inclusa, e codice Bononiensi depropta, in Bruxellensi desunt.

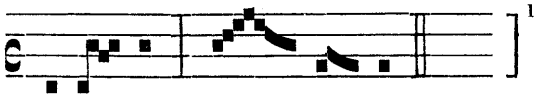
CAPITULUM X.

DE FORMATIONE OCTAVI TONI.

Octavus vero formatur ex quarta specie diapenthe et prima specie diatessaron inferius, hoc est infra ipsum diapenthe, ut hic probatur :



Non tamen ignorandum est quod in cantu composito ex *fa* contra *mi*, id est supra ipsum diapenthe formatur, ut hic patet :



CAPITULUM XI.

DE SIMILITUDINE FORMATIONIS QUINTI TONI ET SEXTI
AC SEPTIMI ET OCTAVI.

Sed quoniam ita sit, quod quintus tonus et sextus etiam, ut præostensum est, possint ex ipsa quarta specie diapenthe formari, quæritur quæ differentia sit inter formationem eorum et formationem septimi et octavi. Respondere possumus quod

¹ Uncinis inclusa, e codice Bononiensi deprompta, in Bruxellensi desunt.

(hoc nonobstante) adhuc inter illos et istos, major est dissimilitudo, quam similitudo. Namque licet quintus et sextus ex quarta specie diapenthe formantur, ille tamen cum hoc superius et iste inferius tertiam speciem diatessaron requirunt; septimus autem superius et octavus inferius post quartam speciem diapenthe ex qua etiam formantur, primam speciem diatessaron assumunt. Preterea quintus et sextus ex ipsa quarta specie diapenthe formati per *b* molle canuntur et in *FF fa ut* gravi finiunt. Septimus vero et octavus, quamvis ex eadem specie quarta diapenthe formantur, tamen per \sharp durum cantati, in *G sol re ut* gravi terminantur; quæ omnia in præpositis eorum exemplis manifeste probati sunt.

CAPITULUM XII.

DE SIMILITUDINE FORMATIONIS PRIMI TONI ET SECUNDI AC SEPTIMI ET OCTAVI.

Insuper sicut inter formationem quinti et sexti, ac septimi et octavi potest esse similitudo quantum ad quartam speciem diapenthe, ita et similitudinem formationis inter se habent primus et secundus ac septimus et octavus quantum ad primam speciem diatessaron, quæ quidem similitudo necessaria est. Enimvero quoniam quatuor sint tonorum copulæ, nec plures quam tres diatessaron species quæ ordinatim (ut visum est) tribus primis copulis attribuuntur quartæ copulæ unam ipsarum specierum

diatessaron necesse est assignari, et quoniam prima diatessaron species illa sit quæ supra et infra quartam speciem diapenthe cantatam per ♯ durum immediate per naturam canitur, oportet, si septimus et octavus ex ipsa specie quarta diapenthe formentur, quod ibi superius, isti vero inferius hæc species prima diatessaron sit attributa. Magna tamen differentia inter primum et secundum ac septimum et octavum remanet; illi quippe cum hac specie prima diatessaron ex prima specie diapenthe compositi per naturam canuntur, et in *D sol re* terminantur; isti autem licet cum eadem prima specie diatessaron ex quarta specie diapenthe formantur et per ♯ durum cantati finiunt, in *G sol re ut* gravi sicut præposita eorum exempla liquido manifestant.

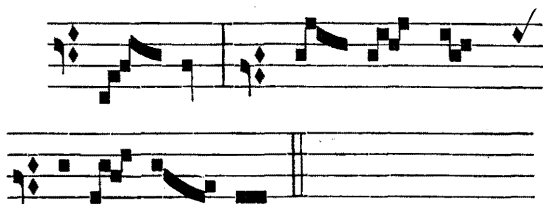
CAPITULUM XIII.

DE COMMIXTIONE TONORUM.

Si vero aliquis octo tonorum prædictorum a principio usque ad finem ex speciebus diapenthe ac diatessaron sibi, modo quo diximus, attributis non fuerit formatus, immo speciebus unus alterius aut plurium commiscatur huiusmodi tonus commixtus vocabitur; verbi gratia, si in primo tono constituatur quarta species diapenthe regulariter attributa septimo, tunc appellabitur hic tonus primus septimo commixtus, ut hic patet:



Pariformiter si in secundo tono ponatur tertia species diatessaron ut pars quartæ speciei diapenthe, quæ secundum regularem traditionem octavo assignatur, tunc tonus hic dicetur secundus octavo commixtus, ut hic probatur :

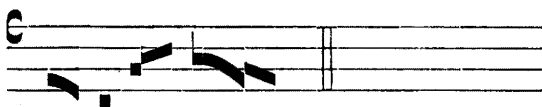
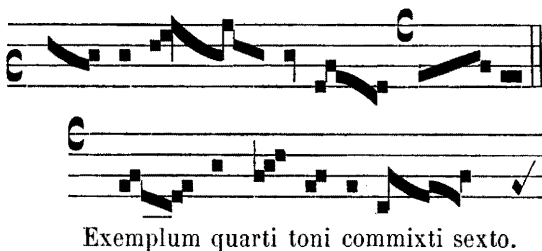


CAPITULUM XIV.

A QUO TONUS COMMIXTUS SIT DENOMINANDUS,
AB AUTHENTICO AN A PLAGALI ?

Sed hic dubium oriri posset quoniam aliqua species diapenthe aut diatessaron communis authentico et suo plagali tono alteri commiscatur a quo illorum tonus iste commixtus dicetur vel ab authentico vel a plagali. Credendum est quod si commixtio fiat ex specie diapenthe communi ab authentico, et si ex specie diatessaron etiam communi a plagali tonus ipse commixtus recte denominabitur, ut patet in duobus exemplis immediate præcedentibus. Dicuntur autem species diapenthe ac diatessaron communes illæ quæ sine medio supra finem cujuslibet toni constituuntur. Quæ etenim

diatessaron species supra ipsum commune diapenthe est autentico; quæ vero infra, plagali appropriatur; unde fit ut si aliquis tonus specie diatessaron qua alius supra ipsum diapenthe commune formatur, fuerit commixtus, indistincte ab autentico denominanda erit hujusmodi commixtio. At si diatessaron species quæ infra ejusdem commune diapenthe alium format tonum alii tono se commisceat a plagali sine distinctione tonus ille commixtus erit denominandus, ut hic patet:



Si vero ipsis speciebus diatessaron supra et infra diapenthe commune ambobus aliis tonis autentico et plagali sic attributis tonus alius commisceatur ut ab utroque simul talis tonus commixtus denomine-
tur, æquum et justum est, velut hic probatur:

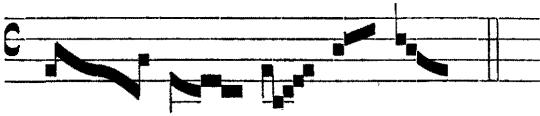
Exemplum septimi toni quinto et sexto commixti.

CAPITULUM XV.

A QUIBUS TONUS COMMIXTUS DIVERSIS SPECIEBUS DIAPENTHE AUT DIATESSARON DIVERSORUM TONORUM DENOMINABITUR.

Præterea dubitare quis poterit quoniam toni commixtio fiat ex diversis speciebus diapenthe et diatessaron diversorum tonorum a quibus potissimum tonus ipse denominabitur. Ad hoc dicendum est quod secundum speciem finalem diapenthe aut diatessaron hujusmodi toni commixti fiet commixtionis denominatio, quamvis totiens aut pluries repetantur per discursum ipsius toni species diapenthe aut diatessaron unius alterius aut plurium quam suæ ut enim philosophus ait: « a fine denominatur res » et hoc patet in exemplo subsequenti quod est octavi toni commixti, quinto et tertio eo quod, licet sæpius tertia et secunda speciebus diatessaron istis duobus tonis regulariter attributis commiscea-

tur, finaliter per quartam speciem diapenthe sibi assignatam in finem reponatur :



CAPITULUM XVI.

DE SIMILI JUDICIO PARTIS AC TOTIUS CIRCA SPECIES DIAPENTHE
AC DIATESSARON IN TONIS DENOMINANDIS.

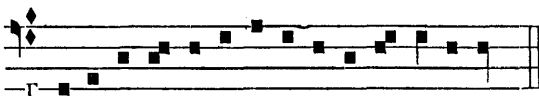
Nec ignorandum est hic idem esse iudicium partis et totius id est si tonus in finem tantummodo deponatur per partem diapenthe aut diatessaron ut puta per dytonum, semidytonum, tonum aut semitonium secundum ipsam partem tonus hujusmodi iudicabitur animadvertendo juxta ambitum et finalem locum, cujus speciei diapenthe aut diatessaron pars hæc esse poterit aut debeat ut est exemplum in antiphona : « Nos qui vivimus », in finem per tonum, tanquam partem tertie speciei diatessaron communis septimi et octavi deponitur. Inspectis enim ambitu et loco finali hujus antiphone qui regulariter octavo tono deputati sunt, quod tonus ille per quem deponitur in finem sit pars tertie speciei diapenthe communis ex qua octavus ipse formatur, manifestissimum est. Unde hæc antiphona

octavi toni erit judicanda, commixti tamen sexto propter tertiam speciem diatessaron per *b* molle a *B fa* ~~♯~~ *mi* acuto in *FF fa ut* grave ad evitandum tritonum descendentem ipsi sexto regulariter assignatam.



Nos qui vivimus benedicamus Do-mi-no.

Neque, ut nonnulli contendunt, hæc antiphona secundi toni irregularis est. Quando enim tonus regularis probari potest, irregularis judicari non debet. Confiteor tamen si ipsa antiphona inciperet in *F ut* ac in *D sol re* finiret, quod secundi toni regularis esset, tanquam ex prima specie diatessaron infra finem ejus et communi, prout sibi proprium est, formati, ut hic patet :



Nos qui vivimus benedicamus Domino.

CAPITULUM XVII.

QUOD TONUS UNUS PLURIBUS AC OMNIBUS POTERIT ESSE
COMMIXTUS.

Animadvertendum tamen est quod non solum, ut exemplariter præostendimus, tonus unus, uno aut duobus, imo pluribus et omnibus poterit esse commixtus; non tamen autenticus suo plagali, neque plagalis suo autentico. Cujus ratio est eo quod

commixtio unius toni nunquam fit nisi per species diapenthe et diatessaron alterius a suis differentes.

Unde quoniam species diapenthe et diatessaron autentici et sui plagalis sint eædem, impossibile est unum altero commisceri, et si ex hoc quærat quod tunc differentia inter autenticum et suum plagalem erit, respondeo quod prorsus nulla nisi quantum ad ordinationem istarum specierum supra et infra finem eorum ut, quando de medio tonorum loquemur, deo dante ostendemus.

CAPITULUM XVIII.

QUOD COMMIXTIO TONI INTERDUM FIT NECESSITATE,
AC INTERDUM VOLUNTATE.

Ultra scire debemus quod toni commixtio interdum fit necessitate, et interdum, voluntate; necessitate, quidem in *fa* contra *mi* in concordantia perfecta fiat, ut hic patet :



Namque contrapunctus iste est secundi toni quarto commixti, eo quod per illud *fa* in *mi* fictum et contra *fa* FF *fa* ut gravis positum concreatur secunda species diatessaron quarto tono, ut prævidimus, specificata.

Voluntate vero fit toni commixtio sive in simplici

sive in composito cantu, quando, præfata necessitate cessante, compositor ea, uti voluerit, debet attamen accuratissime cavere quomodo eam ordinet; nihil enim est quod cantus dispositos efficiat quam commixtio ipsa, si fuerit inordinata.

CAPITULUM XIX.

DE PRINCIPIO TONORUM.

Declarato qualiter et quomodo nostri octo toni ex speciebus diapenthe et diatessaron formati sunt, restat super tribus in eis necessario considerandis tractare, videlicet de eorum principio, medio et fine. Unde quo ad primum, sciendum est quod principium toni accipitur hic pro loco in quo prima vox ipsius toni posita est. Invenio autem quemlibet tonum incipere posse in quovis loco sui ambitus. Sunt attamen singulis tonis loca alia aliis convenientora; namque primo tono *D sol re*, *A la mi re* acutum et *D la sol re* cæteris magis conveniunt; secundo, *A re*, *D sol re* et *A la mi re* acutum; tertio, *E la mi* grave, *A la mi re*, *E la mi* acuto; quarto, *E la mi* grave et *A la mi re* acutum; quinto, *FF fa ut* grave, *C sol fa ut* et *FF fa ut* acutum; sexto, *C fa ut*, *F Fa ut* grave et *C sol fa ut*; septimo, *G sol re ut* grave, *D la sol re* et *G sol re ut* acutum; octavo, *D sol re*, *G sol re ut* grave et *D la sol re*. Quodquidem dico præcipue quantum ad principia tonorum cantuum compositorum favore quorum primo et principaliter tracta-

tum hunc agressus sum, et quamvis prædicta loca, quæ singulis tonis assignavimus, præ cæteris sint eis magis convenientia, amplius tamen mihi compertum est quod ex quinquaginta compositis cantibus vix unus sit qui eo loco non incipiat quo et finiat.

Fuerunt autem nonnulli qui postquam omnia principia simplicis cantus Gregoriani summa cum diligentia perscrutati fuissent, cuilibet tono sua principia certo numero reddiderunt, ut primo sex videlicet : C *fa ut*, D *sol re*, E *la mi*, FF *fa ut*, G *sol re ut* gravia et A *la mi re* acutum; secundo sex, videlicet : F *ut*, A *re*, C *fa ut*, D *sol re*, E *la mi* et FF *fa ut* gravia; tertio quatuor, videlicet : E *la mi*, FF *fa ut*, G *sol re ut* gravia et C *sol fa ut*; quarto sex, videlicet : C *fa ut*, D *sol re*, E *la mi*, FF *fa ut*, G *sol re ut* gravia et A *la mi re* acutum quinto quatuor videlicet F *Fa ut* G *sol re ut* gravia, A *la mi re* acutum et C *sol fa ut*; sexto tria, videlicet : C *fa ut*, D *sol re* et FF *fa ut* grave; septimo sex, videlicet : FF *fa ut*, G *sol re ut* gravia, A *la mi re*, B *fa* ~~mi~~ *mi* acuta, G *sol fa ut* et D *la sol re*; octavo quinque, videlicet : D *sol re*, FF *fa ut*, G *sol re ut* gravia, A *la mi re* acutum et C *sol fa ut*. Quorum quidem principiorum exemplis Antiphonaria et Gradualia plena sunt; prædicta vero de principiis tonorum regularium intelliguntur. Unde quantum ad principia irregularium, sciendum est quod omnes toni irregulares incipere debent in locis correspondentibus locis regularium; verbi gratia convenientiora loca primi toni regularis sunt

D *sol re*, A *la mi re* acutum et D *la sol re*, ergo primi toni irregularis in D *la sol re* finientis loca erunt convenientiora D *la sol re*, A *la mi re* superacutum et D *la sol* et sic de aliis; verum tamen ipsi toni irregulares sicut et regulares in quovis loco sui ambitus possunt principiari.

CAPITULUM XX.

DE MEDIO TONORUM.

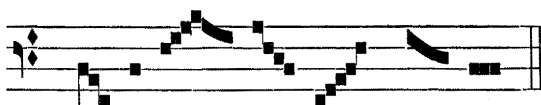
Quantum ad medium tonorum in primis notandum est ipsum medium dici ambitum qui nihil aliud est quam toni debitus aut possibilis ascensus et descensus.

Placuit autem ipsorum tonorum institutoribus certam eis a suo fine ascendendi et descendendi limitare quantitatem, quæ quidem quantitas utraque redacta nona est. Sed hæc aliter authenticis et aliter plagalibus dispensatur : autentici namque secundum eorum regulatam quantitatem supra finem eorum debent ascendere diapason, infra vero tonum aut semitonium descendere.

At plagales infra finem eorum diatessaron ex debito descendunt et supra diapenthe cum tono aut semitonio ascendunt. Que diatessaron et diapason cum tono aut semitonio, similiter diapason cum semitonio aut tono nonam cuique optime numeranti præcise conficiunt, sicut hic per exempla probatur :



Exemplum primi toni pro omnibus authenticis.

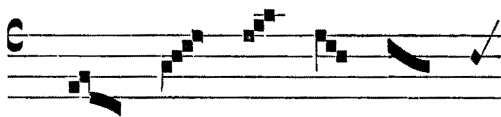


Exemplum secundi toni pro omnibus plagalibus.

CAPITULUM XXI.

DE GRADU TAM AUTENTICIS QUAM PLAGALIBUS EX LICENTIA
CONCESSO.

Alterius concesserunt ex licentia tam autenticis quam plagalibus unum gradum : autenticis infra prædictum eorum descensum, et plagalibus supra præmissum eorum ascensum; quidquidem gradus conjunctio est toni aut semitonii. Unde autentici per hanc licentiam infra suum finem usque ad dytonum aut semidytonum possunt descendere, et plagales supra usque ad diapenthe cum dytono aut semidytono ascendere, ut hic patet :



Exemplum tertii toni pro omnibus autenticis.



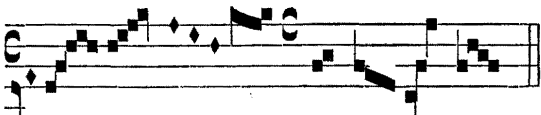
Exemplum quarti toni pro omnibus plagalibus.

Sunt tamen aliqui asserentes si authenticus tonus modo prædicto descendat infra suum finem usque ad semidytonum aut dytonum quod mixtus efficitur, et similiter plagalis si supra usque ad diapenthe cum semidytono aut dytono ascendat, sed eorum opinio falsa mihi videtur. Tonus enim mixtus esse non potest, nisi, si fuerit authenticus, debitam quantitatem descensus sui plagalis, quæ diatessaron est, attingat, aut nisi si fuerit plagalis debita quantitate autentici sui, quæ diapason est, se misceat.

CAPITULUM XXII.

DE MIXTIONE TONORUM.

Hinc ut ipsa tonorum commixtio ex quo de eo loqui inceperimus clarius innotescat, sciendum est quod si tonus authenticus infra suum finem usque ad diatessaron descendat, mixtus esse dicitur, eo quod debita quantitas descensus infra finem specialiter plagali suo distributa, hoc est diatessaron, ei misceatur, ut hic patet :



Exemplum quinti toni mixti pro omnibus authenticis.

Similiter si tonus plagalis supra finem suum diapason usque ascendat, erit mixtus ob hoc quod ad debitam quantitatem ascensus supra finem autentico limitatam, id est diapason, se miscendo perveniat, ut hic probatur :

Exemplum sexti toni mixti pro omnibus
plagalibus.

CAPITULUM XXIII.

A QUO TONUS MIXTUS DENOMINARI DEBEAT AB ASCENSU
VEL A DESCENSU.

Exsurgere vero hic dubium posset quoniam tonus ita mixtus ascendat ut authenticus, et descendat ut plagalis, a quo potius denominari debeat vel ab ascensu authenticus vel a descensu plagalis, dicendum est quod si tonus sæpius ascendat a suo fine usque ad diapason quam descendat usque ad diatessaron, authenticus mixtus dicetur.

Si vero frequentius infra finem suum usque ad diatessaron descendat quam supra usque ad diapason ascendat, plagalis mixtus appellabitur, ut patet per duo exempla superius immediate posita; sed si tonus ipse totiens præcise supra finem suum usque ad diapason ascenderit quotiens infra usque ad diatessaron descenderit, rationabile dico ut tanquam a digniori authenticus denominetur. Authenticus autem plagali dignior est, ut magister discipulo, non solum eo quod ille prior inventionem sit, verum

etiam quia numerus impar proprietatis nobilitate parem excedit.



Nonnulli tamen dicunt tantam esse virtutem speciei diapenthe consistentis ex uno intervallo, quod licet tonus etiam supra finem suum diapenthe non transcenderit et infra quantumvis descenderit, si bis aut ter ipsa species repercutiatur quod semper autenticus erit dicendus; adducunt quod in exemplum responsorium « *Sint Lumbi* » quibus, si credas, illud videas.

CAPITULUM XXIV.

QUÆ COMMIXTIO ET MIXTIO TONORUM NON SOLUM IN CANTU SIMPLICI, SED ETIAM IN COMPOSITO FIANT.

Denique notandum est quod commixtio et mixtio tonorum non solum fiunt in simplici cantu, verum etiam in composito, talique modo ut si cantus sit cum duabus, tribus, quatuor aut pluribus partibus compositus, una pars erit unius toni altera alterius; una autentici, altera plagalis; una mixti altera commixti; unde quando missa aliqua vel cantilena vel quævis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, si quis pete-

ret absolute cujus toni talis compositio esset, interrogatus, debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris eo quod omnis compositionis sit pars principalis et fundamentum totius relationis, et si particulariter de qualibet parte hujusmodi compositionis cujus toni sit petatur, particulariter talis aut talis respondebit. Verbi gratia si quis universaliter mihi diceret : Tinctoris, peto abs te cujus toni sit carmen « *Le Serviteur* », responderem universaliter primi toni irregularis, quoniam tenor pars principalis ipsius carminis sit hujusmodi toni; si tamen particulariter peteret cujus toni esset Supremum aut Contratenor, particulariter responderem et illud et istum esse secundi toni etiam irregularis; ad particularem vero tenoris interrogationem respondendum esse sicut ad universalem, nullus est qui dubitat; et simili modo de cæteris accidentibus toni interrogatum respondere oportebit.

CAPITULUM XXV.

DE QUATUOR DIFFERENTIIS INTER COMMIXTIONEM ET MIXTIONEM TONORUM.

Nunc autem eo quod de commixtione et mixtione tonorum disseruimus utilissimum fore arbitratus sum quatuor differentias inter se ex prædictis collectas more cujusdam epilogi breviter hic annotare. Prima quidem est quod commixtio interdum fit per necessitatem, mixtio vero nunquam. Secunda est quod commixtio unius toni fit alio quam suo

plagali, si fuerit authenticus, et si plagalis fuerit, alio quam suo autentico. Mixtio autem toni autentici fit suo plagali ac non alio, et plagalis non alio quam suo autentico. Tertia ex quod commixtio unius toni fieri potest a pluribus, mixtio vero uno tantum. Quarta est quod commixtio unius toni fit per interpositionem specierum diapenthe aut diatessaron alterius. Mixtio autem per descensum plagalis si fuerit authenticus, et si plagalis, per ascensum autentici.

CAPITULUM XXVI.

DE PERFECTIONE, IMPERFECTIONE ET PLUSQUAM PERFECTIONE TONORUM.

Et quamvis, ut prætractum est, tonus authenticus regulariter ascendere debeat supra finem suum usque ad diapason infraque tantum usque ad semidytonum aut dytonum descendere possit, plagalis vero infra suum finem usque ad diatessaron descendere debet, supra tantum usque ad semidytonum aut dytonum possibiliter ascendat, plures tamen invenio tonos ab hujusmodi eorum regulata quantitate deficientes et aliquos ipsam quantitatem excedentes. Unde fit quod dicere possumus tonum alium esse perfectum, alium imperfectum, et alium plusquam perfectum. Tonus perfectus est ille qui præcise supra finem suum ascendit, infra que descendit tantum regulariter debet aut potest. Tonus imperfectus est qui minus quam debeat aut

possit supra finem suum ascendit et infra descendit.

Tonus plusquam perfectus est qui regulariter sibi deputatum supra finem suum transcendit ascensum et infra excedit descensum.

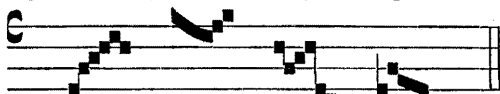
Verumtamen hujusmodi tonorum perfectio, imperfectio et plusquam perfectio non solum eis contingit quam ad ascensum simul et descensum, sed etiam quantum ad ascensum aut descensum tantum; unde super hiis ampliolem excogitavi distinctionem. Tonus enim aut est perfectus quo ad ascensum et descensum, aut perfectus quo ad ascensum et imperfectus quo ad descensum, aut perfectus quo ad descensum et imperfectus quo ad ascensum, aut perfectus quo ad ascensum et plusquam perfectus quo ad descensum, aut perfectus quo ad descensum et plusquam perfectus quo ad ascensum, aut imperfectus quo ad ascensum et descensum, aut imperfectus quo ad ascensum et plusquam perfectus quo ad descensum, aut imperfectus quo ad descensum et plusquam perfectus quo ad ascensum, aut plusquam perfectus quo ad ascensum et descensum.

CAPITULUM XXVII.

DE TONO PERFECTO QUO AD ASCENSUM ET DESCENSUM.

Tonus perfectus quo ad ascensum et descensum est ille qui si fuerit authenticus supra finem suum usque ad diapason ascendit et infra usque ad semitonium aut tonum vel semidytonum aut dyto-

num descendit; et si fuerit plagalis, qui infra suum finem usque ad diatessaron descendit ac supra usque ad diapenthe cum semitonio aut tono vel semidytono aut dytono ascendit, ut hic patet:



Exempla primi toni pro omnibus



autenticis.



Exempla secundi toni pro omnibus



plagalibus.

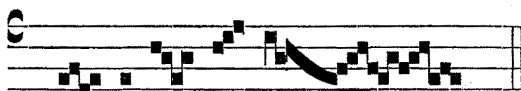
CAPITULUM XXVIII.

DE TONO PERFECTO QUO AD ASCENSUM ET IMPERFECTO QUO AD DESCENSUM.

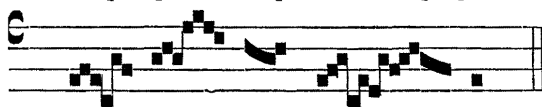
Tonus perfectus quo ad ascensum et imperfectus quo ad descensum est ille qui, si fuerit autenticus, ascendit supra finem suum usque ad diapason ac infra nihil descendit, et si fuerit plagalis, qui supra finem suum usque ad diatessaron non pervenit. Attamen supra diapenthe cum semitonio aut tono vel semidytono aut dytono attingit, ut hic probatur:



Exemplum tertii toni pro omnibus autenticis.



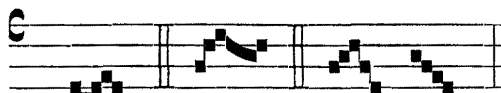
Exempla quarti toni pro omnibus plagalibus.



CAPITULUM XXIX.

DE TONO PERFECTO QUO AD DESCENSUM ET IMPERFECTO QUO
AD ASCENSUM.

Tonus perfectus quo ad descensum et imperfectus quo ad ascensum est ille qui, si autenticus fuerit, infra suum finem usque ad semitonium aut tonum vel semidytonum aut dytonum descendit et supra usque ad diapason non pervenit, et si fuerit plagalis, si supra finem suum diapenthe non transcendit, infra vero usque ad diatessaron descendit.



Exemplum quinti toni pro omnibus autenticis.





Exemplum sexti pro omnibus plagalibus.

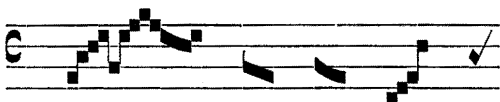


CAPITULUM XXX.

DE DUBIO ORTO EX SIMILITUDINE ASCENSUS AC DESCENSUS
AUTENTICI IMPERFECTI QUO AD ASCENSUM ET PERFECTI QUO AD
DESCENSUM, AC PLAGALIS IMPERFECTI QUO AD DESCENSUM
ET PERFECTI QUO AD ASCENSUM.

Sed ex prædictis dubium orire poterit, videlicet :
quomodo tonus authenticus imperfectus quo ad ascensum et perfectus quo ad descensum ac plagalis perfectus quo ad ascensum et imperfectus quo ad descensum equaliter ascendere descendereque possint, ut puta supra finem eorum usque ad diapenthe, cum semitonio aut tono, vel semidytono aut dytono ac infra usque ad semidytonum aut tonum vel semidytonum aut dytonum qualis tonus esse potius; dicetur respondendum quod si tonus supra finem suum ascendat sæpius usque ad diapenthe cum semidytono aut dytono quam infra descendat usque ad semidytonum aut dytonum, authenticus nominabitur, ut patet in ultimo exemplo quinti toni posito supra capitulo proximo. Si vero e contra frequentius infra finem suum usque ad semidytonum aut dytonum descendat quam supra usque ad diapenthe cum semidytono aut dytono as-

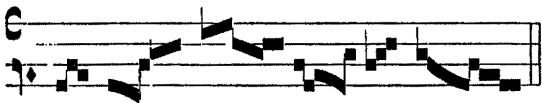
cendat, plagalis appellabitur, ut videri potest in ultimo exemplo quarti toni posito supra capitulo penultimo; at si tonus ipse totiens supra finem suum usque ad prædictum diapenthe cum semidytono aut dytono ascenderit quotiens infra usque ad semidytonum aut dytonum descenderit, autentici nomen propter ejus præstantiam sortietur, ut hic probatur:



Exemplum septimi toni pro omnibus autenticis.



Quando autem tonus supra finem suum usque ad diapenthe cum semidytono aut dytono ascendit et infra tantum usque ad semitonium aut tonum descendit, indistincte autenticus est, ut hic patet:



Exemplum primi toni pro omnibus autenticis.

Et si tonus ipse supra finem suum usque ad diapenthe cum semitonio aut tono ascendat ac infra usque ad semitonium aut tonum descendat, dicitur etiam autenticus, ut hic probatur:



Exemplum tertii toni pro omnibus autenticis

Volunt tamen aliqui quod si in hujusmodi tono ascendente supra finem suum usque ad diapenthe cum semitonio aut tono ac infra usque ad semitonium aut tonum descendente species communis diatessaron pluries repercutiantur, plagalis erit judicandus, ut hic patet :



Exemplum quarti toni pro omnibus plagalibus.

Sed si tonus supra finem suum usque ad diapenthe cum semitonio aut tono ascendens infra usque ad semidytonum aut dytonum descendat, sine exceptione plagalis esse dicetur, ut hic probatur :

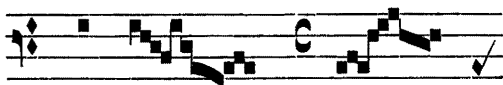


Exemplum sexti toni pro omnibus plagalibus.

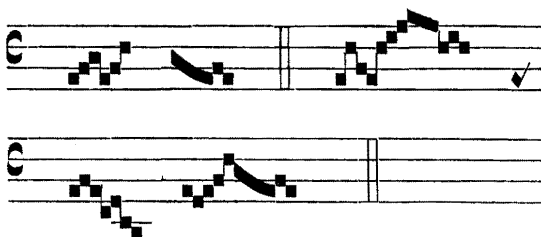
CAPITULUM XXXI.

DE TONO PERFECTO QUO AD ASCENSUM ET PLUSQUAM PERFECTO QUO AD DESCENSUM.

Tonus perfectus quo ad ascensum et plusquam perfectus quo ad descensum est plagalis, quando infra finem suum ultra diatessaron descendit ac supra usque ad diapenthe cum semitonio aut tono vel semidytono aut dytono ascendit, ut hic patet :



Exempla octavi toni pro omnibus plagalibus.



CAPITULUM XXXII.

DE TONO PERFECTO QUO AD DESCENSUM ET PLUSquam
PERFECTO QUO AD ASCENSUM.

Tonus perfectus quo ad descensum et plusquam perfectus quo ad ascensum est authenticus, quando intra finem suum usque ad semitonium aut tonum vel semidytonum aut dytonum descendit ac supra diapason transcendit, ut hic probatur :



Exempla septimi toni pro omnibus authenticis.

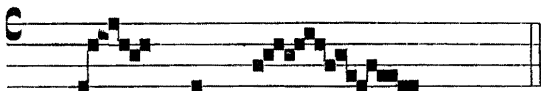


CAPITULUM XXXIII.

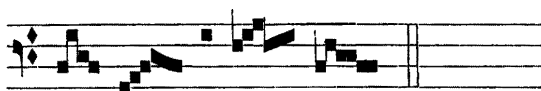
DE TONO IMPERFECTO QUO AD ASCENSUM ET DESCENSUM.

Tonus imperfectus quo ad ascensum et descensum est ille qui, si fuerit authenticus, supra finem suum diapason non attingit, ac infra nihil descendit, et si plagalis fuerit, qui infra finem suum usque ad

diatessaron non pervenit ac supra diapenthe non excedit, ut hic patet :



Exemplum primi toni pro omnibus authenticis.

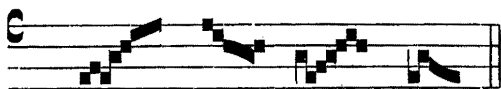


Exemplum secundi toni pro omnibus plagalibus.

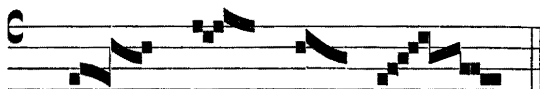
CAPITULUM XXXIV.

DE DUBIO ORTO EX SIMILITUDINE ASCENSUS AUTENTICI IMPERFECTI QUO AD ASCENSUM ET DESCENSUM, AC PLAGALIS IMPERFECTI QUO AD DESCENSUM ET PERFECTI QUO AD ASCENSUM.

Ne hic dubitatur quoniam tonus authenticus imperfectus quo ad ascensum et descensum ac plagalis perfectus quo ad ascensum et imperfectus quo ad descensum infra suum finem nihil descendentes supra æqualiter ascendere posse videantur videlicet usque ad diapenthe cum semitono aut tono vel semiditono aut ditono qualiter unus ab alio discernetur, dicendum quod si tonus infra finem suum nihil descendat et supra usque ad diapenthe cum semitono aut tono vel semiditono aut ditono ascendat indistincte authenticus erit, ut hic probatur :



Exempla tertii toni pro omnibus authenticis.



Dicunt attamen nonnulli quod si in tono ascendente supra finem suum usque ad diapenthe cum semitonio aut tono tantum, ac infra nihil descendente species communis diatessaron pluries repercussa fuerit, plagalis dicendus erit, ut hic patet :

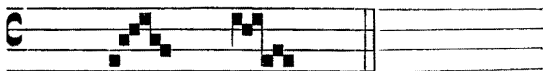


Exemplum sexti pro omnibus plagalibus.

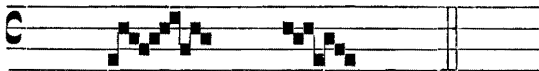
CAPITULUM XXXV.

DE DUBIO ORTO EX SIMILITUDINE ASCENSUS AUTENTICI IMPERFECTI
 QUO AD ASCENSUM ET DESCENSUM AC PLAGALIS ETIAM
 SIC IMPERFECTI.

Præterea tonus authenticus imperfectus quo ad ascensum et descensum ac plagalis etiam imperfectus quo ad ascensum et descensum, nihil infra finem eorum descendentes supra equaliter posse videntur ascendere videlicet usque ad diapenthe vel minus, a quo igitur unus ab altero cognoscetur? Respondeo quod si tonus infra finem suum nihil descendens supra diapenthe non transcendat et ipsum diapenthe totiens ac pluries quod diatessaron commune frequentet, authenticus dicetur; e contra vero plagalis, ut hic probatur :



Exemplum septimi toni pro omnibus authenticis.

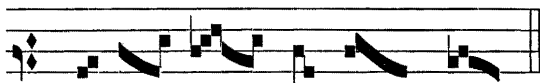


Exemplum octavi toni pro omnibus plagalibus.

Quidam attamen dicunt quod in hujusmodi tono supra finem suum usque ad diapenthe tantum ascendente ac infra nihil descendente notæ supra et infra cordam ejus existentes sunt numerandæ, et si plures fuerint supra quam infra, autenticus erit judicandus; si vero tot aut minus, plagalis. Notandumque est notas quæ in ipsa corda positæ sunt, neque cum superioribus, neque cum inferioribus esse numerandas, ut hic patet :



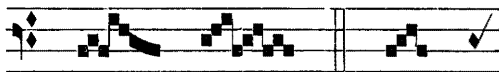
Exemplum primi toni pro omnibus autenticis.



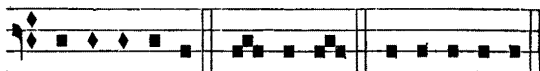
Exemplum secundi toni pro omnibus plagalibus.

Et quamvis istorum opinio non mihi vera omnino videatur propter complures antiphonas quas in oppositum, quisquis voluerit, in antiphonario invenire poterit, non tamen inutile sciri arbitror, quod corda cujuslibet toni dicitur locus ille qui a fine ipsius toni aut semiditono aut ditono distat; itaque *F fa ut* grave regularis corda est primi toni et secundi; *G sol re ut* grave tertii et quarti; *A la mi re* acutum quinti et sexti; *B fa mi* acutum septimi et octavi. Si vero tonus infra

finem ejus nihil descendens supra usque ad diatessaron tantum aut minus aut nihil ascendat, sine exceptione plagalis est, ut hic probatur :



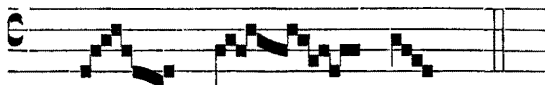
Exempla secundi toni pro omnibus autenticis.



CAPITULUM XXXVI.

DE DUBIO ORTO EX SIMILITUDINE ASCENSUS AC DESCENSUS
AUTENTICI IMPERFECTI QUO AD ASCENSUM ET PERFECTI QUO AD
DESCENSUM, AC PLAGALIS IMPERFECTI QUO AD UTRUMQUE.

Denique videtur quod tonus autenticus imperfectus quo ad ascensum et perfectus quo ad descensum, ac plagalis imperfectus quo ad ascensum et descensum simili modo supra finem eorum ascendere ac infra descendere possint, videlicet supra usque ad diapente vel minus et infra usque ad semitonium aut tonum aut semiditonus aut ditonus. Quæ igitur differentia unum ab altero secernet? dicendum quod si tonus totiens aut pluries frequentet diapente quam diatessaron supra finem suum usque ad semitonium aut tonum tantum infra descendens, autenticus erit, e contra vero plagalis, ut hic patet :



Exemplum quinti toni pro omnibus autenticis.

CAPITULUM XXXVII.

DE TONO IMPERFECTO QUO AD ASCENSUM ET PLUSquam
PERFECTO QUO AD DESCENSUM.

Tonus imperfectus quo ad ascensum et plusquam perfectus quo ad descensum est plagalis tantum qui supra finem suum diapenthe non transcendit, et diatessaron infra excedit, ut hic probatur:



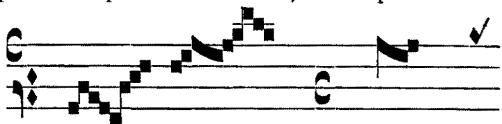
Exemplum secundi toni pro omnibus plagalibus.



CAPITULUM XXXVIII.

DE TONO IMPERFECTO QUO AD DESCENSUM ET PLUSquam
PERFECTO QUO AD ASCENSUM.

Tonus imperfectus quo ad descensum et plusquam perfectus quo ad ascensum, est authenticus solum qui infra finem suum nihil descendens, ultra diapason ab ipso fine ascendit, ut hic patet:



Exemplum primi toni pro omnibus authenticis.



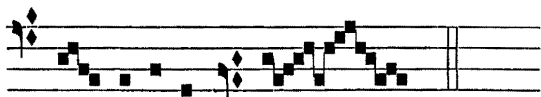
CAPITULUM XXXIX.

DE TONO PLUSQUAM PERFECTO QUO AD ASCENSUM
ET DESCENSUM.

Tonus plusquam perfectus quo ad ascensum et descensum est mixtus, sive fuerit authenticus sive plagalis qui a fine suo ultra diapason ascendit et infra eundem finem ultra diatessaron descendit, ut hic probatur :



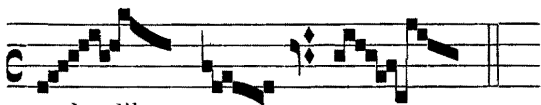
Exemplum tertii toni mixti pro omnibus



autenticis.



Exemplum quarti mixti pro omnibus



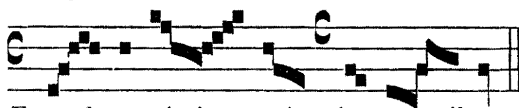
plagalibus.

CAPITULUM XL.

DE TONO MIXTO QUOD AD ASCENSUM AC DESCENSUM
PERFECTO.

Præterea sciendum quod tonus mixtus sive authenticus, sive plagalis fuerit, potest esse perfectus

quo ad ascensum ac descensum, hoc est quando supra finem suum usque ad diapason præcise ascendit et infra usque ad diatessaron descendit, ut hic patet :



Exemplum quinti et sexti toni pro omnibus



autenticis.

CAPITULUM XLI.

DE TONO MIXTO PERFECTO QUO AD ASCENSUM ET QUO AD
DESCENSUM PLUSQUAM PERFECTO.

Item poterit ipse tonus mixtus, sive sit autenticus sive plagalis, esse perfectus quo ad ascensum et plusquam perfectus quo ad descensum, videlicet si supra finem suum usque ad diapason tantum ascenderit, et infra ultra diatessaron descenderit, ut hic probatur :



Exemplum septimi toni mixti pro omnibus



autenticis.



Exemplum octavi toni mixti pro omnibus



plagalibus.

CAPITULUM XLII.

DE TONO MIXTO QUO AD DESCENSUM PERFECTO ET QUO AD
ASCENSUM PLUSQUAM PERFECTO.

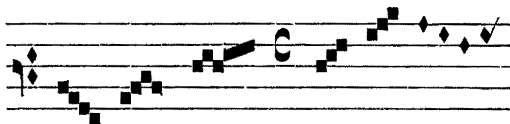
Insuper tonus mixtus, sive authenticus sive plagalis, sit perfectus quo ad descensum et plusquam perfectus quo ad ascensum esse poterit, hoc quando infra finem suum usque ad diatessaron tantum descendit et supra ultra diapason ascendit, ut hic patet :



Exemplum primi toni mixti pro omnibus



autenticis.



Exemplum secundi toni mixti pro omnibus



CAPITULUM XLIII.

DE DUBIO EX SIMILITUDINE ASCENSUS AC DESCENSUS AUTENTICI MIXTI AC PLAGALIS.

At eo quod istis quatuor ultimis modis tonus authenticus ac plagalis ascendere descendereque pariformiter posse videntur, notandum est si unum ab altero discernere voluerimus, quod si tonus pluries supra finem suum usque ad regulatam quantitatem authenticus vel ultra ascenderit quam ad illam quæ plagali regulata est vel ultra descenderit, authenticus vocabitur.

E contra vero plagalis esse dicetur ut in præmissis patet exemplis. At si tonus ipse totiens supra finem suum ut vel authenticus debet vel ultra ascendat, quotiens infra juxta debitum plagalis vel ultra descendit ob excellentiam ac præminentiam authenticus nomen sortietur, ut hic probatur :



Exempla quinti toni mixti pro omnibus authenticis.

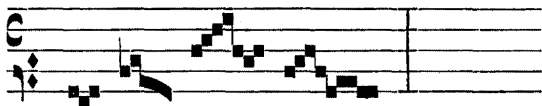




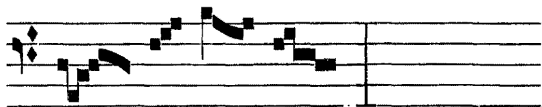
CAPITULUM XLIV.

DE FINE TONORUM.

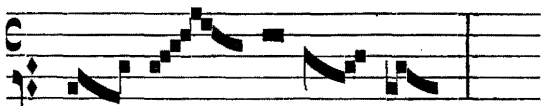
Superest finaliter de tonorum fine aliquantisper disserere; unde primo sciendum est quod finis hic sumitur pro loco in quo vox ultima toni ponitur. Placuit autem tonorum præceptoribus cuilibet eorum copulæ, hoc est, autentico cum suo plagali simul unum regularem finem attribuisse, videlicet primo et secundo D *sol re*; tertio et quarto E *la mi* grave; quinto et sexto FF *fa ut* grave; septimo et octavo G *sol re ut* grave, ut per supposita patet exempla:



Exemplum primi toni.



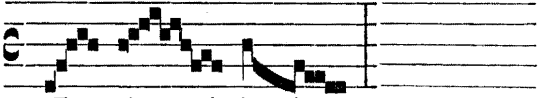
Exemplum secundi toni.



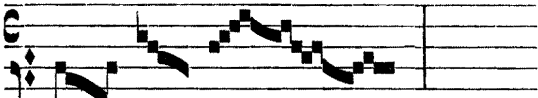
Exemplum tertii toni.



Exemplum quarti toni.



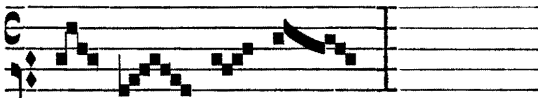
Exemplum quinti toni.



Exemplum sexti toni.



Exemplum septimi toni.



Exemplum octavi toni.

CAPITULUM XLV.

DE FINIBUS IRREGULARIBUS TONORUM.

At quamvis quatuor prædicta loca numeris octo tonis regulariter sint attributa, unde quando in eis finiunt, regulares vocantur, ipsi tamen toni in omnibus locis aliis regularibus aut per veram aut per fictam musicam correspondentibus sive intra manum sive extra finire possunt, et tunc irregulares appellati sunt.

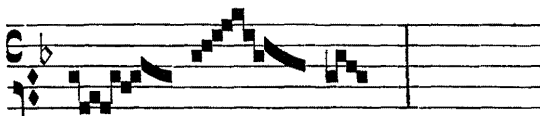
CAPITULUM XLVI.

DE FINIBUS IRREGULARIBUS PRIMI TONI ET SECUNDI.

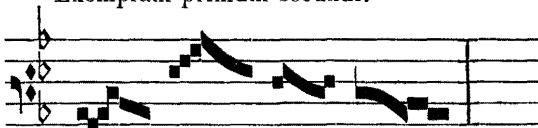
Primus itaque tonus atque secundus intra manum irregulariter finire poterunt in *G sol re ut* gravi per *b* molle ac naturam et in *C fa ut* per conjunctas *E la mi* gravis ac \sharp *mi*, et per *b* molle; extra manum autem in diapenthe sub *F ut* per conjunctam \sharp *mi* ac duas alias, unam positam in ditono et alteram in diapenthe cum tono sub ipso *F ut*, tanquam in locis regulari eorum, hoc est *D sol re*, consonantibus. Namque ascendendo ac descendendo per conjunctas ac proprietates pretactas supra et infra prædicta loca ita inveniuntur primæ species diapenthe ac diatessaron ex quibus isti toni formantur, sicut ascendendo et descendendo supra et infra *D sol re*, ut hic probatur :



Exemplum primum toni primi irregularis.



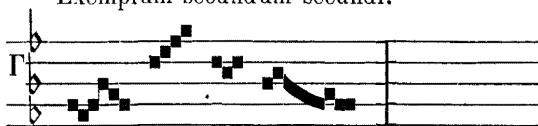
Exemplum primum secundi.



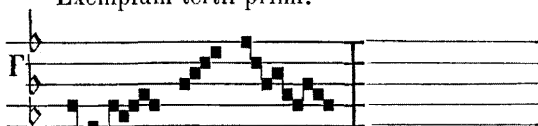
Exemplum secundum primi.



Exemplum secundum secundi.



Exemplum tertii primi.

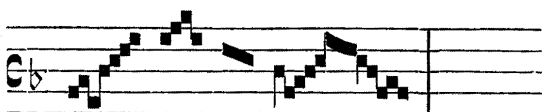


Exemplum tertium secundi.

CAPITULUM XLVII.

DE FINIBUS IRREGULARIBUS TERTII ET QUARTI.

Similiter tertius tonus et quartus per irregularitatem poterunt intra manum finire in *A la mi re* acuto per *b molle* ac naturam, et in *D sol re* per conjunctam *E la mi* gravis ac per *b molle* et per conjunctam \sharp *mi*; extra manum vero in diatessaron sub Γ *ut* per conjunctam \sharp *mi* cum duabus aliis, una in ditono, altera in diapenthe cum tono sub præfato Γ *ut* positis. Hæc etenim loca eorum regulari, id est *E la mi* gravi, correspondent quoniam supra et infra ipsam per prædictas proprietates et conjunctas ascendendo et descendendo secundæ species diapenthe ac diatessaron quæ tonos istos formant, perinde reperiantur ac si supra et infra *E la mi* grave ascenderetur ac descenderetur, ut hic patet :



Exemplum primum tertii toni irregularis.



Exemplum primum quarti.



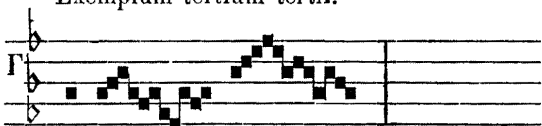
Exemplum secundum tertii.



Exemplum secundum quarti.



Exemplum tertium tertii.



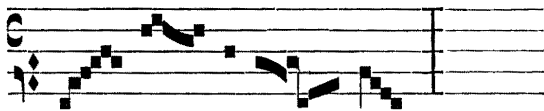
Exemplum tertium quarti.

CAPITULUM XLVIII.

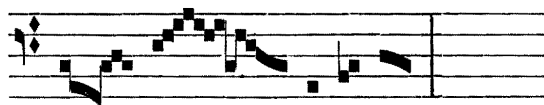
DE FINIBUS IRREGULARIBUS QUINTI ET SEXTI

Quintus etiam tonus et sextus intra manum irregulariter finire poterunt in C *fa ut* per naturam

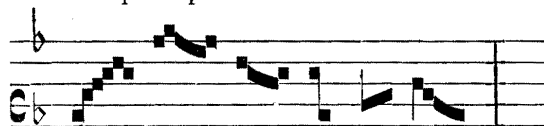
et per ♯ durum ac in B *fa* ♯ *mi* acuto per *b* molle et per naturam ac per conjunctam E *la mi* acuti si ejus fuerit, extra manum autem in tono sub F *ut* per ♯ durum et per naturam ac per conjunctam ♯ *mi*, quando necessarium erit, tanquam in locis regulari eorum, hoc est FF *fa ut* gravi consonantibus, namque ascendendo ac descendendo per conjunctas et proprietates præactas supra et infra prædicta loca, ita inveniuntur tertia aut quarta species diapente et tertia species diatessaron ex quibus isti toni formantur sicut ascendendo et descendendo supra et infra FF *fa ut* grave, ut hic probatur :



Exemplum primum quinti irregularis.



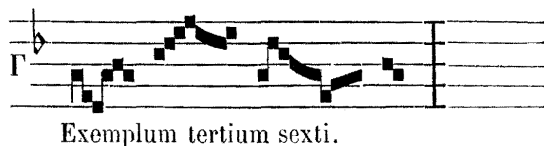
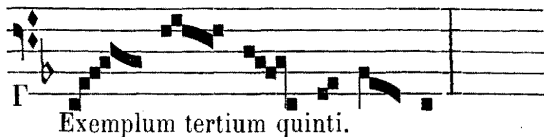
Exemplum primum sexti.



Exemplum secundum quinti.



Exemplum secundum sexti.

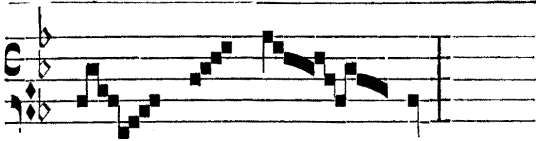


CAPITULUM XLIX.

DE FINIBUS IRREGULARIBUS SEPTIMI ET OCTAVI.

Pari modo septimus tonus et octavus per irregularitatem poterunt intra manum finire in *FF fa ut* grave per *b molle* et per conjunctam utriusque *E la mi* ac in *C sol fa ut* per naturam et per *b molle*. Extra manum vero in tono sub *F ut* per conjunctas \sharp *mi* et *E la mi* gravis ac per unam aliam in ditono sub præfato *F ut* positam. Hæc etenim loca eorum regulari id est *G sol re ut* gravi correspondent, quoniam supra et infra ipsa prædictas proprietates et conjunctas ascendendo et descendendo quarta species diapenthe et tertia diatessaron quæ tonos istos formant perinde reperiantur ac si supra et infra *G sol re ut* grave ascenderetur ac descenderetur, ut hic patet :

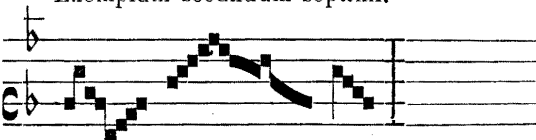




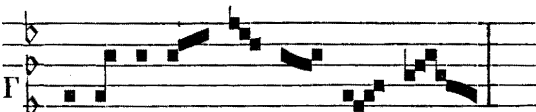
Exemplum primum octavi.



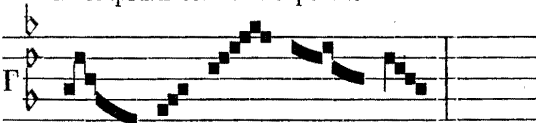
Exemplum secundum septimi.



Exemplum secundum octavi.



Exemplum tertium septimi.



Exemplum tertium octavi.

CAPITULUM L.

QUOD PLURA IRREGULARIA LOCATAM EXTRA MANUM QUAM INTRA
FINIBUS TONORUM CEDERE POSSUNT.

Plura denique alia irregularia loca intra manum et extra sunt in quibus ob convenientiam quam habent ad regularia nostri octo toni finire possunt. Verumtamen propter evitandam prolixitatem satis

super mihi visum est tria cuilibet tono per exempla specificasse. Nihilominus eo quod aliquibus forsitan mirum videretur me nullam prorsus mentionem de finibus qui tonis extra manum a parte superiori contingere possunt fecisse ne putarent si id præmitterem ex ignoratione evenisse de duobus tantum hic disserere institui hoc est de fine sexti et de fine octavi.

Sextus igitur tonus extra manum irregulariter finire poterit in semitonio supra *E la* per naturam et per ♯ durum aut per *b* molle, si opus fuerit mediante conjuncta in diapenthe supra prædictum *E la* posita tanquam in loco ejus regulari, hoc est *FF fa ut* gravi correspondente. Namque ascendendo et descendendo per proprietates et conjunctam prædictas, supra et infra dictum locum ita inveniuntur tertia aut quarta species diapenthe, tertia species diatessaron ex quibus tonus iste formatur sicut ascendendo et descendendo supra et infra *FF fa ut* grave, ut hic probatur:

Exemplum primum per naturam ac per ♯ durum.

Exemplum secundum per naturam et per *b* molle.

Octavus autem tonus per irregularitatem etiam

contenta intelligantur) secundum communiorem loquendi modum, interpretari mens est; unde primo :

Ditonus supra diapason, id est decima perfecta.

Semiditonus supra diapason, id est decima imperfecta.

Diapason cum tono, id est nona perfecta.

Diapason cum semitono, id est nona imperfecta.

Diapason, id est octava.

Diapenthe cum ditono, id est septima perfecta.

Diapenthe cum semitono, id est septima imperfecta.

Diapason cum tono, id est sexta perfecta.

Diapason cum semitono, id est sexta imperfecta.

Diapenthe, id est quinta.

Diatessaron, id est quarta.

Ditonus, id est tertia perfecta.

Semiditonus, id est tertia imperfecta.

Tonus, id est secunda perfecta.

Semitonium, id est secunda imperfecta.

CONCLUSIO.

Nunc postquam de formatione principio, medio ac fine tonorum disseruimus ex quo facillime et natura et proprietates eorum innotescere potest, huic nostro opusculo finem imponere in animum venit.

Supplico tandem cunctis istam traditionem insipientibus ut me in amicitiam ac benevolentiam recipere dignentur quo Deus alpha et α , hoc est

principium et finis a quo originem duximus et in quem finaliter tendimus, mihi illorum orationibus adjuto tantum divini afflatus inspiret quod in dies magis ac magis profisciendo excellentissimæ arti musicæ, donec moriar, indulgeam ut, quoniam per artem hanc inventam ac infinitam meam excoluerim vitam, Dei infiniti largitate ad cælestia regna finis inscia valeam pervenire.

EXPLICIT LIBER DE NATURA ET PROPRIETATE TONORUM
A MAGISTRO JOANNE TINCTORIS, UT PRÆDICTUM
EST, COMPOSITUS QUEM QUOQUE CAPELLANUS REGIUS
ESSET NEAPOLIS INCEPIT ET COMPLEVIT ANNO 1476
DIE 6 NOVEMBRIS. QUO QUIDEM ANNO 15 NOVEMBRIS,
DIVA BEATRIX ARAGONIA UNGARORUM REGINA
CORONATA FUIT.

DEO GRATIAS.

TRACTATUS DE NOTIS ET PAUSIS EDITUS A
MAGISTRO JOHANNE TINCTORIS, IN LEGIBUS
LICENTIATO REGISQUE SICILIE CAPELLANO.

PROLOGUS.

Egregio viro domino MARTINO HANARD canonico Cameracensi ac apostolico cantori Johannes Tinctoris inter cantores Regis Siciliæ minimus, immortalē benevolentiam. Considerans (celeberrime cantorum) quod necessarium sit opera artificiose canendi daturō, notas et pausas cognoscere, de his tractare, non laudis aviditate, sed vera qua afficior erga musices studiosos caritate, ut brevius potero,

institutui. Sicut enim tuæ perspicientiæ sublimitas novit nominem in arte dicendi peritum evadere sine litterarum cognitione contingit, pariformiter nullus unquam recte cantabit, si notas et pausas ignoraverit. Ex litteris namque sillabæ, dictiones tandem orationes conficiuntur, sic ex notis et pausis omnes cantus componuntur; et quamvis plurimi inveniantur melodiosissimi cantores notarum pausarumque prorsus expertes sicut infiniti oratores distinctissime orantes litteras tamen ignorantes, nostra traditio supervacanea ob hoc non erit censenda, quippe per eam quisquis melodiöse cecinerit si id recte facere quod laudabile admodum est, intelligit secus non bene cantabit. Nam ut sapientes asserunt, nemo bene facit quod non intelligit.

LIBER PRIMUS.

CAPITULUM PRIMUM.

DE NOTÆ DIFFINITIONE NOTARUMQUE DIVISIONE.

Primum igitur de notis, postmodum de pausis tractemus. Nota est signum vocis certi vel incerti valoris. Hinc duas esse species notarum est animadvertendum, nam aliæ sunt certo valore ac regulari limitate secundum quantitates quibus supponuntur, ut in libro quem de regulari valore notarum inscripsimus competenter tradidimus, et talibus in cantu figurato solum utimur; aliæ pro

voluntate canentium , nunc majoris nunc minoris valoris efficiuntur quarum quidem in cantu plano est usus ; itaque de illis prius , demum de istis aliaqua dicamus.

CAPITULUM II.

DE NOTIS CERTI VALORIS.

Quinque notas certi valoris a nostris majoribus institutas tantum accepimus quæ sicut quinque sensus a natura humanis corporibus regendis accommodati, cunctis cantibus componendis sufficiunt, et eas sub uno versu penthametro sic artificiose ordinaverunt versus :


Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima.

Dupliciter autem quælibet istarum notarum, minima duntaxat excepta, formatur videlicet simpliciter et composite ; simpliciter quando non colligantur ; composite quando colligantur. Hinc de qualibet quæ sit et qualiter simpliciter formetur videamus ; postea de earum forma composita quæ fit per ligaturam , disseremus.

CAPITULUM III.


DE MAXIMA.

Maxima est nota in modo majori perfecto valoris trium longarum, et in imperfecto duarum. Diciturque maxima eo quod cæteræ notæ et forma et

valore minores sunt. Forma ejus est quadrangula, non tamen quadrata, sed habens latitudinem duarum quadratarum et caudam a parte dextra deorsum aut sursum protactam, ut hic: 


CAPITULUM IV.

DE LONGA.

Longa est nota in modo minori perfecto valoris trium brevium et in imperfecto duarum, diciturque longa eo quod respectu brevis, a qua solum cauda differt, longa sit; forma namque ejus quadrata est ut brevis, sed caudam a parte dextra deorsum aut sursum protractam recipit, ut hic: 

CAPITULUM V.

DE BREVI.

Brevis est nota in tempore perfecto valoris trium semibrevium et in imperfecto duarum. Diciturque brevis eo quod respectu longæ brevis sit, forma etenim ipsius quadrata est nullam penitus recipiens caudam, ut hic: 

CAPITULUM VI.

DE SEMIBREVI.

Semibrevis est nota in prolatione majori valoris trium minimarum et in imperfecto duarum. Diciturque semibrevis, quasi imperfecta brevis eo quod respectu brevis imperfecta sit. Forma namque

ejus non perfecte quadrata est, quia figuratur cum quatuor angulis quorum primus a parte superiori, secundus ab inferiori, tertius a dextra, et quartus a sinistra protrahitur, ut hic : $\diamond \diamond \diamond \diamond$

CAPITULUM VII.

DE MINIMA.

Minima est nota valoris individui, diciturque minima eo quod cæteræ notæ valore majores sunt; forma ejus, ut semibrevis, est cum cauda sursum aut deorsum directe protracta, ut hic : $\downarrow \uparrow$

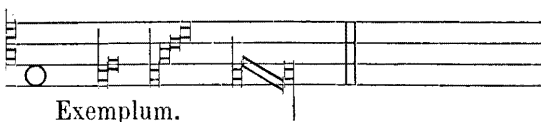
Verum tamen aliquando minima tractulum a sua summitate oblique protractum recipit aut aliquo colore impletur quamvis illud in prolatione majori frequentius et solum in signum proportionis duplicis; istud autem in prolatione minori, et non solum in signum duplæ, sed etiam sesquialteræ fiat, quam quidem minimam tunc imperiti seminimam dicunt sed admodum errant ut in libro quem proportionale musices inscripsimus, manifeste probamus.

CAPITULUM VIII.

DE LIGATURIS.

Quatuor autem istarum notarum videlicet, maxima, longa, brevis et semibrevis, aliter formantur per ligaturam. Et est ligatura duarum aut plurium notarum ad invicem continua junctura, omnis vero ligatura vel est ascendens vel descendens : ligatura ascendens est quando ultima

duarum notarum altior est prima seu plurium penultima, ut hic :



Exemplum.

Ligatura autem descendens est quando ultima duarum notarum colligatarum inferior est prima seu plurium penultima, ut hic :



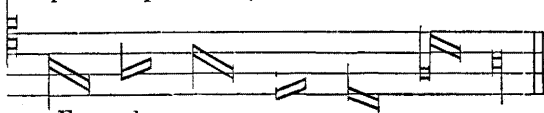
Exemplum.

Præterea omnis ligatura aut est recta aut obliqua. Ligatura recta est quando notæ colligatæ recte sunt protractæ, ut hic patet :



Exemplum.

Ligatura obliqua est quando notæ colligatæ oblique sunt protractæ, ut hic :



Exemplum.

CAPITULUM IX.

DE DIFFERENTIA NOTARUM IN LIGATURIS CONCURRENTIUM.

Ac quoniam in ligaturis hujusmodi aliquæ notæ

sunt primæ aliquæ mediæ, et aliquæ ultimæ. Ad sciendum quæ sint notæ in quamvis ligatura primo de primis, secunda de mediis, tertio de ultimis tractabimus.

CAPITULUM X.

DE REGULIS GENERALIBUS CIRCA PRIMAS NOTAS, LIGATURARUM COGNOSCENDAS.

Igitur primo circa primas notas in ligaturis cognoscendas septem regulæ generales assignantur.

De prima generali regula.

Prima regula generalis est quod in omni ligatura ascendente prima nota habens caudam sursum a parte sinistra protractam semibrevis est, ut hic patet :



De secunda generali regula.

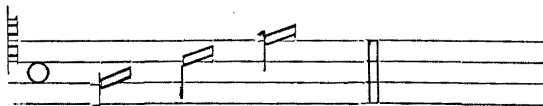
Secunda regula generalis est quod in ligatura ascendente et recta prima nota sine cauda brevis est, ut hic :



De tertia generali regula.

Tertia regula generalis est quod in ligatura ascendente et obliqua prima nota habens caudam

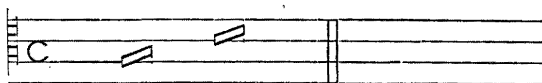
a parte sinistra deorsum protractam brevis est, ut hic :



Exemplum.

De quarta generali regula.

Quarta regula generalis est quod in ligatura ascendente et obliqua prima nota sine cauda longa est, ut hic :



Exemplum.

De quinta generali regula.

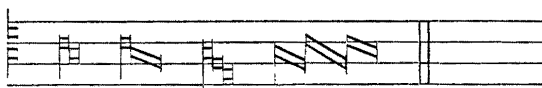
Quinta regula generalis est quod in omni ligatura descendente, prima nota habens caudam sursum a parte sinistra protracta semibrevis est, ut hic patet :



Exemplum.

De sexta generali.

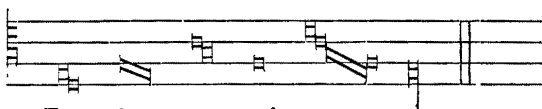
Sexta regula generalis est quod in omni ligatura descendente, prima nota habens caudam a parte sinistra deorsum protractam brevis est, ut hic patet :



Exemplum.

De septima regula generali.

Septima regula generalis est quod in omni ligatura descendente sine cauda, prima nota longa est, ut hic patet :

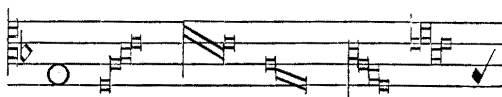


Exemplum.

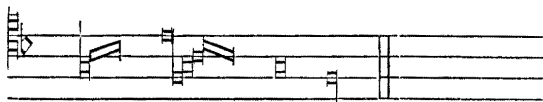
CAPITULUM XI.

DE MEDIIS NOTIS LIGATURARUM COGNOSCENDIS.

Secundo quod notæ mediæ ligaturarum ut sunt omnes illæ quæ inter primam et ultimam sunt, in quibus ligaturæ colligatæ cognoscantur. Unica datur generalis regula, quæ est, quod omnes notæ mediæ in omni ligatura sunt breves, nisi prima caudam habuerit sursum a parte sinistra protractam, quia tunc secunda sicut prima semibrevis est, ut hic :



Exemplum.



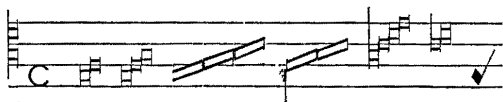
CAPITULUM XII.

DE REGULIS GENERALIBUS CIRCA ULTIMAS NOTAS LIGATURARUM
COGNOSCENDAS.

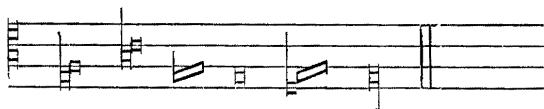
Tertio ad ultimas notas in ligaturis cognoscendas duæ regulæ generales assignantur :

De prima regula generali.

Prima regula generalis est quod in omni ligatura ascendente omnes notæ ultimæ breves sunt, nisi duæ tantum sint colligatæ, quarum prima caudam habeat a parte sinistra sursum protractam, quia tunc ultima sicut prima semibrevis est :

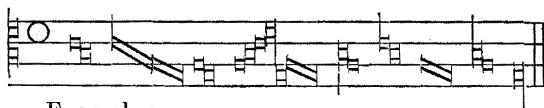


Exemplum.



De secunda regula generali.

Secunda regula generalis est quod in omni ligatura descendente et recta ultima nota longa est, et in obliqua brevis nisi duæ notæ tantum colligentur quarum prima habeat caudam a parte sinistra sursum protractam quia tunc ultima sicut prima semibrevis est, ut hic :

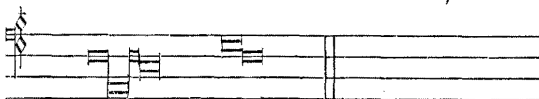


Exemplum.

CAPITULUM XIII.

NOTABILÉ QUODDAM DE LIGATURA MAXIMÆ.

Advertendum autem est quod in omni ligatura in qua nota secundum quartam regulam generalem de primis et de ultimis longa est si ipsa in formam maximæ dilatetur maxima efficitur, ut hic :

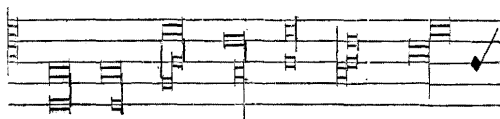


Exemplum.

CAPITULUM XIV.

QUOT MODIS MAXIMA AC LONGA ALIIS CUM PROPRIA FORMA COLLIGENTUR.

Finaliter advertendum, quod maxima cum maxima, longa, brevi et semibrevis, longaque cum maxima, longa, brevi etiam et semibrevis, dupliciter ligantur. Primo, quando una illarum super aliquam istarum directe; secundo quando a latere cum propria simplici forma colligando ponitur, ut hic :

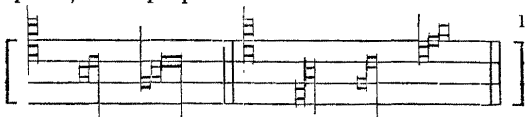


Exemplum.



Hinc si in quavis ligatura notæ propriam reti-

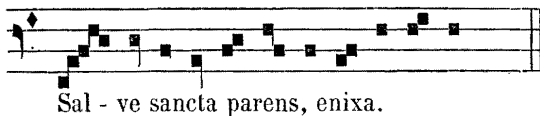
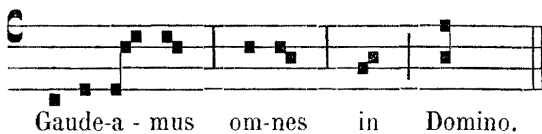
neat formam cum proprietate, si vero aliam recipiant, sine proprietate fieri dicitur :



CAPITULUM XV.

DE NOTIS INCERTI VALORIS.

Notæ vero incerti valoris sunt illæ quæ nullo regulari valore sunt limitatæ; cujusmodi sunt quibus in plano cantu utimur quarum quidem forma interdum est similis formæ longæ, brevis et semi-brevis, et interdum dissimilis, ita quod pedes musicarum propter earum parvitatem a plerisque nominantur, ut hic :



Et hujusmodi notæ nunc cum mensura, nunc sine mensura, nunc sub una quantitate perfecta, nunc sub alia imperfecta canuntur secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium.

1 Hoc exemplum e codice Bononiensi depromptum, in Bruxellensi deest.

LIBER II.

CAPITULUM PRIMUM.

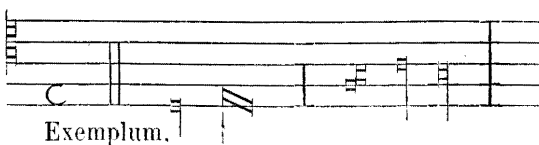
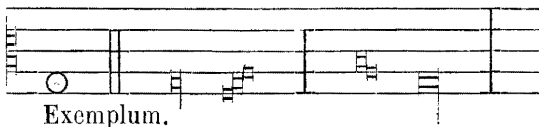
DE PAUSIS.

Nunc superest ut de pausis pro modulo ingenii dispiciamus. Pausa est taciturnitatis signum, secundum quantitatem notæ cui appropriatur fiendæ. Quantum igitur valet nota regulariter, tantum valet pausa ei appropriata. Sunt autem quatuor notæ quibus pausæ sunt appropriatæ, videlicet longa, brevis, semibrevis et minima. Hinc de qualibet sigillatim, quo clarius intelligantur tractandum est.

CAPITULUM II.

DE PAUSA LONGÆ.

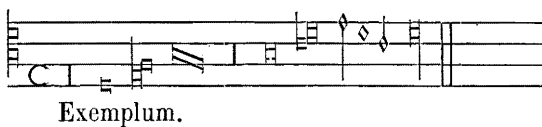
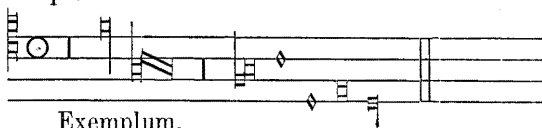
Pausa longæ est tractus quidam quovis colore formatus in modo minori perfecto tria et in imperfecto duo occupans spatia; valet igitur hujusmodi pausa sicut et longa in modo minori perfecto tres breves et in imperfecto duas, ut hic patet:



CAPITULUM III.

DE PAUSA BREVIS.

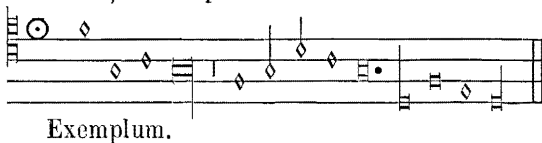
Pausa brevis est tractus quidam quovis colore formatus in quolibet tempore solum occupans spacium. Valet autem hujusmodi pausa in tempore perfecto tres semibreves et in imperfecto duas, ut hic patet :



CAPITULUM IV.

DE PAUSA SEMIBREVIS.

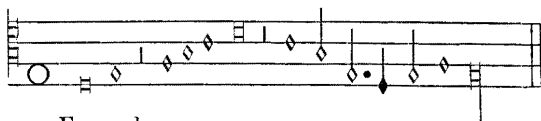
Pausa semibrevis est tractulus quidam quovis colore formatus dimidietatem spatii occupans et de linea deorsum protractus. Valet autem hujusmodi pausa in prolatione majori tres minimas et in minori duas, ut hic patet :



CAPITULUM V.

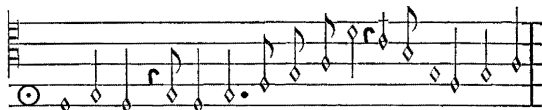
DE PAUSA MINIMÆ.

Pausa minimæ est tractulus quidam quovis colore formatus dimidietatem spatii occupans et a linea sursum protractus. Valor autem hujusmodi pausæ sicut et minima indivisus est eo quod ipsa sit simplex et incomposita, ut hic :



Exemplum.

Vocaturque hæc pausa vulgariter suspirium quoniam suspirando aptissime mensuratur; recipit et interdum tractulum quemdam obliquum a parte dextra deorsum protractum, nec tamen aliud accipit nomen, sed commensuratur uni minimæ quia cum ea proportionem duplam efficit, ut hic :



Exemplum.



Exemplum.

OPERIS CONCLUSIO.

Et hæc de notis et pausis dicta sufficiant quæ tibi, vir præstantissime, dirigenda sensui non ut te

doceam ne juxta græcum proverbium tanquam susvidear docere Minervam, sed ut monumenta studiorum meorum quod gratissimo animo, velut amicus, talem enim te sum expertus, accipias, neque munusculum hoc dubito tuæ dominationi pergratum fore, quoniam videamus viros doctissimos munera parva acceptare, peritissimosque doctrina facili gaudere.

FINIT TRACTATUS DE NOTIS ET PAUSIS
MUSICALIBUS.

TRACTATUS DE REGULARI VALORE NOTARUM,
EDITUS A MAGISTRO JOHANNE TINCTORIS,
IN LEGIBUS LICENTIATO REGISQUE SICILIÆ
CAPELLANO.

Cogitanti mihi, illustrissima Domina, rationi maxime consentaneum laudem et gloriam studiorum ab his qui ea intelligunt diliguntque expetere, in mentem venit hoc opusculum de regulari valore notarum inscriptum tue celsitudini dedicare, expetens. Si, in eo aliquid studii laude gloriaque dignum inveniatur id tua existimatione quæ intellectu prestantissimo, ac bonarum artium dilectione ferventissima viros nedum fæminas omnes excedas, mihi attributum fore. Precor igitur ingenti cordis affectu, quamvis hoc innata quadam sciendi cupiditate facturam te non dubitem ut quando opusculum ipsum in manibus habueris,

accuratissime perlegas, ac si in eo me libero homine digna percepisse inveneris, apud te ipsam amore sanctissimo quo erga scientiarum ingenuarum studiosos affici consueveris, per quam gratiosum efficere digneris, namque tunc operam meam huic studiorum generis impensam digne censebo dum ex eo gratiam eam celebris, tam illustris, tamque prudentis Dominae Regiæ filiæ consequitus fuero.

CAPITULUM I.

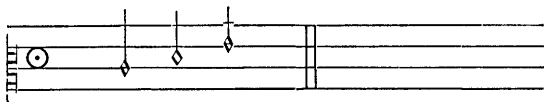
DE QUANTITATIBUS IN GENERE.

Quamquam in plerisque opusculis nostris quot et quæ notæ sint explicaverimus, tamen hic absurdum non mihi visum est eo quod de regulari valore earum scripturi sumus id ipsum resumere. Unde sciendum quod quisque tantum universales notæ sunt, quæ in hoc versu pentametro ordine recto posite facillime concipi retinerique possunt :

Maxima \equiv , longa \equiv , brevis \equiv , semibrevis \diamond , minima \downarrow

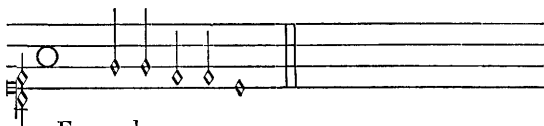
Et quoniam regularis valor istarum notarum ex quantitatibus attenditur, quid quantitas sit quotque quantitates et quæ sint, animadvertendum est. Unde quantitas est secundum quam quantus sit, cantus intelligitur. Quatuor autem quantitates ab artis musice preceptoribus institutas accipimus, videlicet : modum majorem, modum minorem, tempus et prolationem. Ex quibus quatuor quan-

titatibus omnis cantus componitur, non quod necessarium sit quolibet cantu omnes concurrere; namque si prolatio sola sit, cantus est, ut hic :



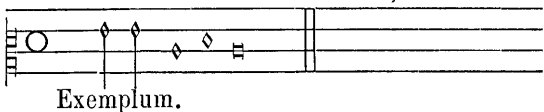
Exemplum.

Si tempus sine aliquo modo, ut hic :



Exemplum.

Similiter si modus minor absque major, ut hic :



Exemplum.

Sed ubi modus major ibi et minor, ubi modus minor ibi et tempus, ubi tempus ibi et prolatio, quoniam majori semper quantitati minorem inesse necesse est, ut hic patet :



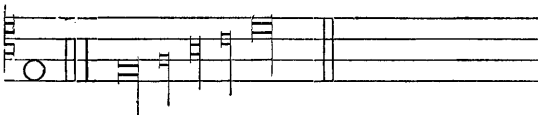
Exemplum.

Hinc ut natura cujuslibet istarum quatuor quantitatum valoresque notarum sibi subjectarum liquidius habeatur, specificè de omnibus tractare propositimus.

CAPITULUM II.

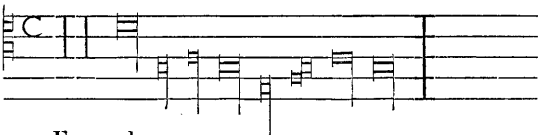
DE MODO MAJORI.

Modus major est quantitas ex certis longis maximam respicientibus constituta, et hic duplex est videlicet perfectus et imperfectus. Modus major perfectus est quantitas qua tres longe pro una maxima numerantur; itaque in hoc modo maxima quæ ei subjicitur regulariter valet tres longas, ut hic :



Exemplum.

Modus major imperfectus est quantitas qua duæ longæ pro una maxima numerantur, et sic in hoc modo maxima etiam ei subjecta regulariter valet duas longas, ut hic patet :



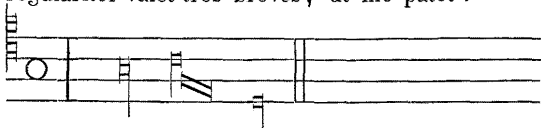
Exemplum.

CAPITULUM III.

DE MODO MINORI.

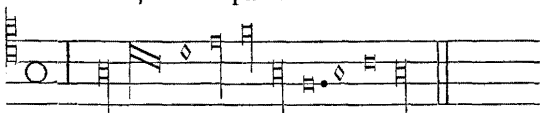
Modus minor est quantitas ex certis brevibus longam respicientibus constituta; quæ quidem duplex est, nam alius est modus minor perfectus,

alius minor imperfectus. Modus minor perfectus est quantitas qua tres breves pro una longa numerantur. Itaque hoc in modo longa quæ ei subjicitur regulariter valet tres breves, ut hic patet :



Exemplum.

Modus minor imperfectus est quantitas qua due breves pro una longa numerantur et sic in hoc modo longa etiam ei subjecta regulariter valet duas breves, ut hic patet :



Exemplum.

CAPITULUM IV.

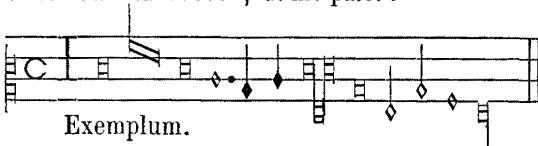
DE TEMPORE.

Tempus est quantitas ex certis semibrevibus brevem respicientibus constituta, et hoc duplex est videlicet, perfectum et imperfectum; tempus perfectum est quantitas qua tres semibreves pro una brevi numerantur; itaque in hoc tempore brevis que ei subjicitur regulariter valet tres semibreves, ut hic patet :



Exemplum.

Tempus imperfectum est quantitas qua due semibreves pro una brevi numerantur, et sic hoc in tempore brevis etiam ei subjecta regulariter valet duas semibreves, ut hic patet :

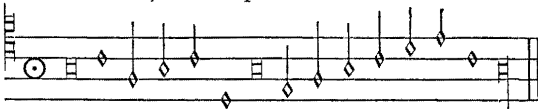


Exemplum.

CAPITULUM V.

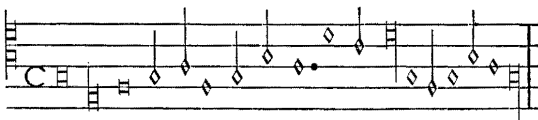
DE PROLATIONE.

Prolatio est quantitas ex certis minimis semibreves respicientibus; constituta quæ quidem duplex est, namque alia est prolatio major, alia minor. Prolatio major est quantitas qua tres minime pro una semibrevis numerantur; itaque hac in prolatione semibrevis que ei subicitur regulariter valet tres minime, ut hic patet :



Exemplum.

Prolatio minor est quantitas qua due minime pro una semibrevis numerantur, et sic in hac prolatione semibrevis etiam ei subjecta regulariter valet duas minime, ut hic patet :



Exemplum.

CAPITULUM VI.

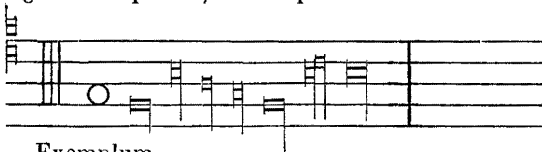
DE SIGNIS QUANTITATUM IN GENERE.

Certis autem signis predictæ quantitates tam perfectæ quam imperfectæ, licet aliæ positivæ aliæ privatæ, cognoscuntur. Quæ quidem signa propter hoc exponere necessarium arbitramur.

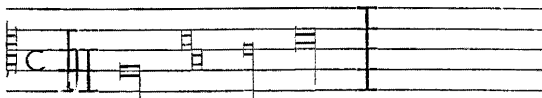
CAPITULUM VII.

DE SIGNO MODI MAJORIS PERFECTI.

Signum modi majoris perfecti est positio trium pausarum longalium simul immediate ante vel post signum temporale, ut hic patet :



Exemplum.

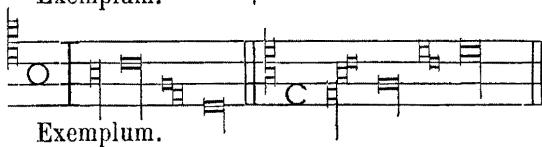
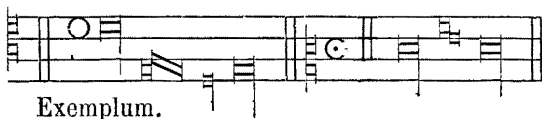


Exemplum.

CAPITULUM VIII.

DE SIGNO MODO MAJORIS IMPERFECTI.

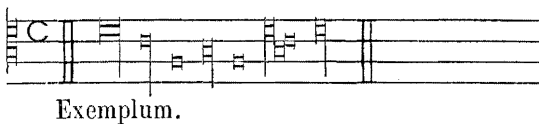
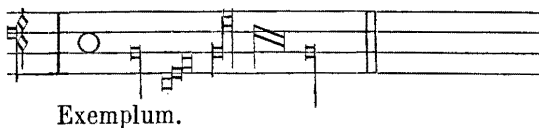
Signum modi majoris imperfecti est positio duarum longalium pausarum immediate ante vel post signum temporale, vel unius tantum post ipsum temporale signum vel prorsus nullius, ut hic patet :



CAPITULUM IX.

DE SIGNO MODI MINORIS PERFECTI.

Signum modi minoris perfecti est longalis pausa tria occupans spatia ante vel post signum temporale immediate posita; neque refert si sint plures dum tantum quælibet tria spatia occupet, ut patet hic:

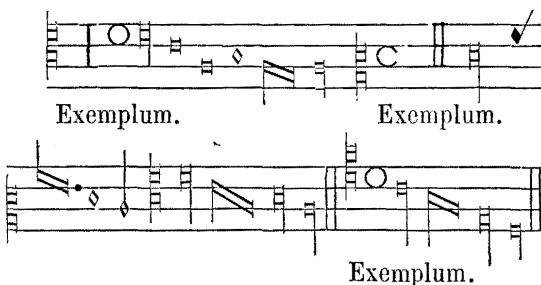


CAPITULUM X.

DE SIGNO MODI MINORIS IMPERFECTI.

Signum modi minoris imperfecti est longalis pausa duo occupans spatia ante vel post signum temporale immediate posita; neque refert etiam si sint plures dum tantum quælibet duo spatia

occupet. Preterea si nulla penitus longalis pausa signum temporale sequatur aut procadit, modum hunc etiam imperfectum privative designat, ut hic patet :

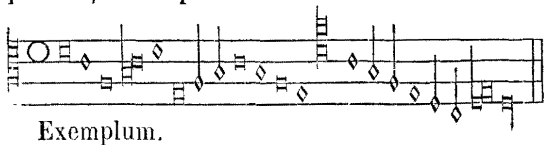


Animadvertendum tamen est quod si hujus modi pausæ longales quovis in modo majori atque minori, ut premisimus, signo temporali antepo-
nantur, non sunt de cantus essentia, secus vero si postponantur, quia tunc rite pausantur.

CAPITULUM XI.

DE SIGNO TEMPORIS PERFECTI.

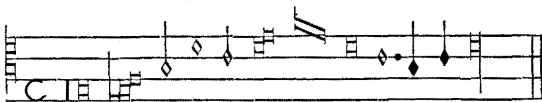
Signum temporis perfecti est circulus perfectus quod quoniam sit in modum fere unius \overline{O} quæ quarta vocalis est formatus, a plerisque \overline{O} appellatur, ut hic patet :



CAPITULUM XII.

DE SIGNO TEMPORIS IMPERFECTI.

Signum temporis imperfecti est circulus imperfectus, quem propter similitudinem forme quam habet cum tertia littera alphabeti que est C nonnulli C appellant, ut hic patet :

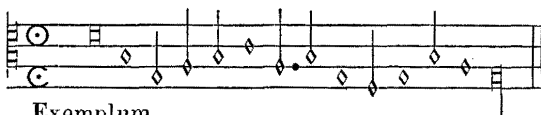


Exemplum.

CAPITULUM XIII.

DE SIGNO PROLATIONIS MAJORIS.

Signum prolationis majoris est punctus in medio circuli perfecti vel imperfecti positus, ut hic patet :



Exemplum.

CAPITULUM XIV.

DE SIGNO PROLATIONIS MINORIS.

Signum prolationis minoris est absentia puncti de medio circuli perfecti vel imperfecti, ut hic patet :



Exemplum.

CAPITULUM XV.

DE SPECIEBUS COMPOSITIONUM IN GENERE.

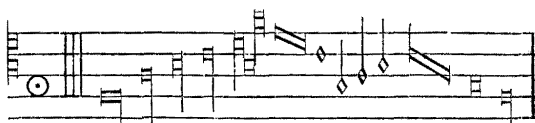
Porro cantus alii ex omnibus quantitibus perfectis componuntur, alii ex omnibus imperfectis, alii ex pluribus perfectis cum pluribus imperfectis, aut una tantum et alii ex pluribus imperfectis cum pluribus perfectis, aut una solum.

Quo fit ut sexdecim compositionum species inveniuntur per quas regularis valor notarum nunc major, nunc minor esse perhibetur hinc de quolibet ut regularis valor notarum eis subjectarum clarius agnoscatur consequenter disserere instituimus.

CAPITULUM XVI.

DE PRIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA EXISTENTIUM.

Prima species compositionis fit ex utroque modo perfecto, tempore perfecto et majori prolatione. Itaque regulariter valet in ea maxima 3 longas, 9 breves, 27 semibreves et 81 minimas; longa 3 breves, 9 semibreves, 27 minimas; brevis 3 semibreves et 9 minimas, ac semibrevis 3 minimas, ut hic :



Exemplum.

CAPITULUM XVII.

DE SECUNDA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

Secunda species compositionis fit ex modo majori perfecto, modo minori imperfecto, tempore perfecto et prolatione majori. Itaque in ea valet regulariter maxima 3 longas, 6 breves, 18 semibreves et 54 minimas; longa 2 breves, 6 semibreves, et 18 minimas; brevis 3 semibreves et 9 minimas; ut hic patet :



Exemplum.

CAPITULUM XVIII.

DE TERTIA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

Tertia species compositionis fit ex modo majori imperfecto, modo minori perfecto, tempore perfecto et prolatione majori. Itaque valet in ea regulariter maxima 2 longas, 6 breves, 18 semibreves et 54 minimas; longa 3 breves, 9 semibreves et 27 minimas; brevis 3 semibreves et 9 minimas; ac semibrevis 3 minimas; ut hic patet :



Exemplum.

CAPITULUM XIX.

DE QUARTA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

Quarta species compositionis fit ex utroque modo imperfecto, tempore perfecto et prolatione majori. Itaque valet in ea regulariter maxima 2 longas, 4 breves, 12 semibreves, et 36 minimas; longa 2 breves, 6 semibreves et 18 minimas; brevis 3 semibreves et 9 minimas; ut hic patet:



CAPITULUM XX.

DE QUINTA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

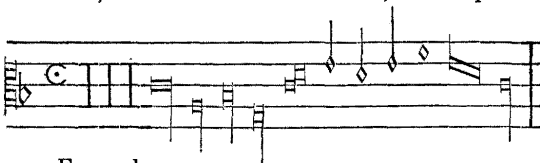
Quinta compositionis species fit ex utroque modo perfecto, tempore imperfecto et prolatione majori. Itaque in ea valet regulariter maxima 3 longas, 9 breves, 18 semibreves et 54 minimas; longa 3 breves, 6 semibreves et 18 minimas; brevis 2 semibreves, et sex minimas; ac semibrevis 3 minimas; ut hic patet:



CAPITULUM XXI.

DE SEXTA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

Sexta compositionis species fit ex modo majori perfecto, modo minori imperfecto, tempore imperfecto et prolatione majori. Itaque in ea valet regulariter maxima 3 longas, 6 breves, 12 semibreves et 36 minimas; longa 2 breves, 4 semibreves et 12 minimas; brevis 2 semibreves et 6 minimas; ac semibrevis 3 minimas; ut hic patet :



Exemplum.

CAPITULUM XXII.

DE SEPTIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

Septima species compositionis fit ex modo majori imperfecto, modo minori perfecto, tempore imperfecto et prolatione majori. Itaque regulariter valet in ea maxima 2 longas, 6 breves, 12 semibreves et 18 minimas; longa 3 breves, 6 semibreves et 18 minimas; brevis duas semibreves et 6 minimas; ac semibrevis 3 minimas; ut hic patet :



Exemplum.

CAPITULUM XXIII.

DE OCTAVA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

Octava species compositionis fit ex utroque modo imperfecto, tempore imperfecto et prolatione majori. Itaque regulariter in ea valet maxima 2 longas, 4 breves, 8 semibreves et 24 minimas; longa 2 breves, 4 semibreves et 12 minimas; brevis 2 semibreves et 6 minimas; ac semibrevis, 3 minimas; ut hic patet:

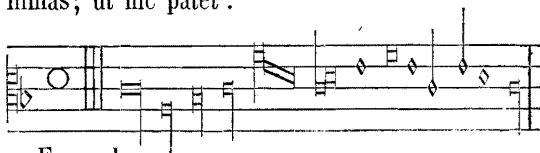


Exemplum.

CAPITULUM XXIV.

DE NONA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

Nona species compositionis fit ex utroque modo perfecto, tempore perfecto et prolatione minori. Itaque regulariter in ea valet maxima 3 longas, 9 breves, 27 semibreves et 54 minimas; longa 3 breves, 9 semibreves et 18 minimas; brevis 3 semibreves et 6 minimas; ac semibrevis, 2 minimas; ut hic patet:

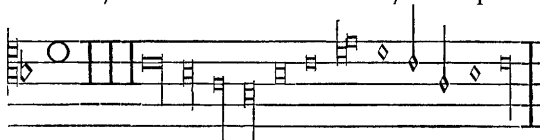


Exemplum.

CAPITULUM XXV.

DE DECIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN EA
EXISTENTIUM.

Decima species compositionis fit ex modo majori perfecto, modo minori imperfecto, tempore perfecto et prolatione minori. Itaque regulariter in ea valet maxima 3 longas, 6 breves, 18 semibreves et 36 minimas; longa 2 breves, 6 semibreves et 12 minimas; brevis 3 semibreves et 6 minimas; ac semibrevis 2 minimas; ut hic patet:



Exemplum.

CAPITULUM XXVI.

DE UNDECIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN
EA EXISTENTIUM.

Undecima species compositionis fit ex modo majori imperfecto, modo minori perfecto, tempore perfecto et prolatione minori. Itaque regulariter in ea valet maxima 2 longas, 6 breves, 18 semibreves et 36 minimas; longa 3 breves, 9 semibreves et 18 minimas; brevis 3 semibreves et 6 minimas; ac semibrevis 2 minimas; ut hic patet:

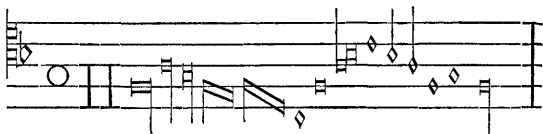


Exemplum.

CAPITULUM XXVII.

DE DUODECIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM IN
EA EXISTENTIUM.

Duodecima compositionis species fit ex utroque modo imperfecto, tempore perfecto et prolatione minori. Itaque regulariter in ea valet maxima 2 longas, 4 breves, 12 semibreves et 24 minimas; longa 2 breves, 6 semibreves et 12 minimas; brevis 3 semibreves et 6 minimas; ac semibrevis duas minimas; ut hic patet:



Exemplum.

CAPITULUM XXVIII.

DE TERTIA DECIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM
IN EA EXISTENTIUM.

Tertia decima species compositionis fit ex utroque modo perfecto, tempore imperfecto et prolatione minori. Itaque regulariter in ea valet maxima 3 longas, 9 breves, 18 semibreves et 36 minimas; longa 3 breves, 6 semibreves et 12 minimas; brevis 2 semibreves et 4 minimas; ac semibrevis 2 minimas; ut hic patet:

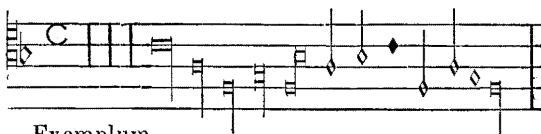


Exemplum.

CAPITULUM XXIX.

DE QUARTA DECIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM
IN EA EXISTENTIUM.

Quarta decima species compositionis fit ex modo majori perfecto, modo minori imperfecto, tempore imperfecto, et prolatione minori. Itaque regulariter valet in ea maxima 3 longas, 6 breves, 12 semibreves et 24 minimas; longa 2 breves, 4 semibreves et 8 minimas; brevis 2 semibreves et 4 minimas; ac semibrevis duas minimas; ut hic patet:



Exemplum.

CAPITULUM XXX.

DE QUINTA DECIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM
IN EA EXISTENTIUM.

Quinta decima species compositionis fit ex modo majori imperfecto, modo minori perfecto, tempore imperfecto et prolatione minori. Itaque regulariter valet in ea maxima 2 longas, 6 breves, 12 semibreves et 24 minimas; longa 3 breves, 6 semibreves et 12 minimas; brevis 2 semibreves, 2 minimas; ut hic patet:

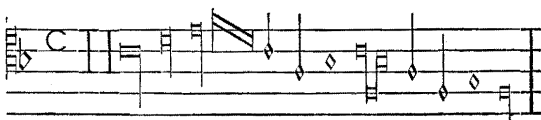


Exemplum.

CAPITULUM XXXI.

DE SEXTA DECIMA SPECIE COMPOSITIONIS ET VALORE NOTARUM
IN EA EXISTENTIUM.

Sexta decima et ultima species compositionis fit ex utroque modo imperfecto, tempore imperfecto et prolatione minori. Itaque regulariter in ea valet maxima 2 longas, 4 breves, 8 semibreves et 16 minimas; longa 2 breves, 4 semibreves et 8 minimas; brevis 2 semibreves et 4 minimas; ac semibrevis, 2 minimas; ut hic patet:



Exemplum.

CAPITULUM XXXII.

DE VALORE MINIMÆ.

Valor autem minimæ in omnibus quantitatibus stabilis fixusque manet, nec incrementum nec decrementum unquam recipiens ipsa; etenim nota est valoris individui, eo quod simplex sit ac penitus in composita, et quamvis valor aliarum 4 notarum ut preostendimus propter varietatem quantitatum quibus subjiciuntur, sit varius, tamen regularis est respectu illius qui in quantitatibus perfectis exceptive per imperfectionem earum attenditur. Qui quidem valor quoniam sit apprehensione difficilimus, super eo specialem tractatum

edidimus quem propter ipsius subjectum de imperfectionibus notarum inscripsimus.

CAPITULUM XXXIII.

OPERIS CONCLUSIO.

Accipe jam precor, Beatissima Beatrix, hoc tui Tinctoris opusculum, quod, quia de regulari valore notarum sit inscriptum quadam rationi consona proportione, tuæ celsitudini valore virtutum inestimabili quo nihil dignius est institutæ non modo dedicandum, sed et donandum censuit firmissime sperans (quoniam proceres sapientes atque prudentes quorum ipsa princeps es, potius animi donantis quam donum spectare soleant), quod si magnitudinem amoris quo ille tuæ ingenti gloriæ afficitur, inspicias, parvitatem sui muneris profecto non contemnes.

EXPLICIT.

LIBER IMPERFECTIONUM NOTARUM MUSICALIUM
EDITUS A MAGISTRO JOHANNI TINCTORIS
IN LEGIBUS LICENTIATO REGISQUE MAGNÆ
SICILIÆ CAPELLANO.

PROLOGUS.

Artis musicæ studiosissimo Juveni JACOBO FRONTIN, Joannes Tinctoris ejusdem artis professor minimus immortalem amicitiam.

Laudabili plurimum affectu (inclite Juvenis), expetisti ut tibi de imperfectionibus notarum musicalium aliquid scripto traderem, cui profecto justa petenti mox assentire volui, quippe non modo tuæ indoli clarissimæ, verum et ceteris bonarum artium amatoribus a Deo sum affectus, quod si quid a me exigant eorumque de illis sentiam id exhibere non differam; neque (precor) credas hanc mihi materiam levis esse speculationis, quoniam nostros majores super ea parum, coævos vero minus dissertasse legerim audiverimque; gratis igitur accipe minusculum hoc egregio nomine tuo cum ingenti benevolentia dicatum, traditionique perutili exhortor vehementissime studeas ne (quod absit) tanta virtutis imperfectione polluaris ut quod laudabiliter exoptasti, impudenter ipse contemnas.

LIBER PRIMUS.

CAPITULUM I.

DE IMPERFECTIONIS DIFFINITIONE ET NOTARUM QUALITATE.

Tractaturus autem de ipsis notarum musicalium imperfectionibus, prius imperfectionem definiendum existimavi. Unde imperfectio est tertie partis proprii valoris totius notæ aut suarum partium abstractio; et ut ipsa hæc materia clarius elucescat preponendum est quod quinque universales notæ certi valoris in musica tantummodo repe-

riuntur quæ sub hoc uno versu penthametro artificiose ordinantur.

Maxima : \equiv ; longa : \equiv ; brevis : \equiv ; semibrevis : \diamond ; minima : \uparrow .

Quarum quinque notarum aliæ sunt majores, aliæ minores. Majores notæ sunt illæ que supra inferiores sunt. Minores notæ sunt illæ quæ infra superiores sunt.

Preterea quædam diversis respectibus et majores et minores sunt, quoniam supra et infra aliquas sunt, hinc est quod maxima nota major est solum quia cæteræ infra eam sunt. Longa respectu maxime nota minor est, quoniam illa infra istam est; respectu vero cæterarum, scilicet : brevis, semibrevis et minima, nota major est, quia illa supra istas est. Brevis respectu maxime et longe nota minor est quoniam illa infra istas est. Respectu vero semibrevis et minimæ nota major est quia illa supra ista est. Semibrevis respectu maximæ, longæ et brevis nota minor est, quoniam illa infra istas est. Respectu vero minimæ nota major est quia illa supra istam est. Minima nota minor est solum quoniam cæteræ supra eam sunt.

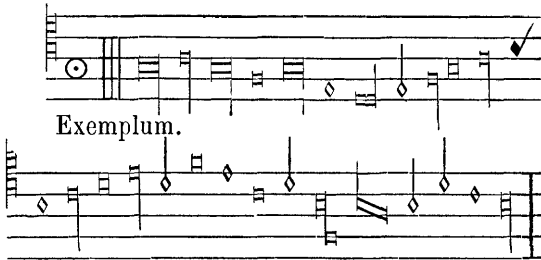
Itaque concludendum est quod maxima est nota major longæ, brevis, semibrevis et minimæ ; longa est nota minor maximæ major brevis, semibrevis et minimæ ; brevis est nota minor maximæ et longæ major semibrevis et minimæ ; semibrevis est nota minor maximæ, longæ et brevis, major

minimæ; minima est nota minor maximæ, longæ, brevis et semibrevis et hinc notæ minores majorum sunt partes quarum quidem partium. Aliæ sunt propinquæ, aliæ remotæ, aliæ remotiores, aliæ remotissimæ; partes propinquæ sunt illæ inter quas et notas quarum hujus modi partes sunt, nulla major habetur. Sic longæ sunt propinquæ partes maximæ, breves longæ, semibreves brevis, et minimæ semibrevis; partes remotæ sunt illæ inter quas et notas quarum hujusmodi partes sunt sola major invenitur. Sic breves sunt partes remotæ maximæ, semibreves longæ et minimæ semibrevis. Partes remotiores sunt illæ inter quas et notas quarum hujusmodi partes sunt, due majores reperiuntur. Sic semibreves sunt partes remotiores maximæ et minimæ longæ; partes remotissimæ sunt illæ inter quas et notas cujus partes hujus modi sunt, cæteræ majores inveniuntur. Sic minimæ solum sunt remotissimæ, partes maximæ.

Ex quibus colligendum est quod partes propinquæ maximæ sunt longæ, remotæ breves, remotiores semibreves et remotissimæ minimæ; partes propinquæ longæ sunt breves, remotæ semibreves et remotiores minimæ; partes propinquæ brevis sunt semibreves et remotæ minimæ; partes autem propinquæ semibrevis sunt minime.

Itaque unica nota totalis est tantum, scilicet maxima; tres totales et partiales, scilicet longa, brevis et semibrevis; et unica partialis tantum,





scilicet minima. Harum autem quinque notarum, pro qualitate prolationis, temporis et utriusque modi, tres imperficiunt et imperficiuntur, scilicet longa, brevis et semibrevis; unica imperficitur, et non imperficit, scilicet maxima; et unica imperficit et non imperficitur, scilicet minima; namque minores notæ majores imperficiunt, quo fit ut notæ majores a minoribus imperfiantur. Hinc est quod longa maximam imperficit et imperficitur a brevi, semibrevis et minima; brevis maximam ac longam imperficit, a semibrevis et minima imperficitur; semibrevis maximam, longam et brevem imperficit et imperficitur a minima; maxima a longa, brevi et semibrevis et minima imperficitur, et quia majorem non habet, nullam imperficit. Minima vero maximam, longam, brevem et semibrevis imperficit, et quia minorem non habet a nulla imperficitur, ut hic :

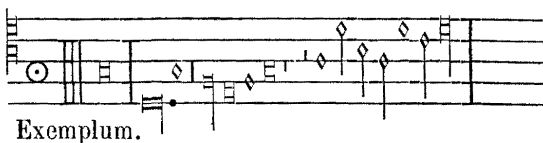


CAPITULUM II.

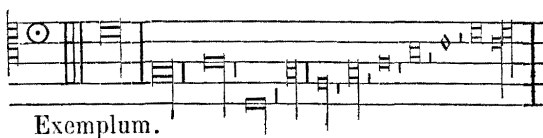
DE PAUSARUM IMPERFECTIONE.

Et quoniam quatuor sunt istarum quinque no-

tarum quarum cuilibet una singularis pausa est appropriata ejusdem valoris cujus et sua nota, scilicet: longa, ; brevis, ; semibrevis, , et minima, , sciendum est quod omnis pausa imperficere potest, imperfici vero non, ut hic:



Hinc quot et quales notas possunt longa, brevis, semibrevis et minima imperficere, tot et tales possunt earum pausæ; sicque pausa longe maximam; pausa brevis maximam et longam; pausa semibrevis maximæ, longam et brevem; pausa minimæ, maximam, longam, brevem et semibrevis, imperficere poterit, ut hic:



CAPITULUM III.

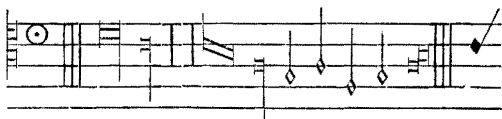
DE TREDECIM GENERALIBUS IMPERFECTIONUM REGULIS.

Primum igitur circa ipsarum notarum musicalium imperfectiones generaliter versando tredecim regulas generales tradere proposui.

Prima regula generalis.

Prima regula generalis est quod imperfectio

quatuor modis fieri potest : primo, quantum ad totum tantum; secundo, quantum ad omnes vel aliquas partes vel aliquam partem tantum; tertio, quantum ad totum et aliquas partes vel aliquam partem tantum; quarto, quantum ad totum et omnes partes simul, ut hic :

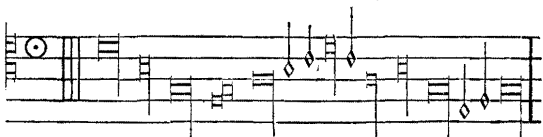


Exemplum.



Secunda regula generalis.

Secunda regula generalis est quod quando nota imperficitur quantum ad totum, hoc est a parte ejus propinqua et quando imperficitur quantum ad partes, vel est quantum ad partes propinquas et tunc est hoc a partibus remotis, vel quantum ad remotas et tunc a remotioribus, vel quantum ad remotiores et tunc a remotissimis; ut hic :

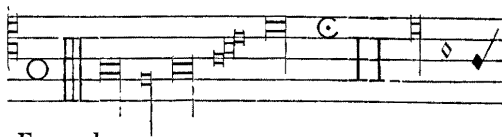


Exemplum.

Tertia regula generalis.

Tertia regula generalis est quod non differt si

nota imperficiatur a parte unita vel dispersa a partibus unitis vel dispersis, ut hic patet :



Exemplum.



Quod ut melius intelligatur, notandum est quod quædam nota imperficit ut pars unita, sicut :



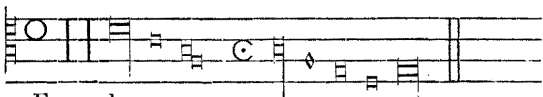
Exemplum.

Quædam notæ imperficiunt ut pars dispersa, sicut hic :



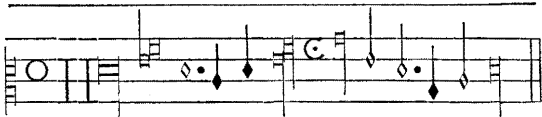
Exemplum.

Quædam notæ imperficiunt ut partes unitæ, sicut hic :



Exemplum.

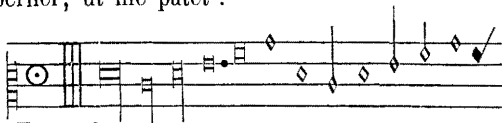
Et quædam notæ imperficiunt ut partes dispersæ, sicut hic :



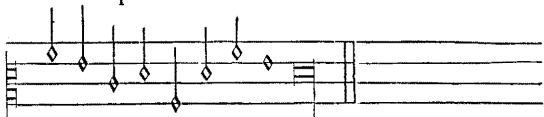
Exemplum.

Quarta regula generalis.

Quarta regula generalis est quod imperficere proprium est notæ minoris, imperfici vero majoris; quoniam nec major nota minorem nec similis similem imperficere potest; unde sequitur quod nec nota minor a majori, nec similis a simili poterit imperfici, ut hic patet :

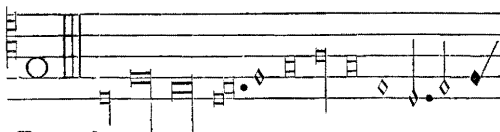


Exemplum.

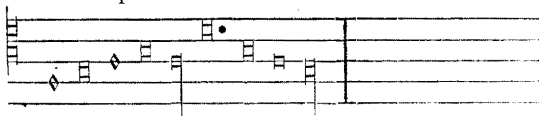


Quinta regula generalis.

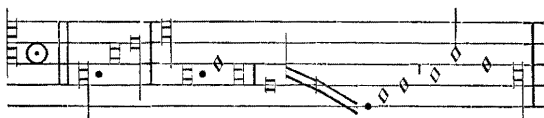
Quinta regula generalis est quod omnis nota quæ imperficitur a parte ante necessario ante majorem vel minorem imperficitur, quia similis ante similem imperfici non potest, ut hic :



Exemplum.



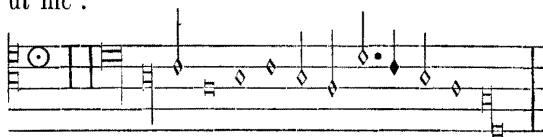
Ex qua quidem regula notandum est quod nulla nota etiam ante suam pausam tanquam ante similem poterit imperfici, ut hic :



Exemplum.

Sexta regula generalis.

Sexta regula generalis est quod nulla nota quantum ad totum imperfici potest, nisi de se perfecta sit. Similiter quantum ad partes imperfici non poterit nisi et illæ de se sint perfectæ, quoniam aliter tertia pars non inveniretur, quia per imperfectionem a toto vel a parte subtrahitur, ut hic :



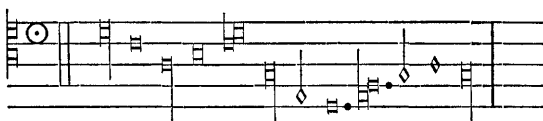
Exempla.



Septima regula generalis.

Septima regula generalis est quod quoties nota in tres partes æquales dividi poterit, toties et imperfici; itaque ad minimum ejus valorem deveniet, verbi gratia longa in modo minori perfecto, tempore perfecto et prolatione majori valet viginti septem minimas, quæ viginti septem in tres partes æquales

divisibilem numerum efficiunt, scilicet in ter novem auferatur ei tertia pars scilicet novem, remanebunt octodecim. Octodecim autem in tres partes æquales rursus dividi possunt, scilicet in ter sex; cui si tertia pars auferatur scilicet sex, duodecim remanebunt; quæ quidem duodecim etiam in tres partes æquales divisibilem numerum faciunt scilicet in ter quatuor; auferatur ei tertia pars, scilicet quatuor, octo remanebunt; octo vero in tres partes æquales dividi non possunt. Hinc in isto valore qui minimus est ejus, scilicet octo minimarum, ipsa longa persistet, ut hic :



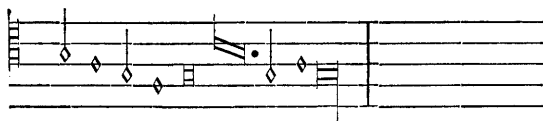
Exemplum.

Octava regula generalis.

Octava regula generalis est quod nota quæ imperficit præmitti et postponi potest secundum voluntatem componentis; quæ si præmittitur nota quæ imperficitur, a parte ante imperficitur, et si postponitur, a parte post imperfici dicitur, ut hic :



Exemplum.



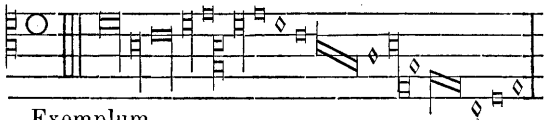
Nona regula generalis.

Nona regula generalis est quod si completo numero aut nullis præcedentibus notis aliis, nota minor sola ante majorem ab ea imperfectibilem inveniatur, ipsam imperficit, ut hic :



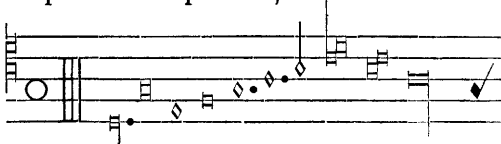
Exemplum.

Si vero sola minor nota post majorem ab ea imperfectibilem inveniatur sive sequatur, alia major etiam ab ea imperfectibilis sive non ipsam imperficit, ut hic patet :

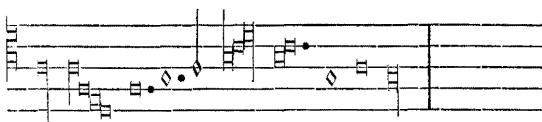


Exemplum.

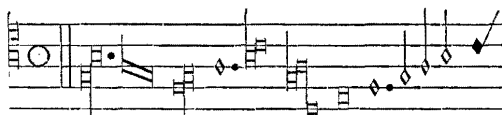
Pariformiter si plures notæ minores completo numero aut nullis aliis præcedentibus notis ante majorem ab eis imperfectibilem in imperfecto numero constitutæ inveniuntur, tot quot sunt aut possunt, ipsam imperficiunt; et si aliquæ supersint etiam imperfectæ numero transibunt ad proximiorum locum quem habere poterunt, ut hic :



Exemplum.



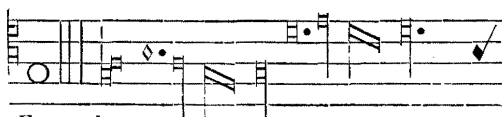
Si vero plures notæ minores in imperfecto numero constitutæ post majorem ab eis imperfectibilem inveniuntur, sive sequatur alia major etiam ab eis imperfectibilis sive non, tot quot sunt aut possunt aut imperfectionem numeri tollunt, ipsam imperficiunt ; et si aliquæ etiam imperfectæ numero superfuerint, transibunt ad proximiorum locum quem habere poterunt, ut hic patet :



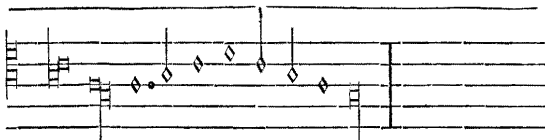
Exemplum.



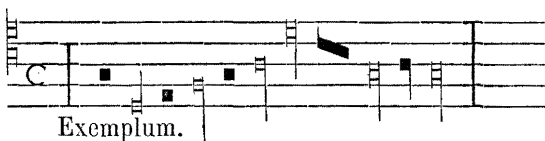
Ipsa autem præmissa generalis regula tribus signis exceptionem patitur, scilicet puncto divisionis, impletione et ligatura, namque si notis minoribus quæ aliter juxta præmissam regulam majorem aliquam imperficerent, punctus divisionis apponatur, non illam imperficient, immo transibunt ad proximiorum locum quem habere poterunt, ut hic :



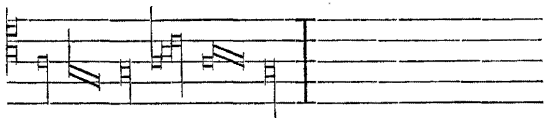
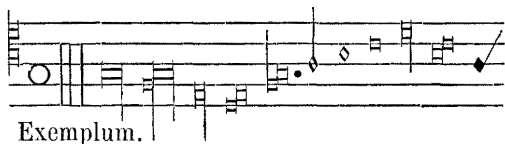
Exemplum.



Et si notæ minores quæ aliter juxta præmissam regulam imperficerent aliquam majorem impletæ sunt, non ipsam imperficient, imo ad alias similiter impletas reducentur, ut hic :



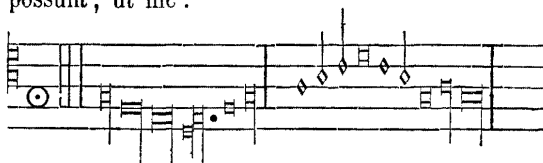
Si vero notæ minores quæ aliter secundum eandem regulam imperficerent aliquam majorem præcedentem ligatæ sint cum alia majori sequente aut simili quæ cum eis majorem ipsam præcedentem imperficere non possit, non illam imperficient, immo cum istis numerabuntur, ut hic patet :



Decima regula generalis.

Decima regula generalis est quod si sola minor nota seu plures in imperfecto numero constitutæ inveniuntur, ante vel post majorem quæ ab eis im-

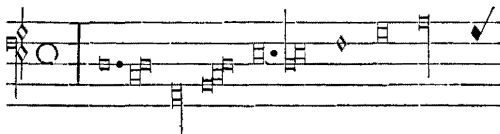
perfici non potest, puta si major ipsa sit ante similem suam aut pausam, vel punctum perfectionis habeat, vel ab aliis tam imperfecta sit quam possit, transeunt ad proximiorum locum quem habere possunt, ut hic :



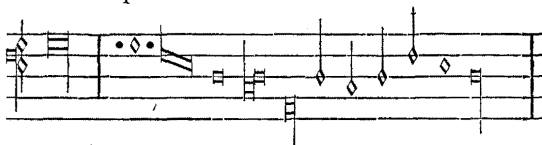
Exemplum.

Undecima regula generalis.

Undecima regula generalis est quod si alicui notæ pro se tantum ante suam similem, aut minorem punctus divisionis appositus sit, primam majorem quam poterit imperficiet, nisi ante eam socias habeat, ut hic patet :



Exemplum.



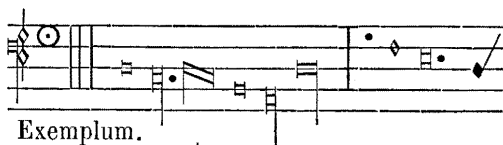
Si vero punctus divisionis alicui notæ ante suam similem aut minorem non solum pro se, sed pro aliis apponatur, illa cum istis etiam primam majorem quam poterunt, imperficiet, dummodo similiter ante eam socias non habeant, ut hic patet :



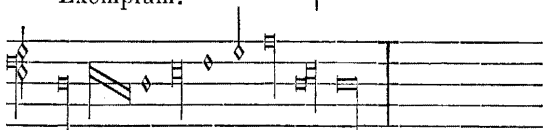
Exemplum.

Duodecima regula generalis.

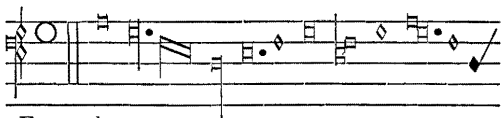
Duodecima regula generalis est quod nota cui punctus divisionis appositus est, imperfici potest, ut hic patet :



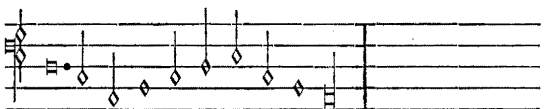
Exemplum.



Nota vero cui punctus perfectionis vel augmentationis apponitur, nunquam imperficitur; et ratio est hæc: perfectio et imperfectio contraria sunt; contraria vero non possunt esse simul in eodem subjecto; igitur est impossibile unam et eandem notam esse perfectam simul et imperfectam, ut hic :



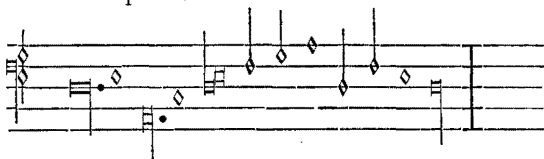
Exemplum.



Eadem ratione quoniam secundum arithmeticam et musicam quæ sub alternatur ei, additio et abstractio sint contraria; augmentatio autem sit quædam additio, et imperfectio quædam abstractio, impossibile est unam et eandem notam augmentari simul et imperfici, ut hic patet:



Exemplum.

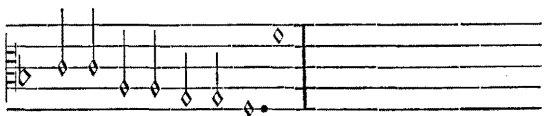


Forte dicent aliqui: TINCTORIS nimium presumat asserendo notam augmentatam imperfici non posse, quoniam de DOMARTO in *tenore* PATREM quinti toni irregularis, et BARBINGANT in *tenore cantilena* LOMME BANY contrarium fecerint, ut hic patet:

Supremum.



Pa-trem omnipoten - tem fac-



torem cœli et terræ, etc.

poterit, quantum ad aliquas partes, scilicet tantas quod notæ minores ipsam majorem imperficientes valorem ejus non attingant, ut hic :



Exemplum.

LIBER SECUNDUS.

CAPITULUM I.

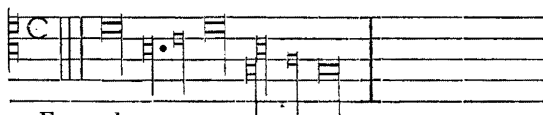
DE IMPERFECTIONIBUS NOTARUM MUSICALIUM IN PARTICULARI.

Tractato generaliter de imperfectionibus notarum musicalium ordini debito congruit de imperfectione cujuslibet particulariter tractare. Hinc primum a maxima quæ cæterarum notarum caput et princeps est, incipiamus ut sic a majore usque ad minorem procedamus.

CAPITULUM II.

DE IMPERFECTIONE MAXIMÆ IN MODO MAJORI PERFECTO.

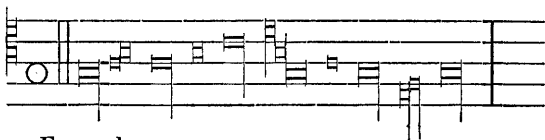
Maxima in modo majori perfecto, quantum ad totum, imperfici potest, namque tunc valet tres longas quarum una tanquam tertia pars ipsius maximæ abstrahi poterit, ut hic patet :



Exemplum.

DE IMPERFECTIONE MAXIMÆ IN MODO MINORI PERFECTO.

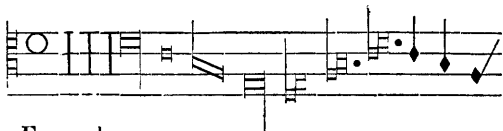
Præterea maxima in modo minori perfecto potest imperfici, quantum ad duas partes propinquas, aut unam tantum, quia tunc longa quæ pars ejus propinqua est valet tres breves; hinc pro qualibet longa poterit una brevis tanquam tertia pars ipsius abstrahi, ut hic patet:



Exemplum.

DE IMPERFECTIONE MAXIMÆ IN TEMPORE PERFECTO.

Præterea maxima in tempore perfecto potest imperfici, quantum ad quinque, quatuor, tres aut duas partes remotas aut unam tantum, namque tunc brevis, quæ pars ejus remota est, valet tres semibreves; hinc pro qualibet brevi poterit una semibrevis tanquam tertia pars ipsius abstrahi, ut hic:



Exemplum.



DE IMPERFECTIONE MAXIMÆ IN MAJORI PROLATIONE.

Præterea maxima in prolatione majori potest

imperfici, quantum ad undecim, decem, novem, octo, septem, sex, quinque, quatuor, tres aut duas partes remotiores aut unam tantum, quia tunc semibrevis quæ pars ejus remotior est, valet tres minimas. Hinc pro qualibet semibrevis poterit una minima tanquam tertia pars ipsius abstrahi, ut hic :

Exemplum.

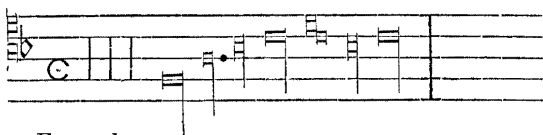
CAPITULUM III.

DE QUINDECIM MODIS IMPERFECTIONIS MAXIMÆ.

Et quoniam plerisque cantibus omnes quantitates perfectæ sunt, et in aliis passim commiscuntur plures perfectæ, aut una tantum cum pluribus imperfectis aut una solum, fit quod maxima quindecim modis potest imperfici.

Primus modus imperfectionis maximæ.

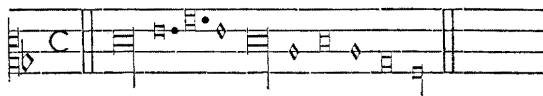
Primo quantum ad totum tantum et hoc in modo majori perfecto, modo minori imperfecto, tempore imperfecto et prolatione minori :



Exemplum.

Secundus modus imperfectionis maximæ.

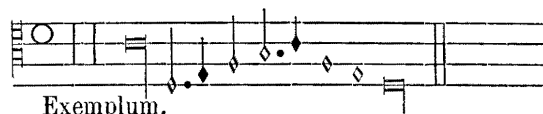
Secundo modo quantum ad partes propinquas tantum et hoc in modo majori imperfecto, modo minori perfecto, tempore imperfecto et prolatione minori, ut hic :



Exemplum.

Tertius modus imperfectionis maximæ.

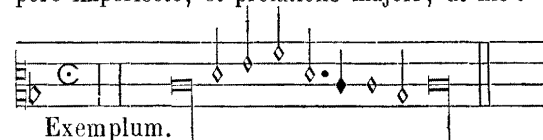
Tertio modo quantum ad partes remotas tantum, et hoc in utroque modo imperfecto, tempore perfecto et prolatione minori, ut hic :



Exemplum.

Quartus modus imperfectionis maximæ.

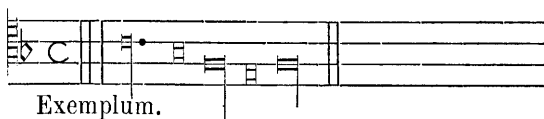
Quarto modo quantum ad partes remotiores tantum et hoc in utroque modo imperfecto, tempore imperfecto, et prolatione majori, ut hic :



Exemplum.

Quintus modus imperfectionis maximæ.

Quinto modo quantum ad totum et partes propinquas tantum, et hoc in utroque modo perfecto, tempore imperfecto, et prolatione minori :



Sextus modus imperfectionis maximæ.

Sexto modo quantum ad totum et partes remotas tantum, et hoc in modo majori perfecto, modo minori imperfecto, tempore perfecto et prolatione minori, ut hic :



Septimus modus imperfectionis maximæ.

Septimo modo quantum ad totum et partes remotiores tantum et hoc in modo majori perfecto, modo minori imperfecto, tempore perfecto et prolatione majori, ut hic patet :



Octavus modus imperfectionis maximæ.

Octavo modo quantum ad totum, partes propinquas et remotas tantum, et hoc in utroque modo

perfecto , tempore perfecto et prolatione minori ,
ut hic :



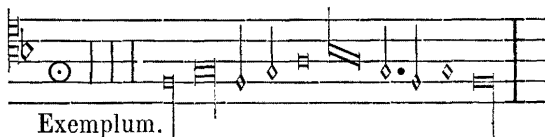
Nonus modus imperfectionis maximæ.

Nono modo quantum ad totum , partes propin-
quas et remotiores tantum, et hoc in utroque modo
perfecto, tempore imperfecto et prolatione majori,
ut hic patet :



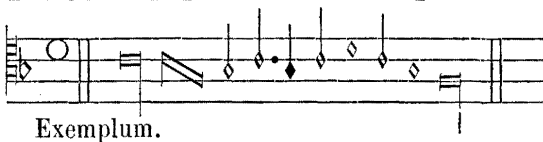
Decimus modus imperfectionis maximæ.

Decimo modo quantum ad totum partes remotas,
et remotiores tantum, et hoc in modo majori per-
fecto, modo minori imperfecto, tempore perfecto
et prolatione majori, ut hic :



Undecimus modus imperfectionis maximæ.

Undecimo modo quantum ad partes propin-
quas et remotas tantum, et hoc in modo majori imper-
fecto, modo minori perfecto, tempore perfecto et
prolatione minori, ut hic :



Exemplum.

Duodecimus modus imperfectionis maximæ.

Duodecimo modo quantum ad partes propinquas et remotiores tantum, et hoc in modo majori imperfecto, modo minori perfecto, tempore imperfecto et prolatione majori, ut hic patet :



Exemplum.

Tertius decimus modus imperfectionis maximæ.

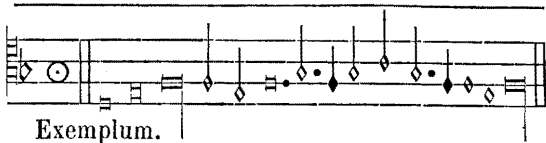
Tertio decimo modo quantum ad partes remotas et remotiores tantum, et hoc in utroque modo imperfecto, tempore perfecto et prolatione majori, ut hic patet :



Exemplum.

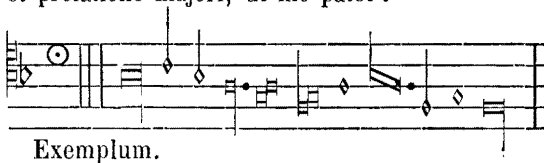
Quartus decimus modus imperfectionis maximæ.

Quarto decimo modo quantum ad partes propinquas remotas et remotiores tantum, et hoc in modo majori imperfecto, modo minori perfecto, tempore perfecto et majori prolatione :



Quintus decimus modus imperfectionis maximæ.

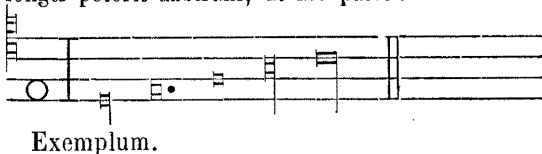
Quinto decimo modo quantum ad totum, partes propinquas, partes remotas et remotiores simul, et hoc in utroque modo perfecto, tempore perfecto et prolatione majori, ut hic patet :



CAPITULUM IV.

DE IMPERFECTIONE LONGÆ IN MODO MINORI PERFECTO.

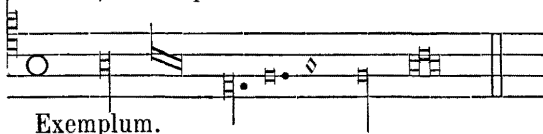
Longa in modo minori perfecto potest imperfici quantum ad totum, namque tunc valet tres breves quarum una tanquam tertia pars ipsius longæ poterit abstrahi, ut hic patet :



DE IMPERFECTIONE LONGÆ IN TEMPORE PERFECTO.

Præterea longa in tempore perfecto potest imperfici quantum ad duas partes propinquas aut unam tantum, quia tunc brevis quæ pars ejus propinqua est valet tres semibreves ; hinc pro qualibet brevi

poterit una semibrevis tanquam tertia pars ipsius abstrahi, ut hic patet :



DE IMPERFECTIONE LONGÆ IN PROLATIONE MAJORI.

Præterea longa in prolatione majori potest imperfecti quantum ad quinque, quatuor, tres aut duas partes remotas aut unam tantum, namque tunc semibrevis, quæ pars ejus remota est, valet tres minimas; hinc pro qualibet semibrevis poterit una minima tanquam tertia pars ipsius abstrahi, ut hic :



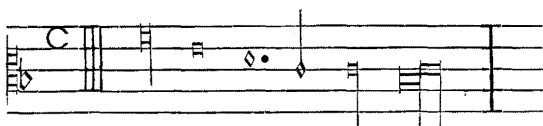
CAPITULUM V.

DE SEPTEM MODIS IMPERFECTIONIS LONGÆ.

At quoniam in plerisque cantibus sub quolibet modo majori quantitates, modi minoris, temporis, et prolationis perfectæ consistunt et in aliis plures perfectæ aut una tantum passim commiscuntur cum pluribus imperfectis aut una solum, fit quod longa septem modis imperfecti potest.

Primus modus imperfectionis longæ.

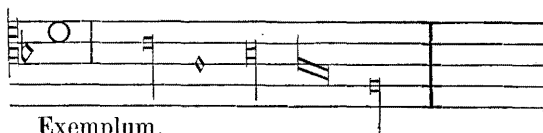
Primo modo quantum ad totum tantum et hoc in quolibet modo majori, modo minori perfecto, tempore imperfecto et prolatione minori, ut hic :



Exemplum.

Secundus modus imperfectionis longæ.

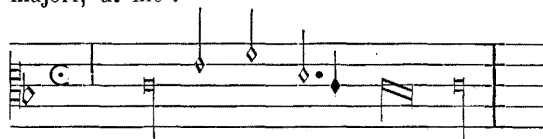
Secundo modo quantum ad partes propinquas tantum et hoc in quolibet modo majori, modo minori imperfecto, tempore perfecto et prolatione minori, ut hic :



Exemplum.

Tertius modus imperfectionis longæ.

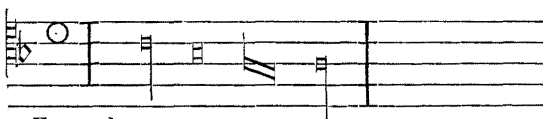
Tertio modo quantum ad partes remotas tantum, et hoc in quolibet modo majori, modo minori imperfecto, tempore imperfecto et prolatione majori, ut hic :



Exemplum.

Quartus modus imperfectionis longæ.

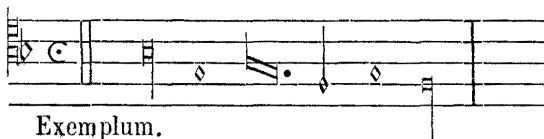
Quarto modo quantum ad totum et partes propinquas tantum, et hoc in quolibet modo majori, modo minori perfecto, tempore perfecto et prolatione minori, ut hic :



Exemplum.

Quintus modus imperfectionis longæ.

Quinto modo quantum ad totum et partes remotas tantum, et hoc in quolibet modo majori, modo minori perfecto tempore imperfecto et prolatione majori, ut hic :



Exemplum.

Sextus modus imperfectionis longæ.

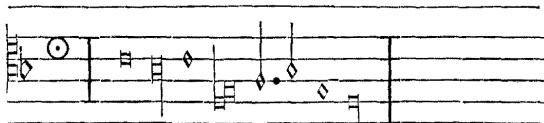
Sexto modo quantum ad partes propinquas et partes remotas tantum, et hoc in quolibet modo majori, modo minori imperfecto, tempore perfecto et prolatione majori, ut hic :



Exemplum.

Septimus modus imperfectionis longæ.

Septimo modo quantum ad totum partes propinquas ac partes remotas simul, et hoc in quolibet modo majori, modo minori perfecto, tempore perfecto et prolatione majori, ut hic patet :

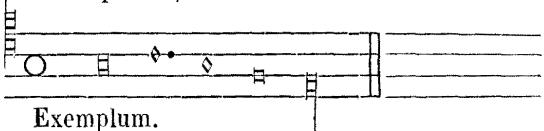


Exemplum.

CAPITULUM VI.

DE IMPERFECTIONE BREVIS IN TEMPORE PERFECTO.

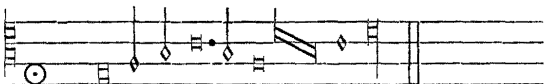
Brevis in tempore perfecto potest imperfici quantum ad totum, quia tunc valet tres semibreves quarum una tanquam tertia pars ipsius brevis abstrahi poterit, ut hic :



Exemplum.

DE IMPERFECTIONE BREVIS IN PROLATIONE MAJORI.

Præterea brevis in prolatione majori potest imperfici quantum ad duas partes propinquas aut una tantum, namque tunc semibrevis quæ pars ejus propinqua est, valet tres minimas; hinc pro qualibet semibrevis poterit una minima tanquam tertia pars ipsius abstrahi, ut hic :



Exemplum.

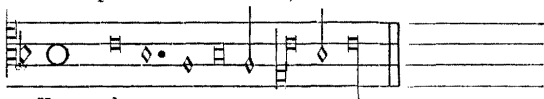
DE TRIBUS MODIS IMPERFECTIONIS BREVIS.

Et quoniam in plerisque cantibus sub quolibet modo majori sive minori, tempus perfectum ac prolatio major concurrunt et in aliis tempus imperfectum cum prolatione majori vel e converso

perfectum tempus cum prolatione minori commiscetur, fit quod brevis tribus modis imperfici potest.

Primus modus imperfectionis brevis.

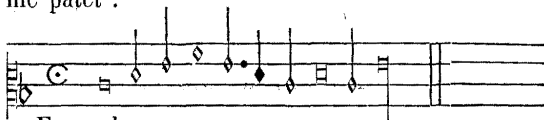
Primo modo quantum ad totum et hoc in quolibet modo majori sive minori, tempore perfecto et prolatione minori, ut hic :



Exemplum.

Secundus modus imperfectionis brevis.

Secundo modo quantum ad partes propinquas tantum, et hoc in quolibet modo majori sive minori, tempore imperfecto et prolatione majori, ut hic patet :



Exemplum.

Tertius modus imperfectionis brevis.

Tertio modo quantum ad totum et partes propinquas simul, et hoc in quolibet modo majori sive minori tempore perfecto et prolatione majori, ut hic :



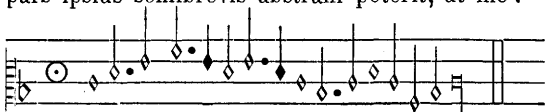
Exemplum.

CAPITULUM VII.

DE UNICO MODO IMPERFECTIONIS SEMIBREVIS.

Semibrevis unico modo potest imperfici scilicet

quantum ad totum tantum, et hoc in prolatione majori, sub quolibet modo et tempore, quia tunc palet tres minimas quarum una tanquam tertia pars ipsius semibrevis abstrahi poterit, ut hic :



Exemplum.

CAPITULUM VIII.

DE TRIBUS IMPERFECTIONUM SIGNIS.

Finaliter eo quod certa quædam signa sunt quibus notæ cognoscuntur imperfici de his aliqua dicere necessarium arbitramur. Unde sciendum est quod tria sunt signa notam imperfectibilem imperfici demonstrantia, videlicet : numeralis imperfectio, notalis impletio et punctualis divisio.

De primo signo imperfectionis.

Quo ad primum quotienscumque notæ minores ante vel post majorem in imperfecto numero constitutæ inveniuntur, signum est quod prima major ab eis imperfectibilis imperficiatur, nisi ad socias prius reducantur; ut hic :

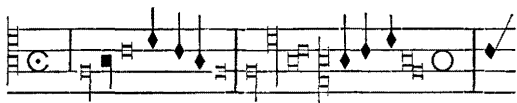


Exemplum.

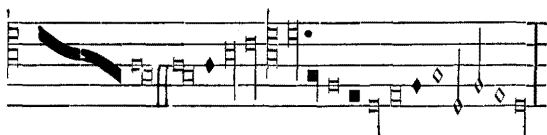


De secundo signo imperfectionis.

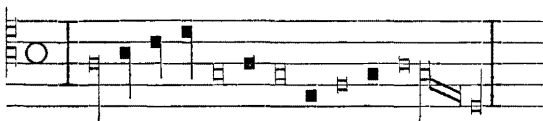
Quo ad secundum quotienscumque nota tota impletur; signum est quod tertia parte totius sui valoris imperficitur, et si dimidia pars notæ tantum impleta sit, signum est quod tertia parte dimidii valoris sui imperfecta sit; debentque notæ minores, quæ taliter imperficiunt majores, impleri sicut et ipsæ, nec refert si illæ precedant aut sequantur istas mediate vel immediate, ut hic :



Exemplum.



Si vero tres notæ similes in signum imperfectionis impletæ sint, sive ponantur immediate una post aliam sive non, media ut partes propinquæ unita primam imperficit a parte post et ultimam a parte ante, ut hic patet.



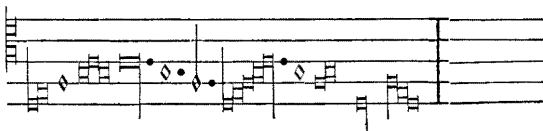
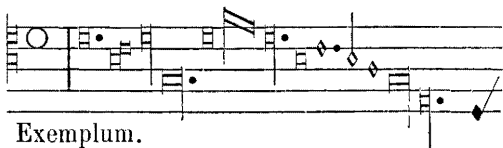
Exemplum.

Et quoniam notarum impletio non solum imperfectionem, sed reductionem sesquialteram et duplam significat, qualiter in promptu scitur dum in aliquo

cantu hujusmodi notarum impletio invenitur, quod istorum quatuor signorum accipiendum sit in nostro proportionali musices amplissime declaravimus, quapropter super hoc in isto tractatu nihil dicimus.

De tertio signo imperfectionis.

Quo ad tertium quotienscumque punctus divisionis alicui notæ sive pro se tantum sive pro se et aliis adjicitur, signum est quod prima major ab eis imperfectibilis imperficiatur nisi ad socias prius reducantur, ut hic:



CAPITULUM IX.

OPERIS CONCLUSIO.

Et hæc de notarum musicalium imperfectionibus dicta sufficiant, in quibus si aliquid imperfecte positum inveniatur, omnes, precor, in hac arte divina perfectos, ut amore perfectiori velint id perficere quo Deus, ille scientiarum dominus, qui opus imperfectionis non novit, eos beatitudine perfectissima remunerare dignetur.

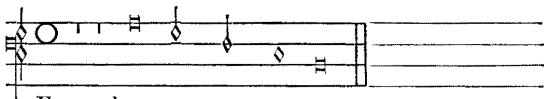
EXPLICIT.

TRACTATUS ALTERATIONUM EDITUS A MAGISTRO
 JOHANNE TINCTORIS IN LEGIBUS LICENTIATO
 REGISQUE MAGNÆ SICILIÆ CAPELLANQ.

PROLOGUS.

Sanctissimo legum interpreti suavissimoque musarum cultori, Guillelmo Guingnandi Protho-Capellano serenissimi ducis mediolani, Joannes Tinctoris inter legum ac artium mathematicarum studiosos minimus, honorem perpetuumque decus.

Nuper, Egregie vir, meas usque ad aures rumor subvolavit quemdam cantorem tuo subjectum imperio, me palam asseruisse circa quamdam alterationem musicam errasse, eo quod, quoniam in manibus suis habuisset officium nostrum, jam olim super « *Nos amis* » editum, in ipso sub tempore perfecto inter duas breves, duas semibreves, quarum ultima non alteratur, hoc in modo reperisset :



Exemplum.

In quo se admodum esse rusticum ostendit, non advertens alterationem aliquam non debere fieri ubi nullus est defectus numerus. Cujus, licet rusticitati (hoc etenim jura præcipiunt) sit parcendum, non tamen objectum errorem ne tacendo huic consentire videar, impurgatum censui reliquendum. Quamobrem hoc opusculum edidi et quidquid de

notarum alterationibus sentiam in eo posui, ut, quoniam id perlegere dignatus fueris, me reprehensum inique percipias et adversus calumniantorem pro veritate certando, quod proprium est viri fortis, tuearis et protegās.

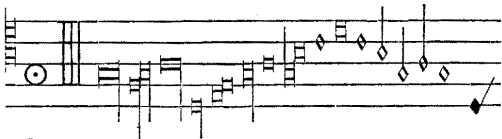
CAPITULUM PRIMUM.

QUID SIT ALTERATIO.

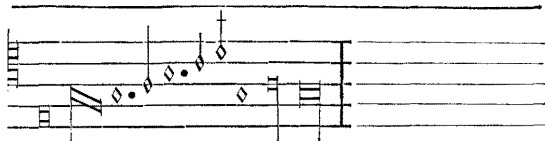
Alteratio est proprii valoris alicujus notæ duplicatio. Notam etenim alterari nihil aliud est quam cum suo proprio valoris alterius similis effici. Hinc circa notarum alterationem primo generaliter versando octo generales regulas tradere proposui.

Prima generalis regula.

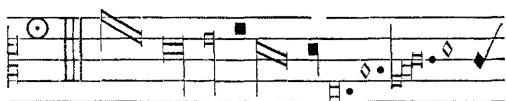
Prima generalis regula est quod ubicumque duæ notæ ejusdem speciei ternario numero subjectæ inveniuntur, sola ultima earum alteratur. Duæ autem notæ hujusmodi solæ inveniri dicuntur, quando non habent aliquam similem continuam aut syncopatam præcedentem quæ cum illis numerari possit. Namque si aliqua similis quæ cum illis numerari possit continue vel per syncopam præcedat, tunc omnes tres connumerabuntur, et eo quod cessante causa cesset effectus, cessante numeri imperfectione cessabit alteratio, ut hic :



Exemplum.



Dupliciter autem contingere potest quod duæ notæ ternario numero subjectæ similem non habeant præcedentem quæ cum illis numerari possit; primo quando realiter nulla præcedit, secundo quando aliqua præcedit, sed impletione ad alium locum reduci ostenditur, vel ab illis puncto dividitur, ut hic :

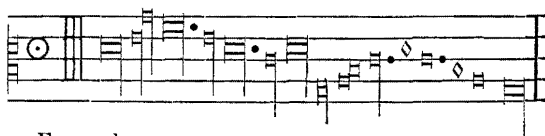


Exemplum.



Secunda generalis regula.

Secunda generalis regula est quod non refert si duæ notæ solæ inventæ quarum ultima venit alteranda sint continuæ, aut syncopatæ, quia dum in istis sicut in aliis requiritur perfectio, consequenter accidit alteratio, si ut hic :

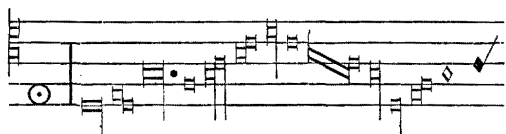


Exemplum.

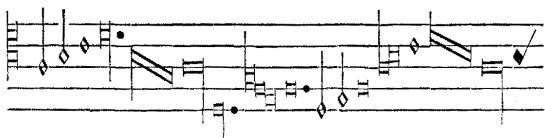
Tertia generalis regula.

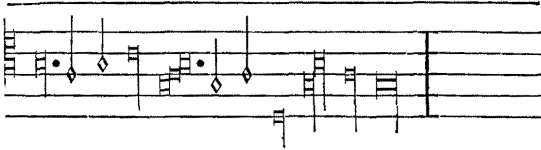
Tertia generalis regula est quod omnis nota quæ alteratur, necessario ante suam majorem propinquam alteratur, ut longa ante maximam, brevis ante longam, semibrevis ante brevem et minimam ante semibreve. Cujus ratio duplex est : prima, quoniam loco notæ alterandæ major propinqua poni non potest, eo quod similis ante similem non imperficitur; unde quod per alterationem valet tantummodo duas, necesse valeret tres; ad quod evitandum secunda primæ similis est alterabilis.

Secunda ratio est, quoniam duæ notæ minores ejusdem speciei ante majorem remotam aut remotiorem aut remotissimam positæ ut duæ breves ante maximam, duæ semibreves ante longam, duæ minimæ ante brevem aut duæ semibreves ante maximam, duæ minimæ ante longam, aut duæ minimæ ante maximam possunt eam imperficere, et sic absque alteratione numerus est imperfectione, ut hic :



Exemplum.



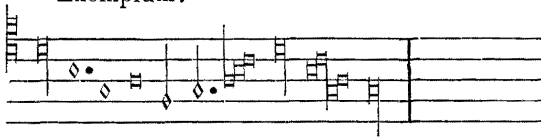


Quarta generalis regula.

Quarta generalis regula est quod licet duas notas minores ante majorem propinquam solas inventas, alia major remota vel remotior vel remotissima ab illis duabus imperfectibilis præcedat, tamen eo quod imperfectio tanquam odiosa magis quam alteratio sit evitanda, non hæc ab illis imperfectietur; imo ultima illarum alterabitur, nisi puncto ab invicem vel ambæ ab ipsa majore propinqua dividatur, ut hic :

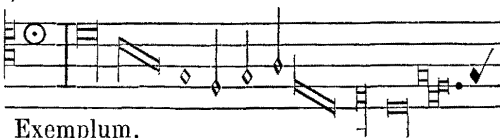


Exemplum.

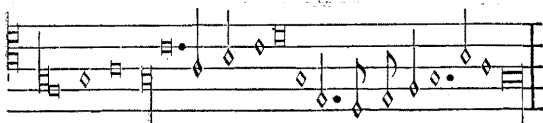


Quinta generalis regula.

Quinta generalis regula est quod omnis nota veniens alteranda quo ad formam, necessario est integra. Ejus vero socia per partes potest esse divisa, ut hic :

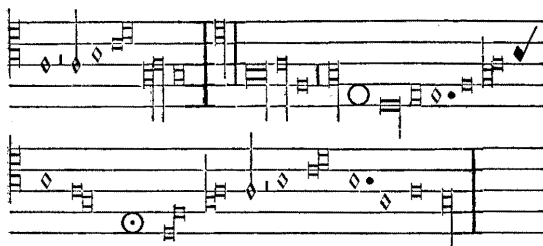
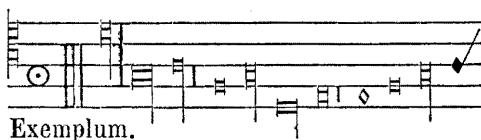


Exemplum.

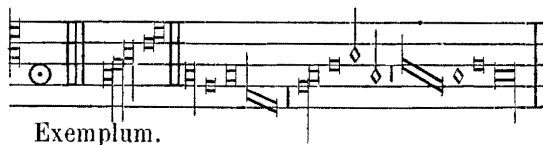


Sexta generalis regula.

Sexta generalis regula est quod licet pausæ loco notarum sociarum alterandarum aut partium suarum habeant vim inducendi alterationem, nulla tamen alterari potest, ut hic :

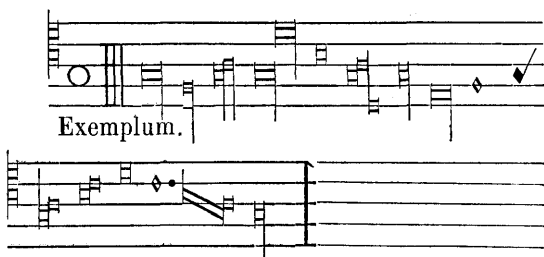


Præterea talis ante pausas perfectas fit alteratio, qualis ante notas quibus sunt appropriatæ. Hinc fit ut ante pausam longæ in modo minori perfecto alteratur brevis, ante pausam brevis in tempore perfecto semibrevis, et ante pausam semibrevis in majori prolatione minima, ut hic patet :

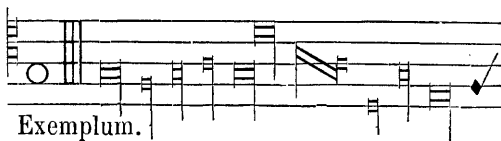


Septima generalis regula.

Septima generalis regula est quod ligatura non facit alterationem, unde si tres notæ minores inveniuntur ante majorem propinquam quarum duæ ultimæ sunt colligatæ ac etiam ipsi majori colligatæ licet aliquæ major propinqua vel remota vel remotior eas precedat quæ a prima earum posset imperfici, tamen eo quod imperfectionem atque alterationem, quantum possumus, propter improprietatem utriusque fugere debemus, ultima non alteratur; immo cum duabus primis numeratur nisi puncto a duabus ultimis prima dividatur, ut hic patet:



Talis attamen colligationis modus, nisi fiat propter dicta supposita, plurimum est fugiendus; multo nempe convenientius aut nullæ talium trium notarum, aut omnes, aut prima et secunda colligantur, ut hic:





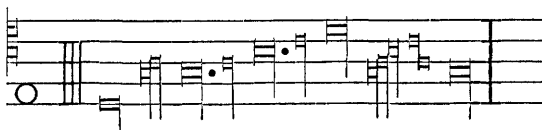
Octava generalis regula.

Octava generalis regula est quod omnis nota ternario numero subjecta, est alterabilis; unde quoniam longa in modo majori perfecto, brevis in modo minori imperfecto, semibrevis in tempore perfecto et minima in prolatione majori, numero ternario sint subjectæ in ipsis quantitibus veniunt alterandæ de quarum quidem alterationibus, ut clarius intelligatur, nunc particulariter tractare proposuimus.

CAPITULUM II.

DE ALTERATIONE LONGÆ.

Si duæ longæ solæ in modo majori perfecto ante maximam inveniantur, ultima illarum alteratur, ut hic patet:



Exemplum.

DE ALTERATIONE BREVIS.

Si duæ breves solæ in modo minori perfecto ante longam aut ejus pausam inveniantur, ultima illarum alteratur, ut hic:



Exemplum.

DE ALTERATIONE SEMIBREVIS.

Si duæ semibreves solæ in tempore perfecto ante brevem aut ejus pausam inveniantur, ultima illarum alteratur, ut hic :

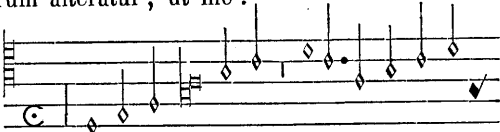


Exemplum.



DE ALTERATIONE MINIMÆ.

Si duæ minimæ solæ in majori prolatione ante semibreve aut ejus pausam inveniantur, ultima illarum alteratur, ut hic :



Exemplum.



Itaque sufficienter de ipsis notarum alterationibus tam generaliter quam particulariter tracta-

tum mihi perfecto visum est. Si tamen aliqua necessaria circa eas prætermiserim, aut falsa preceperim, calumniatiorem precor ut illa subjungere aut ista corrigere dignetur. Namque tunc reprehensione dignum me existimabo ac eum præceptorem autentissimum hic et ubique prædicabo.

SCRIPTUM MAGISTRI JOANNIS TINCTORIS, IN
LEGIBUS LICENTIATI, REGISQUE MAGNÆ SICI-
LIÆ CAPELLANI, SUPER PUNCTIS MUSICALIBUS
FELICITER INCIPIT.

PROLOGUS.

Cum ego Joannes Tinctoris inter musicæ profes-
sores minimus, diversorum compositorum opera
perscrutans punctos notis appositos esse similis
formæ, diversi tamen effectus invenissem, utilis-
simum arbitratus sum super his aliqua scribere.
Quæ in expertis circa singularia ad ipsam artem
spectantia id quod formæ similitudo obscuraret,
diversi effectus distinctio declararet, cujus quidem
rei susceptam institutionem (Deo dante) peracturi
a diffinitione ipsius puncti volumus proficisci.

CAPITULUM PRIMUM.

DE PUNCTI DIFFINITIONE ET EJUS DIVISIONE.

Punctus est minimum signum quod notæ appo-
situm eam dividit, aut augmentat aut perficit.

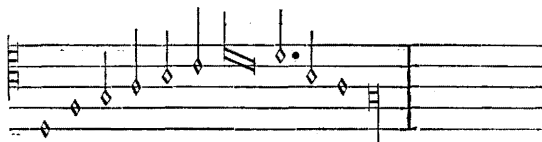
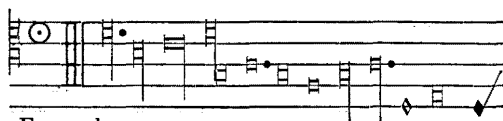
• Triplex igitur est punctus notæ accidens, videli-

cet punctus divisionis, punctus augmentationis et punctus perfectionis.

CAPITULUM II.

DE PUNCTO DIVISIONIS.

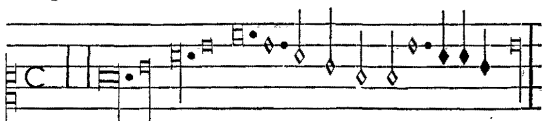
Punctus divisionis est signum quo notæ minores a suis majoribus, aut similes a suis similibus quas hujusmodi regulariter imperficerent aut cum quibus numerari deberent dividi, ostenduntur. Qui quidem punctus maximæ non accidit; quia non dividetur eo quod majorem non habeat quam imperficiat, nec cum suis similibus numerari debeat. Certus etenim numerus in maximis non requiritur; cæteris autem notis punctus iste accidens est. Namque majores habent quas regulariter imperficere possunt et cum suis similibus propter numeri certitudinem in eis requisitam numerandæ sunt. Hinc isto solum utimur puncto in quantitibus perfectis, quo fit ut longæ accidat in modo majori perfecto, brevi in modo minori perfecto, semibrevis in tempore perfecto, et minimæ in prolatione majori, ut hic patet:



CAPITULUM III.

DE PUNCTO AUGMENTATIONIS.

Punctus augmentationis est signum quo notæ dimidietate valoris proprii ostendunt augmentari, et eo solum utimur in quantitibus imperfectis, acciditque omnibus notis maximæ in modo majori imperfecto, longæ in modo minori imperfecto, brevi in tempore imperfecto, semibrevis in prolatione minori, et minimæ in proportione dupla quæ propter qualitatem imperfectæ quantitati equiparatur, ut hic patet :



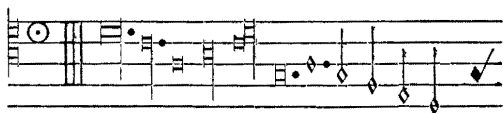
Exemplum.

CAPITULUM IV.

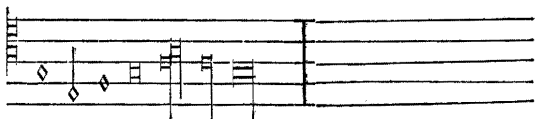
DE PUNCTO PERFECTIONIS.

Punctus perfectionis est signum, quo notæ majores naturaliter perfectæ, quæ sine hoc signo a suis minoribus eas præcedentibus aut sequentibus regulariter imperficerentur in perfectione naturali permanere ostenduntur. Qui quidem punctus minimæ non accidit quæ, quoniam perfecta nunquam sit, aliquando in perfectione permanere nequit. Cæteris autem notis iste punctus accidens est eo quod quantitibus perfectis, in quibus tantum hoc utimur puncto, subjectæ sint; unde fit ut maximæ accidat in modo majori perfecto, longæ in modo minori

perfecto, brevi in tempore perfecto et semibrevis in prolatione majori, ut hic patet :



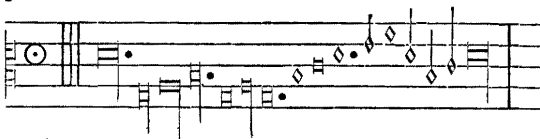
Exemplum.



CAPITULUM V.

SUMMA DISTINCTIO PUNCTI PRÆPOSITI AUT POSTPOSITI.

Et quoniam propter diversas compositiones, ex mixturis diversarum quantitatū in uno et eodem cantu uni et eidem notæ punctus appositus divisionis et augmentationis et perfectionis esse potest, necessarium est ut procedendo per ordinem notarum quibus puncti accidunt, distinctiones aptissimas secundum ipsas quantitates diversas faciamus quibus, qualis sit punctus, cuilibet notæ appositus, in promptu cognoscatur. Hinc prius hæc summa distinctio memoriæ committenda est quod punctus cui notæ apponitur aut ei præponitur aut postponitur; si præponitur indistincte divisionis est, ut hic patet :



Exemplum.

Si vero postponitur et divisionem et augmentationem et perfectionem significare potest. Superest igitur tantum ut de cognitione qualitatis hujusmodi postpositi puncti eo quo prædiximus ordine scribamus.

CAPITULUM VI.

DE PUNCTO MAXIMÆ POSTPOSITO IN MODO MAJORI PERFECTO.

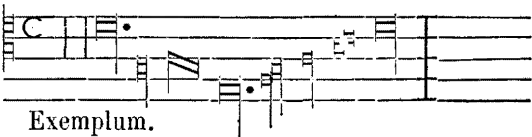
Punctus maximæ postpositus in modo majori perfecto indistincte perfectionis est, ut hic patet:



Exemplum.

De puncto maximæ postposito in modo majori imperfecto.

Præterea punctus maximæ postpositus in modo majori imperfecto, etiam indistincte augmentationis est, ut hic patet:

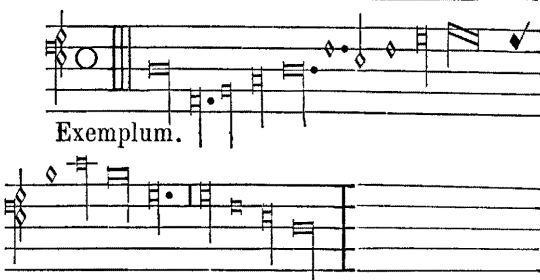


Exemplum.

CAPITULUM VII.

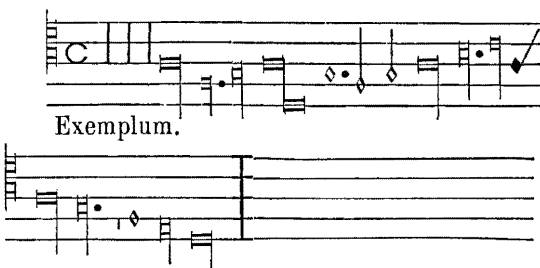
DE PUNCTO LONGÆ POSTPOSITO IN UTROQUE MODO PERFECTO.

Punctus longæ postpositus in utroque modo perfecto divisionis est, nisi aliquæ minores notæ vel pausæ precedant aut sequantur eam a quibus ut major sine puncto regulariter imperficeretur, quia tunc punctus ipse perfectionis est:



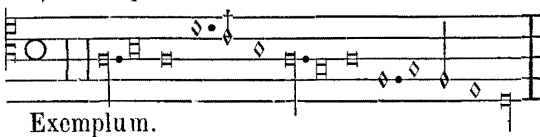
De puncto longæ postposito in modo majori et modo minori imperfecto.

Præterea punctus longæ postpositus in modo majori perfecto et modo minori imperfecto, divisionis est, nisi brevis seu æquivalens precedat aut sequatur eam immediate vel per syncopam, quia tunc punctus ipsæ augmentationis erit, cui brevis hujusmodi seu æquivalens connumerabitur, ut hic :



De puncto longæ postposito in utroque modo imperfecto.

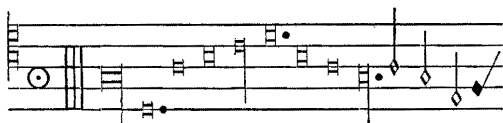
Præterea punctus longæ postpositus in utroque modo imperfecto etiam indistincte augmentationis est, ut hic patet :



CAPITULUM VIII.

DE PUNCTO BREVI POSTPOSITO IN MODO MINORI PERFECTO ET TEMPORE PERFECTO.

Punctus brevi postpositus in modo minori perfecto et tempore perfecto divisionis est, nisi aliquæ minores notæ vel pausæ præcedant aut sequantur eam, a quibus ut major sine puncto regulariter imperficeretur, quia tunc ipse punctus perfectionis est, ut hic patet :

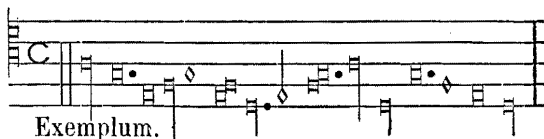


Exemplum.



De puncto brevi postposito in modo minori perfecto et tempore imperfecto.

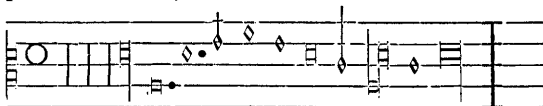
Præterea punctus brevi postpositus in modo minori perfecto et tempore imperfecto divisionis est, nisi semibrevis seu equivalens præcedat aut sequatur eam immediate vel per syncopam, quia tunc ipse punctus augmentationis erit cui brevis ejusmodi seu equivalens connumerabitur, ut hic patet :



Exemplum.

De puncto brevi postposito in modo minori imperfecto et tempore perfecto.

Præterea punctus brevi postpositus in modo minori imperfecto et tempore perfecto indistincte perfectionis est, ut hic :



Exemplum.

De puncto brevi postposito in modo minori imperfecto et tempore imperfecto.

Præterea punctus brevi postpositus in modo minori imperfecto et tempore imperfecto etiam indistincte augmentationis est, ut hic :



Exemplum.

CAPITULUM IX.

DE PUNCTO SEMIBREVI POSTPOSITO IN TEMPORE PERFECTO ET PROLATIONE MAJORI.

Punctus semibrevis postpositus in tempore perfecto et prolatione majori divisionis est, nisi aliquæ minima seu equivalens præcedat aut sequatur eam a qua ut major sine puncto regulariter imperficeretur, quia tunc punctus ipse perfectionis est, ut hic patet :

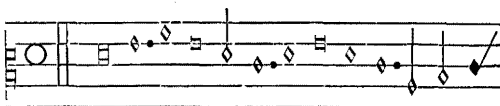


Exemplum.

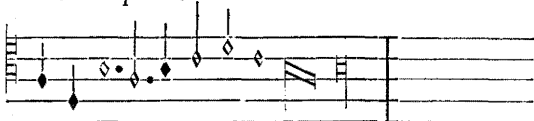


De puncto semibrevis postposito in tempore perfecto et prolatione minori.

Præterea punctus semibrevis postpositus in tempore perfecto et prolatione minori divisionis est, nisi minima seu equivalens præcedat aut sequatur eam immediate, vel per syncopam, quia tunc ipse punctus augmentationis est cui minima hujusmodi vel equivalens connumerabitur, ut hic :

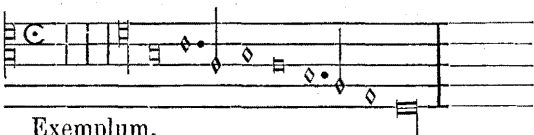


Exemplum.



De puncto semibrevis postposito in tempore imperfecto et prolatione majori.

Præterea punctus semibrevis postpositus in tempore imperfecto et prolatione majori indistincte perfectionis est, ut hic patet :

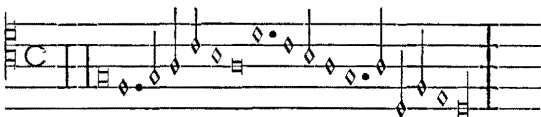


Exemplum.

De puncto semibrevis postposito in tempore imperfecto et prolatione minori.

Præterea punctus semibrevis postpositus in tem-

pore imperfecto et prolatione minori etiam indistincte augmentationis est, ut hic :

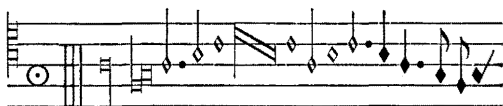


Exemplum.

CAPITULUM X.

DE PUNCTO MINIMÆ POSTPOSITO IN PROLATIONE MAJORI.

Punctus minimæ postpositus in prolatione majori divisionis est, nisi præcedat aut sequatur eam immediate, vel per syncopam una minima impleta vel reflexa vel duæ impletæ et reflexæ, quia tunc ipse punctus augmentationis est cui minima hujusmodi impleta vel reflexa vel duæ impletæ et reflexæ dupla proportione connumerabuntur, ut hic patet :

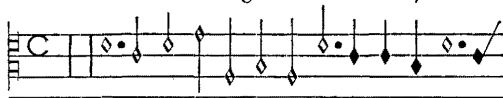


Exemplum.

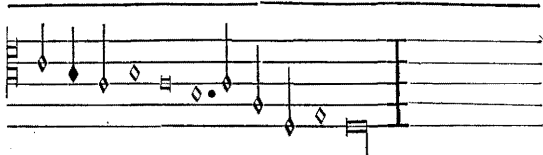


De puncto minimæ postposito in prolatione minori.

Præterea punctus minimæ postpositus in prolatione minori indistincte augmentationis est, ut hic :



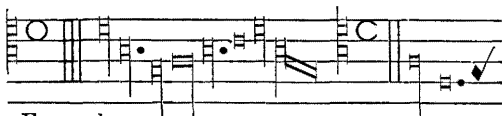
Exemplum.



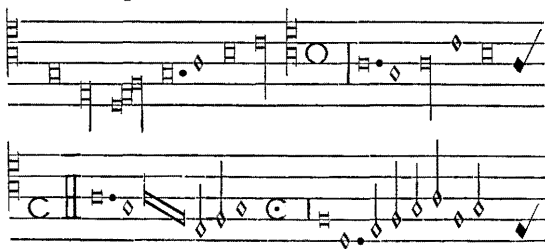
CAPITULUM XI.

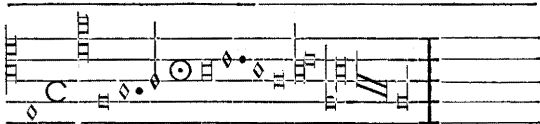
DE PUNCTIS IN UNO ET EODEM CANTU SUB QUANTITATIBUS FIXIS
ET MUTATIS CONCURRENTIBUS.

Ex præmissis tamen advertendum est quod in uno et eodem cantu sub fixis quantitatibus uni et eidem notæ accidit punctus divisionis et perfectionis aut punctus divisionis et augmentationis, nunquam tamen punctus perfectionis et augmentationis; sed si in uno et eodem cantu mutantur quantitates, tunc uni et eidem notæ non solum accidit punctus divisionis et perfectionis, aut punctus divisionis et augmentationis, sed etiam punctus perfectionis et augmentationis tantum, aut punctus perfectionis, augmentationis et divisionis simul :



Exemplum.





CAPITULUM XII.

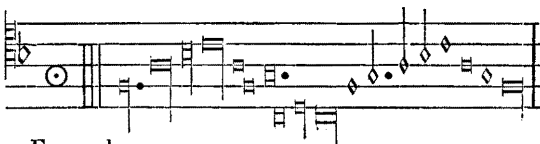
QUI PUNCTI NOTÆ APPONANTUR PRO EA TANTUM ET QUI PRO EA ET ALIIS SIMUL.

Postremo sciendum est quod punctus perfectionis aut augmentationis alicui notæ non apponitur nisi pro ea tantum, sed punctus divisionis notæ apponitur interdum pro ea tantum, interdum pro aliis tantum et interdum pro ea et aliis simul.

CAPITULUM XIII.

DE PUNCTO DIVISIONIS APPOSITO NOTÆ PRO EA TANTUM.

Apponitur ideo notæ punctus divisionis pro ea tantum, quando per eum sola nota minor a majori vel similis a simili seu similibus quam sine hujusmodi signo regulariter imperficeret vel cum qua seu cum quibus numerari deberet, dividi ostenditur, ut hic :

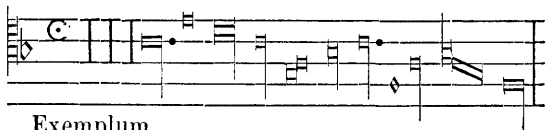


Exemplum.

De puncto divisionis appposito notæ pro aliis tantum.

Apponitur notæ punctus divisionis pro aliis tantum, quando per eum sola nota minor a majori quam sine hujusmodi puncto regulariter non ut

nota minor unita, sed ut plures unitæ imperficeret, dividi ostenditur, ut hic patet :



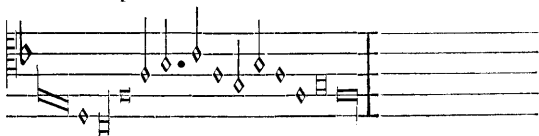
Exemplum.

De puncto divisionis appposito notæ pro ea et aliis simul.

Apponitur notæ punctus divisionis pro ea et aliis simul, quando per eum non solum ipsa nota minor cui punctus iste appositus est, sed alia seu plures notæ minores cum ea a majori vel simili seu similibus, quam sine hujusmodi signo regulariter simul imperficerent, vel cum qua seu cum quibus numerari deberent, dividi ostenduntur, ut hic :



Exemplum.

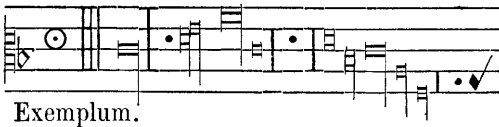


CAPITULUM XIV.

DE PUNCTIS, ACCIDENTIBUS ET PAUSIS.

Et quamvis multa quæ notis accidunt et earum pausis, non tamen punctus perfectionis, nec punctus augmentationis alicui pausæ potest accidere, eo quod nulla pausa sit quæ vel imperfici vel aug-

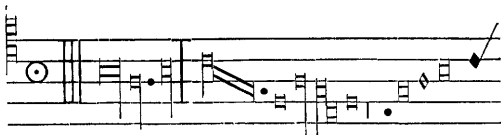
mentari possit; punctus autem divisionis accidit pausis eo quod sint divisibiles; unde sicut longæ, brevi, semibrevis et minimæ punctus iste accidens est, ita et earum pausis, ut hic patet :



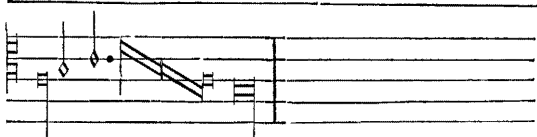
CAPITULUM XV.

DE ABUSU PUNCTORUM DIVISIONIS ET PERFECTIONIS.

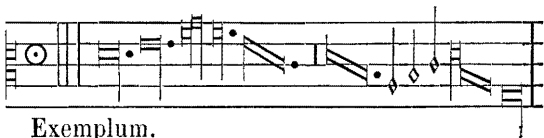
Nec prætermittendum est quod nonnulli sint compositores aut exscriptores puncto divisionis et perfectionis sive quo ad notas sive quo ad pausas abutentes, verbi gratia, si aliquæ notæ minores seu pausæ præcedant aut sequantur majores quas regulariter imperficiunt, illis punctum apponunt quem divisionis dicunt. Et hoc nihil est absurdus, namque talis punctus ipsas notas non dividit, imo potius non dividi, quod supervacuum est, ostendit, ut hic :



Exemplum.



Et si nullæ minores notæ seu pausæ præcedant aut sequantur majores quas regulariter imperficere possint istis punctum postponunt per quem de se perfectas et ab illis regulariter imperfectibiles, in sua perfectione, quod etiam supervacuum est, ostendere volunt, ut hic patet :



Exemplum.

Qui quidem puncti vulgariter dicuntur asinei eo quod ipsis abutentes tanquam asini rationis expertes ignorent quæ notæ minores regulariter majores imperficiunt, aut quæ in naturali perfectione sine puncto persistunt.

CAPITULUM XVI.

DE PUNCTIS PROLATIONIS ET MORÆ GENERALIS.

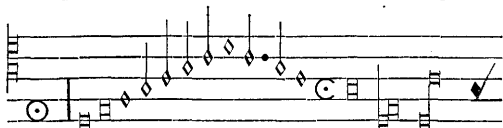
Præter autem prædictos duo puncti sunt quibus utuntur compositores, quorum alter prolationis, alter moræ generalis esse dicitur, de quorum quolibet pauca scribendum mihi videtur.

CAPITULUM XVII.

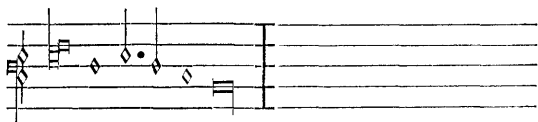
DE PUNCTO PROLATIONIS.

Punctus prolationis est signum in medio cir-

culi perfecti, aut semicirculi a parte dextra aperti positum quo prolatio major ostenditur, ut hic patet :



Exemplum.



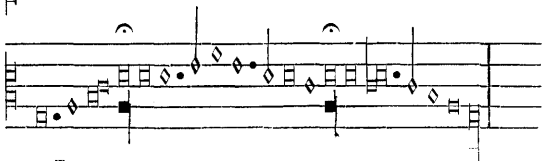
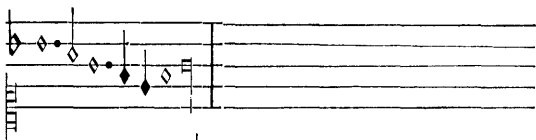
CAPITULUM XVIII.

DE PUNCTO MORÆ GENERALIS.

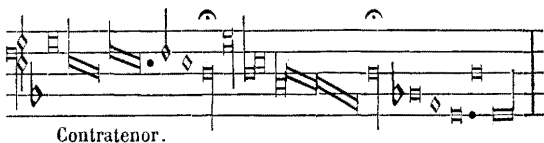
Punctus moræ generalis est signum in medio semicirculi ab inferiori parte aperti positum, quo in illis notis supra quas constituitur ab omni parte cantus generaliter est morandum, ut hic :



Supremum.



Tenor.



Et hic punctus vulgariter organi vocatur.

CAPITULUM XIX.

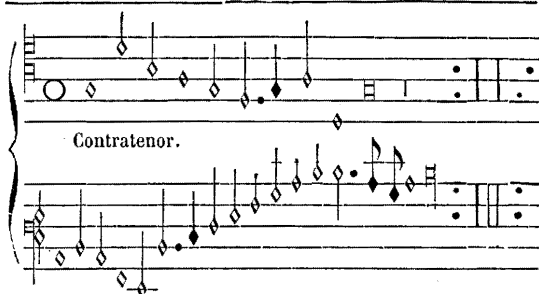
DE PUNCTIS REPETITIONIS.

Sunt et alii quatuor puncti semper simul positi quos repetitionis dicunt sicque diffiniunt :

Puncti repetitionis sunt signa quibus in fine partis aut totius cantus post plures generales longarum pausas inter eos continue positas tot vocibus pars cantus aut ipse totus, quot interpositæ sunt hujus modi pausæ, repeti ostenditur, ut hic patet :

Supremum.

Tenor.



CAPITULUM XX.

OPERIS CONCLUSIO.

Et hæc de punctis mihi scripsisse sufficit, in quo quidem scripto; si aliquos punxerim, parcant mihi, precor, quoniam, si me circa aliquid errasse invenerint et pungere voluerint, eis profecto levissime parcam.

LIBER DE ARTE CONTRAPUNCTI A MAGISTRO JOHANNE TINCTORIS, JURISCONSULTO AC MUSICO SERENISSIMIQUE REGIS SICILIÆ CAPELLANO COMPOSITUS FELICITER INCIPIT.

PROLOGUS.

Sacratissimo gloriosissimoque principi Ferdinando, Dei gratia Jerusalem ac Siciliæ regi, Joannes Tinctoris inter musicos ejus minimus, observantiam immortalem.

Quia jam olim, prudentissime rex, apud Horatii poeticam versum hunc elegantissimum verissimumque reperim :

Scribendi recte sapere, est et principium et fons.

Antequam de musica aliquid conscriberem, sapientiam rerum diversarum ad eam pertinentium, audiendo, legendo cum exercitatione continua, quoad potui, acquirere conatus sum.

Quod tamen si audiens ipsam Sapientiam clamitantem : « Ego diligentes me diligo et qui vigilaverint ad me, invenient me », firma cum fiducia adorsus fuerim, me tamen hucusque fontis ejus unicum stillam vix exhausisse confiteor. Et hanc profecto, quantulacunque sit, per minutos calami rivulos effundere in attentos atque dociles animos mihi decretum est, non ut eo officio gloriam mihi pariam, quo Titus-Livius, auctor celeberrimus, a Plinio reprehenditur, sed ut posteritati quod Cicero optimi cujusque opus asserit pro modulo ingenii, serviam; ne talentum a Deo, qui juxta Prophetam scientiarum dominus est, mihi traditum in terra fodiens, in tenebras exteriores ubi fletus ac stridor dentium erit, tanquam servus inutilis Domini præcipiter.

Jam itaque inter cætera de arte contrapuncti qui, ex consonantiis omnem musicæ delectationem, Boethio teste, regentibus, conficitur ad gloriam et honorem sempiternæ majestatis Ejus, cui per ipsum contrapunctum ut in Psalmo imperatur, fit jocunda decoraque laudatio, ac omnium hujus artis egregiæ studiosorum utilitatem, ea pauca, quæ pervigili studio percepi, conscribere omnino statui.

Quod priusquam exequar, silentio præterire nequeo complures philosophos ut Platonem, Pytha-

goram eorumque sequaces Ciceronem, Macrobius, Boethium ac nostrum Isidorum, orbis syderum sub harmonica modulatione, hoc est concordantiarum diversarum concentu, revolvi.

Sed quoniam, ut refert Boetius, alii Saturnum, gravissime atque gradatim per reliquos planetas discurrendo, lunam acutissimo sono movere disse- rant; alii autem e converso gravissimum sonum lunæ et acutissimum cursui stellifero attribuant, neutri opinioni fidem adhibeo. Imo Aristoteli ac commentatori, cum nostris recentioribus philoso- phis in cœlo nec realem nec intentionalem esse sonum manifestissime probantibus, irrefragabiliter credo; quo fit ut concordantias musicas quæ præter sonum effici non possunt motu corporum cœlestium fieri nunquam mihi persuaderi poterit.

Concordantiæ igitur vocum et cantuum quo- rum suavitate, ut inquit Lactantius, aurium voluptas percipitur non corporibus cœlestibus, sed instrumentis terrenis cooperante natura conficiun- tur, quibus quidem concordantiis licet veteres etiam musici, ut Plato, Pythagoras, Nicomachus, Aristo- xenus, Philolaus, Archytas, Ptolomæus, ac alii numerosi, ipse quoque Boethius, operosissime incubuerint, tamen qualiter ordinare componere- que soliti sint nobis minime notum est. Et si visa auditaque referre liceat nonnulla vetusta carmina ignotæ auctoritatis quæ apocrypha dicunt, in manibus alioquin habui, adeo inepte, adeo insulse composita, ut multo potius aures offen- debant quam delectabant.

Neque, quod satis admirari nequeo, quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur; hac vero tempestate, ut præteream innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute cujusdam cœlestis influxus, an vehementia assiduæ exercitationis infiniti florent compositores, ut JOANNES OKEGHEM, JOANNES REGIS, ANTHONIUS BUSNOIS, FIRMINUS CARON, GUILLERMUS FAUGUES, qui novissimis temporibus vitam functos JOANNEM DUNSTAPLE, EGIDIUM BINCHOIS, GUILLERMUM DUFAY se præceptores habuisse in hac arte divina gloriantur. Quorum omnium omnia fere opera tantam suavitudinem redolent, ut, mea quidem sententia, non modo hominibus heroibusque verum etiam Diis immortalibus dignissima censenda sint. Ea quoque profecto numquam audio, nunquam considero quin lætior ac doctior evadam, unde quemadmodum Virgilius in illo opere divino Eneidos Homero, ita iis Hercule, in meis opusculis utor architypis; præsertim autem in hoc, in quo, concordantias ordinando, approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum.

Porro non ignarus, optime regum, quam ubero fonte amicitiae hoc est benevolentia, me pro tua insigni humanitate prosequaris, hoc ipsum opusculum tuo nomini præstantissimo dicare institui, sperans id lignum fore aridissimum quo charitatis illius qua hactenus erga me tua splendidissima majestas affecta est, indeficiens ignis longe flagrantius ar-

debit. Hoc enim ex virtute mera procedere manifestissimum est, qua, ut ait Tullius, nihil est amabilius.

INCIPIT LIBER PRIMUS.

CAPITULUM I.

QUID SIT, UNDE DICATUR ET EX QUO FIAT CONTRAPUNCTUS.

Contrapuncto daturus operam quid sit ac unde descendat scire primum oportet. Contrapunctus itaque est moderatus ac rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus, diciturque contrapunctus a contra et punctus eo quod una nota contra aliam posita tanquam uno puncto contra alium constituatur. Hinc omnis contrapunctus ex mixtura vocum fit. Quæ quidem mixtura aut dulciter auribus consonat, et sic est concordantia, aut aspere dissonat, et tunc est discordantia. Sed quoniam in contrapuncto principaliter concordantiæ percipiuntur, discordantiæ vero interdum permittuntur, primo de illis ac postremo de istis scribere decrevimus.

CAPITULUM II.

DE GENERALI CONCORDANTIARUM DIFFINITIONE, ORIGINE, NUMERO, PROPORTIONIBUS, NOMINIBUS, AC MULTIFORMI DIVISIONE.

Est igitur concordantia duarum vocum mixtura naturali virtute dulciter auribus conveniens; dictaque concordantia arbitror metaphorice a « con et corde » sicut enim ex conjunctione duorum

cordium sibi mutuo consentientium amicitia dulcis efficitur, ita ex mixtura duarum vocum inter se convenientium concordant suavis constituitur.

Et quamvis ab auctoribus diversis concordantia, nunc consonantia, nunc concrepantia, nunc euphonia, nunc simphonia, nunc species nominetur, quia tamen illud nomen istis multo communius est, eo præ omnino decrevi.

Hinc in primis animadvertendum sex tantum concordantiis, ut ex musica Boetii, ex dictisque Macrobiani libro secundo in «*Sumnium Scipionis*» accepi, nostros majores usos fuisse, id est diatessaron, diapenthe, diapason, diatessaron supra diapason, diapenthe super diapason ac bis diapason. Quarum tres, hoc est diatessaron, diapenthe ac diapason qua ratione proportionali constarent, primus omnium Pythagoras invenit. Fabrorum etenim officinam quodam nutu divino præteriens, malleorum ictibus istas tres concordantias effici cognovit. Hinc pondus eorum examinans, malleo duodecim ponderum existente, ad eum qui novem erat relato, diatessaron ex sesquitertia proportione fieri perpendit; Quoniamque malleus iste novem ponderum ad eum qui sex erat relatus fuit proportio sesquialtera diapenthe reddidit atque per relationem istius mallei duodecim ponderum existentis ad istum qui sex erat proportionem duplam efficere diapason, liquido perceptum est. Porro diatessaron supra diapason ex proportione duplasuperbipartientitertias et diapenthe supra diapason ex tripla bisque diapason ex

quadrupla constitui Boetius in sua musica manifestissime demonstrat.

Recentiores vero musici non solum propter cordas instrumentorum acutas, sed etiam propter aliquorum voces excellentissimas pluribus utuntur concordantiis. Multos etenim cantus compositos totam manum continentes et quosdam excedere vidi, nonnullos etiam pueros, ad tridiapason usque contrapunctum canentes audivi; quod fit ut concordantiæ nunc usitatæ 22 sint, hoc est :

Unisonus.

Semiditonus.

Ditonus.

Diatessaron.

Diapenthe.

Diapenthe cum semitonio.

Diapenthe cum tono.

Diapason.

Semiditonus supra diapason.

Ditonus supra diapason.

Diatessaron supra diapason.

Diapenthe cum semitonio supra diapason.

Diapenthe cum tono supra diapason.

Bis diapason.

Semiditonus supra bis diapason.

Ditonus supra bis diapason.

Diatessaron supra bis diapason.

Diapenthe supra bis diapason.

Diapenthe cum semitonio supra bis diapason.

Diapenthe cum tono supra bis diapason.

Tridiapason.

Omniū autem harum concordantiarum aliæ sunt simplices, et aliæ compositæ. Simples illæ dicuntur quæ ex nullis aliis componitur, ut unisonus, semiditonus, ditonus et diatessaron. Compositæ vero sunt quæ ex aliquarum aliarum conjunctione resultant, ut diapenthe quod ex semiditono et ditono constat; diapenthe cum semitono, quod ex diatessaron et semiditono fit; diapenthe cum tono quod ex diatessaron et ditono componitur; diapason quod ex diapenthe et diatessaron confectum est; et sic de aliis. Sed quoniam Boetius inter simplices concordantias diapenthe posuerit ne contra eum irrationabiliter sentire videamur, dico ipsum nec semiditoni, nec ditoni habuisse notitiam. Minimam enim concordantiam in primo libro suæ musicæ diatessaron vocans, nullam prorsus de prædictis duabus concordantiis in aliquo librorum suorum mentionem facit; unde cum partes ipsius diapenthe ignoravit, non miror si id ipsum inter concordantias simplices collocaverat. Præterea notandum est Ptolemeum diapason, bis diapason et tridiapason equisonantias non concordantias appellasse, eo quod unum ex duobus atque simplicem quodam modo efficiunt sonum. Non obest tamen quoniam etiam concordantiæ dici possint, namque omnis equisonantia est concordantia, sed non e converso.

Insuper concordantiarum aliæ perfectæ sunt et aliæ imperfectæ.

Perfectæ sunt illæ per quas tanquam principales

et ad hoc magis aptas omnis cantus perfectiones constituuntur, ut sunt : unisonus, diatessaron, diapenthe, diapason, diatessaron supra diapason, diapenthe supra diapason, bis diapason; diatessaron supra bis diapason, diapenthe supra bis diapason, tridiapason.

Imperfectæ sunt per quas tanquam minus principales et ad hoc ineptas nulla cantus fit perfectio. Cujus modi sunt semiditonus, ditonus, diapenthe cum semitonio, diapenthe cum tono ac cæteræ ex eis et diapason aut bis diapason compositæ.

Denique omnis concordantia præter unisonum aut superior aut inferior dicitur, concordantia superior illa est quæ supra tenorem constituitur; inferior vero quæ infra tenorem ponitur. Porro cantum primo institutum supra vel infra, quem contrapunctus efficitur proprie tenorem appellamus tanquam ipsum contrapunctum qui secundum eum fieri debet subditum sibi quodam modo tenentem. Sed hic 22 concordantias tradens artis musicæ præceptoribus refragari videor; enim vero quatuor tantummodo docent, id est ut more eorum loquar tertiam, quintam, sextam et octavam, asserentes unisonum ac diatessaron non esse concordantias omnesque supra diapason reiterationes, et certe id facio. Nam ut de unisono et diatessaron taceam, de eis suis locis disceptaturus, concordantias esse reiterationes nego, immo eas differre realiter ab inferioribus asserere non erubesco, sicut enim Boetius ait, consonantiæ consonantiis superpositæ

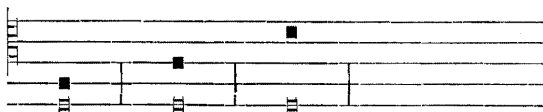
alias quasdam consonantias efficiunt; unde fit ut concordantiæ sint infinitæ; sed quoniam infinitatem attingere nequeo, ac supervacua rejicere volo, ad istas 22 concordantias me restrinxi, quas ævi præsentis compositores cantoresque priscis multo præstantiores, more Aristoxeni aurium judicio comprobatas, in usum assumpserunt, de quibus antequam ulterius tractemus, eas vulgarioribus terminis secundum quos, ut facilior nostra sit eruditio, procedemus, interpretari mens est.

Semiditonus itaque communiter tertia imperfecta.

- Ditonus tertia perfecta.
- Diatessaron quarta.
- Diapenthe quinta.
- Diapenthe cum semitonio. sexta imperfecta.
- Diapenthe cum tono . . . sexta perfecta.
- Diapason octava.
- Semitonus supra diapason. decima imperfecta.
- Ditonus supra diapason. . decima perfecta.
- Diatessaron supra diapason . undecima.
- Diapenthe supra diapason. . duodecima.
- Diapenthe cum semitonio
supra diapason tertia decima im-
perfecta.
- Diapenthe cum tono supra
diapason tertia decima
perfecta.
- Bisdiapason quinta decima.
- Semiditonus supra bis dia-
pason decima septima
imperfecta.

-
- Ditonus supra bis diapason. . decima septima
perfecta.
- Diatessaron supra bis dia-
pason decima octava.
- Diapenthe supra bis diapason. decima nona.
- Diapenthe cum semitonio su-
pra bis diapason vigesima imper-
fecta.
- Diapenthe cum tono supra bis
diapason vigesima perfecta
- Tridiapason. vigesima secunda
-

Quamvis autem hæc vulgaria concordantiarum nomina ordinali numero sint instituta, non tamen secundum earum ordinem, sed secundum ordinem locorum in quibus ipsæ concordantiæ ponuntur, sunt accipienda, verbi gratia si tenor in *D sol re*, fuerit concordantia quæ super eum in *F fa* gravi fiet, tertia dicetur eo quod in tertio loco ab ipso tenore, connumerando locum ejus collocata sit, et sic de quinta et omnibus aliis, ut hic patet :



Exempla.

Porro animadvertendum est quod in iis et in reliquis nostræ hujus compilationis exemplis ubi neque tenor, neque contrapunctus suscriptus fuerit, notæ vacuæ ad tenorem, impletæ ad contrapunctum et mixtæ idest partim vacuæ et partim impletæ ad utrumque pertinent.

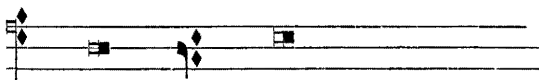
CAPITULUM III.

DE PARTICULARI CUJUSLIBET CONCORDANTIÆ QUIDITATE,
QUALITATE ET ORDINATIONE AC PRIMUM

De unisono.

Nunc ex quo generaliter circa diffinitionem, originem, numerum, proportiones, nomina concordantiarum aliquantisper immorati sumus, ad particulares earum quiditates, qualitates ac ordinationes transmigrare decrevimus.

Unde ut ab unisono, fonte et origine omnium concordantiarum incipiamus, sciendum quod unisonus est concordantia ex mixtura duarum vocum in uno et eodem loco positarum effecta, sicut *re* in *D sol re* et *sol* in eodem loco, ut hic :



Exemplum.

Diciturque unisonus, quasi unus sonus, eo quod duæ voces diversæ in eodem loco positæ unum atque eundem sonum emittunt.

Hinc nonnulli ipsum unisonum non esse concordantiam asserunt, sed contrarium probatur ex hoc quod omnis mixtura vocum aut concordantia aut discordantia est. Unde quoniam unisonus quem duæ voces in eodem loco mixtæ constituunt, nullam, ut sensu patet, discordiam pariat, concordantia sit, necesse est.

Verum tamen unisonus propter ejus modicam dulcedinem accuratissime est evitandus, nisi per

eum incipiatur, vel gratia venustatis aliqua fuga efficiatur, vel in perfectionem deveniatur, ut hic patet :

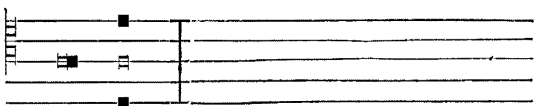


Exemplum.



Quomodo quintam.

Quinta post unisonum supra et infra tenorem assumi potest, quando tenor ipse in eodem loco permanet, ut hic patet :



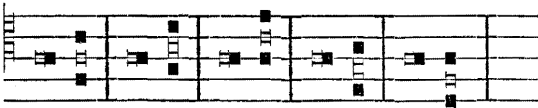
Exemplum.

Sed si tenor unum gradum tantum aut duos, aut tres, aut quatuor ascendat, unisonus post se infra eum tantummodo quintam requirit; quae quidem quinta unisonum hunc supra tenorem solummodo sequetur, si tot gradus, hoc est unum, duo, tres aut quatuor tenor ipse descendat, ut hic probatur :



Exempla.

rem postulat, si tenor ipse non moveatur vel si unum gradum aut duos ascendat vel descendat, ut hic patet :



Exempla.

Tenore vero tres aut quatuor gradus ascendente tertiam infra eundem tantummodo post unisonum ponemus, supra quem tenorem tot gradus, hoc est tres aut quatuor, descendentem post ipsum unisonum tertiam etiam solum collocabitur, ut hic probatur :



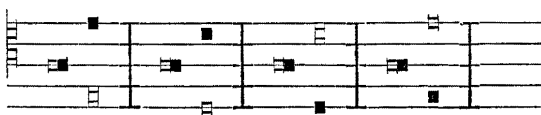
Exempla.

Et hic advertendum est quod gradus pro quantitate ascensus vel descensus a spatio in lineam immediatam et e contra accipitur; unde fit ut unus gradus secundam, duo tertiam, tres quartam, et quatuor quintam importent eas, id est secundam, tertiam, quartam et quintam, intelligendo conjunctiones et non concordantias aut discordantias.

Quomodo octavam.

Octava post unisonum (licet raro) supra tenorem sumitur, quando tres aut quatuor gradus descendit. Quam quidem octavam infra tenorem unisonus ipse (quamvis raro etiam) post se re-

quirit, si tenor tot gradus, hoc est tres aut quatuor, ascenderit, ut hic probatur :

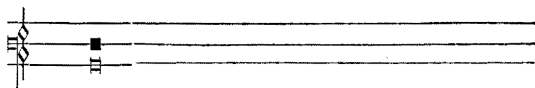


Exempla.

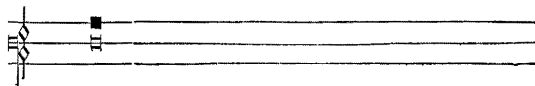
CAPITULUM IV.

DE SEMIDITONO AC DITONO ID EST TERTIA IMPERFECTA
ET TERTIA PERFECTA.

Semiditonus est concordantia ex mixtura duarum vocum semitonio et tono ab invicem distantium constituta, sicut *re D sol re* et *fa F fa ut gravis*, ut hic :

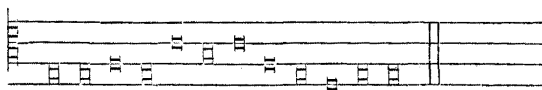


Diciturque semiditonus a semus, id est imperfectus et ditonus quasi imperfectus ditonus. Hinc uno tono, ac uno semitonio tantummodo constans vulgariter tertia imperfecta appellatur. Ditonus vero est concordantia ex mixtura duarum vocum duobus tonis ab invicem distantium effecta, sicut *fa F fa ut gravis* et *la A la mi re acuti*, ut hic :



Qui quidem ditonus a dya per y græcum quod est duo, et tonus dicitur, quasi ex duobus tonis perfectis constitutus. Unde et tertia perfecta communiter vocatur. Si quidem quælibet tertia sive

perfecta sive imperfecta sive superior sive inferior fuerit per se suavissima est, omnibusque notis tam extremis quam mediis consonantissimæ accomodabilis ; et ut omnia quæ scribimus liquido intelligatur , notandum est , quod notæ extremæ sunt omnes initiales ; ac finales superiores ac inferiores. Initiales ac finales illæ dicuntur per quas cantus initium ac finem sumit. Superiores vero illas appellamus quæ unam aut multas alias ante se et post immediate habent uno gradu aut pluribus eis inferiores ; at inferiores dictæ sunt illæ quas una aut multæ aliæ sive uno gradu sive pluribus eis altiores immediate præcedunt atque sequuntur. Medias autem illas vocamus quæ prædictis hoc est initialibus , finalibus , superioribus ac inferioribus passim interpositæ conspiciuntur , ut hic patet :

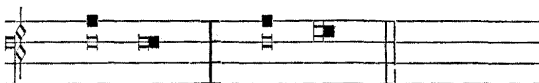


Exemplum.

In hoc enim exemplo prima nota dicitur initialis, secunda media, tertia superior, quarta inferior, quinta superior, sexta inferior, septima superior, octava et nona mediæ, decima inferior, undecima media, duodecima et ultima finalis. Porro et unde digressi sumus, revertatur, omnis tertia variis licet respectibus post se habere potest unisonum, tertiam aliam, quintam, sextam, octavam atque decimam.

QUOMODO TERTIA SUPERIOR UNISONUM POST SE REQUIRIT.

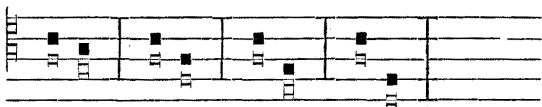
Unisonum namque tertia superior post se requirit, quando tenor non movetur et hoc raro, vel quando unum gradum ascendit, et hoc aptius, ut hic probatur :



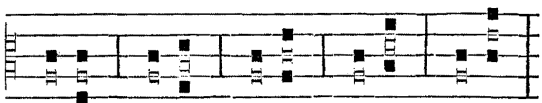
Exempla.

Quomodo aliam tertiam.

Tertia alia tertiam superiorem supra et infra tenorem sequitur, si tenor ipse in eodem loco permanserit, vel si unum aut duos, tres aut quatuor gradus ascenderit ; sed tenore tot gradus hoc est unum, duos, tres aut quatuor descendente, ipsa tertia superior aliam tertiam post se infra eum tantum habebit, ut hic patet :

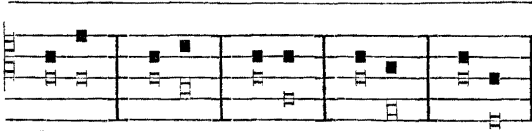


Exempla.



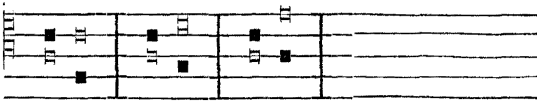
Quomodo quintam.

Quintam supra tenorem tertia superior post se habere potest, quando tenor immotus permanet, aut quando unum aut duos, tres aut quatuor gradus descendit, ut hic probatur :



Exempla.

Si vero tenor duos, tres aut quatuor gradus ascenderit, tunc ipsa tertia superior infra ipsum tenorem quintam post se requirit, ut hic patet :



Exempla.

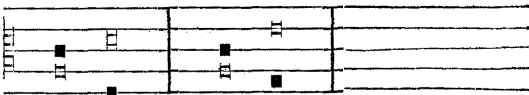
Quomodo sextam.

Sexta post tertiam superiorem optime ponetur, quando tenor ipse etiam non movebitur, vel unum gradum ascendet, vel unum aut duos, tres aut quatuor descendet, ut hic probatur :



Exempla.

Tenore vero tres aut quatuor gradus ascendente, tertia hæc superior infra ipsum tenorem sextam post se habebit, ut hic patet :

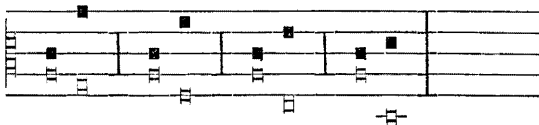


Exempla.

Quomodo octavam.

Octavam supra tenorem tertia superior post se

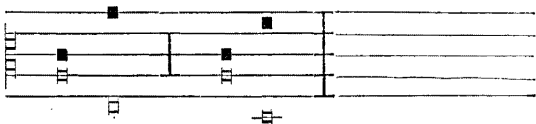
habere poterit, si tenor unum gradum, duos, tres aut quatuor descenderit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo decimam.

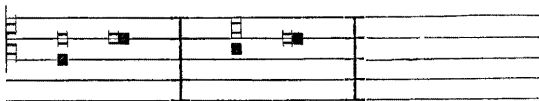
Decima superiorem tertiam aliquando etiam sequitur supra tenorem tres aut quatuor gradus descendentem, ut hic patet :



Exempla.

QUOMODO TERTIA INFERIOR UNISONUM POST SE HABERE POTEST.

Unisonum denique tertia inferior post se habebit infra tenorem, quando tenor ipse non movebitur, sed hoc rarissime, vel quando unum gradum descendet, et hoc melius, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo aliam tertiam.

Tertia alia inferiorem tertiam supra et infra tenorem sequetur, si tenor ipse non moveatur vel si unum, aut duos, tres aut quatuor gradus descendat. Sed tenore tot gradus id est unum,

Quomodo sextam.

Sexta infra tenorem post inferiorem tertiam ponenda erit, si tenor ipse non motus fuerit, vel unum gradum descenderit vel unum aut duos tres aut quatuor ascenderit, ut hic patet :



Exempla.

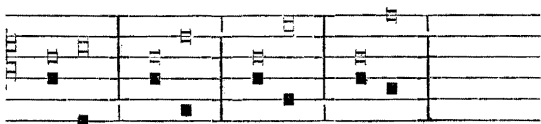
Ubi vero tenor tres aut quatuor gradus descendit tertia inferior post se sextam infra ipsum tenorem habere potest, ut hic :



Exempla.

Quomodo octavam.

Octavam inferior tertia post se infra tenorem aliquando habebit, quando tenor unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendit, ut hic :

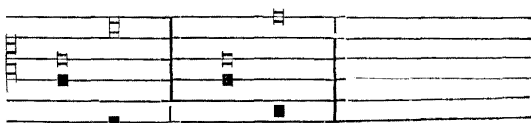


Exempla.

Quomodo decimam.

Decima etiam infra tenorem interdum tertiam

inferiorem sequi poterit, si tenor ipse tres aut quatuor gradus ascenderit, ut hic patet :

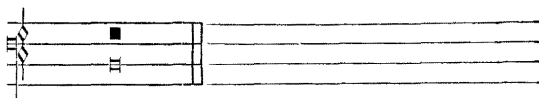


Exempla.

CAPITULUM V.

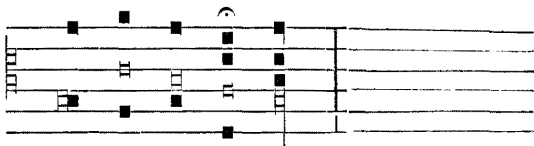
DE DIATESSARON ID EST QUARTA.

Diatessaron est concordantia secundum quid ex mixtura duarum vocum ab invicem duobus tonis ac uno semitonio distantium constituta, sicut *re, D sol re*, et *sol, G sol re ut gravis*, ut hic :



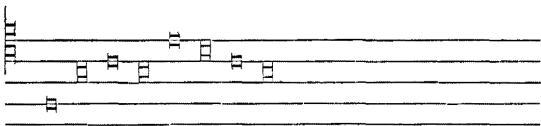
Diciturque diatessaron a dia per i latinum, quod est per et tessaron quod est quatuor, quasi per quatuor voces effectum, ut patet ex ejus resolutione sive per arsim sive per thesim fiat. Hinc et vulgariter quarta vocatur. Constat itaque diatessaron hoc duobus tonis, ac uno semitonio, quod licet apud veteres prima omnium concordantiarum ponatur simpliciter tamen concordantia non est, imo per se emissa apud aures eruditas, quæ, ut inquit Cicero, discrepantem concentum audire non possunt, intolerabiliter discordat. Unde fit ut a contrapuncto rejiciatur, nisi quando plures sunt super librum cantantes, unus eorum sub aliqua

tenoris nota, quod frequenter in penultima fit, quintam assumat. Tunc enim alius supra eandem notam quartam accipere poterit quæ mox post se proximiorē convenientiorēque concordantiam requirit, ut hic probatur :



Exemplum.

Porro per totum discursum cantus quem *fau bourdon* vocant, quarta sola admittitur, ei sæpe quinta ac sæpius tertia supposita, gravis quinta ipsi quartæ subjuncta suaviorum concentum quam tertia efficiat, ut hic patet :

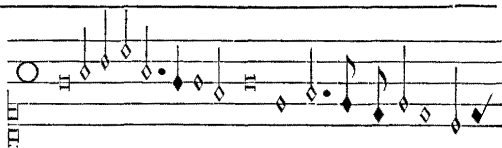


Lauda Sion Salvatorem.

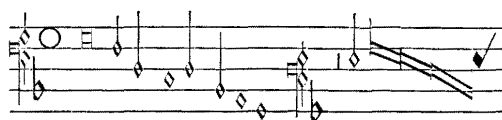


Fau-bourdon.

In refacta vero per complura loca assumitur quarta, ei non solum quinta, vel tertia, sed etiam decima ac duodecima supposita; verum tamen per subjunctionem illarum concordantiarum dulcior cantus quum per istarum conficitur, ut hic probatur:



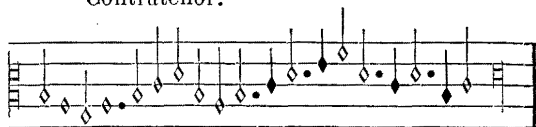
Supremum.



Tenor.



Contratenor.

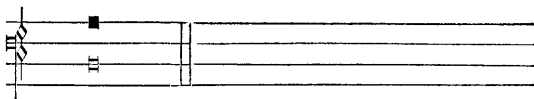


CAPITULUM VI.

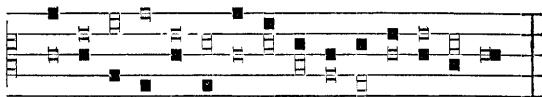
DE DIAPENTHE ID EST QUINTA.

Diapenthe est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem diatessaron et tono distantium

effecta, sicut *re*, *D sol re*, et *la*, *A la mi re* acuti, ut hic :



Constat autem diapenthe ex tribus tonis et uno semitonio ; diciturque a dia per i latinum quod est per et penthe quod est quinque, eo quod per quinque voces, ut per ejus resolutionem tam per arsim quam per thesim patet, constituatur. Si quidem diapenthe hoc communiter quinta appellatur, est que concordantia melodiosissima tam notis mediis quam extremis jucundissime coaptabilis, nisi tenor unum gradum in aliquam perfectionem ascenderit vel descenderit; enim vero tunc, hoc est tenore unum gradum in aliquam perfectionem ascendente, nota precedens nunquam contra se quintam inferiorem requirit. Et si tenor unum gradum etiam in aliquam perfectionem descenderit, nunquam contra præcedentem notam quinta superior collocari poterit, ut hic :

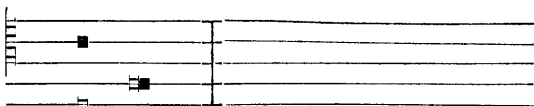


Exempla.

Post se vero quinta hæc habere potest, quamvis diversimode unisonum, tertiam, quintam aliam, sextam, octavam, decimam ac duodecimam.

QUOMODO QUINTA SUPERIOR UNISONUM POST SE HABERE POTEST.

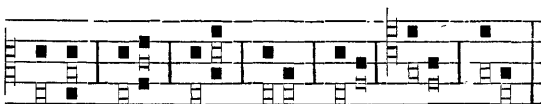
Unisonum quinta superior, licet rarissime, post se habere poterit, ubi tenor duos gradus ascenderit, ut hic probatur :



Exemplum.

Quomodo tertiam.

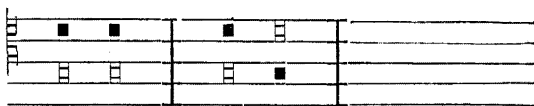
Tertia quintam superiorem supra et infra tenorem sequitur, quando tenor duos aut tres aut quatuor gradus ascendit. Sed tenore in eodem loco permanente, vel unum gradum ascendente, vel unum aut duos descendente, ipsa quinta superior tertiam post se supra eum tantum habebit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo quintam aliam.

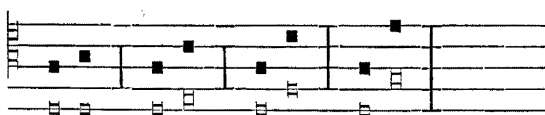
Quintam aliam supra tenorem superior quinta post se, quamvis raro, habere potest, quando tenor immotus permanet. Sed si tenor ipse quatuor gradus ascenderit, ipsa superior quinta infra eum aliam quintam post se congruentissime habebit, ut hic probatur :



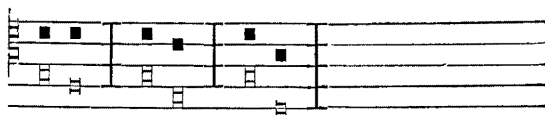
Exempla.

Quomodo sextam.

Sexta post quintam superiorem aliquando ponitur supra tenorem in eodem loco permanentem vel unum gradum duos aut tres ascendentem vel descendentem, ut hic patet :

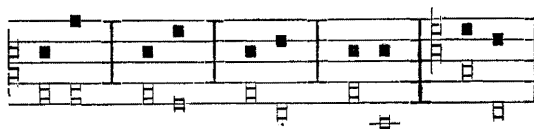


Exempla.



Quomodo octavam.

Octavam post se supra tenorem superior quinta sæpissime requirit, quando tenor non movetur vel unum aut duos, tres aut quatuor gradus descendit, ut hic probatur :

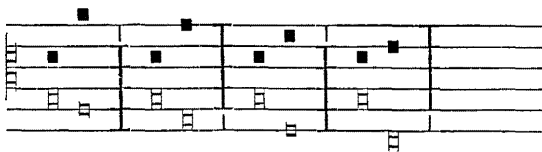


Exempla.

Quomodo decimam.

Decima post quintam superiorem dulcissime supra tenorem collocabitur, quando tenor ipse

unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendet, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo duodecimam.

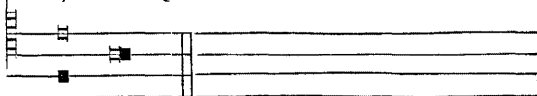
Duodecimam vero post se supra tenorem quinta superior interdum eleganter habebit, ipso tenore tres gradus aut quatuor descendente, ut hic probatur :



Exempla.

QUOMODO QUINTA INFERIOR UNISONUM POST SE REQUIRIT.

Unisonus autem quintam inferiorem, licet rarissime, sequi poterit, si tenor duos gradus descendit, ut hic patet :



Exemplum.

Quomodo tertiam.

Tertiam inferior quinta supra et infra tenorem frequentissime post se requirit, quando tenor duos gradus aut tres aut quatuor descendit. Tenore vero

in eodem loco permanente, vel unum gradum aut duos ascendente vel unum descendente, tertia post ipsam quintam inferiorem infra eum tantum recte collocabitur, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo aliam quintam.

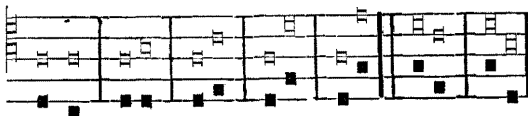
Quinta aliam inferiorem quintam, licet raro, sequitur, quando tenor non movetur; sed ipse tenor quatuor gradus descendat, quinta hæc inferior post se supra eum aliam quintam postulat, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo sextam.

Sextam inferior quinta post se aliquando infra tenorem habere potest, quando tenor ipse non movetur, vel quando unum gradum duos, tres aut quatuor ascendit, vel unum aut duos descendit, ut hic probatur :

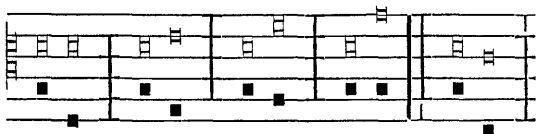


Exempla.

Quomodo octavam.

Octava post inferiorem quintam infra tenorem

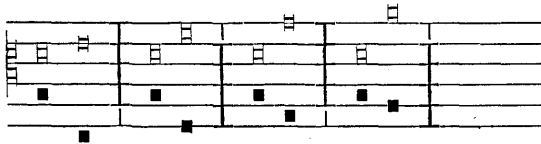
sæpissime assumitur ipso tenore in eodem loco permanente, vel unum gradum aut duos aut tres ascendente vel unum descendente, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo decimam.

Decimam post se inferior quinta infra tenorem suavissime interdum requirit, quando tenor ipse unum gradum aut duos tres aut quatuor ascendit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo duodecimam.

Duodecimam autem quinta hæc inferior aliquando elegantissime post se habere poterit, infra tenorem tres aut quatuor gradus ascendentem, ut hic probatur :

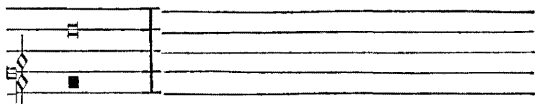


Exempla.

CAPITULUM VII.

DE DIAPENTHE CUM SEMITONIO ET DIAPENTHE CUM TONO,
ID EST SEXTA IMPERFECTA ET SEXTA PERFECTA.

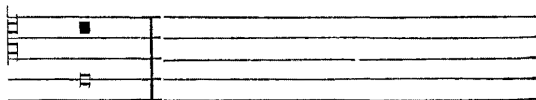
Diapenthe cum semitonio est concordantia ex mixtura duarum vocum diapenthe ac semitonio ab invicem distantium constituta, sicut *mi*, *E la mi* gravis, et *fa*, *C sol fa ut*, ut hic :



Exemplum.

Diciturque diapenthe cum semitonio quia ex diapenthe ac semitonio efficitur et eo quod ex tribus tonis duobusque semitoniis tantummodo constat, sexta imperfecta communiter est appellata.

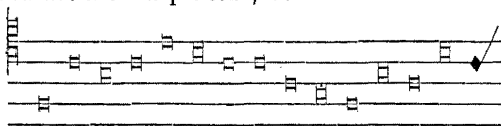
Diapenthe autem cum tono concordantia est ex mixtura duarum vocum diapenthe ac tono ab invicem distantium effecta, sicut *fa*, *F fa ut* gravis; et *sol*, *D la sol re*, ut hic :



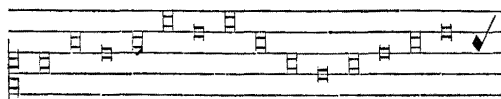
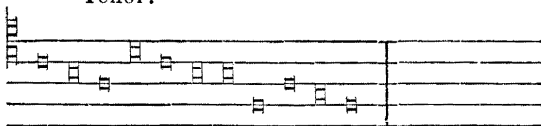
Exemplum.

Dictumque est diapenthe cum tono quæ ex diapenthe ac tono constituitur, quoniam vero quatuor tonos ac unum semitonium continet, sexta perfecta dicitur vulgariter. Porro omnis sexta, sive perfecta sive imperfecta, sive superior sive

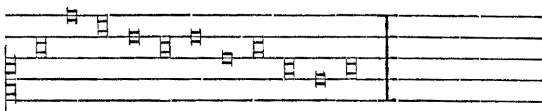
inferior fuerit, apud antiquos discordantia reputabatur, et ut vera fatear, aurium mearum iudicio per se audita, hoc est sola, plus habet asperitatis quam dulcedinis; quæ ut notis mediis tendendo in octavam aut decimam præcipue est amica, ita extremis est inimica, nisi ipsæ notæ extremæ id est inferiores naturaliter sustinendæ sint, et contra eas ponendo sextam ipsam quod etiam in superioribus contingere potest, absque concordantia alterius speciei tendatur in octavam aut decimam; unde accuratissime notandum est nunquam sextam superiorem melodiose assumi posse, nisi eam una aut plures aliæ sextæ sequantur, finaliter ad octavam aut decimam superiorem sine interpositione concordantiæ alterius speciei tendentes, aut nisi tenor post eam descendat unum gradum tantum aut tres, contra quorum gradum notas aut superior octava aut decima ponetur, ut hic :



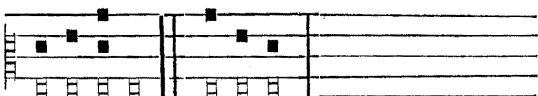
Tenor.



Contrapunctus.

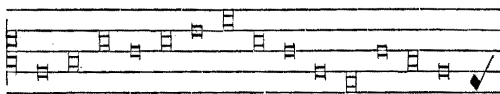


Confiteor tamen, præter hoc, sextam hanc supra tenorem assumi posse, si ipso tenore in eodem loco permanente habeat unam quintam etiam supra eum immediate precedentem et aliam aut octavam sequentem aut octavam precedentem et quintam sequentem, ut hic patet :



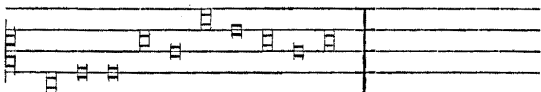
Exempla.

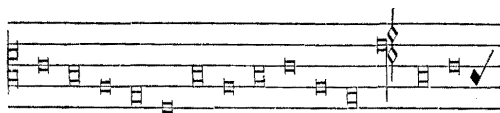
Item, sexta inferior nunquam dulciter fiet nisi etiam unam aut plures aut alias sextas, nullis alterius speciei concordantiis interjectis, sequentes habeat in octavam aut decimam inferiorem finaliter tendentes aut nisi tenor post eam unum gradum aut tres ascendat contra quorum graduum notas octava aut decima inferior collocabitur, ut hic patet :



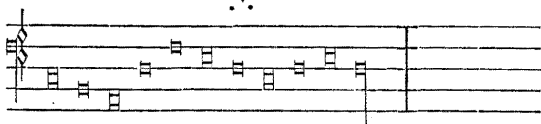
Tenor.

.2.

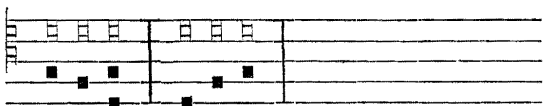




Contrapunctus.



Verum tamen sexta hæc infra tenorem pluribus accepta est, si eam etiam infra ipsum tenorem in eodem loco permanentem una quinta præcedat et alia vel octava sequatur vel e converso octava præcedat et quinta sequatur, ut hic patet :

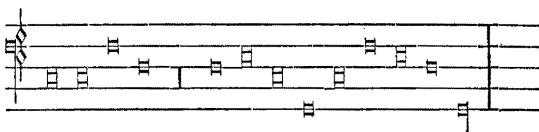


Exempla.

Et hic nota quod omnia prædicta tantummodo sunt intelligenda de ordinatione sextæ in contrapuncto vel refacta duarum partium tantum fienda. Nam semper et ubique sexta suavis est, si ei tertia vel decima supponatur, sed multo suavior si quinta vel duodecima, ut hic probatur :



Exemplum.

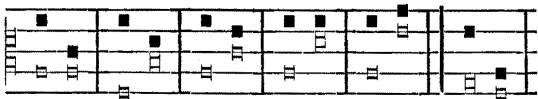


Contratenor.

Potest igitur quælibet sexta post se habere, modis licet variis, tertiam, quintam, sextam aliam, octavam, decimam atque duodecimam.

QUOMODO SEXTA SUPERIOR TERTIAM POST SE HABERE
POTEST.

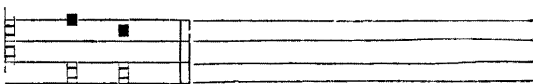
Tertia namque post superiorem sextam super tenorem assumi poterit, si tenor ipse immotus permanserit vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascenderit, vel unum descenderit, quod nunquam tamen aut rarissime fiet in solo contrapuncto, et simplici, tunc enim asperitas ejus ultra modum appareret :



Exempla.

Quomodo quintam.

Quintam post se sexta superior habebit supra tenorem in eodem loco permanentem, ut hic patet :

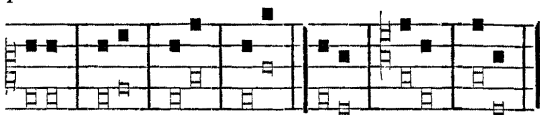


Exemplum.

Quomodo sextam aliam.

Sexta aliam superiorem sextam supra tenorem

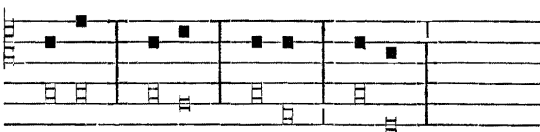
sequetur, eo vel non moto vel unum aut duos gradus aut tres ascendente vel descendente, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo octavam.

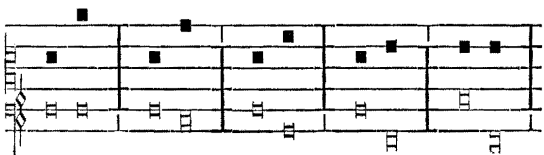
Octavam post se aliquando sexta superior postulat supra tenorem, quando tenor ipse non movetur vel cunctando unum gradum descendit et hoc sæpissime, vel quando duos aut tres et hoc raro, vel nunquam in solo et simplici contrapuncto, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo decimam.

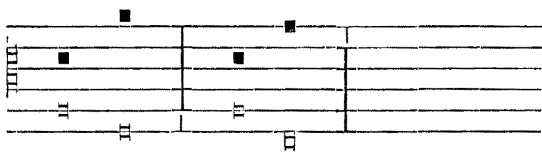
Decima post superiorem sextam supra tenorem collocabitur, si tenor etiam immotus steterit vel unum gradum aut duos aut tres aut quatuor descenderit, primus attamen hujus ordinationis modus tertius et quintus raro vel nunquam in solo et simplici contrapuncto fient, ut hic :



Exempla.

Quomodo duodecimam.

Duodecima autem (quamvis etiam raro vel nunquam in solo et simplici contrapuncto) sexta superior interdum post se supra tenorem requirit ipso tenore duos aut tres gradus descendente, ut hic patet :



Exempla.

QUOMODO SEXTA INFERIOR TERTIAM POST SE REQUIRIT.

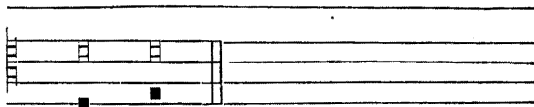
Tertia vero inferiorem sextam aliquando infra tenorem sequetur, quando tenor non movebitur vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendet vel unum ascendet. Si tamen contrapunctus simplex et solus conficiendus fuerit, talis ordinatio propter sextæ duritiem nimis apparentem rarissime vel nunquam admittenda erit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo quintam.

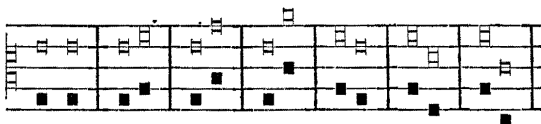
Quinta post sextam inferiorem infra tenorem non nunquam collocabitur, si tenor ipse non moveatur, ut hic patet :



Exemplum.

Quomodo aliam sextam.

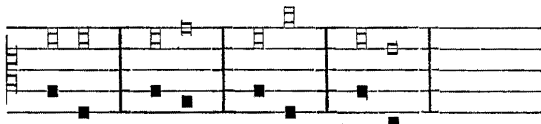
Sextam aliam inferior sexta infra tenorem habere poterit, ipso tenore in eodem loco permanente vel unum aut duos aut tres gradus ascendente, vel descendente, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo octavam.

Octavam infra tenorem aliquando sextam inferiorem sequitur, quando tenor immotus est, vel quando unum gradum ascendit, et hoc frequentissime, vel quando duos ascendit aut unum descendit et hoc raro vel nunquam ubi solus et simplex fit contrapunctus, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo decimam.

Decimam infra tenorem sexta inferior post se interdum assumit, quando tenor ipse non movetur, vel unum aut duos, aut tres aut quatuor gradus ascendit.

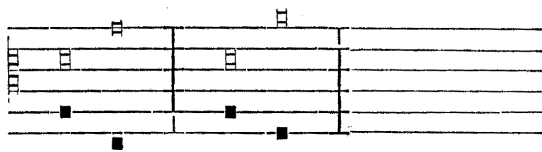
Attamen primus, tertius, quintus hujus ordinationis modi in solo et simplici contrapuncto raro vel nunquam sunt admittendi, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo duodecimam.

Duodecima post sextam inferiorem, licet etiam raro vel nunquam, ubi solus et simplex fit contrapunctus, aliquando infra tenorem collocari poterit, si tenor ipse tres aut quatuor gradus ascenderit, ut hic patet :

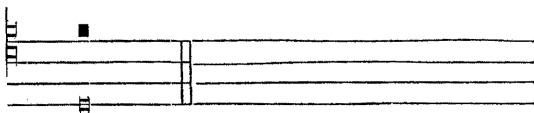


Exempla.

CAPITULUM VIII.

DE DIAPASON ID EST OCTAVA.

Diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum diapenthe ac diatessaron ab invicem constituta, sicut *re*, *D sol re* et *sol*, *D la sol re*, ut hic :

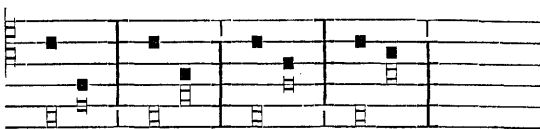


Exemplum.

Diciturque diapason a dia per i latinum quod est per et pason, id est omne, eo quod omnium concordantiarum quas sub se comprehendit, quædam universalis conclusio sit; unde Plinius in secundo libro suæ naturalis historiæ ipsum diapason universitatem concentus diffinit. Et quamvis id Aristoxenus, quem secutus est Macrobius, asseruerit ex vi tonis constare, a Boetio tamen errasse convenitur; namque ut ex demonstrationibus arithmeti-
cis ipse Boetius ostendit ex quinque tonis ac duobus semitoniis minoribus concordantia hæc conficitur quæ quidem duo semitonia minora tonum perfectum, ut ille, id est Macrobius, etiam confitetur minime constituunt. Communiter autem hoc ipsum diapason octava vocatur, estque secundum Nichomacum omnium concordantiarum prima, ac teste Boetio excellentissima et optima. Et quoniam cæteris insuper concordantiis suavior atque perfectior est notis extremis præcipue autem perfectionalibus eam frequentissime immo fere semper accommodari videmus, licet interdum mediis adaptata non parum melodiis afferat. Porro diversimode octava hæc post se habere potest tertiam, quintam, sextam aliam octavam decimam duodecimam, tertiam decimam et quintam decimam.

QUOMODO SUPERIOR OCTAVA TERTIAM POST SE HABERE
POTEST.

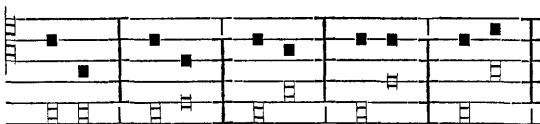
Tertiam itaque superior octava post se supra tenorem habere poterit si tenor ipse unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascenderit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo quintam.

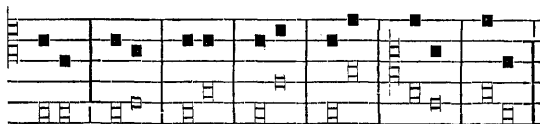
Quinta superiorem octavam supra tenore sequetur tenorem immoto permanente vel unum etiam aut duos, tres aut quatuor gradus ascendente, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo sextam.

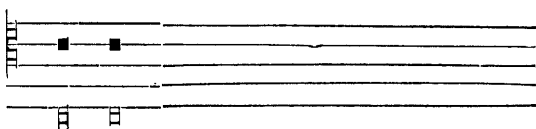
Sexta supra tenorem octava superior post se requirit quando tenor ipse non movetur vel quando unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendit vel unum aut duos descendit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo aliam octavam.

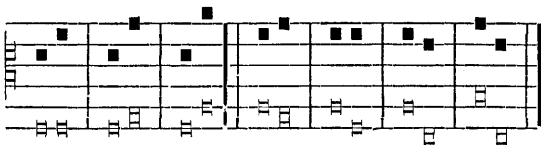
Octava alia interdum supra tenorem post octavam superiorem collocari potest, quando tenor in eodem loco permanet, ut hic probatur :



Exemplum.

Quomodo decima.

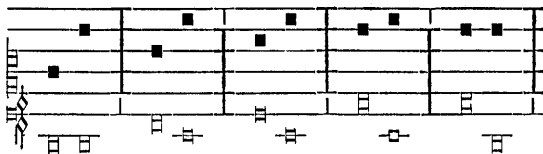
Decimam frequenter supra tenorem post se octava superior assumet, quando tenor ipse non movebitur vel unum gradum aut duos ascendet vel unum, duos, tres aut quatuor descendet, ut hic :



Exempla.

Quomodo duodecima.

Duodecima aliquando post superiorem octavam ponitur supra tenorem immotum permanentem vel unum aut duos gradus, tres aut quatuor descendentem, ut hic :

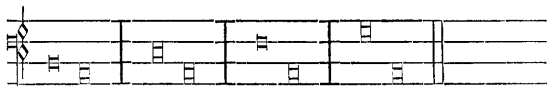


Exempla.

Quomodo tertiam decimam.

Tertiam decimam post se supra tenorem superior octava interdum accipiet, ipso tenore unum

gradum aut duos, tres aut quatuor descendente, ut hic patet.



Exempla.



Quomodo quintam decimam.

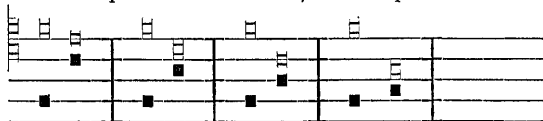
Quinta decima octavam superiorem licet rarissime sequi poterit, si tenor ipse tres aut quatuor gradus descenderit, ut hic probatur:



Exempla.

QUOMODO OCTAVA INFERIOR TERTIAM POST SE REQUIRIT.

Tertiam vero octava inferior infra tenorem sæpissime postulat, si tenor unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendat, ut hic patet:



Exempla.

Quomodo quintam.

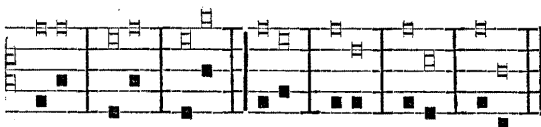
Quinta inferiorem octavam bene infra tenorem sequitur, quando tenor ipse non movetur vel quando unum gradum ascendit vel unum gradum aut duos, aut tres descendit, ut hic patet:



Exempla.

Quomodo sextam.

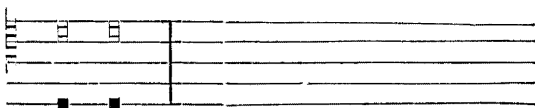
Sextam octava inferior non nunquam post se infra tenorem requirit, ipso tenore in eodem loco permanente, vel unum aut duos gradus ascendente vel unum, duos tres aut quatuor descendente, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo aliam octavam.

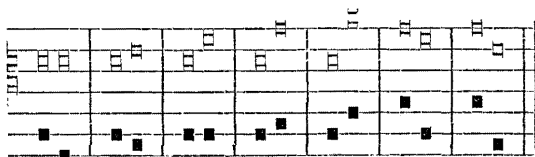
Octava alia inferiorem octavam infra tenorem sequi poterit, quando tenor immotus permanebit :



Exemplum.

Quomodo decimam.

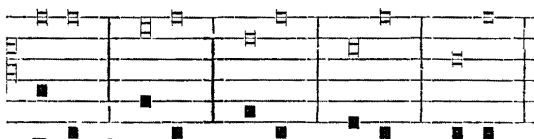
Decimam octava inferior post se infra tenorem sæpe accipit, quando tenor ipse non movebitur, vel quando unum gradum duos tres aut quatuor ascendet vel unum, aut duos descendet, ut hic :



Exempla.

Quomodo duodecimam.

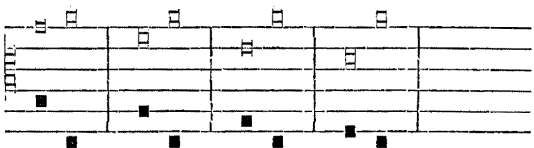
Duodecima post octavam inferiorem aliquando infra tenorem ponetur, si tenor in eodem loco permanserit vel unum aut duos, tres aut quatuor gradus ascenderit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo tertiam decimam.

Tertiam decimam inferior octava interdum post se infra tenorem requirit, quando tenor ipse unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendit, ut hic :



Exempla.

Quomodo quintam decimam.

Quinta decima octavam inferiorem aliquando sequitur infra tenorem tres aut quatuor gradus ascendente, ut hic :

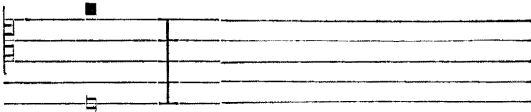


Exempla.

CAPITULUM IX.

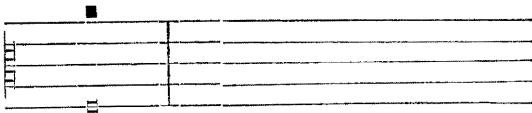
DE SEMIDYTONO ET DYTONO SUPRA DIAPASON ID EST DECIMA IMPERFECTA ET DECIMA PERFECTA.

Semidytonus supra diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem diapason ac semidytono distantium constituta, sicut *re*, *D sol re* et *fa*, *F fa ut* acuti, ut hic :



Exemplum.

Diciturque semidytonus supra diapason eo quod ex semidytono supra diapason posito efficiatur. Et quoniam diapason quinque tonos ac duo semitonia et semidytonus unum tonum ac unum semitonium continet concordantiam hanc sex tonis ac tribus semitoniis tantum constare necesse est; hinc et decima imperfecta communiter est appellata. Dytonus autem supra diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem diapason ac dytono distantium effecta, sicut *fa*, *F fa ut* gravis, et *la*, *A la mi re* acuti, ut hic probatur :



Exemplum.

Dictusque est dytonus supra diapason quia ex

dytono supra diapason assumpto constituitur, ac eo quod diapason, ut prædictum est, quinque tonos duoque semitonia, et dytonus duos tonos continet. Concordantia hæc septem tonis ac duobus semitoniis necessario constat; quo fit ut decima perfecta vulgariter nominetur. Porro omnis decima sive imperfecta sive perfecta sive superior sive inferior sit per se instar tertie cui ad diapason correspondet suavissima est tam extremis notis quam mediis æque accommodabilis; potestque post se habere licet variis modis tertiam, quintam, sextam, octavam, aliam decimam, duodecimam, tertiam decimam, quintam decimam et decimam septimam.

QUOMODO DECIMA SUPERIOR TERTIAM POST SE HABERE POTEST.

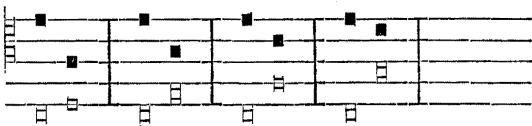
Tertiam superior decima post se supra tenorem postulat, si tenor ipse duos aut tres gradus ascendat, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo quintam.

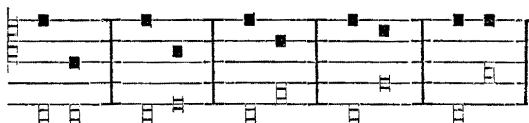
Quinta post superiorem decimam collocabitur supra tenorem unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendente, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo sextam.

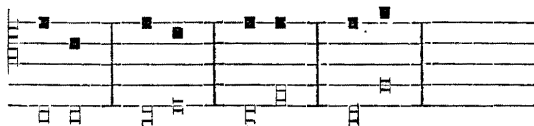
Sextam supra tenorem decima superior requirit, quando tenor ipse non movetur vel unum, duos, tres aut quatuor gradus ascendit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo octavam.

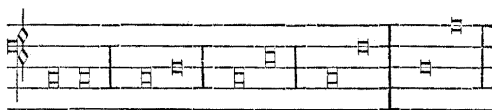
Octava superiorem decimam supra tenorem interdum sequitur ipse tenore in eodem loco permanente vel unum gradum aut duos, aut tres ascendente, ut hic patet :



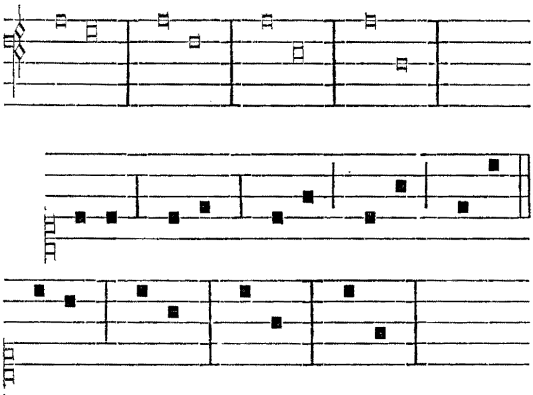
Exempla.

Quomodo decimam aliam.

Decimam aliam supra tenorem decima superior post se habere poterit ubi tenor ipse immotus steterit vel unum aut duos, tres aut quatuor gradus ascenderit vel descenderit, ut hic probatur :



Exempla.

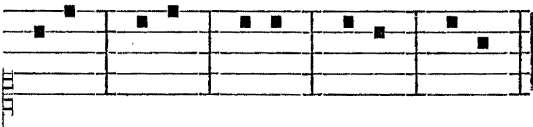


Quomodo duodecimam.

Duodecima post superiorem decimam sumetur aliquando supra tenorem in eodem loco permanentem vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendente, ut hic probatur :

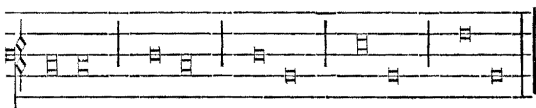


Exempla.

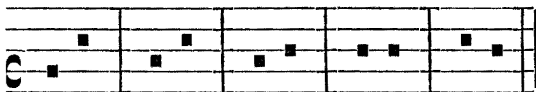


Quomodo tertiam decimam.

Tertiam decimam supra tenorem decima superior post se interdum accipiet, quando tenor ipse immotus permanebit, vel unum aut duos, tres aut quatuor gradus descendet, ut hic probatur :

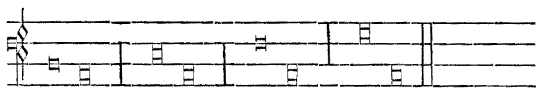


Exempla.

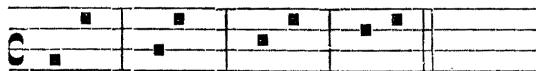


Quomodo quintam decimam.

Quinta decima nonnunquam superiorem decimam sequetur supra tenorem, eo unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendente, ut hic patet :

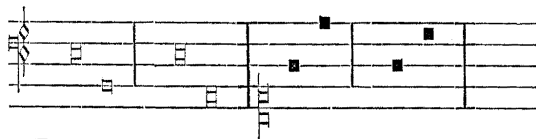


Exempla.



Quomodo decimam septimam.

Decimam septimam aliquando supra tenorem decima superior post se habebit si tenor tres aut quatuor gradus descendit, ut hic :

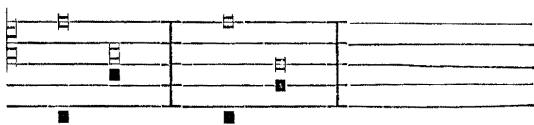


Exempla.

QUOMODO DECIMA INFERIOR TERTIAM POST SE REQUIRIT.

Tertia denique inferiorem decimam infra teno-

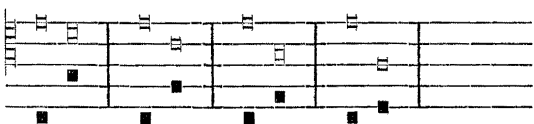
rem sequi poterit, ubi tenor ipse tres aut quatuor gradus descenderit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo quintam.

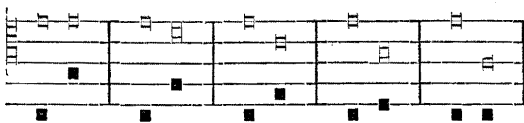
Quintam post se infra tenorem decima inferior habebit, quando tenor ipse unum gradum aut duos, aut tres, aut quatuor descendit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo sextam.

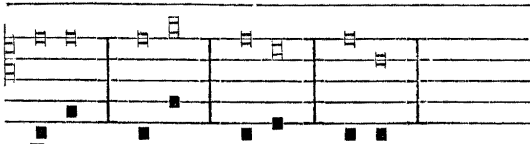
Sexta infra tenorem inferiorem decimam sequetur si tenor non moveatur, vel unum aut duos, tres aut quatuor descendat, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo octavam.

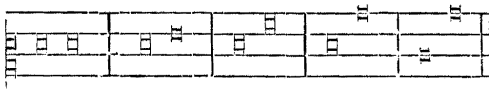
Octavam inferior decima post se aliquando habere poterit infra tenorem in eodem loco permanentem vel unum gradum ascendentem vel unum aut duos descendentem, ut hic :



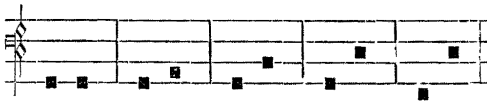
Exempla.

Quomodo decimam aliam.

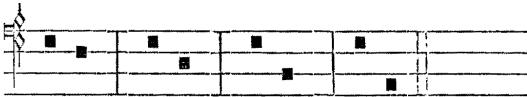
Decima alia infra tenorem post decimam inferiorem collocabitur, quando tenor ipse non movebitur vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendet vel descendet, ut hic patet :



Exempla.

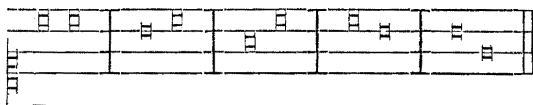


Exempla.



Quomodo duodecimam.

Duodecimam infra tenorem decima inferior post se habere poterit, si tenor immotus præstiterit vel unum gradum aut duos ascenderit vel descenderit, ut hic probatur :

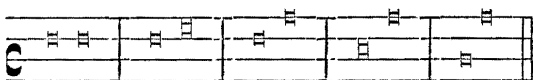


Exempla.

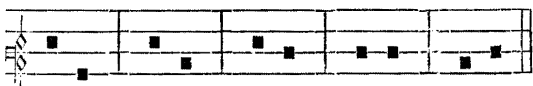


Quomodo tertiam decimam.

Tertia decima inferiorem decimam infra tenorem interdum sequetur ipso tenore immoto permanente vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendente, ut hic patet :



Exempla.

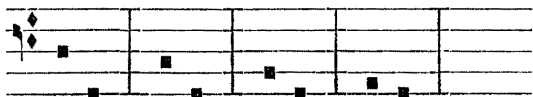


Quomodo quintam decimam.

Quintam decimam infra tenorem decima inferior nonnunquam post se postulat, si tenor unum aut duos, tres aut quatuor ascendat, ut hic probatur :



Exempla.



Quomodo decimam septimam.

Decima septima post inferiorem decimam aliquando ponetur infra tenorem tres aut quatuor gradus ascendentem, ut hic :



Exempla.

CAPITULUM X.

DE DIATESSARON SUPRA DIAPASON, ID EST UNDECIMA.

Diatesson supra diapason est concordantia secundum quid ex mixtura duarum vocum diapason ac diatesson ab invicem distantium constituta sicut *re*, *D sol re et sol*, *G sol re ut acuti*, ut hic :

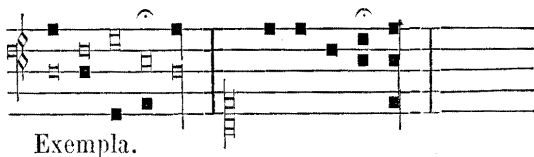


Exemplum.

Diciturque diatesson supra diapason eo quod ex diatesson supra diapason posito conficiatur. Et quoniam, ut prædiximus, diapason quinque tonos ac duo semitonia, et diatesson duos tonos ac unum semitonium continet, hanc concordantiam septem tonis ac tribus semitoniis constare manifestissimum est, quam et vulgarter undecimam nuncupant. Utque refert Boetius, suæ musicæ libro quinto, quamvis Pythagorei diatesson concordantiarum numero adjungerent, diatesson

tamen supra diapason concordantiam esse non existimabant ; idcirco quoniam non in superparticulari vel multiplici cadit comparatione , sed in multiplici superpartienti hoc est proportione dupla superbipartienti tertias , quam octo ad tria comparata efficiunt ; illi namque concordantias omnes in proportionibus multiplicibus ac superparticularibus ponebant , easque a superpartientibus ac multiplicibus superpartientibus separabant.

Sed Ptolemæus eos reprehendit, probans hoc ipsum diatessaron supra diapason esse concordantiam, eo quod diapason talem vocum efficit conjunctionem ut unus atque idem sonus esse videatur. Unde si qua ei consonantia fuerit addita integra, ac inviolata, servatur; cui quidem Ptolomeo assentior, sed non simpliciter. Hoc enim diatessaron supra diapason per se positum sicut de diatessaron prædictum est, apud aures cruditas intolerabiliter discordat. Hinc a contrapuncto abjicitur, nisi pluribus super librum cantantibus, unus eorum quintam sub aliqua tenoris nota, quod in penultima sæpe sit, assumat, tunc enim ab alio undecima cantari poterit, quam mox convenientior proximiorque concordantia sequitur, ut hic patet :



In plurimis autem reifactæ locis undecima ad-

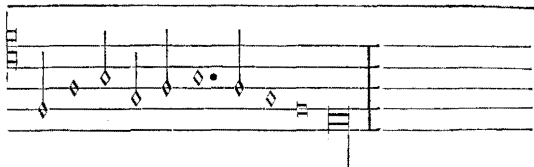
mittitur, non solum ei quinta, sed etiam tertia
 subjuncta; licet illius concordantiæ subjunctio,
 magis quam istius asperitatem ejus mitigit, ut hic
 probatur :

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is labeled "Supremum." and begins with a treble clef and a common time signature (C). The second system is labeled "Contratenor." and begins with an alto clef (C on the third line) and a common time signature. The third system is labeled "Tenor." and begins with a bass clef and a common time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The music is written in a style characteristic of 16th-century contrapuntal exercises.

Supremum.

Contratenor.

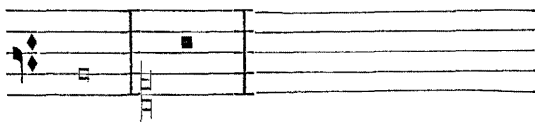
Tenor.



CAPITULUM XI.

DE DIAPENTHE SUPRA DIAPASON, ID EST DUODECIMA.

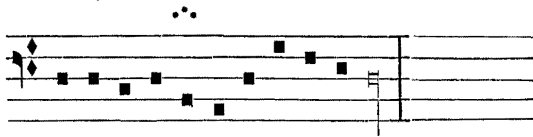
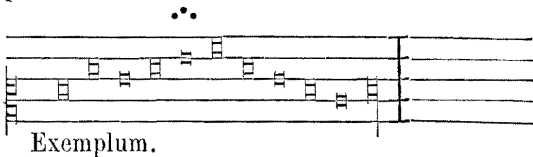
Diapenthe supra diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum diapason ac diapenthe ab invicem distantium effecta, sicut *re*, *D sol re*, et *la*, *A la mi re* acuti, ut hic :



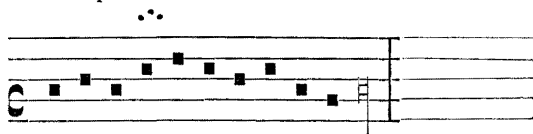
Exemplum.

Dictumque est diapenthe supra diapason, quia ex diapenthe supra diapason posito constituitur. Et quoniam, ut sæpe diximus, diapason quinque tonos ac duo semitonia et diapenthe tres tonos ac unum semitonium continent, liquidum est hanc concordantiam octo tonis ac tribus constare semitoniis, vocaturque communiter duodecima. Neque dubitandum est eam non minus quam diapenthe cui ad diapason correspondet inter concordantias melodiosissimas esse connumerandum, tam notis extremis quam mediis jocundissime coaptabilem, excepto duntaxat ubi tenor unum gradum in aliquam perfectionem ascenderet; tunc enim id est tenore unum gradum in aliquam perfectionem ascendente, nota precedens nunquam contra se

duodecimam inferiorem assumi patitur, ut hic patet :



Similiter quando tenor unum etiam gradum in aliquam perfectionem descendit, nunquam contra præcedentem notam duodecima superior collocari debeat, ut hic probatur :

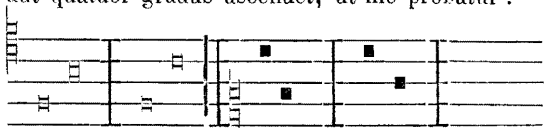


Post se autem habere potest hæc duodecima, quamvis diversimode quintam, sextam, octavam, decimam, duodecimam aliam, tertiam decimam, quintam decimam, decimam septimam et decimam nonam.

QUOMODO DUODECIMA SUPERIOR POST SE QUINTAM
HABERE POTEST.

Quinta post duodecimam superiorem dulcissime

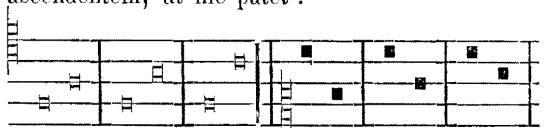
supra tenorem assumetur, quando tenor ipse tres aut quatuor gradus ascendet, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo sextam.

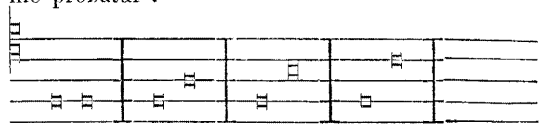
Sextam post se superior duodecima sæpius habebit supra tenorem duos gradus, tres aut quatuor ascendentem, ut hic patet :



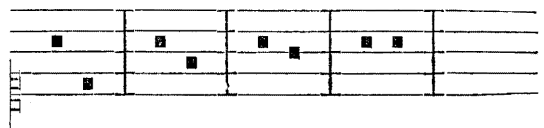
Exempla.

Quomodo octavam.

Octava duodecimam superiorem nonnunquam supra tenorem sequitur, eo non moto vel etiam duos aut tres, aut quatuor gradus ascendente, ut hic probatur :



Exempla.

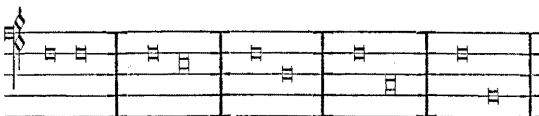


Quomodo decimam.

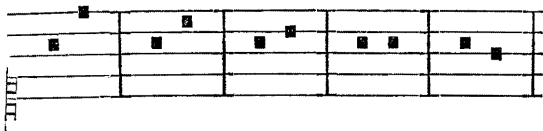
Decima supra tenorem superior duodecima post se frequenter habere potest, quando tenor non

Quomodo quintam decimam.

Quinta decima superiorem duodecimam supra tenorem aliquando sequetur, si tenor ipse non moveatur, vel unum duos, tres aut quatuor gradus descendet, ut hic probatur :

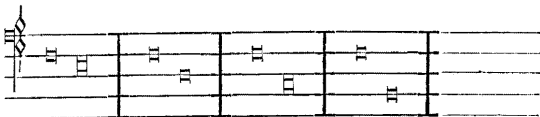


Exempla.

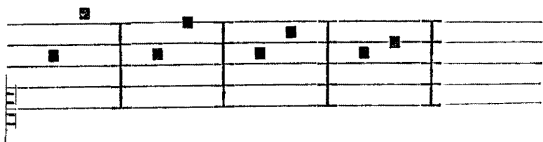


Quomodo decimam septimam.

Decimam septimam post se duodecima superior dulciter supra tenorem habebit, ipso tenore unum, duos, tres aut quatuor gradus descendente, ut hic patet :



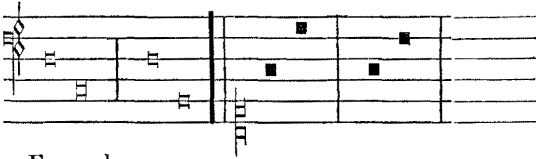
Exempla.



Quomodo decimam nonam.

Decima nona post duodecimam superiorem in-

terdum assumetur supra tenorem tres aut quatuor gradus descendentem, ut hic probatur :



Exempla.

QUOMODO DUODECIMA INFERIOR POST SE QUINTAM REQUIRIT.

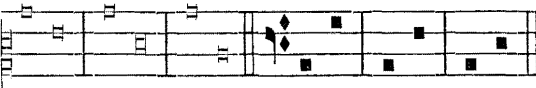
Quintam autem infra tenorem duodecima inferior post se habebit ubi tenor tres aut quatuor gradus descendit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo sextam.

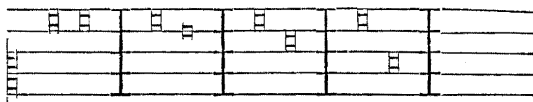
Sexta duodecimam inferiorem non raro sequetur infra tenorem duos gradus, tres aut quatuor descendentem, ut hic probatur :



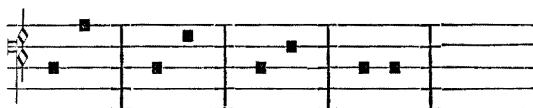
Exempla.

Quomodo octavam.

Octavam post se duodecima inferior infra tenorem nonnunquam accipiet eo immoto permanente vel unum aut duos, aut quatuor gradus descendente, ut hic patet :

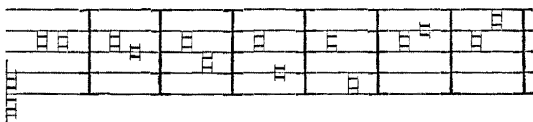


Exempla.

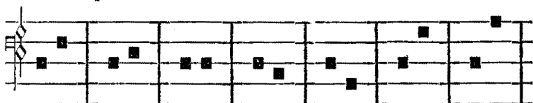


Quomodo decimam.

Decima infra tenorem sæpè duodecimam inferiorem sequitur, quando tenor ipse non movetur, vel quando unum aut duos, tres aut quatuor gradus descendit vel unum aut duos ascendit, ut hic probatur :



Exempla.



Quomodo duodecimam aliam.

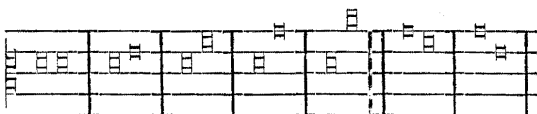
Duodecimam aliam inferior duodecima (quamvis raro) infra tenorem post se requirit si tenor ipse a suo loco motus non sit, ut hic patet :



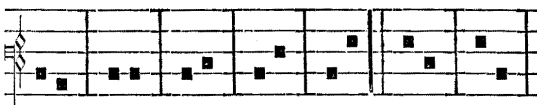
Exemplum.

Quomodo tertiam decimam.

Tertia decima post inferiorem duodecimam interdum collocatur infra tenorem in eodem loco permanentem vel unum gradum, duos, tres aut quatuor ascendentem, vel unum aut duos descendentem, ut hic in sequenti patebit :

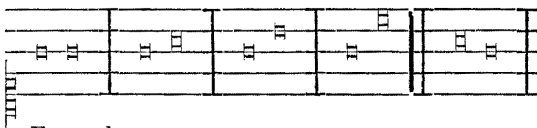


Exempla.

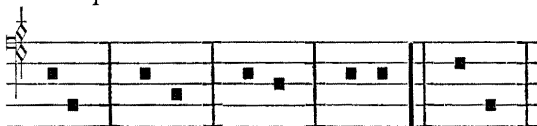


Quomodo quintam decimam.

Quintam decimam post se infra tenorem duodecima inferior aliquando sumet, quando tenor immotus permanebit, vel quando unum aut duos, aut tres gradus ascendet, vel unum tantum descendet, ut hic patet :



Exempla.

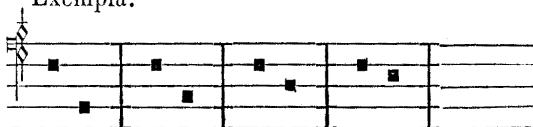


Quomodo decimam septimam.

Decima septima duodecimam inferiorem dulciter infra tenorem sequi poterit, ubi tenor ipse unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascenderit, ut hic probatur :

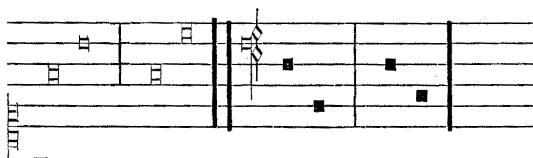


Exempla.



Quomodo decimam nonam.

Decimam nonam infra tenorem post se duodecima inferior interdum assumit, quando tenor tres aut quatuor gradus ascendit, ut hic patet :



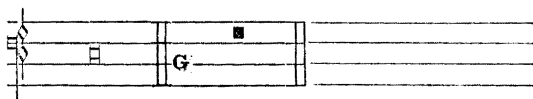
Exempla.

CAPITULUM XII.

DE DIAPENTHE CUM SEMITONIO ET DIAPENTHE CUM TONO SUPRA DIAPASON, ID EST TERTIA DECIMA IMPERFECTA ET TERTIA DECIMA PERFECTA.

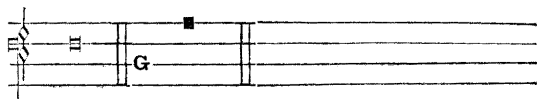
Diapenthe cum semitonio supra diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem diapason ac diapenthe cum semitonio distan-

tium constituta, sicut *mi*, E *la mi* gravis, et *fa*, C *sol fa*, ut hic :



Exemplum.

Diciturque diapenthe cum semitonio supra diapason eo quod ex diapenthe cum semitonio supra diapason assumpto conficiatur. Et quoniam, ut prædictum est, diapenthe cum semitonio tribus tonis ac duobus semitoniis, diapason vero quinque tonis ac duobus etiam semitonis constat, concordantiam hanc octo tonos et quatuor semitonia tantum continere necessarium est, hinc et communiter tertia decima imperfecta vocatur. Diapenthe autem cum tono supra diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum diapason et diapenthe cum tono ab invicem distantium effecta, sicut *fa*, F *fa ut* gravis, et *sol*, D *la sol*, ut hic :

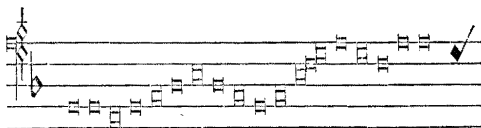


Exemplum.

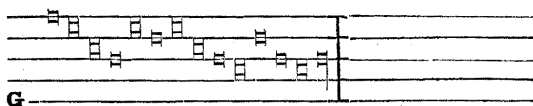
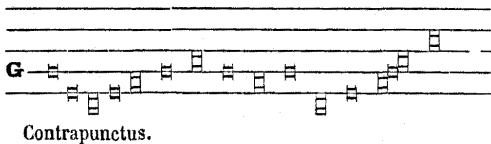
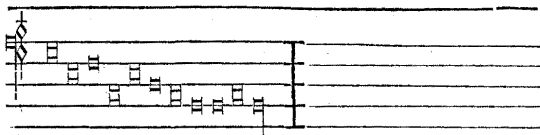
Quod quidem diapenthe cum tono supra diapason dicitur eo quod diapenthe cum tono supra diapason posito constituatur. Quia vero diapenthe cum tono quatuor tonos ac unum semitonium et diapason quinque tonos ac duo semitonia continere superius ostensum est, concordantia hæc necesse novem tonis ac tribus semitoniis constat, unde

tertia decima perfecta vulgariter appellatur. Porro omnis tertia decima sive imperfecta, sive perfecta, sive superior, sive inferior fuerit, instar sextæ cui ad diapason correspondens est a veteribus musicis inter discordantias numerabatur. Et profecto eam per se positam plus asperitudinis quam suavitudinis inferre sensibus aures meæ percipiunt.

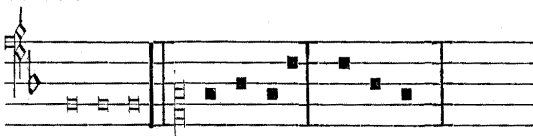
Denique sicut hæc concordantia notis mediis tendendo in quintam decimam aut decimam septimam præcipue est accommodabilis, ita et extremis est evitabilis, nisi ipsæ notæ extremæ hoc est inferiores naturaliter susteneri debeant ac contra eas sextam assumendo; quod et in superioribus evenire potest absque interpositione concordantiæ alterius speciei in quintam decimam aut decimam septimam tendatur. Hinc et diligentissime animadvertendum est quod nunquam tertia decima superior admittenda est nisi una vel plures aliæ similes tertiæ decimæ sine concordantia alterius speciei interjecta sequantur eam finaliter in superiorem quintam decimam aut decimam septimam tendentes, vel nisi post eam tenor descendat unum aut tres gradus contra quorum graduum notas aut quinta decima, aut decima septima supponetur, ut hic :



Tenor.

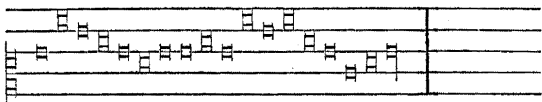


Attamen hæc tertia decima supra tenorem fieri poterit si ipso tenore non moto habeat unam duodecimam immediate precedentem et aliam aut quintam decimam sequentem vel quintam decimam præcedentem et duodecimam sequentem, ut hic :



Exempla.

Simili modo inferior tertia decima nunquam dulciter ponetur, nisi etiam una aut plures aliæ tertiæ decimæ etiam sequantur in quintam decimam aut decimam septimam inferiorem nulla alterius speciei concordantia interposita tendentes vel nisi tenor post eam unum gradum, aut tres ascendat contra quorum graduum notas quinta decima, aut decima septima inferior collocabitur, ut hic :

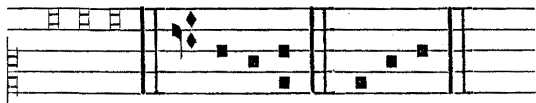


Tenor.



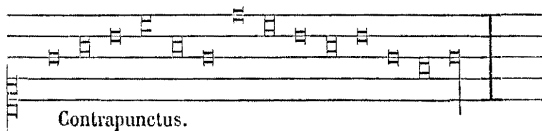
Contrapunctus.

Verum tertiam decimam hanc infra tenorem aliqui approbant si eam etiam infra tenorem in eodem loco permanentem una duodecima præcedat et alia vel quinta decima immediate sequatur vel e converso quinta decima præcedat et duodecima sequatur, ut hic patet :

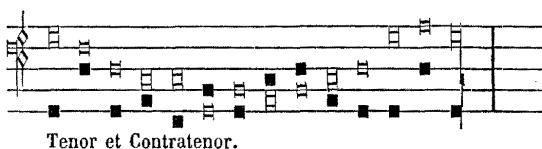


Exempla.

Et hic advertite omnia prædicta ad ordinationem tertie decimæ in contrapuncto vel refacta duarum partium tantum fiendam esse restringenda. Enim vero qualiter cumque tertia decima ponatur competenter dulcis est si ei tertia fuerit subdita dulcior tamen si quinta, ut hic probatur :



Contrapunctus.

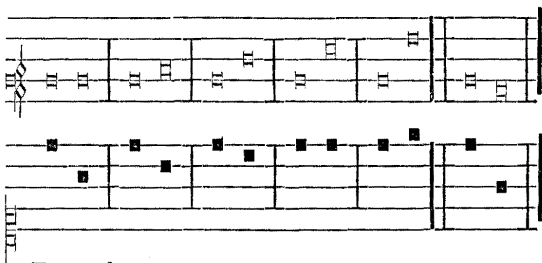


Tenor et Contratenor.

Poterit itaque tertia decima quælibet habere post se quamvis diversimode decimam, duodecimam aliam, tertiam decimam, quintam decimam, decimam septimam et decimam nonam.

QUOMODO TERTIA DECIMA SUPERIOR POST SE DECIMAM
HABERE POTEST.

Decima namque post superiorem tertiam decimam supra tenorem collocari potest, quando tenor ipse in eodem loco permanet, vel quando unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendit, vel unum descendit verum tamen hujusmodi ordinatio nunquam aut rarissime fieri debet ubi solus ac simplex contrapunctus efficitur ipsius enim tertiæ decimæ durities, tunc minimum evidens esset, ut hic patet :

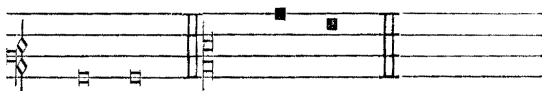


Exempla.

Quomodo duodecimam.

Duodecima post se tertia decima superior ha-

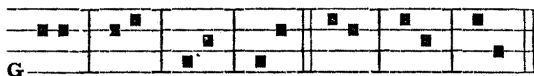
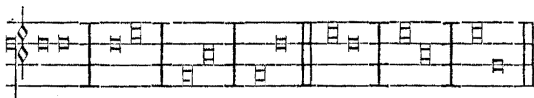
bere poterit supra tenorem immotum permanentem, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo tertiam decimam aliam.

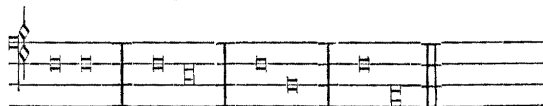
Tertia decima alia supra tenorem tertiam decimam superiorem frequenter sequetur, quando tenor non movebitur, vel quando unum gradum aut duos, aut tres ascendet vel descendet, ut hic patet :

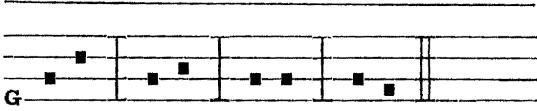


Exempla.

Quomodo quintam decimam.

Quintam decimam superiorem superior tertia decima supra tenorem quando non movetur interdum post se requirit ; sæpissime vero quando tenor ipse unum gradum et raro vel nunquam in solo et simplici contrapuncto, quando duos aut tres descendit, ut hic probatur :

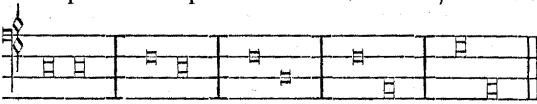




Exempla.

Quomodo decimam septimam.

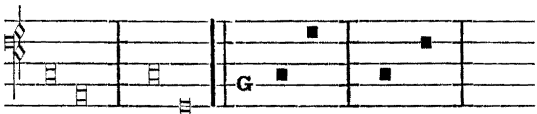
Decima septima post tertiam decimam superiorem supra tenorem ponitur, quando tenor ipse non movetur, vel quando unum, duos, tres aut quatuor descendit potest tantum hujus ordinationis modus tertius et ultimus raro vel nunquam in solo et simplici contrapuncto admittendi sunt, ut hic :



Exempla.

Quomodo decimam nonam.

Decimam nonam vero quamvis etiam raro vel nunquam in solo et simplici contrapuncto tertia decima superior interdum post se supra tenorem habere poterit, ubi tenor duos, aut tres gradus descenderit, ut hic :

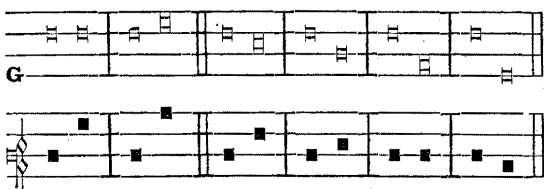


Exempla.

QUOMODO TERTIA DECIMA INFERIOR POST SE DECIMAM
REQUIRIT.

Decimam autem inferiorem tertiam decimam ali-

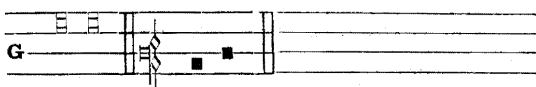
quando infra tenorem sequetur, quando tenor non movebitur, vel unum gradum ascendet, vel unum aut duos, tres aut quatuor descendet. Verum tamen ubi contrapunctus simplex et solus est conficiendus, talem ordinationem propter ipsius tertiæ decimæ asperitatem nimis apparentem nunquam vel rarissime admittere debemus, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo duodecimam.

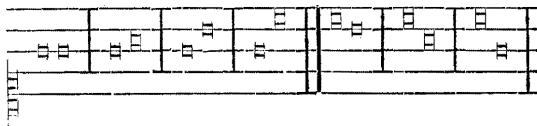
Duodecimam infra tenorem inferior tertia decima post se habebit, quando tenor ipse immotus perstiterit, ut hic patet :

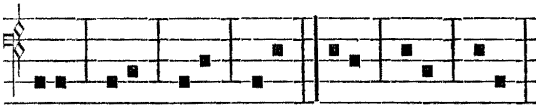


Exemplum.

Quomodo tertiam decimam aliam.

Tertia decima alia inferiorem tertiam decimam infra tenorem sequi poterit ipso tenore in eodem loco permanente vel unum gradum aut duos, aut tres ascendente vel descendente, ut hic probatur :

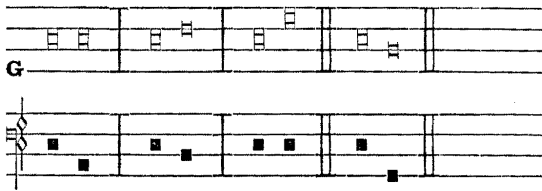




Exempla.

Quomodo quintam decimam.

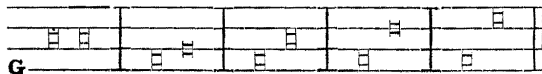
Quintam decimam inferior tertia decima infra tenorem non motum aliquando post se requirit, sed sæpius et congruentissime quando tenor ipse unum gradum ascendit; raro autem vel nunquam ubi simplex et solus fit contrapunctus, quando duos ascendit vel unum descendit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo decimam septimam.

Decima septima post inferiorem tertiam decimam infra tenorem fiet quando tenor ipse non movebitur, vel unum duos, aut tres aut quatuor gradus ascendet, ubi tantum simplicem et solum contrapunctum efficere voluerimus, nec primum hujus ordinationis modum nec tertium nec ultimum, nunquam aut vix admitteremus, ut hic patet :

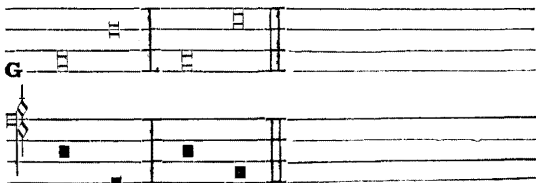




Exempla.

Quomodo decimam nonam.

Decimam nonam, quamvis etiam raro vel nunquam, in solo et simplici contrapuncto interdum infra tenorem post tertiam decimam inferiorem collocare poterimus, ubi tenorem tres aut quatuor gradus ascendere viderimus, ut hic probatur :

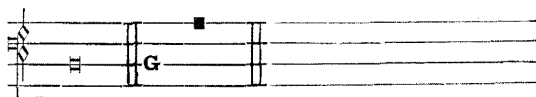


Exempla.

CAPITULUM XIII.

DE BISDIAPASON, ID EST QUINTA DECIMA.

Bisdiapason est concordantia ex mixtura duarum vocum duplici diapason ab invicem distantium constituta, sicut *re*, *D sol re*, et *sol*, *D la sol*, ut hic :



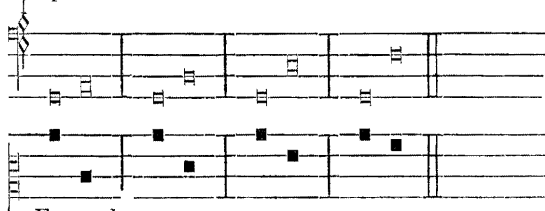
Exemplum.

Diciturque bisdiapason eo quod ex diapason bis sumpto efficiatur; et quoniam diapason, ut sæpius relatam est, quinque tonis ac duobus semitonis

constat, concordantia hæc quod ex duplici diapason constituitur, decem tonos et quatuor semitonia necessario continet, vocaturque communiter quinta-decima. Porro Cythara apud prisecos, secundum dicta Boetii, quindecim tantum cordis compacta nulli dubium est, bisdiapason tunc omnium concordantiarum fuisse ultimam. Quæ quidem octavæ cordæ ad diapason correspondens adeo naturæ diapason participat ut sit, instar ejus plurimum sonora, duleis et perfecta exinde que notis extremis præcipue perfectionalibus frequentissime imo fere semper accommodanda. Quamvis etiam non parum suavitatis afferat, si mediis congrue fuerit adaptata. Potest autem diversimode quinta decima hæc habere post se decimam, duodecimam, tertiam decimam, aliam quintam decimam, decimam septimam, decimam nonam, vicesimam et vicesimam secundam.

QUOMODO QUINTA DECIMA SUPERIOR DECIMAM POST
SE HABERE POTEST.

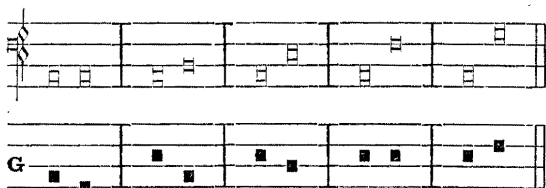
Decimam enim superior quinta decima supra tenorem habere post se poterit ubi tenor ipse unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascenderit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo duodecimam.

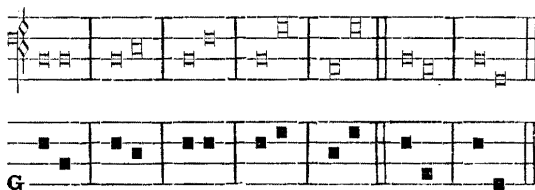
Duodecima superiorem quintam decimam supra tenorem elegantissime sequetur ipso tenore immoto permanente vel unum, duos, tres, aut quatuor gradus ascendente, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo tertiam decimam.

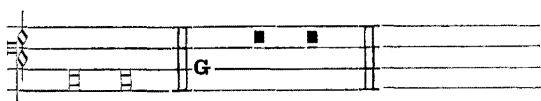
Tertiam decimam post se supra tenorem quinta decima superior assumet, quando tenor non movebitur vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendet, vel unum aut duos descendet, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo quintam decimam aliam.

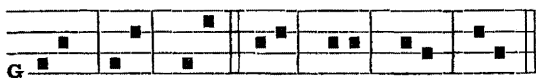
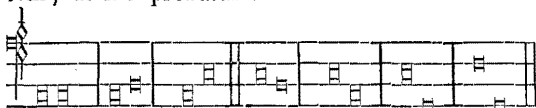
Quinta decima alia supra tenorem post quintam decimam superiorem fieri poterit, si tenor ipse in eodem loca permanserit, ut hic patet :



Exemplum.

Quomodo decimam septimam.

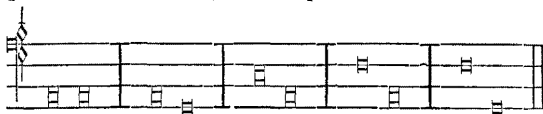
Decimam septimam frequenter post se quinta decima superior poscit supra tenorem, se non momentem vel unum aut duos gradus ascendentem, vel unum aut duos, tres aut quatuor descendentem, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo decimam nonam.

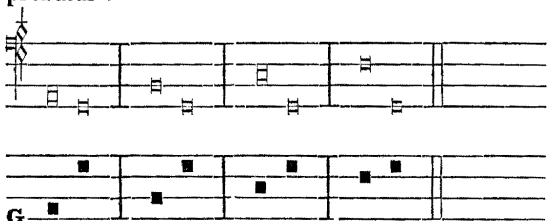
Decima nona interdum supra tenorem quintam decimam superiorem sequetur, si tenor ipse immotus steterit, vel unum, duos, tres aut quatuor gradus descenderit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo vicesimam.

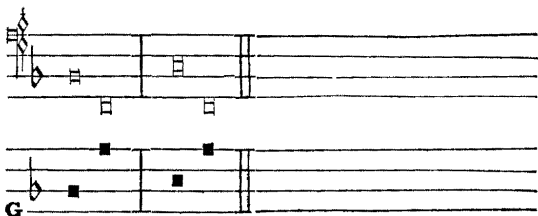
Vicesimam post se superior quinta decima (quamvis rarissime) assumit, ipso tenore unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendente, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo vicesimam secundam.

Vicesima secunda (licet raro aut nunquam) post superiorem quintam decimam ponitur supra tenorem tres gradus, aut quatuor descendentem, ut hic patet :

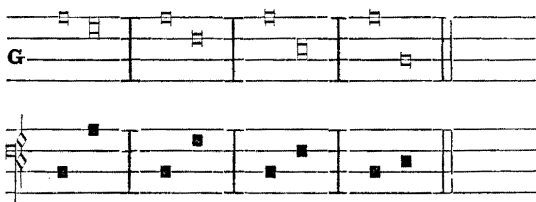


Exempla.

QUOMODO QUINTA DECIMA INFERIOR DECIMAM POST
SE REQUIRIT.

Decimam vero infra tenorem quinta decima inferior post se dulcissime habere poterit, ubi tenor

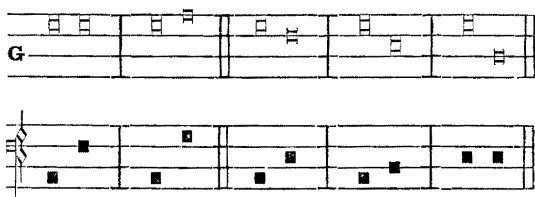
unum gradum aut duos, tres aut quatuor descenderit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo duodecimam.

Duodecima inferiorem quintam decimam infra tenorem sæpe et optime sequitur, ipso tenore immoto permanente vel unum gradum ascendente, vel unum aut duos, aut tres gradus descendente, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo tertia decima.

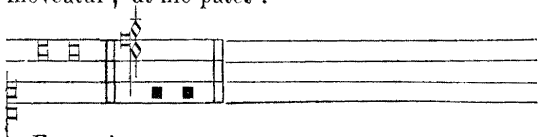
Tertiam decimam post se inferior quinta decima infra tenorem requirit, quando tenor ipse non movetur, vel quando unum gradum duos, tres aut quatuor descendit, vel unum aut duos ascendit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo quintam decimam aliam.

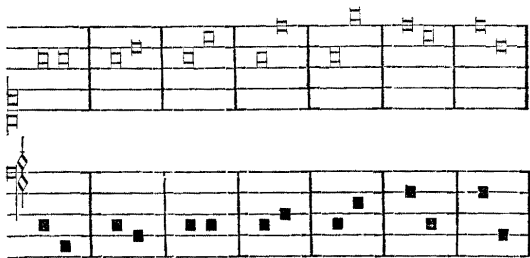
Quinta decima alia inferiorem quintam decimam infra tenorem interdum sequitur, si tenor ipse non moveatur, ut hic patet :



Exemplum.

Quomodo decimam septimam.

Decimam septimam infra tenorem quinta decima inferior post se assumet quando tenor non movebitur, vel quando unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendet vel quando unum aut duos descendet, ut hic probatur :

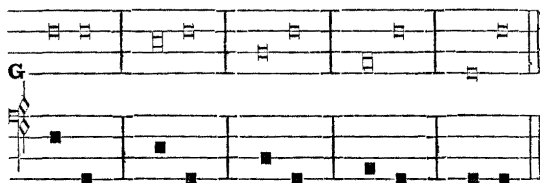


Exempla.

Quomodo decimam nonam.

Decima nona post inferiorem quintam decimam

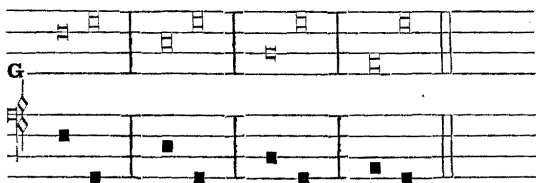
infra tenorem aliquando collocatur, ipso tenore in eodem loco persistente, vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendente, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo vicesimam.

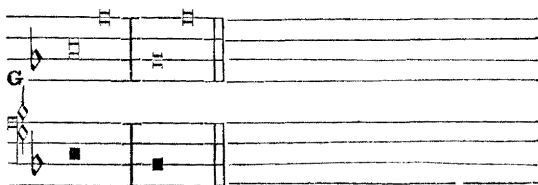
Vicesima infra tenorem (quamvis rarissime) inferior quinta decima post se postulat si tenor unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendet, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo vicesimam secundam.

Vicesima secunda, inferiorem quintam decimam (licet raro aut nunquam) sequitur infra tenorem tres aut quatuor gradus ascendente, ut hic patet :

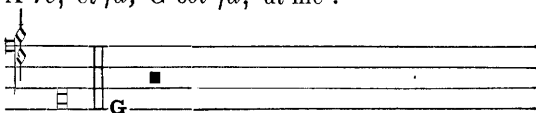


Exempla.

CAPITULUM XIV.

DE SEMIDYTONO ET DYTONO SUPRA BIS DIAPASON, ID EST DECIMA SEPTIMA IMPERFECTA ET DECIMA SEPTIMA PERFECTA.

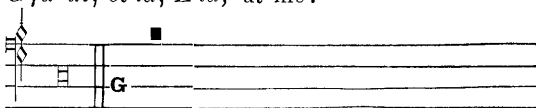
Semidytonus supra bisdiapason est concordantia ex mixtura duarum vocum bis diapason ac semidytono ab invicem distantium constituta, sicut *re*, A *re*, et *fa*, C *sol fa*, ut hic :



Exemplum.

Diciturque semidytonus supra bisdiapason eo quod ex semidytono supra bisdiapason posito efficiatur. Et quia bisdiapason, ut præmissum est, decem tonos et quatuor semitonia, semidytonus vero unum tonum ac unum semitonium, continet, concordantiam hanc undecim tonis et quinque semitoniis tantum constare necessarium est, hinc decima septima imperfecta communiter vocatur.

Dytonus autem supra bisdiapason est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem bisdiapason ac dytono distantium effecta, sicut *fa*, C *fa ut*, et *la*, E *la*, ut hic :



Exemplum.

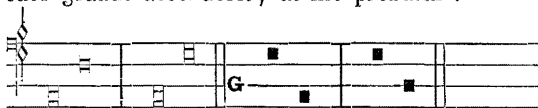
Dictusque est dytonus supra bisdiapason quia

ex dytono supra bisdiapason assumpto constituitur; ac eo quod, ut prædiximus, bisdiapason decem tonis et quatuor semitoniis, ac dytonus duobus tonis constant, concordantia hæc duodecim tonos et quatuor semitonia necessario continet; ut fit ut decima septima perfecta vulgariter nominetur.

Omnis vero decima septima sive imperfecta, sive perfecta, sive superior, sive inferior sit, ad similitudinem tertiæ cui ad bisdiapason et decime cui ad bisdiapason correspondet plurimum dulcedinis habet, omnibusque notis tam extremis quam mediis in differenter est adaptabilis. Hinc et post se (modis licet variis) habere potest decimam, duodecimam, tertiam decimam, quintam decimam, aliam decimam septimam, decimam nonam, vicesimam et vicesimam secundam.

QUOMODO DECIMA SEPTIMA SUPERIOR DECIMAM POST SE HABERE POTEST.

Decimam post se superior decima septima supra tenorem habere poterit, si tenor ipse tres aut quatuor gradus ascenderit, ut hic probatur:

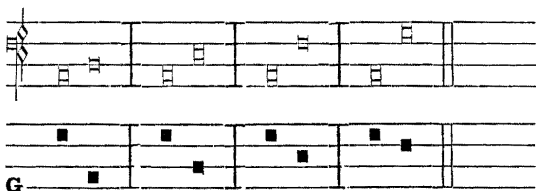


Exempla.

Quomodo duodecimam.

Duodecima superiorem decimam septimam optimè sequetur supra tenorem unum gradum aut

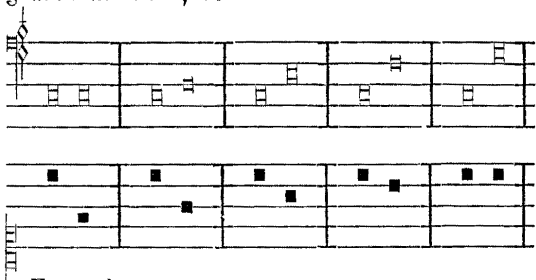
duos, tres aut quatuor ascendentem, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo tertiam decimam.

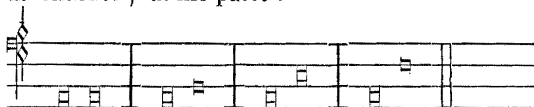
Tertiam decimam supra tenorem decima septima post se habere potest, quando tenor non movetur, vel quando unum, duos, tres aut quatuor gradus ascendit, ut hic :

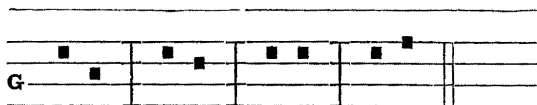


Exempla.

Quomodo quintam decimam.

Quinta decima post superiorem decimam septimam collocabitur supra tenorem ipso in eodem loco permanente vel unum gradum, duos, aut tres ascendente, ut hic patet :

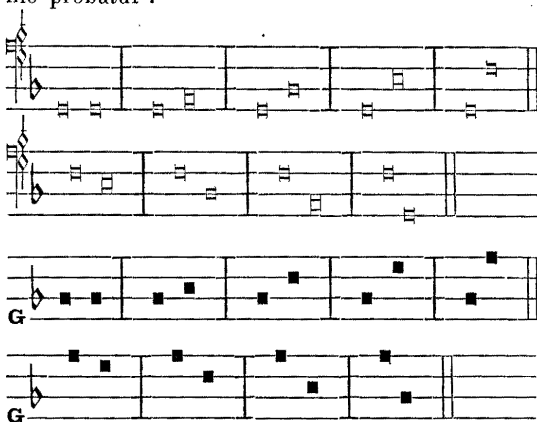




Exempla.

Quomodo decimam septimam aliam.

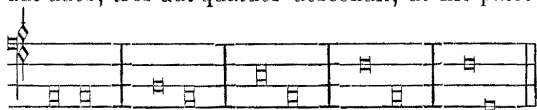
Decimam septimam aliam supra tenorem decima septima superior post se requirit quando tenor immotus permanet vel quando unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendit vel descendit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo decimam nonam.

Decima nona supra tenorem decimam septimam superiorem aliquando et bene sequitur quando tenor ipse non movetur, vel quando unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendit, ut hic patet :

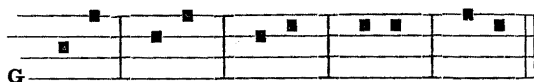
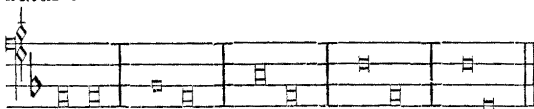




Exempla.

Quomodo vicesimam.

Vicesimam supra tenorem decima septima (quamvis raro) post se assumere poterit ubi tenor etiam immotus steterit vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor descenderit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo vicesimam secundam.

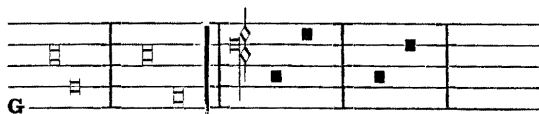
Vicesima secunda post superiorem decimam septimam (licet non sæpè) ponetur ipso tenore unum, duos, tres aut quatuor gradus descendente, ut hic patet :



Exempla.

QUOMODO DECIMA SEPTIMA INFERIOR DECIMAM POST
SE REQUIRIT.

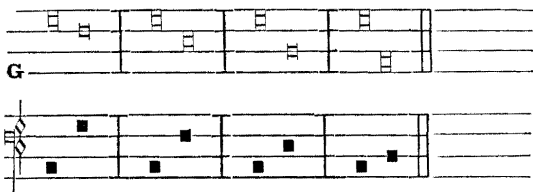
Decima autem infra tenorem decima septima inferior post se requirit, quando tenor ipse tres gradus aut quatuor descendit, ut hic probatur :



Exempla.

Quando duodecimam.

Duodecima infra tenorem post decimam septimam inferiorem rectè ponetur, si tenor unum gradum duos, tres aut quatuor descendit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo tertiam decimam.

Tertiam decimam inferior decima septima post se assumet infra tenorem, se non moventem, vel etiam unum aut duos, tres aut quatuor gradus descendentem, ut hic probatur :

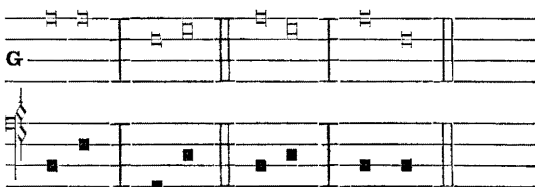




Exempla.

Quomodo quintam decimam.

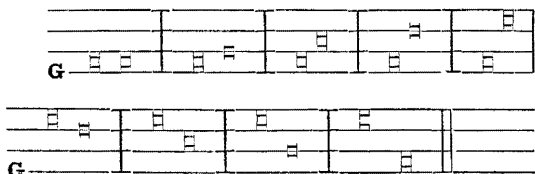
Quinta decima inferiorem decimam septimam infra tenorem sequi poterit ipso tenore in eodem loco permanente, vel unum gradum ascendente, vel unum aut duos descendente, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo aliam decimam septimam.

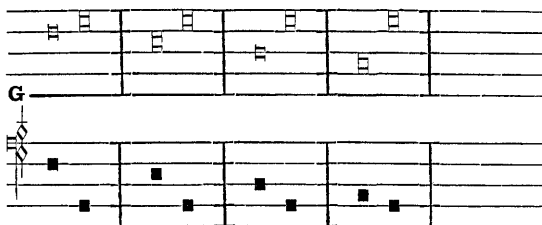
Decimam septimam aliam inferior decima septima post se infra tenorem postulat, si tenor ipse immotus permaneat vel unum gradum, duos, tres aut quatuor ascendat vel descendat, ut hic probatur :



Exempla.



unum, aut duos, tres aut quatuor gradus ascendente, ut hic patet :

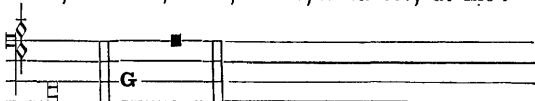


Exempla.

CAPITULUM XV.

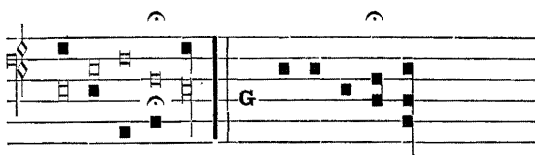
DE DIATESSARON SUPRA BIS DIAPASON, ID EST DECIMA OCTAVA.

Diatessaron supra bis diapason est concordantia secundum quid ex mixtura duarum vocum bis diapason ac diatessaron ab invicem distantium constituta, sicut *re*, *A re*, et *sol*, *D la sol*, ut hic :



Diciturque diatessaron supra bis diapason eo quod ex diatessaron supra bis diapason posito efficiatur. Et quoniam, ut prædictum est, bis diapason ex decem tonis cum quatuor semitoniis et diatessaron ex duobus tonis et uno semitonio constant, nulli dubium est quin hæc concordantia duodecim tonos et quinque semitonia contineat. Porro quemadmodum diatessaron cui ad bis diapason et diatessaron supra diapason cui ad diapason cor-

respondet, si per se ponantur discordantiæ sunt, ita et hæc, quam communiter decimam octavam nuncupant, per se posita mirum in modum aures eruditas offendit. Hinc in contrapuncto admittitur nisi aliquis multorum super librum concertium audito ab alio infra tenorem diapenthe, quod frequentissime in penultima nota fit, ea uti voluerit, postquam immediate concordantia proximior et convenientior assumetur, ut hic :



Exemplum.

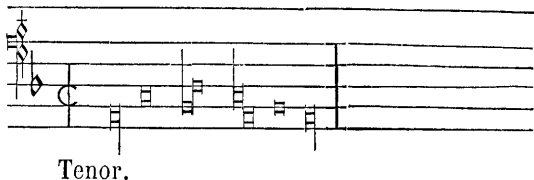
In refacta vero nonunquam hæc concordantia admitti poterit, si ei vel tertia, vel quinta, qua dulcior efficitur, supposita fuerit. Verum tamen hujus modi compositionem ab optimo quoque compositore evitandam censeo. Enimvero in ea modicum suavitudinis sensus auditoris percipit, ut hic probatur :



Supremum.



Contratenor.

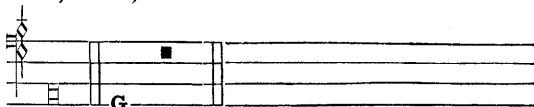


Tenor.

CAPITULUM XVI.

DE DIAPENTHE SUPRA BIS DIAPASON, ID EST DECIMA NONA.

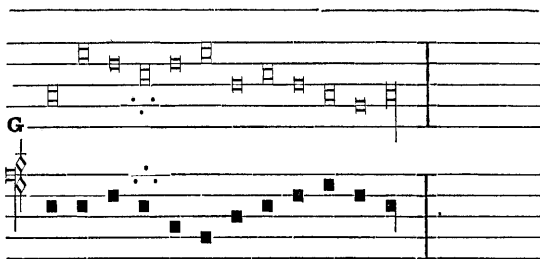
Diapenthe supra bis diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum bis diapason ac diapenthe ad invicem distantium effecta, sicut *re*, *A re*, et *la*, *E la*, ut hic :



Exemplum.

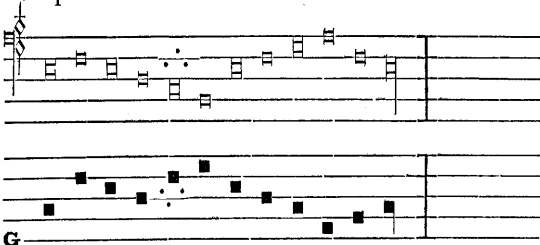
Diciturque diapenthe supra bis diapason eo quod ex diapenthe supra bis diapason assumpto constituatur. Quoniam vero, sicut præmisimus, decem toni cum quatuor semitoniis bis diapason, et tres toni cum uno semitonio, diapenthe conficiunt, concordantiam hanc tridecem tonos et quinque semitonia continere necessarium est. Quæ quidem concordantia vulgariter decima nona vocata, plurimum suavitatis habens instar quintæ cui ad diapason correspondet, tam notis extremis quam mediis æque accommodari potest.

Verum tamen tenore unum gradum in aliquam perfectionem ascendente duodecimam inferiorem contra notam præcedentem nunquam debemus collocare, ut hic :



Exempla.

Simili modo quando tenor unum gradum in aliquam etiam perfectionem descendit, nota prece- dens contra se duodecimam superiorem collocari non permittit :

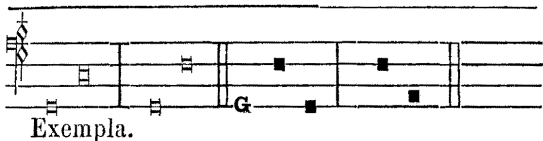


Exempla.

Post se autem (quamvis diversimode) decima nona hæc habere potest duodecimam, tertiam decimam, quintam decimam, decimam septimam, aliam decimam nonam, vigesimam, et vigesimam secundam.

QUOMODO DECIMA NONA SUPERIOR POST SE DUODECIMA
HABERE POTEST.

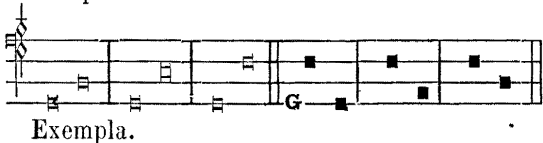
Duodecimam post se superior decima nona supra tenorem habere poterit ipso tenore tres aut quatuor gradus ascendente, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo tertiam decimam.

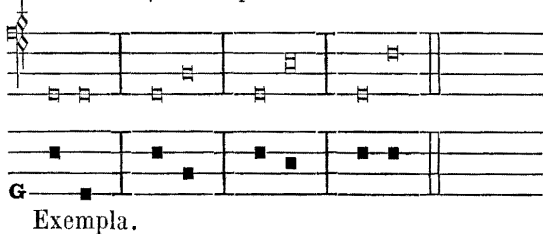
Tertia decima post superiorem decimam nonam interdum supra tenorem collocabitur, quando tenor ipse duos aut tres, aut quatuor gradus ascendit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo quintam decimam.

Quintam decimam post se superior decima nonnunquam requirit supra tenorem se non moventem, vel duos etiam gradus aut tres, aut quatuor ascendentem, ut hic probatur :

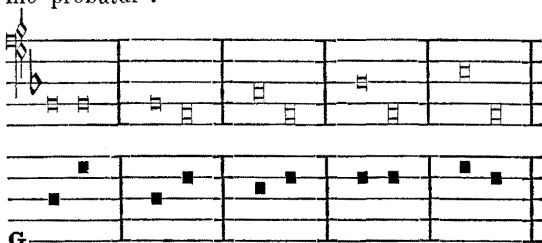


Exempla.

Quomodo decimam septimam.

Decima septima superiorem decimam nonam frequenter supra tenorem sequitur, quando tenor ipse non movetur, vel quando unum gradum, duos, tres aut quatuor ascendit, vel unum aut duos descendit, ut hic patet :

supra tenorem decima nona superior requirit, quando tenor non movetur, vel quando unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendit, ut hic probatur :



Exempla.

QUOMODO DECIMA NONA INFERIOR DUODECIMAM POST SE REQUIRIT.

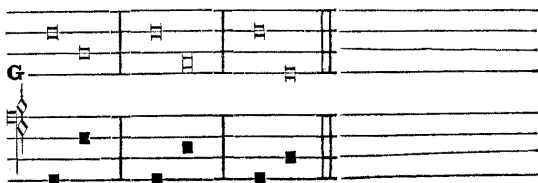
Duodecima vero infra tenorem decimam nonam inferiorem optime sequetur si tenor descenderit tres aut quatuor gradus, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo tertiam decimam.

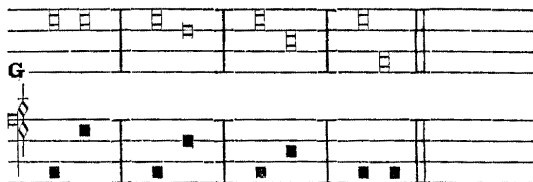
Tertiam decimam infra tenorem inferior decima nona post se habere poterit, si tenor ipse duos gradus, tres aut quatuor descenderit, ut hic :



Exempla.

Quomodo quintam decimam.

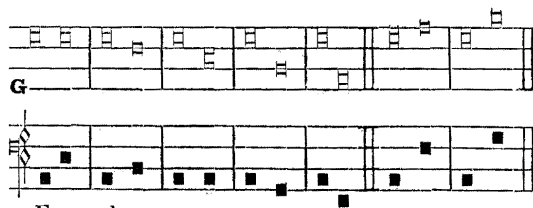
Quinta decima infra tenorem post inferiorem decimam nonam aliquando ponetur, ipso tenore immoto permanente, vel unum gradum aut duos, aut quatuor descendente, ut hic :



Exempla.

Quomodo decimam septimam.

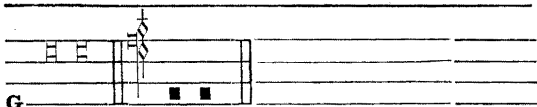
Decimam septimam post se inferior decima nona infra tenorem sæpe requirit, quando tenor ipse non movetur, vel quando unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendit, vel unum aut duos ascendit, ut hic :



Exempla.

Quomodo aliam decimam nonam.

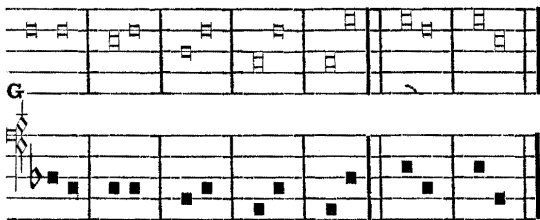
Decima nona alia inferiorem decimam nonam interdum infra tenorem sequi poterit, si tenor ipse immotus permanserit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo vicesimam.

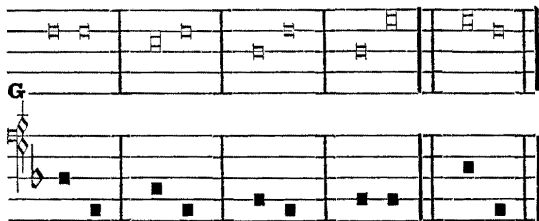
Vicesimam infra tenorem aliquando inferior decima nona post se assumit, ubi tenor in eodem loco permanet vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendit, vel unum aut duos descendit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo vicesimam secundam.

Vicesima secunda post decimam nonam inferiorem accipi potest infra tenorem se non moventem, vel unum aut duos, aut tres gradus ascendentem, vel unum descendentem, ut hic :

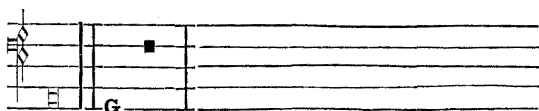


Exempla.

CAPITULUM XVII.

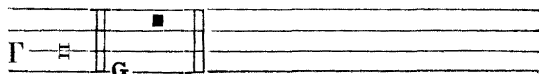
DE DIAPENTHE CUM SEMITONIO ET DIAPENTHE CUM TONO SUPRA
BIS DIAPASON, ID EST VICESIMA IMPERFECTA ET VICESIMA
PERFECTA.

Diapenthe cum semitonio supra bis diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum bis diapason ac diapenthe cum semitonio ab invicem distantium constituta, sicut *re*, *A re*, et *fa*, in loco proximiori *E la* extra manum, ut hic :



Exemplum.

Diciturque diapenthe cum semitonio supra bis diapason eo quod ex diapenthe cum semitonio supra bis diapason posito efficiatur; et quoniam supra demonstratum est bis diapason decem tonos cum quatuor semitoniis, et diapenthe cum semitonio tres tonos et duo semitonio continere; concordantia hæc necesse est tredecim tonis sexque semitoniis tantummodo constat, quo fit ut vicesima imperfecta communiter nominetur. Diapenthe vero cum tono supra bis diapason est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem bis diapason ac diapenthe cum tono distantium [effecta, sicut *ut*, *F ut*, et *la*, *E la*, ut hic :

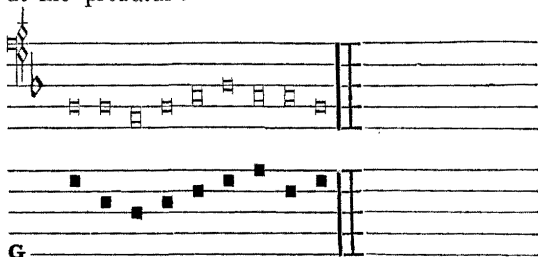


Exemplum.

Dictumque est diapenthe cum tono supra bis diapason, quia ex diapenthe cum tono supra bis diapason assumpto constituatur, ac eo quod diapason (ut prædiximus) decem tonos et quatuor semitonia ac diapenthe cum tono quatuor tonos ac unum semitonium continent hanc concordantiam quatuordecim tonis et quinque semitoniis constare manifestissimum est; unde et vicesima perfecta vulgariter est appellata.

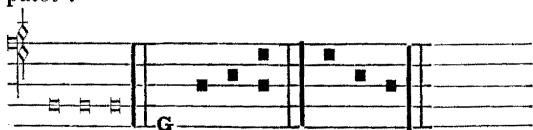
Omnis autem vicesima sive imperfecta, sive perfecta, sive superior, sive inferior, fuerit, ad similitudinem sextæ cui ad bis diapason ac tertię decimæ cui ad diapason correspondet, ab antiquis discordantia reputabatur. Et si meæ aures vim rectè sentiendi habeant, confiteor eam per se positam plus discordantiæ quam concordantiæ auditui inferre. Porro quemadmodum vicesima hæc notis mediis accommodari potest sequente ea præcipue vicesima secunda, ita et extremis diligenter est evitanda, nisi ipsæ notæ extremæ hoc est inferiores naturaliter sustinendæ sint et contra eas vicesiman ponendo, quod etiam in superioribus bene contingit, absque interpositione alicujus concordantiæ alterius speciei in vicesimam secundam tendatur. Unde accuratissime considerandum est vicesimam superiorem nunquam esse assumendam nisi una aut plures aliæ scilicet vicesimæ (alterius speciei concordantiæ) non interposita eam sequantur finaliter in vicesimam secundam tendentes, aut nisi post eam tenor descendat unum gradum contra

cujus gradus notam vicesima secunda ponetur ,
ut hic probatur :



Exemplum.

Poterit insuper vicesima hæc assumi supra tenorem si ipso tenore in eodem loco permanente habeat unam vicesimam nonam etiam supra eum immediate precedentem et aliam aut vicesimam secundam sequentem, vel vicesimam secundam precedentem et decimam nonam sequentem, ut hic patet :



Exempla.

Similiter vicesima inferior dulciter nunquam assumetur, nisi una etiam aut plures aliæ similes vicesimæ sequantur eam , absque interpositione concordantiæ alterius speciei tendentes in vicesimam secundam , vel nisi tenor post eam unum gradum ascendat contra cujus gradus notam vicesima secunda supponenda erit, ut hic probatur :

The image shows two musical staves. The upper staff contains a sequence of square notes, some with stems, arranged in a pattern. The lower staff begins with a clef and a 'G' time signature, followed by a sequence of square notes with stems. A vertical bar line is present at the end of each staff.

Exempla.

Vicesima quoque hunc infra tenorem assumere poterimus, si eam, etiam infra tenorem in eodem loco permanentem, una decima nona præcedat et alia vel vicesima secunda immediate sequatur vel e converso præcedat vicesima secunda sequaturque vel decima nona, ut hic patet :

The image shows two musical staves. The upper staff contains a sequence of square notes with stems. The lower staff begins with a clef and a 'G' time signature, followed by a sequence of square notes with stems. A vertical bar line is present at the end of each staff.

Exempla.

Porro hæc omnia quæ prædiximus ad ordinationem vicesimæ quæ in contrapuncto vel re facta fieri debet restringi volumus, quia ubicumque et qualitercumque vicesima ponetur, asperitas ejus satis mitigabitur si ei vel tertia, vel quinta et hæc magis poterit esse supposita, ut hic probatur :

The image shows two musical staves. The upper staff contains a sequence of square notes with stems. The lower staff begins with a clef and a 'G' time signature, followed by a sequence of square notes with stems. A vertical bar line is present at the end of each staff.

Tenor et Contratenor.

Poterit igitur vicesima quælibet habere post se, modis licet diversis, decimam septimam, decimam nonam, aliam vicesimam et vicesimam secundam

Quomodo vicesima superior decimam septimam post se habere potest.

Decimam septimam post se vicesima superior interdum supra tenorem assumit, quando tenor ipse immotus permanet vel quando unum aut duos, tres aut quatuor gradus ascendit vel unum descendit.

Rarissime tamen aut nunquam talis ordinatio admittitur, ubi simplex et solus contrapunctus efficitur, tunc enim ipsius vicesimæ durities nimium evidens est, ut hic patet :

Exempla.

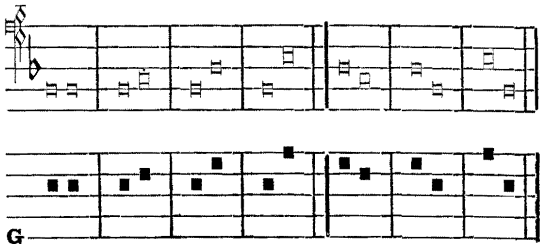
Quomodo decimam nonam.

Decima nona vicesimam superiorem supra tenorem sequi poterit ubi tenor ipse immotus perstiterit, ut hic :

Exemplum.

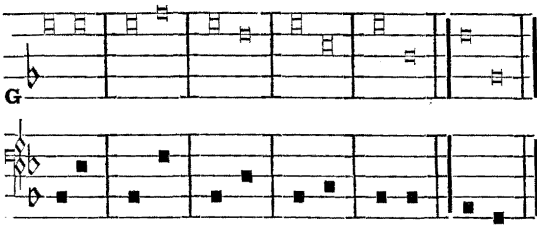
Quomodo vicesimam aliam.

Vicesimam aliam supra tenorem vicesima superior post se requirit, ipso tenorem in eodem loco permanente, vel unum gradum aut duos, aut tres ascendente, vel descendente, ut hic probatur :



Quomodo vicesima inferior decimam septimam
post se requirit.

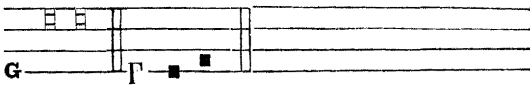
Decimam septimam autem post se vicesima inferior aliquando habebit supra tenorem immotum permanentem vel unum gradum ascendentem vel unum aut duos, tres aut quatuor descendentem, quamvis hujusmodi ordinationem ubi solus et simplex contrapunctus est efficiendus, nunquam propter ipsius vicesimæ asperitatem ita nimis apparentem vix aut nunquam admittere debemus, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo decimam nonam

Decimam nonam infra tenorem inferior vicesima post se interdum postulat, si tenor ipse non moveatur, ut hic patet :



Exemplum.

Quomodo vicesimam aliam.

Vicesima alia inferiorem vicesimam infra tenorem recte sequitur si tenor ipse immotus perma-

net vel unum gradum aut duos, aut tres ascendit, vel descendit, ut hic :

The image shows two musical staves. The upper staff begins with a G-clef and contains square notes. The lower staff begins with a treble clef and also contains square notes. The notes in both staves move in parallel motion, illustrating the concept of vicesima secunda.

Exempla.

Quomodo vicesimam secundam.

Vicesimam secundam inferior vicesima post se infra tenorem non motum aliquando requirit, sed sæpius et magis congrue quando tenor ipse unum gradum ascendit, raro autem vel nunquam in solo et simplici contrapuncto quando duos ascendit, vel unum descendit, ut hic patet :

The image shows two musical staves. The upper staff begins with a G-clef and contains square notes. The lower staff begins with a treble clef and also contains square notes. The notes in both staves move in parallel motion, illustrating the concept of vicesima secunda.

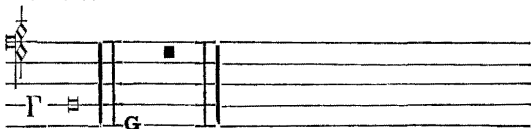
Exempla.

CAPITULUM XVIII.

DE TRIADIAPASON, ID EST VICESIMA SECUNDA.

Tridiapason est concordantia ex mixtura duarum vocum triplici diapason ab invicem distan-

tium constituta, sicut *ut*, *F ut*, et *sol*, fictum extra manum secundo loco post *E la*, ut hic ostenditur :



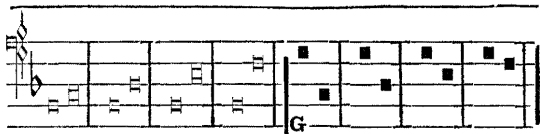
Exemplum.

Diciturque tridiapason eo quod ex diapason tertio sumpto efficiatur; et quoniam diapason, ut supra habitum est, quinque tonis ac duobus semitoniis constat; concordantiam hanc, quoniam ex triplici diapason confecta sit, quindecim tonos atque sex semitonia continere necessarium est. Quæ quidem concordantia vicesima secunda vulgariter nuncupata instar octavæ ac quintæ decimæ quibus æquisonæ correspondet dulcis ac sonora est. Hinc notis extremis maxime perfectionalibus sicut et ille accommodari debet, quamvis etiam mediis non congrue sit adaptabilis.

Potest autem ipsa hæc vicesima secunda post se habere, licet diversimode, decimam septimam, decimam nonam, vicesimam et aliam vicesimam secundam.

Quomodo vicesima secunda superior decimam septimam post se habere potest.

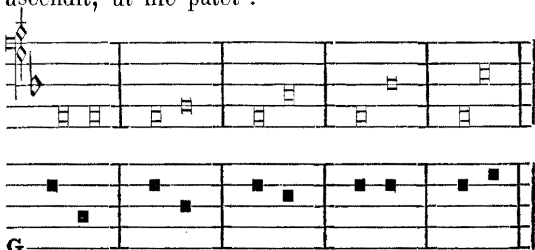
Decimam septimam vicesima secunda superior post se habere poterit supra tenorem unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendentem, ut hic :



Exempla.

Quomodo decimam nonam.

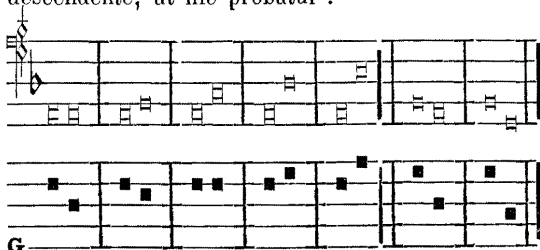
Decima nona superiorem vicesimam secundam optime sequitur, quando tenor ipse non movetur, vel quando aut duos, tres aut quatuor etiam gradus ascendit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo vicesimam.

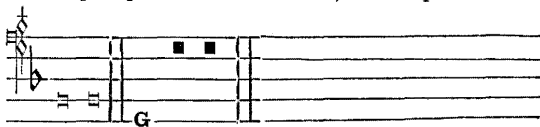
Vicesimam post se supra tenorem vicesima secunda assumere poterit ipso tenore in eodem etiam loco permanente, vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor ascendente, vel unum aut duos descendente, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo vicesimam secundam aliam.

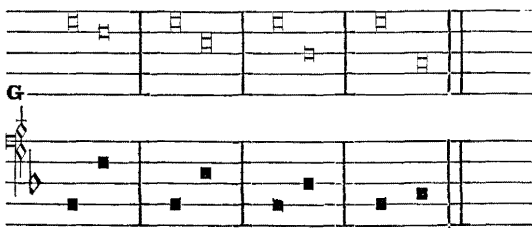
Vicesima secunda alia superiorem vicesimam secundam supra tenorem aliquando sequetur si tenor ipse persisterit immotus, ut hic patet :



Exemplum.

Quomodo vicesima inferior decimam septimam post se requirit.

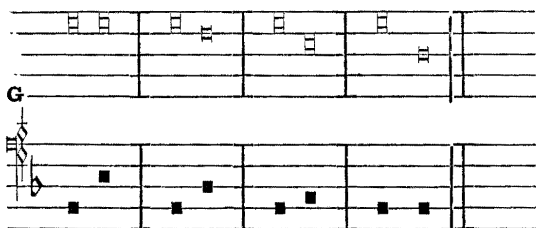
Decimam septimam autem infra tenorem vicesima secunda inferior post se requirit, quando tenor unum gradum aut duos, tres aut quatuor descendit, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo decimam nonam.

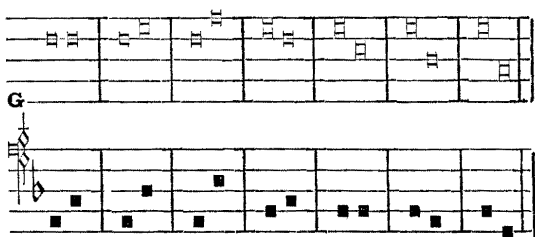
Decima nona post inferiorem vicesimam secundum infra tenorem collocari poterit ubi tenor ipse in eodem loco permanserit vel unum gradum aut duos, aut tres descendit, ut hic patet :



Exempla.

Quomodo vicesimam.

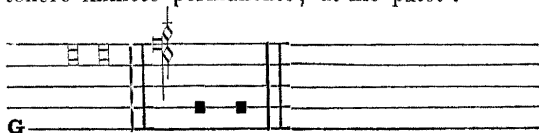
Vicesimam infra tenorem vicesima secunda inferior post se postulat, si tenor immotus permaneat vel unum gradum aut duos ascendat vel unum, duos, tres aut quatuor descendat, ut hic probatur :



Exempla.

Quomodo vicesimam secundam.

Vicesima secunda alia inferiorem vicesimam secundam infra tenorem intendum sequetur ipso tenore immoto permanente, ut hic patet :



Exempla.

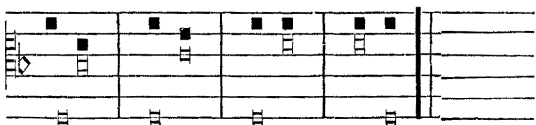
Alias autem plures concordantias hæc vicesima secunda, similiter vicesima, decima nona et decima septima post se habere possent, verum tamen eas prætermisi eo quod tridiapason quod ipse excederent, non transgredi rationabiliter statui; at si aliquis non solum eas, sed etiam alias supra diapason et ultra scire et ordinare studeat, ex illis quibus istæ ad diapason corresponderint normam accipiat, verbi gratia semidytonus supra bisdiapason, id est decima septima imperfecta superior post se supra tenorem decimam nonam requirit, quando tenor ipse non movetur vel quando unum aut duos, tres aut quatuor gradus descendit. Semidytonus itaque supra tridiapason hoc est vicesima quarta imperfecta superior quæ ei ad diapason correspondet post se vicesimam sextam supra tenorem habere poterit ubi tenor ipse immotus perstiterit, vel unum gradum aut duos, tres aut quatuor descenderit, et sic aliis.

CAPITULUM XIX.

QUOMODO CONCORDANTIÆ SUNT ORDINANDÆ UBI TENOR USQUE AD QUINTUM GRADUM AUT SEXTUM AUT SEPTIMUM ASCENDIT VEL USQUE AD IPSUM SEPTIMUM DESCENDIT.

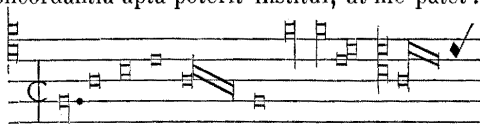
Præterea sciendum est quod raro in refacta, et vix vel nunquam in cantu plano, tenor ultra quartum gradum ascendit, vel descendit; unde secundum ipsius quarti gradus excessum concordantias non ordinavimus, sed ubi inventum esset tenorem usque ad quintum aut sextum aut septimum gradum ascendere vel etiam usque ad ipsum

septimum descendere quod in re facta non nunquam contingere et non ulterius vidi generaliter observandum censeo, ut infra vel supra cujus istorum graduum notam propinquior et convenientior concordantia post præcedentem assumatur. Ut si tenor quinque gradus aut sex aut septem ascendat, vel etiam septem descendat, decima superior post se tertiam supra tenorem ipsum assumat, ut hic :

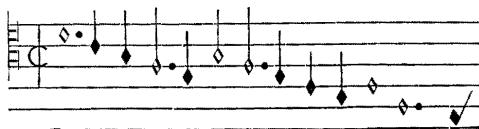
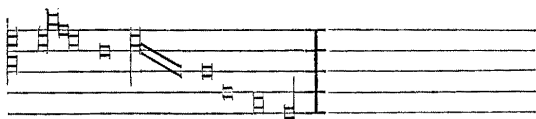


Exempla.

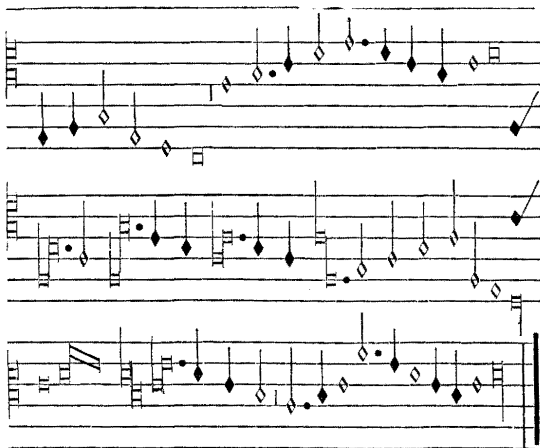
Pariformiter si placuerit compositori aut super librum concinenti ab aliquo concordi loco in alium ab illo distante quinque aut sex aut septem gradibus ascendere vel etiam usque ad ipsum septimum gradum descendere non ei prohibetur, dummodo ibi concordantia apta poterit institui, ut hic patet :



Tenor.



Contratenor.



EXPLICIT LIBER PRIMUS.

INCIPIT SECUNDUS.

CAPITULUM I.

DE GENERALI DIFFINITIONE DISCORDANTIARUM EARUMQUE
NUMERO AC NOMINIBUS.

Postquam superiori libro de concordantiis tractatum est, ut nunc de discordantiis tractemus, debitus ordo postulat; hinc tametsi juxta philosophum « cognito uno contrariorum cognoscatur et reliquum », quo videtur cognitis concordantiis mox et discordantias esse cognitatas, specificè tamen ut perfectius cognoscuntur quot et quæ sint intra tridiapason ostendere diffinireque decrevi.

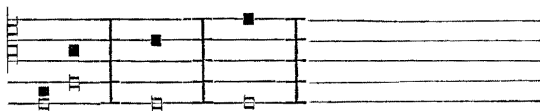
Unde primo notandum est quod discordantia est duarum vocum mixtura naturaliter aures of-

fendens. Diciturque discordantia metaphorice a dis et corde. Quemadmodum enim ex separatione duorum cordium ab uniformitate mutui consensus amaritudo inimicitiae oritur, ita ex duobus vocibus sibi invicem non consentientibus asperitas discordantiae producitur. Et quamvis apud diversos auctores nostrae artis discordantiam nunc diaphoniam, nunc dissonantiam, nunc discrepantiam nominari compererim, nusquam tamen eam appellari malam concordantiam accipi. Unde revera plurimum errant multi nostrae aetatis cantores imperfectissimi quoniam discordantiam malam concordantiam vocent; enim vero sicut vitium mala virtus a nullo unquam morali philosopho dictum fuit, ita nec musicus unquam litteratus discordantiam malam concordantiam nuncupavit; porro tridiapason in se septem et triginta mixturas continente, duae et viginti earum, ut superius demonstravimus, concordantiae sunt, caeterae vero hoc est quindecim concordantiae, videlicet:

Semitonium (quod communiter dicitur)	Secunda imperfecta.
Tonus.	Secunda perfecta.
Tritonus	Quarta falsa.
Diapenthe cum semidytono .	Septima imperfecta.
Diapenthe cum dytono . . .	Septima perfecta.
Semitonium supra diapason .	Nona imperfecta.
Tonus supra diapason. . . .	Nona perfecta.
Tritonus supra diapason . .	Undecima falsa.

Diapenthe cum semidytono supra diapason	Quarta decima im- perfecta.]
Diapenthe cum dytono supra diapason	Quarta decima per- fecta.]
Semitonium supra bisdiapa- son.	Sexta decima im- fecta.]
Tonus supra bisdiapason . .	Sexta decima per- fecta.]
Tritonus supra bisdiapason .	Decima octava falsa.
Diapenthe cum semidytono supra bisdiapason	Vicesima prima im- perfecta.]

Et hæc discordantiarum communia nomina instar concordantiarum ab ordine locorum in quibus collocantur sunt instituta ut si tenore in *D sol re* assistente discordantia sit in *E la mi* gravi; hinc enim discordantiæ secunda nomen erit, eo quod locus *D la mi* gravis a *D sol re* commumerando eum secundus sit, et sic de quarta falsa, septima omnibus aliis, ut hic patet:



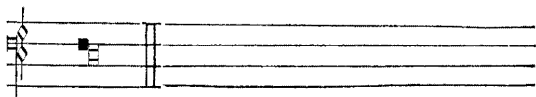
Exempla.

CAPITULUM II.

DE SEMITONIO ET TONO, ID EST SECUNDA IMPERFECTA
ET SECUNDA PERFECTA.

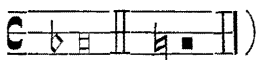
Est autem semitonium discordantia ex mixtura duarum vocum duobus diacismatibus ab invicem

distantium constitua, sicut *mi*, E *la mi* gravis et *fa*, FF *fa ut* gravis, ut hic :

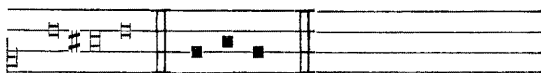


Diciturque semitonium a semus quod est imperfectus et tonus, quasi imperfectus tonus neque ignorandum est diffinitionem hanc de semitonio minori solum intelligi. Ut enim compertum habeo semitonium per se positum pro minori semper accipitur. Semitonium autem majus quod duobus diacismatibus et uno comate constat etiam discordantia et sicut *fa* et *mi*, cuilibet B *fa*, ♯ *mi*, ut hic :

(Exemplum deest in codice Bruxellensi; sic in Bononiensi :



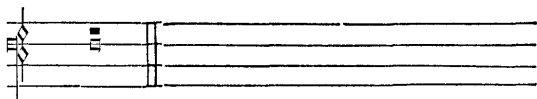
Et hanc discorcantiam harmonici falsum unisonum vocant eo quod apud eos in uno et eodem loco contingat, quiquidem falsus unisonus etiam committitur si cum aliquam notam per semitonium chromaticum sustinendam aliam in eodem loco ponatur :



Exempla.

Neque dubium est hoc quoque semitonium chromaticum cæterorum minimum constans secundum aliquos quinta parte toni merito inter discordantias numerari. Porro omne semitonium, sive minus sive cromaticum fuerit secunda imperfecta

ad differentiam perfectæ quæ tonus est, communiter dicitur. Unde tonus est discordantia ex mixtura duarum vocum uno semitonio majore ac uno minore ab invicem distantium effecta, sicut *fa*, *F fa ut gravis et sol*, *G sol re ut gravis*, ut hic :



Quiquidem tonus à *tono* as dicitur eo quod primus omnium sonorum ab uno loco ad alium progressorum perfecte tonet. Hinc, ut dictum est, secunda perfecta vulgariter appellatur. Et quamvis tonus ipse, pro ut Macrobius Boetiusque referunt a Pythagora, in proportione sequioctava consistere inventus sit, non tamen sequitur quod concordet. Manifestissimum enim est omnes proportiones etiam super particulares concordantias non efficere. Præterea notandum quod prædicta semitonia simplices discordantiæ sunt, tonus autem ac cæteræ compositæ; et hoc tripliciter hoc est aut ex duabus discordantiis, ut ipse hic tonus qui ex duabus semitoniis uno majore et altero minore formatur, aut ex duabus concordantiis ut diapenthe cum semidytono quod ex diapenthe ac semidytono confectum est; aut ex una concordantia et una discordantia ut semitonium supra diapason, quod nullus ignorat, ex diapason ac semitonio esse compositum.

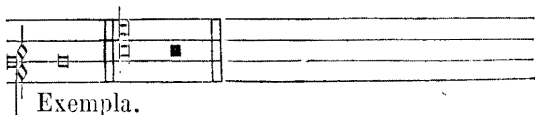
Sed videtur quod discordantiæ ex duabus concordantiis compositæ potius concordantiæ sint ut diapenthe cum semidytono, vel cum dytono,

namque si Boetio credendum est, dicenti ut superiori libro retulimus, quod concordantiæ concordantiis suppositæ alias quasdam concordantias efficiunt, quotienscumque una concordantia alteri conjungitur ex tali compositione non discordantia sed concordantia generatur. Ad hoc dicendum est auctoritatem hanc Beotianam intelligi debere de concordantiis infra diapason existentibus, ex quibus supra diapason vel bisdiapason, vel tridiapason, vel quantumvis diapason assumptis aliæ nascuntur concordantiæ, quippe si dytonus supra diapason vel bisdiapason assumatur alia concordantia quæ simplex dytonus est officitur. Et sic de aliis.

CAPITULUM III.

DE TRITONO, ID EST QUARTA FALSA.

Tritonus est discordantia ex mixtura duarum vocum tribus tonis ab invicem distantium constituta, sicut *fa*, F *fa ut* gravis et *mi*, B *fa* ♯ *mi* acuti, ut hic :



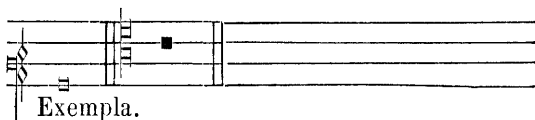
Dictusque est tritonus a tribus et tonus, eo quod ex tribus tonis sit confectus. Continet itaque discordantia hæc tres tonos quæ adeo naturæ inimica est, ut non solum aures offendat, verum etiam a tenore in eam vel ab ea in tenorem absque medio ascendere vel descendere voci humanæ quodam-

modo sit impossibile, vocaturque communiter quarta falsa propterea quod veram quartam hoc est diatessaron uno majori semitonio excedat.

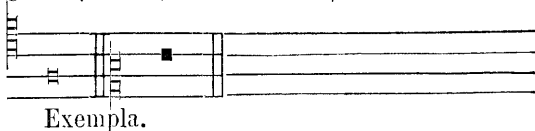
CAPITULUM IV.

DE DIAPENTHE CUM SEMIDYTONO ET DIAPENTHE CUM DYTONO, ID EST SEPTIMA IMPERFECTA ET SEPTIMA PERFECTA.

Diapenthe cum semidytono est discordantia ex mixtura duarum vocum diapenthe ac semidytono ab invicem distantium effecta, sicut *re*, *D sol re*, et *fa*, *C sol fa ut*, ut hic :



Diciturque diapenthe cum semidytono eo quod ex diapenthe et semidytono constituatur, et quia discordantia hæc quatuor tonos duoque semitonia tantum continet, communiter septima imperfecta nominatur. Diapenthe vero cum dytono est discordantia ex mixtura duarum vocum diapenthe ac dytono ab invicem distantium constituta, sicut *fa*, *F fa ut gravis*, et *mi*, *E la mi acuti*, ut hic :



Dictumque est diapenthe cum dytono quoniam ex diapenthe ac dytono confectum sit. Continet autem ipsa hæc discordantia quinque tonos et unum semi-

tonium, unde et septima perfecta vulgariter est appellata.

CAPITULUM V.

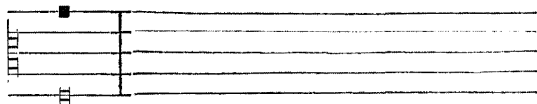
DE SEMITONIO ET TONO SUPRA DIAPASON, ID EST NONA IMPERFECTA ET NONA PERFECTA.

Semitonium supra diapason est discordantia ex mixtura duarum vocum diapason ac semitonio ab invicem distantium effecta. Sicut *mi*, *E la mi* gravis et *fa*, *F fa ut* acuti, ut hic :



Exemplum.

Diciturque semitonium supra diapason eo quod ex semitonio supra posito diapason constituatur. Porro discordantia hæc sicut diapason (ut supra demonstratum est) quinque tonos ac duo semitonia continet, quinque tonis ac tribus semitoniis tantum modo constat, hinc et communiter nona imperfecta vocatur. Tonus autem supra diapason discordantia est ex mixtura duarum vocum ab invicem diapason ac tono distantium constituta, sicut *fa*, *F fa ut* gravis, et *sol*, *G sol re ut* acuti, ut hic :



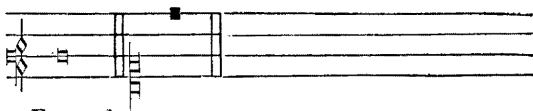
Dictusque est tonus supra diapason, quoniam ex tono supra diapason assumpto conficiatur, et eo quod diapason quinque tonis ac duobus semitoniis

constet ; concordantia hæc sex tonos ac duo etiam semitonia necessario continet, unde et nona perfecta vulgariter est nuncupata.

CAPITULUM VI.

DE TRITONO SUPRA DIAPASON, ID EST UNDECIMA FALSA.

Tritonus supra diapason est discordantia ex mixtura duarum vocum diapason ac tritono ab invicem distantium effecta sicut *fa*, *F fa ut* gravis, et *mi*, *B fa* ~~♯~~ *mi* superacuti, ut hic :



Exempla.

Dictusque est tritonus supra diapason quia ex tritono supra diapason posito constituatur. Et quoniam (ut præostendimus) diapason est quinque tonis ac duobus semitoniis, tritonus vero ex tribus tonis constat, hanc discordantiam octo tonos ac duo semitonia continere manifestissimum est. Quæquidem discordantia ideo vulgariter undecima falsa vocatur, quia vera undecima, id est diatessaron supra diapason ab ea uno semitonio majore superatur.

CAPITULUM VII.

DE DIAPENTHE CUM SEMIDYTONO DIAPENTHE CUM DYTONO SUPRA DIAPASON, ID EST QUARTA DECIMA IMPERFECTA ET QUARTA DECIMA PERFECTA.

Diapenthe cum semidytono supra diapason est discordantia ex mixtura duarum vocum diapason

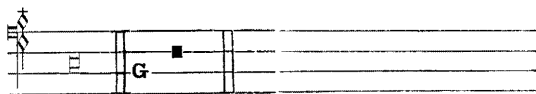
ac diapenthe cum semidytono ab invicem distantium constituta, sicut *re*, D *sol re*, et *fa*, C *sol fa*, ut hic :



Exempla.

Diciturque diapenthe cum semidytono supra diapason assumpto confectum sit, et quia, ut sæpe dictum est, diapason quinque tonos ac duo semitonia, diapenthe vero cum semidytono quatuor tonos ac duo semitonia contineat, discordantia hæc novem tonis et quatuor semitoniis tantummodo constat. Quomodo fit ut et quarta decima imperfecta communiter nominetur.

Diapenthe autem cum dytono supra diapason, id est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem diapason ac diapenthe cum dytono distantium constituta, sicut *fa*, C *fa ut*, et *mi*, B *fa* \sharp *mi* super acuti, ut hic :



Exempla.

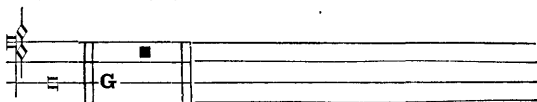
Dictaque est discordantia hæc diapenthe cum dytono supra diapason eo quod ex diapenthe cum dytono supra diapason posito efficiatur. Quam quidem discordantiam decem tonos ac tria semi-

tonia continere clarissimum est, quoniam diapason quinque tonis ac duobus semitoniis et diapenthe cum dytono quinque etiam tonis ac uno semitonio constare superius ostensum sit. Hinc et quarta decima perfecta vulgariter est nuncupata.

CAPITULUM VII^{bis}.

DE SEMITONIO ET TONO SUPRA BISDIAPASON, ID EST SEXTA DECIMA IMPERFECTA ET SEXTA DECIMA PERFECTA.

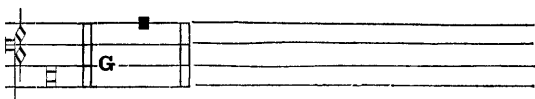
Semitonium supra bisdiapason est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem bisdiapason ac semitonio distantium effecta, sicut *mi, b fa* ∇ *mi* et *fa, C sol fa*, ut hic :



Exempla.

Dictumque est semitonium supra bisdiapason quoniam ex semitonio supra bisdiapason posito constituatur. Porro si bisdiapason decem tonis et quatuor semitoniis constat, necessarium est ut discordantia hæc decem tonos et quinque semitonia contineant, unde et communiter sexta decima imperfecta dicitur.

Tonus vero supra bisdiapason est discordantia ex mixtura duarum vocum bisdiapason ac tono ab invicem distantium constituta, sicut *fa, C fa* ut et *sol, D la sol*, ut hic :



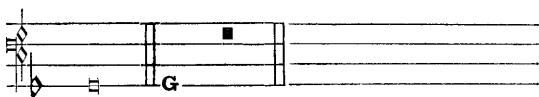
Exempla.

Diciturque discordantia hæc tonus supra diapason eo quod ex tono supra bisdiapason assumpto confecta sit, et quoniam bisdiapason decem tonos et quatuor semitonia contineat, ipsa hæc discordantia undecim tonis et quatuor etiam semitoniis necessario constat; hinc et sexta decima vulgariter est appellata.

CAPITULUM VIII.

DE TRITONO SUPRA BISDIAPASON, ID EST DECIMA OCTAVA FALSA.

Tritonus supra bisdiapason est discordantia ex mixtura duarum vocum bisdiapason ac tritono ab invicem distantium effecta, sicut *fa* fictum, in \sharp *mi* et *la*, E *la*, ut hic :



Exempla.

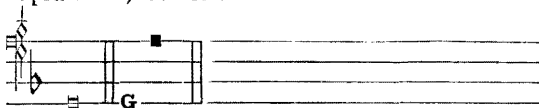
Estque discordantia hæc dicta tritonus supra bisdiapason quod ex tritono supra bisdiapason posito constituitur, et quoniam superius demonstratum est bisdiapason decem tonis et quatuor semitoniis, tritonum vero tribus tonis constare,

ipsa hæc discordantia tridecim tonos ac quatuor etiam semitonia necessario continet; vocaturque communiter decima octava falsa eo quod veram decimam octavam, hoc est diatessaron supra bisdiapason uno semitonio majori superet.

CAPITULUM IX.

DE DIAPENTE CUM SEMIDYTONO ET DIAPENTHE CUM DYTONO SUPRA BISDIAPASON, ID EST VICESIMA PRIMA IMPERFECTA ET VICESIMA PRIMA PERFECTA.

Diapenthe cum semidytono supra bisdiapason est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem bisdiapason ac diapenthe cum semidytono distantium constituta, sicut *re* fictum in *F ut*, et *fa* etiam fictum, in primo loco extra manum supra *E la*, ut hic:



Exempla.

Diciturque diapenthe cum semidytono supra bisdiapason eo quod diapenthe cum semidytono supra bisdiapason assumpto constitutum sit. Porro quoniam bisdiapason, ut sæpissime dictum est, decem tonos et quatuor semitonia, diapenthe vero cum semidytono quatuor tonos et duo semitonia contineat, discordantiam hanc quatuor decim tonis et sex semitoniis tantum constare manifestissimum est; unde et vicesima prima imperfecta vulgariter nominatur.

Diapenthe autem cum dytono supra bisdiapason est discordantia ex mixtura duarum vocum bisdiapason ac diapenthe cum dytono ab invicem distantium effecta, sicut *fa* fictum extra manum, in loco primo sub *F ut*, et *la*, *E la*, ut hic :



Exempla.

Dictaque est discordantia hæc diapenthe cum dytono supra bisdiapason, quia ex diapenthe cum dytono supra bisdiapason, posito conficiatur. Quæ quidem discordantia quindecim tonis et quinque semitoniis necessario constat, si bisdiapason decem tonos et quatuor semitonia ac diapenthe cum dytono, quinque etiam tonos ac unum semitonium continent, quapropter vicesima prima perfecta communiter est nuncupata.

CAPITULUM X.

DE FALSIS CONCORDANTIIS.

Denique præter discordantias prædictas (ut prætermittam, diatessaron supra diapason, et diatessaron supra bisdiapason de quibus per se positus intolerabiliter discordantibus satis libro superiori tractatum est) aliæ intra tridiapason discordantiæ comperiuntur, quas vulgariter falsas concordantias vocant, scilicet :

Diapenthe imperfectum . .	}	id est falsa quinta.
Diapenthe superfluum . .		
Diapason imperfectum . .	}	id est falsa octava.
Diapason superfluum . . .		
Diapenthe imperfectum supra diapason	}	id est falsa duodecima.
Diapenthe superfluum supra diapason		
Bisdiapason imperfectum .	}	id est falsa quinta decima.]
Bisdiapason superfluum . .		
Diapenthe imperfectum supra bisdiapason	}	id est falsa decima nona.]
Diapenthe superfluum supra bisdiapason		
Tridiapason imperfectum .	}	id est falsa vigesima secunda.]
Tridiapason superfluum . .		

Quæ vero istarum discordantiarum aut falsarum concordantiarum imperfectæ dictæ sunt, ideo sic dicuntur, quoniam a perfectione verarum concordantiarum uno majore semitonio distant. Superfluxæ autem ob hoc nominantur, quia e converso veras concordantias uno majore semitonio superant, ut ex dictis ac exemplis sequentibus in una quaque specie patebit.

CAPITULUM XI.

DE DIAPENTHE IMPERFECTO ET SUPERFLUO,
ID EST QUINTA FALSA.

Diapenthe imperfectum est discordantia ex

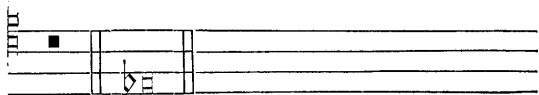
mixtura duarum vocum duobus tonis ac duobus semitoniis ab invicem distantium constituta, sicut *mi*, *E la mi* gravis, et *fa*, *b fa* ♯ *mi* acuti, ut hic :



Exempla.

Continet itaque discordantia hæc tantum duos tonos ac duo semitonia.

Diapenthe vero superfluum est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem quatuor tonis distantium effecta, sicut *fa* fictum, in *E la mi* gravis, et *mi*, in *b fa* ♯ *mi* acuti, ut hic :



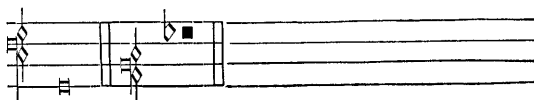
Exempla.

Hæc igitur discordantia quatuor tonis integris constat.

CAPITULUM XII.

DE DAIPASON IMPERFECTO ET SUPERFLUO,
ID EST FALSA OCTAVA.

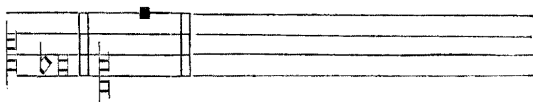
Diapason imperfectum est discordantia ex mixtura duarum vocum imperfecto diapenthe ac diatessaron ab invicem distantium effect, sicut *mi*, ♯ *mi* et *fa*, *b fa* ♯ *mi* acuti, ut hoc :



Exempla.

Estque diapenthe imperfectum duobus tonis totidem que semitoniiis tantum ac diatessaron duobus etiam tonis et uno semitonio constare prædictum est. Discordantia hæc quatuor tonos ac tria semitonia solum modo continet.

Diapason autem superfluum est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem perfecto diapenthe ac tritono distantium constituta sicut *fa*, *b fa* ♯ *mi* acuti, et *mi*, *b fa* ♯ *mi* super acuti, ut hic :



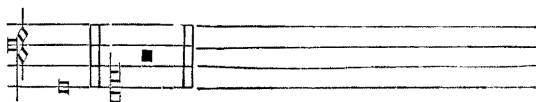
Exempla.

Quoniam vero perfectum diapenthe tres tonos ac unum semitonium, tritonus que tres tonos ut prædiximus continet manifestum est, discordantiam hanc sex tonis ac uno semitonio constare.

CAPITULUM XIII.

DE DIAPENTHE SUPRA DIAPASON IMPERFECTO ET SUPERFLUO, ID EST DUODECIMA FALSA.

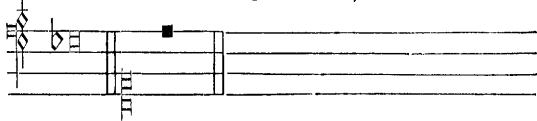
Diapenthe supra diapason imperfectum est, discordantia ex mixtura duarum vocum imperfecto diapenthe ac diapason ab invicem distantium effecta, sicut *mi*, ♯ *mi* et *fa*, *b fa* ♯ *mi* acuti, ut hic :



Exempla.

Et quia perfectum diapason quinque tonis ac duobus semitoniis imperfectumque diapenthe duobus tonis ac duobus etiam semitoniis confici superius ostensum est, discordantia hæc septem tonos et quatuor semitonia tantummodo comprehendit.

Diapenthe vero supra diapason superfluum est discordantia ex mixtura duorum vocum ab invicem superfluo diapason ac perfecto diapenthe distantium constituta, sicut *fa* fictum in *E la mi* gravi, et *mi*, *b fa* ♯ *mi* super acuti, ut hic :



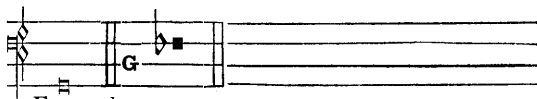
Exempla.

Quoniam autem superfluum diapason sex tonos ac unum semitonium, diapentheque perfectum tres tonos ac unum etiam semitonium continent, ut novem tonis ac duobus semitoniis hæc discordantia constet necessarium est.

CAPITULUM XIV.

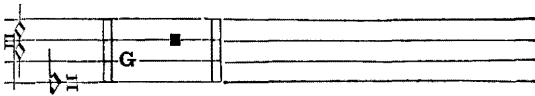
DE BISDIAPASON IMPERFECTO ET SUPERFLUO,
ID EST QUINTA DECIMA FALSA.

Bisdiapason imperfectum est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem uno perfecto diapason et altero imperfecto distantium effecta, sicut *mi*, ♯ *mi* et *fa*, *b fa* ♯ *mi* super acuti, ut hic :



Exempla.

Et quoniam perfectum diapason, ut frequentissime dictum est, quinque tonis ac duobus semitoniis ac imperfectum quatuor tonis et tribus semitoniis solummodo constat, hanc discordantiam novem tonos et quinque semitonia tantum continere nemo dubitat. Bisdiapason autem superfluum est discordantia ex mixtura duarum vocum uno diapason perfecto et altero superfluo ab invicem distantium constituta sicut *fa* fictum in \sharp *mi* et *mi* B *fa* \sharp *mi* super acuti, ut hic :



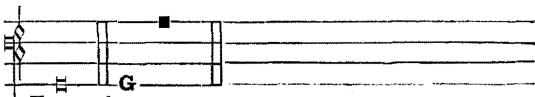
Exempla.

Porro quoniam diapason perfectum, ut præostendemus, quinque tonos et duo semitonia, superfluum vero sex tonos ac unum semitonium conitneat discordantia hæc undecim tonis ac tribus semitoniis necessario constat.

CAPITULUM XV.

DE DIAPENTHE SUPRA BISDIAPASON IMPERFECTO ET SUPERFLUO,
ID EST DECIMA NONA FALSA.

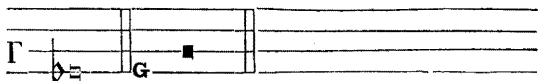
Diapenthe supra bisdiapason imperfectum est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem perfecto bisdiapason et imperfecto diapenthe distantium effecta, sicut *mi*, \sharp *mi* et *fa* fictum, in primo loco extra manum supra *E la*, ut hic :



Exempla.

Et quia bisdiapason perfectum decem tonis ac quatuor semitoniis, diapenthe autem imperfectum duobus tonis ac totidem semitoniis tantummodo constat, discordantia hæc necessario duodecim tonos et sex semitonia solum continet.

Diapenthe vero supra bisdiapason superfluum est discordantia ex mixtura duarum vocum bisdiapason superfluo ac diapenthe perfecto ab invicem distantium constituta, sicut *fa* fictum extra manum, loco secundo, sub *F ut*, et *mi*, *B fa* ~~*mi*~~ super acuti, ut hic :



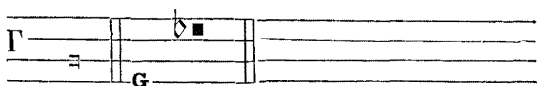
Exempla.

Constatque discordantia hæc quatuor decim tonis et quatuor semitoniis si bisdiapason superfluum undecim tonos ac tria semitonia, diapenthe vero perfectum tres tonos ac unum semitonium, ut sæpe dicimus, contineat.

CAPITULUM XVI.

DE TRIDAPASON IMPERFECTO ET SUPERFLUO, ID EST VICESIMA SECUNDA FALSA.

Tridiapason imperfectum est discordantia ex mixtura duarum vocum bisdiapason perfecto ac diapason imperfecto ab invicem distantium effecta, sicut *mi* fictum extra manum secundo loco sub *F ut* et *fa* etiam fictum in *E la*, ut hic :



Exempla.

Porro quoniam bisdiapason perfectum decem tonos et quatuor semitonia, diapason que imperfectum quatuor tonos ac tria semitonia tantum contineant, hanc discordantiam quatuordecim ac septem semitoniis constare solummodo manifestissimum est. Tridiapason autem superfluum est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem superfluo diapason ac perfecto bisdiapason distantium effecta, sicut *fa* sub Γ *ut* secundo loco extra manum fictum et *la* E *la*, ut hic :



Exempla.

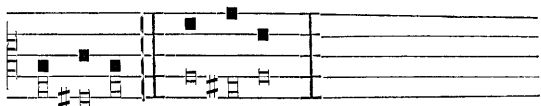
Et quoniam ut præmonstratum est superfluum diapason sex tonis ac uno semitonio, et bisdiapason perfectum decem tonis quatuorque semitoniis conficiuntur, discordantia hæc sex decim tonos et quinque semitonia necessario continet.

CAPITULUM XVII.

QUOMODO ETIAM CONCORDANTIÆ PERFECTÆ, HOC EST DIAPENTHE, DIAPASON ET CETERÆ POSSUNT ESSE FALSÆ CONCORDANTIÆ PER IMPERFECTIONEM AUT SUPERFLUITATEM EX SEMITONIO CROMATICO CAUSATAM.

Neque præmittendum est ipsas concordantias perfectas, id est diapenthe, diapason, diapenthe

supra diapason, bisdiapason, diapenthe supra bisdiapason et tridiapason fieri posse discordantias aut falsas concordantias per imperfectionem ac superfluitatem ex semitonio cromatico causatam, verbi gratia, si supra aliquam notam sustinendam quævis istarum perfectarum concordantiarum contraponantur, tunc enim imperfecta quinta parte unius toni efficitur, ut hic :

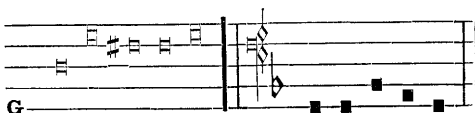


Exempla.

At si infra quamvis notam etiam sustinendam aliqua dictarum concordantiarum perfectarum contraposta sit, quatuor partibus toni superflua erit, ut hic probatur :



Exempla.



Exempla.

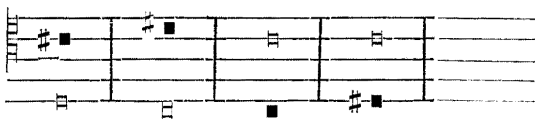


Et quamvis hoc modo omnes concordantiæ perfectæ, ut dictum est, efficiantur discordantiæ vel falsæ concordantiæ, diapenthe tamen, ac diapenthe supra diapason et diapenthe supra bisdiapason notam aspere per hujus modi semitoniam chromatica discordant, ut cæteræ quod et præposita apertissime manifestant exempla.

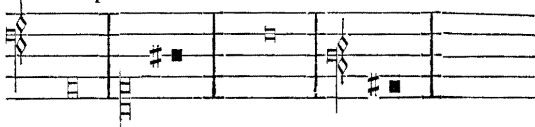
CAPITULUM XVIII.

QUOD VERÆ ETIAM DISCORDANTIÆ, ID EST SEPTIMA NONA, QUARTA DECIMA ET RELIQUA PER SEMITONIUM CROMATICUM POSSUNT ESSE REMISSIORES VEL INTENSIORES.

Solent etiam aliæ discordantiæ veræ hoc est septima-nona, quarta decima et similes virtute chromatici semitonii vel intensiores vel remissiores effici, verum tamen tunc minima vel parum qualitas earum immutatur, semper enim discordantiæ sunt, ut hic patet :



Exempla.



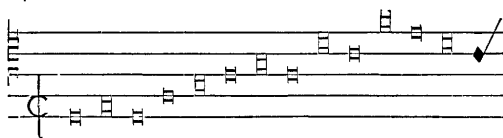
Exempla.

CAPITULUM XIX.

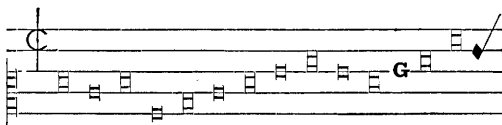
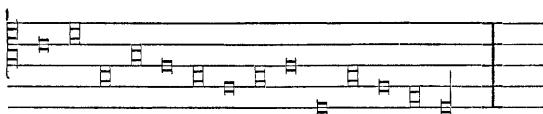
QUO CONTRAPUNCTUS DUPLEX SIT, ID EST SIMPLEX ET DIMINUTUS.

Quoniam autem ut principio libri superius dixi-

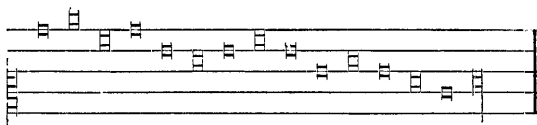
mus in contrapuncto discordantiæ aliquando admittantur, notandum est primo contrapunctum esse duplicem hoc est aut simplicem aut diminutum. Simplex contrapunctus dicitur ille qui simpliciter una nota contra aliam posita ejusdem valoris efficitur, ut hic :



Tenor.

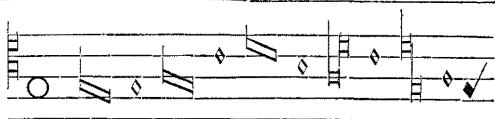


Contrapunctus.

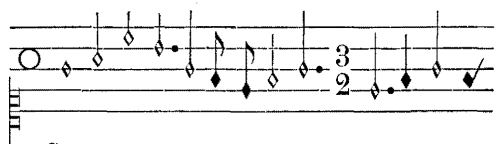


Diciturque est contrapunctus hic simplex eo quod simpliciter per proportionem æqualitatis tantum sine aliquo flore diversitatis confectus sit.

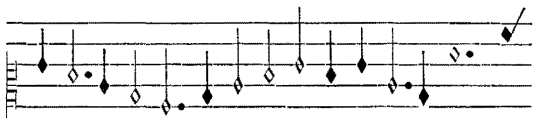
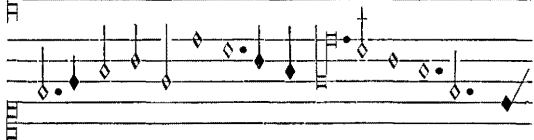
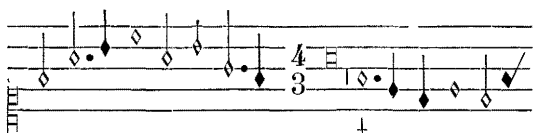
Diminutus autem contrapunctus ille est qui per positionem duarum aut plurium notarum contra unam, nunc per proportionem æqualitatis, nunc inæqualitatis conficitur, ut hic :

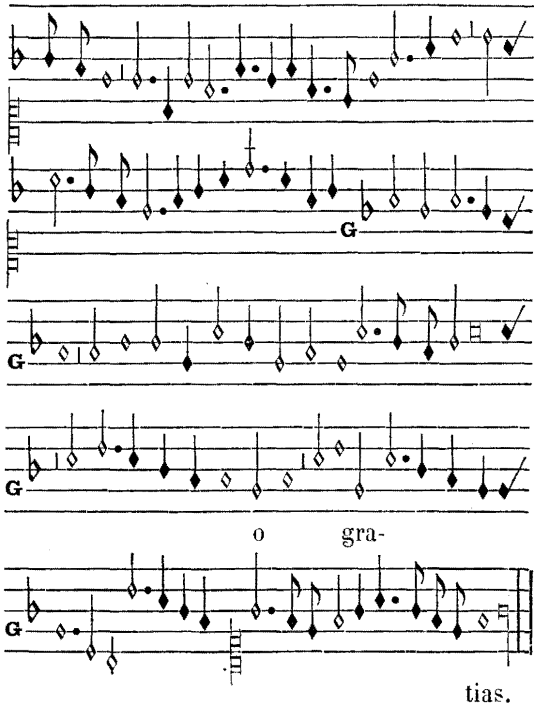


Tenor.



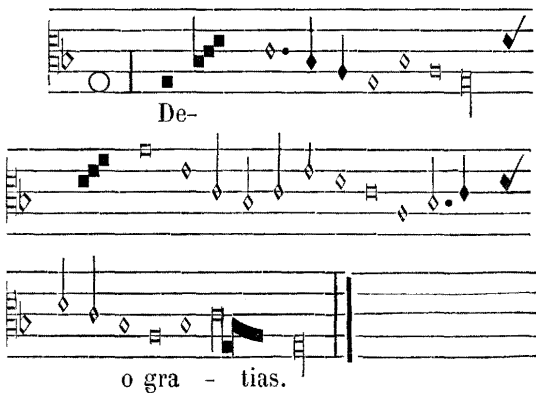
Contrapunctus.





o gra-
tias.

Tenor.



De-
o gra - tias.

Contratenor primus.

Musical score for Contratenor primus, consisting of four systems of two staves each. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics "De-" and "o gratias." are positioned below the second and fourth systems respectively.

Contratenor secundus.

Musical score for Contratenor secundus, consisting of four systems of two staves each. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics "De-" are positioned below the third system.

gra- - tias.

Contratenor tertius.

De-

gra- - - ti-

as.

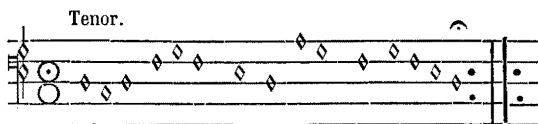
Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subicitur. Enim vero cuilibet eorum circa ea quæ ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent tenori consonare sufficit, non tamen vituperabile immo plurimum laudabile censeo, si concinentes similitudinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudenter cantaverint. Sic enim concentum eorum multo repletio-rem suavioremque efficient.

CAPITULUM XXI.

QUOD OMNIS CONTRAPUNCTUS AUT SUPER CANTUM PLANUM AUT SUPER FIGURATUM FIT, ET PRIMO QUOMODO SUPER CANTUM PLANUM.

Denique omnis contrapunctus aut super cantum planum aut figuratum fit.

Super cantum planum quidem contrapunctu fieri contingit, quando ad voluntatem canentium quælibet ipsius plani cantus nota una semibrevis minoris prolationis aut majoris tenetur:



Virginis Mariæ laudes intonent Christiani.



Vir-

ginis

Mari-

laudes into-

nent Christia-

ni.

Virginis Mariæ laudes

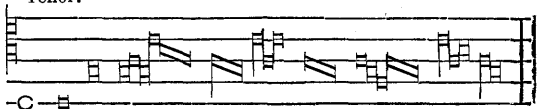
intonent Christiani.

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a common time signature (C) and a 3/8 time signature. The third staff has a G-clef and a 2/4 time signature. The fourth staff has a treble clef. The fifth staff has a treble clef and a 3/2 time signature. The sixth staff has a treble clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a treble clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a treble clef. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.



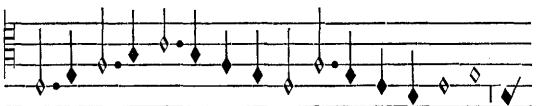
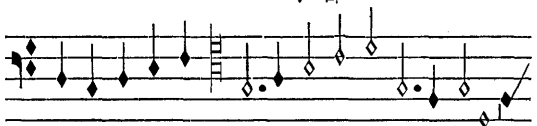
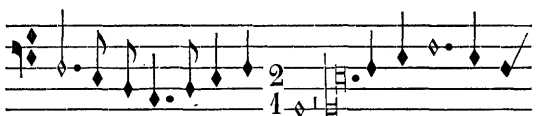
Præterea nonnulli sunt quamlibet notam plani
cantus duas semibreves prolationis minoris effi-
cientes, ut hic :

Tenor.

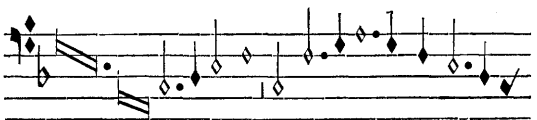


Al-le- - lu- - ya.

Contrapunctus.



Alle-



luy-

a.

Alii vero primam notam ipsius plani cantus tres semibreves minoris prolationis, secundam duas et tertiam unam et sic de aliis usque in finem concinunt, ut hic patet :

Tenor.

Alle - luya.

Contrapunctus.

2
4

Al-

le

C 4
3

2
3

luy-

a.

Quidem insuper primam notam plani cantus tres semibreves minoris prolationis, secundam duas, tertiam unam et e converso quartam unam, quintam duas, sextam tres, et sic de cæteris usque in finem efficiunt, ut hic :

Tenor.

Alle- - lu- - ya.

Contrapunctus.

Alle-

luy-

a.

In pluribus etiam ecclesiis cantus ipse planus absque mensura canitur super quem suavissimus concentus ab eruditis efficitur, et in hoc auris bona concinentibus necessaria est ut attentissime cursum tenoristarum animadvertant, ne istis unam notam canentibus illi super aliam concinant.

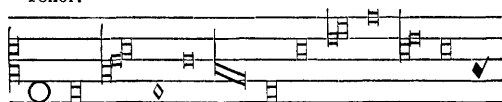
CAPITULUM XXII.

QUOMODO SUPER FIGURATUM CANTUM FIAT CONTRAPUNCTUS.

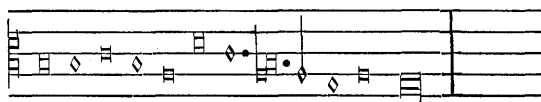
Super cantum autem figuratum contrapunctus fit quotiens tenore ex notis certi valoris juxta

perfectas aut imperfectas quantitates mensuratis
composito super eum concinitur, ut hic :

Tenor.

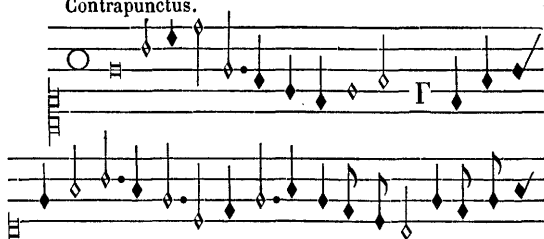


Sanctus Sanctus Do-



minus Deus sabaoth.

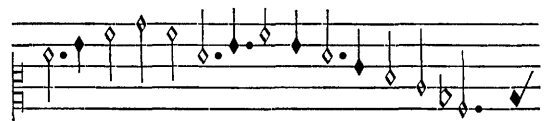
Contrapunctus.



Sanctus



Sanc-



Musical score for a cantata, consisting of six systems of staves. The lyrics are:

- - - - - tus
 Dominus De- - - -
 - - - - - us sa- - -
 - - - - - ba- - -
 - - - - - oth.

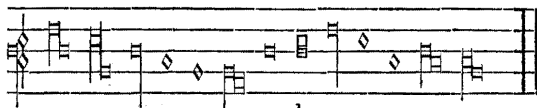
The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. It features time signatures of 3/2 and 4/3, and key signatures of G major and C major. The lyrics are placed below the corresponding staves.

Similis vero contrapunctus super planum cantum efficitur, quando per quasvis quantitates notæ ipsius plani cantus secundum formas earum que longarum, brevium et semibrevium sunt mensurantur, ut patebit in sequenti exemplo per omnes quantitates imperfectas canendo :

Tenor.

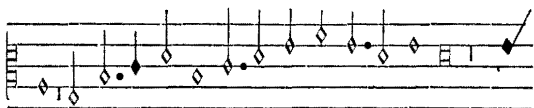
Musical score for the Tenor part, showing a single staff with notes and rests. The time signature is C (Common time). The lyrics are:

Alle-

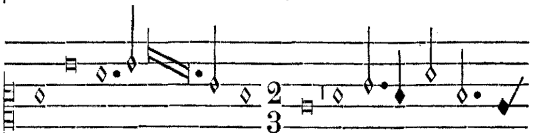
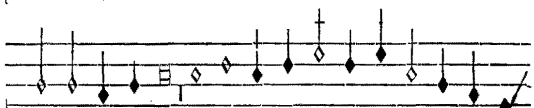
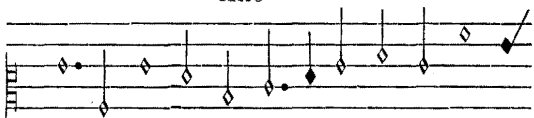


luya.

Contrapunetus.

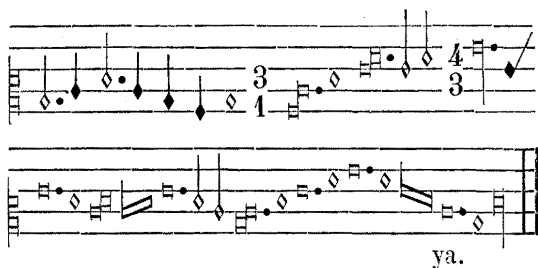


Alle-



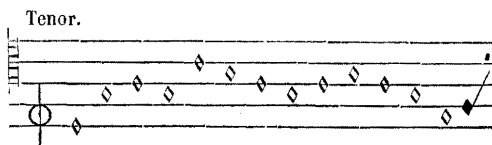
lu-



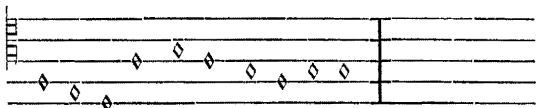


Sunt autem et aliqui (quamvis rarissimi) non solum super tenorem, verum etiam super quamlibet aliam partem reifactæ concinentes; talisque contrapunctus plurimum artis et usus requirit; hinc si dulciter ac scientifice fiat tanto est laudabilior quanto difficilior.

Porro licet omnium præmissorum modorum ad efficiendum contrapunctum tam super cantum planum quam super figuratum exempla sint contrapuncti diminuti, simpliciter tamen hoc est nota contra notam ejusdem valoris in quovis modo contrapunctus fieri potest, verum eo uti super cantum figuratum per omnia ridiculosum est, et super planum puerile, nisi quando nota quælibet ipsius plani cantus accelerando mensuram, una semi-brevis minoris prolationis tantum modo canitur; tunc enim verbis distincte cum eo prolatis hujus modi contrapunctus multum affert dulcedinis, ut hic :

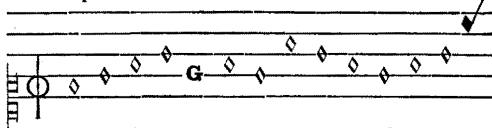


Lauda Syon salvatorem lauda ducem et

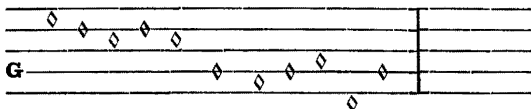


pastorem in hymnis et canticis.

Contrapunctus.



Lauda Syon sal - vatore[m] lauda ducem



et pastorem in hymnis et canticis.

CAPITULUM XXIII.

QUOD IN SIMPLICI CONTRAPUNCTO DISCORDANTIÆ NON SUNT ADMITTENDÆ, SED IN DIMINUTO, ET PRIMO QUALITER CIRCA PARTES MINIMÆ IN UTRAQUE PROLATIONE AT CIRCA PARTES SEMIBREVIS IN MINORI.

In ipso autem simplici contrapuncto discordantiæ simpliciter et absolute prohibentur, sed in diminuto cum ratione moderata interdum permittuntur; unde sciendum est ut veterum musicorum compositiones transeam in quibus plures erant discordantiæ quam concordantiæ, quod fere omnes recentiores, non solum compositores, verum etiam super librum canentes tam in prolatione majori supra primam vel aliam partem minimæ et in minori ultra hoc supra primam vel aliam etiam partem semibrevis posita concordantia, discor-

dantiam ejusdem aut minoris notæ supra sequentem immediate collocant.

E contra vero tam in prolatione majori quam in minori supra primam partem primæ duarum minimarum in eodem loco existentium unitarum aut separatarum vel minimæ solius et ultra hoc in prolatione minori supra primam partem duarum semibrevium in eodem etiam loco unitarum aut separatarum perfectionem aliquam immediate præcedentium discordantia fere semper assumitur. Imo si tam in prolatione majori quam in minori per plures minimas, vel ultra hoc in prolatione minori per plures semibreves fiat descensus in aliquam perfectionem, discordantia super primam etiam partem cujuslibet earum syncopando frequentissime admittitur ut :

Sal- - - ve

martir vir quo-

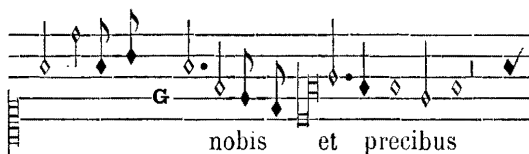
que barbaro sponsa pulchra



Jhesu Christo cara.



Sis me - ritis



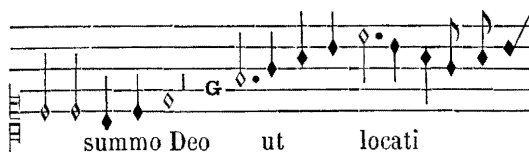
nobis et precibus



propicia co-



ram



summo Deo ut locati



in cœlis

sedibus tecum

omnes lætemur in eo.

Tenor.

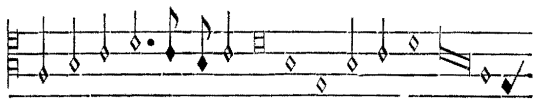
Sal - ve mar-tir virgo que

barbara sponsa pulchra Jhesu Christo cara.

Sis me- - ritis nobis et preci-

bus propicia coram sum-

mo de - o ut lo-

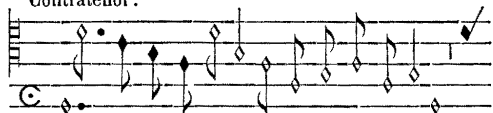


ca - ti in cœli sedi-

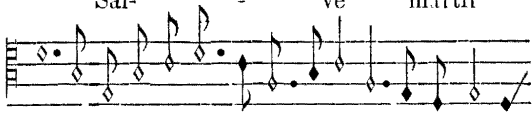


bus tecum omnes lætemur in eo.

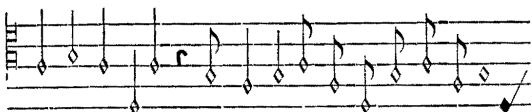
Contratenor.



Sal- - ve martir



virgo que barbara sponsa



pulchra Jesu Christo



cara. Sis me - - ritis



nobis et preci-

bus pro - pitia

coram summo de -

o ut loca -

ti in cœli sedibus

tecum omnes læte - mur

in e - o.

CAPITULUM XXIV.

DE ADMISSIONE DISCORDANTIARUM CIRCA PARTES NOTARUM
SECUNDUM QUOS MENSURA CANTUS DIRIGITUR ET QUÆ PRO-
PORTIONIBUS BINARIIS QUANTITATIBUS IMPERFECTIS SUB-
JICIUNTUR.

Præterea quod de admissione discordantiarum

circa partes semibrevis prolationis minoris diximus hoc etiam de discordantiis circa partes omnium notarum et secundum directionem mensuræ æquipollentium admittendis intelligendum est, ut circa partes minimæ cujusvis prolationis in proportione subdupla vel ubi tenor, quod idem est, crescit in duplo circa partes brevis temporis imperfecti et minoris prolationis in cantu ad medium vel per proportionem duplam, quod etiam idem est, canendo circa partes longæ ejusdem temporis et prolationis modi quoque minoris imperfecti in proportione quadrupla, et circa partes maximæ eorundem temporis, prolationis et modi minoris ac modi majoris pariter imperfecti in proportione octupla; namque posita similiter concordantia supra primam aut aliam partem hujusmodi notarum per prædictos modos, proportiones et quantitates canendarum, discordantia ejusdem aut minoris notæ supra sequentem assumi poterit.

Et si duæ earum unitæ et separatæ in eodem loco perfectionem aliquam præcesserunt supra primam partem primæ ipsarum discordantia e converso interdum collocatur, imo ubi per unam aut plures prædictarum notarum descensus fit in aliquam perfectionem quælibet earum supra primam partem sui discordantiam syncopando frequenter assumi permittit, ut hic patet:



Jo - an - nes

Baptis -

ta via re - ge nos

in ista ut

te rectore te

du - ce fru - a -

mur eter - na

lu - ce.

Tenor.

Sanc - te Jo - an -

nes Baptis -

- ta via rege nos in ista ut

te rectore te du - ce

fru - a - mur eter -

na lu - ce.

Contratenor. Sancte
 Jo - annes Bap-
 tis - ta
 via re - ge nos ista ut te
 rec - to - re te
 du - ce fru - a -
 mur e - - -

Detailed description: This is a musical score for a Contratenor part. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a style typical of early modern printed music, using diamond-shaped note heads and stems. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The text is: "Contratenor. Sancte Johannes Baptistista via rege nos ista ut te rec - to - re te du - ce fru - a - mur e - - -". The score ends with a double bar line and a fermata-like flourish.



CAPITULUM XXV.

QUOMODO DISCORDANTIÆ CIRCA PARTES NOTARUM CANTUS MENSURA DIRIGENTIUM IN PROPORTIONE BINARIA CONSTITUTARIUM PER NATURAM QUANTITATIS QUI SUBJICIUNTUR PERFECTARUM ADMITTENDÆ SINT.

Si vero quamvis prædictarum notarum in proportione binaria constitutarum per naturam quantitatis cui subicitur perfectam fuerit, ut brevis prolationis minoris, sed temporis perfecti in dupla vel longa prolationis minoris et temporis imperfecti, sed modi minoris perfecti in quadrupla, quia tunc mensura non secundum totam ipsam notam, sed secundum duas ejus partes tantum dirigitur, necessarium est ultimam ejus partem tertiam totam aut partem aut partem primam ipsius esse concordantiam eo quod per eam mensuræ directio incipiat. Ante ipsam tamen hujusmodi notæ partem tertiam postquam supra primam aut aliam partem ejus concordantia ut oportet assumpta fuerit discordantia ejusdem aut minoris notæ supra sequentem collocari permittitur. Et quamvis per hujusmodi notam aut plures similes natura quantitatis cui subjecta est vel subjectæ sunt, ut dictum est, perfectam aut perfectas descensus fiat in aliquam perfectionem vel duæ earum in eodem loco unitarum aut separatarum perfectionem ipsam antecedant supra primam partem nullius earum discordantia est admittenda, ut hic :

Be-a-tis-si-ma bea-

- trix pru- dens

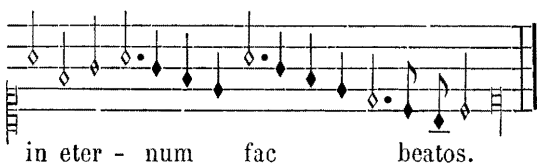
vir- tu- tum

ama-

- trix nos om-

nes abs te

a- ma- tos

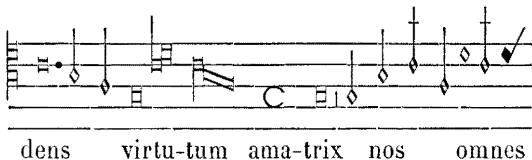


in eter - num fac beatos.

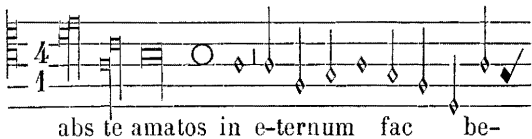
Tenor.



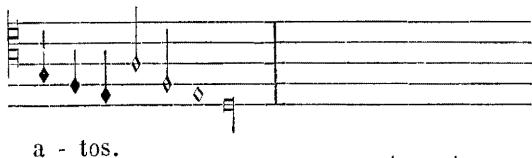
Be - atissima bea - trix pru-



dens virtu-tum ama-trix nos omnes

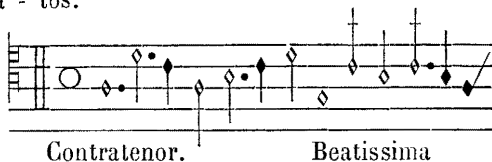


abs te amatos in e-ternum fac be-

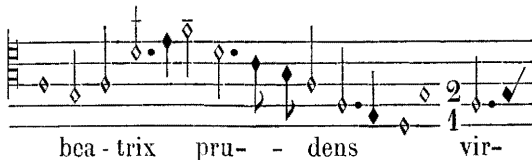


a - tos.

Contratenor. Beatissima



bea - trix pru- - dens vir-



bea - trix pru- - dens vir-

tu- - - tum

a- - - -

ma - trix nos om-

nes abs te ama- tos

in e-ter - num fac be-a-tos.

CAPITULUM XXVI.

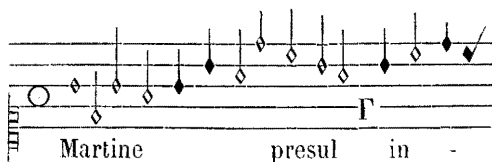
DE ADMISSIONE DISCORDANTIARUM CIRCA PARTES NOTARUM SECUNDUM QUAS TOTALITER AUT PRINCIPALITER MENSURA CANTUS DIRIGITUR ET QUÆ IN PROPORTIONE TERNARIA CONSTITUTÆ VEL PERFECTÆ VEL AUGMENTATÆ VEL IMPERFECTÆ QUOVISMODO SINT.

In proportione autem ternaria ut in tripla, sesquialtera, subsesquialtera, sextupla et simili,

si nota secundum quam totaliter aut principaliter cantus mensuratur perfecta vel augmentata, vel imperfecta per imperfectionem aut per naturam quantitatis cui subjicitur, fuerit tunc posita concordantia supra primam partem ejus discordantia similis aut minoris notæ supra secundam assumi permittitur.

Sed si ipsa nota perfecta vel augmentata sit sive per syncopam una minor eam antecedit, sive non, quoniam tertia pars ejus magis quam secunda exprimi soleat, hæc supra se totam aut supra primam partem sui concordantiam postulat. Et quando hujusmodi notam perfectam vel augmentatam duæ minores syncopando præcedunt, tunc secunda pars ejus tota aut prima pars ipsius concordantiam requirit eo quod ab ea dirigi mensura incipit.

Dum vero descensum per unam aut plures hujusmodi notarum proportionis ternariæ in aliquam perfectionem fieri contingit, tunc si perfectæ sint vel augmentatæ supra primam partem nullius earum discordantia unquam assumi debet. Secus autem si quovismodo fuerint imperfectæ, quia tunc prima pars cujuslibet earum supra se discordantiam collocari patitur, ut hic patet :



elite supere-

ris de-

cus addi-

te impe-

tra no-

bis gau-

dia

Detailed description of the musical score: The score consists of eight systems. Each system has a vocal line (top) and a lute line (bottom). The lute line includes a treble clef, a G-clef, and a circle containing a number (1-4) representing the fret. The lyrics are: elite supere- / ris de- / cus addi- / te impe- / tra no- / bis gau- / dia. The music features various rhythmic values and accidentals, including a 3/4 time signature in the first system and a 4/3 time signature in the fourth system.

que possides

coe-les-tia.

Tenor. Martine

pre-sul in-clyte su-pe-ris

decus addi-

- te impe-

- tra no-bis gaudi-

a que possides cœlestia.

Contratenor. Martine

presul inelyte

su - perius decus

addite impe-

tra no- - bis

gaudi- - a que

possi - des celes - tia.

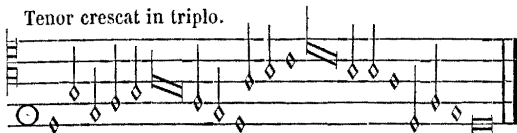
CAPITULUM XXVII.

QUOMODO DISCORDANTIÆ CIRCA PARTES MINIMÆ IN PROPORTIONE SUBTRIPLA VEL UBI TENOR CRESCIT IN TRIPLO ADMITTI POSSINT.

Quia vero proportione subtrippla vel ubi, quod idem est, tenor in triplo crescit non secundum totam minimam, sed secundum duas partes ejus tantum mensura dirigitur ultima tertia pars ejus tota aut pars ipsius prima necessario supra se concordantiam postulat, eo quod ab ea mensuræ directio incipiat.

Posita vero, ut necessarium est, supra primam aut aliam partem hujusmodi minimæ concordantia, discordantia ejusdem aut minoris notæ super sequentem ante tertiam licite est assumenda, et licet per unam hujusmodi minimam aut per plures in aliquam perfectionem descendatur, vel duæ in eodem loco unitæ aut separatæ perfectionem ipsam precedatur supra primam partem nullius earum discordantia est admittenda, ut hic patet:

Tenor crescat in triplo.

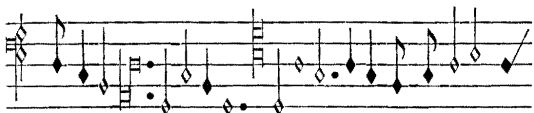


Katerina sponsa dei semper memor esto mei.

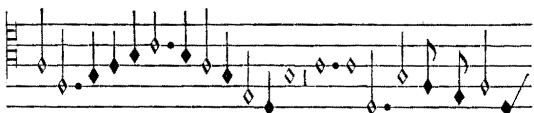
Contratenor.



Contratenor. Katerina sponsa De - -



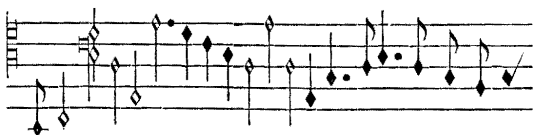
- i residents



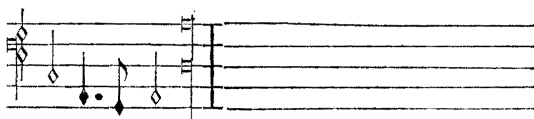
in cœlestibus ut salver



tuis pre-ci-bus sem- -



per me - mor esto



mei.

CAPITULUM XXVIII.

DE ADMISSIONE DISCORDANTIARUM CIRCA PARTES SEMIBREVIS
IN PROLATIONE MAJORI CONSISTENTIS QUANDO SECUNDUM DUAS
PARTES EJUS MENSURA CANTUS DIRIGITUR.

Subinde quoniam cantus majoris prolationis aliquando non secundum integram semibreve, vel secundum minimam solam, sed secundum semibreve imperfectam, hoc est duas minimas mensuratur, ut scilicet quando in eadem parte cantus ipsa major prolatio minorem immediate sequitur, tunc eo quod supra tertiam minimam semibrevis mensura dirigi incipiat, necesse est supra eam totam aut primam partem ipsius assumi concordantiam.

Sed ante hanc semibrevis tertiam partem dummodo, ut oportet supra primam vel aliam partem ejus concordantia posita fuerit, discordantia ejusdem aut minoris notæ supra sequentum assumi poterit, et quamvis duæ semibreves perfectæ hoc in cantu ante perfectionem aliquam in eodem loco unitæ aut superatæ fuerint vel per unam aut plures etiam perfectas in ipsam perfectionem descendatur, nulla earum supra primam partem sui discordantiam collocari permittit.

Ubi vero in hujusmodi cantu semibrevis ipsa fuerit imperfecta ita circa discordantias supra partes ejus admittendas versabitur sicut et circa discordantias quæ super partes semibrevis prolationis minores admittuntur versandum esse superius ostendimus, ut hic patet in sequenti :

Ma - gne doc - tor Augus - ti-

ne in-ter - pres

legis di-vi - ne

effice nos trinita-tis

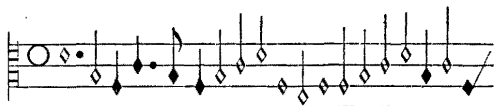
cogni - tores cum bea-tis.

Tenor Ma-gne doctor Au - gustine in-

terpres legis divine effi - ce



nos trini - tatis co - gnitores cum beatis.

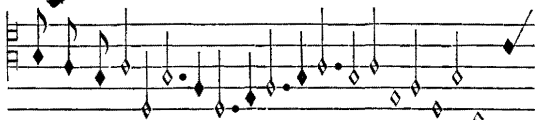


Contratenor.

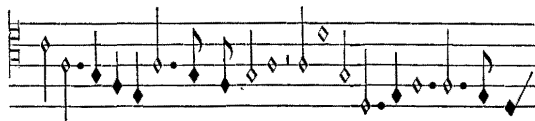
Magne doc-



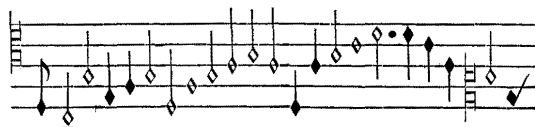
ter Augusti - ne interpres



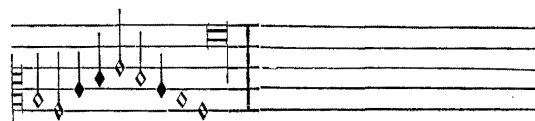
le - gis divine effi-ce nos



trinitatis



co - gni - to-res cum



beatis.

CAPITULUM XXIX.

QUOMODO MULTI NUNQUAM SUPRA INTEGRAM PARTEM DEMIDIAM NOTÆ SECUNDUM QUAM MENSURA CANTUS DIRIGITUR IMMO SUPRA MINOREM TANTUM ASSUMUNT.

Multi tamen adeo exacte discordantias evitant ut nunquam supra dimidiam partem integram immo super tertiam aut quartam aut minorem tantum cujusvis notæ secundum quam mensura dirigitur discordantiam assumant. Et ut mea fert opinio, tales potius imitandi sunt quam PETRUS DE DOMARTO et ANTHONIUS BUSNOIS, quorum ille in prima parte « *Et in terra* » missæ « *Spiritus almus* » iste vero in cantilena « *Maintes femmes* » non solum dimidiam partem notæ mensuram dirigentis, hoc est semibrevis minoris prolationis in tempore perfecto, immo totam ipsam semibreve discordantiam effecerunt, ut hic patet :

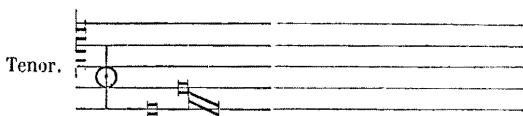
Petrus de Domarto.

Contratenor
basso.

Contratenor
altus.

Ant. Busnois.

Main - tes femmes.



CAPITULUM XXX.

CONSULTATIO QUORUMDAM DICENTIUM HANC OB CAUSAM DISCORDANTIAS INTEGRAS ADMITTI UT CONCORDANTIA SEQUENS DULCIOR APPAREAT.

Et nonnulli sunt qui talis integræ discordantiæ admissionem probant, eo quod concordantia immediate sequens suavior appareat, ut enim natura præscriptum est opposita juxta se posita magis elucescunt. O firmissima ratio ! numquid vitium aliquod ab homine prædicto virtute committendum est, quo virtus ejus clarius enitescat ; numquid orationi distincte et ornate aliqua ineptia est inserenda ut cæteræ partes ejus elegantiores esse videantur. Et quis, obsecro; eruditorum pictorum visum delectare nitensium viderit unquam alicui pulchræ formæ quampiam deformitatem admisisse quo cætera membra formosiora appareant. Quid verbis moror, si TULLIO credimus, quemadmodum in omnem vitam, ita in actiones nullam discrepantiam conferre debemus, namque ut idem in primo suorum officialium librorum ait, in fidibus aut tibiis, quamvis paululum discrepent, tamen id a sciente animadverti solet; unde fit quod præter intentionem musicæ quam ARISTOTELES naturalem in se delectationem continere affirmat, animus eruditi auditoris in dolorem collabatur.

CAPITULUM XXXI.

QUIBUS EX CAUSIS PARVÆ DISCORDANTIÆ A MUSICIS
ASSUMI PERMITTANTUR.

Verumtamen modis aliquando prædictis discordantiæ parvæ a musicis sicut figuræ rationabiles a grammaticis ornatus necessitatisve causa assumi permittuntur. Ornatur enim cantus, quando fit ascensus vel descensus ab una concordantia ad aliam per media compatiblea, et per syncopas quæ interdum sine discordantiis fieri non possunt. Quæ quidem discordantiæ parvæ ita vehementer se non representant auditui, quoniam supra ultimas partes notarum collocantur, ut si supra primas assumantur. Soni nempe musici violento motu fiunt; unde si motus violentus ejus naturæ sit, ut circa finem remittatur, consequens est secundas partes notarum non tam vehementis soni esse quam primas. Quod quidem intelligendum est de notis, mensuram dirigentibus earum que partibus unitis; in cæteris enim æque sonos exaudiri manifestissimum est.

CAPITULUM XXXII.

DE ORDINATIONE CUJUSLIBET DISCORDANTIÆ.

Ordinatio autem cujuslibet discordantiæ hæc est, ut tam ascendendo quam descendendo semper post aliquam concordantiarum ei proximarum collocetur, ut secunda post unisonum aut tertiam, quarta post tertiam aut quintam, septima post

quintam, aut octavam, et sic de aliis. Et hanc ipsam discordantiam, concordantia uno gradu vel duobus tantum, quamvis hoc rarissime, distans ab ea immediate sequetur. Itaque si ab uno loco ascendatur vel descendatur per aliquam discordantiam ad eundem continuo non est revertendum, nisi ipsa discordantia adeo parva sit, ut vix exaudiatur, sicut hic patet :

Omnes sancti
gloriosi cives
cœli luminosi ora-
te Dei filium pro sa-
lu- te fide- lium.

Tenor.

Omnes san- - cti

glorio- - si cives celi luminosi o-

rate Dei Dei filium.

Contratenor.

Omnes sancti glorio- -

- - - si

cives celi luminosi orate

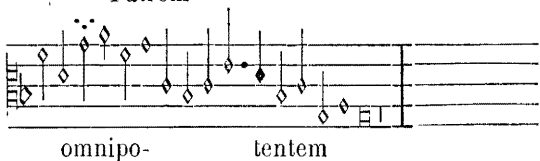
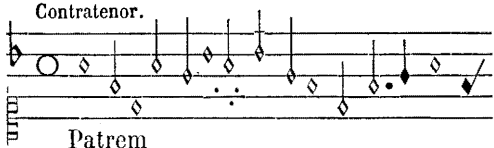


Ab hac tamen natura discordantiarum ordinatione JOHANNES OKEGHEM in parva cantus particula hoc in principio « *Patrem* » missæ « *La belle se siet* » plurium dissentit, ut hic patet :



Patrem omnipotentem

Contratenor.



Quod si tamquam optimus compositor ac dulcedinis accuratus exquisitor effecerit cunctis id audientibus judicandum reliquo.

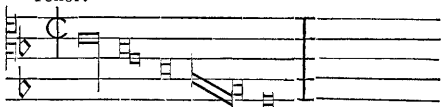
CAPITULUM XXXIII.

QUOD DISCORDANTIÆ QUAS FALSAS CONCORDANTIAS VOCANT
OMNINO SUNT EVITANDÆ.

Porro quicumque superius de permissu ac ordinatione discordantiarum conscripsimus, non de

discordantiis quas falsas concordantias alii nuncupant intelligenda esse quisquis claro pollet ingenio facillime comprehendit. Quippe et falsum unisonum et falsum diapenthe, et falsum diapason et quamlibet aliam falsam concordantiam, per defectum aut superabundantiam semitonii majoris effectam evitare debemus. Id enim est quod in primis a magistris scholaribus præcipitur ne *mi* contra *fa* in concordantiis perfectis admittant. Verumtamen sæpissime apud infinitos compositores etiam celeberrimos oppositum comperi, ut apud FAUGUES in missa « *Le Serviteur* » apud BUSNOIS in carmine « *Je ne demande* », et apud CARON etiam in uno carmine quod dicitur « *Hellas* », sicut hic patet :

Tenor.



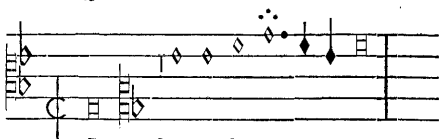
Qui sedes.

FAUGUES.

Contratenor.



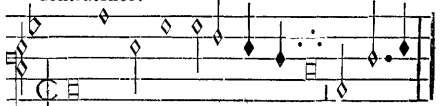
Qui sedes.



Je ne demande.

BUSNOIS.

Contratenor.



Je ne demande.

Tenor.

Hellas.

CARON.

Contratenor.

Hellas.

Et profecto quomodo errores tam evidentes a tantis compositoribus committi video, nullo prorsus alio modo eos excusandos arbitror quam per hoc dictum Horatii *quandoque bonus dormitat Homerus*, id est, ut acro exponit, quandoque errat bonus poeta, unde et bonum etiam musicam aliquando errare non est mirandum.

CAPITULUM XXXIV.

DE CONCORDANTIIS PERFECTIS QUÆ VEL IMPERFECTÆ VEL SUPERFLUÆ PER SEMITONIUM CHROMATICUM FIUNT EVITANDIS.

Concordantiæ vero perfectæ quæ per semitonium chromaticum hoc est per sustentionem aut imperfectæ aut superfluæ efficiuntur etiam sunt evitandæ licet et his uti supra totam aut dimidiam aut majorem partem notæ mensuram dirigentis, et perfectionem immediate præcedentis omnes fere compositores in compositione trium aut plurimum partium, ut hic sequitur expertus sim :

O deus prin - ceps
cœlorum Memor
esto musicorum.

Tenor.

O deus princeps cœlo-
rum, Memor esto musicorum.

Contratenor.

O deus prin-
ceps cœlo- - rum

Memor es-to

musi-co - rum.

EXPLICIT LIBER SECUNDUS.

INCIPIT TERTIUS.

CAPITULUM PRIMUM.

DE OCTO GENERALIBUS REGULIS CIRCA OMNEM CONTRAPUNCTUM OBSERVANDIS, QUARUM PRIMA EST, QUOD OMNIS CONTRAPUNCTUS PER CONCORDANTIAM PERFECTAM INCIPERE FINIREQUE DEBET.

Quoniam autem hucusque de usu concordantiarum præmissisque discordantiarum ac utrarumque ordinatione in quovis contrapuncto satis supraque disseruimus, finem huic operi nostro daremus, nisi octo generalium regularum circa omnem contrapunctum observandarum ratio nos aliquantisper eum differre compelleret.

Unde ut a prima incipiamus, omnis contrapunctus per concordantiam perfectam et incipere et finire debet; quemadmodum omnia hujus libri exempla superius posita manifestissime ostendunt. Si tamen aliqua pausa cantum antecesserit cantus ipse imperfectam concordantiam incipere poterit, ut hic:

J'aime qui m'aime.

Tenor.

J'aime qui m'aime.

Præterea nonnulli, quibus assentior, dicunt non esse vitiosum, si, multis super librum cantibus, aliqui eorum in concordantiam desinant imperfectam. Quod tamen intelligendum censeo ubi plures fuerint concinentes quam concordantiæ perfectæ vocibus eorum contentæ, ita etiam quod a sexta, tertiadecima, vicesimaque, supra notam inferiorem abstineant. Sic enim nulla earum propter ejus duritiem et præcipue cum quinta duodecima et decima nona perfectioni congruit, ut hic :

Exempla.

CAPITULUM II.

DE SECUNDA GENERALI RÈGULA SECUNDUM QUAM LICITUM EST PER IMPERFECTAS CONCORDANTIAS, NON AUTEM PERFECTAS CUM TENORE ASCENDERE AC DESCENDERE.

Secunda regula est quod per concordantias im-

perfectas, non autem perfectas ejusdem speciei cum tenore ascendere descendereque debemus ut in exemplo præposito omnibusque aliis antecedentibus patet.

Verum tamen ubi compositio trium aut plurium fit, nonnulli unam partem cum alia inferiori duntaxat excepta per easdem species concordantiarum etiam perfectarum ascendere descendereque permittunt; immo si duarum partium ascensus aut descensus per concordantias perfectas ejus speciei fiat, dummodo aliqua intervenerit pausa compositor a pluribus excusatur, ut hic:

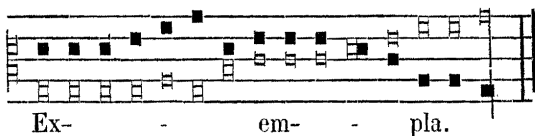
O Mater Dei

i memento mei.

Tenor.

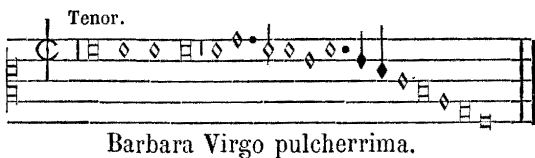
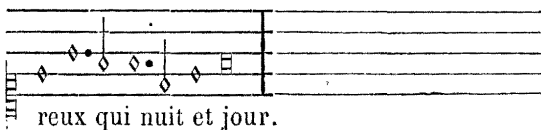
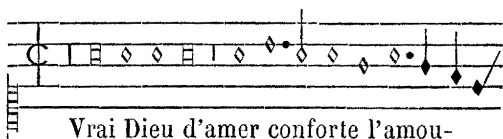
O Mater Dei

memento mei.



Attamen ubi aliæ concordantiæ possunt inter-
mitti hujus modi contrapunctus super cantum
planum canendo diligenter est evitandus.

In refacta vero, præcipue si imperfectæ fuerint
concordantiæ aliquando propter verba convenien-
tissime admittitur, ut hic :

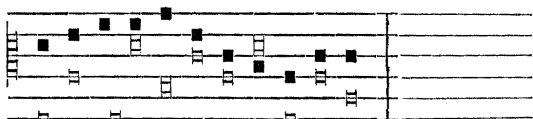


CAPITULUM IV.

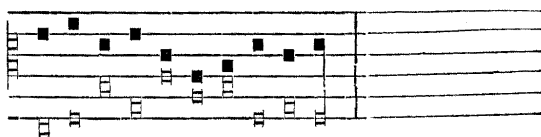
DE QUARTA GENERALI REGULA PER QUAM PRÆCIPITUR UT
QUAM PROXIMUS ET QUAM ORDINATISSIMUS POTERIT CONTRA-
PUNCTUS FIAT.

Quarta regula est quod quam proximus et quam
ordinatissimus poterit contrapunctus fieri debet

etiam licet conjunctionibus longorum intervallorum tenor sic converso formatus, ut hic patet :

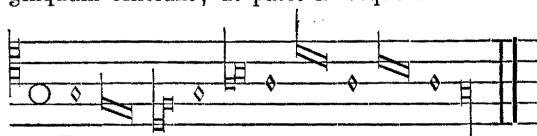


Ex- - em-



pla.

Sed ab hac regula eximuntur qui magis contrapuncto dulciori ac venustiori student quam propinquiori. Quique pluribus super librum canentibus ut contrapunctum diversificent cum moderatione instar quodam modo compositorum longinquum efficiunt, ut patet in sequentibus :



Te- - nor.



Contra-



pun-

ctus.

Contra- - pun-

ctus.

CAPITULUM V.

DE QUINTA REGULA GENERALI QUÆ PRECIPIT UT SUPRA NULLAM PRORSUS NOTAM PERFECTIO CONSTITUATUR PER QUAM CANTUS DISTONARI POSSIT.

Quinta regula est quod supra nullum prorsus notam sive media, sive superior, sive inferior fuerit perfectio constitui debet per quam cantus distonatio contingere possit. Quod quidem penitus aurium iudicio relinquendum censeo, ut hic:

Te- - nor.

Contra-

Musical score for a vocal line. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a fermata. The lyrics are "pun-ctus." with a hyphen under "pun-".

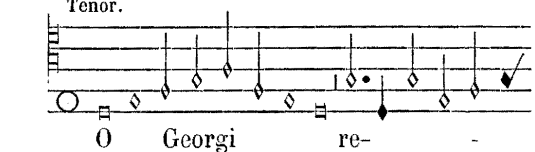
Sumitur autem hic perfectio pro cuiusque cantus media seu finali clausula per concordantiam perfectam regulariter efficienda, quamvis et interdum loco ejus assumatur imperfectam, ut hoc :

Musical score for a vocal line. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a fermata. The lyrics are "O Geor-gi re-gnans felici-ter ora deum pro" with hyphens under "Geor-gi", "re-gnans", "felici-ter", and "deum".

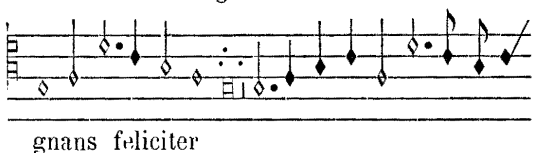


nobis Jugiter.

Tenor.



O Georgi re-

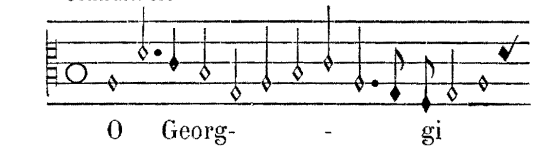


gnans feliciter



ora deum pro nobis jugiter.

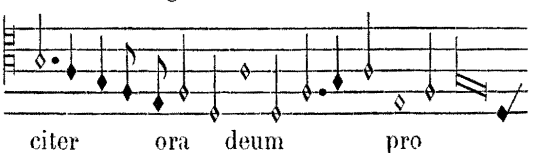
Contratenor.



O Georg-



re - gnans



feli- citer ora deum pro



gnas in cœlesti-



bus sedes con - terens



in - fi - - mas da gau-

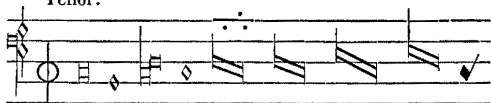


diis fe - lici - bus perfrui

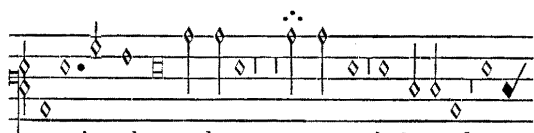


nos - tras animas.

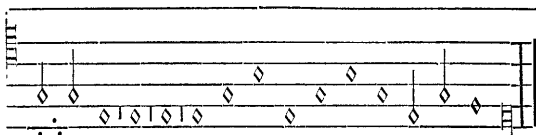
Tenor.



Qui re - gnas in cœles-



ti - bus sedes conterens infimas da gau-



diis felicibus perfrui nostras animas.

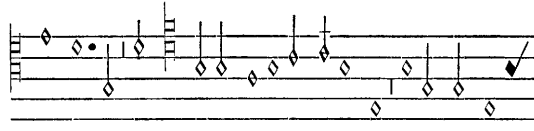
Contratenor.



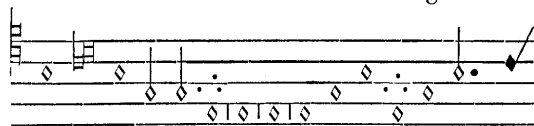
Qui regnas in



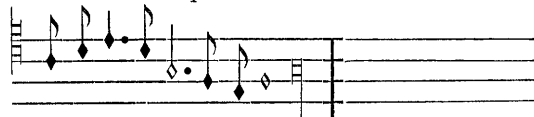
coeles- ti- bus



sedes conterens infimas da gaudiis



felicibus perfrui nos-



tras animas.

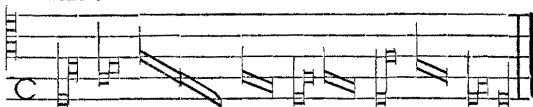
Ut patet in his exemplis redicta nihil aliud est quam unius aut plurium conjunctionum continua repetitio.

CAPITULUM VII.

DE SEPTIMA REGULA GENERALI QUA DUAS PERFECTIONES IN EODEM LOCO FIERI CONTINUE VETATUR.

Septima regula est quod super planum cantum etiam canendo duæ aut plures perfectiones in eodem loco continue fieri non debent, licet ad hoc quodammodo cantus ipse planus videatur esse coaptatus, ut hic :

Tenor.



Contrapunctus.

Quæ quidem regula tam exacte a compositoribus est observanda ut nec etiam hujus modi

tenorem conficere debent, qui bis in eodem loco duarum aut plurium continuarum perfectionum dispositionem habeat. Talis enim compositio cum redictis evidentissimam contrahit affinitatem, unde tamquam varietati contraria omnino est evitanda.

CAPITULUM VIII.

DE OCTAVA, ET ULTIMA GENERALI REGULA QUÆ VARIETATEM IN OMNI CONTRAPUNCTO EXQUIRENDAM ACCURATISSIME PRECIPIT.

Octava si quidem et ultima regula hæc est quod in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est, nam ut HORATIUS in sua poetica dicit : Cytharedus ridetur corda si semper oberrat eadem. Quemadmodum enim in arte dicendi varietas secundum TULLII sententiam, auditorem maxime delectat, ita et in musica concentuum diversitas animam auditorum vehementer in oblectamentum provocat, hinc et philosophus, in Ethicis, varietatem jocundissimam rem esse naturamque humanam ejus indigentem asserere non dubitavit.

Hanc autem diversitatem optimi quisque ingenii compositor aut concentor efficit, si nunc per unam quantitatem, nunc per aliam, nunc per unam perfectionem, nunc per aliam, nunc per unam proportionem, nunc per aliam, nunc per unam conjunctionem, nunc per aliam, nunc cum syncopis, nunc sine syncopis, nunc cum fugis, nunc sine fugis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive, nunc plane, aut componat aut concinnat. Verumtamen in his omnibus summa est adhi-

benda ratio, quippe ut de concentu super librum taceam qui pro voluntatem concinentium diversificari potest, nec tot nec tales varietates uni cantilenæ congruunt quot et quales uni moteto, nec tot et quales uni moteto quot et quales uni missæ.

Omnis itaque resfacta pro qualitate et quantitate ejus diversificanda est prout infinita docent opera non solum a me, verum etiam ab innumeris compositoribus ævo præsentis florentibus edita. Plures enim ac aliæ varietates existunt tam in missis « *Lomme armé* » GUILLERMI DUFAY, « *Et vivus* » G. FAUGUES, quam in motetis « *Clangat* » JOANNIS REGIS, et « *Congaudebant* » ANTHONII BUSNOIS, et plures ac aliæ tam in his motetis quam in cantilenis « *Ma maistresse* » JO. OKEGHEM, et « *La Tridaine, à deux* » FIRMINI CARON. Quos quidem cantus pro conformatione hujus nostræ regulæ meis quidem prætermisissis in exempla non ab re produxi. Enim vero et eos summis laudibus extollendos et penitus imitandos censeo, ne contra officium boni viri me solum probare, alios autem, ubi rectè fecerint, contemnere videar.

CAPITULUM IX.

OPERIS CONCLUSIO IN QUA ASSIDUITAS TAM COMPONENTI QUAM SUPER LIBRUM CANENDI AD ARTEM IN UTROQUE CONSEQUENTUM PLURIMUM COMMENDATUR.

Hæc sunt, prudentissime Rex, quæ de arte contrapuncti, ratione ac scientia quam optime potui hoc in opusculo collegi. Sed profecto

frustra, nisi quisquis in ipsa arte præclarius evadere nitetur, diligenti cum assuetudine componat aut super librum canat. Nam, ut Cicero ad Herennium ait, in omni disciplina infirma est artis præceptio sine summa assiduitate exercitationis. Siquidem assiduitas sola et unica est quæ post vocum, notarum, quantitatum atque concordantiarum generalem quamdam cognitionem, arithmetica potius quam musica disciplina Boetii postergata numerosos cantores, et eos præcipue quos superius expressi compositores præstantissimos ac celeberrimos efficit. Neque putandum est hos aut illos hujus modi compositionis aut super librum cantationis assiduitati, a provecta ætate velut **SOCRATEM** fidium tractandarum immo a pueritia se penitus tradidisse. Quemadmodum enim Socratem ipsum, tarde nimium sonare incipientem, licet omnis sapientissimus Appollonis oraculo sit judicatus, a nullo tamen auctore musicum divinum, ut Demodocum ab Homero, aut præclarum, ut Epaminundam a Tullio dictum fuisse comperi, sic et nostra tempestate neminem prorsus cognovi qui si a vicesimo anno ætatis ejus aut supra, sive componere sive super librum canere inceperit, eminentem aut clarum inter musicos locum sibi vendicaverit. Sed de his hactenus. Cæterum, inelyte Princeps, quoniam tuis ingentibus beneficiis mihi tamen otii conceditur ut eum animi tranquillitate hoc in tuo almæ pacis unico regno, dulcique parthenope, qua se vatum lumen splen-

dissimum Virgilius olim poetice studentem nutritum fuisse gloriatur, ingenuæ artis musicæ operam dare valeo tuæ sacratissimæ majestati una cum ipso opusculo, et animo meo hos versus Ovidii humiliter offero :

O referant grates, quoniam non possumus ipsi,
Dii tibi, qui referunt si pia facta vident.

LIBER TERTIUS ET ULTIMUS DE ARTE CONTRAPUNCTI
FELICITER EXPLICIT. QUEM TOTUM INTEGRUM JOHANNES TINCTORIS (ut præfertur) JURISCONSULTUS
ATQUE MUSICUS ILLUSTRISSIMI REGIS SICILIÆ CAPELLANUS, NEAPOLI INCIPIT ARSOLVITQUE ANNO DOMINI
1477^o MENSIS OCTOBRIS DIE UNDECIMA.

DEUM ORATE PRO EO.

PROPORTIONALE MUSICES

EDITUM A MAGISTRO JOANNE TINCTORIS IN LEGIBUS LICENCIATIO SERENISSIMIQUE PRINCIPIS FERDINANDI REGIS SICILIÆ, JHERUSALEM ET UNGARLÆ CAPPELLANI FELICITER.

INCIPIT PROHEMIUM ¹.

Sacratissimo ac invictissimo principi divo Fernando regis regum dominique dominantium

¹ Questo tractato si trovasi nella Laurenziana di Firenze, com e della mia copia e da una altra copia Ms. antica in-8^a. (Quam annotationem hoc in loco Bononiensi codicis manu propria scripsit D. Pater J. B. Martini.)

providentia regis Siciliae, Jherusalem et Ungariae, Johannis Tinctoris inter musicae professores suosque capellanos minimus pedum osculotenus humilem atque servilem obedientiam.

Quamquam, ô sapientissime rex, a tempore prothomusici Jubalis cui Moyses tantum tribuit, ut cum in Genesi principem canentium organis et cithara dixerit, plerique viri percelebres velut David, Ptolomeus, Epaminundas, principes Judaeae, Egipti et Graeciae, Zoroastes, Pythagoras, Linus Thebeus, Zethus, Amphion, Orpheus, Museus, Socrates, Plato, Aristoteles, Aristoxenus, Thimoteus, ingenuae arti musicae operam adeo dederunt quod teste Tullio pene vim omnem ac materiam ejus infinitam cogitatione comprehenderint, quo nonnullos eorum, praecipue Pythagoram musicae primordia invenisse multi graecorum voluerunt. Tamen qualiter pronunciaverint aut composuerint scripto nobis minime constat, verum elegantissime id eos fecisse verisimilimum est. Summa etenim in hac scientia, quam plato vocat potentissimam, eruditionem ponebant, itaque eam omnes antiquibus dicebant, nec qui nesciebat satis excultus doctrina putabatur. Et quanta precor illa fuit melodia virtute cujus dii, manes, spiritus immundi animalia etiam rationis expertia et inanimata moti fuisse leguntur. Quod (tam etsi partim fabulosum sit) non vacat a mysterio, nempe talia de musica poeta non finxissent nisi mirandam ejus

virtutem, divino quondam animi vigore percepissent. At qui postquam plenitudo temporis advenit, quo summus ille musicus Jhesus Christus (pax nostra sub proportione dupla fecit utraque unum in ejus ecclesia miri florere musici, ut Gregorius, Ambrosius, Augustinus, Hilarius, Boetius, Martianus, Guido, Joannes de Muris, quorum ali usum in ipsa etiam salutari ecclesia canendi statuerunt, alii ad hoc hymnos canticaque numerosa confecerunt, alii divinitatem, alii theoricam, alii practicam hujus artis (jam vulgo dispersis codicibus) posteris relinquerunt. Denique principes christianissimi quorum omnium, rex piissime, animi, corporis, fortunæque donis longe primus es, cultum ampliare divinum cupientes more davidico capellas instituerunt, in quibus diversos cantores per quos diversis vocibus (non adversis) Deo nostro jocunda decoraque esse laudatio, ingentibus expensis assumpserunt; et quoniam cantores principum (si liberalitate, quæ claros homines facit prædicti sint) honore, gloria, divitiis afficiuntur, ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur. Quo fit ut hac tempestate, facultas nostræ musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cujus, ut ita dicam, novæ artis fons et origo, apud Anglicos quorum caput DUNSTAPLE exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia DUFAY et BINCHOIS quibus immediate successerunt moderni OKEGHEM, BUSNOIS, REGIS et

CARON, omnium quos audiverim in compositione præstantissimi. Hæc eis Anglici nunc (licet vulgari-ter jubulare, Gallici vero cantare dicuntur) veniunt conferendi. Illi etenim in dies novos cantus novissime inveniunt, ac isti (quod miserrimi signum est ingenii) una semper et eadem compositione utuntur. Sed proch dolor ! non solum eos immo complures alios compositores famosos quæ miror, dum tam subtiliter ac ingeniose cum incomprehensibili suavitate componunt proportiones musicas, aut penitus ignorare, aut paucas quas noverint, perperam signare cognovi; quod quidem ob defectum arithmeticæ, sine qua nullus in ipsa musica præclarus evadit, contingere non dubito. Ex ejus namque visceribus omnis proportio elicitur. Igitur ne juvenes hanc artem musicam liberalem ac honestam discere volentes, in proportionibus ipsis ignorantia et errore hujus modi capiantur, ad Dei laudem ex cujus munere sunt, et ad tuæ majestatis sacratissimæ splendorem qui præ cæteris principibus piis pietate effieeris, tandemque ad honorem tuæ proportionatissimæ capellæ cui similem in orbe non faciliter esse crediderim, hoc opusculum quod proportionale musices per quamdam rei consonantiam censeo nominandum pro modulo ingenii facillime aggredior. In quo si pluribus et fere omnibus famosissimis compositoribus refragari ausim, haud arrogantiae deprecor, ascribatur. Non enim mea plus quam aliorum scripta necessario observari jubeo,

tus.

Te-

nor.

Vel quando notæ unius partis ad notas alterius contra quas componuntur directe referuntur, ut hic :

Discan-

tus.

Tenor.

Verum quoniam duplex velut præmissum est, sit proportionandi modus utrum proportionales alicujus


proferendi cantus primo modo est, id est per relationem ad numerum præcedentem in una et eadem parte aut secundo id est per relationem ad notas alterius partis secundum signa editæ sint a nullo cantore nisi divinando, aut contrapunctum perspiciendo cognoscitur, quo fit ut dilatio dubietasque canendi generentur, quæ tamen præcipue sunt evitandæ; namque composita, dum in medium afferuntur, illico sine aliquo dubitatione pronuntiarī debent. Unde consulerem simplicem tamen assumi modum videlicetque secundum relationem ad alteram partem proportionales signarentur, nisi obstaret altero modo scilicet per relationem ad numerum præcedentem in una et eadem parte multas proportionales esse cantabiles quæ alias non essent.

CAPITULUM III.

DIVISIO PROPORTIONUM.

Proportionum vero aliæ sunt æqualitatis, aliæ inæqualitatis.

Proportionales æqualitatis sunt quæ ex æqualibus numeris conficiuntur. Ut 1 ad 1, 2 ad 2, 3 ad 3, 4 ad 4, etc., et hujus modi proportionum æqualitatis species specialissimæ sunt nec nomina in eloquutione specifica nec signa in compositione positiva recipientes, nempe cum in aliquo cantu nullum inæqualitatis signum videmus eum per æquales numeros compositum esse judicamus, ut hic patet:

voluit quo fit ut si ille bene, iste male signavit; diversæ enim proportionēs diversa signa requirunt. Sed sicut illum hic ita istum suo loco male signasse probabo, dum vero carmen præmissum scilicet « *L'autre dantan* » aut aliud similiter signatum habent imperiti dicunt repente canamus sesquialtera est. O puerilis ignorantia æqualitatis proportionem inæqualitatis asserere nec existimo compositorem, quamvis ita secundum aliquos signaverit, ita dici voluisse, sed ut carmen suum concitæ instar sesquialteræ cantaretur, ad quod efficiendum virgula per medium circuli cujusque partis traducta sufficiebat; nam proprium est ei mensuræ accelerationem significare sive tempus perfectum sive imperfectum sit, ut in infinitis etiam suis compositionibus apparet cujus in utroque forma talis est: 

CAPITULUM IV.

DE PROPORTIONIBUS INÆQUALITATIS.

Proportionēs inæqualitatis sunt quæ ex inæqualibus numeris constituuntur ut 2 ad 1, 3 ad 2, 4 ad 3, etc., et hujus modi inæqualitatis species subalternæ sunt quoniam genera effici possunt. Quinque genera inæqualitatis tamen esse inventum est. Videlicet 3 simplicia, multiplex, superparticulare et superpartiens, 2 quæ ex his composita, multiplex superparticulare et multiplex superpartiens.

De quibus, ut confusio evitetur, sigillatim trac-

tare intendimus ea cum quibusdam suis speciebus diffiniendo ipsarumque specierum per exemplum, quo pro ut philozopho placet magis scimus praticam adjungendo.

CAPITULUM V.

DE GENERE MULTIPLICI.

Multiplex inæqualitatis genus est, quo major numerus ad minorem relatus illum multipliciter in se continet precise; puta bis et erit dupla, ter et erit tripla, quater et erit quadrupla, quinquies et erit quintupla, sexties et erit sextupla, et sic de aliis.

De dupla.

Dupla est proportio, qua major numerus ad minorem relatus, illum bis in se continet præcise ut 2 ad 1, 4 ad 2, 6 ad 3, ut hic :

Discan-

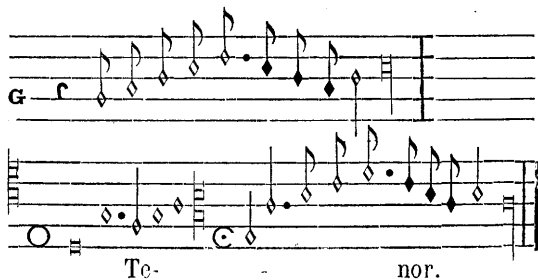
tus.

Te- - nor.

Ex hac proportione Pythagorici diapason oriri asserunt, eo quod in inventione concordantiarum Pythagoras (si græcis credendum sit) duobus malleis quorum unus 6 ponderum, alter 12 erat, consonantibus concordantiam diapason effici percipit, unde fit, ut et plerique eam concordantiam duplam et hanc proportionem e contra diapason appellant. Quæquidem proportio tanquam facillima præ cæteris est ustitata. Et quo ad minimas non semper cyphris signatur, quia si 2 minimæ ad 1, aut 4 ad 2, aut 6 ad 3, referuntur pro signo quovis colore scilicet nunc communius nigro scilicet encausto implentur, vel hujus modi duplaris minimæ in suis summitatibus per quandam tractulum oblique a parte dextra reflectuntur, et hiis lex nulla finalis imponitur quæ quidem minimæ etiam ut aliæ possunt impleri et iterum duplares effici, sed illis in prolatione minori istis autem in majori frequentius utimur, ut hic :



Discantus.



Te-

nor.

Te- - - - - nor.

De quintupla.

Quintupla est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se quinquies continet præcise ut 5 ad 1, 10 ad 2, etc., ut hic :

Discan- tus.

Tenor.

De sextupla.

Sextupla est proportio qua major numerus ad minorem relatus, illum in se sexties continet præcise ut 6 ad 1, 12 ad 2, etc., sicut hic :

Discan-

tus.

CAPITULUM VI.

DE GENERESUPER PARTICULARI.

Superparticulare genus est quo major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et insuper ejus aliquotam partem. Puta alteram, et erit sesquialtera; terciam, et erit sesquitercia; quartam, et erit sesquiquarta; quintam, et erit sesquiquinta; et sic de aliis.

De sesquialtera.

Sesquialtera est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et insuper ejus alteram partem aliquotam ut 3 ad 2, 6 ad 4, 9 ad 6, etc., sicut hic :

Discan-'

tus.

Te-

nor.

Signatur autem interdum hæc proportio sine cyphris scilicet per impletionem notarum non solum minimarum sed cæterarum ex aliquo colore tamen frequentius nigro videlicet encausto, ut hic :

Discan- tus.

Tenor.

Sed cum hæc notarum impletio non tamen ut prædictum est, duplam et sesquialteram, scilicet etiam ut patet per innumera compositorum opera perfectionem aut reductionem designet ad cogno-

scendum facilliter in aliquo cantu, quod istorum 4 (si fiat) significet, ita distingue; aut minimæ solum implentur, et tunc aut ut integrales reduci possunt, et sic qualitercumque et qualicumque sint numero constitutæ reducuntur integræ; aut ita reduci non possunt et tunc aut binariæ sunt, et sic sive syncopatæ sint sive non duplantur; aut ternariæ et sic, nisi syncopata sit altera earum, sesquialterantur, ut hic:

The image displays a musical score for a vocal line, likely a tenor part, with the lyrics "Tenor. Di- scan- tus." written below the staves. The notation is a form of mensural notation, possibly square notation, with various note values and rests. The score is organized into several systems, each consisting of two staves. The lyrics are placed below the staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The first system shows the word "Tenor." followed by a long rest. The second system begins with "Di-" and continues with a series of notes. The third system continues the melody. The fourth system shows "scan-" and the fifth system ends with "tus." The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating the rhythmic structure of the piece.

Tenor.

Di-

scan-

tus.

Et hinc nota quod istæ duplæ minimæ syn-
copari possunt, non autem sesquialterales, unde
si ante majorem notam vel æqualem 3 minimas
videris impletas, mox adverte si alia per synco-
pam præcedat aut sequatur, quia tunc per duplam
non per sesquialteram canuntur, ut supra circa
finem discantus ultimi patet. Sed si 6 minimæ
tamen taliter id est continuæ impleantur, quoniam
numerus senarius, et binarius et ternarius sit,
quid est dicendum? Certe quod si præcedat aut
sequatur integralis minima, ad quam illarum
proportionatæ sunt, omnes sub dupla canuntur,
sin autem sesquialtera attribuntur, ut hic :

The image displays four staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of notes: a half note, followed by six eighth notes, and ends with a quarter note. Below this staff is the lyric 'Di-'. The second staff continues with six eighth notes, followed by a quarter note, and ends with a quarter note. Below this staff is the lyric 'scan-'. The third staff continues with six eighth notes, followed by a quarter note, and ends with a quarter note. The fourth staff continues with six eighth notes, followed by a quarter note, and ends with a quarter note. Below this staff is the lyric 'tus.'. The notes are written on a five-line staff with a key signature of one flat (B-flat).

Te-
nor.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a large circle (C-clef) and contains a sequence of notes: a half note, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. The bottom staff continues the melody with eighth notes and quarter notes. The word 'Te-' is written below the first staff, and 'nor.' is written below the second staff.

Et ita de simili numero concludas.

Præterea si 5 etiam vel 7 impletæ componantur continuæ, quamvis neque quinarium, neque septenarium numerum binarium aut ternarium sit, tamen ex binario et ternario, seu e converso quisque eorum constituatur, si has quinque integralis minima præcedat, et priores per duplam ei connumerabuntur, reliquæ vero tres sesquialterantur. Sed si contra has 5 integralis minima sequatur tres priores ad sesquialteram 2 autem sequentes ad duplam pertinebunt, ac de 7 cum dupla sesquialteram præcedat, quatuor primæ duples erunt et aliæ 3 sesquialterales, ut hic :

Discan-

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a large circle (C-clef) and contains a sequence of notes: a half note, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. The bottom staff continues the melody with eighth notes and quarter notes. The word 'Discan-' is written below the first staff.

The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a 'G' below it. The second staff has the word 'tus.' below it. The third staff has 'Te-' below it. The fourth staff has 'nor.' below it. The notation consists of various note values (minims, crotchets, quavers) and rests on a five-line staff.

Et sic de similibus numeris facias.

Aut hæ minimæ non solum, sed cum majoribus se notis tanquam eis subjectæ sunt impletæ, et tunc suarum majorum naturam sive per hujus modi impletionem imperficiatur, sive reducuntur, sive duplentur, sive sesquialterentur, totaliter imitantur.

Porro quod de numero et qualitate minimarum taliter impletarum dictum est hoc, et de valore earum intelligas, videlicet ut et punctus augmentationis et pausa eis attributa, et 2 si quæ sint minimæ nedum impletæ, sed in suis summitatibus velut præmissum est reflexe diligenter annumerentur. Qui duo articuli non solum in hoc opere, sed ubique per exempla patescunt. Nescio tamen quis PASQUIN in plerisque passibus suæ Missæ authenti prothi irregularis distincte omni arte ac melodia expertis quod ad primam ab omnibus dissentit. Nec mirum

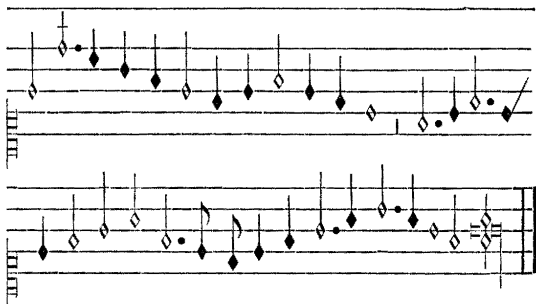
nam et sibi ipsi in *cum Sancto Spiritu*, quod valde ridiculum est, contrariatur, quoniam in exordio nobiscum, in finem contra nos taliter operatus sit:

The image displays four staves of musical notation. The first two staves are labeled 'Discan-' and 'tus.' and the last two are labeled 'Tenor.' The notation includes various note values, rests, and a '3' time signature. The first staff begins with a C-clef and a common time signature. The second staff continues the melody. The third staff, labeled 'Tenor.', also begins with a C-clef and a common time signature. The fourth staff continues the tenor part. The notation is a mix of square and diamond-shaped notes, with some notes having stems pointing up or down.

Aut semibreves, breves, longæ vel maximæ taliter implentur et tunc aut (major nota mediante) sunt syncopatæ et ita solæ reductionis aut æquali et nedum reductionis, sed etiam imperfectionis signum est; aut non syncopantur, et tunc aut sunt reducendæ, et indistincte reducuntur, aut non et sic vel de se sunt perfectæ et tunc (si salva perfectione numeri possunt sesquialterari) sesquialterantur, si vero non imperficiantur, si vero non imperficiantur, vel de se sunt imperfectæ et ita sine distinctione ascribantur sesquialteræ, ut hic :

Te-
nor.
Dis-
cantus.

This musical score is presented on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation is a form of shorthand, using various symbols such as squares, diamonds, and circles, some with stems and flags. The lyrics 'Te-', 'nor.', 'Dis-', and 'cantus.' are placed below the first four staves. The score includes various musical notations like beams, slurs, and rests, indicating a complex rhythmic structure. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.



Quod autem dictum est de numero et qualitate hujus modi notarum sic impletarum ut de minimis, præmissi de valore etiam ipsarum notarum est intelligendum. Si quidem dum aliqui rudes, non modo cantores, sed (quod intollerabilius est) compositores notas taliter per impletionem sesquialteras inspiciunt non sesquialteram, sed emyoliam esse dicunt asserentes in sesquialtera et perfectionem et alterationem notarum cadere, in emyolia vero minimæ in quo inter sesquialteram et emyoliam manifeste ponunt differentiam, sed ad modum falluntur; una etenim ejusdemque naturæ proportio est licet diversi nominis, verum sesquialtera apud arithmeticos, emyolia autem apud musicos frequenter terminus est. Quo fit ut Pythagorici dicunt pythagoram concordantiam diapente ex emyolia (quoniam audiverit binos malleos, quorum primus 6 aut 8 ponderum, alter 9 aut 12 erat assonantes) nasci percepisse; et ex eo a compluribus et ipsa concordantia diapenthe emyolia, et ipsa proportio emyolia diapenthe interdum vocatur. Nec hic prætermittendum arbitror, nonnullos

veteres notas impletas pro vacuis habuisse, quod quidam nuperrimi eos imitantes dicunt quoniam sæpius hoc colore fit ut proposuimus nigras pro albis. Igitur dum tales aut cantare aut componere volueris omnia quæ de impletis prædicta sunt, vacuis attribue quorum exempla, ex contrario præmissorum per te tibi forma.

De sesquitertia.

Sesquitertia est proportio quæ major numerus ad minorem relatus, illum in se totum continet et insuper ejus tertiam partem aliquotam, ut 4 ad 3, 8 ad 6, 12 ad 8, etc., sicut hic :

Discan-

tus.

Tenor.

Hæc autem proportio frequentius a Pythagoricis epytritus nominatur ex quo secundum eos Pythagoras per malleum 8 vel 12 ponderum, ei qui 6 vel 9 erat consonantem, diatessaron concordantiam non simpliciter, sed secundum quid audi-

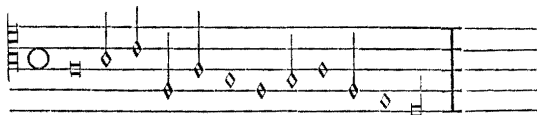
verit oriri hinc fit, ut plerique talem concordantiam diatessaron epytritum, aut sesquiterciam, et econtra proportionem hanc diatessaron vocitent.

De sesquiquarta.

Sesquiquarta est proportio qua major numerus ad minorem relatus, illum in se totum continet et insuper ejus quartam partem aliquotam, ut 5 ad 4, 10 ad 8, 15 ad 12, etc., sicut hic :



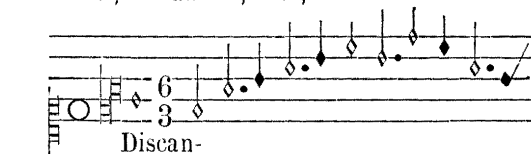
Discantus.



Tenor.

De sesquiquinta.

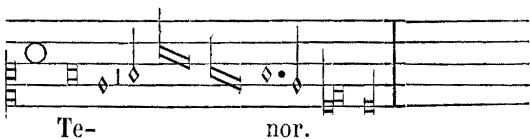
Sesquiquinta est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et insuper ejus quintam partem, aliquotam ut 6 ad 5, 12 ad 10, 18 ad 15, etc., sic ut hic :



Discan-

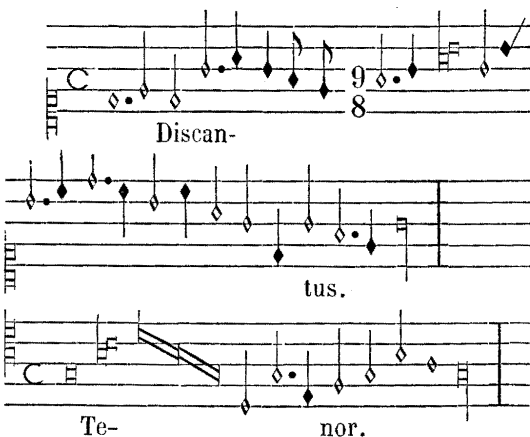


tus.



De sesquioctava.

Sub autem generè velut intuente perspicaciter apparet comprehenditur sesquioctava quæ est proportio qua major numerus ad minorem relatus in se totum continet et insuper ejus octavam partem aliquotam, ut 9 ad 8, 18 ad 16, etc., ut hic :



Ex hac autem proportione Pythagoras dum malleos (quorum primus 8, secundus 9 ponderum erat) compulsare jussit tonum causari didicit. Quo fit ut hæc proportio a Pythagoricis eam sæpius epygdoum nominantibus, interdum tonus et converso tonus ipse sesquioctava vel epygdous vocetur.

CAPITULUM VII.

DE GENERE SUPERPARTIENTI.

Superpartiens genus est quo major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et insuper ejus aliquas partes aliquotas facientes unam aliquantam: puta 2 et erit superbipartiens, 3 et erit supertripartiens, 4 et erit superquadripartiens et sic de aliis. Hujus modi autem species subalternæ sunt, hinc genera effici possunt quarum quidem species specialissime specialia recipiunt nomina ex recto casu nominis propinqui generis et obliquo scilicet accusativo plurali sui minoris numeri ordinalis composita; verbi gratia si 5 ad 3 referuntur superbipartiens tertias dicitur, si 7 ad 5 superbipartiens quintas, si 7 ad 4 supertripartiens quartas, si 8 ad 5 supertripartiens quintas, si vero 9 ad 5 superquadripartiens quintas, etc.

Hinc primo species subalternas ita diffinitur. Superbipartiens est proportio qua major numerus ad minorem relatus, illum in se totum continet et insuper 2 ejus partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut 5 ad 3, 7 ad 5, etc.

Supertripartiens est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et insuper ejus 3 partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut 7 ad 4, 8 ad 5, etc.

Superquadripartiens est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se totum

continet et insuper 4 ejus aliquotas partes unam facientes aliquantam, ut 9 ad 5, etc.

Species autem specialissime sic erunt diffiniendæ.

De superbipartienti tertias.

Superbipartiens tertias est proportio qua major numerus qui est 5 ad minorem qui est 3 refertur, ut hic :

Discan-

tus.

Tenor.

The musical notation consists of three staves. The top staff is labeled 'Discan-' and the middle staff 'tus.'. The bottom staff is labeled 'Tenor.'. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. A time signature of 5/3 is indicated between the first and second staves.

De superbipartienti quintas.

Superbipartiens quintas est proportio qua major numeras qui est 7 ad minorem qui est 5 refertur, ut hic :

Discan-

The musical notation consists of a single staff labeled 'Discan-'. It features a common time signature 'C' at the beginning and a 7/5 time signature later in the piece. The notation includes various note values and rests.

Two staves of musical notation. The top staff contains a melodic line with notes and rests, with the word "tus." written below it. The bottom staff contains a bass line with notes and rests, with the words "Te-" and "nor." written below it. A common time signature 'C' is present at the beginning of the bottom staff.

De supertripartenti quartas.

Supertripartiens quartas est proportio, qua major numerus qui est 7 ad minorem qui est 4 refertur, ut hic :

Four staves of musical notation. The first staff has a common time signature 'C' and a 7/4 time signature. The second staff has a common time signature 'C'. The third staff has a common time signature 'C'. The fourth staff has a common time signature 'C'. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

De supertripartenti quintas.

Supertripartiens quintas est proportio, qua

major numerus qui est 8 ad minorem qui est 5 refertur, ut hic :

Discan-
tus.
Te- nor.

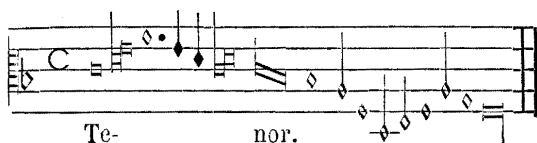
Detailed description: The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a common time signature 'C', and a 5/8 time signature. It contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. A large 'T' symbol is placed above the first two notes. The second staff continues the sequence with a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The third staff continues with a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. A large 'T' symbol is placed above the first two notes of the third staff.

De superquadrupartienti quintas.

Superquadrartiens quintas est proportio qua major numerus qui est 9 ad minorem qui est 5 refertur, ut hic :

Discan-
tus.

Detailed description: The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a common time signature 'C', and a 'G' symbol. It contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. A large 'G' symbol is placed above the first two notes. The second staff continues the sequence with a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. A large 'G' symbol is placed above the first two notes of the second staff. The third staff continues with a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. A large 'G' symbol is placed above the first two notes of the third staff.



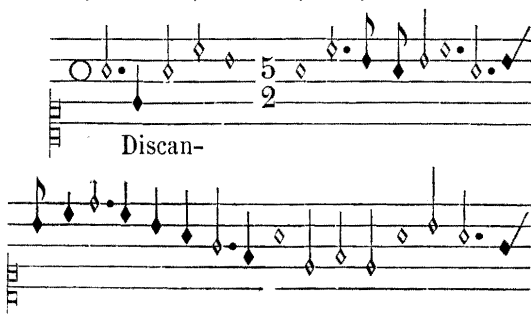
CAPITULUM VIII.

DE GENERE MULTIPLICI SUPERPARTICULARI.

Multiplex superparticulare genus est quo major numerus ad minorem relatus illum se multipliciter continet, et insuper ejus partem aliquotam; puta bis et alteram et erit dupla sesquialtera; bis et tertiam et erit dupla sesquitercia; bis et quartam, et erit dupla sesquiquarta; bis et quintam et erit dupla sesquiquinta, et sic de aliis :

De dupla sesquialtera.

Dupla sesquialtera est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se bis continet et insuper alteram ejus aliquotam partem, ut 5 ad 2, 10 ad 4, 15 ad 6, etc., sicut hic :



tus.

Tenor.

De dupla sesquitertia.

Dupla sesquitertia est proportio qua major numerus ad minorem relatus, illum in se bis continet et insuper tertiam ejus portem aliquotam ut 7 ad 3, 14 ad 6, sicut hic :

Discan-

tus.

Te- nor.

De dupla sesquiquarta.

Dupla sesquiquarta est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se bis continet, et insuper quartam ejus partem aliquotam, ut 9 ad 4, 18 ad 8, etc., sicut hic :

Discan-
tus.
Te- nor.

The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a common time signature 'C' and ends with a 9/4 time signature. The second and third staves continue the melody. The word 'Discantus' is written below the first two staves, and 'Te- nor.' is written below the third staff.

De dupla sesquiquinta.

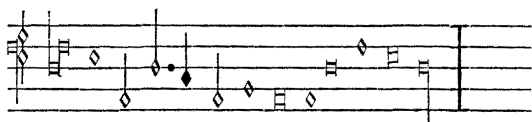
Dupla sesquiquinta est preportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se bis continet, et ejus insuper quintam partem aliquotam, ut 44 ad 5, 22 ad 10, etc., ut hic :

Dis- can-

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a common time signature 'C' and ends with a 44/5 time signature. The second staff continues the melody. The word 'Dis- can-' is written below the first staff.



tus.



Tenor.

De dupla sesquioctava.

Et quoniam superius in genere superparticulari ultra 4 proportiones quæ ad cæteras ejusdem generis comprehendendas cuique optimo intellectui sufficiunt per ordinem positas de sesquioctava specialem (non ab re fecimus mentionem) duplam sesquioctavam sub hoc genere contineri quamvis id solers indagator, per se possit intelligere congratissimum est ostendere. Est igitur dupla sesquioctava proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se bis continet et insuper octavam ejus partem aliquotam, ut 17 ad 8, 34 ad 16, etc., sicut hic :

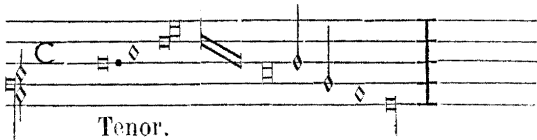


Discan-





tus.



Tenor.

CAPITULUM IX.

DE GENERE MULTIPLICI SUPERPARTIENTI.

Multiplex superpartiens genus est quo major numerus ad minorem relatus illum in se multipliciter continet, et iusuper aliquas ejus partes aliquotas unam facientes aliquantam; puta bis et 2, et erit dupla superbipartiens, bis et 3, et erit dupla supertripartiens, bis et 4 et erit dupla superquadripartiens, et sic de aliis. Hujus modi vero species instar superpartientium subalternantur et hinc genere efficiuntur. Quorum quinque species specialissima nomen etiam recipit ex casu recto generis propinqui nominis et obliquo scilicet plurali accusativo sui minoris numeri ordinali compositum; verbi causa, si 8 ad 3 referuntur dupla superbipartiens tertias dicitur; si 12 ad 5 dupla superpartiens quintas; si 11 ad 4 dupla supertripartiens quartas; si 13 ad 5 dupla superbipartiens quintas; si 14 ad 5 dupla superquadripartiens quintas, etc.

Dis- can- tus.

Te- nor.

De dupla supertriptientis quintas.

Dupla supertriptiens quintas est proportio qua major numerus qui est 13 ad minorem qui est 5 refertur ut hic :

Dis- can- tus.

Te- nor.

De dupla superquadripartienti quintas.

Dupla superquadripartiens quintas est proportio qua major numerus qui est 14 ad minorem qui est 5 refertur, ut hic :

Discan-
tus.
Te- nor,

LIBER SECUNDUS.

CAPITULUM PRIMUM.

DE PROPORTIONIBUS INÆQUALITATIS QUÆ FIUNT PER
RELATIONEM MINORIS NUMERI AD MAJOREM.

Quin ymmo sicut per 5 prædicta inæqualitatis genera numeri majores, ut ostensum est, ad minores referuntur ita econverso, per ea minores ad majores referri poterunt; in quo animadvertas nec nomina ipsorum generum nec suarum specierum



CAPITULUM III.

DE GENERE SUBSUPERPARTICULARI.

Subsuperparticulare genus est quo minor numerus ad majorem relatus in illo totus et ejus insuper pars aliquota continetur; puta altera et erit subsesquialtera, etc.

De subsesquialtera.

Subsesquialtera est proportio qua minor numerus ad majorem relatus in illo totus et insuper ejus altera pars aliquota continetur, ut 2 ad 3, 4 ad 6, etc. :

Discan-

tus.

Tenor.

CAPITULUM IV.

DE GENERE SUBSUPERPARTIENTI.

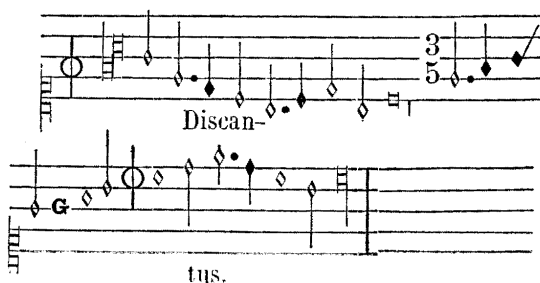
Subsuperpartiens genus est quo minor numerus ad majorem relatus in illo totus et insuper aliquæ partes ejus aliquotæ unam facientes aliquantam continentur; puta 2 et erit subsuperbipartiens, et sic de aliis.

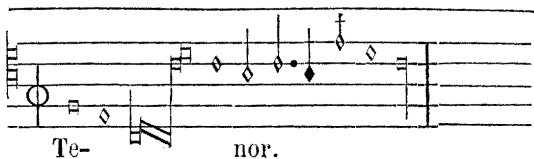
De subsuperbipartienti.

Subsuperbipartiens est proportio qua minor numerus ad majorem relatus in illo totus et insuper 2 partes ejus aliquotæ unam facientes aliquantam continetur, ut 3 ad 5. Ex quibus superbipartiens tertias constituuntur. Et ita cæteras species specialissimas hujus modi generis componas et juxta formam sequentem prudenter definias.

De subsuperbipartiens tertias.

Subsuperbipartiens tertias est proportio qua minor numerus qui est 3 ad majorem qui est 5 refertur, ut hic :





CAPITULUM V.

DE GENERE SUBMULTIPLICI SUPERPARTICULARI.

Submultiplex superparticulare genus est quo minor numerus ad majorem relatus in illo multipliciter, et insuper ejus una pars aliquota continetur; puta altera et erit subdupla sesquialtera, et sic de aliis.

De subdupla sesquialtera.

Subdupla sesquialtera est proportio qua minor numerus ad majorem relatus in illo bis et ejus insuper altera pars aliquota continetur, ut 2 ad 5, etc. :

Musical notation for a discantus and tenor part. The top staff is labeled "Discantus." and features a 2/5 time signature. The bottom staff is labeled "Tenor." and features a C-clef on the first line. Both staves contain musical notation with notes, stems, and diamond-shaped ornaments. A double bar line is present at the end of the tenor staff.

CAPITULUM VI.

DE GENERE SUBMULTIPLICI SUPERPARTIENTI.

Submultiplex superpartiens genus est quo minor numerus ad majorem relatus in illo multipliciter et insuper aliquæ partes aliquotæ unam facientes aliquantam continetur; puta bis et 2 et erit subdupla superpartiens, et sic de aliis.

De subdupla superbipartienti.

Subdupla superbipartiens est proportio qua minor numerus ad majorem relatus in illo bis et insuper 2 partes ejus aliquotæ unam facientes aliquantam continentur, ut 3 ad 8. Ex quibus subdupla superbipartiens tertias efficitur et sic hujus modi generis reliquæ species specialissimæ componantur secundumque formam sequentem diffiniantur.

De subdupla superbipartiens tertias.

Subdupla superbipartiens tertias est proportio qua minor numerus qui est 3 ad majorem qui est 8 refertur, ut hic patet :

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is labeled "Discantus" and contains a sequence of notes on a five-line staff. Above the notes, the numbers "3" and "8" are written, indicating a ratio. The lower staff is labeled "Tenor" and contains a sequence of notes on a five-line staff. The notes in both staves are connected by a brace on the left side.

LIBER TERTIUS.

CAPITULUM PRIMUM.

QUÆDAM CIRCA PROPORTIONES CONSIDERANDA.

Tractato particulariter de generibus proportionum inæqualitatis cum quibusdam suis speciebus necessarium arbitror quædam de hiis generaliter annotare, videlicet, qualiter, quando et ubi proportionones hujus modi signandæ sint.

CAPITULUM II.

QUALITER PROPORTIONES SIGNANDÆ SINT.

Quo ad primum ut scilicet scias qualiter proportionones signare debeas, omnis proportio cyphris recte signatur; quæ quidem hoc habent proprii quod numerum significant, ut 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; et hæc simplices; compositæ vero sunt infinitæ, ut 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, etc., 30, 31, etc., 40, 41, etc., 50, 51, etc., 60, 61, etc., 70, 71, etc., 80, 81, etc., 90, 91, etc., 100, 101, etc.

Natura earum itaque cyphrarum est quod si una alteri quantavis multiplicatione junguntur semper ipsius valor decuplatur; unde versus:

*Unam prima, secunda decem, dat tertia centum,
Quarta dabit mille, millia quinta decem.*

Qui quidem ordo retrogradus est ut hic: 231471.
Præterea quoties ante, vel inter cyphras 0 semel

aut pluries ponitur, non numerum, sed augmentum numeri tanquam cyphra denotat, ut hic : 700, 3050.

Igitur si major numerus ad minorem referatur, tum compositor cyphram illius superponas, istius autem supponas; si vero e contra minor ad majorem sit relatus, cyphra illius superponatur ac istius supponatur, ut hic :

The image shows musical notation for two parts: 'Discantus' and 'Tenor'. The 'Discantus' part is on a single staff with a C-clef and a common time signature. The 'Tenor' part is on a single staff with a C-clef and a common time signature. The 'Discantus' part has a melodic line with various note values and rests. The 'Tenor' part has a similar melodic line. The word 'Discantus' is written below the first staff, and 'Tenor' is written below the second staff. There are proportional signs (3/2, 2/3) above the notes in the 'Discantus' part, and a 'G' note is marked in the 'Tenor' part.

Ab hac tamen regula si compositor velit, dupla et sesquialtera excipiuntur; namque pro signo

etiam minimæ illius, ac omnes notæ istius, ut suis præostensum est locis, quovis colore implentur aut in oppositum aliarum vacuæ dimittuntur. Item nonnulli veteres et istas et alias proportiones non cyphris immo nominibus propriis signare voluerunt, ut hic :

The image displays five staves of musical notation, each with a different set of rhythmic symbols. The symbols include circles, diamonds, squares, and vertical lines, some with dots or flags. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: Labeled "Discan-" below the staff. It features a common time signature (C) and includes the word "Dupla." within the notation.
- Staff 2: Labeled "Emyolia." within the notation.
- Staff 3: Labeled "Epitritus." within the notation and "tus." below the staff.
- Staff 4: Labeled "Te-" below the staff.
- Staff 5: Labeled "nor." below the staff.

Quod mihi non placet, si juxta commune proverbium quod brevius fit, melius fit; et quid ineptius est ordine longo litterarum, aut syllabarum

designare, quod 2 cyphrunculis poterit agnosci. Sunt et alii, et fere omnes qui maximo errore ducti se penitus expertes arithmeticae manifestantes, una tantum cyphra, videlicet ejus numeri qui ad alium refertur omnes quas praticant proportionales signant, ut hic:

Discantus.

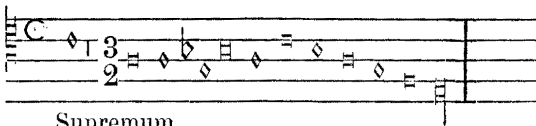
tus.

Tenor.

Et hoc nihil magis ab arithmetiis, a quibus proportionales accepimus alienum signo pertinenti numero per se, id est sine relatione aliqua constituto numerum ad aliquid, id est qui relative ad alium comparatur tantummodo signare.

Præterea si verbi gratia 2 aut 3 tantum notis aliquibus præponamus, quoniam et 2 ad 1, 2 ad 3, et 2 ad 4, et 3 ad 2, et 3 ad 4, et 3 ad 5; et sic de aliis possimus referre, cur potius esse duplam quam subsesquialteram aut subduplam sesquialteram quam subsesquiteriam, aut subsu-

perbipartientem tertias, aut aliam quamvis proportionem ex hiis numeris practicabilem intelligimus propter consuetudinem dicunt qua et apud priscos et apud modernos per unicas has cyphas, scilicet 2 et 3 dupla et sesquialtera significantur. Quibus respondeo supplendum esse duces cæcorum et cæcos a claritate veritatis scientiæ proportionandi multum errantes, et non optimos artis nostræ præceptores eorum qui perspicacissimos imitatores, ex quibus fuit ille BINCHOIS qui sua compositione jocundissima nomen sibi peperit æternum; nempe sesquialteram (libro teste regio) in suo « Patrem » autenti triti irregularis ita decentissime signavit :



Supremum.



Contratenor.

Alii vero pro signo duplæ signum temporis imperfecti minorisque prolationis cum tractulo tracto accelerationem mensuræ ut præmissum est, denotante quo cantus vulgariter ad medium dicitur tantummodo, ut hic :



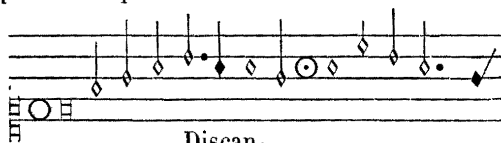
Discantus.



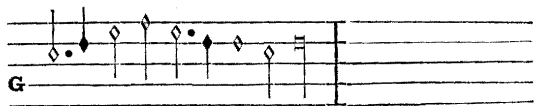
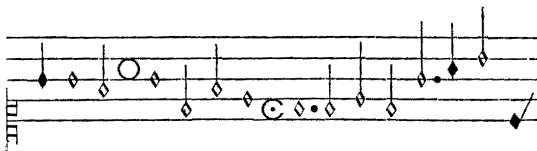
Tenor.

Quod, ut de DOMARTO et FAUGUES, in Missis « *Spiritus almus* » et unius ita signantibus placeam tolerabile censeo propter quamdam æquipollentiam illius proportionis ac istius prolationis ; dum enim aliquid ad medium canitur, 2 notæ sic per proportionem duplam unius mensurantur.

At quidam signo prolationis majoris et temporis perfecti vel imperfecti sesquialteram signant, ut patet in sequenti :



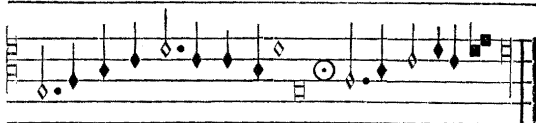
Discan-



tus.

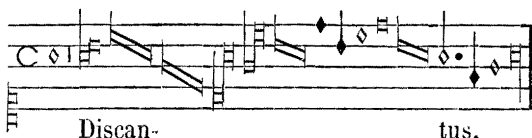


Te-



nor.

Et alii eodem signo temporis imperfecti et prolationis majoris subsesquiterciam, ut hic :



Discan-

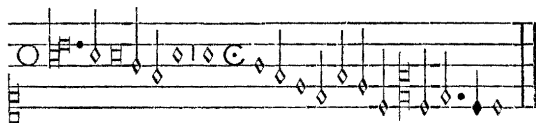
tus.



Te-

nor.

Quod licet faciant LEROUGE et PUYLLOIS in Missis « *Mon cuer pleure* » et in quodam « *Et in terra* » plagalis autenti triti irregularis, tamen est intolerabilis. Non enim sesquialtera vel subsesquitercia et hæc prolatio equipollent, quoniam 1 semibrevis prolationis majoris 3 minimas valens non sit uni aut 2 semibrevis minoris commensuranda, immo semibrevis et minimæ, ut patet per DUFAY in suo « *Et in terra* » de « *Sancto Anthonio* », sic :



Discan-

tus.



In quo quidem signo, quoniam isti tres formosissimi compositores dissentiant, DUFAY potius quam aliis, crede quorum primus omnium proportionantium arrogantissimus; nam Anglorum errore labefactus nullas proportiones sciens omnes præcipit; secundus autem simplissimus est. Multi vero per prædictum temporis imperfecti majorisque prolationis signum taliter reversum \ominus sesquialteram quod etiam deterius est per impletionem notarum denotabilem, ut BARBINGANT in suo « *Et in terra* » autenti prothi mixti et sesquialteram per signum temporis imperfecti minorisque prolationis similiter sic reversum \ominus ; ut illi quos nominare vereor, signare non erubescunt. Sed mihi deprecor parcant, quoniam hæc signa adeo frivola, adeo erronea adeoque ab omni rationis apparentia sunt remota, ut nec exemplo digna crediderim.

CAPITULUM III.

QUANDO PROPORTIONES SIGNANDÆ SINT.

Quo ad secundum videlicet, quando proportiones signandæ sint more majorum laudanda ratione potitorum statim ex quo proportionem aliquam inequalitatis edere volueris eam immediate signare

teneris. Ad differentiam quidem proportionum æqualitatis quæ sine signo tales (ut præmissimus) esse judicantur ; in quo de DOMARTO pluries in missa « *Spiritus almus* » intolerabiliter peccavit ; nam in primis partibus « *Et in terra* » ; « *Patrem* » ; « *Sanctus* », supremum et contratenores per relationem ad tenorem ex dupla confectos sine signo ac si æqualiter eos constituisset indiscrete reliquit, ut hic :

Supre-

mum.

Con- tratenor primus.

Tenor.

Contratenor 2^{us}.

Quod autem hic dupla sit facillime probatur , quoniam 2 corpora ad 1 velut intuiti patet comparantur ; nec eo quod pars primaria, scilicet tenor per prolationem majorem ; partes vero secun-

darie, scilicet supremum et contratenores per minorem canuntur per æquivalentiam excusari poterit, si una majoris prolationis minima non 2 minoris immo soli sit commensuranda, ut per DUFAY patet in exemplo capituli præcedentis. Quem quidem de DOMARTO, si in hoc errore REGIS, CARON, BOUBERT, FAUGUES, COURBERT aliique plurimi, ut in eorum operibus vidi, sint imitati, non miror quoniam illos minime litteratos audiverim. Et quis sine litteris veritatem hujus non solum scilicet cujusvis scientiæ liberalis attingere valebit; sed eis fuisse pares in missis « *De plus en plus* » et « *L'homme armé* » OKEGHEM et BUSNOIS, quos competenter latinitate prædictos non mediocrem pectori nostro admirationem inculit.

Quid enim admirabilius est, quam videntes a via cæcitatatis ingredi, scilicet quoniam in tali eorum componendi modo (si ita signaretur $\circ 2$, prout ars requirit) difficultas pronuntiationis immo totius melodiæ destructio propter nimiam velocitatem oriretur melius tenori canon apponeretur, scilicet crescit in duplo vel æquivalens, sicut laudabiliter fecit DUFAY, in Missa « *Se la face ay pale* ».

CAPITULUM IV.

UBI PROPORTIONES SIGNARE DEBEAMUS.

Quo ad tertium scilicet ubi id est qua parte et quo loco proportionem istas signare debeamus, di-

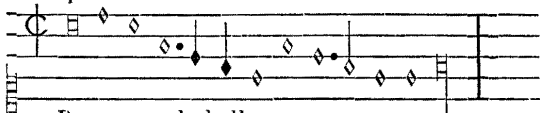
endum quod si due aut tres aut plures sint partes in aliquo opere composito, sive partes secundariae sint unica proportione sive diversis ad primariam proportionatae secundum ipsius respectu debent signari et sine medio; ut proprius possent prothotae proportioni signa praeponi, sicut hic :

The image displays three musical staves, each with a different time signature and a common rhythmic pattern of notes. The notes are represented by diamond shapes with stems, some with dots above them. The staves are labeled as follows:

- Supremum:** The top staff has a time signature of 3/4. It begins with a large 'O' and a '3' above the staff, and a '4' below the staff. The notes are arranged in a sequence that follows the 3/4 time signature.
- Tenor:** The middle staff has a common time signature 'C'. It begins with a large 'C' and a 'C' below the staff. The notes are arranged in a sequence that follows the common time signature.
- Contratenor:** The bottom staff has a time signature of 2/4. It begins with a large 'O' and a '2' above the staff, and a '4' below the staff. The notes are arranged in a sequence that follows the 2/4 time signature.

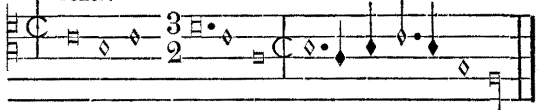
Est autem primaria pars totius compositi cantus fundamentum relationis quam primo factam ut principalem caeterae respiciunt. Et haec frequentius immo fere semper tenor est, ita quidem dictus quasi caeteras partes sibi subditas tenens; hoc patet per infinitos cantus, quorum si tenor praetermittatur, caeterae partes ad invicem discordantes difformiter et acerbe nostras aures offendunt. Interdum vero suprema pars primaria est, scilicet dum alicui alto cantui simpliciter composito unam aut plures addimus partes, ut hic :

Supremum.



Pour vous la belle.

Tenor.

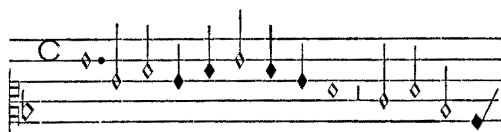


Pour vous la belle.

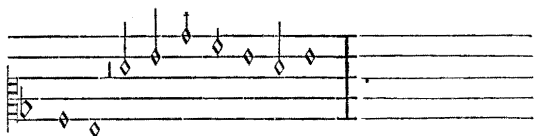
Contratenor.



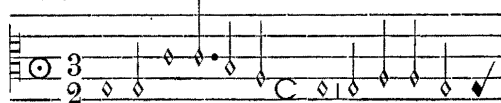
Vel dum supra supremum cujusvis cantus compositi aliam partem novam edimus, ut hic :



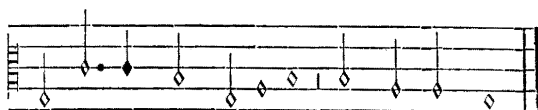
O Rosa bella.



Tenor.



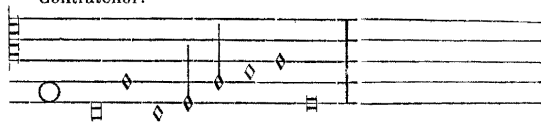
Lomme lomme lomme armé et robinet



tu m'as la mort donné, quant tu t'en vas.

Contratenor autem raro vel nunquam primaria pars est. Si tamen super quemvis cantum præ-compositum aliquid operari voluerimus primariam efficiemus, ut hic :

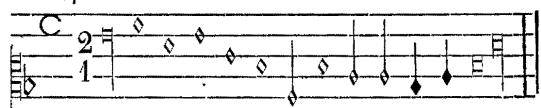
Contratenor.



Tenor.



Supremum.



Secundariæ vero partes sunt omnes primariam tanquam relationis fundamentum principaliter respicientes.

Ab hiis vero tribus pariter articulis BUSNOIS unicus dissidet qui suas emyolias etiam per impletionem notarum designatas suppositione istius cyphræ 3 iterum et iterum signat, ut patet in isto moteto suo « *Animadvertere* » :

Contratenor.

Tenor.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Contratenor.' and the bottom staff is labeled 'Tenor.' Both staves use a five-line system with a clef on the left. The Contratenor staff contains a circle, a diamond, a square, and a diamond, followed by a thick black bar. The Tenor staff contains a circle, a square, a diamond, a diamond, a diamond, a diamond, a diamond, and a diamond, with the number '3' written below the first two diamonds and the second two diamonds.

In quo superflue , quia pro signo sufficit notarum impletio diminutus , quia licet signo cyphrali indigeret unica cyphra non satisfaceret, et inordinatus , quia quod proponendum est , supponit cunctis esse perhibetur.

CAPITULUM V.

CONSIDERANDUM EST IN QUIBUS MODO, TEMPORE
ET PROLATIONE PROPORTIONES FIANI.

Deinde notandum est quod circa quamlibet proportionem debemus considerare in quo modo, in quo tempore et in qua prolatione fiat; nam quædam proportionem binariæ sunt, ut dupla, quadrupla, etc.; quædam ternariæ, ut tripla, sesquialtera, etc.; quædam utraque ut sextupla, sesquiquinta, etc.; quædam neutræ, ut sesquiquarta, superbipartiens tertias, etc. Non tamen naturam quantitatum, in quibus fiunt, immutare possunt; immo qualiscumque proportio sit sive binaria, sive ternaria, sive utraque, sive neutra, semper notæ juxta perfectionem earum per respectum

signi modalis, temporalis et prolationalis sub quo consistunt, computandæ sunt, ut hic.

Dupla et sesquialtera in utroque modo perfecto, tempore imperfecto et prolatione minori.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is labeled 'Discan-' and begins with a common time signature 'C'. The second system has a 3/2 time signature and a 'G' time signature. The third system has a 2/1 time signature. The fourth system has a 3/2 time signature and a 'G' time signature. The fifth system is labeled 'tus.' and begins with a common time signature 'C'. The sixth system is labeled 'Te-' and 'nor.' and begins with a common time signature 'C'. The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes marked with diamond symbols.

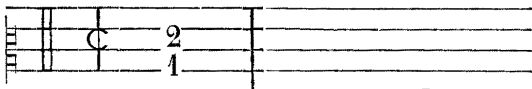
Dupla sesquialtera, sesquitertia et subsesquialtera in modo utroque imperfecto, tempore perfecto prolatione majori et minori.

Discan-

tus.

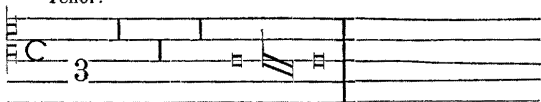
The musical score consists of eight systems of staves. The first system includes a lute tablature staff with a circle containing the number 1, and a rhythmic staff with a square containing the number 2. The notation includes various note values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and lute tablature symbols (squares and circles with numbers). The word 'Discan-' is written below the first system, and 'tus.' is written below the eighth system. The score concludes with a double bar line.

fectus per præpositionem aut interpositionem pau-
sarum tria occupantium spatia rationaliter signatur;
sicut ELOY, quem in modis doctissimum accepi,
in missa « *Dixerunt discipuli* » fecit hinc taliter
partes hujus modi signandæ sunt :

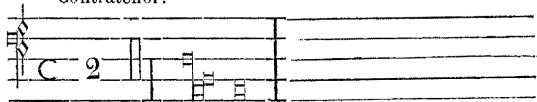


Præterea plusquam semel idem de DOMARTO in
prædicta missa « *Spiritus almus* » circa hæc
erravit ; quoniam notas sesquialteræ sub signo
prolationis minoris constitutæ quasi prolatio ma-
jor esset numero voluit, ut hic :

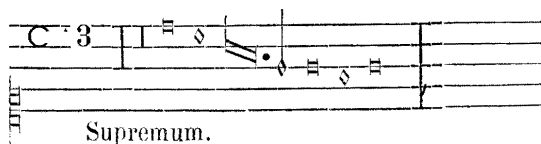
Tenor.

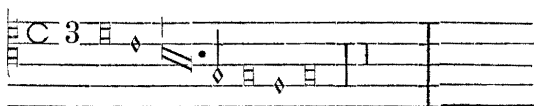


Contratenor.



Et sub eodem signo COUSIN in missa « *Nigra
sum* » per tempus perfectum ipsam etiam propor-
tionem sesquialteram notavit , ut hic :





Tenor.

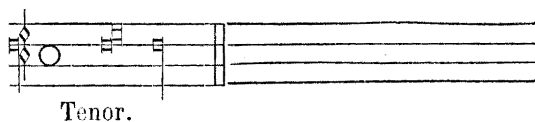
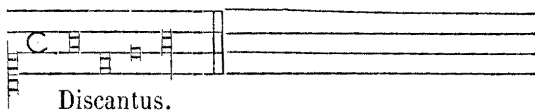
Itaque consideremus differentiam istorum non parvæ auctoritatis compositorum; sub una et eadem signatione, primus scilicet de DOMARTO semibreves perfectit et breves imperfectit, secundus scilicet COUSIN e converso semibreves imperfectit et breves perfectit; alterum errasse necessarium est. Et revera uterque deficit de DOMARTO in signo prolationis, COUSIN in temporis, et ambo in proportionis. Debebat enim de DOMARTO, quoniam ibi prolatio major sit taliter signare $\text{C} \ 3$; COUSIN vero, quia tempus perfectum, ut sic: $\text{O} \ \frac{3}{2}$. Consulo tamen ut cuilibet proportioni si non mediate quantitas sibi similior immediate præsignatur; ut puta binariæ modus imperfectus, tempus imperfectum et prolatio minor ternariæ modus perfectus, tempus perfectum et prolatio major utrique vero et neutræ indifferenter.

CAPITULUM VI.

QUALITER INTELLIGENDUM SIT ALIQUIS NOTAS
AD ALIAS REFERRI.

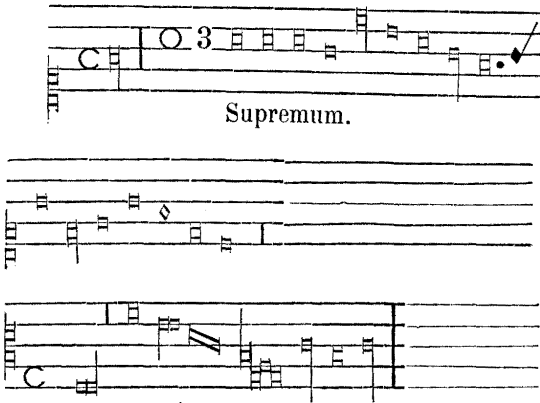
Item quia per quamvis proportionem, aliquæ notæ sive æqualiter sive inæqualiter ad alias simpliciter referri dicuntur, intelligendum est ut sint

ejusdem valoris ; puta dum 3 semibreves ad 2 comparantur, si quælibet illarum valet duas minimas, quælibet istarum etiam 2 valere debet. Et quamvis notæ proportionaliter relatæ sint unius quantitatis et notæ ad quas referuntur alterius, istæ tamen per quamdam suppositionem secundum quantitatem illarum erant computandæ. Aliter enim sæpe numero falleremur; nempe si verbi gratia cupientes sesquialteraliter 3 ad 2 referri, tres breves temporis imperfecti contra 2 perfecti componeremus non sesquialteram immo nec proportionem aliquam inæqualitatis, sed æqualitatis, videlicet 6 ad 6 efficeremus, ut hic :



Nec si e converso 3 breves temporis perfecti ad 2 imperfecti referantur sesquialtera conficietur, sed dupla sesquiquarta ; erunt enim 9 ad 4 ejusdem prout decet valoris, in quo DUFAY in suo « *Qui cum patre* » de « Sancto Anthonio » mirabiliter erravit, nam ibi proportionem ipsam scilicet duplam sesquiquartam quoniam 3 breves perfectas ad 2 imperfectas retulit signo quo ipse

ac fere omnes alii sesquialteram licet diminutæ signant signare voluit, ut hic patet :



Quod quidem ita signasse debuit $\bigcirc \frac{9}{4}$; nam non sesquialtera, immo, ut præmissimus, de seque patet, dupla sesquiquarta est.

CAPITULUM VII.

DE NUMERO ET EJUS PARTIBUS QUANTUM AD INTELLIGENDAS PROPORTIONES NECESSARIUM EST.

Finaliter eo quod necessarium sit cupienti proportionem intelligere aliqua de numero scire pauca quæ ad hoc necessaria mihi visa sunt ostendere proposui, et ab ipsius numeri diffinitione proficisci. Unde numerus est multitudo ex unitatibus constituta, ut : 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, etc. Neque 1 proprie numerus est, sed materia numeri et elementum arithmeticæ, sicut unisonus

musicæ punctus geometriæ et instans astrologiæ. Omnis vero numerus aut est par aut impar. Numerus par est ille qui in duas partes æquales dividi potest, ut : 2, 4, 6, 8, etc. Numerus impar est ille qui in duas partes æquales dividi non potest, ut : 3, 5, 7, 9, etc.

Præterea omnis numerus quomodo sit quoddam totum ex diversis partibus est compositus. Quæquidem partes aut sunt aliquotæ aut aliquantæ. Pars aliquota numeri est illa quæ pluries sumpta reddit suum totum præcise, ut 1 est aliquota pars 4, quoniam 1 quater sumptum præcise 4 reddit. Pars aliquanta numeri est illa quæ pluries sumpta suum totum excedit aut ad illum non pervenit, ut 3 sunt pars aliquanta 8; quoniam si 3 ter sumantur, 9 reddunt et sic 8 excedunt. Si vero bis tantum 6, et sic ad 8 non perveniunt.

Præterea omnis numerus ternarius, id est qui per tria numeratur, secundum musicos est perfectus, ut : 3, 6, 9, 12, etc. Cujus ratio est eo quod ad quantitates perfectas scilicet modum utrumque perfectum, tempus perfectum et prolationem majorem pertineat.

Et omnis numerus binarius, id est qui per duo numerantur, est imperfectus, ut : 2, 4, 6, 8, 10, 12, etc. Cujus ratio est eo quod ad quantitates imperfectas, scilicet modum utrumque imperfectum, tempus imperfectum et prolationem minorem pertineat. Et quoniam 6, 12 et similes numeri sunt ternarii et binarii quia per 3 et per 2 nume-

rantur possunt diversis respectibus esse perfecti et imperfecti, perfecti quidem sub quantitibus perfectis et imperfecti sub imperfectis.

Præterea omnis numerus aut est per se aut ad aliquid. Numerus per se est ille qui sine aliqua relatione constituitur, ut : 1, 2, 3, 4, 5. Numerus ad aliquid est ille qui relative ad alium comparatus, ut : 2 ad 2, 3 ad 3, etc.

Horum autem numerorum qui sunt ad aliquid, alii sunt æquales, alii inæquales. Numeri æquales sunt illi qui per æqualitatem quantitatis ad invicem comparantur, ut : 2 ad 2, 3 ad 3, etc. Numeri inæquales sunt illi qui per inæqualitatem quantitatis ad invicem comparantur, ut : 2 ad 3, 3 ad 2, 3 ad 4, 4 ad 3, etc.

Hinc istorum inæqualium numerorum alius est major, alius minor. Numerus major est ille qui numerum ad quem refertur excedit, ut si 3 ad 2 referantur illa in 4 excedunt ista. Numerus minor est ille quia numero ad quem est relatus exceditur, ut si 2 ad 3 sint relata ab istis in 4 exceduntur illa. Et ex hujus modi numeris, scilicet qui sunt ad aliquid, omnis, ut patet superius, proportio elicitur.

CAPITULUM VIII.

HUJUS OPERIS CONCLUSIO.

Hæc quidem, Clementissime Rex, de proportionibus musicis specialiter et generaliter, licet

eas non summis rethoricæ coloribus tinxerit præter causas in prohemio positas, tuus Tinctoris tractavit, ut et Dei gratiam precibus eorum, si qui per ea proficiant et tuum favorem assequi mereatur. Quo et in præsentī et in futuro sæculo bene beateque vivere possit.

JOHANNIS TINCTORIS AD ILLUSTRISSIMAM VIRGINEM ET DOMINAM
D. BEATRICEM DE ARAGONIA

DIFFINITORIUM MUSICES
FELICITER INCIPIT.

PROLOGUS.

Prudentissimæ virgini ac illustrissimæ dominæ Beatrici de Aragonia, serenissimi principis, Divi Ferdinandi dei gratia regis Sciciliæ, Hierusalem et Ungariæ probissimæ filiæ, Joannes Tinctoris eorum qui musicam profitentur infimus voluntariam ac perpetuam servitatem. Moris est cujuslibet scientiæ præceptoribus, inclita virgo, dum ingeniorum suorum exercitia litteris mandant, aut ea viris illustribus, aut claris dirigere mulieribus. Cujus profecto motivum arbitror, vel ut illorum opera majorem habeant auctoritatem, vel ut istorum animos, qui multum illis prodesse possunt, quod proprius virtutis est, sibi concilient. Ego autem enitens tuam, (non adolescentulorum more, sed stabilitate et constantia) benevolentiam captare tibi semper et præ omnibus morem gerere

cupio. Quod mihi profuturum haud modicum expecto, si tibi ipsa persuadeas ei plurimum debere, a quo plurimum diligeris. Quamobrem artis liberalissimæ ac inter mathematicas honestissimæ, videlicet divinæ musicæ, studiosus, nunc a substantia, nunc ab accidenti, suos diffinire terminos utilissimum existimans quibus intellectis de ea acturi facilius et naturam ejus et suarum partium comprehendant, præsens opusculum quod rationaliter diffinitorium musicæ dicetur, ad honorem tuæ celsitudinis edidi, editumque tibi mulierum clarissimæ dirigendum censui, confidens id pergratum fore tibi, quæ a poematibus, oratoriis, muneribus et aliis artibus bonis, in quibus (quod pulcherrimum est) excellis, prudentissime secedens animi recreandi contemplatione ad hanc artem jocundissimam te confers, non modo deductionem in omni suo genere per alios more principum Persarum atque Medorum, sed etiam per te ipsam assumens. Quo præstantissimum accedit nostræ facultatis decus, si quam formosissimam, quam illustrissimam, quam fontibus honesti habundantissime relectam, quam denique omnium dominarum et suæ ætatis et præteritorum et futurorum temporum ab omni parte beatissimam cuncti prædicant, ei studere dignatur. Atqui, regia proles, si in ipso opusculo aliquid imperfectum, quod te, quam perfectissimam audeo dicere, non deceat, tui perspectissimi viderint oculi, parce precor. Nam (ut præclare Virgilius cecinit) non omnia possumus omnes. Unde,

quoniam diversis naturaliter gaudens non unica arte contentus plurium cognitionem attingere, sicut tua jam discretio novit, in dies animo ferventi prætendam, non mirum, si in qualibet adeo perfectus non evadam, ut illos, qui singulariter in singulis artibus operam et curam efficacissime ponunt, vincere possim. Tamen si in theoria musices pariter et praxi omnes nostri temporis cantores excedam aut excedar ab aliquo, tuæ cæterorumque in ipsa arte peritissimorum perspicientiæ discurrendum relinquo. Se ipsum etenim (ut prudentibus placet) laudare vani est, vituperare stulti.

DIFFINITIONES
TERMINORUM MUSICALIUM

ET PRIMO

Per A.

CAPITULUM I.

A est clavis locorum A *re* et utriusque A *la mi re*.

ACUTÆ CLAVES, ACUTA LOCA et ACUTÆ VOCES sunt illæ et illa quæ in manu ab A *la mi re* inferiori inclusive usque ad A *la mi re* superius exclusive continentur.

A LA MI RE est locus cujus clavis est A et in quo tres voces scilicet *la*, *mi* et *re* canuntur et ipsum duplex est, videlicet acutum et superacutum.

A LA MI RE ACUTUM est linea cujus clavis est A,

et in qua tres voces scilicet *la*, *mi* et *re* canuntur : *la* per naturam ex loco C *fa ut*; *mi* per *b* molle ex loco F *fa ut* gravi; et *re* per *b* durum ex loco G *sol re ut* gravi.

A LA MI RE SUPERACUTUM est spatium cujus clavis est A, et in quo tres voces scilicet *la*, *mi* et *re* canuntur : *la* per naturam ex loco C *sol fa ut*; *mi* per *b* molle ex loco F *fa ut* acuto; et *re* per *b* durum ex loco G *sol re ut* acuto.

ALTERATIO est proprii valoris alicujus notæ duplicatio.

AMBITUS est toni debitus ascensus et descensus.

APOTHOME est major pars toni quæ semitonium majus vulgariter dicitur.

A RE est spatium cujus clavis est A, et in quo unica vox, scilicet *re*, canitur per *b* durum ex loco F *ut*.

ARMONIA est amœnitas quædam ex convenienti sono causata.

ARSIS est vocum elevatio.

AUGMENTATIO est ad aliquam notam dimidiæ partis sui valoris proprii additio.

CAPITULUM II.

Per B.

B est clavis locorum \sharp *mi* et utriusque *b fa* \sharp *mi*, et est duplex, videlicet quadrum et rotundum.

B QUADRUM est clavis locorum ♯ *mi* et utriusque *b fa* ♯ *mi* designans ibi per ♯ durum *mi* esse canendum.

B ROTUNDUM est clavis utriusque *b fa* ♯ *mi* designans ibi per *b* molle *fa* canendum esse.

B DURUM est proprietas per quam in omni loco cujus clavis est **G**, *ut* canitur, et ex illo cæteræ voces deducuntur.

B FA ♯ MI est locus cujus una clavis est *b* rotundum, altera ♯ quadrum et in quo duæ voces scilicet *fa* et *mi* canuntur.

B FA ♯ MI ACUTUM est spatium cujus una clavis est *b* rotundum, altera ♯ quadrum, et in quo duæ voces, scilicet *fa* et *mi*, canuntur: *fa* per *b* molle, ex loco **F** *fa ut* gravi, et *mi* per ♯ durum, ex loco **G** *sol re ut* gravi.

B FA ♯ MI SUPERACUTUM est linea cujus una clavis est *b* rotundum, altera ♯ quadrum, et in qua duæ voces, scilicet *fa* et *mi*, canuntur: *fa* per *b* molle ex loco **F** *fa ut* acuto, et *mi* per ♯ durum ex loco **G** *sol re ut* acuto.

B MI est linea cujus clavis est *b* quadrum et in qua *mi* canitur per ♯ durum ex loco **Γ** *ut*.

BREVIS est nota in tempore perfecto valoris trium semibrevium et in imperfecto duarum.

CAPITULUM III.

Per C.

C est clavis locorum *C fa ut*, *C sol fa ut*, et *C sol fa*.

CANON est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.

CANTILENA est cantus parvus cui verba cujuslibet materiæ sed frequentius amatoricæ supponuntur.

CANTOR est qui cantum voce modulatur.

CANTUS est multitudo ex unisonis constituta qui aut simplex aut compositus est.

CANTUS SIMPLEX est ille qui sine ulla ratione simpliciter constituitur, et hic est planus aut figuratus.

CANTUS SIMPLEX PLANUS est qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus, cujus modi est gregorianus.

CANTUS SIMPLEX FIGURATUS est qui figuris notarum certi valoris simpliciter efficitur.

CANTUS COMPOSITUS est ille qui per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter est editus qui resfacta vulgariter appellatur.

CANTUS PER MEDIUM est ille in quo duæ notæ sicut per proportionem duplam uni commensurantur.

CANTUS UT JACET dicitur qui plane sine illa diminutione canitur.

CARMEN est quicquid cantari potest.

C FA UT est spatium cujus clavis est C, et in quo duæ voces, scilicet *fa* et *ut*, canuntur: *fa* per ♯ durum ex loco Γ *ut*, et *ut* per naturam ex loco proprio.

CIRCULUS est signum quantitatis temporalis qui aut perfectus aut imperfectus est.

CIRCULUS PERFECTUS est signum temporis perfecti.

CIRCULUS IMPERFECTUS est signum temporis imperfecti qui ab aliis semicirculus idem dicitur.

CLAVIS est signum loci, lineæ vel spatii.

CLAUSULA est cujuslibet partis cantus particula in fine cujus vel quies generalis vel perfectio reperitur.

COLOR est identitas particularum in una et eadem parte cantus existentium quo ad formam et valorem notarum et pausarum suarum.

COMA est illud in quo tonus superat duo semitonia minora.

COMPOSITOR est alicujus novi cantus editor.

CONCORDANTIA est sonorum diversorum mixtura dulciter auribus conveniens, et hæc aut perfecta aut imperfecta est.

CONCORDANTIA PERFECTA est quæ continue pluries ascendendo vel descendendo fieri non potest, ut unisonus, diapenthe sub et supra quantumvis diapason.

CONCORDANTIA IMPERFECTA est quæ continue pluries ascendendo vel descendendo fieri potest ut dytonus, semidytonus, diapenthe cum tono, et diapenthe cum semitonio sub et supra quantumvis diapason.

CONJUNCTA est dum fit de tono regulari semitonium irregulare aut de semitonio regulari tonus irregularis, vel sic :

CONJUNCTA est appositio *b* rotundi aut \flat quadri in loco irregulari.

CONJUNCTIO est unius vocis post aliam immediata junctio.

CONTRAPUNCTUS est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus; et hic est duplex: scilicet simplex et diminutus.

CONTRAPUNCTUS SIMPLEX est dum nota vocis, quæ contra aliam ponitur, est ejusdem valoris cum illa.

CONTRAPUNCTUS DIMINUTUS est dum plures notæ contra unam per proportiouem æqualitatis aut inæqualitatis ponuntur, qui a quibusdam floridus nominatur.

CONTRATENOR est pars illa cantus compositi

quæ principaliter contra tenorem facta inferior est supremo, altior autem aut æqualis aut etiam ipso tenore inferior.

CONTRATENORISTA est ille qui contratenorem canit.

C SOL FA est spatium cujus clavis est C, et in quo duæ voces, scilicet *sol* et *fa*, canuntur : *sol* per *b* molle ex loco F *fa ut* acuto, et *fa* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* acuto.

C SOL FA UT est linea cujus clavis est, C et in qua tres voces, scilicet *sol fa* et *ut*, canuntur; *sol* per *b* molle ex loco F *fa ut* gravi, *fa* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* gravi, et *ut* per naturam ex loco proprio.

CAPITULUM IV.

Per D.

D est clavis locorum D *sol re*, D *la sol re*, et D *la sol*.

DEDUCTIO est vocum de uno loco ad alium per aliquam proprietatem ordinatam ductio.

DIACISMA est dimidium semitonii minoris.

DIAPASON equivocum est ad tria, nam concordantiam, conjunctionem et proportionem significat; unde pro primo significato sic diffinitur :

DIAPASON est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem perfecto diapenthe et diatessarou

aut imperfecto diapenthe et tritono distantium effecta. Pro secundo sic :

DIAPASON est conjunctio ex distantia perfecti diapenthe et diatessaron aut imperfecti diapenthe et tritono constituta. Et pro tertio sic :

DIAPASON est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se bis continet præcise, ut 2 ad 1, 4 ad 2, etc. Et hic adverte quod quotienscumque diapason per se invenitur, de perfecto intelligitur. Est enim triplex, scilicet perfectum et imperfectum et superfluum.

DIAPASON PERFECTUM est illud quod constat ex quinque tonis et duobus semitoniis, ut A *mi* de \sharp *mi* usque ad *mi* de *b fa* \sharp *mi* acuto.

DIAPASON IMPERFECTUM est illud quod constat ex quatuor tonis et tribus semitonis, ut a *mi* de \sharp *mi* usque ad *fa* de *b fa* \sharp *mi* acuto.

DIAPASON SUPERFLUUM est illud quod constat ex sex tonis et uno semitonio minori, ut a *fa* de *b fa* \sharp *mi* acuto usque ad *mi* de *b fa* \sharp *mi* superacuto; et ista duo ultima diapason discordantiæ sunt.

DIAPENTHE tria significat, scilicet concordantiam, conjunctionem et proportionem. Pro primo autem significato diffinitur sic :

DIAPENTHE est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem diatessaron et tono, aut

tritono et semitonio distantium effecta. Pro secundo sic :

DIAPENTHE est conjunctio ex distantia diatessaron et toni aut tritoni et semitonii constituta. Et tertio sic :

DIAPENTHE est proportio quæ major numerus ad minorem relatus illum in se totum et insuper ejus alteram partem aliquotam continet, ut 3 ad 2, 6 ad 4. Hoc autem notandum est triplex esse diapenthe, scilicet perfectum, imperfectum, et superfluum.

DIAPENTHE PERFECTUM est illud quod constat ex tribus tonis et uno semitonio, ut a *mi* de *E la mi* gravi usque ad *mi* de *b fa* ♯ *mi* acuto.

DIAPENTHE IMPERFECTUM est illud quod constat ex duobus tonis et duobus semitoniis, ut a *mi* de *E la mi* gravi usque ad *fa* de *b fa* ♯ *mi* acuto.

DIAPENTHE SUPERFLUUM est illud quod constat ex quatuor tonis, ut si *fa* in *E la mi* acuto fingatur, et contra hoc *mi* in *b fa* ♯ *mi* superacuto ponatur; et hæc duo ultima diapenthe sunt discordantiæ. Ubi cumque vero diapenthe sine aliqua adjunctione ponitur, de perfecto intelligitur.

DIAPENTHE CUM SEMITONIO equivocatur ad duo, nam et concordantiam et conjunctionem designat. Unde pro primo significato sic difinitur :

DIAPENTHE CUM SEMITONIO est concordantia ex

mixtura duarum vocum diapenthe et semitonio ab invicem distantium effecta. Et pro secundo sic :

DIAPENTHE CUM SEMITONIO est conjunctio ex distantia diapenthe et semitonio constituta.

DIAPENTHE CUM TONO duo significat, scilicet concordantiam et conjunctionem. Hinc ita pro primo significato sic diffinitur :

DIAPENTHE CUM TONO est concordantia ex mixtura duarum vocum diapenthe et tono distantium effecta. Et ita pro secundo :

DIAPENTHE CUM TONO est conjunctio ex distantia diapenthe et toni constituta.

DIAPENTHE CUM SEMIDYTONO pro duplici significato accipitur, scilicet pro discordantia et conjunctione. Unde pro primo sic diffiniendum est :

DIAPENTHE CUM SEMIDYTONO est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem diapenthe et semidytoni distantium effecta. Et pro secundo sic :

DIAPENTHE CUM SEMIDYTONO est conjunctio ex distantia diapenthe et semidytoni constituta.

DIAPENTHE CUM DYTONO æquivocum est ad duo : ad discordantiam scilicet et conjunctionem. Hinc pro primo significato sic diffinitur :

DIAPENTHE cum dytono est discordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem diapenthe et dytono distantium effecta. Et pro secundo sic :

DIAPENTHE cum dytono est conjunctio ex distantia diapenthe et dytoni constituta.

DIAPHONIA idem est quod discordantia.

DIATESSARON etiam tria habet significata, scilicet concordantiam, conjunctionem et proportionem. Pro primo significato sic diffinitur :

DIATESSARON est concordantia secundum quod ex mixtura duarum vocum ab invicem dytono et semitonio vel econtra distantium effecta. Pro secundo sic :

DIATESSARON est conjunctio ex distantia dytoni et semitonii vel econtra constituta. Et pro tertio sic :

DIATESSARON est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et ejus insuper tertiam partem aliquotam, ut 4 ad 3, etc.

DIATESSARON est vocum intervallum suspensio.

DIESIS secundum aliquos idem est quod semitonium minus; secundum alios ipsius semitonii minoris dimidium. Nonnulli vero diesim esse volunt quintam partem toni, alii tertiam, quartam et octavam. Atque, si Thomæ credamus, diesis ipsa semitoniorum est differentia, sed quicquid sit ut philosophus asserit in Capitulo metaphesicæ, diesis non secundum auditum, sed secundum rationem distinguitur.

DIMINUTIO est alicujus grossi cantus in minutum redactio.

DISCANTUS est cantus ex diversis vocibus et notis certi valoris editus.

DISCORDANTIA est diversorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens.

DYTONUS æquivocum est ad duo, nam concordantiam et conjunctionem designat. Unde pro primo significato sic diffinitur :

DYTONUS est concordantia ex mixtura duarum vocum ab invicem duobus tonis distantium effecta. Et pro secundo sic :

DYTONUS est conjunctio ex distantia duorum tonorum constituta.

DIVISIO est unius aut plurium notarum ab illa seu ab illis cum qua vel cum quibus regulariter est annumeranda vel sunt annumerandæ separatio.

D LA SOL est linea cujus clavis est **D** et in qua duæ voces, scilicet *la* et *sol* canuntur : *la* per *b* molle ex loco **F** *fa ut* acuto, et *sol* per \sharp durum ex loco **G** *sol re ut* acuto.

D LA SOL RE est spatium cujus clavis est, **D** et in quo tres voces scilicet *la sol* et *re* canuntur : *la* per *b* molle ex loco **F** *fa ut* gravi, *sol* per \sharp durum ex loco **G** *sol re ut* gravi, et *re* per naturam ex loco **C** *sol fa ut*.

D SOL RE est linea cujus clavis est **D**, et in qua duæ voces, scilicet *sol* et *re* canuntur: *sol* per \sharp durum ex loco **F** *ut*, et *re* per naturam ex loco **C** *fa ut*.

DUO est cantus duarum tantum partium relatione ad invicem compositus.

DUPLA idem est quod diapason. Unde secundum tria ejus significata instar diapason diffinitur.

DUPLA SESQUIALTERA est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se bis continet et ejus insuper alteram partem aliquotam ut 5 ad 2, etc.

DUPLA SUPERBIPARTIENS est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se continet et insuper ejus duas partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut 8 ad 3.

CAPITULUM V.

Per **E**.

E est clavis utriusque **E** *la mi* et **E** *la*.

E LA est spatium cujus clavis est **E**, et in quo unica vox, scilicet *la*, canitur per \sharp durum ex loco **G** *sol re ut* acuto.

E LA MI est locus cujus clavis est **E**, et in quo duæ voces, scilicet *la* et *mi*, canuntur; et est duplex, videlicet grave et acutum.

E LA MI GRAVE est spatium cujus clavis est **E**

in quo duæ voces, scilicet *la* et *mi*, canuntur : *la* per ♯ durum ex loco Γ *ut*, et *mi* per naturam ex loco C *fa ut*.

E LA MI ACUTUM est linea cujus clavis est **E** et in qua duæ voces, scilicet *la* et *mi*, canuntur : *la* per ♯ durum ex loco G *sol re ut* gravi, et *mi* per naturam ex loco C *sol fa ut*.

EMYOLIA idem est quod diapenthe ; unde sicut diapenthe secundum tria ejus significata eam diffinies.

EPYGDIOUS tria significat , scilicet discordantiam, conjunctionem et proportionem. Pro primo ejus significato sic diffinitur :

EPYGDIOUS est discordantia ex mixtura duarum vocum tono ab invicem distantium effecta. Pro secundo sic :

EPYGDIOUS est conjunctio ex distantia toni constituta. Et pro tertio sic :

EPYGDIOUS est proportio qua major numerus ad minorem relatus, illum in se totum continet et ejus insuper octavam partem, ut 9 ad 8, 18 ad 16, etc.

EPYTRITUS idem est quod diatessaron. Hinc secundum tria ejus significata ut diatessaron diffinies.

EUPHONIA idem est quod armonia.

EXTRACTIO est unius partis cantus ex aliquibus notis alterius confectio.

CAPITULUM VI.

Per F.

F est clavis utriusque F *fa ut*.

FA est quarta vox distans a tertia semitonio et a quinta tono.

FA SOL est mutatio quæ fit in C *sol fa ut et* in C *sol fa* ad descendendum de \sharp duro in *b* molle.

FA UT est mutatio quæ fit in C *fa ut et* in C *sol fa ut* ad ascendendum a \sharp duro in naturam, et in utroque F *fa ut* ad ascendendum a natura in *b* molle.

F FA UT est locus cujus clavis est F et in quo duæ voces, scilicet *fa* et *ut* canuntur: *fa* per naturam ex loco C *fa ut*, et *ut* per *b* molle ex loco proprio. Et est duplex, scilicet grave et acutum.

F FA UT GRAVE est linea cujus clavis est F et in qua duæ voces, scilicet *fa* et *ut* canuntur: *fa* per naturam ex loco C *fa ut*, et *ut* per *b* molle ex loco proprio.

F FA UT ACUTUM est spatium cujus clavis est F et in quo duæ voces, scilicet *fa* et *ut*, canuntur: *fa* per naturam ex loco C *sol fa ut*, et *ut* per *b* molle ex loco proprio.

FICTA MUSICA est cantus propter regularem manus traditionem editus.

FUGA est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam, et interdum quo ad locum tonorum et pausarum suarum.

CAPITULUM VII.

Per G.

G est clavis F *ut*.

G est clavis utriusque G *sol re ut*.

G UT est linea cujus clavis est F, et in qua unica vox, scilicet *ut*, per ♯ durum ex loco proprio canitur.

GRAVES CLAVES, GRAVIA LOCA et GRAVES VOCES sunt illæ et illa, quæ in manu ab A *re* inclusive usque ad A *la mi re* acutum exclusive continentur.

GRAVISSIMUS LOCUS est F *ut*, gravissima clavis et gravissima vox illius.

G SOL RE UT est locus cujus clavis est G, et in quo tres voces, scilicet *sol*, *re* et *ut*, canuntur: quod quidem duplex est, scilicet grave et acutum.

G SOL RE UT GRAVE est spatium cujus clavis est G, et in quo tres voces, scilicet *sol*, *re* et *ut* canuntur: *sol* per naturam ex loco G *fa ut*, *re* per *b* molle ex loco F *fa ut* gravi, et *ut* per ♯ durum ex loco proprio.

G SOL RE UT ACUTUM est linea cujus clavis est G, et in qua tres voces, scilicet *sol*, *re* et *ut* ca-

nuntur : *sol* per naturam ex loco C *sol fa ut, re* per *b* molle ex loco F *fa ut, et ut* per \sharp durum ex loco G *sol re ut acuto*.

CAPITULUM VIII.

Per H.

HYMNUS est laus Dei cum cantico.

HYMNISTA est ille qui hymnos canit.

CAPITULUM IX.

Per I.

IMPERFECTIO est tertiæ partis valoris totius notæ aut partim ipsius abstractio.

INSTRUMENTUM est corpus naturaliter aut artificialiter soni causativum.

INTONATIO est debita cantus inchoatio.

IUBILUS est cantus cum excellenti quadam lætitia pronuntiatus.

INTERVALLUM est soni gravis et acuti distantia.

CAPITULUM X.

Per L.

LA est sexta et ultima vox, tono distans a quinta.

LA MI est mutatio quæ fit in utroque E *la mi*, ad ascendendum a \sharp duro in naturam, et in utroque A *la mi re* ad ascendendum a natura in *b* molle.

LA RE est mutatio quæ fit in utroque A *la mi re* ad ascendendam a natura in ♯ durum, et in D *la sol re* ad ascendendum a *b* molli in naturam.

LA SOL est mutatio quæ fit in D *la sol re* et in D *la sol* ad ascendendum de *b* molli in ♯ durum.

LIGATURA est duarum aut plurium notarum ad invicem continua junctura.

LIMA est minor pars toni quam alii semitonium minus appellant.

LINEA est locus pro tractu recto alicujus coloris effectus, quam alii regulam dicunt.

LOCUS est vocum situs.

LONGA est nota in modo minori perfecto valoris trium brevium et in imperfecto duarum.

CAPITULUM XI.

Per M.

MANUS est brevis et utilis doctrina ostendens compendiose qualitates vocum musicæ.

MAXIMA est nota in modo majori perfecto valoris trium longarum et in imperfecto duarum.

MELODIA idem est quod armonia.

MELOS idem est quod armonia.

MELUM idem est quod cantus.

MENSURA est notarum adæquatio quantum ad pronuntiationem.

MI est tertia vox tono distans a secunda et semitonio a quarta.

MI LA est mutatio quæ fit in utroque *E la mi* ad descendendum de natura in \natural durum, et in utroque *A la mi re* ad descendendum de *b* molli in naturam.

MINIMA est nota valoris individui.

MI RE est mutatio quæ fit in utroque *A la mi re* ad ascendendum a *b* molli in \natural durum.

MISSA est cantus magnus cui verba *Kyrie*, et *In terra, Patrem, Sanctus* et *Agnus*, et interdum cæteræ partes a pluribus canendæ supponuntur, quæ ab aliis officium dicitur.

MODUS est quantitas cantus ex certis longis maximam, aut brevibus longam respicientibus constituta. Est igitur duplex scilicet major et minor.

MODUS MAJOR est quantitas cantus ex certis longis maximam respicientibus constituta, qui subdividitur, nam alius est modus major perfectus, alius est modus major imperfectus.

MODUS MAJOR PERFECTUS est dum tres longæ pro uua maxima numerantur.

MODUS MAJOR IMPERFECTUS est dum duæ longæ pro una maxima numerantur.

MODUS MINOR est quantitas cantus ex certis brevibus longam respicientibus constituta, qui etiam subdividitur, nam alius est modus minor perfectus, alius est modus minor imperfectus.

MODUS MINOR PERFECTUS est dum tres breves pro una longa numerantur.

MODUS MINOR IMPERFECTUS est dum duæ tantummodo breves pro una longa numerantur.

MOTETUM est cantus mediocris cui verba cujusvis materiæ, sed frequentius divinæ supponuntur.

MULTIPLEX proportionum genus est, quo major numerus ad minorem relatus illum in se plusquam semel continet præcise ut 2 ad 1, 3 ad 1, 4 ad 1, etc.

MULTIPLEX SUPERPARTICULARE proportionum genus est quo major numerus ad minorem relatus illum in se totum plusquam semel continet et ejus insuper unam partem aliquotam, ut 5 ad 2, 7 ad 3, 9 ad 4, etc.

MULTIPLEX SUPERPARTIENS proportionum genus est quo major numerus ad minorem relatus illum in se plusquam semel continet et ejus insuper aliquas partes aliquotas facientes tamen unam partem aliquantam, ut 8 ad 3, 11 ad 4, 14 ad 5.

MUSICA est modulandi peritia, cantu sonoque consistens. Et est triplex, scilicet armonica, organica et rithmica.

MUSICA ARMONICA est illa quæ per vocem praticatur humanam.

MUSICA ORGANICA est illa quæ fit in instrumentis flatu sonum causantibus.

MUSICA RITHMICA est illa quæ fit per instrumenta tactu sonum reddentia.

MUSICUS est qui perpensa ratione beneficio speculationis, non operis servitio, canendi officium assumit. Hinc differentiam inter musicum et cantorem quidam sub tali metrorum serie posuit :

Musicorum et cantorum magna est differentia :
Illi sciunt, ii dicunt quæ componit musica.
Et qui dicit quod non sapit diffinitur bestia.

MUTATIO est unus vocis in aliam variatio.

CAPITULUM XII.

Per N.

NATURA est proprietas per quam in omni loco cujus clavis est C, ut canitur, et ex illa cæteræ voces deducuntur.

NEUMA est cantus fini verborum sine verbis annexus.

NOTA est signum vocis certi vel incerti valoris.

CAPITULUM XIII.

Per O.

OCTAVA idem est quod diapason aut dupla con-

unctio et concordantia. Unde secundum hæc duo significata eam ut diapason diffinies.

OFFICIUM idem est quod missa secundum Hyspalos.

CAPITULUM XIV.

Per P.

PAUSA est taciturnitatis signum secundum quantitatem notæ cui appropriatur fiendæ.

PERFECTIO equivocum est ad duo; nam notæ in sua perfectione permanentiam, et totius cantus aut particularum ipsius conclusionem designat. Unde pro primo significato sic diffinitur :

PERFECTIO est quod nota maneat perfecta ostensio. Et pro secundo sic :

PERFECTIO est totius cantus aut particularum ipsius conclusio.

PROLATIO est quantitas cantus ex certis minimis semibrevem respicientibus constituta. Quæ quidem duplex est, scilicet major et minor.

PROLATIO MAJOR est dum in aliquo cantu tres minimæ pro una semibrevis numerantur.

PROLATIO MINOR est dum in aliquo cantu duæ tantum minimæ pro una semibrevis numerantur.

PRONUNCIATIO est venusta vocis emissio.

PROPORTIO est duorum numerorum ad invicem

habitudo; et hæc est duplex scilicet æqualitatis et inæqualitatis.

PROPORTIO ÆQUALITATIS est quæ æqualibus numeris conficitur, ut 2 ad 2, 3 ad 3, etc.

PROPORTIO INÆQUALITATIS est quæ inæqualibus numeris fit ut 2 ad 1, 3 ad 2, etc. Et hic adverte quod in præsentī diffinitorio genera proportionum cum quibusdam speciebus suis diffinivi; si vero plures habere cupias in nostro proportionali musices invenies illas.

PROPRIETAS est propria quædam vocum deducendarum qualitas.

PUNCTUS est signum augmentationis, aut divisionis, aut perfectionis, et hoc si alicui notæ adjungatur. Si vero in circulo aut semicirculo a parte dextra aperto ponatur, significat quod prolatio major est; et si in semicirculo ab inferiori parte aperto ponatur, moram generaliter fiendam in illa nota supra quam constituitur designat, qui punctus organi vulgariter dicitur.

CAPITULUM XV.

Per Q.

QUADRUPLA est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se quater præcise continet ut 4 ad 1, 8 ad 2.

QUADRUPLA SESQUIALTERA est proportio qua

major numerus ad minorem relatus illum in se quater continet et ejus insuper alteram partem aliquotam, ut 9 ad 2, 18 ad 4, etc.

QUADRUPLA SUPERBIPARTIENS est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se quater continet et ejus insuper duas partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut 14 ad 3, 22 ad 5.

QUANTITAS est secundum quam quantus fit cantus intelligitur.

QUARTA idem est quod diatessaron conjunctio et concordantia. Hinc secundum hæc duo significata sicut diatessaron diffinitur.

QUINTA idem est quod diapenthe concordantiam et conjunctionem importans. Igitur sicut diapenthe quo ad hæc duo significata erit diffinienda.

CAPITULUM XVI.

Ter R.

RE est secunda vox tono distans a prima totidem quod a tertia.

REDUCTIO est unius aut plurium notarum cum majoribus quas imperficiunt aut cum sociis annumeratio.

REGULA idem est quod linea.

RE LA est mutatio quæ fit in utroque *Ala mi re* ad descendendum de ♯ duro in naturam, et in

D *la sol re* ad descendendum de natura in *b* molle.

RE MI est mutatio quæ fit in utroque **A** *la mi re* ad ascendendum a natura in *b* molle.

RESFACTA idem est quod cantus compositus.

RE SOL est mutatio quæ fit in **D** *sol re* et in **D** *la sol re* ad descendendum de natura in \natural durum, et in utroque **G** *sol re ut* ad descendendum de *b* molli in naturam.

RESUMPTO est cantus finiti totaliter aut partim replicatio.

RE UT est mutatio quæ fit in utroque **G** *sol re ut* ad ascendendum a *b* molli in \natural durum.

CAPITULUM XVII.

Per S.

SCISMA est dimidium comatis.

SECUNDA equivocatur ad duo, hoc est discordantiam et conjunctionem. Unde pro primo significato sic diffinitur:

SECUNDA est discordantia ex mixtura duarum vocum tono vel semitonio ab invicem distantium effecta. Et pro secundo sic:

SECUNDA est conjunctio ex distantia unius toni vel semitonii constituta.

SEMIBREVIS est nota in prolatione majori valoris trium minimarum et in minori duarum.

SEMITONIUM duo significat, scilicet discordantiam et conjunctionem. Hinc pro primo significato sic diffinitur.

SEMITONIUM est discordantia ex mixtura duarum vocum duobus diacismatibus et uno comate ab invicem distantium effecta. Et pro secundo sic :

SEMITONIUM est conjunctio ex distantia duorum diacismatum tantum aut duorum diacismatum et uno comate constituta. Et ita collige duplex esse semitonium, scilicet majus et minus.

SEMITONIUM MAJUS est illud quod ex duobus diacismatibus et uno comate constat, ut de *mi* in *b fa* \sharp *mi* usque ad *fa* in eodem loco, quod a pluribus apothome seu semitonium diatonicum appellatur.

SEMITONIUM MINUS est illud quod ex duobus diacismatibus tantummodo constat ut de *mi* in *A la mi re* usque ad *fa* in *b fa* \sharp *mi*, quod a Platone lima, ab aliis semitonium enarmonicum appellatur. Et est aliud semitonium quod cromaticum dicitur : fit autem dum canendo aliqua vox ad pulcritudinem pronunciatonis sustinetur. Quotiescumque vero semitonium per se scriptum invenitur aut dicitur, minus esse intelligitur.

SEMIDYTONUS equivocum est ad duo, scilicet concordantiam et conjunctionem; unde pro primo significato sic diffinitur :

SEMIDYTONUS est concordantia ex mixtura dua-

rum vocum tono et semitono ab invicem distantium effecta. Et pro secundo sic :

SEMIDYTONUS est conjunctio ex distantia unius toni et semitonii constituta.

SEMICIRCULUS idem est quod circulus imperfectus.

SEPTIMA PERFECTA idem est quod diapenthe cum dytono.

SEPTIMA IMPERFECTA idem est quod diapenthe cum semidytono.

SESQUALTERA idem est quod diapenthe aut emyolia proportio ; unde secundum hoc significatum sicut illud diffinitur.

SESQUITERTIA idem est quod diatessaron aut epytritus proportio. Hinc instar ipsorum quo ad id significatum diffinienda est.

SESQUIQUARTA idem est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et ejus insuper quartam partem aliquotam, ut 5 ad 4, 10 ad 8.

SEXTA PERFECTA idem est quod diapenthe cum tono.

SEXTA IMPERFECTA idem est quod diapenthe cum semitono.

SYMPHONIA idem est quod concordantia.

SINCOPA est alicujus notæ interposita majore per partes divisio.

SOL est quinta vox tono distans a quarta totidemque ab ultima.

SOL FA est mutatio quæ fit in C *sol fa ut* et in C *sol fa* ad descendendum de *b* molle in \sharp durum.

SOLFISATIO est cantando vocum per sua nomina expressio.

SOL LA est mutatio quæ fit in D *la sol re* et in D *la sol* ad descendendum a \sharp duro in *b* molle.

SOL RE est mutatio quæ fit in D *sol re*, et in D *la sol re* ad ascendendum a \sharp duro in naturam, et in utroque G *sol re ut* ad ascendendum a natura in *b* molle.

SOL UT est mutatio quæ fit in utroque G *sol re ut* ad ascendendum a natura in \sharp durum, et in C *sol fa ut* ad ascendendum a B molli in naturam.

SONITOR est qui instrumento artificiali sive organico sive rithmico musicam exercet.

SONUS est quicquid proprie et per se ab auditu percipitur.

SPATIUM est locus supra vel infra lineam relictus.

SCHEMA est dimidium comatis.

SUBDUPLA est proportio qua minor numerus ad majorem relatus in illo bis præcise continetur, ut 1 ad 2.

SUBMULTIPLEX proportionum genus est, quo

minor numerus ad majorem relatus in illo multipliciter præcise continetur, ut 1 ad 2, 1 ad 3, etc.

SUPERACUTÆ CLAVES, **SUPERACUTA LOCA** et **SUPERACUTÆ VOCES** sunt illæ et illa quæ ab *A la mi re* superiori usque ad *E la* inclusive in manu continentur.

SUPERBIPARTIENS est proportio quæ major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et insuper duas ejus partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut 5 ad 3.

SUPERPARTICULARE proportionum genus est, quo major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et ejus insuper aliquam partem aliquotam, ut 3 ad 2, 4 ad 3, etc.

SUPERPARTIENS proportionum genus est, quo major numerus ad minorem relatus illum in se totum continet et ejus insuper aliquas partes aliquotas unam facientes aliquantam, ut 5 ad 3, 7 ad 5, etc.

SUPPOSITIO est aliquorum corporum ut voces loco notarum significant introductio.

SUPREMUM est pars cantus compositi altitudine cæteras excedens.

CAPITULUM XVIII.

Per T.

T est littera quæ per se ad aliquam partem cantus

posita tenorem institutione significat. Quæ quidem si prima sit mei cognominis, quod Tinctoris est, non mihi dedecori venit, quoniam et nomen domini ineffabile Tetragamaton ab ea sumat exordium.

TALEA est identitas particularum in una et eadem parte cantus existentium, quoad nomen, locum et valorem notarum et pausarum suarum.

TEMPUS est quantitas cantus ex certis semibrevibus brevem respicientibus constituta. Quod quidem duplex est, scilicet perfectum et imperfectum.

TEMPUS PERFECTUM est dum in aliquo cantu tres semibreves pro una brevi numerantur.

TEMPUS IMPERFECTUM est dum in aliquo cantu duæ semibreves tantum pro una brevi numerantur.

TENOR est cujusque cantus compositi fundamentum relationis.

TENORISTA est ille qui tenorem canit.

TERTIA PERFECTA idem est quod dytonus.

TERTIA IMPERFECTA idem est quod semidytonus.

THESIS est vocum dispositio.

TONUS est æquivocum ad quatuor, nam significat conjunctionem, discordantiam, intonationem et tropum. Hinc pro primo significato sic diffinitur :

TONUS est conjunctio ex distantia unius semitonii majoris et unius minoris constituta. Et pro secundo sic :

TONUS est discordantia ex mixtura duarum vocum uno semitonio majore et uno minore distantium effecta. Et pro tertio sic.

TONUS est cantus intonatio. Et pro quarto sic.

TONUS est tropus per quem omnis cantus debite componitur. Hujus autem significati octo sunt toni.

TONUS PRIMUS est ille qui ex primis speciebus diapenthe et diatessaron formatus, potest a suo fine diapason ascendere ac dytonum vel semidytonum descendere, qui ab antiquis autenticus prothus est appellatus.

TONUS SECUNDUS est ille qui ex primis speciebus diapenthe et diatessaron formatus, potest a suo fine diapenthe cum dytono aut cum semidytono ascendere et diatessaron descendere; qui plagalis, aut subjugalis aut collateralis autentici prothi ab antiquis dicitur.

TONUS TERTIUS est ille qui ex secundis speciebus diapenthe et diatessaron formatus, potest a suo fine diapason ascendere ac dytonum vel semidytonum descendere; qui ab antiquis autenticus deuterus est appellatus.

TONUS QUARTUS est ille qui ex secundis speciebus diapenthe et diatessaron formatus, potest a

suo fine diapenthe cum dytono aut cum semidytono ascendere , ac diatessaron descendere ; qui plagalis aut subjugalis aut collateralis autentici deuteri ab antiquis dicitur.

TONUS QUINTUS est ille qui ex tertia aut quarta species diapenthe et tertia specie diatessaron formatus, potest a suo fine diapason ascendere ac dytonum vel semidytonum descendere ; qui ab antiquis authenticus tritus est appellatus.

TONUS SEXTUS est ille qui ex tertia aut quarta specie diapenthe et tertia specie diatessaron formatus, potest a suo fine diapenthe cum dytono aut cum semidytono ascendere ac diatessaron descendere ; qui plagalis aut subjugalis aut collateralis autentici triti ab antiquis dicitur.

TONUS SEPTIMUS est ille qui ex quarta specie diapenthe et prima specie diatessaron formatus, potest a suo fine diapason ascendere ac dytonum vel semidytonum descendere ; qui ab antiquis authenticus tetrardus est appellatus.

TONUS OCTAVUS est ille qui ex quarta specie diapenthe et prima specie diatessaron formatus , potest a suo fine diapenthe cum dytono aut cum semidytono ascendere ac diatessaron descendere ; qui plagalis aut subjugalis aut collateralis autentici tetrardi ab antiquis dicitur.

Istorum autem tenorum alii sunt regulares, alii irregulares , alii mixti, alii commixti, alii perfecti, alii imperfecti, alii plusquamperfecti.

TONUS REGULARIS est qui in loco sibi regulariter determinato finitur.

TONUS IRREGULARIS est qui in alio loco quam in illo qui sibi regulariter est determinatus finem accipit.

LOCUS autem **REGULARIS PRIMI** et **SECUNDI TONI** est *D sol re*.

LOCUS REGULARIS TERTII et **QUARTI** est *E la mi grave*.

LOCUS REGULARIS QUINTI et **SEXTI** est *F fa ut grave*.

LOCUS REGULARIS SEPTIMI et **OCTAVI** est *G sol re ut grave*. Et cætera loca sunt irregularia.

TONUS MIXTUS est qui si authenticus fuerit descensum sui plagalis, si vero plagalis ascensum sui autentici attingit.

TONUS COMMIXTUS est ille qui si authenticus fuerit cum alio quam cum suo plagali, si vero plagalis cum alio quam suo autentico miscetur.

TONUS PERFECTUS est qui perfecte suum implet ambitum.

TONUS IMPERFECTUS est cujus ambitus non est perfectus.

TONUS PLUSQUAMPERFECTUS est qui ultra suum ambitum si authenticus fuerit ascendit, si vero plagalis descendit.

TRIPLA est proportio qua major numerus ad minorem relatus illum in se ter præcise continet, ut 3 ad 1, 6 ad 2.

TRIPLUM antiqui posuerunt partem illam compositi cantus quæ superiori magis appropinquabat.

TRITONUS duo significat, scilicet discordantiam et conjunctionem; unde pro primo significato sic diffinitur:

TRITONUS est discordantia ex mixtura duarum vocum tribus tonis ab invicem distantium effecta. Pro secundo sic:

TRITONUS est conjunctio ex distantia trium tonorum constituta.

CAPITULUM XIX.

Per V.

UNISONUS duo significat, scilicet solum tonum et concordantiam; hinc pro primo significato sic diffinitur:

UNISONUS est elementum musicæ, namque ex unisonis cantus componitur omnis. Et tamen dicitur unisonus quasi unus sonus. Pro secundo autem sic:

UNISONUS est concordantia ex mixtura duarum vocum in uno et eodem loco positarum effecta, quem dicunt fontem et originem omnium concordantiarum. Et tunc dicitur unisonus, quasi una id est simul sonans.

VOX est sonus naturaliter aut artificialiter prolatus.

UT est prima vox tono distans a secunda.

UT FA est mutatio quæ fit in C *fa ut*, et in C *sol fa ut* ad descendendum de natura in ♯ durum, et in utroque F *fa ut* ad descendendum de *b* molli in naturam.

UT RE est mutatio quæ fit in utroque C *sol re ut* ad ascendendum a ♯ duro in *b* molle.

UT SOL est mutatio quæ fit in utroque G *sol re ut*, ad descendendum de ♯ duro in naturam, et in G *sol fa ut* ad descendendum de natura in *b* molle.

CAPITULUM XX.

OPERIS CONCLUSIO.

Hoc opusculum Dei gratia absolutum tibi, gloriosissima virgo diva Beatrix, tuus offert Tinctoris. Quod ut benigne suscipias auctorique faveas humilime præcatur. Qui non solum id, sed si qua alia animi corporis ac fortunæ bona, ei superiorum dono collata sint, omnia tuo submittit imperio. Deum amplius exorans, ut talem qualem te fecit, cæterarum scilicet dominarum perfectissimam perpetuo conservare tuerique dignetur.

COMPLEXUS EFFECTUUM MUSICES

EDITUS A MAGISTRO JOHANNE TINCTORIS IN
LEGIBUS LICENTIATO REGISQUE SICILIÆ CA-
PELLANO.

PROLOGUS.

Illustrissimæ dominæ Beatrici de Aragonia ,
Regis Siciliæ , Jherusalem et Ungariæ probissimæ
filix, Johannes Tinctoris inter legum artiumque
mathematicarum professores minimus immortalē
servitūtem. Scienti mihi , beatissima Beatrix,
quam ardenti, quamque vehementi studio ingenue
arti musices operam impendas occurit quosdam
ingentes effectus ipsius compendiose tuæ celsi-
tudini exponere. Quibus licet animum tuum ins-
tar illius a quo cœlestem duxit originem , arbi-
tror constantissimum exciteris numquam abs tam
insigni opera desistere. Quod quidem aggressus
ego sum non minus amore tui quam artis induc-
tus. Enim vero ut quam gratissimum mihi est
musicen cui me ab ineunte ætate dedidi studio tam
illustris tam prudentis tamque formosæ dominæ,
regiæ filix glorioissimam fore , sic et beneficio
ipsius artis quam cæterarum potentissimam Plato,
pulcherrimam Quintilianus, divinamque scientiam
Augustinus asserit , tuum semper animum ab
omni dolore purificatissimum expeto. Neque me
credas velim omnes effectus ipsius liberalis ac

honestæ musices (sic eam Aristoteles vocat hoc in opusculo) complecti verum tantum modo viginti, ut sunt

Deum delectare,
Dei laudes decorare,

Gaudia beatorum amplificare,
Ecclesiam militantem triumphanti assimilare,

Ad susceptionem benedictionis divinæ præparare,
Animos ad pietatem excitare, [rare,

Tristitiam depellere,
Duritiam cordis resolvere,

Dyabolum fugare,
Extasim causare,

Terrenam mentem elevare,
Voluntatem malam revocare,

Homines lætificare,
Ægrotos sanare,

Labores temperare,
Animos ad prælium incitare,

Amorem allicere,
Jocunditatem convivii augmentare,

Peritos in ea glorificare,
Animas beatificare.

Quos quidem admirabiles et ut ita dicam divinos effectus tum rationibus, tum auctoritatibus sacris, tum philosophorum, hystoricorum ac poetarum dictisque, Cicerone teste, peti solent ad faciendam

fidem , comprobare decrevi ac ordine debito de quolibet ut liquidius pateant.

Et huic licet editioni (eo quod ardua sit) tum theologiam , tum philosophiam, tum poesim concernens ingenuum cantoris impar agnoscas; haud me vitii præsumptionis profecto accusabis si non ignores in ardua tendere proprium esse virtutis.

CAPITULUM I.

DE PRIMO EFFECTU MUSICÆ.

Primo, *Musica Deum delectat.*

Proprium etenim est cujuslibet artificis suo delectari artificio maxime dum id perfectum fuerit. Unde cum Deus qui opus imperfectionis non novit ut habetur in capitulo Majores de baptismo et ejus effectu extra in antiquis, hanc artem perfectissimam operatus fuerit tenendum est quod ab ea præ cæteris delectatur. Hinc a dilectissima sponsa sua quam fideles ecclesiam credunt optat dulcedinem voces audire quam sola musica potest efficere. Quippe per Salomonem canticorum secundo capitulo sic alloquitur illam : « *Sonos vox tua dulcis in auribus meis* » et sequitur : « *Vox enim tua dulcis* ». Quasi dicit eo quod vox tua dulcis , id est melodiosa sit , opto ut sonet in auribus meis ; neque vocis dulcedinem audire Deus optaret si eum quovis modo non delectaret.

CAPITULUM II.

DE SECUNDO EFFECTU.

Secundo, *Musica laudes Dei decorat.*

Hinc in ecclesia triumphanti perpetuus Dei laudibus insistentes eas quo magis decorentur ; unde Johannes in apocalypsi capitulo quarto decimo refert vocem cantantium quasi canticum novum ante sedem Dei fuisse sicut cytharedorum cytharizantium in cytharis suis. Hinc Virgilius fingit eos qui erant in Campo Elysio laudes Appollinis sapientiæ Dei canere, nam in sexto libro Eneidos de Enea qui cum Sibilla in illum bonum devenerat, ita dicit :

Conspicit ecce alios dextra levaque per herbam
Vescentes, lætumque choro pæana canentes.

Sacerdotes etiam sub Evandro more archadico deo Herculi laudes in decorem canebant, de quo idem Virgilius in octavo sic inquit :

Tum Salii ad cantus, insensa altaria circum ,
Populeis adsunt evincti tempora ramis :
Hic juvenum chorus, ille senum, qui carmine lau-
Herculeas, et facta ferant, etc. [des

Numaque Pompilius , sacrorum Romanorum piissimus institutor, voluit salios laudes deorum musicis decorare versibus. Unde Quintilianus in libro primo Institutionum oratoriarum : « *Versus quoque saliorum carmen habent* ». Sed hæc ad

falsam religionem pertinent. Rex autem David veræ religionis cultor, Dei laudes decorari cupiens, cantores instituit qui coram archa fæderis illas decantarent, de quo Ecclesiastici capitulo quadragesimo septimo: « *Stare fecit cantores juxta altare et in sono eorum dulces fecit modulos* ». Hinc ille ab omnibus variis instrumentis musicis Dei laudes decorari expetens, postquam dixit in psalmo centesimo quadragesimo sexto: « *Deo nostro sit jucunda decoraque laudatio* », subjungit in ultimo « *Laudate eum in sono tubæ, laudate eum in psalterio et cythara; laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo; laudate in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis jubilationis, omnis spiritus laudet dominum* ». Instar cujus regis institutionis, Ambrosius primum in ecclesia militanti laudes Dei musica decorari ordinavit. Quo effectum est ut hac tempestate præstantissimi inveniantur cantores Dei laudibus accuratissime vacantes, quorum quidem cantorum tanto præstantius est officium, quantum Deus cui cantando devote serviunt, rebus cæteris præstat.

CAPITULUM III.

DE TERTIO EFFECTU.

Tertia: « *Musica gaudio beatorum amplificat* ». Credimus enim beatitudinem esse statum omnium bonorum aggregatione per scilicet quam si beati

sint assequenti delectabilissima quæ bona sunt eis deesse non possunt. Unde quoniam octavo, ut inquit philosophus in Politicorum, musica sit delectabilissimorum quod musicarum concordiarum dulcedo gaudia eorum amplificet rationem, concludimus hinc quoniam felicitatem animorum beatorum instrumenta musica significant, ut patet per Ovidium in quarto Metamorphoseos ita dicentem : « *Liræque tibiaque et cantus animi felicia læti argumenta sonant* ». Pictores, quando beatorum gaudia designare volunt, angelos diversa instrumenta musica concrepantes depingunt. Quod ecclesia non permetteret nisi gaudia beatorum musica amplificari crederet; nec extra propositum Virgilius gaudiis Camporum Elysiorum qui amena vireta, locos lætos fortunata, nemora sedesque beatas appellat musicam interesse finxit. Unde in sexto libro Eneidos de hiis quæ in illis campis congaudebant hæc inquit :

Pars pedibus plaudunt choreas, et carmina dicunt.
Nec non Traycius cum longa veste sacerdos
Obloquitur numeris septem discrimina vocum;
Jamque eadem digitis, jam pectine pulsat eburno.

CAPITULUM IV.

DE QUARTO EFFECTU.

Quarto : « Musica ecclesiam militantem triumphanti assimilat ». Unde Bernardus super cantica : « *Nihil in terris ita representat quemdam cælestis*

habitationis statum sicut alacritas laudantium Deum ». Pro quo facit Augustinus, ita dicens in capitulo quarto decimo decimi septimi libri de Civitate Dei : « *Diversorum sonorum rationalis moderatusque concentus concordi varietate compacta bene ordinatæ Dei insinuat unitatem civitatis.* »

CAPITULUM V.

DE QUINTO EFFECTU.

Quinto : « *Musica ad susceptionem benedictionis divinæ preparat* ». Unde quarti Regum tertio capitulo : « *Cum caneret psaltes, facta est super Elyseum manus Domini* ».

CAPITULUM VI.

DE SEXTO EFFECTU.

Sexto : « *Musica animos ad pietatem excitat* ». Unde Augustinus in libro decimo Confessionum : « *Adducor cantandi consuetudinem approbare in ecclesia ut per oblectamenta aurium animus infirmior ad effectum pietatis assurgat.* »

CAPITULUM VII.

DE SEPTIMO EFFECTU.

Septimo : « *Musica tristitiam depellit* ». Unde Jacobi capitulo quinto : « *Tristatur aliquis vivo-*

rum, oret æquo animo et psallat. » Hinc de Polyphemo Virgilius in tertio libro Eneidos ait :

Solamenque mali, de collo fistula pendet.

Et quoniam in amore plurimum tristitiæ accidit, hanc musica quodam innato solamine depellere solet. Unde idem Virgilius de Orpheo tristi propter absentiam Eurydicis quam flagranter amabat, proprio instrumento se consolante, in quarto libro Georgicorum, sic inquit :

Ipsa cava solans ægrum testudine amorem,
Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te veniente die, te decedente canebat.

CAPITULUM VIII.

DE OCTAVO EFFECTU.

Octavo: « Musica duritiem cordis resolvit ». Unde Augustinus in libro nono Confessionum: « *Flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesie tuæ vocibus commotus acriter.* Hinc eo quod populus judaicus duræ cervicis erat, Domino tecti Exodi tricesimo secundo capitulo multorum instrumentorum musicorum usus erat ei necessarius quibus cordium suorum duritia resolveretur. Ut patet per sanctum Thoma in secunda secundæ, questione nonagesima prima, articulo secundo. Et Orpheum eo quod musica modulatione duritiam rudium et agrestium animorum resolveret, non feras modo sed saxa etiam silvasque duxisse

posteritatis memoriæ traditum est ; hæc Quintilianus in libro primo Institutionum oratoriarum. Simile cujus Amphyon fecisse dicitur , de quo Horatius in suis odis : « *Movit Amphyon lapides canendo* ». Et Stacius libro primo Thebaidos : « *Quo carmine muris jusserit Amphyon Tyrios accedere montes* ». Immo poetæ ad ostendendum majorem efficaciam musicæ circa duritiam cordis resolvendam fingunt ipsum Orpheum et manes et judices et monstra inferorum suo cantu movisse , de quo Virgilius in quarto Georgicorum hæc dicit :

Tænarias etiam fauces, alta ostia Ditis ,
 Et caligantem nigra formidine lucum
 Ingressus, manesque adiit regemque tremendum,
 Nesciaque humanis precibus mansuescere corda.
 Ac cantu commotæ Erebi de sedibus imis
 Umbræ ibant tenues, simulacraque luce caren-
 [tum.

Et paulo post sequitur :

Quin ipsæ stupuere domus, atque intima lethi
 Tartara, cæruleosque implexæ crinibus angues
 Euminedes; tenuitque inhians tria Cerberus ora;
 Atque Ixionii vento rota constitit orbis.

CAPITULUM IX.

DE NONO EFFECTU.

Nono : « *Musica diabolum fugat* ». Unde primi Regum sexto decimo capitulo : *David tollebat cytharam et psallebat manu sua , refocillaba-*

turque Saul et levius habebat et recedebat ab eo spiritus malus. » Super quo rhetor

[Hic finiunt quæ de « Complexu effectuum musicæ » in codice Bruxellensi inveniuntur. Quæ sequuntur, depromptu sunt e codice Gandavensi qui, prologo deficiente, tractatum integrum continet.]

COMPLEXUS VIGINTI EFFECTUUM

NOBILIS ARTIS MUSICES.

Sic enim eam vocat Aristoteles, etc., politicorum, quam Plato cæterarum artium potentissimam, Quintilianus pulcherrimam, sed Augustinus divinam appellat scientiam, tum rationibus, tum sacris auctoritatibus, tum philosophorum historicorum ac poetarum dictis, que, Cicerone teste, peti solent ad faciendam fidem, vallatus (*sic*).

EFFECTUS PRIMUS est iste: *Musica Deum delectat.*— Proprium etenim est: cujuslibet artificis suo delectari artificio maxime dum id perfectum fuerit. Unde cum Deus qui opus imperfectionis non novit: ut habetur in capitulo. Majores de baptismo et ejus effectu extra in antiquis hanc artem perfectissimam operatus fuerit: tenendum est quod ab ea præ ceteris delectatur. Hinc a dilectissima sua sponsa, quam fideles ecclesiam credunt: optat dulcedinem vocis audire: quam

sola musica efficere potest. Quippe per Salomonem cantico 2^o sic illam alloquitur : *Sonet vox tua dulcis in auribus meis.* Et sequitur : *Vox enim tua dulcis.* Quasi dicat eo quod vox tua dulcis , idest melodiosa sit , opto ut sonet in auribus meis , neque vocis dulcedinem audire Deus optaret : si eum quovismodo non delectaret.

Sequitur SECUNDUS EFFECTUS : *Musica laudes Dei decorat.* — Hinc in ecclesia triumphanti perpetuis Dei laudibus insistentes , eas quo magis decorentur cantare dicantur ; unde Joannes in Apocalypso , capitulo decimo octavo , refert vocem cantantium , quasi canticum novum ante sedem Dei fuisse sicut cytharedorum cytharistantium in cytharis suis. Hinc Virgilius fingit eos qui erant in campo heliseo laudes Appollonis sapientiæ dei canere. Nam in sexto libro Eneidos de Enea , qui cum sibilla in illum locum devenerat , ita dicit :

Conspicit ecce alios dextra lævaque per herbam
Vescentes letumque choro Peana canentes.

Sacerdotes etiam sub Evandro more Archadico deo Herculi laudes in decorem canebant , de quo idem Virgilius in octavo sic inquit :

Tunc Salii ad cantus intensa altaria circum.
Populeis adsunt evincti tempora ramis
Hic juvenum chorus , ille senum qui carmine
Herculeas et facta ferunt. laudes.

Numa Pompilius sacrorum Romanorum piissi-

mus institutor voluit salios laudes decorum musicis decorare versibus. Unde Quintilianus libro primo Institutionum oratoriarum : *Versus quoque Salliorum carmen habent*. Sed hec ad falsam religionem pertinent. Rex autem David vere religionis cultor, dei laudes decorari cupiens, cantores instituit : qui coram archa federis illas decantarent, de quo Ecclesiastici capitulo 47^o : « Stare fecit cantores juxta altare et in sono eorum dulces fecit modulos ». Hinc ille ab omnibus variis instrumentis musicis Dei laudes decorari expetens ; Postquam dixit in psalmo CXLVI^o : « Deo nostro sit jocunda decoraque laudatio ». Subjungit in ultimo : *Laudate eum in sono tubæ; laudate eum in psalterio et cythara; laudate eum in tympano et choro; laudate eum in cordis et organo; laudate eum in cymbalis bene sonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationis; omnis spiritus laudet Dominum*.

Instar cujus regis institutionis Ambrosius primum in ecclesia militanti laudes dei musica decorari ordinavit. Quo effectum est ut hac tempestate præstantissimi inveniantur cantores dei laudibus accuratissime vacantes, quorum quidem cantorum tanto præstantius est officium quantum Deus, cui cantando devote serviunt, tribus ceteris præstat.

TERTIUS EFFECTUS est : *Musica gaudia beatorum amplificat*. — Credimus enim beatitudinem

esse statum omnium bonorum aggregatione perfectum : quam si beati sint assequuntur delectabilissima que bona sunt , eis deesse non possunt. Unde cum , ut inquit philosophus in-8° politicorum : Musica sit delectabilissimum quod musicalium concordiarum dulcedo gaudia eorum amplificet, ratione concludimus hinc quoniam felicitatem animorum beatorum instrumenta musica significant : ut patet per Ovidium in quarto metamorphoseos ita dicentem : « Lyreque tibique , et cantus animi felicia læti argumenta sonant ».

Pictores , etiam quando beatorum gaudia designare volunt angelos , diversa instrumenta musica concrepantes depingunt; quod quidem ecclesia non permetteret , nisi gaudia beatorum musica amplificari crederet , nec extra propositum Virgilius gaudiis Camporum heliseorum que amena vireta, locos letos fortunata, nemora sedesque beatas appellat, musicam interesse finxit. Unde in sexto libro Eneidos de hiis qui in illis, campis congaudebant, hec ait :

Pars pedibus plaudunt choreas, et carmina dicunt
 Nec non Treicius longa cum veste sacerdos.
 Obloquitur numeris septem discrimina vocum :
 Jamque eadem digitis, jam pectine pulsat eburno.

QUARTUS EFFECTUS est : *Musica ecclesiam militantem triumphanti assimilat.* — Unde Bernardus super cantica : « Nihil in terris ita representat quemdam celestis habitationis statum

sicut alacritas laudantium Deum ». Pro quo facit. Augustinus ita dicens in capitulo decimo octavo decimiseptimi libri de Civitate Dei : « Diversorum sonorum rationabilis moderatusque concertus concordie varietate compacta bene ordinate civitatis dei insinuat unitatem ».

QUINTUS EFFECTUS est : *Musica ad susceptionem benedictionis domini preparat.* — Unde octavo regum tertio capitulo : « dum caneret psaltes facta est super heliseum manus domini. »

SEXTUS EFFECTUS est : *Musica animos ad pietatem excitat.* — Unde Augustinus in libro decimo Confessionum : « adducor cantandi consuetudinem approbare in ecclesia ut per oblectamenta aurium animus infirmior ad effectum pietatis assurgat. »

SEPTIMUS EFFECTUS est : *Musica tristitiam depellit.* — Unde Jacobi capitulo quarto : « Tristatur aliquis vestrum oret equo animo et psallat ». Hinc de Polyphemo Virgilius in secundo libro Eneidos ait :

Solamenque mali de collo fistula pendet.

Et quoniam in amore plurimum tristitiæ accidit, hanc musica quodam innato solamen depellere solet. Unde idem Virgilius de Orpheo tristi propter absentiam Euridicis quam flagranter amabat pro-

prio instrumento se consolante in octavo libro Georgicorum sic inquit :

Ipsa cava solans egrum testudine amorem
Te dulcis conjux, te solo in litore secum,
Te veniente die, te decedente canebat.

OCTAVUS EFFECTUS est : *Musica duriciam cordis resolvit.* — Unde Augustinus in libro nono Confessionum : « Flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesie tue vocibus commotus acriter ». Hinc eo quod populus Judaicus dure erat cervicis Domino teste exodi capitulo trigesimo secundo capitulo multorum instrumentorum musicorum usus erat ei necessarius quibus cordium suorum duricia resolveretur ut patet per sanctum Thomam 2^a R^e questione 91 articulo 2^o. Et Orpheum eo quod musica modulatione duritiam rudium et agrestium animorum resolveret, non feras modo, sed saxa etiam sylvasque duxisse posteritatis memoria traditum est. Hec quintilianus in libro primo Institutionum oratoriarum. Simili cujus Amphyon fecisse dicitur. De quo Oratius in suis odis :

Movit Amphyon lapides canendo.

Et Statius libro primo Thebaidos :

..... Quo carmine muris
Jusserit Amphyon Tyrios accedere montes.

Imo poete ad ostendendum maiorem efficaciam musice circa duritiam cordis resolvendam fingunt

ipsum Orpheum et manes et indices et monstra inferorum suo cantu movisse, de quo Virgilius in sexto georgicorum hec dicit :

Tænarias etiam fauces alta ostia ditis
 Et caligantem nigra formidine lucum
 Ingressus manesque adiit regemque tremendum
 Nesciaque humanis precibus mansuescere corda
 Ac cantu commote Erebi de sedibus imis
 Umbrae ibant tenues, simulacraque luce caren-
 tum.]

Et paulo post sequitur :

Quin ipse stupere domus atque intima lheti
 Tartara, ceruleosque implexe crinibus angues
 Eumenides; tenuitque inhians tria Cerberus ora.

Atque Ixionii vento rota constitit orbis.

NONUS EFFECTUS est : *Musica diabolum fugat.* — Unde primi regum, capitulo decimo sexto : « David tollebat citharam et psallebat manu sua : refocillabaturque Saul et levius habebat, recedebatque ab eo spiritus malus ». Super quod Rhetor quidam hos versus edidit :

Rex David in Saule sedavit demonis iram
 Ostendens citharæ virtutem carnime miram.

DECIMUS EFFECTUS est : *Musica extasim causam.* — Unde postquam David in psalmo sexagesimo septimo cecinit : « prevenerunt principes conjuncti psallentibus in medio juvenularum tympanistrirum ». Et paulo post subdidit : « ibi Benjamin adolescentulus in mentis excessu profanat illud. Philosophus, in 8^o politicorum, melodie

Olympi faciunt animas ruptas. Ad cujus confirmationem referente Quintiliano, in primo Institutionum oratoriarum, ponitur tibicen qui sacrificanti frigidum cecinerat; acto illo in insaniam et per precipicia delato accusari que causa mortis extiterunt.

UNDECIMUS EFFECTUS est : *Musica terrenam mentem elevat.* — Unde Bernadus super cantica : oculos cordis attollit jubilus laudis. Armonie quidem dulcedine movet mens ad contemplationem gaudiorum supernorum que septima pars est vite melioris et hinc deficit a cogitatione terrenorum que ad actionem vite pertinens sollicitudinem ac turbationem inducit.

DUODECIMUS EFFECTUS est : *Musica voluntatem malam revocat.* — Nam, ut Cicero dicit in libro de consiliis, refertque Quintilianus in libro primo Institutionum oratoriarum, concitatos ad vim pudice domi inferendam juvenes mutare jussit in spondeum modos tibicina Pythagoras composuit.

TERTIUSDECIMUS EFFECTUS est : *Musica homines letificat.* — Namque, prout refert Aristoteles, in octavo politicorum, muscus ait esse hominibus delectabilissimum cantare propterea quod in conventus et deductiones rationabiliter assumunt ipsum tamquam potentem letificare; et letificat alios quidem plus et alios minus. Namque quanto plus in hac arte perfectus est tanto plus ab ea delectatur, eo quod naturam ipsius et interius et exterius

apprehendat. Interius quidem virtute intellectiva qua intelligit debitam compositionem ac pronunciationem et exterius potentia auditiva, qua percipit concordantiarum dulcedinem. Tales autem sunt solum qui de ipsa musica vere iudicare delectarique possunt; propterea quod philosophus, in 8^o Politicorum, consulit juvenibus operam dare musice, ut non tantum sono per se sive per alium delectentur, sed senes etiam effecti, dimissis operibus, de ea recte possint iudicare.

Musica non minus illos letificat qui nihil ex ea penitus quam sonum percipiunt. Extrinseco etenim sensu tantum modo delectantur. Afficiuntur adeo tamen tali sono, quod, juxta Juvenalem, currentes ad vocem iocundam eos qui voce delectabili, sicut opinantur, canunt, licet rudissime pronuntient, tanquam optimos musicos prædicant et extollunt. Neque miror cum Virgilium cecinisse Bucolicorum egloga secunda legerim :

Trahit sua quemque voluptas.

Perfectio igitur delectationis musice consistit in eius perfecta cognitione. Unde Aristoteles, in octavo politicorum, ponit ad propositum quod imperfecto supple in apprehensione ipsius artis musice non convenit finis, idest, perfectio ejus delectationis.

QUARTUS DECIMUS EFFECTUS est : *Musica egrotos sanat.*—Unde refert Isidorus, quarto libro ethimologiarum, quod Asclepiades medicus quem-

dam freneticum, arte modulationis pristinae restituit sanitati. Hinc dicit idem auctor eminentissimus musicam fore medico necessariam. Quod satis probabile videtur ex dictis Avicenne et Galieni quorum primus ait : Debes autem scire quod in pulsu reperitur natura musicæ. Et alter : cum natura proportionum musicalium mihi nota fuit, tunc ianue pulsus mihi aperte fuerunt.

QUINTUS DECIMUS EFFECTUS est : *Musica labores temperat.* — Nam ut habet Quintilianus, in primo libro Institutionum oratoriarum : natura ipsa videtur nobis musicam ad tolerandos facilius labores dedisse : si quidem remiges cantus hortantur pro quo facit illud Virgilii bucolicorum egloga nona : Cantantes licet usque (minus via lædet) eamus.

Et in primo libro Georgicorum :

Interea longum cantu solata laborem.
Arguto conjux percurrit pectine telas.

SEXTUS DECIMUS EFFECTUS : *Musica animos ad prælia incitat.* — Hinc habetur de Misseno qui in obsidione Trojana cum Hectore prestantissime lituo prælium accendebat. Quod cum ipse Missenus, Hectore mortuo, sequentis Encam per equora facere niteretur à Tritone Neptuni tubicine per invidiam fuit submersus. De quo Virgilius Eneidos libro sexto, sic ait :

... Atque illi perimunt Messenum in littore sicco.
Ut venere vident indignâ morte peremptum

Missenum Æolidem quo non præstantior alter.
Ære ciere viros, Martemque accendere cantu.

Et cetera quæ ibi sequuntur.

Hinc Thimoteus tubicen Alexandri magni, illum ab epulis in bellum sepe numero provocasse legitur. Cui concordat Quintilianus, in libro primo institutionum oratoriarum, duces maximos et fidi- bus et tibiis concinisse traditum est, et exercitus Lacedemoniorum musicis accensos modis. Tales autem melodie sunt ire provocative, ut vult philo- sophus in octavo politicorum. Que quanto sunt vehementiores, tanto certantium animos efficiunt fortiores. Hec Ysidorus ethimologiearum libro tertio : quo finaliter gloriam victoriae consequun- tur. Unde Quintilianus, in libro primo institutio- num oratoriarum, quod autem aliud in nostris legionibus cornua ac tube faciunt, quorum con- centus quanto est vehementior, tanto Romana in bellis gloria ceteris prestat.

SEPTIMUS DECIMUS effectus : *Musica amorem allicit.* — Unde Ovidius puellis amorem virorum allicere cupientibus precipit ut cantare discant. Enimvero in tertio libro de arte amandi sic in- quit :

Res est blanda canor : discant cantare puelle;
Pro facie multis vox sua leva fuit.

Hinc est quod cum Orpheus liram dulcissime pulsaret multas mulieres eius amorem incensas, a

poetis traditum est. De quo Ovidius metamorphoseos libro decimo :

. . . Multas tamen ardor habebat
Jungere se vati multi doluere repulsi.

Immo melodia cantus ipsius Orphei tante certe amorem alliciendum erat efficacie, ut et impuberes ad canendum cogeret. Unde ibidem sequitur :

Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
In teneres transferre mares citraque inventam
Etatis breve ver et primos carpere flores.

OCTAVUS DECIMUS effectus : *Musica jocunditatem convivii augmentat.* — Unde Ecclesiastici capitulo tregesimo secundo : Gemme Carbunculi in ornamento auri et comparatio musicorum n convivio vini. Glosa carbunculum comparat auro; et musicum melos convivio; sicut enim carbunculus duplicat splendorem auri, ita melodia iocunditatem convivii. Hinc tradunt poete deorum epulis musicam esse acceptam. Unde Horatius in suis odis scribit :

O decus Phebi et dapibus supremis
Grata testudo jovis. O laborum
Dulce lenimen mihicunque salve rite vocanti.

Verum ab antiquo claros homines epulantes, assumere musicam non insolitum est. Unde Virgilius recitans ea que in opiparo convivio, ab Elissa Eneeque suis sociis preparato, gesta fuerunt, adducit pam citharedum peritissimum quo jucun-

dius esset, citharam increpuisse, de quo Eneidos libro primo :

Cythara crinitas Yopas personat aurata.

Et cetera. Veterum quoque romanorum epulis fides et tibia adhiberi moris fuit. Hec Quintilianus in libro primo institutionum oratoriarum, et ysaie secundo capitulo legitur : « Cythara et lira et tympanum et tibia et vinum in conviviis vestris ». Hanc quoque consuetudinem hac tempestate, plurimum vigere videmus. Magnatibus splendide ac solenniter epulantibus, quod genus musicorum adesse sentimus, illic cantores, illic tibicines, illic tympaniste, illic organiste, illic citharedi, illic fistule, illic tube, adeo melodiose concinentes ut vera quedam imago supernorum gaudiorum esse videatur.

NONUS DECIMUS effectus est : *Musica peritos in ea glorificat.* — Unde Ecclesiastici XLIII^o, homines in pueritia sua requirentes modos musicos in generationibus gentis sue gloriam adepti sunt, et in diebus suis habentur in laudibus, et quoniam olim in Grecia summa musici afficiebantur gloria, propter summam eruditionem quam ipsi greci sitam censebant in nervorum vocumque cantantibus non modo prestantissimi viri philosophi operam illi impederunt, ut Socrates, Pythagoras, Plato, Aristoteles; sed et bellicosissimi principes ut Epaminundas et Achilles, Themisto-

cles, qui cum epulis recusaret liram, habitus est indoctor; imo ut et cum hoc Cicero ponit in prologo questionum tusculanarum: discabant id omnes, nec qui nesciebat satis excultus doctrina putabatur.

Nostro autem tempore, experti sumus quanti plerique musici gloria sint effecti. Quis enim JOANNEM DUNSTAPLE, GUILLELMUM DUFAY, EGIDIUM BINCHOIS, JOANNEM OKEGHEM, ANTHONIUM BUSNOIS, JOANNEM REGIS, FIRMINUM CARON, JACOBUM CARLERII, ROBERTUM MORTON, JACOBUM OBRECHTS non novit. Quis eos summis laudibus non prosequitur, quorum compositiones per universum orbem divulgate, dei templa, regum palatia, privatorum domos summa dulcedine replent. Traceo plurimos musicos eximiis opibus dignitatibusque donatos, quoniam et si honores ex hiis adepti sunt, fame immortalis quam primi compositores sibi extenderunt, minime sunt conferendi. Illud enim fortune, istud autem virtutis opus est. Unde Virgilius *Æneidos* libro decimo:

Stat sua cuique: dies breve et irreparabile tempus
Omnibus est vite, sed famam extendere factis.

Hoc virtutis opus.

VICESIMUS EFFECTUS musice: *Musica animas beatificat.* — Nulli namque dubium est, homines ad compunctionem audiendo cantum induci; propter hoc enim ecclesia dei laudes cantari instituit; ut patet per capitulum clericos 21 dis: et per doc-

torem sanctum 2^a R^c 9 : xci^a articulo secundo. Unde cum per compunctionem anime salutem attingant, sequitur musicam hujusmodi salutis esse causam : que quidem salus summa beatitudo est, quam non modo, ut prediximus, qui musicam audiunt, sed et qui sciunt assequuntur. Unde propheta psalmo octogesimo octavo : *Beatus populus qui scit jubilationem.*

SEQUITUR CONCLUSIO.

Hos igitur effectus, si quis advertat, nunquam ei pigebit ingenium suum huic parti discipline applicuisse : imo in dies affectu flagrantissimo melodie studebit, qua reges, qua ceteros principes, quaque liberos homines usos fuisse et uti, gloriosum et commendabile est. Hec enim est que a Lycurgo, Platone, Quintiliano approbatur precipiturque, quorum precepta qui sequitur, et ars illi, et ille arti decori in sempiternum erit.

Et hæc de commendatione nobilis artis musices.

HÆC MAGISTER JOANNES TINCTORIS IN LEGIBUS LICENCIATUS SERENISSIMI PRINCIPIS FERNANDI, SICILLÆ JHERUSALEM ET UNGARIÆ REGIS CAPELLANUS.

INDEX PERSONARUM

A

- AMBROSIUS, 403, 515.
AMPHION, 402, 512, 518.
ARCHYLAS, 200.
ARISTOTELES, 44, 200, 377, 412, 520, 525.
ARISTOXENUS, 200, 238, 402.
AUGUSTINUS, 403, 510, 511, 517, 518.

B

- BARBINGANT, 134, 451.
BERNARDUS, 509, 520.
BEATRIX DE ARAGONIA, 407, 504.
BELLERMAN (Henri), xviii, xix.
BERNARD, xxxii.
BINCHOIS (*Egidius*), xv, 201, 403, 526.
BOUBERT, 453.
BOECINS, 43, 44, 200, 205, 238, 274, 316, 317, 400, 403.
BRUNET, xviii.
BURNEY, xviii.
BUSNOIS (Antonius), xiv, xv, 39, 155, 201, 399, 403, 453, 456,
460, 526.

C

- CARON, 201, 399, 404, 526.
CARLERIUS (Johannes), 526.
CARLIER (Jacques), xiv.
CHORON, xxi.
CICERO, xv, 42, 43, 199, 200, 377, 398, 400, 405, 513, 526.
CONINGK (Pierre de), x, xi.
COURBET, 453.
COUSIN, 461, 462.

D

- DAVID, 402, 508, 519.
DOMARTUS, 154, 449, 452, 453, 462.
DUFAY (Guillelmus), 201, 399, 403, 450, 453, 463, 526.
DUNSTAPLE (Joannes), xv, 201, 403, 526.

E

- ELOY, 461.
EPAMINUNDAS, 402, 525.

F

- FAGE (Adrien de la), XIII.
FAUQUES (Guillelmus), XIV, 201, 399, 449.
FAYOLLE, VI.
FERDINAND, roi de Naples, VIII, XII, XIII.
FERDINANDUS, rex Siciliae, 401, 467.
FÉTIS, V.
FORKEL, XVIII.
FRONTIN (Jacques), XVI, 138.

G

- GALESLOOT (M.), X.
GÉRARD de Flandre, XVIII.
GREGORIUS, papa, 43.
GUINGMANDI (Guillelmus), XVI, 172.
GUIDO D'AREZZO, XV.

H

- HANARD (Martinus), canonicus Camarecensis, XVI, 104.
HILARIUS, 403.
HOMERUS, 207.
HORATIUS, 383, 398, 518.

I J

- ISIDORUS, 200, 521, 522.
JACOBUS (S.), 517.
JOANNES (S.), 514.

L

- LEROUGE, 450.
LINUS, 402.
LOTINIS (Joannes de), 1.
LYCURGUS, 527.

M

- MACROBIUS, 200, 238, 316.
MARTINI (Père), vi, xx, xxi.
MARTINI (J.-B.), vi, xx, xxi, 401, n. 1.
MORTON (Robertus), xiv, 526.
MURIS (Jean de), vii.
MURIS (Johannis de), 403.
MUSEUS, vii, 402.

N

- NICHOMACUS, 200, 238.

O

- OBRECHTS (Jacobus), 525, 526.
OCKEGHEM (Joannes), xiv, 39, 201, 399, 453.
ORPHEUS, xiv, xv, 402, 518, 523.
OKEGHEM, 525.
OVERLEAUX, xxii.
OVIDIUS, 516, 523.

P

- PANZER, xviii.
PASQUIN, 419.
PERNE, v.
PERNE, v, vi, xxi.
PLATO, 199, 200, 402, 404, 525, 527.
PTOLEMÆUS, 200, 203, 402.
PUYLLOIS, 450.
PYTHAGORAS, 199, 203, 316, 402, 425, 525.

Q

- QUINTILIANUS, 507, 515, 519, 512, 525, 529.

R

REGIS (Joannes), 201, 399, 403, 460, 526.

S

SALOMON, 514.

SELVAGGI, VI.

SOCRATES, 400, 402, 525.

T

THEBEUS, 402.

THEMISTOCLES, 525.

THIMOLEUS, 402, 523.

TINCTORIS (Jacques), XI.

TITUS-LIVIVS, 199.

TRITHÈME, VIII, X, XI, XIV, XX.

V

VAN DER STRAETEN (Edm.), X, XIII, XXII.

VIRGILIUS, 281, 507, 509, 510, 511.

VOLPICELES (Scipion), XIII.

Z

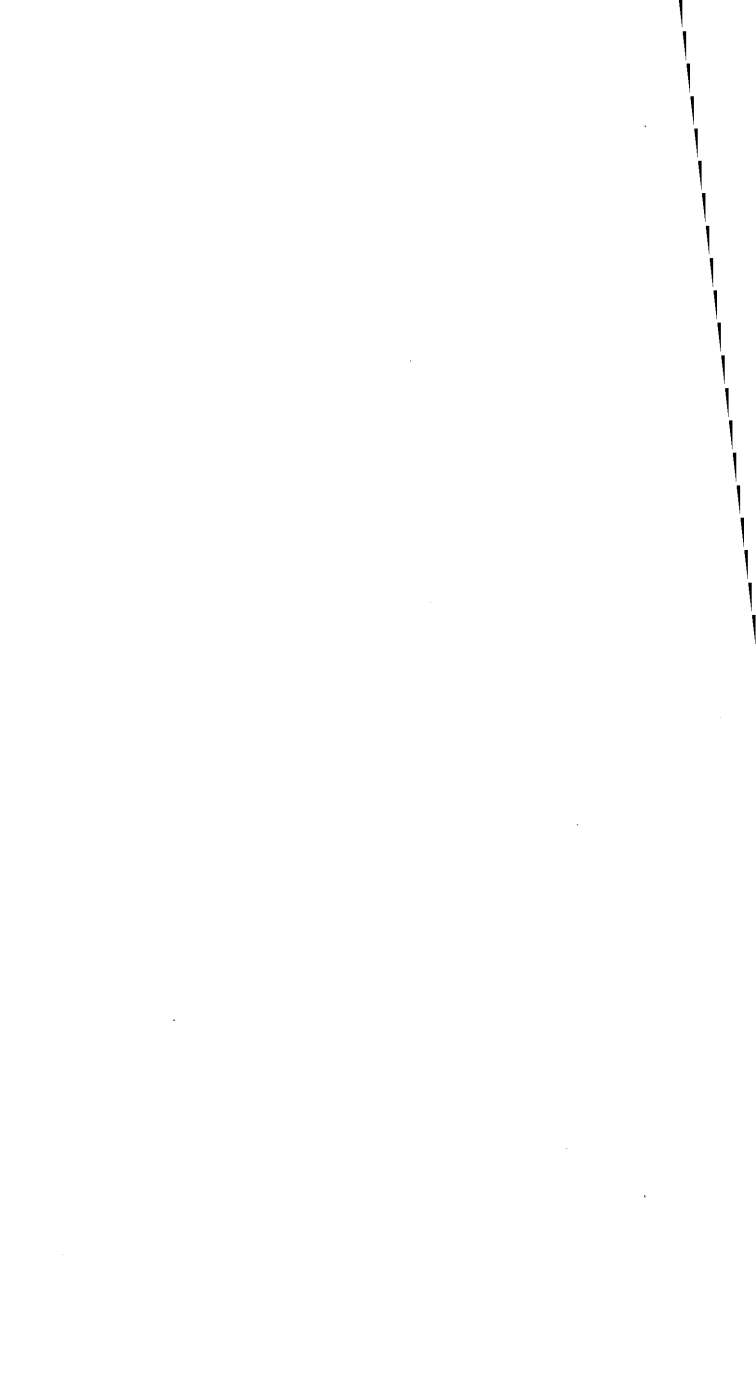
ZETHUS, 402.

ZOROASTES, 402.

INDEX

COMPOSITIONUM MUSICALIUM

- Clangat*, motetus, 399.
De plus en plus (missa), 453.
De Sancto Antonio (missa), 450, 451.
Dixerunt discipulis (missa), 461.
Et vivus, motetus, 399.
Firminus, 261.
La Tridaine, cantilena, 399.
Le Serviteur, carmen, 74.
Lomm arme, 399, 460.
Lomme bany, cantilena, 154.
Ma Maitresse, cantilena, 399.
Mon cuer pleure (missa), 450.
Nigra sum (missa), 461.
Nos amis, cantilena, 172.
Se la face ay pale (missa), 453.
Speculum musices, 37.
Spiritus almus (missa), 449, 452.
-



CORRIGENDA

Pag.	Lin.	Pro.	Pone.
2	2	ab imo intresecam	intrinsecum.
	5	qui	quæ.
4	2	tactu	tractu.
6	12	indices	medii.
	14	medici	medii
7	3	clavicularum	clavificaram.
8	2 abi.	solumque	solum quæ.
12	14	motu. Modernis	motu moderni.
17	12	canendi	canendum.
18	8	rotunda	quadrata.
35	2 abi.	guidatis	quidatis.
A pagina 40 usque ad paginam 103, in capite : MANUS MURICÆ.			DE NATURA ET PROPRIETATE TONORUM.
53	10	possunt	potest.
67	4	dispositos	dispositos.
75	4	Tertia ex	Tertia est.
103	ultima	alpha et	alpha et Ω.
107	4	protactam	protractam.
125	5	privatæ	privativæ.
131	17	18	36
143	12	maximæ	maximam.
149	9	sive	sed.
155	5	individens	invidens.
160	14	perfecto	imperfecto.
175	5	minimam	minima.
»	18	imperfectione	imperfectus.
203	11	sumnium	somnium.
253	18	cruditas	cruditas.

Pag.	Lin.	Pro.	Pone.
255	13	commemorandum	commemorandam.
303	10	tenorem	tenore.
313	19	concordantiæ	discordantiæ.
317	12	quæ	quam.
»	13	officetur	efficitur.
322	19	contineant	contineat.
401	17	licenceatio	licenciato.
402	23	antiquibus	antiquitus.
403	18	esse	esset.
423	6	attribuæ	attribue.
»	9	quæ	qua.
425	3	sub autem	sub hoc autem.
430	5	illum se	illum in se.
432	4	preportio	proportio.
441	12	superbipartiens	subsuperbipartiens.
451	24	proportionem	proportionum.
473	1	sine illa	sine ulla.
508	28	per scilicet	perfectum.
513	5	depromptu	deprompta.
515	26	tribus	rebus.
516	6	concludimus hinc	concludimur. Hinc.
517	2 et 9	octavo	quarto.
518	19	menioria	memoriæ.
519	1	indices	judices.
»	13	lheti	lethi.
»	25	causam	causat.
520	18	domi	domui.
522	13	cantus	cantu.
524	4	repulsi	repulsæ.
525	3	crinitas	crinitus.
526	16	Traceo	Taceo.