

Chansoner på nettet – eller digitaliseringsprocessens indvirkning på forskningens metoder og resultater

Indlæg ved Dansk Selskab for Musikforskning 7. symposium **Musik, lyd og digitalisering**, lørdag d. 24. april 2010 på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Afdelingen for Musikvidenskab, Københavns Universitet

Mit emne drejer sig om hvordan en digitaliseringsproces påvirker forskningens arbejdsmetoder, dens undersøgelsesfelter og resultater. Jeg vil kun løseligt berøre selve digitaliseringsproblematikken og i stedet for koncentrere mig om hvordan den på sin side påvirker selve forskningsprocessen. Selvfølgelig tager jeg udgangspunkt i mit eget forskningsprojekt, som i sit genstandsfelt kan forekomme mange fjernt og eksotisk både hvad angår tid, idet det handler om en meget fjern fortid i 1400-tallet, og med hensyn til social forankring, eftersom det udspiller sig i en slags feudale “saloner”, hvis ritualer og æstetikker for længst er blevet overskygget af senere historiske fænomener. Alligevel mener jeg, at mit emne rummer problemstillinger af så almen karakter, at det kan sige noget om konsekvenserne af at udnytte visse af digitaliseringens muligheder.

Hvis man ikke blot vil transportere de trykte publikationers formater ud på nettet – det er, hvad der som regel sker ved digitalisering af bøger og desværre ofte også ved oprettelse af online-tidsskrifter – men er bevidst om mulighederne i digital publicering, kan det i sig selv dreje forskerens interesse. For det er sådan, at man altid forsker og vælger sine metoder ud fra en ide om i hvilket format forskningen skal forelægges kolleger og en offentlighed. Og dette publiceringsformat styrer selve forskningsinteressen i meget højere grad end vi som regel er bevidste om. I mit tilfælde kommer udnyttelsen af selv meget begrænsede digitale muligheder til at betyde en bevægelse bort fra filologiske metoder til at afdække et kunstværks eller en teksts “originale” skikkelse, og kommer til at medføre en bevægelse hen imod en respekt for de mange kilders individuelle udsagn om datidens performances og æstetiske præferencer, altså en bevægelse væk fra et fokus på ophavets centrale rolle til produktets fremtræden i datidens musikliv; man kan også sige fra “værket” til værkets mange enkeltstående fremtrædere.

Paradoksalt nok fører denne interesse for kilderne læst som vidnesbyrd om klingende virkeligheder blandt mange andre aspekter frem til en udforskning af selve musikkens grundlag, som bliver nødvendig som følge af kildernes diversitet. Det betyder så, at noget af fokus flytter fra det æstetiske til det systematiske. Vi har nemlig i for høj grad ladet klart evolutionistiske ideer om musikteori og kompositionsteknik styre vores vurderinger af datidens repertoire. Når vi har skullet prioritere varianter i kilderne for at finde ind til komponistens originale koncept, er det sket ud fra forud givne opfattelser af standarder inden for tonesystemets indretning, inden for de kontrapunktiske regler og i notationsmæssige konventioner. Disse standarder har vi udviklet i musikteorien og teorihistorien siden historikeren og musikteoretikeren Hugo Riemann’s indsats i slutningen af 1800-tallet. Man har siden da ofte bekvemt siet mange divergerende spor i kildematerialet fra ved at betragte dem som enten korruption af materialet eller som varianter opstået udenfor komponistens kontrol. Det der stemmer overens med vores opfattelse af korrekte musikalske handlinger, må repræsentere komponisternes originale koncepter. Men beskæftigelsen med kilderne som legitime aktører

i musiklivet tvinger os til at overveje helt basale spørgsmål igen: Hvordan opfattede man i 1400-tallet i praksis noget så elementært som tonesystemet, hvordan anvendte man faste fortegn, og hvilke konsekvenser havde det? At sådanne spørgsmål kan og skal rejses, vil jeg prøve at demonstrere ved at gennemgå at par cases.

Tilsvarende flytninger af fokus mener jeg sker eller vil ske i de fleste andre forskningsprojekter, hvor man sigter mod en publicering eller formidling i digital form. Bevægelse væk fra det låste slutprodukt til det åbne format ændrer simpelthen betingelserne på afgørende måde.

I mit tilfælde bliver det selvfølgelig de generelt prisværdige bestræbelser på at fremstille videnskabelige udgaver af kendte komponisters produktion, som jeg opstiller alternativer til. De kan være fremragende udført og har historisk bragt videnskaben store fremskridt ved at beskæftige sig professionelt med ellers uudforskede dele af musikken. Men de kan også være sjusket udført og stort set ubrugelige, og samler derefter blot støv på bibliotekerne. Men i bund og grund passer værkudgaver sig bedst for den slags musik, som er skrevet ud fra et kunstmusikalsk værkbegreb, som så at sige fra komponistens side er skabt med et sideblik på en fremtidig monumentaludgave, hvis ellers alt gik vel. Men ved beskæftigelse med musik uden for denne enklave smører vi blot en bestemt æstetik på noget, hvor den ikke passer eller er irrelevant. Det har da også vist sig for den ældre musiks vedkommende, at trykte nyudgaver af enkeltstående konkrete kilder har bevaret deres værdi i langt højere grad end komponisters samlede værker, der har skullet fornys med jævne mellemrum.

Nu til en meget kort omtale af mit projekt. Det drejer sig i første omgang om en komplet online udgave af det såkaldte *Copenhagen Chansonnier* (Det Kongelige Bibliotek, MS Thott 291 8°) med fuldstændige udgivelser af konkordanser i beslægtede kilder, de såkaldte “Loire Valley” chansonniers (<http://chansonniers.pwch.dk/index.html>).

Det er et lille pergament-håndskrift, som rummer 33 udsøgte verdslige sange. De er alle anonyme i håndskriftet, men ved hjælp af andre kilder er det lykkedes at identificere mange sange som komponeret af Busnoys, Ockeghem, Morton, Hayne van Ghizeghem og andre – de mest kendte komponister af chansonser i 1460erne. Håndskriftet er en luksusartikel, som er udsmykket med elegante illuminationer – er i sig selv et kunstværk, der er omhyggeligt designet til at se på, til at læse og til at høre. Samtidig er det en del af et netværk, hvor det deler repertoire og æstetik med fire andre noget mere omfangsrige håndskrifter fra samme tid, nemlig årene omkring 1470. Knud Jeppesen beskrev i sin tid dette repertoire og håndskrifterne som burgundiske, men nyere forskning har vist at i det mindste bogmalerierne er udført i værksteder i Loire-dalen med Tours som hovedby, og at alle fem håndskrifter tilhører en central fransk hofkultur. Jeg bruger følgende forkortelser for de i alt fem håndskrifter: København, Dijon, Nivelles, Laborde og Wolfenbüttel, hvilket er en blanding af stednavne for bibliotekernes placering og navne på tidligere ejere, som er blevet til traditionelle etiketter:



København, KB, MS Thott 291 8° (Copenhagen Chansonnier)
Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 517 (Dijon Chansonnier)
Nivelles, Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vmc. ms. 57 (Chansonnier Nivelles de la Chaussée)
Laborde, Washington D.C., Library of Congress, MS M2.1 L25 Case (Laborde Chansonnier)
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex Guelf. 287 Extravag. (Wolfenbüttel Chansonnier)

Det virkelig bemærkelsesværdige træk i denne gruppe af beslægtede kilder er, at den samme skriver var involveret i tre af dem, idet Dijon skriveren udførte langt det meste af Dijon chansonnier, hele København chansonnier og dele af Laborde chansonnier. Det er blandt andet dette træk, der tillader os at drage slutninger om skriversnes og de udøvedes opfattelse af notation og toneartsforhold. Jeg kan da godt røbe, at min forskning samtidig viser, at håndskrifterne er tættere forbundne end tidligere forskning har vist, at nogle af håndskrifterne ofte bygger på de samme eller så godt som identiske forlæg, og at den tidsramme som de er udført indenfor skal regnes i ganske få år i stedet for som tidligere antaget gennem årtier.

Inden jeg siger mere om online udgavens design, vil jeg introducere min første case. Det er en i datiden vidt berømt sang af den engelske musiker Robert Morton, der i årene 1457-1476 var tilknyttet det burgundiske hof. I "Le souvenir de vous me tue" (Tanken/mindet om Dem dræber mig) synger en kvinde om længslen efter den fraværende elsker. Sangen er meget smuk og i sin enkelhed nærmest et mønstereksempel på, hvordan man udtrykker stille længsel i musik.

Jeg vil ikke hænge Allan Atlas ud specielt, for han er en af de musikforskere, som jeg nærer den største agtelse for. Men i hans udgave af Morton's samlede værker fra 1981 er det gået helt galt.¹ Han gør ellers hvad der ofte er det helt rigtige i den slags arbejde. Han baserer sin udgave på en enkelt kilde, som kan anses for at være den ældste komplette, i dette tilfælde Wolfenbüttel chansonnier, i stedet for at konstruere en original som ikke findes i nogen kilde. Her bliver resultatet dog misvisende. Det hjælper selvfølgelig ikke at han fejllæser kilden og overser et fast fortegn i contratenor-stemmen, men naturligvis sætter han så alle de berørte b'er ind som editoriale fortegn. Hans revisionsrapport er uhyre detaljeret, og igen gør han det på en sympatisk måde, idet han ikke blot samler det hele i uoverskuelige tabeller, men redegør først for forskelle kilderne imellem i brugen af nøgler, mensurationstegn og faste fortegn (punkt A), derefter for melodiske og rytmiske varianter (punkt B) og endelig for variationer i brug af ligaturer og coloration (punkt C), og til allersidst kommer en udgivelse og oversættelse af sangens tekst.

Hvis vi vender tilbage til hans punkt A, så viser en hurtig kontrol, at hans data er fyldt med fejl og udeladelser. Det er hvad der kan ske, når man foretager kildearbejdet ud fra en given transskription af musikken, som derefter forsynes med variantlister, der aldrig samles til komplette udsagn om musikken; fejl i registreringerne bliver ikke opdaget – jeg har selv prøvet det. I dette tilfælde er der altså ingen vej uden om at gå til kilderne igen, hvis man vil arbejde med sangen; udgaven er som kildeadgang ubrugelig. Listen over varianter i mensuration og fortegn opviser en forvirrende mangfoldighed. Nogle kilder har ikke mensurationstegn, andre er klart i *tempus perfectum* (altså tredelt takt), mens andre igen er i *tempus imperfectum* (eller todelt takt), og med hensyn til faste fortegn er forvirringen komplet: Der er kilder helt uden fortegn og kilder med et b i hver stemme, og alle kombinationer herimellem. Håndskriftet i Biblioteca Riccardiana i Firenze, ms. 2356 har endda en kombination af tre b'er i contratenor og ingen faste fortegn i overstemmerne. Alene dette peger på, at vi står overfor en kompleks kildesituation, hvilket Atlas ikke reflekterer videre over. Han har jo gjort sit, dvs. at han har leveret en brugbar udgave af sangen og redegjort for de mange varianter i kilderne. Den går bare ikke i en online udgave, hvor der er plads til at udgive hver skribers fortolkning af sangen og måske kommentere de overvejelser, der kan have ligget til grund for de forskellige versioner.

1 Robert Morton (ed. A. Atlas), *The Collected Works* (Masters and Monuments of the Renaissance 2) New York 1981. I det følgende beskæftiger jeg mig med udgaven af "Le souvenir" s. 11-24, og revisionsberetningen s. 70-76.

Det delproblem, som jeg vil trække frem i dag, angår skrivers opfattelser af tonesystemets indretning, og vi kan roligt gå ud fra at de her også repræsenterer de udøvende musikere, da nedskrifterne kan betragtes som performances på papir (eller her pergament) beregnet på at læses.

Et par forudsætninger skal lige præsenteres: Først om det middelalderlige tonesystem. Det er den gregorianske sangs og teoretikernes system, som dækker mandsstemmens toneomfang fra det dybe G (Gamma-ut) til tostreget *e*, en diatonisk skala med kun et variabelt trin, *b-rotundum* og *b-quadratum* eller det runde og det kantede B. Dette system kaldes også for *musica recta* eller den korrekte musik. Dvs. at 'løse fortegn' bliver *musica ficta* eller den fiktive musik (halvtonetrin som optræder i imaginære hexachorder). Indfører man faste fortegn i alle stemmer (i 1400-tallet altid et b) transponerer man derved hele systemet en tone ned og de variable trin bliver nu Es og E, og nu er det transponerede system følgende

Tonesystemet (Gamma-ut)



Det transponerede system /med fast b)



musica recta. Sådan lyder den traditionelle lærdom, selv om det er blevet diskuteret en del gennem de sidste par årtier. Den antages at gælde, også når de faste fortegn kun findes i nogle af stemmerne. Der kan ikke være tvivl om, at et sådant syn på fænomenet er præget af vor viden om senere tiders tonalitetsopfattelser. Men man kan rejse spørgsmålet, om ikke datidens udøvende blot opfattede de faste fortegn som et default valg indenfor den utransponerede *musica recta* – altså at man valgte b for H i de fleste tilfælde, mens en ændring af E stadig ville høre til *musica ficta*. Det er en synsvinkel, der viser tilbage til middelalderens tradition.

Herefter vil jeg kort omtale indretningen af min online udgave. Den er stadig en "Site under construction" - jeg håber at den for Copenhagen chansonniers' vedkommende vil være færdig i løbet af nogle måneder. Adgangen går gennem links'ene til venstre på alle siderne, der ordner stoffet dels under titel eller komponistnavn og dels efter kilde, så man kan gå ind efter hvert af de fem beslægtede chansonniers. Der er her i maj 2010 i alt 46 sange i udgaven (plus temmelig mange andre, som illustrerer de tilknyttede papers); og af Københavns 33 sange mangler de to sidste.

Hver sang har sin egen html-side (se f.eks. "Le souvenir de vous me tue" – <http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH020.html>). Her finder man sangens forekomst i de beslægtede håndskrifter og i andre kilder indtil ca. 1520. Desuden finder man henvisninger, editioner af de centrale kilder; tekstplysninger og edition af teksten med varianter samt engelsk paralleloversættelse. Under dette finder man længere eller kortere redegørelser for kildernes forhold til hinanden, deres troværdighed og brug af forlæg, og hvordan det påvirker opførelser af det pågældende nodemateriale; og endelig kommer en kommentar til tekst og musik. I sidens top findes ud for hver af de beslægtede chansonniers henvisninger til eksisterende

Peter Woetmann Christoffersen

The Copenhagen Chansonnier

Start		The Amlens Edition	Peter Woetmann Christoffersen
Related sources			
Copenhagen	Copenhagen		
Dijon			
Laborde			
Nivelle			
Wolfenbüttel			
Other sources			
Compositions			
by first line			
by composer			
Bibliography			
Abbreviations			
Fa-clefs			
Notes			
	Copenhagen		
	Copenhagen, The Royal Library, MS Thott 291 8° (Copenhagen Chansonnier)		
	(Description) - Facsimile		
	Contents:		
	*1 ff. 0v-1 »Comment suige de vostre cueur« 3v [Delahaye]		
	*2 ff. 1v-2 »Pour changier l'air ne pour fouir les lieux« 3v [Convert]		
	3 ff. 2v-3 »N'araige jamais mieulx que j'ay« 3v [Morton]		
	*4 ff. 3v-4 »Ma plus, ma mignonne, m'amy« 3v [Convert]		
	*5 ff. 4v-5 »De tous biens plaine est ma maistresse« 3v [Hayne van Ghizeghem]		
	*6 ff. 5v-6 »Puis qu'il convient que le depart se face« 3v [Delahaye]		
	*7 ff. 6v-7 »Se mieulx ne vient, d'amours peu me contente« 3v [Convert]		
	8 ff. 7v-9 »Tart ara mon cueur sa plaisance« 4v [Molinet]		
	*9 ff. 9v-11 »Nul ne l'a tele, sa maistresse« 3v [Baziron]		
	*10 ff. 11v-13 »M'a vostre cueur mis en oubli« 3v [Busnoys]		
	*11 ff. 13v-14 »Riant regard, acompli en douceur« 3v [unicum]		
	*12 ff. 14v-15 »Seulement une fois le jour« 3v [Anonymous]		
	*13 ff. 15v-17 »Ma plus qu'assez et tant bruiante« 3v [Busnoys]		
	*14 ff. 17v-19 »Garison sçay / Je suis mire« 4v [Anonymous]		
	*15 ff. 19v-20 »Je ne requier que vostre bien vueillance« 3v [Anonymous]		
	*16 ff. 20v-21 »Puisque honneste vie la pare« 3v [unicum]		
	*17 ff. 21v-23 »Le joly tetin de ma dame« 3v [Anonymous]		
	*18 ff. 23v-24 »Mon cueur et moi d'une alliance« 3v [Anonymous / ?Prioris]		
	*19 f. 24v »Tant est mignonne ma pensee« 1v [3v] [Anonymous]		
	*20 f. 25 »Le souvenir [de vous me tue]« 2v [3v] [Morton]		
	*21 ff. 25v-26v »Ostez la moy de mon oreille« 3v (incomplete) [Anonymous]		
	*22 f. 27 »La plus [mignonne de mon cueur]« 2v [3v] [Anonymous]		
	*23 ff. 27v-29 »Soudainement mon cueur a pris« 3v [Busnoys]		
	*24 ff. 29v-30 »Quant vous me ferez plus de bien« 3v [Busnoys]		

online facsimile-udgaver af håndskrifterne, så man straks kan blive ledt til de relevante sider; desuden links til PDF-editioner af versionerne i kilderne – de suppleres af PDF-pakker, så man kan downloade alle versionerne på én gang.

Princippet er altså: Den enklet mulige digitale udgivelse med brug af linkede html-sider med referencer til PDF-filer, der lige så godt kunne være kommet i bogtryk. Det digitale fodaftryk i projektet findes kun i kapaciteten. Her kan alle versioner, som jeg finder det nødvendigt at vise frem udgives side om side – enhver forlægger vil løbe skrigende væk fra et sådant forslag til udgivelse (allerede nu omfatter udgaven ca. 190 tryksiders kommentarer mv. og ca. 270 siders partitur).

Hvis vi ser på ”Le souvenir” i Wolfenbüttel chansonier (se [PDF-fil](#)), har skriveren fortolket den som en sang i nærmest ren F-dur med fast b i de to dybeste stemmer og et løst fortegn på det mest kritiske sted i overstemmen. Og sangen er noteret i tredelt takt. Laborde skriveren ([PDF](#)) brugte sandsynligvis nøjagtig det samme forlæg til sin kopi, idet de samme fejl optræder, som gør nodeteksten umulig at opføre, hvis den tages bogstaveligt. Men han har valgt ikke at bruge et fast b for H i Tenoren, men derimod i Superius og Contratenor. Herved fik sangen en lydsk tone med mange H'er i tenoren, altså ikke helt så meget F-dur.

Heroverfor står det forlæg som Dijon skriveren brugte til sine kopier i Dijon og København chansonnierne (PDF). Begge kopier er helt uden fortegn og i todelte taktart. Og Contratenoren er i begge udgaver noteret en kvint for højt. Det ser jo noget mystisk ud, men kan opklares ved at se på de tre faste b'er i contratenor-stemmen i håndskriftet Firenze 2356. Her står de for tonerne *f*, *B* og *F*. I nyere tid ville vi betragte b'erne for de to F'er som helt overflødige. Men de er et tydeligt tegn på at sangen oprindeligt eksisterede i den såkaldte "clefless" eller *fa*-clef notation, hvor der ikke blev brugt G-, C- og F-nøgler, men kombinationer af b'er til at angive tonestrukturen. Det skal jeg ikke komme nærmere ind på her – i den nyeste årgang af *Danish Yearbook* har jeg skrevet en artikel om dette emne.² Finessen er at sådanne sange kunne synges i valgfri tonehøjde, også i tonearter der noteret ville involvere et fast kryds, hvilket jo slet ikke fandtes i 1400-tallet. Denne notation gik i løbet af en generation af brug og de mest populære sange i repertoiret blev oversat til almindelig notation. Dijon skriveren fejllæste simpelthen sit forlæg, idet de to dybeste stemmer brugte den samme kombination af b'er til at angive strukturen. Da han havde afkodet tenoren, gentog han blot løsningen for contratenoren, selv om den rettelig skulle læses en kvint dybere og med fast b for *H*.

Den totale forvirring i overleveringen af "Le souvenir"s fortegn viser, at skriverne havde mange bud på fortolkninger af en ældre notation, som brugte fortegnene til noget andet og som ikke angav mensurationen, eftersom tredelt takt blev forudsat, når ikke andet var angivet. Det vil sige at sagen langt fra var givet, og at man stod i et vadested med hensyn til faste fortegns betydning. Kun i contratenoren skulle det faste b betyde en transposition af tonesystemet, jf. de mange dybe F'er i sangen, mens b'erne i tenor og superius viser sig at være udtryk for et valg inden for *musica recta*. Vi kommer således til at stå med en række versioner af sangen i de bevarede kilder, som alle er udtryk for mulige opførelser, mens ingen repræsenterer en original version. Noget andet er så, at jeg kan præsentere en hypotetisk version af sangen på grundlag af en mulig ældre version i *fa*-clefs, som klinger en kvint højere, så kvinden ikke behøver at klage sin nød i dybt mandsleje (se PDF "hypothetical high clefs reading").

Jeg nåede ikke at præsentere den anden case ved symposiet. Den kan man studere nærmere på hjemmesiden, som jeg vil henvise til. Det drejer sig om Antoine Busnoys' bergette »Ja que lui ne s'i actende« (<http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH032.html>), der tilhører det nyere repertoire i håndskrifterne. Her er versionerne i Dijon og Wolfenbüttel noteret uden faste fortegn, men Wolfenbüttel-skriveren indførte dog et b i contratenoren i takt 28, som sandsynligvis er fremkaldt af hans mishag ved en betonet formindsket kvint mellem tenoren og superius i takt 29 (b'et medfører b'er for H og E i den følgende passage). Laborde-skriveren benyttede sig af et forlæg, som var meget lig det som Wolfenbüttel-skriveren brugte, hvis da ikke det var det samme. Han gik et skridt videre, idet han indførte faste b'er i tenor og contratenor i sangens begyndelse. Det medfører store problemer, idet tenoren i lange passager er nødt til at synge H'er af hensyn til samklangen. Efterhånden kan der ikke være tvivl om at Busnoys' temmelig radikale udsættelse af digtet, som vender den normale satsstruktur på hovedet og gør contratenoren til den bærende stemme, og som bygger på en konsekvent brug af hexachord-formationer i C, har gjort kopisterne usikre, så de for en sikkerheds skyld foreskrev b'er for at fjerne de provokerende formindskede kvint-klange, uanset hvad der ellers sker (en fejl i overstemmen gør dette problem endnu større, se videre kommentaren til sangen).

2 'Prenez sur moi vostre exemple: The 'clefless' notation or the use of *fa*-clefs in chansons of the fifteenth century by Binchois, Barbingant, Ockeghem and Josquin', *Danish Yearbook of Musicology* 37 (2009), pp. 13-38; se også <http://chansonniers.pwch.dk/NOTES/ChansonsFaclefs.html>.

Det rigtigt interessante sker i Dijon-skriverens anden kopi i København håndskriftet, hvortil han benyttede nøjagtig det samme forlæg som til Dijon Chansonnier, som jo var uden fortegn. Denne gang tildelte han tenoren et fast b i begge sangens sektioner, og contratenor fik også et b i begyndelsen. Hvordan kom han på det? Det kan vi nok besvare. Som sagt arbejdede Dijon-skriveren også på Laborde Chansonnier, og her kunne han ønske at bidrage med sit bedste og nyeste repertoire, f.eks. Busnoys' "Ja que lui ne". Men den havde Laborde-skriveren allerede skrevet ind i samlingen. Dijon-skriveren må have studeret den nøje, for han indførte i dens sted i Laborde Chansonnier et svar på Busnoys' sang, som bygger på dens musik, "La pourveance de mon cueur" (se <http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH215.html>). Denne sang er noteret med to b'er i contratenoren og bygger på den klangverden, som vi møder i Laborde-skriverens udgave af "Ja que lui ne", og den er sandsynligvis enten komponeret af Dijon-skriveren selv, eller den er tilrettet med udgangspunkt i en musikerkollegas arbejde. I hvert fald har han omhyggeligt ført det han havde lært af arbejdet med Laborde Chansonnier videre i indførslen af "Ja que lui ne" i København håndskriftet.

I disse kilder møder vi musikere og nodekopister, som er blevet skræmt af de – efter den sædvanlige musicklære – forbudte formindskede kvinter i musikken. Derfor indførte de b'er, som medfører dels umulige passager og dels mol-agtige klange. Lidt senere italienske kilder bekræfter Dijon- og Wolfenbüttel-skrivernes oprindelige udgangspunkt med musikken i C og uden fortegn. Igen medfører indførelsen af fast b i København-versionen ikke en transposition af systemet, da H'erne bliver ved med at være i brug som uomgængelige alternativer. Skriverne vælger blot – sandsynligvis i panik over noget nyt – en anden præference inden for det utransponerede *musica recta*-system.