

LA SCIENCE
ET LA
PRATIQUE
DU
PLAIN-CHANT,

Où tout ce qui appartient à la Pratique est établi par les principes de la Science,

Et confirmé par le témoignage des anciens Philosophes,
des Peres de l'Eglise, & des plus illustres Musiciens;
Entr'autres de Guy Aretin, & de Jean des Murs.

Par un Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur.

Le p. de jumilhac. voyez. la bib. de dom. le curf pag. 134.



A PARIS,
Chez LOUIS BILLAINE, en la grand' Sale du Palais,
au Grand Cesar, & à la Palme.

M. DC. LXXIII.
Avec Privilege du Roy, & Permission des Superieurs.
Mission. m. Joseph. 2^e R.

TABLE DES CHAPITRES.

PREMIERE PARTIE.

De la Science du Chant.

CHAP. I.	D E la nature & du nom de la Science du Chant.	-	page 1
CHAP. II.	De l'antiquité de la science du chant.		4
CHAP. III.	De l'excellence de la science du chant.		9
CHAP. IV.	Definition de la musique en general.		14
CHAP. V.	Quel est l'objet de la science du chant, & quelle est la maniere dont elle s'y applique.		16
CHAP. VI.	Des divisions de la science du chant.		18
CHAP. VII.	De quelle science du chant il est traité en ce livre.		21
CHAP. VIII.	De quatre choses auxquelles on doit principalement avoir égard dans la pratique du chant.		22
CHAP. IX.	Combien il est nécessaire d'établir les mesmes principes, & de garder les mesmes regles dans la pratique du chant.		24



PARTIE SECONDE.

Des sons ou voix du Chant, & de leurs intervalles.

CHAP. I.	D E la nature des sons ou voix, & de leurs divers noms.	28
CHAP. II.	Des diverses qualitez des voix, & de leur différente division.	30
CHAP. III.	Du nombre des voix qui sont nécessaires pour produire du chant & de la melodie, & des trois genres d'intervalles dont anciennement le chant a été composé.	33
CHAP. IV.	Des intervalles du genre diatonique qui sont propres à la melodie.	38
CHAP. V.	Des intervalles du genre diatonique qui ne sont pas propres à la melodie.	42
CHAP. VI.	Des différentes especes des intervalles diatoniques.	44
CHAP. VII.	Des intervalles consonans & dissonans.	47
CHAP. VIII.	Des différentes proportions des sons & des intervalles.	52
CHAP. IX.	Des diverses gammes ou systemes des sons & des intervalles du chant.	68
CHAP. X.	Explication du systeme des Grecs.	74
CHAP. XI.	Explication de la premiere & seconde figure du systeme ou gamme de Guy Aretin.	78
CHAP. XII.	Explication de la troisieme figure du systeme d'Aretin, vulgairement appelé gamme commune.	90

- CHAP. XIII. Explication du système d'Arétin, que l'on nomme gamme sans muances. 94
- CHAP. XIV. Explication du système des notes ou des quatre lignes parallèles des livres de chant, sur lesquelles, & entre lesquelles l'on a coutume de placer les notes, 106

PARTIE TROISIÈME.

De la durée ou mesure des sons, & de leurs notes.

- CHAP. I. **E**N quoy consiste la mesure des sons ou des notes, & combien cette mesure est nécessaire dans le chant. 113
- CHAP. II. Des espèces de chant, eu égard au temps ou à la mesure des sons & des notes. 115
- CHAP. III. Des mesures particulières de chaque espèce de chant. 117
- CHAP. IV. Des notes propres à marquer la mesure de chaque espèce de chant. 120
- CHAP. V. De la manière dont les notes doivent être disposées dans les différentes espèces des chants métriques pour servir de marque à leurs différentes mesures. 125
- CHAP. VI. A quelle espèce de chant appartiennent les diverses pièces de chant, qui sont dans les livres ecclésiastiques. 130

PARTIE QUATRIÈME.

Des tons ou modes du Chant.

- CHAP. I. **D**U nom des tons ou modes, leur définition, & leurs diverses divisions. 132
- CHAP. II. Du nombre des modes. 136
- CHAP. III. Des notes modales. 145
- CHAP. IV. De la manière de discerner les modes. 147
- CHAP. V. Des diverses affections que les modes ont accoutumé de produire dans les cœurs. 151
- CHAP. VI. De l'utilité & de la nécessité qu'il y a de commencer chaque mode en un ton de voix qui soit convenable. 155
- CHAP. VII. De la manière de commencer en bon ton les pièces de chant en toute sortes de modes. 157
- CHAP. VIII. De la manière d'accorder en bon ton les voix qui sont de diverse qualité. 161
- CHAP. IX. De la manière d'accorder en bon ton les voix qui chantent alternativement avec les instrumens. 163
- CHAP. X. De la manière de continuer le chant en bon ton. 166
- CHAP. XI. De la manière de commencer, & de continuer en bon ton ce qui ne se chante pas en notes, & ce qui se recite tant seulement. 169

PARTIE CINQUIÈME.

Des cadences des modes, & de la mesure de leurs pauses ou silences.

- CHAP. I. **Q**uelle est la nature, le nombre, & le lieu des cadences. 171
 CHAP. II. Des pauses ou silences qu'il est nécessaire de faire après les cadences, 173
 CHAP. III. De la mesure & durée des pauses, & de la façon de la marquer. 174

PARTIE SIXIÈME.

De la pratique du Chant.

- CHAP. I. **Q**u'il est nécessaire de joindre à la théorie la pratique, & de l'établir toujours sur les principes de la science & les règles d'une bonne méthode, d'y rendre l'oreille fort attentive, & d'y avoir pour guide un bon maître. 175
 CHAP. II. L'ordre & la manière de s'exercer en la note du chant ou à solfier. 178
 CHAP. III. L'ordre & la façon de s'exercer en la mesure des notes ou de leurs sons, & en celle de leurs pauses ou silences. 181
 CHAP. IV. De la manière d'appliquer la note à la lettre. 184
 CHAP. V. De la manière d'appliquer à la lettre la note des chants rythmiques ou psalmodiques. 189
 CHAP. VI. Ce qu'il faut observer quand on chante avec plusieurs. 200

PARTIE SEPTIÈME.

Des notes & autoritez qui confirment ou éclaircissent ce qui dans les parties précédentes est marqué de chiffres à la marge.

- Notes & autoritez de la Preface. 204

NOTES ET AUTHORITY DE LA PARTIE I.

Du Chapitre I.	208	Du Chap. VI.	223
Du Chap. II.	211	Du Chap. VII.	225
Du Chap. III.	215	Du Chap. VIII.	225
Du Chap. IV.	220	Du Chap. IX.	226
Du Chap. V.	221		

NOTES ET AUTHORITY DE LA PARTIE II.

Du Chap. I.	228	Du Chap. II.	229
-------------	-----	--------------	-----

Du Chap. III.	232	Du Chap. IX.	248
Du Chap. IV.	236	Du Chap. X.	251
Du Chap. V.	238	Du Chap. XI.	252
Du Chap. VI.	239	Du Chap. XII.	256
Du Chap. VII.	239	Du Chap. XIII.	256
Du Chap. VIII.	241	Du Chap. XIV.	261

NOTES ET AUTHORITEZ DE LA PARTIE III.

Du Chap. I.	262	Du Chap. IV.	269
Du Chap. II.	265	Du Chap. V.	274
Du Chap. III.	268	Du Chap. VI.	277

NOTES ET AUTHORITEZ DE LA PARTIE IV.

Du Chap. I.	277	Du Chap. V.	291
Du Chap. II.	281	Du Chap. VI.	295
Du Chap. III.	287	Du Chap. VII.	297
Du Chap. IV.	288	Du Chap. XI.	298

NOTES ET AUTHORITEZ DE LA PARTIE V.

Du Chap. I.	299	Du Chap. III.	300
Du Chap. II.	299		

NOTES ET AUTHORITEZ DE LA PARTIE VI.

Du Chap. I.	301	Du Chap. IV.	304
Du Chap. II.	301	Du Chap. V.	307
Du Chap. III.	303	Du Chap. VI.	309

PARTIE HUITIEME.

Des Exemples dont il est fait mention dans les Parties precedentes.

EXEMPLE I.	Des diverses figures des systemes ou gammes.	314
EXEMPLE II.	Des modes naturels & transposez, & des especes d'octave dont ils sont formez. Des especes de quarte, de quinte, & de l'une & l'autre sexte.	317
EXEMPLE III.	Des diverses manieres dont l'on notoit anciennement le chant en Occident.	319
EXEMPLE IV.	Des notes du plain-chant, & des chants metriques.	321
EXEMPLE V.	De la figure & de la situation des quatre lignes paralleles, des trois clefs, & des deux signes de <i>b mol</i> , & de \square carre.	322

EXEMPLE VI.	Des intervalles qui sont propres à la melodie , soit par degrez joints, soit par degrez disjoints. Du nombre de leurs especes. Et de la façon d'en commencer le compte par la lettre C : qui selon Aretin au Chap. 2. des Formules des modes, est naturellement la premiere lettre du chant.	324
EXEMPLE VII.	Des intervalles qui ne sont pas propres à la melodie.	331
EXEMPLE VIII.	Des nuances.	332
EXEMPLE IX.	Des douze modes naturels , & de leurs notes modales.	333
EXEMPLE X.	Des douze modes transposez , & de leurs notes modales.	334
EXEMPLE XI.	Du nombre des notes , dont chaque mode peut par licence excéder son octave tant au dessus qu'au dessous.	335
EXEMPLE XII.	Des modes qui sont superflus , & qui surpassent leurs octaves.	336
EXEMPLE XIII.	Des modes qui sont melez de l'autentique & du plagal.	336
EXEMPLE XIV.	Des modes qui sont incomplets , & qui ne remplissent pas leurs octaves.	337
EXEMPLE XV.	Des dominantes au mesme ton de pleine voix.	338
EXEMPLE XVI.	Des neumes , & des phatongues.	338
EXEMPLE XVII.	Des notes feintes.	340
EXEMPLE XVIII.	Des cadences.	341
EXEMPLE XIX.	Des vers qui n'ont que la seule cadence finale.	341
EXEMPLE XX.	Des vers qui ont deux cadences , l'une mediane à leur cefure du milieu ; l'autre finale à la fin du vers.	343
EXEMPLE XXI.	Des chants metriques.	344
EXEMPLE XXII.	De la synalephe , de la syncope , & de la syneresé des notes à 1 chant des vers.	345
EXEMPLE XXIII.	Formules des intonations , des mediations , des teneurs , & des terminaisons de toute sorte de chants psalmodiques.	346
	Formules de la psalmodie du I. ton.	347
	Formules de la psalmodie du II. ton.	352
	Formules de la psalmodie du III. ton.	354
	Formules de la psalmodie du IV. ton.	358
	Formules de la psalmodie du V. ton.	361
	Formules de la psalmodie du VI. ton.	363
	Formules de la psalmodie du VII. ton.	364
	Formules de la psalmodie du VIII. ton.	369
	Formules de la psalmodie du VIII. ton irregulier.	371
	Formules de la psalmodie du IX. ton ou I. affinal.	373
	Formules de la psalmodie du X. ton ou II. affinal.	374
	Formules de la psalmodie du XI. ton ou V. affinal.	375
	Formules de la psalmodie du XII. ton ou VI. affinal.	377
	Convenance mystique entre la lettre & le chant des huit tons de l'Eglise, dans huit antiennes composées par Aretin.	379
	Formules des versets <i>Gloria Patri</i> , & <i>Sicut erat</i> , des introïts de la Messe, pour les huit tons & leurs affinaux.	380
	Formules du verset <i>Gloria Patri</i> , &c. des respous pour les huit tons & leurs affinaux.	382

TABLE DES CHAPITRES.

Formules des intonations, mediations, teneurs, & terminaisons de toutes les autres choses, qui se chantent aux heures canonales, en chant psalmodique, & qui ordinairement ne se trouvent pas notées, ni dans les psautiers, ni dans les antiphonaires. 384

Formules des intonations, mediations, teneurs & terminaisons de tout ce qui se chante à l'Autel en façon de chant psalmodique, & qui n'est pas noté dans les missels. 393

APPROBATION.

JE sous-signé Maistre de la Musique de la Sainte Chapelle de Paris, Certifie avoir leu exactement un Livre intitulé, *La Science & la pratique du Plain-chant*; & je l'ay leu avec bien de la joye, quand j'ay appris qu'il estoit l'ouvrage d'un Religieux de l'Ordre de Saint Benoist, sçachant que depuis plusieurs siècles il semble que Dieu ait mis comme en dépost toutes les Sciences dans cét Ordre illustre, & principalement la Musique qui luy doit la meilleure partie de ses beaux chants, sa gamme, ses lignes, ses clefs, ses notes & ses regles; Ce qui me fit esperer de trouver en ce Livre quelque chose qui répondroit à la reputation que cét Ordre s'est acquis & conservé jusqu'icy dans les Sciences. Mon esperance n'a point esté vaine, & je rends témoignage au public d'y avoir veu la Theorie de la Musique entiere-ment debarassée de l'obscurité dont les anciens Maistres de cette divine Science l'avoient enveloppée; & d'y avoir leu tant de recherches & tant de citations de presque tous les Auteurs qui en ont traité, qu'on peut regarder cét ouvrage comme un abrégé de plusieurs autres, & comme un recueil de toutes les methodes qui ont paru jusqu'icy sur la pratique du chant Ecclesiastique; ainsi je juge qu'il sera tres-utile au public. A Paris le 3. d'Octobre 1671. R. OUV R A R D.



P R E F A C E.



'On a tant écrit de la musique & de l'art de chanter, qu'il est à craindre que plusieurs à la seule vûe du titre de cét ouvrage ne le méprisent, & ne le mettent au nombre des Livres inutiles : Mais il y a aussi lieu de se promettre que les personnes équitables en useront autrement, & qu'ils voudront connoître avant que de juger. Au moins espere-t-on d'eux cette justice qu'ils daigneront s'informer des motifs qui m'ont engagé à écrire d'une matiere traitée par tant d'autres. La principale raison qui m'a porté à entreprendre cét ouvrage est que dans cette grande multitude d'Autheurs qui se sont occupez à donner des instructions sur le chant, à peine s'en trouve-t-il un seul qui ait traité de tous les points de theorie & de pratique qui le concernent. Boëce qui a le plus exactement recueillly tout ce que les philosophes & les musiciens Grecs & les autres anciens autheurs les plus fameux avoient laissé par écrit de cette science jusques à son siecle, & qui en a traité avec plus de doctrine & de soin dans les cinq livres de sa musique, n'a parlé que des sons, de leurs intervalles & proportions, de leurs consonances, de leurs systemes, de leurs genres, & de leurs modes. S. Augustin au contraire dans les six Livres qu'il en a composéz, ne s'est arresté qu'à la seule mesure des sons, & à la mesure de leurs silences. Cassiodore, S. Isidore, & le venerable Bede, ou celuy qui a emprunté son nom, ont dit fort peu de chose des systemes, des genres, des modes, & de la mesure, & n'ont fait aucune mention des cadences, & de leurs silences.

Guy Aretin s'est particulierement étudié à faciliter la pratique des intervalles, des notes, & des modes, à quoy les precedens n'estoient pas descendus en particulier. Mais il a dit peu de chose de leur theorie, n'a point parlé des genres, & a laissé par écrit peu d'observations sur la mesure des sons, & des silences, & sur la valeur des notes, parce qu'il se contentoit lors d'en instruire ses disciples de vive voix.

Jean des Murs Docteur de Paris dans sa theorie de la

musique n'a traité que des proportions que doivent avoir les intervalles du chant, les mesures des sons, & les diverses notes qui en marquent la différence & la valeur.

Franchin, Glarean, Zarlino, & les autres modernes, qui depuis deux ou trois siècles ont le mieux écrit des intervalles, & de la mesure tant des sons que des silences, n'ont quasi eu en vûe que la musique à plusieurs parties, & la musique figurée, sans se mettre en peine de donner les instructions sur tous les points qui sont particuliers au plainchant.

De sorte que pour assembler en un corps tout ce qui peut appartenir à la théorie & à la pratique du plainchant, il est comme nécessaire de faire un recueil de tout ce qui se trouve épars sur ce sujet dans les livres des meilleurs auteurs, afin que ceux qui n'ont pas le loisir & la commodité de voir ceux qui ont écrit de ces divers points, les trouvent recueillis en un seul Livre.

Une autre considération qui m'a excité à dresser ce recueil est la multitude des méthodes defectueuses qui dans ces derniers siècles ont été mises en lumière sur le fait du chant: je les appelle defectueuses, parce qu'en la pluspart l'on n'y voit ni les principes de science, ny tous les points de pratique qui sont nécessaires pour bien former au chant ceux qui s'y exercent. Ce qui en semblable occasion obligea autrefois Aristoxène l'un des plus anciens & des plus fameux écrivains & musiciens de l'antiquité, & après luy plusieurs autres illustres auteurs de se plaindre de la rémerité & de l'ignorance de ceux qui se mêlent ou de donner au public de semblables livrets, ou de noter & corriger ceux du chant: ce qui est d'autant plus dommageable, que ce sont ordinairement ces sortes de Livres qui ont le plus de cours & de débit, soit à cause de leur nouveauté soit parce qu'il y a plus de commodité de les avoir que de recouvrer les anciens. D'où il arrive que les défauts & les erreurs qui y sont contenuës, sont aussi renduës plus universelles & plus communes. Afin donc d'empêcher le cours d'un abus si nuisible à la perfection de la science & de la pratique du chant & de donner les moyens nécessaires pour corriger les erreurs qui s'y sont glissées, il semble nécessaire & de joindre en un seul Livre tout ce qui concerne la science & la véritable pratique du chant, & de le confirmer tant par l'autorité des plus anciens & des meilleurs

²
Nicomach.

³
Ioannes
de muris.

⁴
Aristox.
& alij.

auteurs, que par des raisons ou demonstrations, lors que le sujet le demande.

Que si l'entreprise de ceux qui ont temerairement écrit du chant, oblige de remedier à leurs manquemens & de donner le moyen de les corriger, l'ignorance & l'incapacité de ceux qui au defaut de meilleurs maistres sont employez en une infinité de lieux à l'enseigner de vive voix, semble y devoir contraindre, vû qu'à l'exception de quelques bonnes Villes & des principales Eglises, où les meilleurs maistres de musique ont accoûtumé d'estre entretenus, il se trouve peu de personnes dans les autres Villes, & beaucoup moins dans les Bourgs & les Villages, qui ayent la science & l'adresse requise pour s'acquitter bien de cét employ & former comme il faut au chant ceux à qui ils l'enseignent. D'où vient que ne sçachant leur apprendre autre chose que d'élever & d'abaisser tellement quellement la voix en solfiant la note, les abus & la corruption du chant ne font que prendre de nouveaux accroissemens & se rendre plus universels. Le moyen donc le plus facile pour arrester le cours de ce desordre est d'avoir quelque solide instruction tant de la theorie que de la pratique du chant, à laquelle ceux qui y sont obligez puissent avoir aisément recours.

Or ce moyen ne sera pas moins utile à ceux qui apprennent le chant qu'à ceux qui l'enseignent, particulièrement lorsque ayans déjà de l'âge & de la discretion ils sont appelez à l'estat Ecclesiastique ou religieux, & qu'ils ont assez d'esprit ou de science pour se pouvoir instruire eux-mesmes par la lecture, au defaut de la vive voix; car ils pourront alors trouver en ce recueil ce qui leur sera necessaire à cét effet.

Enfin ce recueil pourra aider à garentir les personnes intelligentes d'une erreur dont la pluspart semblent avoir esté jusques à present prevenus, en faisant paroître une espece de mépris pour cette science, n'étudiant point sa theorie, & n'usant de sa pratique qu'avec beaucoup de negligence, lorsque leur caractère ou la qualité de leurs benefices ou dignitez Ecclesiastiques les engagent à s'en acquitter; comme si c'estoit déroger à leur haute suffisance & à leur bel esprit, ou à la grandeur de leur naissance ou de leurs dignitez, que de s'appliquer à la connoissance & à la

pratique de cette science. Ils pourront donc voir icy que ces fortes de sentimens ne sont que des illusions ; & que tout au contraire ce sont ces memes qualitez d'esprit & de science , de dignité & de prelatute Ecclesiastique , qui les obligent plus étroitement à se perfectionner dans le chant- parce que comme ce sont eux qui doivent le maintenir dans son integrité & dans sa perfection , & en retrancher non seulement les abus , mais aussi la moindre alteration qui s'y puisse glisser ; ce sont pareillement eux qui suivant le sentiment des Theologiens , & memes ⁵ de Platon & d'Aristote , y doivent estre les mieux versez ; parce qu'autrement ils ne pourront estre bons Juges d'une chose dont ils n'ont ny la connoissance ny l'experience ; & beaucoup moins pourvoir au defauts qui s'y commettent & les corriger.

⁵
Plato.
& alij.

Que s'ils veulent passer plus avant dans la connoissance de cette science & en considerer les avantages, ils verront dans la suite qu'elle est une des principales , des plus nobles , & des plus dignes de l'homme ; si auguste , qu'elle seule approche de plus prés nos saints Autels que ne font tous les autres arts ou sciences ; & qu'elle a esté si soigneusement cultivée , que non seulement les premiers & les plus illustres philosophes ⁶ de l'antiquité , & ses plus vaillans heroes ; mais aussi les plus sages , les plus vertueux , & les plus puissans Roys , comme David , Salomon , Charlemagne , Robert ; les plus saints Prelats , & les plus grands Docteurs de l'Eglise , comme S. Ambroise , S. Augustin , S. Gregoire ⁷ le Grand , le Pape Hormisda , & plusieurs autres tant Papes , que signalez personnages , comme Boëce , Cassiodore , S. Jean Damascene ⁸ , S. Odon l'un des plus saints ⁹ Abbez de l'ordre de S. Benoist , des plus exacts Observateurs de sa sainte Regle , & Fondateur du monastere & de l'ordre de Cluny , & grand nombre d'autres celebres personnages ont estimé son étude des delices ¹⁰ , & ont eu un soin particulier soit d'en écrire & d'en donner des instructions , soit de s'y exercer & de la faire pratiquer. De sorte qu'il y a sujet de croire , qu'apres tous ces exemples ils n'auront aucune peine d'entrer dans ces sentimens , & d'imiter la conduite de si grands & de si saints personnages , & qu'ils ne negligeront pas d'appliquer leur esprit & leurs soins à une chose , à laquelle la condition de leur estat Ecclesiastique ou Religieux & le rang ou la dignité qu'ils

⁶
Quintil.
& alij.

⁷
Strabo.
& alij.

⁸
Cedranus.
& alij.

⁹
Gui lo.

¹⁰
August.

y tiennent les oblige si étroitement ¹¹, & qui fait non seulement la principale & la plus importante, mais aussi la plus ordinaire & la plus continuelle de leurs occupations. Par où il est visible qu'ils ne peuvent négliger un devoir si important sans blesser ¹² leur conscience, & sans s'engager dans une des plus grandes miseres de la vie, qui est de faire profession d'un art ou d'une science, & de s'y exercer journellement sans y faire aucun progresz & sans en acquérir jamais la perfection ¹³.

¹¹
Rabana,

¹²
S. Tho^m
mas &
alij.

¹³
Guido
& alij.

Voilà les motifs qui m'ont autrefois induit à solliciter quelques personnes doctes & des plus intelligentes dans la theorie & dans la pratique du plainchant de donner au public une methode accomplie pour l'un & pour l'autre, & qui à leur défaut m'ont excité à en tracer un crayon grossier dans ce recueil, en attendant que quelque personne mieux versée en ces matieres en donne un portrait accompli. Il ne reste maintenant qu'à dire quelque chose de l'ordre que l'on tient dans ce livre, afin d'en rendre l'intelligence plus facile. Comme donc il y a six principaux chefs auxquels tout ce qui concerne le chant se peut reduire, ce Livre est pareillement divisé en six parties; dont la premiere traite de la science du chant. La 2^{de} des sons ou des voix, & de leurs intervalles. La 3^e du temps ou de la mesure des mesmes sons. La 4^e des tons ou modes des pieces de chant. La 5^e de leurs cadences, & du temps ou mesure des silences ou pauses des mesmes cadences. La 6^e de la pratique ou de la maniere de s'exercer au chant.

Le titre de la premiere partie est de la science du chant, parce que cette partie ne contient que peu ou point de pratique: & la sixième au contraire a pour titre la pratique, parce que l'on s'y arreste davantage aux points particuliers de la pratique. Quant aux autres parties la theorie & la pratique y sont ordinairement mêlées, afin que la pratique du chant soit en tous ses points éclairée des lumieres de la science, établie sur ses principes, & perfectionnée par sa conduite. Chacune de ses parties est divisée en plusieurs Chapitres, dont le lecteur peut voir la table ensuite de cette Preface.

Outre ces six parties il y en a deux autres qui y sont ajoutées, dont la septième contient les autoritez, qui sont employées pour servir de preuve & d'éclaircissement aux

points les plus importans du texte des six autres parties ; afin que ceux qui se contentent de la lecture du texte en ayent la suite plus aisée sans l'embaras des citations : & que les autres qui desirent les voir & s'éclaircir plus amplement de ce qui y est contenu , puissent le faire plus commodement sans estre obligez de chercher ces autoritez dans des auteurs dont les Livres ne se trouvent pas ordinairement chez les personnes particulieres ; & dont mesme plusieurs ne se rencontrent que rarement & en peu de Bibliothèques ; & d'autres comme Jean des Murs & Guy Aretin qui est tres. souvent cité , ne se voyent point imprimez ; leurs manuscrits mesme sont si rares qu'il ne seroit pas aisé d'en trouver ou d'en indiquer cinq ou six dans toute l'Europe.

Ces autoritez y sont mises en façon de notes ou d'observations , & elles y sont assez souvent multipliées pour établir plus solidement la verité qu'elles contiennent par le témoignage des Anciens Auteurs & des modernes, de Philosophes & des Peres, des Musiciens & des Praticiens : comme aussi afin que les diverses expressions d'une mesme verité puissent servir aux differens gousts des lecteurs , & s'accommoder à l'inégale portée & capacité de ceux qui s'adonnent à l'étude du chant, ou qui à cette occasion peuvent avoir la lecture de ce livre. Que s'il se rencontre ailleurs quelque autre espece de repetition, elle n'y est mise que pour le mesme sujet , ou bien parce que ce qui n'est touché en un endroit que par occasion, ou qui y est traité selon la theorie , est expliqué plus au long en son propre lieu ou y est appliqué à la pratique.

Le rapport que ces autoritez ont avec le texte y est designé par les chiffres qui se voyent dans le milieu des interlignes, & à l'endroit de la marge qui y répond ; car les autoritez qui conviennent au texte où ces chiffres se voyent placez , sont pareillement marquées des mesmes chiffres dans la VII. partie. Quant aux autoritez multipliées elles sont couchées sous un mesme chiffre , & ne sont distinguées les unes des autres que par une petite étoile. *

Que si ces mesmes autoritez y sont quelquefois étendues au delà du point du texte auquel elles sont appliquées, c'est parce que ce qui precede ou ce qui suit la sentence qui y est enclose, contient ou les causes, ou les effets, ou les proprietés, ou les accidens, ou les definitions , ou les

divisions, ou autres choses semblables qui peuvent donner de l'éclaircissement au sujet.

Bien que toutes ces authoritez ne soient qu'à la fin du Livre, le Lecteur ne doit pas estre moins diligent à y avoir recours ; parce qu'il y trouvera souvent expliqué au long ce qui n'est qu'effleuré au texte : outre que les termes dont les bons auteurs se servent, sont comme des oracles auxquels l'on a ordinairement plus de creance. Ceux toutes-fois qui ne veulent voir que le texte, & se contentent de sçavoir les noms des Auteurs qui y sont citez, les trouveront sous les chiffres de la marge lorsqu'ils ne sont pas exprimez dans le texte, en sorte neanmoins que quand il y en a plusieurs de citez pour un mesme sujet, il n'y en a qu'un qui y soit nommé, & les autres y sont indiquez par ces mots *& alij.*

Les passages frequens de Guy Aretin & ceux de Jean des Murs qui y sont citez, sont pris des manuscrits de ces deux auteurs, qui ne paroissent pas estre moins anciens que les siècles où ils ont vécu. Ils sont entiers, & l'écriture est fort belle & fort correcte. Celuy d'Aretin appartient à l'Abbaye de S. Evroult en Normandie : Il luy fut vray-semblablement donné par un Abbé de la mesme Abbaye nommé Serlon, qui fut fait Evesque de Seez en 1091. d'où ayant esté contraint de se retirer à cause des outrages que luy faisoit ¹⁴ Robert Comte de Bellesme, il passa en Italie, où pendant le séjour qu'il y fit, son mérite & son erudition luy acquit aisément l'amitié des gens de Lettres, & luy donna moyen de faire écrire & d'envoyer ce manuscrit à ses Religieux pour lesquels il eut des soins & une bonté de Pere jusques à la fin de sa vie.

Ce qui rend encore plus considerable ce manuscrit & en releve le prix, est que l'on y void les traitez, qu'il dit luy-mesme avoir composez ¹⁵, sçavoir *les regles claires* dans son *micrologue*, dans les deux *prologues* de son *Anriphonaire* l'un en *rythme* l'autre en *prose*, dans son *Epilogue des Formules des modes*, (si ce n'est que l'écrivain du mesme manuscrit se soit abusé en écrivant *epilogue* au lieu de *prologue*) dans les *formules* des mesmes modes ; & dans une espece d'*epilogue rithmique* qui est en suite des mesmes formules : & qui sans titre commence par ces mots *Ars humanas instruit loquelas* &c. L'Antiphonaire qu'Aretin dit encore avoir composé, sous lequel nom il comprend aussi le graduel, est

14.
Orderic.

15
Guido.

contenu dans le mesme manuscrit , & y est noté avec des lignes vertes & rouges , suivant la nouvelle methode du mesme Aretin.

La bonté du mesme manuscrit se reconnoist aussi par les citations des passages d'Aretin , dont les anciens Autheurs se sont servis qui s'y trouvent tous ; comme aussi par les omissions & quelques autres fautes d'un manuscrit dont le Cardinal Baronius a extrait la Lettre ou l'Epistre dedicatoire du micrologue de Guy Aretin à Theodalde Evesque d'Arrezzo , laquelle il a inserée dans son II. Tome en l'année de JESUS-CHRIST 1022. desquelles fautes le manuscrit de saint Evroult est exempt , quoy qu'il y en ait quelques autres de l'écrivain. Ceux qui auront la curiosité de les voir & de les corriger dans les exemplaires de Baronius , trouveront au commencement de la Partie VII. à la fin des notes de cette Preface la copie de la mesme Lettre ¹⁶ , & la Table des Titres ou des Chapitres du micrologue qui la suit immediatement , selon qu'elle est couchée dans le mesme manuscrit de S. Evroult.

16.
Guido.

Il ya encor à Paris un autre manuscrit du mesme Aretin dont l'écriture paroist de quatre à cinq cens ans , lequel a autrefois appartenu à la Bibliotheque de Laurens Bochel Advocat de Paris : mais il ne contient que deux des traitez d'Aretin , le micrologue , & le prologue profaique ; & encore manque-t-il au micrologue les six derniers Chapitres. Du reste ce qui y est , est aussi correct qu'au manuscrit de saint Evroult.

Quant au manuscrit de Jean des Murs , dont je me suis servy , il appartient à M^r Jouët digne Maistre de la Musique de Nostre-Dame de Chartres. Il y en a un autre dans la Bibliotheque de S. Victor de Paris ; mais il n'est ny si correct ny si bien écrit que le precedent , & n'est pas entier ; car il ne contient que les deux premieres parties de cét autheur , & non la troisiéme qui traite de la figure & de la valeur des notes , dont toutefois les écrivains modernes luy ont attribué l'invention à cause de cette Partie , qui pour ce sujet est estimée la principale & la plus considerable de cét autheur.

La huitième & derniere Partie contient tous les exemples dont il est fait mention aux autres parties ; ils y sont ainsi renvoyez afin que le cours de l'impression du livre n'en soit ny interrompu ny embarrassé , & qu'il ne soit pas besoin de les reïterer dans les divers endroits du livre où il en est fait mention.



LA SCIENCE ET LA PRATIQUE DU PLAIN-CHANT.


PARTIE PREMIERE.

De la Science du Chant en general.

CHAPITRE I.

De la nature, & du nom de cette Science.



I.  A pratique du chant est le but & le principal sujet de cét ouvrage. Mais comme elle ne peut estre ny certaine, ny accomplie, si elle n'est conduite par les lumieres de la science; il est du bon ordre d'entrer en matiere par des principes de theorie. Les plus generaux sont expliquez dans cette premiere partie, & ceux qui sont plus particuliers dans les parties suivantes selon que le sujet le demandera, & qu'ils pourront estre utiles pour établir ou pour rendre plus facile & plus parfait l'exercice du chant.

II. La science du chant est un des sept Arts ¹ liberaux, & à pour son genre les ² Mathematiques, c'est à dire la science qui s'occupe à raisonner sur la quantité ou grandeur considerée en elle-mesme. Ces Mathematiques comprennent quatre sorte de sciences, sçavoir l'Arithmetique, l'art de chanter (que l'on appelle Musique ou Harmonique) la Geometrie, & l'Astronomie. Mais la science du chant à cét

¹
Isidor.
²
Boetius
& ali.

2 PARTIE I. *De la science du chant en general,*
avantage sur les trois autres, qu'elle les renferme en quel-
que maniere, & les employe 3 à son service. Elle em-
prunte les nombres de l'Arithmetique, l'étenduë ou la
quantité permanente de la Geometrie, les raisons ou pro-
portions de toutes les deux, la durée & le temps de l'A-
stronomie; & elle se prevaut de toutes ces choses, non
seulement pour contempler & faire entendre les accidens
propres aux sons qui composent le chant, c'est à dire le
nombre, les proportions, & le rapport des differens sons,
leur distance ou leurs intervalles, leur temps ou leurs me-
sure, leur harmonie ou melodie, leur consonance ou leur
disonance, mais aussi pour y conduire mieux la voix dans
la pratique.

3
Ptolem.
& alij.

III. Le mot de *Musique* tire son origine de celuy des *Muses*,
dequoy il n'y a point d'autre raison & d'autre fondement
que l'erreur ou la fantaisie des Payens, qui attribuoient aux
muses une espece de 4 *toute-puissance* à l'égard du chant,
c'est à dire la souveraine disposition de tout ce qui appar-
tient à l'art de chanter, ou bien l'habileré à faire des vers,
& des airs excellens sur toutes sortes de sujets. D'où leurs
Philosophes & leurs Musiciens ont pris occasion de
donner à la science du chant le nom de *Musique*. L'on
pourroit encore dire, qu'ils luy ont attribué ce nom qui est
commun à toutes les *Muses*, parce qu'ils ont estimé que cer-
te science comprend toutes les autres 5 auxquelles ils
croyoient que les *Muses* particulieres presidoient, & dont
elles leur estoient des symboles.

4
August.

5
Franch.

IV. Afin toutefois d'éviter l'équivoque qui peut aujour-
d'huy se rencontrer dans ce nom de *Musique*, il faut re-
marquer que la signification qu'il a eü anciennement, est
bien differente de celle qu'il a en nostre langue depuis peu
de siecles; vû qu'on le prend ordinairement pour le chant
à plusieurs parties; & que les anciens auteurs par ce ter-
me ont premierement & principalement entendu designer
le Plain-chant, bien que dans ses commencemens il ne
fust renfermé 6 que dans l'étenduë d'un ou de deux tetra-
chordes chantez par une seule voix, & touchez sur un seul
instrument ou separément ou (ce qui estoit alors fort en
usage) conjointement; parce qu'ils ont estimé que l'es-
sence & le principal employ de cet art consistoit plutôt

6
Kirch.

dans la melodie, & dans la suite agreable de plusieurs differens sons, que dans l'union harmonieuse, & le concert de plusieurs parties.

V. Et quoy que cette diversité de parties püst aussi estre comprise sous ce nom, il y a toutefois sujet de douter si elle a eü lieu dans la Musique des anciens. Quelques-uns tiennent qu'elle n'a commencé, ou du moins qu'elle n'a esté en vogue & dans le frequent usage, que depuis deux ou trois siecles (qui est l'opinion de Glarean ⁷) ou depuis cinq ou six, comme veulent Kirker & Gassendi ⁸. Il est toutesfois vray-semblable qu'elle n'a pas esté inconnüe aux anciens, ainsi qu'on le peut conjecturer de ce qui s'en trouve dans l'Escriture sainte, ⁹ dans Platon, dans Aristote, dans Euclide, dans Ptolomé, dans Boece, & dans plusieurs autres Philosophes & Musiciens de l'antiquité, qui ont traité si exactement des consonances (qui n'ont lieu que dans le chant à plusieurs parties) qu'ils semblent ne l'avoir pü faire sans en avoir esté autant instruits par la pratique, que par la speculation. Cassiodore qui vivoit au mesme temps que Boece, c'est à dire, au cinquième & sixième siecle, Saint Isidore qui a vëcu dans le sixième & septième, & Bede qui est mort dans le huitième, marquent en quelque sorte dans leurs escrits ¹⁰ que de leur temps l'on usoit de cët assemblage de voix & de cette symphonie; bien qu'elle ne püst pas estre alors si étendue, ny si parfaite qu'elle est aujourd'huy, à cause du peu de consonances qu'ils y employoient.

VI. L'antiquité a donc eü quelque connoissance du chant à plusieurs parties, mais elle ne l'a pas pour cela designé par le nom de Musique, comme par un nom qui luy fust propre & particulier à l'exclusion du Plain-Chant. Au contraire, c'est le Plain-chant qui a receu le premier le nom de musique, comme estant le plus ancien, le premier d'origine, le plus simple, le plus naturel, le plus commun, & le plus utile, le plus ¹¹ estimé à cause qu'il est plus facile, plus propre à former la voix, & qu'il fait mieux entendre la lettre, & consequemment lors que les paroles en sont instructives & édifiantes, il contribuë bien plus à éclairer l'esprit, & à exciter dans le cœur des mouvemens de pieté & de vertu. Aussi est-ce du Plain-Chant

7
8
9
Paralip.
2.

10

11
Glaran.
& *alij.*

4 PARTIE I. De la science du chant en general ;
dont les anciens Philosophes ont parlé , lors qu'ils ont
donné tant d'éloges à cét Art , qu'ils appelloient Musique.

CHAPITRE II.

De l'antiquité de la science du Chant.

I. **P**OUR proceder avec quelque ordre dans la recherche de l'origine & de la succession de cette science, il est à propos de mettre de la distinction entre ce que l'Écriture sainte nous en enseigne , ce que les Interpretes, les Theologiens , & les autres bons Auteurs nous en disent , & ce que les payens en ont laissé par écrit. Nous trouvons dans l'Écriture sainte , qu'il en est fait mention avant tous les autres Arts , & toutes les autres sciences ; & que Jubal fils de Lamech fut le pere ¹ ou le maistre de ceux qui s'exerçoient au chant avec le son des instrumens ; Et l'auteur de l'Ecclesiastique entré les louanges qu'il donne à Hénoc , à Noé , Abraham , Isaac , Jacob , Moÿse , Aaron , & autres saints personnages de la loy de nature , & de l'ancien Testament , marque en particulier , *qu'ils ont employé leur ² esprit & leur sçavoir à rechercher les diverses manieres ou modes du chant , & à escrire en vers les veritez saintes* , ce qui semble se pouvoir verifier à la lettre d'Hénoc mesme , puis qu'ayant vescu en mesme temps que Jubal ³ , il n'a pû ignorer l'art de chanter , qui estoit alors rendu commun avec le son des instrumens , & qui supposoit déjà celuy de la voix ; Or il n'a pas manqué de pieté pour le consacrer à l'usage des choses saintes , de mesme qu'il y a consacré ses ⁴ écrits , quoy que depuis un si long-temps l'on y en ait meslé qui sont apocriphes. Laban petit fils de Nachor frere d'Abraham , neveu d'Isaac , & beau-pere de Jacob avoit dans la Mesopotamie , la pratique de ⁵ cét Art. Job , qui selon l'opinion la plus commune , estoit petit fils d'Esau , & qui habitoit dans l'Idumée , en parle en divers endroits de ses ⁶ écrits. Moÿse qui avoit esté élevé dans la Cour d'Égypte , où il fut instruit dans toute la sagesse des Égyptiens , ⁷ & qui posseda avec avantage les sciences & la sagesse des Patriarches ses predecesseurs desquels il a décrit l'histoire , estoit fort habile dans l'art de composer , & de chanter des cantiques ; ainsi qu'on

¹
Genes. 4.

²

³
Genes. 4.

⁴
August.
& alij.

⁵
Genes. 31.

⁶
Job. 21.
& 30.

⁷
Act. 7.
& alij.

le peut juger par les deux ⁸ qu'il nous a laissez ; & par l'ordre & les ceremonies que luy & sa sœur Marie avec tout le peuple de Dieu observerent ⁹ en les chantant. Car Moysè commençoit, & conduisoit le chœur des hommes, & Marie celuy des femmes ; celles-cy joignoient aux voix les instrumens, & un chœur répondoit à l'autre : Toutes lesquelles choses font voir qu'ils estoient tous intelligens, & bien versez dans la pratique de cét art. Ce qui paroist encore du temps des Juges en divers endroits de l'Ecriture ¹⁰. Le haut degré de perfection auquel cét Art fut porté quatre ou cinq siècles après Moysè, sous les regnes de David & du sage Salomon ¹¹ son fils sont pareillement des preuves de la grande habitude ; & tout ensemble de l'habileté de leurs peuples dans l'exercice de cette science. Les Chaldéans y estoient aussi fort accoutumez ainsi qu'il paroist par l'histoire de Daniel. ¹²

II. Les Interpretes de l'Ecriture sainte, & d'autres bons auteurs disent plusieurs autres choses touchant l'origine de cette science, lesquelles ont beaucoup de vray semblance, & meritent d'estre sçeuës. S. Cyrille Alexandrin, Hugues de S. Victor, Tostat, & la pluspart des Interpretes qui tiennent que c'est Adam, & non Enos, qui a le premier ¹³ commencé à honorer Dieu par le culte extérieur des prieres, des loüanges, des sacrifices, & des ceremonies extérieures, semblent par consequent luy rapporter l'origine du chant, qui a toujours fait une partie fort considerable du culte extérieur. Il est mesme probable, que le chant a eu lieu au paradis terrestre dans l'estat de l'innocence & de la justice originelle. Il avoit déjà commencé dans le ciel par les cantiques ¹⁴, dont le Prophete Isaye & S. Jean font mention. Car les Anges ne les ont pas seulement chantez au temps que ces saints en ont eü la revelation ; ils les ont sans doute commencez dès le moment de leur creation ou de leur confirmation en grace (ainsi que Job le témoigne ¹⁵) ils les ont depuis toujours continuez, & ne les finiront jamais. Ce n'est donc pas merveille que le premier homme les ait lors imitez ; vü mesme qu'il est vray semblable que les Anges ont emprunté dès lors la voix humaine pour luy rendre sensible leur melodie, & comme pour l'inviter à entrer dans leurs concerts. Il estoit lors obligé, selon la doctrine de S. Thomas, d'aimer Dieu son createur de tout son cœur, de toute son ame, de tout son esprit, & de toutes ses

8
Exodi 15.
Deuteron.
31. & 32.
9
Exodi 15.

10
Judic. 5.

11
Regum 3.
Paral. 2.

12
Daniel. 3.

13

14

15

6 PARTIE I. *De la science du chant en general,*

forces, il avoit toutes fortes de sujets de le reconnoître, de l'honorer, de le remercier, de le louer, de le benir, & d'employer à cet effet, non seulement toutes les puissances de son ame; mais aussi tous les sens, & tous les organes de son corps. Il ne possédoit pas avec moins de perfection la science du chant, que de toutes les autres sciences pour se bien acquiter d'un devoir si juste. Il eut assez de temps pour y satisfaire pendant que Dieu le plaça au paradis terrestre, & luy amena tous les animaux de la terre, & tous les oiseaux du ciel, comme pour venir luy faire offre de leurs services, & pour recevoir de luy les noms qui estoient convenables à leur nature. Il y a donc grande apparence qu'il ne manqua pas à ces devoirs, & qu'il accompagna de chant les premiers hommages d'amour, d'adoration, & d'action de grâces qu'il rendit à son Dieu; puis que son premier péché ne fut pas un péché d'obmission, mais de commission & de desobéissance.

III. Que si Adam en a ainsi usé dans l'estat d'innocence, il n'est pas croyable qu'après en estre déchû, il en ait tellement perdu le souvenir dans le temps de sa penitence, qu'il ne luy en soit resté quelque memoire, & qu'il n'ait quelquefois joint à ce souvenir l'exercice de la science du Chant. Car quoy que après son péché son esprit perdit beaucoup de la lumiere dont il avoit esté éclairé auparavant, & que l'ignorance fut une des plus funestes playes qu'il en receut; il ne perdit pas néanmoins absolument toutes les sciences naturelles, ny la connoissance de tous les arts dont il avoit esté orné; Ces habitudes furent alterées & obscurcies, mais elles ne furent pas tout-a-fait éteintes. Il s'en est donc pû servir dans les occasions, & en particulier de celle du chant plus que d'aucun autre, puis qu'il eut plus de sujet de s'y exercer, soit pour benir, louer, & remercier l'infinie bonté & misericorde de Dieu qui luy avoit donné, & le remede & le pardon de son péché, soit pour luy rendre tous les autres devoirs du culte extérieur auxquels il estoit obligé.

IV. En confirmation dequoy Hugues de S. Victor écrit, que Dieu mesme ¹⁶ luy enseigna la maniere dont il devoit user pour l'honorer, le remercier, luy demander pardon, & se le rendre propice, afin qu'il en instruisit sa posterité; laquelle fit un si bon usage de ses instructions, qu'au temps d'Enos son petit fils qui prit naissance de Seth en l'année 256. depuis la

creation du monde, l'invocation & le culte de Dieu furent rendus solennels, & ce qui s'estoit jusques alors pratiqué en particulier dans le peu de familles qu'il y avoit au monde, fut rendu public, lors qu'elles furent multipliées, par les assemblées que les fidelles commencerent à faire en des lieux particulièrement destinez à tous les exercices de pieté & de religion, ¹⁷ où ils faisoient leurs prieres, offroient leurs sacrifices, estoient instruits des veritez de la foy, de la pieté, & de la vertu, pratiquoient les ceremonies, & autres choses semblables qui appartiennent au service de Dieu, entre lesquelles les louanges de Dieu, & le chant qui a coûtume de les accompagner, devoient estre des principaux exercices de cette Eglise naissante dans la loy de nature; de mesme qu'elles l'ont depuis esté de la Synagogue dans la loy écrite, & de l'Eglise dans la loy de grace. D'où vient que Thomas Waldensis, Bellarmin, & Boulduc ne font pas difficulté d'écrire ¹⁸ que Enos forma mesme une société de personnes, laquelle estoit comme un prelude de la vie Religieuse, qui rendoit à Dieu un culte plus particulier que celuy du vulgaire, & s'employoit à chanter ses louanges, & que c'est là l'origine des Enoscéens ou Ésséens, dont l'antiquité semble avoir donné occasion à Pline de les qualifier eternels, & Philon en a décrit la façon de vivre, les mœurs, & les exercices, qui n'ont pas peu de rapport à ceux des Religieux.

¹⁷
Torniel
& alij.

18

V. Or l'on ne doit pas douter que Noé n'ait eu connoissance de ces choses, & d'autres semblables, & qu'il n'en ait fait part à ses enfans. Veu que Lamech pere de Noé avoit vescu & conversé, non seulement avec les sept Patriarches ses devanciers, mais aussi avec Adam qui estoit le premier & le pere de tous. Et que Noé mesme avoit vû six de ces Patriarches. Sem son fils pareillement avoit eu la familiarité non seulement de Noé son pere, mais aussi de Lamech son ayeul, & de Mathusala son bisayeul, qui avoient tous deux connu Adam & vescu un ou deux siecles avec luy. La divine providence disposant ainsi la longueur de la vie des premiers Patriarches & les autres choses; afin que la foy, la Religion, & tout ce qui appartient à son culte; les arts, les sciences, & les autres choses qui sont les plus necessaires à l'homme ne fussent pas moins preservées des eaux du deluge, que les animaux qu'il destinoit pour luy estre offerts en sacrifice, & pour rendre service à l'homme.

VI. Noé donc après le deluge rendit au second âge du monde les mesmes offices qu'Adam avoit exercé dans sa naissance, & dans son premier âge, il commença par le sacrifice qu'il offrit à Dieu ¹⁹ sur un autel dressé exprès; il y ajoûta sans doute les autres ceremonies, dont il avoit vû, & eu la pratique avant le deluge; & partant il n'obmit pas le chant qui avoit accoûtumé de les accompagner. Il laissa Sem son fils heritier de sa pieté, & de la tradition de ses ancestres, & ensuite ces autres descendans; entre lesquels Abraham fut un des plus illustres, & celuy qui tira plus d'avantage de la communication qu'il avoit eu avec Sem, & avec les autres Patriarches ses predecesseurs qui avoient conversé avec Noé, ainsi qu'il paroist, non seulement par sa foy & sa pieté; mais aussi par la science du chant, dans laquelle il fut fort versé, ainsi que le docte Rupert l'a ²⁰ remarqué, il en instruisit sans doute son fils Isaac, qui vint mesme au monde environ vingt ans avant que Dieu en retira Sem. Jacob qui avoit esté assez heureux pour voir Abraham; Moysé qui avoit vécu avec ceux qui avoient vû Jacob, receurent par succession la connoissance de la mesme science avec la foy, la pieté & la religion. Il y a mesme de bons Auteurs qui tiennent que ç'a esté pareillement d'Abraham, ²¹ de Jacob, & de ses descendans, particulièrement de Joseph ²² qui gouverna l'Egypte quatre-vingts ans, que les Egyptiens ont appris cette science & les autres Mathematiques, bien qu'il y ait d'autres Ecrivains qui au dire de Salian font descendre ces sciences de Noé aux Egyptiens par ²³ Mesrain son petit fils, & fils de Cham. Par quelle des deux voyes la chose soit arrivée, il est certain que les Hebreux, & les Egyptiens ont eu connoissance de cet art, & en ont fait profession ²⁴ avant les Grecs. Il semble mesme que ceux-cy l'ayent plûtoist appris des Hebreux que des Egyptiens; ce que les noms de *Museus* & de *Musar*, semblent insinuer: car ce *Museus* que quelques Ecrivains ont pretendu estre le premier auteur de la Musique n'est vray-semblablement autre que Moysé ²⁵ que chacun sçait avoir esté Hebreu, & le mot de *Musar*, qui est pareillement Hebreu, signifie instruction ²⁶ ou discipline, de laquelle la Musique peut encore avoir tiré son nom, à cause qu'elle doit estre observée en cet Art plus qu'en tout autre; & que l'oüie dont le chant est l'objet, est surnommé par Aristote le sens de discipline.

Et

19
Genes. 8.

20

21
Iosephus
& alij.

22
August.
& alij.

23
Salian.

24
August.
& alij.

25
Eusebius

26
Proverb.
1. 2. & 3.

Et partant ç'a esté faussement ²⁷ que les Payens ont attribué l'invention de cette science, les uns à Mercure, les autres à Orphée, ou à Apollon, ou à Linus le Thebain, ou à Zetus, ou à Amphion, ou à Arion, ou autres semblables; puisque la Chronologie nous apprend ²⁸ qu'avant que ceuxcy fussent au monde, cét art & plusieurs autres estoient en grande vogue parmi les Hebreux, les Egyptiens, & quelques autres nations. Tout cequ'on leur peut accorder, est, que c'est le premier art auquel les anciens se sont estudiez, ²⁹ auquel les pretendus auteurs du chant ont excellé; & duquel ils ont laissé quelques escrits, qui ont esté conservez à la posterité.

27
August.

28
August.
& alij.

29
Quintil.

CHAPITRE III.

De l'excellence de la science du chant.

I. **L**es éloges que les anciens Philosophes & d'autres illustres auteurs ont donné à cette science sont si grands, que si quelqu'un pretendoit les avancer sans les appuyer de leur autorité, il pourroit estre suspect de le faire plutôt par caprice que par un juste discernement. C'est pourquoy il est besoin d'observer aussi religieusement en ce sujet qu'en tous les autres de ce livre, ce qui a esté promis dans la Preface, de ne rien dire qui ne soit soutenu de l'autorité des meilleurs écrivains.

II. Ils demeurent tous d'accord que le prochain objet de cette science sont les voix, & que son principal employ est d'en connoistre & regler les mouvemens suivant les proportions harmoniques, ainsi qu'il est plus au long expliqué cy-dessous au Chap. 5. Il y en a mesme qui estendent le sujet de cette science jusques au corps ¹ parce que l'adresse dont il use dans ses exercices, la grace & la bien-seance qu'il observe dans son port, dans son geste, & dans le reste de ses actions doivent estre ajustées avec des proportions semblables aux harmoniques pour estre convenables, & causer de l'agrément. De sorte que comme il y un certain mode, ou maniere de mouvoir convenablement la voix par tous les degrez harmoniques, que l'on nomme modulation: Il y a aussi un certain mode ou maniere de mouvoir & de maintenir le corps avec tous ses membres dans l'exercice & la bien-seance convenable, dont l'un s'appelle souplesse & l'autre modestie. Cet avantage n'est pas peu considerable, puis qu'il sert à former tout

1
Quintil.

10 PARTIE I. *De la science du chant en general,*
ce qui est de l'exterieur de l'homme; & à regler & moderer
dans la jeunesse les deux excez qui luy font les plus ordinaires,
à cause de l'agitation & du mouvement continuel où elle a
naturellement accoutumé de laisser aller & la voix & le corps.

2
Sapient.
& alij.
3
4
5
6
7
Ptolem.
& alij.
III. Mais le sujet de cette science s'estend bien plus loin &
n'a point d'autres bornes que celles de l'univers & de toutes
les choses qui y sont contenuës, car il n'y en a aucune où les
proportions harmoniques² du nombre, du poids & de la me-
sure ne se rencontrent, au moyen de quoy toutes les creatures
comme autant de voix du verbe par lequel elles ont esté faites
le louient,³ le benissent, le glorifient, & chantent avec plus de
douceur qu'avec nulle autre chose, l'infinie bonté, l'infinie sa-
gesse, & l'infinie puissance du Createur. Le son de cette har-
monie n'a pas mesmes esté inconnu aux payens; Pythagore,
Platon & leurs disciples ont estimé que le monde estoit com-
posé avec quelque espece d'Harmonie⁴ & de musique. Et
c'est de cette harmonie des creatures que Boëce a pris occa-
sion de diviser la science du chant⁵ en celle du monde, celle
du petit monde ou de l'homme, & l'artificielle; dont il sera
parlé cy-dessous au Chapitre VI. Plusieurs autres Autheurs ont
aussi écrit de cette harmonie universelle:⁶ Entre lesquels Pto-
lemée fait cette judicieuse remarque⁷ que plus les choses sont
parfaites, aussi participent elles plus parfaitement de cette
harmonie, de sorte que tout ce qu'elles ont de beauté & d'a-
gréement ne provient que des proportions harmoniques
qu'elles contiennent.

IV. Que si cet avantage de la science du chant paroist moins
considerable à cause qu'il est universel; il n'y a qu'à jeter
les yeux sur les eloges particuliers que les anciens luy ont don-
nez, dont les principaux peuvent estre reduits à trois ou quatre
points. Ils l'ont louée comme un étude propre à former l'es-
prit, comme un exercice favorable à la vertu & à la pieté, &
comme un art qui a l'honneur d'estre employé au service di-
vin. Quant au premier Platon estime⁸ que cette science n'est
pas moins utile pour former & cultiver l'esprit, que les exer-
cices du corps le sont pour le rendre adroit & le fortifier.
9 D'où vient que Boëce assure⁹ qu'elle est une des quatre
sciences, sans le secours desquelles l'on ne peut pas trouver la
10 verité, & S. Isidore dit¹⁰ qu'il estoit anciennement aussi
honteux d'ignorer cette science, que de ne sçavoir pas lire:
qu'il ne se faisoit rien de solemnel dans les choses sacrées, ni

dans les prophanes, dans les joyeuses ni dans les lugubres, où le chant ne fust employé; qu'il n'y a aucun art, ni aucune science où la musique ne se trouve, & que ¹¹ sans elle nulle science ne peut estre parfaite. Le venerable Bede ¹² est de mesme sentiment: & ce que S. Isidore & luy disent generale-
 ment de toutes les sciences est verifié de chacune en particu-
 lier par les auteurs qui en ont traitté. Car Quintilien &
 Donat l'estiment necessaire ¹³ à la Grammaire, & à la Rhetorique, Vitruve à l'Architecture, ¹⁴ Ficin & Diocasse à la
 Medecine, ¹⁵ d'où vient que les Chinois s'en servent encore à present pour guerir toute sorte de maladies. Pythagore
 apres s'estre addonné à l'estude de cette science fit beaucoup plus de progrès dans la Physique que ceux qui l'avoient precedé; & Ciceron rapporte ¹⁶ que les Grecs firent depuis consister la souveraine erudition dans la Musique, & qu'ils s'y appliquoient tous, en sorte que ceux qui l'ignoroient ne passoi-
 ent pas pour scavans. D'où vient que Socrate disciple de Pythagore s'appliqua à cet estude dans sa vieillesse, & que leurs autres plus grands hommes, comme Platon, Aristote, Euclide, Aristoxene & plusieurs autres y furent fort habiles, qu'ils en parlent souvent dans leurs écrits, & qu'anciennement les noms des Musiciens, des Poëtes, & de Sages ont esté pris pour signifier ¹⁷ une mesme chose. Enfin les Peres de l'Eglise font estat de cette science pour l'intelligence mesmes de l'Escriture ¹⁸ sainte, d'autant qu'elle contient plusieurs passages qui ne sont pas entendus de ceux qui l'ignorent.

11
12

13
14
15

16

¹⁷
Quintil.
¹⁸
August.
& alij.

¹⁹
Plato.
& alij.

²⁰
Boëtius
& alij.

²¹
Boëtius
& alij.

²²
Iustin.
Martyr.
& alij.

V. La morale reçoit encore bien plus d'utilité du bon usage du chant; & il a bien plus d'effet pour former & entretenir les bonnes mœurs, ¹⁹ moderer les passions, & porter à tout ce qui est honneste, qu'il n'a de lumiere pour éclairer l'entendement. Et son pouvoir ne s'étend pas seulement sur les personnes privées & particulieres, mais aussi sur les communautez & sur les estats, ²⁰ d'autant que de toutes les choses dont les sens sont susceptibles nulle n'a tant de pouvoir sur l'esprit & sur les mœurs, que celles qui parviennent à l'entendement par l'entremise du sens ²¹ de l'oüye.

VI. Il en est de mesme de la pieté que de la vertu; le chant a beaucoup de pouvoir ²² pour l'insinuer & pour l'exciter, & comme il est une de ses causes, il est aussi un de ses effets: car la pieté ou le zele que l'on a pour les choses divines

12 PARTIE I. *De la science du chant en general,*

23
Plutarch.

a fait qu'on y a toujours employé le chant comme le plus excellent ; & le plus efficace de tous les arts ²³ & tous les peuples comme par un instinct naturel s'en sont servis dans les sacrifices & les autres ceremonies de leur religion , soit vraye , soit fausse , pour faire voir que l'hommage que l'on rend à la divinité part d'une volonté prompte & de l'abondance du cœur , dont le chant est comme le langage , ou comme l'écho qui fait retentir au dehors la devotion qui est au dedans.

24

25
Isaïa. 6.
Apos. 4.
5. 11. 14.

VII. Enfin ce qui releve davantage l'art de chanter , est l'employ que l'on en a toujours fait dans le culte du vray Dieu , avec ce privilege (qui au dire de Bede luy est singulier) d'estre seul ²⁴ qui a eu l'honneur d'avoir entrée dans l'Eglise ; comme en effet il est employé jusques dans le sanctuaire , & dans les mysteres les plus augustes & les plus divins du S. sacrifice ; & *Isaïe* & *saint Jean* nous le décrivent ²⁵ dans l'Eglise triomphante , comme le plus proche trône de Dieu , où tous les esprits bien-heureux l'employent pour luy rendre à jamais les adorations, l'honneur, l'amour, la gloire, les louanges, les benedictions, & les actions de graces , dont ils sont redevables à son infinie majesté. Les Patriarches & les autres personnes éminentes en dignité , en vertu & en pieté à leur imitation ont pareillement honoré Dieu , & luy ont consacré leur langue par des Cantiques spirituels. Et il est remarquable , que dans l'Ecriture ²⁶ leur application à l'art de chanter fait partie de leurs louanges. Et quoy que la maniere du chant & des Cantiques dont ses anciens Patriarches se sont servis nous soit inconnuë ; il est néanmoins aisé de conjecturer par les cantiques de *Moyse* successeur de leur pieté , & par l'habitude que leurs descendants avoient à cette sorte de chants , que leurs predecesseurs estoient fort versez en la pratique de cet art. La sage & genereuse *Debbora* après la défaite des Chananéens , fit éclater sa reconnoissance envers Dieu par un ²⁷ cantique plein d'ardeur & de pieté. La naissance de *Samuël* en fit chanter un autre à ²⁸ *Anne* sa mere pour rendre graces à celui qui dōne aux femmes steriles la joye d'une heureuse fecondité. Il n'y a rien de plus connu dans l'Eglise que les Pseaumes de *David* , ils sont une preuve de son zele à employer sa voix aux louanges divines , & un modelle aussi bien qu'un motif pour l'imiter dans ce saint exercice. Les Docteurs & les Peres de l'Eglise employent aux Prefaces de leurs Commentaires sur ces P salmes

27.
Judic. 5.
28
1. Reg. 2.

& en d'autres endroits toute leur éloquence pour nous en déclarer l'excellence, & les grands avantages que les ames fidelles en reçoivent. Le bel ordre qui s'observoit dans leur chant, & la multitude des chantres, & des instrumens qui y estoient destinez ²⁹ par le mesme Roy, & par le sage Salomon son fils & son successeur, font voir l'estime qu'ils faisoient de cét art, & la grande habitude que leurs peuples avoient dans sa pratique. Mais le commandement exprés qui en avoit esté fait à ces Roys de la part de Dieu ³⁰ est un évident témoignage de l'estat qu'il en fait luy-mesme, combien il agrée ce saint exercice, & la veneration que nous devons avoir pour cette institution divine. Il seroit trop long de faire icy mention des ³¹ Cantiques d'Isaye, d'Ezechias, & des autres justes de l'ancienne loy, ce qui en a esté dit peut suffire.

VIII. Il reste seulement à voir ce qui s'est pratiqué dans le Christianisme à l'égard du present sujet. Il a esté cy-dessus parlé de Marie sœur de Moyse, qui celebra le premier Cantique qui se lise dans l'ancien Testament. Voicy une Marie beaucoup plus relevée en dignité & en grace, qui ayant conçu dans son chaste sein le Sauveur du monde en glorifia Dieu par le premier Cantique ³² que nous lisons dans le nouveau, qui est si merveilleux que l'Eglise nous le fait chanter tous les jours, afin que repetant les paroles de cette incomparable Vierge nous participions aussi à sa devotion & à son ³³ esprit. S. Zacharie à son imitation en chanta ³⁴ un autre à la naissance du Precurseur du mesme Sauveur, & les saints Anges imiterent pareillement celle qui estoit devenuë leur Reyne par le mystere de l'Incarnation, en honorant par un Hymne la naissance ³⁵ que le Sauveur prit de cette incomparable Vierge. Le saint vieillard Simeon chanta semblablement son Cantique, ³⁶ lors qu'elle le luy presenta au temple, & le Sauveur mesme daigna autoriser l'exercice du chant, lors qu'avec les Apôtres il dit un hymne ³⁷ après l'institution du tres saint Sacrement, immediatement avant que d'entrer dans le cours de sa sainte Passion. Car cét hymne ne consistoit pas dans une seule priere, mais dans une priere recitée avec chant, ³⁸ & dans un Cantique d'action de graces. Il ne se contenta pas mesme de nous en avoir donné l'exemple, il voulut encore en instruire les Apostres, leur en ordonner ³⁹ la pratique, & en faire le commandement à toute l'Eglise en leur

29
Reg. 3.
Paralip. 2.

30
Paralip. 3.
Tobia. 12.

31
Isaie. 5.
26. 38.

32
Luc. 1.

33
Ambros.

34
Luc. 1.

35
Luc. 2.

36
Luc. 2.

37
Math 26.

38
August.
& alij.

39
August.

14 PARTIE I. *De la science du chant en general,*
 personne. D'où vient que S. Paul recommande si fort aux
 Chrestiens de s'entretenir dans la ferveur par ⁴⁰ des Pseu-
 mes & des Cantiques spirituels, & que l'Eglise observe cette
 sainte discipline dès sa naissance; ainsi que Philon mesme &
 Pline le neveu l'ont ⁴¹ écrit, desquels le témoignage ne
 peut estre suspect, d'autant que l'un estoit Juif, l'autre Payen,
 & tous deux ennemis du nom Chrestien. Depuis l'Eglise a
 toûjours continué de pratiquer ce moyen d'honorer Dieu,
 sans qu'aucune chose ait pû interrompre le cours de ce saint
 exercice, ⁴² qui luy est un prelude, & un essay de ce qu'elle
 doit faire un jour dans le ciel avec les Anges & les Saints.
 C'est pourquoy les Peres ont appellé le chant de l'Eglise
 l'employ des Anges, l'œuvre de Dieu, ⁴³ & l'office divin.
 Par où il est aisé de voir combien ceux-là se trompent qui en
 jugent bassément, & qui ne le regardent que comme le par-
 tage des Ecclesiastiques du commun, & de ceux qui ont plus
 de voix que d'esprit; & combien ceux qui y sont occupez y
 doivent apporter d'attention, & de ferveur, afin de s'acquit-
 ter dignement d'un si saint ministere.

⁴⁰
Ad Eph.

^{5.}
 & *Coloff.*

^{3.}

⁴¹

⁴²

Iustin.
Martyr.
 & *alij.*

⁴³

Bernard.
 & *alij.*

CHAPITRE IV.

Definition de la Musique en general.

I. **L**A Musique est definie par S. Augustin ¹ la science de
 bien chanter. Car quoy que le mot de *Modulari*, dont
 le Saint se sert en cette definition, signifie mouvoir ² en gene-
 ral, & toute sorte de mouvemens qui sont reglez & bien or-
 donnez; Toutefois il a plû à l'usage, qui est le maistre des lan-
 gues, de l'approprier plûtôt au mouvement ³ de la voix & des
 sons dont le chant est composé, qu'aux mouvemens d'aucune
 autre chose, de mesme, dit-il, que dans la langue Latine le mot
 de *dictio* appartient plus particulièrement aux orateurs, bien
 qu'il soit commun à tous ceux qui parlent; puisqu'ils ne le peu-
 vent faire qu'en se servant de dictions. Le mot de *bien* doit pa-
 reillement estre remarqué, car il designe la maniere qu'on
 doit garder au chant, laquelle ce S. Docteur ⁴ reduit à deux
 points, sçavoir aux mesures ou nombres des temps, & des in-
 tervalles du chant, & à la convenance ou rapport qui doit
 estre entre le chant & le sujet auquel il est appliqué. Enfin le
 mot de *Science* marque plûtost l'intelligence & la raison de

¹

²

August.

³

August.

⁴

August.
 & *alij.*

tout ce qui concerne le chant, que non pas la pratique, ou le seul exercice de la voix.

I I. Boëce étend & met un peu plus au long la définition de la musique qu'il appelle Harmonique, en disant, que c'est une faculté ou une science qui considère & examine les différences des sons graves & aigus par le moyen du sens & de la raison qui sont comme les deux instrumens de cette science; car le sens n'apperçoit son objet que d'une manière confuse & peu distincte; mais la raison le discerne entièrement, & en pèse & examine toutes les différences: De sorte que cette science contient en soy deux especes de jugement, l'un par lequel le sens connoist les différences des voix qui luy sont représentées, l'autre par lequel la raison considère la manière & la mesure des mesmes différences. C'est pourquoy l'on ne doit pas laisser l'entier jugement au sens de l'oüye, mais il y faut encore joindre celuy de la raison, par le moyen duquel on redresse l'oüye lors qu'elle se trompe, & on l'appuye comme avec un baston, quand elle chancelle & qu'elle est en danger de tomber: Car le but de la science du chant n'est autre que d'éviter tout ce qui peut y choquer l'oreille & la raison; & de les entretenir toutes deux dans une si bonne intelligence, & dans une union si étroite, que la raison reconnoisse & approuve toujourns ce qui agrée au sens; & que le sens ne trouve jamais à redire aux proportions que la raison aura approuvées.

III. Les définitions que Euclide, Aristide, le venerable Bede & les autres donnent de cette science reviennent aux precedentes, car les uns disent que la musique est la science de la modulation, qui consiste dans le son & dans le chant, ou la science qui traite des nombres qui se rencontrent aux sons. Les autres l'appellent une science liberale & honneste, qui fournit abandamment tout ce qui est necessaire pour bien chanter; qui discerne & distingue les sons graves d'avec les aigus, ou qui consiste dans les nombres & dans les mesures en deux manieres, l'une par rapport aux intervalles, selon la proportion ou distance qui est entre les sons; l'autre par rapport à la durée du temps, suivant la mesure ou la proportion qu'ont les notes breves ou longues des mesmes sons.

IV. Apres les définitions de la musique, il ne sera pas inutile d'ajouter icy celle du Musicien. Le Musicien donc n'est

5

6
Boët.

7
Isidor.

8
Beda.

9
Boët.
& ali.

16 PARTIE I. *De la science du chant en general,*
pas tant celuy qui exerce sa voix au chant, ou qui joutie des instrumens que celuy qui en a une exacte intelligence, qui en connoist les principes, & qui par la direction de la lumiere de la raison sçait & peut juger sainement & selon les regles du chant des modes, des rithmes, des genres, & de leurs meslanges; des vers des Poëtes, & de toutes les autres choses qui appartiennent au chant.

CHAPITRE V.

Quel est l'objet de la science du chant, & la maniere dont elle s'y applique.

I
Ptolem.

IEN suite de ce qui a esté dit au Chapitre precedent il est aisé de conclure, que l'objet de cette science est le nombre, la distance, la mesure, l'ordre, le rapport, & les proportions des differens sons ou voix, graves & aiguës: ou bien les mots ou dictions en tant que resonnantes & sujettes aux mesmes sons. Car bien que les dictions soient aussi l'objet d'autres sciences, ou d'autres arts liberaux; neantmoins c'est d'une autre façon, & sous d'autres rapports, ou raisons. La Grammaire, par exemple, ne les considere que selon leur signification, leur pureté, leur construction, leur netteté. La Rhetorique selon leur abondance, leur elegance, & leur ornement. La Logique selon qu'elles sont propres au raisonnement: Mais cette science les regarde premierement & principalement selon les proportions & les rapports que leurs sons doivent avoir les uns aux autres, soit en leurs intervalles plus hauts ou plus bas, soit en leur temps ou leur durée plus longue ou plus courte, soit en leurs tons ou modes, soit en leur silence, soit en leur bonne ou mauvaise suite, soit en leur semblance ou diversité, soit en leur consonance ou dissonance, soit en l'agrément ou desagrement qui en provient, soit en la convenance que les mesmes sons ont, ou peuvent avoir, tant avec le sujet de chaque piece de chant & avec le sens de la lettre, qu'avec les dictions ou les termes dont elle est composée, & les mouvemens qui y sont contenus. Enfin la maniere de les si bien ranger, ordonner & entremesler, & de les chanter de telle sorte qu'elles puissent produire une melodie agreable qui soit propre à exprimer le sens de la lettre, & à toucher ensemble & l'oreille & le cœur.

Si

II. Si l'objet de cette science est évident, la façon dont elle s'y occupe ne l'est pas moins, car ² les sons agissent premièrement sur le sens, qui en ayant receu l'impression en presente l'image & l'espece à l'entendement, qui les considere les discerne, & en porte jugement par la lumiere qui luy est propre. De maniere que le sens & la raison sont comme les deux organes, ou instrumens de cette science, & ils la doivent conjointement accompagner dans toutes ses operations, & non seulement dans la theorie & la speculation; mais aussi dans la pratique & l'exercice du chant.

²
Beda.

III. C'est pourquoy ce n'est ni le seul instinct, ou la seule disposition naturelle, que l'on peut avoir à l'art ou à la pratique du chant, ni l'usage & l'habitude qu'on en peut acquerir par la seule imitation ou par un frequent exercice qui fait la science du chant, & qui merite à une personne la qualité de Musicien: Il faut y joindre encore les lumieres, les principes & les regles de la science. D'où vient que S. Augustin, ⁴ & le venerable Bede, n'estiment pas que l'on doive accorder le nom de Musique aux chants du Rossignol, ou d'autres semblables oiseaux, quoy qu'ils soient tres-melodieux, soit par l'instinct de la nature, soit par l'imitation, ou par l'usage: Mais au contraire ils qualifient du nom de *Brutes*, & comparent aux animaux dépourvûs de raison tous ceux qui chantent sans sçavoir, ny ce qu'ils font, ny la maniere dont ils s'en doivent acquiter suivant les maximes & les preceptes de cette science.

³
Boëcius.

⁴
⁵

IV. Or afin de mieux connoistre l'objet de cette science, & la maniere de s'y appliquer; il faut distinguer avec S. Augustin ⁶ six ou sept choses, qui s'y rencontrent. Premièrement, les sons qui proviennent des corps. 2. La convenance ou disconvenance qui se rencontre aux mesmes sons. 3. Leur production plus prompte ou plus tardive. 4. La perception des mesmes sons, qui se fait par l'oreille. 5. L'instinct naturel que le sens de l'ouïe a pour les agréer, ou pour les trouver desagréables, lors qu'il les entend. 6. Le souvenir tant des sons que l'on a ouïs, que de l'agrément ou du desagrement qu'ils ont causé à l'ouïe; ce qui est le propre de la memoire. 7. Le discernement du juste sujet, qu'il y a de les agréer ou desagréer, & le jugement que la raison en porte; ce qui n'appartient qu'à elle seule.

⁶

CHAPITRE VI.

Des divisions de la science du chant.

1.
Boetius.

I. **B**OEECE, parlant de la musique selon la signification la plus generale de ce mot¹ la divise en trois especes; Dont la premiere est la musique du monde; la seconde, celle du petit monde qui est l'Homme; & la troisieme, la Musique artificielle, qu'il appelle instrumentale. La musique du monde, consiste dans l'ordre & la disposition admirable des differentes creatures dont il est composé, des Cieux, des Etoiles fixes, des Planettes: dans leurs revolutions & leurs mouvemens si vistes & si bien reglez; & dans la diversité des Elements & des Saisons, d'une part si contraires & si opposées, & de l'autre si bien ajustées & si bien unies, que tout y sert & y conspire à l'embellissement & à la conservation de l'Univers; & que l'on n'en peut rien retrancher, mesme par pensée, sans voir incontinent le reste dans le desordre, la confusion, & la corruption que cette privation luy causeroit. Or cet ordre si exact, ce juste assemblage de tant de pieces, cette regularité de tant de mouvemens & d'operations n'est pas muette; & c'est comme un son ou une voix que tous les² peuples entendent, & qui publie la sagesse, la puissance, & la bonté du souverain createur de toutes choses.

2.
Psal. 118.

II. Il en est de mesme du petit monde, qui est l'homme: On remarque aussi en luy une espece de musique & d'harmonie, soit que l'on considere conjointement ou separément les deux parties dont il est composé, c'est à dire, l'ame & le corps. Le lien qui attache & mesle ensemble deux natures si differentes, forme entr'elles une correspondance & un accord qui ressemble à la consonance de deux voix, l'une haute, & l'autre basse. Les diverses facultez de l'ame font aussi comme une symphonie quand les passions n'y causent point de trouble, & que la partie inferieure est soumise à la raison, & la raison à Dieu. On reconnoist encore de l'harmonie dans le corps, à cause de la liaison, du rapport, & de la communication mutuelle de tant d'os, de nerfs, de veines, & d'autres parties, dont il est formé & tissu; & on le compare à un luth garny de ses cordes; car son admirable structure n'est pas muette, & elle rend un son, c'est à dire un haut témoignage à l'existence & à

la suprême sagesse de son divin ouvrier, comme l'avoient mesme les Payens, & entr'autres Galien le plus fameux de tous les Medecins.

III. Quant à la Musique artificielle, elle consiste en des voix ou des sons differens, si bien disposez par le moyen de l'art & de la raison, qu'ils fassent ensemble une harmonie & un accord melodieux. Et celle-cy est derechef divisée en deux ou trois especes, qui sont la vocale ou l'humaine, l'instrumentale ou l'organique, & la mixte qui est meslée des deux autres. La vocale, est celle qui se fait avec la voix : L'instrumentale, celle qui est produite par le son des instrumens, soit à vent par le souffle ; soit à cordes par le toucher, soit d'autre sorte par le frapper ; qui sont les trois differentes manieres, ou especes subalternes de l'instrumentale. La mixte est celle, qui est composée tant de la voix, que du son des instrumens.

3.
Beda.

4.
Isidor.

5.
August.

IV. Outre ces divisions plus generales de la Musique artificielle, il y en a d'autres plus particulieres. C'est pourquoy S. Isidore considerant les parties integrantes de cette science, la divise ⁶ en l'harmonique, qui discerne les sons aigus & les sons graves. La rythmique, qui recherche le rapport ou la convenance, qui est dans la rencontre ou la terminaison de ses dictions ou de ses sons. Et la Metrique, qui détermine la mesure des pieds, ou des metres differens, comme sont les heroïques, les jambiques, & autres semblables.

6.

V. La quatrième division de cette science, est prise de la difference des intervalles dont chaque quarte ou tetrachorde est composé : en veüe desquels on la divise en trois genres, qui sont le Diatonique, le Chromatique, & l'Enharmonique, dont l'on verra l'explication plus ample au Chapitre 3. de la seconde Partie.

VI. La cinquième, tire son origine de la diverse mesure des voix ou des sons, qui forment le chant. Ce qui fait qu'on la divise en plein-chant surnommé Gregorien, en chant metrique, autrement appellé Ambrosien, & en chant rythmique ou psalmodique, dont il sera semblablement traité plus au long dans la troisième Partie.

VII. La sixième division dépend de la maniere, dont les voix composent le chant, c'est à dire de la multitude des parties ; car s'il n'y a qu'une seule partie, en laquelle une ou plusieurs voix chantent les mesmes sons ou intervalles à l'unisson,

7.
Glaran.
& *alij.*

8.
Franch.

9.
Isidor.
& *alij.*

on l'appelle plain-chant ⁷ ou chant monodique ; mais quand le chant est à plusieurs parties, & qu'une multitude de voix ou d'instrumens produisent en mesme temps des sons & des intervalles, ou des mesures differentes, qui font ensemble les consonances & les accords convenables, on l'appelle alors contrepoint, harmonie ⁸ musicale, ou musique à plusieurs parties : Et quoy qu'il y ait des Auteurs qui luy ont aussi donné le nom de symphonie ⁹ pour la distinguer du plain-chant ; neantmoins les modernes luy ont maintenant tellement approprié le nom de musique, & celui d'harmonie, dont les Anciens avoient accoustumé de qualifier toute sorte de chant, que l'on ne donne plus à present ces noms, qu'au seul chant à plusieurs parties, afin de le distinguer de tous les autres chants qui se font à l'unisson : & l'on donne communément à ceux-cy le nom de melodie, c'est à dire un chant dont les sons & les intervalles se suivent si bien que de soy ils sont agreables à l'oreille.

VIII. Or cette Musique moderne est encore diversement soudivisée. Premièrement selon le nombre des differentes voix, en la Musique à trois, quatre, cinq, six, sept ou huit parties ; 2. Suivant la varieté des mesures de chaque partie, en musique simple, & musique figurée. La musique simple garde la mesme mesure dans les sons ou voix de chacune de ses parties : mais la figurée en varie les mesures ; de sorte que pendant qu'une ou plusieurs de ses parties chantent ou proferent quelques sons ou voix, les autres parties en chantent un plus grand ou un plus petit nombre ; par exemple, un contre-deux, ou contre-trois, ou contre-quatre, ou contre-huit, ou contre-seize, &c. ou bien deux contre-trois, &c. suivant le temps & la valeur des notes de musique. ¹⁰

10.
Kircher.

11.
Beda.

12.
Euclid.

13.
August.

IX. La dernière division de la science du chant, concerne ses differens ¹¹ offices, ou la differente maniere dont elle s'applique à son objet : car si ce n'est que par speculation ou par simple theorie, on la nomme theorique ; que si l'on joint la pratique à la theorie, soit en donnant des preceptes, soit en composant des pieces de chant, soit en les chantant avec la voix, ou avec les instrumens, on l'appelle pratique ou melopée ; ¹² mais alors elle merite plutôt la qualité d'art ¹³ que de science.

CHAPITRE VII.

De quelle science de chant il est traité en ce Livre.

I. **L**es divisions de cette science estant ainsi supposées ; il est nécessaire de sçavoir que l'on ne traite icy principalement, que de la science pratique du chant Diatonique, soit Gregorien, soit Ambrosien, soit Rythmique ou Psalmodique, à une seule voix, & à mesure simple ou non figurée : de sorte que tout ce qui a esté dit cy-dessus touchant la theorie, ou qui s'en pourra dire, ne tend qu'à donner de l'éclaircissement aux principes & aux regles de la science pratique, & à en faciliter l'usage.

II. Il faut aussi remarquer, que bien que cette science pratique, où l'art du chant s'exerce principalement en deux manieres ; l'une dans la composition des pieces de chant ; l'autre dans leur modulation actuelle, & que l'une & l'autre de ces deux choses puissent estre comprises sous le mot de chant ; toutefois dans l'usage commun, il est seulement approprié à la modulation actuelle. Quand donc le mot de chant, ou la science pratique, se prend pour la composition ou la piece composée ; il ne signifie autre chose, qu'une belle disposition, ou l'art de ¹ bien disposer une multitude de voix ou de sons, qui par certains degrez ou intervalles du grave à l'aigu, & de l'aigu au grave, s'entresuivent avec une telle harmonie, mesure & cadance, qu'ils agréent à l'oreille & à l'esprit ; & soient propres tant à faciliter l'intelligence du sens de la lettre, qu'à produire les divers mouvemens ou affections qui sont contenus dans la mesme lettre, ou que l'on a dessein d'exciter par le chant.

1.
Mersen.
& alij.

III. Mais quand le mesme mot de chant est pris seulement pour l'actuelle modulation de la piece composée, il ne marque alors qu'une ² influxion de voix selon les regles de cette science ; ou l'art de si bien fléchir & ajuster la voix aux degrez ou intervalles harmoniques du grave à l'aigu, & de l'aigu au grave, dont la piece est composée, à leur nombre & à leur mesure, à leur ton, & à leur cadance, que l'ouïe, le cœur & la raison ayent sujet d'en estre satisfaits ; Et c'est de cette seconde sorte de chant pratique dont on pretend de donner icy toutes les regles, qui peuvent servir à le rendre accomply.

2.
Isidor.
& alij.

CHAPITRE VIII.

De quatre choses auxquelles on doit principalement avoir égard dans la pratique du chant.

1. **L**A difference que Saint Augustin met entre le chant de l'homme ¹ & celuy des oiseaux, consiste en ce que celuy-cy est produit par le seul instinct de la nature, ou par la seule imitation; mais celuy-là ajouste l'art & ² la raison, tant à l'instinct & à la disposition naturelle que l'Homme a pour le chant, qu'à l'imitation par laquelle il se peut former. De sorte qu'afin que le chant soit accompli, & merite mesme le nom d'action humaine, il ne doit pas estre moins conduit par l'art & par la raison, par leurs regles & par leurs preceptes, que toutes les autres actions de l'Homme le sont par les autres arts & par les autres sciences, comme le discours, la Poësie, la maniere de compter, de raisonner, & autres choses semblables.
2. *August. & alij.*
- II. Comme donc pour s'exercer parfaitement dans tous les autres ³ arts, il y a de certains principes & de certaines regles auxquelles l'on a accoustumé de reduire tout ce qui les concerne, soit en general, soit en particulier; & que dans la pratique l'on y a une singuliere attention, sans laquelle il n'est pas possible d'en conduire les ouvrages à leur perfection: aussi est-il necessaire d'observer une pareille methode en celuy du ⁴ chant. C'est pourquoy l'on a reduit à quatre principaux articles tout ce qui peut appartenir à sa parfaite pratique, dont le premier regarde la difference de ses sons & de ses intervalles, leur harmonie, & leur bonne suite, leur justesse & leur douceur. Le second article concerne le temps ou la mesure des mesmes sons. Le troisieme, le ton ou le mode des pieces de chant, & la maniere ou le son de voix auquel elles doivent estre commencées ou chantées. Le quatrieme, les diverses cadances des mesmes modes, & les pauses ou silences qu'il y faut observer. Les deux premiers articles regardent de plus près les sons & les intervalles, dont la piece est composée; & les deux autres regardent immediatement le corps de la mesme piece, & la distinction de ses membres.
3. *Boetius. & alij.*
4. *Plato. & alij.*
- III. Ces quatre differens articles ont chacun leurs regles & leurs preceptes, qu'il est necessaire d'entendre & d'observer ponctuellement, ⁵ afin de pouvoir chanter non seulement
5. *Guido.*

parfaitement , mais mesme raisonnablement , & en homme.
6
August.
Car comme pour bien faire un discours il est necessaire d'avoir non seulement l'intelligence du sujet qu'on veut traiter , mais aussi de s'appliquer & de prendre garde à la signification, à la pureté , à la varieté , & à l'elegance des mots, à leur suite, & leur construction, à leur accent & à leur quantité, à l'ordre, & à la distinction des periodes , à leurs liaisons , & à leur cadence , au ton de la voix , & au maintien du corps , aux gestes & aux autres mouvemens du corps , avec lesquels le tout doit estre prononcé ; & que l'attention à toutes ces choses & autres semblables qui conviennent à un Orateur , luy sont necessaires pour persuader & pour imprimer dans l'esprit & dans le cœur de ceux qui l'invitent les sentimens & les mouvemens conformes à son dessein.

IV. De mesme l'application que chacun est obligé d'avoir aux differents points de l'art du chant , & le soin qu'on doit apporter pour en observer exactement les regles , n'est pas moins necessaire pour rendre le chant parfait , & luy donner la vigueur & l'energie qu'il demande , afin de produire l'intelligence & les affections qui sont renfermées, soit dans la lettre , soit dans le chant. Enfin tout ce qui se fait sans art & sans adresse est toujourns imparfait & penible , & au contraire rien ne facilite ni ne perfectionne tant nos exercices, que la bonne methode & l'observation des regles.

V. Or afin que cette attention aux divers points & aux regles du chant ne paroisse pas plus difficile dans la pratique qu'elle n'est en effet, il n'y a qu'à se souvenir qu'elle n'est point d'une autre nature que celle que l'on a aux preceptes des autres arts & des autres sciences ; & partant comme l'attention actuelle à laquelle l'on s'assujettit quand on commence à pratiquer les autres arts , a coûtume dans la suite du temps & de l'exercice de se changer en une ferme habitude , qui ne donne pas moins de facilité à les pratiquer parfaitement , que si l'on agissoit purement par nature. Aussi en arrive-t-il de mesme à l'égard de l'application qu'il est necessaire de donner à l'art & à la science du chant ; car elle ne manque pas de produire une bonne habitude , qui rend le chant le plus parfait aussi facile que s'il estoit naturel.

CHAPITRE IX.

Combien il est necessaire d'établir les mesmes principes, & de garder les mesmes regles dans la pratique du chant.

I. **C'**EST une chose assez connuë, qu'il faut observer les preceptes d'un art pour bien faire l'ouvrage qui en est le but & l'objet. Mais il n'est pas moins clair que quand plusieurs y doivent travailler ensemble: il faut qu'ils ayent les mesmes regles, & qu'ils les gardent avec uniformité, autrement au lieu de s'entr'aider, ils ne font que s'incommoder les uns les autres, & s'estre un mutuel empeschement & un obstacle. Or il n'y a rien en quoy l'importance de cette maxime se fasse sentir plus vivement, que dans l'exercice du chant: car si ceux qui chantent ensemble ne conviennent ¹ dans les mesmes regles & les mesmes pratiques, & qu'ils ne se rendent exacts & attentifs à les bien garder, il est impossible que le chant ait l'accord & l'harmonie qu'il doit avoir, & qui est sa propriété inseparable, & qu'il n'arrive de l'alteration dans la suite de ses notes & de leur mesure, dans le ton & dans le temps de ses silences, & qu'on ne tombe enfin dans le discord, qui est la chose du monde qui choque davantage. Ainsi le chant estant renversé à l'égard de ce qui luy est plus essentiel, il perit, & cesse d'estre, ou s'il en reste quelque chose, ce n'est plus qu'une confusion de voix qui donne de la peine & du chagrin à ceux qui chantent, & blesse les oreilles de ceux qui écoutent.

1
Plato.

II. On peut confirmer cette verité par l'exemple des autres exercices ou plusieurs personnes agissent conjointement, comme quand des ouvriers traignent ensemble quelque fardeau: car s'ils ne suivent dans leur marche le mesme chemin, & n'observent dans leur pas une pareille distance, un temps égal, & un semblable repos, la difficulté du travail les fatigue incontinent, & s'ils le continuent, elle leur devient insupportable. Ainsi lors que ceux qui chantent ensemble ne gardent pas dans leurs sons, & dans leurs intervalles une égale distance, un mesme temps, un pareil repos, & un semblable ton de voix, il ne se peut faire qu'un chant si mal ² concerté ne leur soit penible, desagréable, & ennuyeux.

2.
Guido.

III. Que si l'accord est si necessaire pour la perfection du chant,

Ch. IX. Combien il est nécessaire d'établir les mesmes princip. &c. xj
chant, & pour le soulagement de ceux qui chantent, il ne l'est
pas moins pour la satisfaction de ceux qui écoutent. Il faut
que l'harmonie & la douceur du chant attire & entretienne
leur attention, afin qu'ils puissent concevoir les sentimens
qui repondent au sens de la lettre & au mode du chant. Le
dereglement & l'alteration du chant produit communément
un effet bien contraire. + Il blesse également leurs oreilles &
leuresprit; il les jette dans la distraction, & le dégoust; il les
porte au murmure & au mépris.

3
August.
& *alij.*
4
August.

IV. Comme les Ecclesiastiques font une profession plus
particuliere du chant de l'Eglise, & qu'il fait la principalle &
la plus ordinaire occupation de toute leur vie, il leur importe
extremement de bien sçavoir les regles & les preceptes d'une
chose dont l'ignorance ne leur seroit pas moins honteuse,
que scandaleuse & dommageable. On a dressé cet ou-
vrage pour en instruire ceux qui les ignorent, & pour les aider
à rendre leur chant aussi parfait à l'exterieur, qu'il le doit
estre dans l'interieur à l'égard du cœur & de la disposition de
la volonté. Car le sacrifice de leurs levres ne peut estre ac-
cepté, & receu favorablement de Dieu ni donner de l'édifica-
tion aux peuples, si outre la foy, l'attention, la reverence & les
autres conditions dont il doit estre interieurement accompa-
gné, ils ne prennent soin de l'orner en mesme temps de toute
la decence qu'il demande au dehors. Ce sacrifice est spiri-
tuel, mais pourtant le corps y a part. Il commence dans le cœur,
mais il s'acheve par la langue: & comme dans l'un & l'au-
tre il est œuvre & service de Dieu, il faut aussi qu'il se fasse
d'une maniere digne de Dieu, comme parle l'Apostre.

5
6
Rabanus.
7
August.

V. Aussi l'Eglise a toujours eu un soin particulier du chant,
comme d'une chose qui est la plus importante & la plus confi-
derable dans le culte exterieur. D'où vient que ceux qui d'an-
cienneté ont esté preposez à la conduite du chant & des cere-
monies ont plûtost pris la qualité de Chantre que celle de
Ceremoniaire, pour marquer par là que l'application au chant
estoit la principale partie de leur devoir & de leur charge.
Ce n'est pas qu'il ne faille faire beaucoup d'estat des cere-
monies: Il faut au contraire en avoir l'estime qu'elles meritent.
Il faut les pratiquer avec toute l'exatitudo possible: mais il
faut reconnoistre que le chant est encore plus considerable,
en ce qu'il est plus commun & plus frequent, plus exposé à la

connoissance de ceux qui sont dans l'Eglise, & plus capable d'exciter dans leurs cœurs de saintes affections. Car on chante quasi toujours dans la celebration de l'Office Divin, au lieu que l'on ne fait que bien rarement des ceremonies, & quelque fois seulement à de certains versets. De plus le chant est entendu de chacun, & si l'on y commet des manquemens d'ignorance, de precipitation, de pesanteur, de negligence, d'affectation, de discord, & autres semblables, chacun s'en apperçoit, l'on en est mal edifié: mais quant aux ceremonies, elles ne sont ordinairement veuës que d'un petit nombre de personnes qui sont autour de l'autel, ou du chœur, & si l'on y commet quelque faute, il y en a peu qui soient capables de la reconnoître, ou qui apportent assez d'attention pour la remarquer: enfin le chant a bien plus de pouvoir que les ceremonies pour s'insinuer dans les cœurs, & y faire naistre de pieux sentimens; ainsi que S. Augustin témoigne dans ses confessions qu'il l'avoit éprouvé luy mesme, en sorte que lors qu'il entendoit chanter des Hymnes & des Cantiques dans l'Eglise, ces sons agreables frapportoient son cœur, ⁹ aussi bien que ses oreilles, & y excitoient de si forts & de si tendres mouvemens de devotion, qu'il en verfoit des larmes.

8

Plato.
& alij.

9

August.

VI. Par où il est facile de juger de quelle consequence est le chant, & combien il est à souhaiter que ceux qui y sont employez, y apportent la diligence, l'attention, & l'exactitude requise, afin que les fidelles ne soient pas privez du fruit & de l'utilité qu'ils en peuvent tirer. Pour cet effet il faut se donner la peine d'apprendre les preceptes & la veritable pratique du chant: car l'on ne peut pas les observer sans les sçavoir, & l'on ne doit en cecy jamais se fier ni au seul chant naturel, ni à la seule imitation; parce que l'un & l'autre est trompeur, & ceux qui se conduisent ainsi, sans se rendre attentifs aux regles, sont comme des aveugles qui marchent ¹⁰ sans guide, & ils commettent une infinité de manquemens dont ils ne s'apperçoivent pas, ils s'en forment ensuite une mauvaise habitude qui corrompt l'harmonie & la douceur du chant, & qui par consequent en enerve route la force. Car si la maxime des plus sages Philosophes est veritable, que le seul changement d'un genre, ou d'une espee de chant en un autre genre ou espee, quoy que legitime, cause insensiblement de l'alteration ¹¹ & de la corruption dans les mœurs. Quel desordre n'ap-

10

Guido.

11

Boëtius
& alij.

CH. IX. *Combien il est necessaire d'établir les mesmes principes.* 27
porta pas & dans les bonnes mœurs & dans la pieté le chant
qui est alteré & corrompu par le mauvais usage & par la
mauvaise coustume. C'est donc un des principaux sujets pour
lequel les divins Cantiques de l'Eglise ne produisent point
ces excellens effets dont l'on a cy-dessus parlé: & partant il est
du devoir de ceux qui sont occupez en ce ministere angelique
de se bien instruire de la science & de la pratique du chant, &
d'en observer soigneusement les moindres regles, afin de se
rendre capables de recevoir eux mesmes, & de donner aussi au
peuple de la devotion & de l'édification en chantant ou re-
citant comme il faut les Divins Offices. C'est ce que leur re-
commande le Concile d'Aix la Chapelle tenu l'an 816. par les
soins & en presence de Loüis le Debonnaire; ¹² en ces termes.
*Que l'on établisse dans l'Eglise des personnes pour lire, chanter, &
psalmodier, qui rendent à Dieu les louanges qui luy sont deuës, non
avec superbe, mais avec humilité; qui par la douceur de leur lecture
& de leur chant charment les doctes, & instruisent les moins doctes;
& qui en lisant ou en chantant ayent à cœur l'édification du peuple,
non la tres vaine opinion dont il pourroit les flatter. Que s'il s'en
rencontre quelques uns qui ne puissent pas le faire avec science, qu'ils
se fassent instruire par les Maistres; & lors qu'ils seront bien in-
struits, qu'ils s'estudient d'accomplir ces choses, afin que ceux qui
les entendent soient edifiez.*

12





PARTIE SECONDE.

Des sons ou voix du chant, & de leurs intervalles.

CHAPITRE I.

De la nature des sons ou voix, & de leurs divers noms.



PUISQUE le chant est composé de sons, ou de voix, il est bien à propos de sçavoir quelle est leur nature, leurs noms, leurs qualitez, leurs divisions, leurs proprietéz & leurs differences. Car il semble que pour bien user d'une chose il soit, si non nécessaire, du moins utile & avantageux d'en avoir une exacte connoissance. ¹ Le son (parlant en general) n'est autre chose, selon Boëce, qu'un battement d'air continué jusques au sens de l'oüye sans interruption aucune; ou bien selon d'autres Philosophes le son est une qualité sensible qui est le terme de ce battement, & qui est propre à toucher l'oüye. Il est produit en l'air à peu près de la mesme façon qu'un cercle est formé dans ² l'eau par le jet d'une pierre, & qu'il y est augmenté ou étendu sans aucune discontinuation. La force du son est d'autant plus grande, qu'il est causé par un battement d'air plus prompt & plus violent; & ce battement est plus violent lors qu'on frappe une plus grande quantité d'air en mesme temps ³. Ses deux principales proprietéz sont d'estre grave ou d'estre aigu, c'est à dire, bas, ou haut: Sa gravité est d'autant plus grande, qu'il se fait par des battemens plus tardifs; & au contraire il est d'autant plus aigu, qu'il est formé par des battemens plus vistes. De sorte qu'un son qui est produit par cent battemens d'air en mesme temps, sera deux fois plus aigu que celui qui n'est causé que par cinquante battemens. Les sons sont l'objet du

¹
Boetius
& *alij.*

²
Boët.

³
Aristot.
& *alij.*

CHAP. II. *De la nature & des divers noms des sons ou voix.* 29
sens de l'ouïe, de mesme que les couleurs le sont de celuy de la veüe, les saveurs de celuy du goust, & les odeurs de l'odorat.

I. Quant à la voix, Lactance dit que c'est un air battu par le souffle interieur ⁴; ou bien selon Aristote & les autres Philosophes, c'est une espece de son qui est formé par la bouche de l'animal, avec intention de signifier quelque chose. Elle est produite par l'air qui est poussé du poulmon & de la poitrine, & par l'allision ou le battement, qui s'en fait par le moyen de l'artere vocale du larinx, de la glotte, du palais, des dents & des lévres.

⁴
Lactant.
& *alij.*

III. Voilà les definitions des sons & des voix que les Philosophiens ont accoustumé de donner: Mais les Musiciens en matiere de chant les definissent autrement, & disent que le son est une chûte de voix propre à la melodie par le rehaussement ou le rabaissement qu'on en peut faire; car de soy il ne signifie qu'une voix qui tient ferme sur une mesme note, ou une continuation de voix en mesme estar, ⁶ laquelle toutesfois a de l'aptitude pour estre rehaussée ou rabaisée. Le son est à l'égard du chant & de la musique, ce qu'est l'unité à l'arithmetique, le point à la geometrie, & le moment au temps ⁷. Car de mesme que l'unité ne fait pas le nombre, ny le point la ligne, la superficie, ou le corps, ny l'instant le temps: mais qu'ils sont seulement les principes ⁸ ou du nombre, ou de la quantité, ou du temps; ainsi le son n'est point le chant, mais seulement son origine ou son plus petit commencement.

⁵
Boët.

⁶
Isidor.
& *alij.*

⁷
Glaran.

⁸
Isidor.

IV. Quant au nom, bien que le mot de son ait accoustumé de signifier generalement toute sorte de sons, & ceux mesme de la voix; neantmoins on l'approprie ordinairement à ceux des instrumens: & au contraire, quoy que la vraye signification du mot de voix n'appartienne qu'aux sons des animaux, & plus particulièrement à celuy de l'homme, toutesfois dans l'usage commun de l'art du chant, l'on ne laisse pas de s'en servir indifferemment pour marquer toute sorte de sons dont le chant est composé, & aussi bien ceux des instrumens, que ceux de la voix humaine.

V. Il y a encore en cét art d'autres termes dont on use pour exprimer communément ces mesmes sons ou voix. Premièrement celuy des cordes, qui est un des plus anciens qui leur ait esté donné, tant parce que les premiers instrumens du chant ont esté composez de cordes; & estimez les plus propres &

30 PARTIE II. *Des sons du chant & de leurs intervalles.*

les plus commodes pour marquer les differens sons, mesme de la voix humaine, qu'à cause que le mesme nom peut aussi donner à connoistre & la mesure des sons par leur battement qui est semblable à celuy ⁹ du cœur, & le pouvoir qu'ont les mesmes sons pour toucher les cœurs ¹⁰. C'est pourquoy les quatre premiers sons qui ont donné commencement au chant, comme aussi les suivans qui ont continué d'accroistre son harmonie, ont esté nommez tetracordes; ainsi qu'il se peut voir dans le systeme des Grecs, aux tetracordes d'hyponon, de meson, de diezeugmenon, de sinemenon, & d'hyperboleon; ou bien dans la gamme d'Arete aux tetracordes des graves, des finales, des confinales, des aiguës, & des suraiguës, dont il sera fait une plus ample mention dans les chapitres suivans.

⁹
Lactant.
¹⁰
Cassiod.

VI. Un autre nom des mesmes sons ou voix, est celuy de notes, ¹¹ qui semblablement leur a esté approprié, parce qu'anciennement on marquoit les mesmes sons ou voix avec certains caracteres ou figures, qui depuis ont esté vulgairement appellées notes; ce qui a donné occasion de se servir du nom du Signe pour exprimer la chose qu'il signifioit: Boëce les a ainsi nommées, & nous a laissé la forme des caracteres dont les Anciens se servoient pour les designer. Arete a semblablement donné le mesme nom de notes ¹² aux lettres de son monocorde ou de sa gamme, & marque toujours la difference de sons & leurs intervalles par les mesmes lettres.

¹¹
Boëcius.

¹²
Guido.

VII. L'on a encore attribué le nom de syllabes aux sons, depuis que Guy Arete ¹³ en a accompagné ses lettres, afin de faciliter la prononciation des mesmes sons aux enfans à qui il apprenoit le chant.

¹³
Guido.

CHAPITRE II.

Des diverses qualitez des voix, & de leur differente division.

¹ I. S^Aint Isidore traitant de la diversité des voix, dit ¹ qu'il y en a de douces, d'éclatantes ou perçantes, de menuës, de grosses ou grasses, de dures ou violentes, de rudes ou enrouées, de sourdes ou étouffées, de molles, de flexibles, & enfin de parfaites, c'est à dire qui sont hautes, douces, & claires. Aristote & Quintilien avoient ² fait une pareille observation, & avoient mesme remarqué les ³ causes, tant des bonnes

²
³

CHAP. II. *Des diverses qualitez & divisions des voix.* 31
que des mauvaises qualitez de la voix.

I I. Une de leurs principales differences ou divisions est, que les unes sont graves, les autres aiguës; ou en autres termes, les unes basses, les autres hautes: laquelle difference sert comme de fondement à tous les intervalles, & à toute l'harmonie du chant; de sorte que quand la voix est si basse, qu'elle ne peut plus descendre, ou bien si haute, qu'elle ne peut pas s'élever davantage; elle ne peut aussi plus produire d'harmonie. Or quoy que tous les Musiciens demeurent d'accord de cette division des sons graves & des aigus; neantmoins la façon d'expliquer leur difference a esté diversé ⁴. Car Aristoxene & ses disciples ayant estimé que le son ou la voix estoit une qualité qui est produite par le battement & l'agiration de l'air; luy ont consequemment assigné le grave & l'aigu, comme autant de differens degrez de son élévation du grave à l'aigu, ou de sa descente de l'aigu au grave. Mais les Pythagoriciens & Ptolemée, qui tiennent que le son & la voix consistent dans la quantité, ont considéré le grave & l'aigu à la façon d'une distance locale, ou des differens degrez d'une eschelle. D'où vient que les systemes ou gammes qui representent la difference des mesmes voix graves ou aiguës, sont communément nommées eschelles de musique ou du chant; parce que la suite de leur degré n'est que pour marquer la distinction des voix graves & des aiguës, & les intervalles des unes aux autres.

⁴
Boëtius.

III. De cette premiere division il en résulte une autre; sçavoir, que les voix sont ou égales ou inégales ⁵. Les égales sont celles qui ont un mesme son, soit grave, soit aigu; les inégales, celles qui ont le son différent, les unes grave, les autres aigu. Mais comme les voix peuvent encore estre égales ou inégales dans leur durée ou mesure, aussi bien que dans leur distance; l'on ne traite en cette Partie que de l'égalité & inégalité de leur distance, réservant celle de leur durée pour la troisième Partie.

⁵
Boëtius.

IV. La troisième difference des voix, provient de la maniere avec laquelle elles sont proferées, qui est ou continuë, ou interrompuë. Les voix continuës, sont celles avec lesquelles discourant, ou lisant de la prose l'on parcourt & l'on fait entresuivre les mots en la maniere qui est la plus propre pour en exprimer le sens, sans s'arrester autrement ny aux

⁶
Boëtius.

ions graves, ny aux aigus. Les voix interrompuës, sont celles que l'on suspend en chantant, aux notes desquelles l'on s'assujettit davantage, que non pas aux paroles. La troisième sorte de ces voix, est celle qui est entremeslée de continuës & d'interrompuës, ainsi qu'il arrive en la Poësie, où les Vers heroïques, par exemple, ne se lisent pas ny tout d'une traite, de mesme que la prose; ny aussi avec discontinuation, comme les syllabes ou notes du chant; mais d'une façon qui est entredeux, & participe quelque chose de l'un & de l'autre.

7
Boëtius.
& *alij.*

V. La quatrième différence des voix est, qu'elles sont ou unisones, ⁷ ou non unisones: Les unisones sont celles qui ont le mesme son, soit grave, soit aigu; ce qui se peut faire en deux manieres, l'une en tenant la voix ferme sur le mesme son ou la mesme corde, ainsi qu'il arrive lors que l'on recite tout droit les mots ou les syllabes des versets de la Psalmodie, & d'autres choses semblables: L'autre, en chantant les mesmes notes & les mesmes intervalles en mesme temps; ainsi qu'ont accoutumé de faire ceux qui chantent ensemble les pieces du plainchant, & des chants rythmiques & metriques. Quand aux voix non unisones, ce sont celles qui ont le son different, l'une plus grave, l'autre plus aigu: ce qui se pouvant aussi faire en deux façons, l'une continuë & quasi confuse, par laquelle les voix sont jointes ensemble par une fin ou un terme qui leur est commun, de mesme que les couleurs sont unies dans l'Arc-en-ciel; l'autre distincte où les voix sont separées les unes des autres, ainsi que le sont les diverses couleurs qui n'ont entr'elles aucun meslange: Il arrive aussi parmy les voix non unisones, qu'il y en a qui sont continuës, & d'autres qui sont discrettes ou separées ⁸; Mais d'autant que les continuës sont dissemblables à elles-mesmes & n'ont pas un son bien distinct, on les exclud de la science du chant: C'est pourquoy il ne reste seulement que les discrettes qui appartiennent à cet art; parce qu'estans distantes l'une de l'autre, & dissemblables, l'on peut aussi plus aisément en reconnoistre la difference.

8
Boëtius.

VI. Le concours des mesmes voix non unisones discrettes, fait le sujet de leur cinquième différence: car en ce concours elles sont ou equisones, ou consonantes, ou bien dissonantes. ⁹ Les equisones, sont celles qui de deux ensemble n'en font en quelque maniere qu'un seul ou un simple son, comme est celui de l'octave, ou de la double octave. Les consonantes, celles

9
Boëtius.

les qui estant jointes rendent un son composé & entremeslé, toutesfois suave & agreable, ainsi qu'est celuy de la quinte, ou bien celuy de la quarte. Mais les dissonantes, sont celles qui ne meslent ou n'unissent point leurs sons, & qui frappent l'ouïe d'une maniere desagreceable. D'où vient que la consonance n'est autre chose, qu'un ¹⁰ accord de plusieurs voix dissemblables; ou bien ¹¹ un agreable meslange de son grave & de l'aigu, qui touche doucement & uniformement l'oreille. La dissonance au contraire est un choq de plusieurs sons qui blessent l'oreille.

10
Boëtius.
11
Boëtius.

VII. La bonne ou la mauvaise suite, qui se peut rencontrer entre les mesmes voix non unissons discrettes, est la cause de leur sixième difference, de mesme que leur concours l'est de la precedente. Or cette suite des voix est en quelque façon semblable à celle que les lettres ont en Grammaire: ¹² car tout ainsi que quand elles y sont bien ordonnées & qu'elles se suivent bien, elles sont propres à former les dictions & les syllabes; & qu'au contraire, lors qu'elles ne sont pas dans l'ordre & la suite convenable, elles ne peuvent produire aucune syllabe ny diction qui soit d'usage: De mesme quand les voix sont bien ordonnées & se suivent bien, elles ne manquent jamais de faire melodie; & au contraire de faire du discord, lors qu'elles ne sont point dans l'ordre & la suite convenable. Leur suite donc est bonne, & elles sont propres à produire de la melodie, quand elles joignent ou composent ou divisent les consonances, & pour ce sujet sont appellées en Grec *Emmeles*, ¹³ & *Concinna* en Latin. Mais si leur suite n'est pas bonne en joignant ou composant ou divisant les consonances, elles ne peuvent produire aucune melodie, & sont nommées *Ecmeles*, ou bien ¹⁴ *Inconcinna*.

12
Aristox.

13
Boëtius.

14
Franco.

CHAPITRE III.

Du nombre des voix, qui sont necessaires au chant & à la melodie; & des trois genres d'intervalles dont anciennement le chant a esté composé.

I. **Q**Uoy qu'il en soit du tetrachorde de Mercure, que l'on dit avoir contenu ¹ l'octave depuis sa première chorde jusques à la quatrième & dernière; la quarte depuis la première à la seconde, la quinte de la première à la troisième, la

1
Franco.

34 PARTIE II. Des sons du chant & de leurs intervalles.

2
Beda.

3
*Aristox.
& alij.*

4.
Guido.

5.
Franch.

6
Gassend.

7
*Ptolem.
& alij.*

8.
*Euclid.
& alij.*

quarte derechef de la troisième à la quatrième, & le ton de la seconde à la troisième; lequel tetracorde peut estre qualifié, tetracorde des consonances. Les Grecs les plus anciens, soit Philosophes, soit Musiciens, qui ont traité de la Melodie, l'ont commencée par un tetracorde ² & diatessaron, c'est à dire par une quarte, & par quatre sons differens; & ils n'ont pas estimé qu'un moindre nombre de sons, que celui de quatre, dont le tetracorde est composé, meritaist le nom de chant, ³ ou de melodie, ou de consonance, ou de genre. Mais comme les ouvrages de l'art imitent ceux de la nature, & se perfectionnent par l'industrie des hommes, aussi ces premiers essais de melodie par succession de temps, se sont accrûs premierement jusques à un second tetracorde, soit par ⁴ la division des quatre cordes de celui de Mercure, soit par l'addition d'un second tetracorde, à un premier tetracorde simple, afin d'achever le diapason ou l'octave, qui contient une melodie parfaite; & ensuite ont esté portez & étendus jusques à un troisième & quatrième tetracorde, afin de former le systeme parfait du disdiapason, ou de la double octave, dont il sera parlé cy-apres.

II. Toute la melodie donc, & tous les systemes, ne sont autre chose que ce premier tetracorde, ¹ doublé, triplé, ou autrement multiplié; c'est pourquoy les chants n'ont esté estiméz differens les uns des autres, que selon la difference des intervalles dont leurs tetracordes ont esté composez; laquelle difference les Anciens ont exprimée par le mot de genre, ⁶ qui en matiere de chant ne signifie autre chose qu'une certaine maniere de monter du grave à l'aigu, ou de descendre de l'aigu au grave, par les trois intervalles dont chaque tetracorde est composé: ou bien en autres termes ⁷ une certaine façon de chant contenant trois intervalles compris dans les quatre sons d'un tetracorde, dont les deux extrêmes soient en proportion sesquiterce, & fassent le diatessaron ou la quarte.

III. Les mesmes Philosophes & les mesmes Musiciens, ont réduit ces genres au nombre de ⁸ trois, qu'ils ont nommé diatonique, chromatique, & enharmonique. Le diatonique prend son nom de la multitude des tons dont il abonde, & qui le rendent plus rude, mais plus naturel que les autres deux genres. Il est composé d'un demyton mineur, & de deux tons, soit qu'il faille monter ou descendre, ou que le demyton se rencontre au commencement, au milieu, ou à la fin des trois

CHAP. III. *Du nombre des voix nécessaires au chant, &c.* 35
 intervalles du retrachorde, d'autant que cette diverse situation ne varie point le genre du chant pour en establir un nouveau, mais seulement les différentes especes d'un mesme retrachorde, qui par consequent sont trois en nombre, conformément à la triple situation que le mesme demyton peut avoir dans la quarte, sçavoir au commencement, au milieu, ou à la fin, en cette maniere.

1. Demyton, Ton, Ton.
2. Ton, Demyton, Ton.
3. Ton, Ton, Demyton.

4. Le Chromatique est ainsi appelé, soit à cause des diverses couleurs, dont anciennement on le distinguoit du diatonique⁹, soit parce qu'il diminue de l'intention du mesme diatonique, & que ses tetrachordes abondent en demy-tons, qui luy donnent autant de douceur & de grace, qu'un beau coloris a¹⁰ accoustumé d'en donner à la peinture. Ses trois intervalles sont deux demytons, l'un mineur, l'autre plus grand¹¹ ou majeur, & un hemiditon ou tierce mineure, qui en ce genre ne fait qu'un¹² seul & simple intervalle, dont la diverse situation qui s'en fait au commencement, au milieu, ou à la fin des deux demy tons, varie pareillement, & establit les trois especes de ce genre,¹³ ainsi qu'il s'en suit.

1. Tierce mineure, Demyton, Demyton.
2. Demyton, Tierce mineure, Demyton.
3. Demyton; Demyton, Tierce mineure.

V. L'enharmorique a esté nommé de la sorte, parce qu'il contient une harmonie fort bien & fort proprement suivie par le moyen d'un plus grand nombre de Dieses ou quarts de ton, dont il est rempli; & que ses retrachordes sont composez de 2. Dieses enharmoniques, dont chacune est la moitié du Demyton mineur, & d'un Diton ou Tierce majeure, laquelle d'un plein sault fait son troisieme & simple intervalle; soit qu'elle se trouve au commencement, soit au milieu, soit à la fin de son tetrachorde. Car cette variété ne fait que diversifier les especes de ce genre, de mesme que la différente assiette du demyton change seulement celles du genre diatonique, ou bien celle de la Tierce mineure, les especes du chromatique; comme on peut voir dans la table suivante.

9
Kircher.

10
Franch.

11
Franch.

12
Boëtius.

13
Kirch.

36 II. PARTIE. Des sons du chant, & de leurs intervalles.

- | | | | |
|----|-----------------|-----------------|-----------------|
| 1. | Tierce majeure, | Diese, | Diese. |
| 2. | Diese, | Tierce majeure, | Diese. |
| 3. | Diese, | Diese, | Tierce majeure. |

14. VI. Outre ces trois sortes de genres Euclide fait mention de deux autres, dont il appelle l'un commun, & l'autre meslé ou ¹⁴ mixte, & sous divise ou distingue le diatonique en deux manieres, & le chromatique en trois; le premier desquels il appelle toniée, ou entonné; le second sesquialtere ou d'autant & demy; & le troisieme mol. Quant aux deux diatoniques il nomme l'un incité, à cause que ses intervalles ont une suite plus naturelle & plus coulante; & l'autre mol. Les raisons de ces distinctions sont les diverses proportions des intervalles, dont leurs quartes ou tetrachordes ont esté composez. C'est pourquoy pour en mieux concevoir la difference, il faut icy supposer les divisions geometriques du ton dont Aristoxene se servoit, suivant les proportions que Boëce, Glarean, & autres luy ont attribué par le moyen des nombres: car ainsi que le mesme Boëce a fort bien remarqué, il n'est pas possible de sçavoir la veritable difference des voix & des intervalles, sans en establir auparavant la grandeur, ¹⁵ & la mesure. Aristoxene donc divisoit le ton ¹⁶ en deux, trois, quatre & huit parties, & nommoit la quatrième Diese en harmonique; la troisième Diese chromatique; & la quatrième jointe à la huitième, (c'est à dire les trois huitièmes parties du ton,) Diese chromatique sesquialtere. Ce qui sera plus aisé à comprendre, si l'on veut diviser le ton en 24. parties égales, & en donner la moitié au Demyton, sçavoir douze; la quatrième partie à la diese en harmonique, qui est six; le quart & demy à la Diese chromatique sesquialtere; c'est à dire neuf; & la troisième partie à la chromatique molle, sçavoir huit. Suivant lesquelles divisions & proportions, il est aisé de voir à l'œil la difference des trois intervalles de chaque tetrachorde dans les six sortes de ces trois genres; & tout ensemble l'égalité qu'ils ont dans leurs extremes, d'autant que le nombre total (qui est marqué à 60.) se rencontre le mesme en chacune de ces six sortes, ainsi qu'il paroist par la table qui suit.

15

Boetius.

16

<i>Diatonique</i>	<i>Incité</i>		<i>Mol</i>		
Demyton	12		12		
Ton	24	60	18	60	
Ton	24		30		
<i>Chromatique</i>	<i>Tonée</i>		<i>Sesquialtere</i>		<i>Mol</i>
Tierce mineure	36		42		44
Demyton	12	60	9	60	8
Demyton	12		9		8
					60
<i>Enharmonique</i>					
Tierce majeure	48				
Diese enharm.	6	60			
Diese enharm.	6				

Les extremes donc sont les mesmes en tous ces genres, & en toutes leurs especes; & lorsque leurs quartes se font par degrez disjoints, ou d'un plain fault, elles sont toutes égales, c'est pourquoy il n'y a que la seule varieté des trois intervalles, dont ils sont composez, qui les rende inegales. D'où il est aisé de reconnoistre, que bien que la Diese enharmonique soit le moindre ¹⁷ intervalle, dont on puisse sensiblement user dans la musique, neantmoins selon la theorie l'on eust pû encore établir beaucoup d'autres sortes de genres, ou d'especes par de nouvelles proportions des trois intervalles dont on eust pû diversément assortir leurs tetrachordes. Ainsi qu'on le peut remarquer aux tetrachordes d'Archytas, d'Aristoxene, de Eratosthene, de Didyme, & d'autres, desquels Ptolemée & Mersenne font ¹⁸ mention.

VII. En confirmation de quoy nous voyons aujourd'huy, que la plupart des Musiciens modernes, apres Vincentin, demeurent d'accord d'une nouvelle distinction ou division ¹⁹ des retrachordes des trois anciens genres; qui est differente de celle que l'on en a donné cy-dessus, non seulement dans la theorie, mais aussi dans la pratique. Car ils divisent les tetrachordes du Genre Diatonique en un Demyton majeur, & deux tons dont l'un soit Majeur, & l'autre Mineur: & mettent un ton Majeur entre les deux tetrachordes pour faire l'Octave. Les tetrachordes du genre chromatique en un Demyton majeur, un Demyton mineur, & une Tierce mineure: Et ceux du

17
Francb.
& alij.

18.
Ptolem.
l. 2. c. 14.

19
Kircher.

genre enharmonique quelquefois en deux Dieses ; d'autres fois en deux Dieses & un comma , & une Tierce majeure , c'est à dire deux tons , l'un Majeur , l'autre Mineur , selon qu'il est plus convenable pour faire l'accord entre les différentes voix , ou parties de la musique. La raison de cette division est , que bien que les intervalles des anciens tetrachordes marquez au commencement de ce Chapitre soient fort propres au chant d'une seule voix ou de plusieurs voix qui chantent à ²⁰ l'unisson , ainsi qu'on le pratiquoit anciennement , & qu'encore maintenant on le pratique tant au plain-chant , qu'aux chants rithmiques , & metriques , qui se chantent à l'unisson. Toutefois ces anciens intervalles ne peuvent point s'ajuster avec les chants qui sont composez de plusieurs parties ; parce que ni les Tierces ni les Sixtes majeures , ni les mineures ne peuvent pas se trouver justes , ni y estre employées , si ce n'est par le moyen de cette nouvelle division. D'où ils concluent qu'elle est tout à fait nécessaire à la musique moderne à plusieurs parties , bien qu'elle ne le soit pas au plain-chant , ni aux autres chants à l'unisson. Cette mesme division se tire des principes d'Euclide , sur quoy l'on peut voir Herigon. ²¹

²⁰
Kircher.

²¹

²²

IX. Les proprietéz de ces trois genres selon Aristide ²² sont , que le diatonique est masse & austere ; le chiromatique plus mol & propre aux larmes ; l'enharmonique doux , & vigoureux tout ensemble.

CHAPITRE IV.

Des intervalles du genre diatonique , qui sont propres à la melodie.

I. **L**Aissant maintenant à part tous les autres genres , & toutes leurs especes , l'on ne traite seulement icy , que des intervalles de l'ancien diatonique incité ; parce qu'ils sont plus naturels , plus simples , & beaucoup plus aisez à pratiquer , que ceux des autres genres : c'est pourquoy les auteurs du plain-chant les ont choisi pour le chant de l'Eglise ; & ong laissé les autres à cause qu'ils demandent trop d'artifice , & qu'on ne les peut bien apprendre , qu'en accompagnant la voix d'un instrument ajusté selon leur variété ; ni en acquerir l'habitude , que par une longue & penible ¹ continuation de cet exercice.

¹
Aristox.

CHAP. IV. *Des intervalles du chant propres à la melodie.* 39

II. L'intervalle donc , parlant en general , n'est autre chose , que la distance du son grave à l'aigu , ² ou de l'aigu au grave : de sorte qu'il faut deux sons pour faire un intervalle. Or tout intervalle selon Euclide , peut estre different d'un autre en cinq ; façons. 1. En genre , selon qu'il est ou diatonique , ou chromatique ou enharmonique , dont il a déjà esté fait mention. 2. En grandeur selon que conformement à la distance les uns sont plus grands , ou plus petits que les autres. 3. Comme consonans ou dissonans. 4. En tant qu'explicables ou inexplicables , c'est à dire rationels ou irrationels. 5. Comme simples ou composez , c'est à dire aux termes d'Euclide ⁴ & de Franchin , qui se suivent au systeme ou immediatement comme C. D, ou D. E, ou bien mediatement , ainsi que A. C, ou C. E. mais à present l'on a coûtume de donner à ces mesmes sons les noms d'intervalles conjoints ou disjoints. Les conjoints , sont ceux qui se font d'un son à un autre son immediat : Les disjoints , ceux dont les extrêmes ne produisent qu'un seul & total son , bien qu'il y ait entre-deux plusieurs autres sons ou intervalles qui sont comme supprimez , & ne sont contenus entre les mesmes extrêmes qu'implicitement. C'est pourquoy l'on donne aujourd'huy aux mots de simple & de composé une autre signification en matiere de sons , & l'on appelle simples ceux qui sont contenus dans l'étenduë d'une octave ; composez , ceux qui la surpassent , & sont formez de la premiere & de la seconde octave ; comme seroit une onzième , ou douzième , ou quinzième , ou vingt-deuxième , ou autres semblables intervalles qui se forment par l'union de plusieurs octaves.

III. Les intervalles simples propres à la melodie , sont au nombre de neuf ; le premier ou le moindre , est le demyton mineur , ou la seconde mineure ; il est composé de deux sons prochains & immediats , dont la distance de l'un à l'autre est moindre que celle du ton environ de la moitié. ⁶ Car quoy que l'on ait supposé cy-dessus la division du ton en deux parties égales , suivant l'opinion d'Aristoxene ; toutesfois ce n'a esté que pour faire mieux entendre les proportions des intervalles de chaque genre & de ses especes : car d'ailleurs la raison & l'autorité de Pythagore , d'Euclide , de Ptolemée , de Boëce , de Bede , de Franchin , & de quasi tous les autres Philosophes & Musiciens obligent d'avoüer que le ton ne peut

2
Boetius.
& alij.

3.

4

5
Glaran.

6.
Beda.
& alij.

40 PARTIE II. *Des sons du chant, & de leurs intervalles.*

7. estre divisé en deux 7 parties parfaitement égales, mais qu'il y
 a toujours entr'elles quelque inégalité, laquelle neantmoins
 8 est quasi imperceptible ⁸ au sens de l'ouïe; de mesme que l'ac-
Beda. croissement & la diminution de chaque jour le sont à celuy de
 la veüe: c'est pourquoy comme leur accroissement ou leur di-
 minution ne sont pas visiblement reconnus, si ce n'est apres
 un certain temps ou nombre de jours; aussi l'on ne discerne
 pas d'abord l'inégalité de chaque demyton, ny mesme de cha-
 que ⁹ ton, jusques à ce qu'estans joints ensemble & reünis en
 9. quelqu'une des consonances, leurs intervalles soient rendus
Boëtius. plus apparens & plus sensibles.

Le second de ces intervalles est le ton majeur, ou la secon-
 de majeure, qui est encore formé de deux sons prochains &
 immediats; mais dont la distance de l'un à l'autre soit aussi
 grande que celle des deux demy-tons le mineur & le majeur
 ensemble. L'on peut voir aux notes la description que Fran-
 10 chin fait tant du ton que du demy-ton; ¹⁰ comme aussi l'exa-
 11. ctitude avec laquelle Boëce a décrit ¹¹ le ton & les autres
 principaux intervalles, qui sont tous composez du demy-ton
 & du ton; ¹² en telle sorte toutefois que le demy-ton est com-
 12. me la forme qui leur donne l'espece, la force & la vigueur; &
Guido. que chacun d'eux contient toujours un intervalle moins ¹³
& alij. qu'il n'a de sons ou de cordes; c'est pourquoy l'on appelle
 13 l'un & l'autre de ces deux intervalles seconde, à cause que leur
Glarean. unique intervalle est entre deux cordes; & les deux suivans
 sont pareillement nommez tierces à cause de leurs trois chor-
 des; quoy qu'ils soient aussi appelez hemiditon & diton, à
 14. cause de leur deux intervalles. Ptolemée rapporte ¹⁴ l'origine
 du ton à l'excés qui est entre les deux premieres consonances,
 la quinte & la quarte, & qui en fait la difference; car c'est d'un
 ton ou d'une sesquioctave que la quinte excède la quarte: &
 l'origine du demy-ton à l'excés dont la quarte surpasse la tier-
 ce majeure, & qui en fait la difference.

Le troisieme intervalle donc est l'hemiditon ou la tierce-mi-
 mineure, qui est formée d'un demy-ton mineur, & d'un ton
 compris entre trois cordes; ou bien en autres termes, de trois
 sons ou voix qui rendent un ton & un demy ton.

Le quatrieme, est le diton ou la tierce-majeure, composé
 de deux tons contenus entre trois cordes.

Le cinquieme, est le diatessaron ou la quarte, formé d'un
 demy-ton

CHAP. IV. *Des intervalles du chant propres à la melodie.* 41
demy-ton mineur ¹⁵ & de deux tons entre quatre cordes,
qui rendent la tierce mineure avec la seconde majeure.

15.
Guido.

Le sixième, est le diapente ou la quinte, contenant un demy-ton mineur, & trois tons entre cinq cordes, qui font ensemble les deux tierces la mineure & la majeure.

Le septième, est l'hexachorde ou la sexte mineure, comprenant deux demy-tons mineurs, & trois tons entre six cordes, qui rendent ensemble la tierce mineure avec la quarte.

Le huitième, est la sexte majeure formée d'un demy-ton & de quatre tons entre six cordes, qui ensemble font égaux à la tierce majeure & à la quarte.

Le neuvième, est le diapason ou l'octave, composée de deux demy-tons mineurs, & de cinq ¹⁶ tons majeurs, compris entre huit cordes, qui font ensemble la quarte & la quinte. Les exemples de tous ces intervalles, se peuvent voir dans la Partie VIII. Exemple VI.

16.
Franchin.

IV. Outre ces intervalles simples, qui sont contenus dans l'octave, qui la composent, & qui tout ensemble procedent de sa division, il y a des intervalles composez, qui sont formez de la premiere octave & des divers intervalles des octaves suivantes, comme d'une double, triple, quadruple, ou plus grand nombre d'octaves, ou bien de l'une de ces octaves, avec la tierce ou la quarte, ou la quinte, ou la sexte; mais ceux-cy ne sont jamais employez au plain-chant par degrez disjoints, ou d'un plain fault; ils le sont seulement dans les consonances de la musique à plusieurs parties: c'est pourquoy Guy Aretin traitant du chant Gregorien, n'a fait aucune mention de ces intervalles composez, & mesme il ne reconnoit des simples, que les ¹⁷ six premiers des neuf qui ont esté cy-dessus marquez: Non qu'il ait ignoré la sexte ny l'octave; puis qu'il fait mention de celle-cy en toute rencontre, & de celle-là dans son Micrologue chap. 13. (dont le passage est cité au n. 1. du chap. 4. de la quatrième Partie.) au prologue rythmique de l'Antiphonier ¹⁸, & en quasi tous les endroits où il traite du troisième mode ou de sa formule; Mais à cause qu'elles n'ont pas accoustumé d'estre employées au chant Gregorien par degrez disjoints, si ce n'est en l'intonation du troisième mode, où la sexte mineure y est en usage au lieu de la quinte: Quant à l'octave, elle ne se trouve que dans quelques chants modernes & musicaux. Pour ce qui est de la sexte majeure, il semble

17

18

42 PARTIE II. *Des sons du chant & de leurs intervalles.*
qu'Arete ne luy a donné aucun lieu dans la pratique du chant
Gregorien, à cause de sa grande ¹⁹ rudesse; comme en effet
on ne l'y met que tres-rarement, ou plûtoſt point du tout.
Quant aux autres intervalles ſimples, ceux-là y ſont les plus
frequens, dont les extrêmes ſont les moins ²⁰ éloignez: c'eſt
pourquoy les ſecondes s'y rencontrent plus ſouvent que les
tierces, les tierces que les quartes, les quartes que les quintes,
& celles cy plus ſouvent que les ſextes mineures.

19
Glarean.

20
Guid.

CHAPITRE V.

*Des intervalles du genre Diatonique, qui ne ſont pas propres à
la melodie.*

I. **C**ES intervalles ſont ceux qui n'ont pas une bonne ſuite;
ce qui provient, ou de ce qu'ils ont une diſtance plus
grande qu'il n'eſt convenable, d'où ils ſont appellez ſuper-
flus; ou bien de ce qu'ils l'ont moindre qu'il ne faut, & pour
ce ſujet on leur donne le nom de faux ou diminuez; ils ſont pa-
reillement diviſez en ſimples & compoſez; les ſimples ſont au
nombre de cinq.

II. Le premier deſquels eſt le triton ou la quarte ſuperfluë;
compoſée ſuivant ſon nom de trois tons entre quatre chor-
des.

Le deuzième, eſt le ſemidiapente, ou la fauſſe quinte, qu'on
peut auſſi nommer la quinte diminuée, contenant deux demy-
tons & deux tons entre cinq cordes, qui ſont enſemble deux
tierces mineures.

Le troiſième, eſt la ſeptième mineure formée de deux demy-
tons & de quatre tons entre ſept cordes, qui rendent la
quinte & la tierce mineure.

Le quatrième, eſt la ſeptième majeure, compoſée d'un demy-
ton & de cinq tons entre ſept cordes, qui ſont enſem-
ble la quinte avec la tierce majeure.

Le cinquième, eſt le ſemidiapason ou l'octave fauſſe ou di-
minuée, qui contient trois demy-tons & quatre tons entre
huit cordes, qui rendent la quarte avec la fauſſe quinte.

III. Outre ces cinq intervalles, qui ſont communs au plain-
chant & à la muſique, les Muſiciens en reconnoiſſent encore
trois autres entre leurs différentes parties; 1^o. La fauſſe quar-
te ou diminuée, compoſée de deux demy tons & d'un ton en-

CH. II. *Des intervalles qui ne sont pas propres à la melodie.* 43
tre quatre cordes. 2. La quinte superfluë formée de quatre tons entre cinq cordes, qui font deux tierces majeures. 3. L'octave superfluë, contenant un seul demy-ton avec six tons entre huit cordes, qui valent autant que la sexte majeure & la tierce majeure, ou bien que la quinte & le triton.

IV. Nul de tous ces intervalles n'est dans l'usage du plainchant par degrez disjoints; que si l'on y en employe quelques-uns par degrez conjoints, ils doivent estre tellement ajustez entre les extrêmes, que la suite n'en soit pas mauvaise: autrement l'on ne pourra les faire servir non plus par degrez conjoints, que par degrez disjoints, ainsi qu'il arrive au triton, qui pour ce sujet est entierement banny de la pratique du plainchant; de sorte que pour l'y éviter l'on a toujours accoustumé d'y marquer ou sous-entendre le *b mol* sous la lettre *B*, ou bien de le feindre sous d'autres lettres, comme sous l'*A* ou sous l'*E*^r. L'on se sert aussi de semblable adresse pour y empêcher la fausse quinte, particulièrement par degrez disjoints marquant ou sous-entendant le *mi* sous la lettre de *E* *carre* ou bien le feignant sous quelqu'une des autres lettres; comme sous *F*. ou sous *C*. suivant ce qui en est remarqué cy-dessous en l'onzième chapitre.

Rhan.

V. Les intervalles composez, c'est à dire formez de l'un de ces intervalles simples joints à une ou deux ou plus grand nombre d'octaves, sont encore moins dans l'usage du plainchant que les simples dont ils sont composez. Parce qu'outre la mauvaise suite qu'ils contractent par l'union à cette sorte de simples, la grande distance qui est entre leurs extrêmes les en exclud entierement.

VI. A tous ces intervalles qui ne sont pas propres à la melodie du genre diatonique, l'on peut encore ajouter ceux qui sont moindres que le demy-ton mineur; & bien que leur connoissance ne soit pas necessaire à la pratique des intervalles diatoniques, & que mesme ils ne soient pas propres à leur melodie; neantmoins leur theorie ne sera pas inutile, veu que par son moyen l'on peut éviter l'équivoque, mieux entendre les auteurs du chant & de la musique, & distinguer plus nettement la pratique du plainchant d'avec la pratique de la musique moderne, où ces sortes d'intervalles peuvent estre employez par le mélange des divers genres. Ces intervalles proviennent des divisions du ton que les anciens nous ont

²
Boetius.
et alij.

3
Franch.4
Franch.5
Franch.
& alij.

laissées. Car apres celle des deux demy-tons, l'un mineur qu'ils ont aussi appellé diefe, l'autre majeur qu'ils ont nommé apotome, ils ont sousdivisé le ton mineur en deux diachismes, & donné au ton majeur deux diachismes & un comma. 3°. Ils ont derechef divisé le diachisme, autrement qualifié diefe ; enharmonique (qui est le moindre de tous les intervalles dont on se serve + dans la melodie des trois genres) en deux cōma: & quoy que le comma soit trop petit pour faire de luy mesme un intervalle sensible à l'oüie, ils l'ont en quatrième lieu divisé en deux schisma, dont l'un est environ la dix-septième partie du ton mineur, & la dix-huitième du majeur; de sorte que le ton majeur est composé d'un apotome & d'une diefe, ou bien de deux diefes & d'un comma: ou bien en autres termes de quatre diachismes & un comma: ou selon d'autres de neuf comma, c'est à dire incisions: ou bien de dix-huit schismes ou divisions: toutes lesquelles façons de parler reviennent à mesme chose. Les exemples des intervalles mentionnez en ce chapitre, se trouvent dans la huitième partie à l'exemple VII.

C H A P I T R E VI.

*Des diverses especes des intervalles diatoniques.*1
Glarean.

I. **T**ous les intervalles qui sont composez du ton & du demy-
my-**T**on, estans considerez par degrez conjoints, ont
autant d'especes que leur demy-**T**on peut recevoir de situa-
tions differentes dans leur étenduë; parce que le nombre de
ces especes ne provient que de celuy de cette diverse situa-
tion, à laquelle toutefois l'on n'a point d'égard lors que ces
intervalles ne sont que par degrez disjoints, & n'ont que les
deux extrêmes sans aucun milieu: car ils sont alors tous égaux
sans aucune difference d'espece.

2
Euclid.

II. Comme donc la tierce mineure peut avoir son demy-
ton placé ou avant, ou apres le ton, aussi en reconnoist-on
deux especes. Et au contraire parce que la Tierce majeure n'a
point de demyton, elle n'a pareillement qu'une seule espece.

3
Euclid.

La quarte qui peut avoir le demyton en son premier, se-
cond & troisième intervalle, a semblablement ses trois especes.

La quinte qui le peut avoir en chacun de ses 4 intervalles, a
un pareil nombre d'especes.

Mais parce que l'une & l'autre Sexte, la majeure & la mi-

CHAP. VI. *Des diverses especes des intervalles diatoniques.* 45
neure, ne le peuvent avoir qu'en trois differens endroits, aussi n'ont-elles chacune que trois especes.

Enfin l'octave qui dans la situation de ses demytons peut estre diversifiée en 4 sept manieres (qui comprennent, tant les trois especes de quarte, que les quatre especes de quinte, desquelles elle est composée) a semblablement le nombre de sept especes: Les exemples de toutes les especes de ces intervalles se peuvēt voir aux exemples II. & VI. Touchant lesquels il faut seulement remarquer, qu'encore que ces differentes especes puissent estre commencées par chacune des sept lettres de l'octave, & considérées à la façon d'un cercle où il n'y a ni premier, ni dernier: Neantmoins les plus anciens philosophes ont commencé la quarte & l'octave par la voix qui est nommée *Hypate Hypaton*, au systeme des Grecs, & qui répond à la Lettre *B* de la gamme d'Aretin. Quant à la quinte, ils l'ont commencée par *Hypate meson*, qui répond à la lettre *E* d'Aretin; comme on peut voir par les derniers passages d'Éclide. Par succession de temps toutefois d'autres philosophes & musiciens ont commencé à compter les especes de la quarte & de l'octave par la voix ajoutée, que les Grecs nomment *proslambanomenos*, qui répond à la lettre *A* de la gamme d'Aretin; mais pour les especes de la quinte, ils les ont commencées par *lichanos hypaton*, c'est à dire par la lettre *D* d'Aretin, ainsi qu'on le peut voir dans Franchin, & dans le II. exemple. Enfin Aretin a commencé les especes de tous ces trois intervalles par la lettre *G*, où le *gamma* qu'il ajoûta sous *proslambanomenos*: & maintenant la plupart des Musiciens commencent à compter ces mesmes especes par la lettre *C*, qu'Aretin dit devoir estre la premiere, & qui répond au parhypate hypaton du systeme des Grecs. Suivant quoy elles ont esté notées au VI. exemple; bien qu'en ce livre l'on se servè ordinairement de la seconde façon de les compter par les lettres *A* & *D*, ainsi qu'elles se voyent au II. exemple; ce qui a esté fait afin d'empescher l'équivoque, qui autrement pourroit se rencontrer dans les termes avec lesquels les anciens autheurs ont écrit du nombre des modes ou des tons.

4
Euclid.

5

III. Quant aux intervalles du ton & du demy-ton, quoy que la plupart des Musiciens modernes en reconnoissent & pratiquent plusieurs especes au genre diatonique, sçavoir deux du ton, le majeur & le mineur, & deux ou trois du demy-ton,

le majeur, le mineur, & le moyen ; & qu'ils composent le ton majeur des demy-tons majeur & moyen ; & le ton mineur des demy-tons majeur & mineur : neantmoins comme ils ne se servent de ses divisions, que pour rendre leurs consonances plus justes & plus parfaites ; aussi ne les employent-ils qu'en la seule musique à plusieurs parties, lors qu'il en est de besoin pour l'accomplissement de leurs accords & de leurs consonances, ainsi qu'il a esté remarqué cy-dessus à la fin du chapitre troisième. C'est pourquoy leur distinction n'altere ny n'embarrasse aucunement l'usage du plain-chant, ny des autres chants à l'unisson, où il n'y a que le seul ton majeur & le demy-ton mineur qui y soient employez ; vû mesme qu'au rapport de Mersenne ⁶, il y a encore plusieurs bons musiciens qui n'en admettent point d'autres pour la musique à plusieurs parties, tant pour se conformer au sentiment & à la pratique des anciens auteurs, que parce qu'ils estiment que la difference des tons & des commas y mettent trop de confusion & de difficulté.

IV. Supposé toutefois la division qu'en font communément les autres Musiciens modernes, ils multiplient aussi les especes de leurs intervalles, & en mettent autant de sortes que leurs tons & leurs demy-tons, majeurs & mineurs peuvent souffrir de situations differentes entre les extrêmes de chaque consonance ; & pour ce sujet ils reconnoissent six especes de quarte, sçavoir ;

- | | | |
|----------------|-------------|-------------|
| 1. Demy-ton, | Ton majeur, | Ton mineur. |
| 2. Demy-ton, | Ton mineur, | Ton majeur. |
| 3. Ton majeur, | Ton mineur, | Demy-ton. |
| 4. Ton majeur, | Demy-ton, | Ton mineur. |
| 5. Ton mineur, | Demy-ton, | Ton majeur. |
| 6. Ton mineur, | Ton majeur, | Demy-ton. |

& ainsi des especes de toutes les autres consonances par proportion.

V. Or ils placent toujours le ton majeur immédiatement au dessus du demy-ton, c'est à dire, au dessus de *F* & de *C*, ou en autres termes de l'*ut* au *re*, & du *fa* au *sol* ; de plus ils le mettent encore au dessous du *carre*, c'est à dire de l'*A* à *carre*. Quant au ton mineur, ils le placent en tous les autres endroits de la gamme où il y a des tons : Les exemples en sont mis à la fin du vi. exemple.

C H A P I T R E V I I.

Des intervalles consonans & dissonans.

I. **Q**Uoy que la connoissance de ces intervalles appartient plûtoſt au chant à pluſieurs parties, que l'on nomme vulgairément muſique, qu'aux chants à l'unifſon, toutefois comme elle ne laiſſe pas de donner de la lumière aux intervalles qui ſe ſuivent bien, & qu'elle peut ſervir à faire mieux connoiſtre la différence qu'il y a des uns aux autres, il ne ſera pas inutile d'en faire icy mention. Car bien que tous ceux qui ſont conſonans ſe ſuivent bien & ſoient propres à la melodie; neantmoins tous ceux qui ſe ſuivent bien & qui ſont propres à la melodie, & à joindre ou diviſer ou compoſer les conſonances, ne ſont pas pour cela conſonans.

Pareillement, encor que tous ceux qui ne ſont pas propres à la melodie, ſoient auſſi diſſonans; neantmoins il y en a quelques-uns de ceux qui ſont propres à la melodie, qui ne laiſſent pas d'eſtre diſſonans. De ſorte que les intervalles diſſonans comprennent dans leur étenduë, non ſeulement ceux qui ne ſe ſuivent pas bien, mais auſſi quelques-uns de ceux qui ſe ſuivent bien; & les conſonans au contraire n'enferment pas dans la leur tous les intervalles qui ſe ſuivent bien, ou qui ſont propres à la melodie, mais ſeulement quelques-uns.

II. Tous ces intervalles, tant les conſonans que les diſſonans, ſont de deux ſortes; les uns ſimples, les autres compoſez: & parmi les intervalles conſonans, ou les conſonances, tant ſimples que compoſées, les unes ſont appellées parfaites, & les autres imparfaites. Les ſimples parfaites ne ſont que trois en nombre, ſçavoir eſt l'octave, la quinte, & la quarte, qui ſont nommées parfaites parce qu'elles ne ſont produites que de la proportion multiple & de la ſurparticuliere, qu'elles ſont contenuës dans la ſuite naturelle des quatre premiers nombres ſimples & radicaux, 1. 2. 3. 4. & que l'octave eſt compoſée de la quinte & de la quarte les deux premieres conſonances ſelon leur ſuite naturelle; de meſme que la raiſon double eſt formée des deux premieres ſurparticulieres la ſeſquialtere & la ſeſquiterce ſuivant l'ordre naturel des nombres. Les compoſées parfaites ſont celles qui ſont formées de ces trois ſimples, & n'en ſont que des repliques apres la premiere, ou la ſecon-

de ou la troisième, ou plus grand nombre d'octaves, dont la multiplicité augmente pareillement le nombre de ces consonances. Par exemple, la première octave jointe à la seconde, fait une double octave, ou une quinzième, jointe à la troisième, rend une triple octave ou une vingt & deuxième : jointe à la quatrième, une quadruple octave ou une vingt-neuvième, & ainsi des suivantes.

La quinte jointe à l'octave, forme une douzième ; mise avec deux octaves, une dix-neuvième ; avec trois, une vingt-sixième, &c.

La quarte avec l'octave rend une onzième, avec deux une dix-huitième, avec trois une vingt-cinquième, &c.

Car bien que les Philosophes Pythagoriciens n'ayent pas voulu mettre au nombre des consonances la quarte jointe à l'octave, à cause qu'elle est en raison surpartiente de trois à huit ; & qu'ils ayent eu pour principe qu'aucune proportion surpartiente ne doit estre mise au nombre des consonances : Neantmoins Ptolemée n'a pas estimé qu'on l'en pust raisonnablement exclure, puisque l'octave jointe à une autre consonance ne peut jamais la rendre dissonante ; qui est un principe bien plus certain, & reçu universellement de tous les Philosophes & de tous les Musiciens.

2

Or il faut remarquer que toutes ces consonances composées, & autres semblables ont toujours un son qui leur est commun, sçavoir le plus haut de la plus basse consonance, & le plus bas de la plus haute.

3
Franch.

III. Les consonances simples imparfaites sont au nombre de quatre. Elles sont ainsi nommées parce qu'elles sont formées de la proportion surpartiente ; ou que si elles le sont aussi de la surparticulière, elles sont contenues hors le quaternaire des quatre premiers nombres radicaux, dans le premier senaire parfait, & le premier octonaire cubique ; en quoy se rencontre une chose qui est en quelque façon merveilleuse, & qui merite reflexion, parce qu'encore que les consonances parfaites & imparfaites jointes ensemble fassent le nombre de sept ; & que ce nombre égale celui des voix, & qu'il soit propre à compter tant les unes que les autres ; toutefois il n'est ny propre à la melodie, ny ne peut produire aucune consonance, puisque les septièmes sont exclus & des intervalles qui se suivent bien & de ceux qui font consonance. Or il faut icy remarquer

quer, que bien que Boëce n'ait mis que les trois premières consonances & celles qui en sont composées au nombre des consonances, & qu'ainsi il en ait aucunement exclus les imparfaites, soit à cause qu'elles ne sont prises que des proportions surpartientes, ou des surparticulieres qui sont contenuës hors les quatre premiers nombres radicaux, soit parce qu'elles ne peuvent pas estre ny bien justes ny entierement agreables suivant la division des intervalles qu'il assigne aux tetracordes des trois genres: neanmoins les Musiciens modernes, apres Ptolemée, les y ont admises, mais sous la qualité d'imparfaites: & par une nouvelle division des mesmes tetracordes qu'ils ont inventé, donnant à celuy du genre diatonique un demy-ton majeur avec deux tons, dont l'un est majeur & l'autre mineur, ils les ont renduës plus justes & plus accomplies, afin d'en pouvoir plus agreablement diversifier & embellir leurs chants à plusieurs parties, ainsi qu'il a esté déjà remarqué cy-dessus.

IV. Les consonances composées imparfaites sont celles qui sont formées des simples imparfaites jointes à la premiere, ou seconde, ou troisieme, ou quatrieme, ou un plus grand nombre d'octaves, & qui n'en sont que les 5 repliques. Par exemple, la tierce mineure jointe à une octave fait la dixieme mineure; & la tierce majeure jointe à la mesme octave rend la dixieme majeure. Deux octaves avec la tierce mineure font la dix-septieme mineure; & avec la tierce majeure la dix-septieme majeure; les trois octaves avec la tierce mineure rendent la vingt-quatrieme mineure; & avec la majeure la vingt-quatrieme majeure, &c. De mesme l'octave avec la sexte mineure rend la treizieme mineure; & avec la sexte majeure la treizieme majeure. Les deux octaves avec la sexte mineure font la vingtieme mineure; & avec la majeure la vingtieme majeure. Les trois octaves avec les mesmes sextes forment les vingt-septiemes mineure & majeure: & ainsi du reste des consonances.

5
Francois.

V. Il faut encore remarquer icy, que ces qualitez de parfaites & d'imparfaites attribuées aux consonances, le sont plutôt par rapport ou comparaison des unes aux autres, que non pas absolument en elles mesmes: vû que les imparfaites ne laissent pas d'avoir leur façon de perfection, & que les parfaites mesme n'ont pas la leur avec égalité: car la quinte est beau-

50 PARTIE II. *Des sons du chant & de leurs intervalles.*
 coup plus parfaite que la quarte ; & le diapason ou l'octave
 surpasse tellement l'une & l'autre, qu'il n'y a qu'elle seule qui
 merite absolument le nom ou la qualité de parfaite 7. Dequoy
 les Philosophes & Musiciens apportent 8 plusieurs raisons.
 1°. Parce que la perfection de l'accord & de la suavité des con-
 sonances ne se prenant que de l'union plus grande ou plus
 étroite qui est entre leurs sons , l'on experimente que l'union
 des sons de l'octave est la plus grande apres celle de l'unisson ,
 dautant que comme celle-cy se fait par le meslange de deux
 sons produits par un égal nombre des retours ou de tremble-
 ment que font les cordes , ou bien des battemens d'air que
 font les autres corps ; aussi l'octave est le meslange de deux
 sons dont le plus grave est formé par un retour de cordes ou
 bien par un battement d'air , & le plus aigu par deux , soit que
 le premier battement du son aigu s'unisse avec la premiere par-
 tie du battement du son grave , & son second battement avec
 l'autre partie du mesme son grave , soit que ces battemens ou
 retours s'unissent de deux en deux coups: mais l'union des sons
 de toutes les autres consonances se trouve beaucoup moindre ;
 parce que celle de la quinte ne se fait que par le meslange des
 deux sons dont le plus grave se fait par deux battemens ou
 par deux retours ou tremblemens de la corde , & le plus aigu
 par trois. La quarte semblablement se fait par le meslange de
 deux sons desquels le grave est produit par trois battemens ou
 tremblemens , pendant que l'aigu l'est par quatre. La tierce
 majeure par deux sons dont le plus grave provient de quatre
 battemens ou retours , & le plus aigu de cinq. La tierce mi-
 neure est formée de cinq dans son grave , & de six dans son ai-
 gu , conformément aux six premiers nombres radicaux qui
 contiennent toutes les simples consonances , & tout ensemble
 representent le nombre & la comparaison de leurs battemens ;
 au moyen desquels on peut voir la maniere avec laquelle les
 battemens ou bien les retours ou tremblemens des autres con-
 sonances, qui sont composées de celles-cy , doivent estre pro-
 portionnez.

VI. Une seconde raison pour laquelle l'octave est entiere-
 ment parfaite est qu'elle n'est pas seulement consonance, mais
 qu'elle est aussi equisonante. 3°. Elle seule comprend les huit
 accords de musique 9, & les huit raisons qui les contiennent ,
 sçavoir l'unisson qui contient la raison d'égalité, l'octave, dont

6
 Guido.
 7
 Franch.
 & alij.
 8
 Boëtius.
 & alij.

9
 Mersen.

la raison est double & la premiere des multiples : la quinte qui contient la premiere des raisons surparticulieres, que l'on appelle sesquialtere : la quarte qui est à la raison sesquiterce ; la tierce majeure qui est dans la sesquiquarte : la tierce mineure comprise dans la sesquiquarte : la sexte majeure qui a la surbipartiente trois ; & la sexte mineure qui est dans la surtripartiente cinq. 4^o. Elle seule contient pareillement tous les intervalles du chant, tant ceux qui se suivent bien que ceux qui n'ont pas une bonne suite, tant les consonans que les dissonans, tant les simples que les composez ; ceux-là actuellement, & ceux-cy virtuellement ou radicalement, de mesme que le nombre de dix contient tous les autres nombres de l'arithmetique, & le cercle toutes les autres figures de la geometrie ; c'est pourquoy Philolaus Philosophe Pythagoricien a qualifié l'octave & le nombre de huit du titre d'harmonie geometrique ; & Aristote l'a surnommée *μέγιστον τῆς μελοδίας*, la 1^o mesure de la melodie, & on luy a donné le nom de diapason¹¹, comme comprenant en soy tous les sons ; ce qui est le sujet pour lequel les facteurs d'orgue, d'épinette, & d'autres semblables instrumens harmoniques ne se servent que du diapason pour regler leurs claviers sur une mesme octave ; ny les fondeurs de cloches que de leur brochette ou diapason pour faire des cloches de toute sorte de grandeurs ; en quoy ils gardent une telle proportion, que pour rendre un tuyau d'orgue ou bien une cloche à l'octave d'un autre ils donnent au plus grand tuyau ou à la plus grande cloche huit fois autant de poids & de solidité qu'ils en donnent au moindre tuyau ou à la moindre cloche avec le double de leur diametre. 5^o. L'octave est la seule de toutes les consonances qui estant doublée, triplée, ou autrement multipliée rend toujours des consonances, bien que toutes les autres estans doublées & multipliées ne puissent produire que des¹² dissonances. 6. Elle est la seule qui demeure entiere, & qui par l'addition des autres consonances qui luy sont jointes, ne reçoit aucune alteration ny changement, & ne leur en communique aucun, mais les laisse dans leur naturelle integrité ; de mesme que les nombres que l'on ajoute au¹³ nombre de dix se maintiennent tels qu'ils sont, aussi-bien que le nombre de dix auquel ils sont joints. Enfin l'octave est cette corde moyenne qui lors qu'elle est bien ajustée entretient toute la melodie ; mais qui la déconcerte en-

10
11
Cassiod.
& *alij.*

12
Euclid.
& *alij.*

13
Aristox.
& *alij.*

52 PARTIE II. *Des sons du chant & de leurs intervalles.*

tièrement quand elle se trouve defectueuse 14. Il y a encore quelques autres raisons, qui seront touchées au chapitre suivant nombre 4. & 5. & au chapitre 13. à cause qu'estant toutes jointes ensemble elles peuvent donner de la lumiere pour l'intelligence & le choix des gammes, qui est le sujet pour lequel on s'est étendu plus au long sur les avantages de cette consonance.

VII. Quant aux dissonances, les simples sont prises au delà du senaire, & sont au nombre de dix; sçavoir le demy-ton, le ton, & les huit intervalles qui n'ont pas une bonne suite, qui sont le triton, la fausse quinte, les deux septièmes la majeure & la mineure, & la fausse octave; la fausse quarte, la quinte superfluë, & l'octave superfluë. Pour ce qui est des dissonances composées, comme elles se forment des précédentes & en sont les repliques, elles peuvent estre autant multipliées que les octaves auxquelles elles peuvent estre ajoutées. Par exemple, le ton ou la seconde majeure estant jointe à l'octave fait une neuvième; jointe à deux octaves, une seizième; jointe à trois, une vingt-troisième, &c.

Le triton ajouté à l'octave forme une onzième superfluë; ajouté à deux, une dix-huitième aussi superfluë; & ajouté à trois octaves la vingt-quatrième pareillement superfluë; & ainsi des autres.

La fausse quinte avec l'octave fait la fausse douzième; avec deux octaves, la fausse dix-neuvième; avec trois, la fausse vingt-cinquième, &c.

Les deux septièmes unies à l'octave font l'une la quatorzième majeure, l'autre la quatorzième mineure; unies à deux octaves, la vingt-unième majeure ou mineure respectivement; unies à trois, la vingt-huitième majeure ou mineure, &c.

L'octave diminuée jointe à l'octave fait pareillement une quatorzième, que l'on peut qualifier maxime ou tres-grande; jointe à deux, une vingt-unième maxime; jointe à trois, une vingt-huitième maxime: car la fausse octave ou diminuée peut passer sous le nom de septième maxime, comme l'octave superfluë peut passer sous celui de neuvième mineure; & estant unie à une octave, rendre une seizième mineure; unie à deux, une vingt-troisième mineure; unie à trois, une trentième mineure; unie à quatre, une trente-septième mineure, &c.

VIII. L'on peut encore ajouter au nombre des dissonan-

CHAP. VIII. *Des intervalles consonans & dissonans.* 53
ces, les intervalles qui sont moindres ¹⁵ que le demy-ton, comme la dièse enharmonique, le diachisme, le comma, & autres semblables. 19
Francois.

CHAPITRE VIII.

Des différentes proportions des sons & des intervalles.

I. **L**es philosophes & les musiciens demeurent d'accord, que pour bien entendre la nature & la différence des sons & de leur intervalles, il est nécessaire de connoître ¹ leur grandeur, leur mesure, & leurs proportions; parce qu'estans composez de divers nombres ou parties, ils ne peuvent estre sans quelque grandeur; ny unis ensemble sans quelque proportion ²: mais ils sont partagez en expliquant ce en quoy consiste cette grandeur & cette proportion. Car Aristoxene les a seulement establies sur celles de la geometrie, & s'est seruy d'un monocorde sur lequel ces proportions estoient geometriquement marquées sans aucun nombre. Pythagore au contraire & ses disciples les ont exprimées par la différence des nombres d'arithmetique; & il y en a eu d'autres qui ont employé conjointement l'une & l'autre façon, ajoutant la différence des nombres aux divisions du monocorde, parce que la science du chant tenant comme le milieu entre l'arithmetique & la geometrie, elle participe aucunement de l'une & de l'autre, & par conséquent elle s'en peut servir.

¹
Boetius.

²
Boetius.
& alij.

II. Afin de mieux comprendre cecy, il faut remarquer & supposer quatre ou cinq choses. 1°. Que la proportion n'est autre chose qu'un certain rapport, ou comparaison de deux quantitez de mesme genre, ou bien de deux termes, les uns aux autres; sous lesquels noms de quantitez, de termes ou d'extremes, les sommes d'arithmetique se trouvent pareillement comprises. 2°. Que la proportionalité, qui est autrement appelée raison, est un ⁺ assemblage de proportions égales, laquelle ne peut subsister en moins de trois termes, bien qu'elle puisse estre dans un plus grand nombre. Car lors que le premier terme garde la mesme proportion à l'égard du second, que le second la garde au regard du troisiéme, l'on appelle ce rapport proportionalité ou raison, dont le second est le terme milieu. 3°. Que le terme milieu, qui produit & joint ensemble les proportions, le fait plus particulièrement en trois

³
Euclid.
& alij.

⁴
Boetius.

5
Boëins.

manieres 5, qui établissent les trois principaux genres de proportionalité, que les arithmeticiens appellent autrement medietez. Car ou la difference du moindre terme comparé à celui du milieu est égale à celle qui est entre le mesme terme du milieu & le plus grand, quoy que la proportion n'en soit pas égale, ainsi qu'il se peut voir dans les nombres 1. 2. 3. où il n'y a que la seule unité qui fasse la difference égale entre un & deux, & entre deux & trois, bien que la proportion ne le soit pas; car deux à l'égard d'un la font double, & trois comparez à deux la rendent sesquialtere: Ou bien la proportion de ces mesmes termes est égale, & non pas la difference, comme il arrive aux nombres 1. 2. 4. car un est la moitié de deux, comme deux l'est de quatre: mais c'est le binaire qui met la difference entre quatre & deux, & c'est l'unité qui la met entre deux & un. Outre ces deux sortes de medieté ou de milieu, il y en a un troisième, qui ne consiste ny dans les mesmes proportions, ny dans les mesmes differences; mais en ce que la difference des plus grands termes ou extrêmes se rapporte à la difference des plus petits en la mesme maniere que le plus grand terme se rapporte au plus petit, ainsi qu'en ces nombres 3. 4. 6. car 6. est double de 3. comme 2. (qui est la difference de 6. & de 4.) est double de 1. (qui est la difference de 4. & de 3.)

6
Boëins.7
Boëins.

La medieté ou le milieu auquel les differences sont égales, s'appelle arithmetique; celui ou les proportions sont semblables, geometrique: & le troisième où les differences & les proportions sont diverses 6, mais ajustées en sorte qu'il y a égalité de proportions 7 tant aux termes qu'en leurs differences, se nomme harmonique.

La medieté arithmetique rend une plus grande proportion entre les parties qui sont moindres, & une moindre entre les plus grandes. Comme en 1. 2. 3. la proportion d'un a deux qui sont les moindres nombres est double, & la proportion de deux à trois qui sont les plus grands, n'est que d'autant & demy, qui est moindre que double.

La Geometrique garde une égale proportion entre les moindres & les plus grands termes, car la moindre proportion qui se trouve entre deux & quatre, se rencontre pareillement entre quatre & huit.

8
Boëins.

Mais l'harmonique tient une proportion qui est semblable à celle de ses termes 8, moindre entre les moindres, & plus

grand entre les plus grands. Car en ces termes 3. 4. 6. la proportion de trois à quatre qui sont les moindres est d'autant & tiers ; ou celle de six à quatre, qui sont les plus grands, est d'autant & demy, qui est plus grande que celle qui n'est que d'autant & tiers.

De plus, la medieté arithmetique surpasse le moindre extrême de la moindre partie de soy-mesme, avec laquelle il est surmonté par la plus grande : car dans les nombres 1. 2. 3. celui de deux, qui est le milieu, surmonte un d'une unité, de laquelle il est pareillement surmonté par trois.

La geometrique surpasse le moindre extrême d'une semblable partie de soy-mesme, dont il est surmonté par la partie du plus grand ; comme en ces nombres 2. 4. 8. quatre surmonte deux de deux qui est sa moitié, & il est pareillement surpassé par huit de la moitié de huit qui est quatre.

Mais l'harmonique excède son moindre extrême de la mesme 9^e partie du moindre, avec laquelle il est excédé du plus grand, ainsi qu'il paroist en ces nombres 2. 3. 6. où trois qui est le milieu, surpasse deux, qui est le moindre, de sa moitié qui est un : & le mesme trois est surmonté par six, qui est le plus grand, de trois qui est la moitié du mesme six.

III. La quatrième remarque qu'il faut supposer, est que l'égalité est le principe ¹⁰ de toutes les proportions, de mesme que l'unité est l'origine de tous les nombres & de toute multitude : de sorte que l'égalité est à l'égard des proportions, ce qu'est l'unité à l'égard des nombres : & partant indivisé en soy, & sans aucune difference de genre ny d'espece, tout de mesme que ¹¹ l'unité. L'inegalité au contraire est sujette à toute sorte de divisions ¹², dont la première ou la plus generale est d'estre plus grand ou plus petit. Le plus grand est sousdivisé en cinq parties, dont la première est nommée multiple, la deuxième surparticuliere, la troisième surpartiente, la quatrième multiple surparticuliere, la cinquième multiple surpartiente. Le plus petit a pareillement cinq especes opposées à celles du plus grand, aux noms desquelles l'on ne fait qu'ajouter le mot *sous*, pour signifier que le plus petit est contenu dans le plus grand ; d'où vient que la première s'appelle sou-multiple, la deuxième sou-particuliere, la troisième sou-surpartiente, la quatrième multiple sou-surparticuliere, la cinquième multiple sou-surpartiente. La raison de ces divisions est,

9
Boëtius.

10
Boëtius.

11
Boëtius.

12
Boët.
& alij.

13
Bœtius.
& alij.

qu'une chose qui est inégale surpasse l'autre ou en est surpassée¹³, ou bien de son total, ou seulement de l'une de ses parties. Quand donc elle surpasse de son total, ce premier genre d'inégalité est appelé multiple ; & selon que le plus grand nombre contient en soy le moindre, ou deux, ou trois, ou quatre fois ou davantage, sans que rien y manque ny excède, il est nommé ou double, ou triple, ou quadruple, & ainsi des suivans jusques à l'infiny.

Le deuxième genre d'inégalité, quel'on nomme surparticulier, se fait lors que le plus grand nombre contient en soy le moindre tout entier avec l'une de ses parties ; & si cette partie est la moitié, ainsi que trois contiennent deux & la moitié de deux qui est un, la proportion s'appelle sesquialtere ; que si cette partie est la tierce, comme quatre contiennent trois, & la tierce partie de trois, la proportion est sesquiterce. Si c'est la quatrième, ainsi que cinq comparez à quatre, la proportion est sesquiquarte : suivant quoy l'on garde une semblable proportion dans tous les autres nombres, lors que les plus grands contiennent en cette façon quelque partie de plus, que les moindres.

Le troisième genre d'inégalité appelé surpartient, se forme toutefois & quantes que le plus grand nombre renferme en soy tout le moindre, & en outre quelques-unes de ses parties : Que si ces parties ne sont que deux, la proportion en est nommée surbipartiente, ainsi qu'est le nombre de cinq à l'égard de trois : Mais si l'excès de ces parties est de trois, la proportion est surtripartiente, comme est celle du nombre de sept comparé à quatre : Si l'excès est de quatre, ou de plus grand nombre de parties, l'on observe aux suivans une semblable proportion.

Le quatrième genre d'inégalité, est celuy qui est composé du multiple & du surparticulier joints ensemble ; sçavoir, lors que le plus grand nombre contient en-soy le moindre deux ou trois ou quatre fois, ou davantage, & en outre quelqu'une de ses parties. Que s'il contient le moindre deux fois & demy, on l'appelle double sesquialtere, comme cinq à l'égard de deux : S'il le contient deux fois, & la tierce partie tant seulement, il est nommé double sesquiterce, comme sept comparez à trois. Mais si le moindre nombre est contenu trois fois & demy par le plus grand, il sera appelé triple sesquialtere, comme sont
sept

CHAP. VIII. *Des proportions des sons & des intervalles.* 57
sept à l'égard de deux. Enfin le reste des nombres se varie de la mesme façon, selon que la multiplicité & la surparticularité des nombres se rencontrent jointes ensemble.

Le cinquième genre d'inégalité, est celuy qui est formé du multiple & du surpartient unis ensemble; lors que le plus grand nombre comprend en soy le moindre plus d'une fois, & en outre plus d'une de ses parties. Que s'il contient le moindre deux fois avec deux de ses parties, il est nommé double surbipartient, comme trois à l'égard de huit. Si trois fois avec deux de ses parties, on l'appelle double surtripartient, comme trois comparez à onze: Si davantage, l'on diversifie & change de mesme les noms de la multiple & de la surpartiente, conformément à la quantité de leurs nombres unis ensemble.

IV. La cinquième remarque concerne les diverses propriétés de ces genres d'inégalité, & les avantages que les uns ont par dessus les autres, d'autant que cette connoissance peut donner beaucoup de jour à celle des intervalles, des consonances, & mesme des systemes, ou des gammes, qui en tirent leur origine & leur excellence. En voicy quelques-unes de celles que Boëce nous a laissées apres avoir jetté le fondement de leur induction qui se peut voir aux notes ¹⁴. La multiplicité, dit-il, croissant toujours à l'infy, conserve beaucoup mieux la ¹⁵ nature du nombre que ne font pas les autres genres: car la surparticularité diminue le moindre nombre à l'infy, en ce qu'elle le contient, & en outre ou sa moitié, ou sa troisième, ou sa quatrième, ou sa cinquième partie, &c. & ainsi elle est rendue semblable à la quantité continue. La surpartiente pareillement se départ en quelque façon de la simplicité, parce qu'outre le moindre nombre, elle contient encore, ou deux, ou trois, ou quatre, ou un plus grand nombre des ses parties.

De plus toute sorte de multiplicité s'entretient dans l'intégrité: car le double a deux fois en soy tout le moindre le triple l'a trois fois, & ainsi du reste des multiples: La surparticularité au contraire ne garde rien d'entier; mais le surpasse ou de moitié, ou de la troisième, ou de la quatrième, ou de la cinquième partie, &c. en telle sorte toutefois que cette division ne se fait qu'en l'une des parties simples. Enfin la surpartiente ne conserve ny l'intégrité, ny la simplicité des parties, & partant les Pythagoriciens n'ont pas estimé que ses proportions dûssent estre mises au nombre des consonances de la musique. Ptolemée toutefois n'a pas crû qu'on les en dûst exclure.

¹⁴
Boëtius.
¹⁵
Boëtius.

16
*Boëtius.*17
*Boëtius.*18.
*August.*19
*Beda.*20
*Beda.*21
Boëtius.

La multiple a encor plusieurs autres avantages; car elle est la plus ancienne & la plus ¹⁶ excellente de toutes; elle seule merite d'estre comparée à ¹⁷ l'unité comme la premiere de toutes; c'est elle qui est la plus connue ¹⁸ de toutes, & qui est plutôt equisonance ¹⁹ que consonance: c'est elle dont les proportions croissent à mesure que les nombres augmentent, ²⁰ & au contraire plus les nombres s'accroissent, & plus les proportions de la surparticuliere diminuent; en sorte que la proportion se trouve moindre ²¹ aux plus grands nombres, & plus grande aux plus petits. Car aux nombres 1. 2. 3. 4. le binaire est double à l'égard de l'unité: le ternaire n'est que sesquialtere au respect du binaire: & le nombre de quatre comparé à celui de trois, n'est que sesquiterce: quoy que d'ailleurs trois & quatre soient des nombres bien plus grands que ne sont pas un & deux.

22

V. Ces remarques estans ainsi supposées, il ne sera pas mal-aisé d'entendre les proportions, soit arithmetiques, soit geometriques, que les musiciens ont accoustumé de donner aux intervalles du chant. Voicy ce que Bede en a laissé touchant les principaux ²². Le ton, dit-il, se forme quand une voix surpasse une autre de toute son étendue ou quantité, & en outre de la huitième partie de la voix qui est surpassée, soit que l'on monte, soit que l'on descende. Mais le demy-ton se fait lors que le ton est divisé en deux parties non égales, mais inégales. Le diatessaron ou la quarte se rencontre quand une voix en sa hauteur contient une voix plus basse, & en outre la troisième partie de la mesme voix basse. Le diapente ou la quinte, provient de ce qu'une voix surpasse une autre voix de toute son étendue, & en outre de la moitié de la voix moindre qui est ainsi surpassée. Enfin le diapason ou l'octave (qui merite mieux le nom de equisonance que de consonance) se trouve toutesfois & quantes qu'une voix, soit en s'élevant, soit en s'abaissant, contient deux fois toute l'étendue ou la quantité de la voix qu'elle surpasse. Apres quoy, le mesme auteur continué à exprimer les proportions de ces intervalles, ²³ premierement par les différentes divisions geometriques d'une corde, & ensuite par les nombres d'arithmetique. De laquelle methode Boëce ²⁴, & la plupart des autres auteurs se sont pareillement servis en traitant de cette matiere, ainsi qu'on le peut voir dans leurs livres. Suivant quoy j'ay marqué cy-dessous en l'une & l'autre façon la liste de ce qu'ils nous ont laissé

24
Beda.

CHAP. VIII. *Des proportions des sons & des intervalles.* 59
 des proportions de tous ces intervalles. Et quoy que celle des
 nombres semble plus propre à les expliquer dans leur justesse,
 à cause de la dépendance plus naturelle, & de la liaison plus
 étroite qui est entre l'Arithmétique & la Musique: néanmoins
 l'accord qui est entre les proportions de la Geometrie, & cel-
 les de l'Arithmétique ne laissera pas de leur donner de l'éclair-
 cissement & d'en faciliter l'intelligence.

VI. Afin donc de commencer par les nombres, apres
 l'unisson qui est dans la proportion d'égalité d'un à un, ou
 de deux à deux &c. & partant qui n'a & ne peut avoir aucune
 espece différente, bien qu'il soit le fondement, le principe,
 & la fin de tous les differens intervalles, & de toutes les con-
 sonances, de mesme que l'égalité l'est de toutes les diverses
 proportions; l'unité de route sorte de nombres ²⁵; & le point
 de la variété des lignes. Voicy en suite la table des intervalles
 avec les proportions des nombres dans leurs termes radicaux,
 c'est à dire, les premiers ²⁶ qui conviennent à chacun.

L'unisson d'un à un	-	-	-	1	1	
L'octave ²⁷ de deux à un	-	-	-	2	1	
La quinte de trois à deux	-	-	-	3	2	
La quarte de quatre à trois	-	-	-	4	3	
La tierce majeure de cinq à quatre	-	-	-	5	4	
La tierce mineure de six à cinq	-	-	-	6	5	
Le ton majeur de neuf à huit	-	-	-	9	8	
Le demy ton mineur de 25. à 24.	-	-	-	25	24	
La sexte mineure de huit à cinq	-	-	-	8	5	
La sexte majeure de cinq à trois	-	-	-	5	3	
La 10. mineure de douze à cinq	-	-	-	12	5	
La 10. majeure de cinq à deux	-	-	-	5	2	
La 11. de huit à trois	-	-	-	8	3	
La 12. de trois à un	-	-	-	3	1	
La 13. mineure de treize à dix	-	-	-	13	10	
La 13. majeure de dix à trois	-	-	-	10	3	
La 15. ou double octave de quatre à un	-	-	-	4	1	
La 17. mineure de vingt-quatre à cinq	-	-	-	24	5	
La 17. majeure de cinq à un	-	-	-	5	1	
La 18. de seize à trois	-	-	-	16	3	
La 19. de six à un	-	-	-	6	1	
La 20. mineure de trente-deux à cinq	-	-	-	32	5	
La 20. majeure de vingt à trois	-	-	-	20	3	

^{25.}
Franch.

²⁶
Franch.

^{27.}
Bocim.

60 PARTIE II. *Des sons & des intervalles du chant.*

La 22. ou la triple octave de huit à un	-	-	8	I
La 24. mineure de quarante-huit à un	-	-	48	I
La 24. majeure de dix à un	-	-	10	I
La 25. de trente-deux à trois	-	-	32	3
La 26. de douze à un	-	-	12	I
La 27. mineure de soixante-quatre à cinq	-	-	64	5
La 27. majeure de quarante à trois	-	-	40	3
La 29. ou quadruple octave de seize à un	-	-	16	I

Le reste des intervalles & des consonances ont pareillement des nombres qui par proportion leur correspondent, mais il n'est pas besoin d'en continuer plus avant la liste en montant; Il faut seulement remarquer en descendant que les proportions du ton mineur & du demy-ton majeur, dont la plupart des musiciens se servent maintenant dans leurs différentes parties, comme aussi les proportions de la dièse en harmonique, & du comma, sont celles. cy.

Le ton mineur est de dix à neuf	-	-	10	9
Le demy-ton majeur de seize à quinze	-	-	16	15
La dièse en harmonique de 128. à 125.	-	-	128	125
Le comma d'octante à octante-un	-	-	80	81

Que si quelqu'un veut comme en abrégé voir les proportions harmoniques de tous les intervalles du chant par le rapport des nombres les uns aux autres, il n'a qu'à jeter la vûë sur la table suivante, où la disposition des nombres est si admirable, que ceux qui sont perpendiculairement les uns sur les autres, sont en proportion multiple; combinez dans la suite naturelle ils se rencontrent dans la suparticulière, & traversez diagonalement de la gauche à la droite, ou de la droite à la gauche ils se trouvent ou en la suparticulière ou en la surpartiente: De sorte que si l'on en continuë la table, il n'y a aucun intervalle pour petit qu'il soit qui ne s'y rencontre au moyen de ces proportions arithmétiques. Voicy le commencement de cette table.

1	2	3	4	5	6					
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
sesqui altera	sesqui tertia	sesqui quarta	sesqui quinta	sesqui sexta	sesqui septima	sesqui octava	sesqui nona	sesqui decima	sesqui undecima	
octava		quinta		quarta		tertia major		tertia minor.		

Quant aux proportions des intervalles dissonans.

Le triton est de quarante-cinq à trente-deux	45	32
La quarte diminuée de trente-deux à vingt-cinq	32	25
La fausse quinte de soixante-quatre à 45	- - 64	45
La quinte superfluë de vingt-cinq à seize	- 25	16
La septième mineure de neuf à cinq	- - 9	5
La septième majeure de quinze à huit	- 15	8
La fausse octave de quarante-huit à 25	- 48	25
L'octave superfluë de cent trente-cinq à 64	135	64
La neuvième mineure de trente-deux à quinze	32	15
La neuvième majeure de neuf à quatre	- 9	4
Le triton diapason de quarante-cinq à seize	45	16
La fausse quinte diapason de 128 à 45	- 128	45
La quatorzième mineure de dix-huit à cinq	18	5
La quatorzième majeure de quinze à quatre	15	4
La seizième mineure de soixante-quatre à quinze	64	15
La seizième majeure de neuf à deux	- 9	2
Le triton disdiapason de quarante-cinq à huit	45	8
Le semidiapente disdiapason de 256 à 45	- 256	45
La vingt-unième mineure de trente-six à cinq	36	5
La vingt-unième majeure de soixante à neuf	60	9
La 23. mineure de cent vingt-huit à cinq	- 128	5
La 23. majeure de neuf à un.	- - 9	1
Le triton trisdiapason de quarante-cinq à quatre	45	4
La 28. mineure de sept cents vingt-un à cinq	721	5
La 28. majeure de six-vingt à neuf	- - 120	9

Et ainsi par proportion du reste des dissonances.

VII. Apres avoir donné la table ou la liste de l'accord que les intervalles harmoniques du chant ont avec les nombres d'arithmétique, & fait voir la correspondance qui est aussi entre les intervalles dissonans & les nombres, il reste à voir le rapport que les proportions de geometrie ont avec les mêmes intervalles harmoniques & avec leurs nombres arithmetiques. La division du monochorde est fort propre²⁸ à cet effet, aussi l'usage en a-t-il esté singulierement recommandé par les plus anciens & les plus illustres auteurs qui ont traité de cette science. Car Pythagore estant aux approches de la mort recommanda particulièrement l'usage du monochorde à ses disciples.²⁹ Et Ptolemée l'a pareillement estimé l'instrument le plus

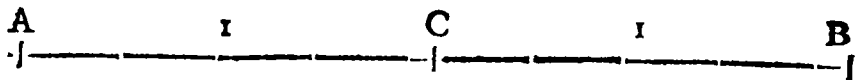
28
Financ.

29.
Franch.

30
Ptolem.31
Ptolem.32
Guido.33
Boetius.

juste & le plus propre à regler l'harmonie & la difference des sons ; & c'est pour ce sujet qu'il luy a donné le nom de regle harmonique ou canonique³⁰ : parce qu'il n'est pas moins propre, ny moins utile à mesurer leurs intervalles depuis le plus bas jusques au plus haut, ou du plus haut jusques au plus bas, que la regle ordinaire des geometres à tirer les lignes droites, ou le compas à décrire les circulaires³¹. Arerin donc suivant les mesmes maximes en a pareillement proposé l'usage d'abord, & a laissé par écrit deux ou trois manieres d'en faire la division pour les vint chordes de son systéme³², & toutes ces manieres sont si exactes & si justes, qu'elles conviennent entierement les unes avec les autres ; & que les trois ensemble ne rendent qu'une mesme division, ainsi qu'on le peut voir au 1. exemple figure VI. où la division de ce monochorde est faite suivant les termes & le texte du mesme Arerin qui se peut voir aux notes ; l'on y a seulement ajouté les nombres & les proportions d'arithmetique qui répondent aux sections & aux proportions geometriques, qui d'un costé sont marquées de lettres, & de l'autre costé de nombres, afin qu'on puisse voir le parfait accord qui est entre ces deux sortes de proportions avec les proportions harmoniques des intervalles des sons : Outre quoy voicy encore deux ou trois autres façons de faire les divisions geometriques du monochorde³³, qui pourront faciliter l'intelligence des differentes proportions de chaque son ou intervalle particulier.

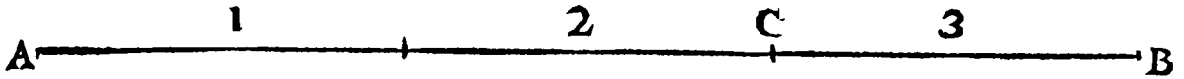
VIII. Afin donc de rencontrer l'unisson au monochorde, il ne faut que diviser la prochaine ligne *AB* par le milieu, puis mettre le chevalet coulant sous le point du milieu sur lequel est la lettre *C*. Apres quoy si l'on touche le costé de la chorde qui est de l'*A* au *C*, & l'autre costé de la mesme chorde qui est du *C* au *B*, elles rendront toutes deux le mesme son ou l'unisson.



Pour trouver l'octave, qui consiste en proportion double de deux à un, qui joints ensemble font le nombre de trois, il n'y a qu'à diviser en trois la ligne *AB*. & appliquer le

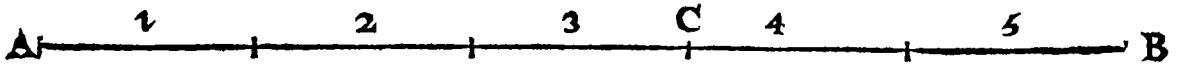
chevalet entre les deux & la troisieme à l'endroit de la lettre C, puis toucher l'une & l'autre partie de la chorde A. C. & CB & lors CB sonnera l'octave ³⁴ contre A C.

³⁴
Boetius.



La quinte qui est en proportion sesqui-altere de deux à trois ; se forme en joignant ces deux nombres ensemble qui font celuy de cinq , divisant la chorde en autant de parties , & appliquant le chevalet entre les trois & les deux sous le point du C. car alors la partie du C. au B. fera la quinte contre l'autre partie du C. à l'A. ³⁵

³⁵
Guido.

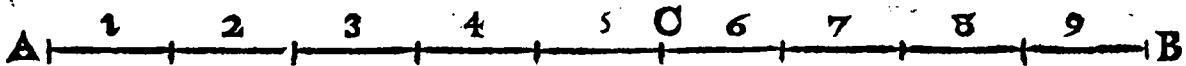


La quarte qui est en proportion sesquiterce de trois à quatre, se produit en joignant ensemble ces deux nombres, divisant la chorde en sept parties , & appliquant le chevalet entre les quatre, & les trois sous le point du C. car la partie de la chorde qui est de l'A. au C. estant touchée avec l'autre partie du C. au B. celle-cy rendra la quarte. ³⁶

³⁶
Guido.



Afin d'avoir la tierce majeure qui est en proportion sesqui-quarte de quatre à cinq, divisez selon ces deux nombres la chorde en neuf parties , mettez le chevalet entre les cinq & les quatre sous le point du C. & la partie du C. au B. sonnera la tierce majeure contre l'autre partie de l'A au C.



Pour la tierce mineure qui est en proportion sesquiquinte de cinq à six qui font onze , divisez la chorde en onze parties égales & mettez le chevalet sous le point de la chorde qui est entre les six parties d'une part & les cinq de l'autre ; apres quoy la partie de la chorde qui contient les cinq estant touchée contre celle des six rendra la tierce mineure.

Pour le ton majeur qui est en proportion sesqui-octave de neuf à huit qui font dix-sept, divisez la chorde en dix-sept

64 PARTIE II. Des sons du chant & de leurs intervalles.
parties, mettez le chevalet sous le point de la corde qui est
entre les neuf parties d'un costé & les huit parties de l'autre, &
le costé des huit parties estant touché contre celuy des neuf
produira le ton majeur. 37

37
Guido.

Pour le demy-ton mineur en proportion sesqui vingt-quatrième de vingt-quatre à vingt-cinq qui font quarante-neuf divisez la corde en autant de parties, & ayant mis le chevalet sous le point de la corde qui est entre les 25 d'un costé & les 24. de l'autre, ce costé de corde estant touché contre l'autre formera le ton mineur.

Pour la sexte majeure qui est en proportion surbipartiente les tierces de trois à cinq, joignant ensemble ces deux nombres qui font huit, divisez pareillement la corde en huit parties, & mettez le chevalet en sorte que cinq parts demeurent à l'un de ses costez & trois de l'autre; puis le costé des trois estant touché contre celuy des cinq sonnera la sexte majeure.

Pour la sexte mineure qui est en proportion surtripartiente les quintes de cinq à huit qui font treize, divisez aussi en treize la corde, & le chevalet estant mis entre les cinq & les huit, le costé des cinq rendra la sexte mineure contre le costé où il y en a huit.

Pour la dixième majeure qui est en proportion double sesquialtere ou sesquiseconde de deux à cinq, divisez la corde en sept, & mettant le chevalet entre les deux & les cinq, le costé où sont les deux fera la dixième majeure contre le costé des cinq, lors qu'ils seront touchez l'un contre l'autre.

Pour la dixième mineure en proportion double surbipartiente les quintes de douze à cinq qui font 17. divisez la corde en autant de parties, & mettant le chevalet sous le point de la corde qui fait le milieu entre les cinq parties d'un costé, & les douze de l'autre, le costé des cinq estant touché contre le costé des douze rendra la dixième mineure.

Pour l'onzième qui est en proportion double surtripartiente les tierces de huit à trois, divisez la corde en onze, & mettez le chevalet en sorte qu'il ait d'un costé huit, & de l'autre trois de ces parties, lors le costé des trois estant touché contre celuy des huit rencontrera l'onzième.

La douzième qui est en proportion triple de trois à un, se trouvera pareillement en divisant la corde en quatre, & laissant

CHAP. VIII. *Des proportions des sons & des intervalles.* 65
fant à vn costé du chevalet trois de ces parties, & seulement
une à son autre costé.

La treizième majeure en proportion triple sesquitiere de dix à trois, sera formée en divisant la corde en treize, & mettant le chevalet entre les trois d'un costé & les dix de l'autre ; car les trois étant touchées contre les dix , rendront cette treizième.

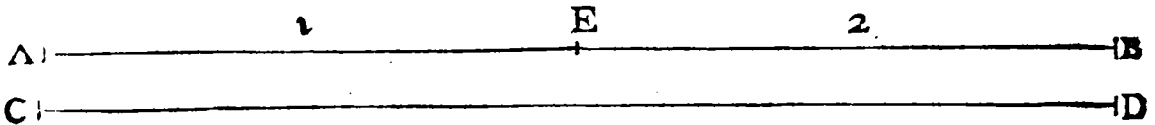
La treizième mineure en proportion sursextipartiente les dixièmes de dix à seize sera produite , divisant la corde en vingt-six, & posant le chevalet sous le point qui est entre les seize parts d'un costé , & les dix de l'autre, qui estans touchées contre les seize, feront la treizième mineure.

Le disdiapason ou la double octave, en proportion quadruple de quatre à un, ne manquera pas de se rencontrer, si divisant la corde en cinq, l'on met le chevalet sous le point de la corde qui a quatre parties à l'un de ses costez , & seulement une à son autre costé : car celle-cy touchée contre l'autre , rendra la double octave.

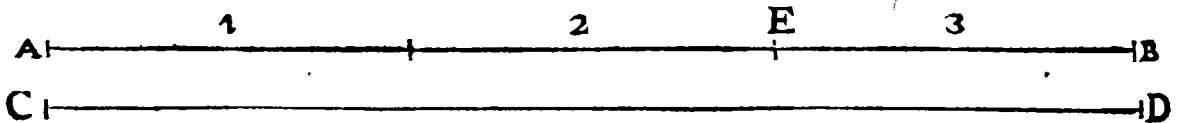
IX. Ces exemples suffisent pour faire voir la maniere avec laquelle toute sorte d'autres intervalles, soit qu'ils ayent une bonne ou mauvaise suite, soit qu'ils soient consonans ou dissonans, peuvent estre formez par la division du monochorde. Car le triton par exemple, qui est de trente-deux à quarante-cinq sera produit, si divisant la corde en septante-sept portions égales, l'on applique le chevalet sous le point de la corde qui divise le costé de la corde où sont les trente-deux portions, d'avec l'autre costé où sont les quarante-cinq.

La septième mineure qui est de cinq à neuf, se rencontrera si divisant la corde en quatorze parties, l'on place le chevalet en sorte qu'un costé de la corde contienne cinq parties, & l'autre costé en contienne neuf. Ce qui peut par proportion estre verifié en parcourant le reste des consonances. Or en toutes ces sortes de divisions, il est aisé de remarquer le merveilleux accord qui se trouve entre les rapports des nombres de l'arithmetique, & les proportions de la geometrie, & l'uniformité avec laquelle la multitude des nombres, & la grandeur des proportions conviennent ensemble pour designer les sons bas ou graves d'une part; & de l'autre comme la moindre quantité des nombres, & la petitesse des proportions s'ajustent fort bien ensemble pour marquer les sons hauts ou aigus.

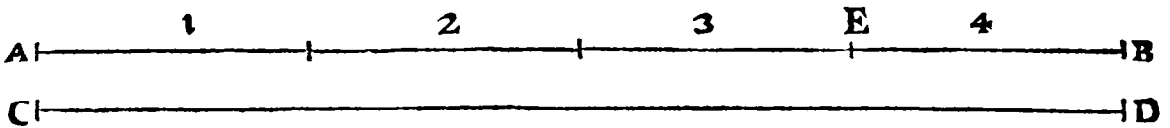
X. Un autre façon de diviser le monochorde, & par la division d'exprimer en particulier chaque intervalle, est d'avoir deux cordes ou deux lignes paralleles de mesme longueur, dont laissant l'une entiere sans aucune division, l'on applique les divisions sur l'autre. Car alors la moitié de la ligne A. B. par exemple, ou de l'A à l'E. ou de l'E au B. estant touchée contre la corde indivise de C D, rendra l'octave.



La quinte semblablement sera produite, si divisant l'une des deux cordes paralleles en trois, & mettant le chevalet entre les deux, & la troisième sous le point E, l'on touche le costé de l'A à E, contre la corde entiere ou indivise.



L'on trouvera pareillement la quarte, si divisant l'une des deux paralleles en quatre, & mettant le chevalet entre la troisième & la quatrième partie, l'on touche le costé de la corde où sont les trois parts de l'A à l'E, avec l'autre corde parallele route entiere.



Toutes les autres sortes d'intervalles se peuvent former de la mesme maniere par les divisions de l'une de ces deux cordes qui leur soient proportionées.

XI. Outre ces deux façons de diviser le monochorde, qui ne servent chacune qu'à former un des intervalles. L'on peut diviser la corde en sorte que dans ses divisions il s'y rencontre plusieurs intervalles ensemble : Par exemple, si on la divise en six parties égales, l'on y trouvera 5.



des principaux intervalles, & des premieres consonances. Ca A. C. rendront l'octave contre B. C. en proportion double.

A. C. contre A. D. feront la quinte, ou sesquialtere.

A. D. contre A. E. la quarte ou sesquiterce.

A. E. contre A. F. la tierce majeure, ou sesquiquarte.

A. F. contre A. G. la tierce mineure ou sesquiquinte.

Et si la multiplicité des divisions d'une seule corde n'estoit pas exposée à quelque danger de confusion, il ne seroit pas malaisé d'y en marquer un plus grand nombre avec autant des differens intervalles qui y peuvent correspondre : Par exemple, si l'on vouloit diviser une corde en seize parties, l'on y rencontreroit les intervalles ou les consonances qui s'ensuivent.



Et premierement si l'on divise la corde A. B. au C. il en sortira l'unisson de l'A. C. à C. B. & l'octave de l'A. C. à l'A. B.

2. Si on divise le C. B. de la mesme corde en D. il en reviendra

la quarte de l'A. D. à l'A. B.

l'octave de l'A. C. à C. D.

la quinte de l'A. D. à l'A. C.

l'octave avec la quinte ou douzième de l'A. D. à C. D.

la double octave ou didiaspason de D. B. à l'A. B.

3. Si l'on divise le C. D. en E. ou le D. B. en F. il s'y rencontrera

la tierce majeure de l'A. E. à l'A. C.

le disdiapason avec la tierce maj. ou 17^e ma. de l'A. E. à C. E.

le disdiapason ou 15^e de l'A. C. à C. E.

le disdiapason avec la quinte ou 19^e de l'A. D. à l'E. D.

la sexte majeure de l'A. E. à E. B.

la sexte mineure de l'A. B. à l'A. E.

le trisdiapason ou 22^e de l'A. B. à B. F.

4. Si l'on divise E. C. en G. il y aura

Le ton mineur de l'A. G. à l'A. E.

Le ton majeur de l'A. G. à l'A. C. &c.

C H A P I T R E IX.

Des diverses Gammes, ou Systemes des sons, & des intervalles du chant.

I. **L**E mot de Gamme ou de Systeme ne signifie autre chose qu'un amas ou assemblage, ¹ & une suite ou composition de plusieurs dictions, ou syllabes, ou lettres, qui signifient & donnent à connoître les sons graves & les aigus, leur différence & leurs intervalles, leur harmonie, & leur melodie, leur bonne suite & leurs consonances; afin que par leur moyen l'on puisse non seulement discerner, lire & chanter toute sorte de pieces de chant, mais aussi les composer. De sorte que les Systemes ou les Gammes sont à l'égard du chant, ce que les Alphabets sont au regard de la Grammaire; c'est à dire les premiers élémens des sons, de leurs intervalles, & de tout le reste qui concerne le chant, comme les Alphabets le sont des syllabes, des dictions des discours, des livres, de leur lecture ou prononciation, & de tout le reste qui appartient à la Grammaire. C'est pourquoy ² Franchin leur a donné le nom d'introduction & d'introductoire au chant & à la musique.

II. Mais comme il y a eu divers Alphabets selon la difference, ou des langues, ou des temps, ou des lieux (quoy qu'ils n'ayent tous esté dressés que pour signifier les mesmes voyelles & les mesmes consones:) de mesme les philosophes & les musiciens par succession de temps ont pareillement inventé diverses façons de systemes, composez de différentes dictions, ou caracteres, ou lettres, ou syllabes, selon qu'il leur a semblé le plus commode pour mieux exprimer ou représenter les mesmes sons, & leurs intervalles.

III. Le premier de ces systemes, dont la memoire se soit conservée dans la succession des siècles, a esté celuy des Grecs; qui ayant commencé par un tetrachorde, fut dans la suite du temps augmenté par divers philosophes & musiciens Grecs, jusques à un second, troisième, & quatrième tetrachorde, & au nombre de quinze cordes, qui font le diapason, ou la double octave. L'on peut voir dans Boëce ³ & dans Plutarque ceux à qui les payens ont attribué l'invention de ces cordes.

IV. Mais parce que les noms de ces quinze cordes, par exemple, de *proslambanomenos*, *hypate*, *hypaton*, & les au-

tres suivantes ne pouvoient pas commodement estre écrites avec le texte , tant à cause de leur longueur , que de la difficulté qu'il y pouvoit avoir à les prononcer ou à les retenir , les anciens musiciens s'aviserent de substituer en leur place de certaines lettres , ou caracteres , ou chiffres , qui fussent propres à signifier les noms des mesmes chordes : Ils employerent premierement leurs lettres grecques diversifiées dans leur situation ou figure, desquelles Alipius & le mesme Boëce ont fait une exacte description.

4
Boetius &
alii.

V. Et d'autant que ces sortes de caracteres ou de chiffres estoient trop difficiles à retenir , tant à cause de la varieté de leurs figures , que de leur excessive multitude qui selon la supputation qu'en a fait Kirchier monte jusques au nombre de mil deux-cent quarante 7. Les Latins ennuyez de ces caracteres étrangers, employerent en leur lieu premierement les quinze premieres lettres de leur Alphabet. A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O. P. ainsi qu'on le peut voir dans le mesme Boëce 8. Puis S. Gregoire , au rapport de Franchin & de Kirchier , reduisit le nombre de ces quinze lettres à celuy des sept 9 premieres. A. B. C. D. E. F. G. en sorte toutefois qu'elles fussent reiterées autant qu'il en seroit besoin pour satisfaire à l'étenduë, soit des pieces de chant, soit de la voix humaine, soit des instrumens. En suite de quoy l'õ se servit au lieu de ces lettres de certaines notes en façon de points, les uns sans queuës, les autres avec des queuës, ainsi qu'õ le peut voir en plusieurs manuscrits du 8^e ou 9^e siecle. Mais parce que des notes sans aucune lettre estoient trop difficiles à discerner (particulièrement aux chants extraordinaires ou de grande étenduë,) il se trouve quelques manuscrits d'environ les mesmes siecles , ou les lettres & les points sont conjointement marquez au dessus du texte ; les lettres immediatement au dessus, & les points qui leur correspondent immediatement au dessus de chacune des lettres qu'ils representent, & dont ils sont les signes. Il y a toutefois grande apparence que dans le dixième siecle l'on ne se servoit communément que des lettres ou bien des points: parce que lors que Guy Aretin, qui a écrit à la fin de ce siecle , propose quelques exemples de chant en son Micrologue , ou au Prologue de son Antiphonaire , ou au Formulaire de ses modes , il les explique toujors ou par les lettres , ou par les points , comme par les choses qui estoient

5

6
Franch.

7.

8

9

lors les plus connues & les plus familières dans l'usage. Mais il ajoute une ligne & une lettre aux points, afin d'en rendre d'abord la connoissance plus aisée.

¹⁰
Baron.

¹¹

VI. Enfin dans l'onzième siècle, environ l'an ¹⁰ 1024, sous le Pontificat de Jean xx. & l'Empire de Henry III. (bien que Sigebert & ¹¹ Crantzius disent que ce fut en 1208.) Guy Aretin natif de la ville d'Arezzo en Toscane, & de profession Moine Benedictin du Monastere de Notre-Dame de Pompose, au Duché de Ferrare, mit au jour la façon de la Gamme, des lignes, des notes, & des lettres, ou clefs, dont l'Eglise & tous les chantres se sont depuis toujours servis dans la pratique du plain-chant, au moyen dequoy les enfans, qui (comme dit le mesme Aretin) ne sçavoient encore pas assembler ou prononcer les mots du texte, pouvoient néanmoins en chanter la note en peu de jours avec plus de facilité, que la plupart des chantres n'eussent pû faire auparavant avec l'étude & le travail d'une centaine d'années. ¹²

¹²
Guid.

¹³

VII. Kirchier fait ¹³ encore mention de deux ou trois autres manieres de marquer les caracteres du systeme des Grecs, qu'il prétend estre plus anciennes que celle d'Aretin, à cause de la qualité des manuscrits grecs où elles se voyent, qu'il estime estre de sept-cent ans, dont les uns à ce qu'il dit sont au Monastere de S. Sauveur de Messine, & les autres sont citez par Vincent Galilée. Il dit donc qu'afin de mieux distinguer les notes ou les points qui estoient les signes de ces caracteres, il y a huit lignes dans ces manuscrits, & qu'au commencement de chaque ligne ceux de Messine ont les premières lettres grecques, en sorte que la première, qui est l'*alpha*, est au commencement de la plus basse ligne, & la huitième, qui est le *theta*, est à la plus haute; mais ceux de Vincent Galilée n'ont que sept lettres grecques, sçavoir l'*omega* au commencement de la plus basse, le *phi* à la suivante, le *tau* à la troisième, le *pi* à la quatrième, le *my* à la cinquième, le *lambda* à la sixième, le *eta* à la septième, & la huitième ligne est sans aucune lettre, pour marquer vray-semblablement la réiteration de l'*omega*, afin d'achever l'octave. Pour ce qui est des points ou des notes de ces huit lignes, ils ne sont placez que sur les mesmes lignes, & il n'y en a aucun dans leurs interlignes. Le mesme Kirchier fait aussi mention de quelques anciens antiphoniers manuscrits de Vallombreuse qui n'ont

que deux lignes avec des points¹⁴ ou des notes au dessus & au dessous de chacune, sans aucune lettre; pretendant que tant ceux-cy que ces autres manuscrits grecs ont esté faits avant le temps d'Aretin: Neanmoins il est bien plus vray-semblable que les uns & les autres luy sont posterieurs. Car premierement pour ce qui est de Vallombreuse, Aretin publia sa nouvelle methode avant la fondation de cette Abbaye, qui ne fut bâtie que vers l'an 1040. Et si les deux lignes de ces manuscrits sont colorées, elles sont par consequent marquées des lettres que signifient leurs couleurs, dont la rouge designoit alors la lettre *F.* & la verte la lettre *C.* Que si elles ne sont accompagnées d'aucune couleur ni d'aucune lettre, elles reviennent à la façon de noter du neuvième siecle, dont il a esté parlé cy-dessus; vû que dans les manuscrits de ces temps-là on ne laissoit pas de tracer quelques lignes pour conduire l'assiette des points en écrivant. Quant aux Grecs, si ces sortes de lignes, de lettres & de notes avoient esté en usage parmy eux, & dans l'Orient, les Latins qui avoient tant de commerce avec eux, en auroient eu quelque connoissance, & Aretin n'auroit pas manqué à se prevaloir de leur exemple pour se mettre à couvert des insultes de ceux qui poussez d'envie tâchoient de décrier sa nouvelle methode. Il n'auroit pas eu la hardiesse d'en attribuer l'invention immédiatement à la grace¹⁵; & Kirchier ni les autres auteurs qui en ont écrit avant luy n'auroient pas eu raison de l'imputer¹⁶ à un mouvement plus divin qu'humain. Ainsi il y a grande apparence que ces manuscrits grecs, dont Kirchier & Galilée font mention, ont esté faits après l'établissement de la pratique d'Aretin; & que les grecs voulant l'imiter y ont employé huit lignes & huit lettres dans ces commencemens, pour y pouvoir marquer l'octave entiere dont les pieces de chant ont accoustumé d'estre composées, & n'estre pas obligez de mettre des notes dans les interlignes à la façon d'Aretin.

15
Guido.
16

VII. Mais parce que outre ces manuscrits qui sont citez par Kirchier, il s'en trouve quelques autres avec des notes & des lignes, qui sont effectivement avant le siecle d'Aretin, il est nécessaire de remarquer la difference qui est entre leurs lignes & leurs notes, & entre celles dont Aretin s'est depuis servy, afin de ne se pas tromper dans le jugement que l'on peut porter de leur antiquité. Les lignes donc qui se voyent dans les

72 PARTIE II. *Des sons du chant & de leurs intervalles.*
manuscrits qui ont precedé le siecle d'Arete, n'y ont esté employées que pour conduire la main des écrivains, afin qu'en suite tant l'écriture du texte que les points ou les notes du chant fussent tirées avec plus de droiture ou de cimetrie. Du reste tant ces lignes que leurs notes n'ont eu aucune lettre ni couleur, & partant elles sont qualifiées aveugles par Arete, d'autant qu'elles sont privées de la lumiere qui est necessaire pour faire connoistre la difference des sons, & pour conduire le chant. Que si en quelques-uns de ces mesmes manuscrits il se voit maintenant quelque lettre à l'endroit de leurs points ou de leurs notes, il n'y a qu'à les regarder de prez, & à les examiner un peu plus exactement, & l'on trouvera qu'elles ne sont pas écrites de la mesme main, & qu'elles y ont esté ajoutées depuis qu'on a pû leur donner de la lumiere par le moyen des lettres d'Arete, afin de les tirer de l'obscurité & de la confusion où elles estoient auparavant. C'est ainsi que je l'ay moy-mesme veû & observé en quelques manuscrits, & entre autres en celuy du Monastere de Ripouille qui est de l'année 842.

IX. Quant aux lignes & aux notes d'Arete, elles ont esté d'abord d'une qualité bien differente; car les lignes ont esté parfaitement distinguées par la varieté de leurs couleurs & de leurs lettres, & ont rendu les notes qui estoient placées dessus & dans leurs entre-deux, non seulement plus intelligibles, mais aussi visibles & palpables. Pour cet effet il donna à deux de ses quatre lignes deux diverses couleurs, ¹⁷ à l'une le rouge, pour marquer la lettre ou la clef *F.* à l'autre le vert, pour marquer la lettre ou la clef du *C.* Aux deux autres de ses lignes qui n'avoient aucune couleur, il mit à leur commencement deux autres des sept premieres lettres: de sorte que chacune de ses quatre lignes ayant sa lettre ou sa clef, les points ou les notes qui se trouvoient assises tant sur lignes, qu'au dessus ou au dessous, & dans les interlignes, estoient d'abord discernées avec tant d'évidence, qu'en suite il n'a pas esté besoin, ni de continuer à distinguer les lignes par des couleurs, ni de multiplier les lettres ou les clefs; C'est pourquoy il y a déjà plusieurs siecles que l'on s'est contenté d'en marquer une seule à l'une des quatre lignes, ainsi qu'on le voit à present dans les livres de chant, & qu'il sera cy-dessous déclaré plus au long dans le systeme des notes; mais il faut auparavant sçavoir en quoy

quoy consistoient, tant le systeme des Grecs, que ceux d'Aretin; & d'aurant que celuy des Grecs est le fondement & l'origine de tous les autres, & que ceux d'Aretin n'ont esté inventez que pour rendre celuy des Grecs plus intelligible, & sa pratique infiniment plus aisée & plus commode qu'elle n'estoit auparavant; Il est du bon ordre de commencer leur explication par celuy des Grecs. Quant à leurs figures, elles sont mises au premier exemple, afin qu'on en puisse prendre l'idée avant que d'en voir l'explication, & se la renouveler quand il en sera besoin. Ceux qui auront la curiosité de voir les anciennes façons des lignes, & des points ou notes, desquelles il a esté fait mention cy-dessus, les trouveront au troisiéme exemple, dont celuy des quinze premieres lettres latines appliquées sur l'*Exultet* qui se chante à la benediction du cierge Paschal, est extraite du fragment d'un manuscrit de l'Abbaye de Jumieges en Normandie: Ce fragment est fort ancien, & paroist avoir six ou sept cens ans, il est fort bien écrit & fort bien noté, & se conserve dans la Bibliotheque del'Abbaye de S. Germain des Prez.

La seconde façon qui concerne les points est tiré d'un manuscrit de l'Abbaye de Ripouille, située aux confins de la Catalogne, & d'un manuscrit de l'Abbaye de Corbie, qui contient le Sacramentaire de S. Gregoire, sur le dos duquel est écrit, *Missale S. Eligii*. L'un & l'autre sont fort bien écrits. Celuy de Ripouille est à présent dans la Bibliotheque de S. Germain des Prez, à laquelle il fut donné par feu Monseigneur de Marca, qui après avoir esté Intendant pour le Roy en Catalogne, fut depuis Archevesque de Tolouse, & de Paris. La date de ce manuscrit y est marquée de l'an douziéme après le decez de Louis le Debonaire, qui est l'an de nostre Seigneur 842. Celuy de Corbie est environ du mesmetemps.

La troisiéme façon avec les points & les 15 lettres, est prise d'un manuscrit fort ancien, bien écrit & bien noté, de l'Abbaye de S. Germain des Prez, où il a vray semblablement esté porté avec le corps de S. Thuriave Evesque de Dole en Bretagne, dont il contient l'Office propre. Or ce S. Corps fut porté au Monastere de S. Germain, lors que les Normans ravagerent la Bretagne, environ l'an 850.

La quatriéme avec les sept premieres lettres de l'Alphabet latin, est extraite du manuscrit d'Aretin de l'Abbaye de saint

74 PARTIE II. *Des sons & des intervalles du chant.*
 Evrbult, dont il a esté parlé dans la Preface.

La cinquième avec des points & une ligne, est du même manuscrit d'Aretein.

La sixième avec les deux lignes de couleur, les deux autres lignes tracées sans couleur, & leurs deux lettres, est prise de l'Antiphonaire ou Graduel du même manuscrit.

CHAPITRE. X.

Explication du Systeme des Grecs.

LE système des Grecs est surnommé le système parfait & immuable, parce que la parfaite disposition de ses cordes & de leur étendue contient toutes les consonances avec toutes leurs espèces, & tous les tons ou modes du chant; en sorte qu'il ne luy manque rien de tout ce qui peut estre utile à la melodie, & qu'il ne contient rien qui y soit superflu. C'est pourquoy il est non seulement parfait, mais aussi immuable dans la disposition de ses cordes, qui sont au nombre de quinze, dont voicy les noms, avec les lettres de Guy Aretein qui leur répondent à costé.

	}	aa Nete hyperboleon	
Tetrachordon		g Paranete hyperboleon	
Hyperboleon	}	f Trite hyperboleon	
		e Nete diezeugmenon	
	}	d Paranete diezeugmenon	} d Nete Sinemenon
Tetrachordon		c Trite diezeugmenon	
Diezeugmenon	}	h Paramese - - - - -	} b Trite Sinemenon
		a Mese - - - - -	
Tetrachordon	}	G Lychanos meson	} menon
Meson		F Parhypate meson	
	}	E Hypate meson	
Tetrachordon		D Lychanos hypaton	
Hypaton	}	C Parhypate hypaton	
		H Hypate hypaton	
		A Proslambanomenos	

C'est à dire,

Tetrachorde des plus hautes.	{ a La dernière des excellentes ou des plus hautes. g La penultième des excellentes ou des plus hautes. f La troisième des excellentes ou des plus hautes. e La dernière des dis-jointes.	
Tetrachorde des dis-jointes.	{ d La penultième des dis-jointes. c La troisième des dis-jointes. b La sous-moyenne. a La moyenne.	{ d La dernière des conjointes c La penult. des conjointes. b La troisième des conjointes. a La moyenne.
Tetrachorde des moyennes.	{ G L'indice ou la montre des moyennes. F La sous-principale des moyennes. E La principale ou la plus basse des moyennes.	
Tetrachorde des plus basses.	{ D L'indice ou la montre des principales ou des plus basses. C La sous-principale des principales ou des plus basses. B La principale des principales, ou la plus basse des plus basses. A L'acquise ou ajoutée.	

Ces quinze cordes font le didiapason, c'est à dire la double octave, & chacune de ces deux octaves est composée de deux tetrachordes ou quarts, qui ne faisant ensemble qu'un *heptacorde* ou septième, l'on a ajoutée au dessous du plus bas tetrachorde nommé *hypaton*, c'est à dire des principales, la corde de *proslambanomenos*; c'est à dire ajoutée, afin d'achever la plus basse octave, & faire que la *mesè*, selon que son nom le porte, soit la corde du milieu de ce système qui joigne ensemble les deux octaves si étroitement, qu'elle soit la plus haute corde de la plus basse octave, & la plus basse corde de la plus haute octave. 1 Boëtius.

II. Il faut toutefois remarquer que comme le second tetrachorde appelé *meson*, c'est à dire des moyennes, peut être joint avec le troisième qui est immédiatement au dessus par la corde de *mesè*. Il en peut pareillement être séparé par la corde de *paramesè*, c'est à dire la plus proche au dessus de la *mesè*. Quand donc le troisième tetrachorde est joint avec le second, il est avec les trois cordes qui sont immédiatement au dessus de la *mesè*, appelé tetrachorde *sinemenon*, c'est à dire des ² conjointes; bien que d'autre part il soit séparé d'avec le tetrachorde *hyperboleon*, c'est à dire des excellentes, (qui est le dernier & le plus haut du système) par la corde *nete diezeugme-*

non, c'est à dire la dernière des disjointes, qui en ce cas là conserve seule le nom de son tetrachorde, à cause qu'elle seule de son tetrachorde demeure lors disjointe des autres trois cordes de son tetrachorde, qui demeurants unies au tetrachorde *sinemenon*, en prennent aussi le nom; & qu'en outre elle separe lors le quatrième & dernier tetrachorde *hyperboleon*, d'avec le tetrachorde *sinemenon*, qui est lors le troisième. Mais quand le troisième tetrachorde est disjoint du second de la plus basse octave nommé *meson*, il change le nom de *sinemenon* en celui de *diezeugmenon*; & a la corde de *paramese* entre la *mese* & les trois cordes qui portent son mesme nom *diezeugmenon*, quoy qu'alors il soit d'autre part conjoint par sa plus haute corde, qui est *nete diezeugmenon* avec le tetrachorde *hyperboleon*. De sorte que quand la conjonction se fait entre le second tetrachorde *meson*, & le troisième qui est lors appelé *sinemenon*, il se fait disjonction entre ce troisième & le quatrième *hyperboleon*: Et au contraire lors que la disjonction se fait entre le second tetrachorde & le troisième qui alors est nommé *diezeugmenon*, il se fait conjonction entre ce troisième tetrachorde, & le quatrième *hyperboleon*; c'est ce qui a pû donner occasion à Bacchius & à quelques autres anciens de dire qu'il y a deux disjonctions; quoy que Euclide & les autres n'en content qu'une, laquelle toutefois se peut rencontrer aux deux endroits qui viennent d'estre marquez.

III. Les deux tetrachordes du milieu de ce système peuvent donc estre conjoints ou disjointes selon que la melodie ou l'harmonie le demandent soit pour éviter le triton⁴ ou la mauvaise suite des voix; soit pour empêcher la dissonance des parties; soit afin de pouvoir commodement transposer les modes du chant sans outrepasser les extremes du système. Quant aux autres tetrachordes, ils sont regulierement conjoints⁵; de sorte que lors qu'on y fait quelques autres conjonctions ou disjonctions qui ne sont pas dans la suite reguliere de leurs cordes, c'est par une espece de licence, & par des cordes feintes ou ajoûtées, que maintenant l'on appelle communément notes feintes.

IV. Le nombre des voix ou cordes de ce système n'est que de quinze, parce que ce nombre égale la portée naturelle de la voix humaine, qui ordinairement ne peut s'étendre avec harmonie au delà de deux octaves⁷. Parce que ce nombre

³
Euclid.

⁴
Franch.

⁵
Franchin
& alij.

⁶
Euclid. &
alij.

⁷
Franchin.

rend ce système si accompli, qu'il contient les sept espèces de l'octave, les quatre espèces de la quinte, les trois de la quarte, & toutes les autres consonances, & intervalles simples; comme aussi tous les modes du chant, avec les différences, & les nombres harmoniques qui se peuvent rencontrer aux uns ou aux autres. 3°. parce que l'addition des autres octaves, dont on peut augmenter ce système pour luy faire égal le nombre de trois ou quatre ou davantage d'octaves, auxquelles plusieurs instrumens peuvent monter, n'est autre chose qu'une répétition du même système de quinze cordes, & de ses octaves; c'est pourquoy Ptolémée a dit que sa plus haute corde est la même que la plus basse 9. 4°. A cause que ce même système unit & conjoint tous les sons d'une manière la meilleure, ou la plus parfaite; qui consiste, selon Saint Augustin, en ce que le milieu soit entièrement d'accord avec ses extrêmes, & les extrêmes réciproquement d'accord avec leur milieu.

8
Franch.

9

10

V. Et quoy qu'il semble que Euclide, Boëce, Bede, & quelques autres auteurs donnent à ce système le nombre de dix-huit cordes, 11 lors qu'ils distinguent ce système en cinq tetrachordes; il est toutefois certain que la jonction ou la disjonction des tetrachordes *synemenon*, & *diexemenon*, ne fait que changer le nom de leurs cordes sans en augmenter ny multiplier aucunement le nombre; parce qu'ils ne sont jamais employez tous deux ensemble, mais seulement l'un au défaut de l'autre; en sorte que quand l'harmonie demande l'un, l'autre est toujours omis, & n'est point alors compté. Ainsi que Ptolémée, Boëce & Franchin le témoignent 12 en d'autres endroits; ce que Bacchius semble aussi avoir voulu donner à entendre lors qu'il a dit que le système immuable contient cinq tetrachordes en puissance 13; mais cela se voit encore mieux à l'œil dans la figure de ce système qui est au premier exemple, & au commencement de ce chapitre.

11

12

13

VI. Les musiciens mettent encore une autre espèce de distinction entre les cordes de ce système, en veüe de laquelle ils appellent les unes stables ou immobiles; les autres mobiles. Les immobiles sont celles qui ne varient point dans la distinction des genres, mais qui demeurent toujours dans la même teneur, ainsi que sont les extrêmes des tetrachordes, qui sont toujours les mêmes en chaque genre. Les mobiles au con-

traire sont celles que l'on a coûtume de changer dans la mutation des genres, & qui ne demeurent pas toujours en un mesme son ou teneur : comme sont celles qui sont entre les extremes des tetrachordes. Les immobiles donc répondent au *mi* & au *la* du systeme d'Arete, auxquelles l'*Are* du *proslambanomenos* est ajouté, de sorte qu'elles sont sept en nombre, sçavoir est, *proslambanomenos*, *hypate hypaton*, *hypate meson*, *mesè*, *paramesè*, *nete dieuzeugmenon*, & *nete hyperboleon*. Les mobiles sont toutes les autres qui sont comprises entre celles-cy, sçavoir est, *parhypate hypaton*, & *lichanos hypaton*; *parhypate meson*, & *lichanos meson*; *trite dieuzeugmenon*, & *paranete dieuzeugmenon* *trite hyperboleon* & *paranete hyperboleon*. Mais parce que cette sorte de distinction ne concerne que la difference des genres, de la theorie ou pratique desquels il n'est pas icy traité, il suffira d'en avoir fait mention, afin que ceux qui voudront en sçavoir davantage puissent voir Euclide, Boëce & les autres qui en ont écrit plus au long.¹⁴

VII. Dans la figure de ce systeme, qui est au 1. exemple, l'on a ajouté à costé des noms de ses quinze chordes les quinze premieres lettres de l'alphabet, dont les latins se sont anciennement servis pour en signifier les noms, & le nombre : & à costé de ces quinze-lettres l'on a mis les lettres & les syllabes des systemes ou gammes d'Arete, afin de faire voir par ce parallele l'accord & la correspondance qui est entre les chordes l'un, & les lettres & les syllabes des autres.

CHAPITRE XI.

Explication de la premiere & seconde figure du systeme ou gamme de Guy Arete.

I. **Q**Uoy que Arete ait donné à son systeme le nom de monochorde¹ parce que tous les sons y sont divisez avec autant de justesse qu'ils le pourroient estre dans une corde; neantmoins il a depuis esté communément appellé Gamme, à cause de la lettre grecque de *Gamma*, par laquelle il le commença; de mesme que les alphabets de grammaire ont esté ainsi nommez à l'occasion de leurs deux premieres lettres *Alpha Bèta*. Les auteurs donnent diverses raisons pour lesquelles il le commença par *Gamma*; les uns qu'il le fit ainsi

CHAP. XI. *Explic. de la 1. & 2. figure de la gamme d' Aretin.* 79
pour montrer que son systeme tiroit son origine de celuy des Grecs, & n'en estoit que l'explication, les autres que ce fut pour ne pas reïterer la lettre capitale G. D'autres qu'il le fit à dessein d'y marquer son nom; ce qu'il semble confirmer luy-mesme par les deux acrostiques qui sont l'un avant l'Epistre dedicatoire de son Micrologue à Theodalde Evesque d'Arezzo; l'autre à la fin du meisme Micrologue. 1

²
Guido.

³
Guido.

4

I I. Quant aux figures qu'il donna au mesme systeme, elles semblent n'estre parvenueës à nous que par tradition, laquelle toutefois est fondée sur ce qu'il en a laissé dans ses écrits: car bien qu'il n'y fasse mention que du nombre & de la disposition des lettres; & qu'il ne leur y applique pas en particulier les syllabes; neanmoins la raison nous oblige de croire qu'il a aussi donné les tables, ou les figures, que Franchin & tous les auteurs luy attribuent, afin par leur moyen de faire plus aisément comprendre son systeme ou monochorde, & en rendre la pratique plus familiere & plus commune. Ce qui a pû estre la cause pour laquelle ceux qui ont transcrit ses opuscles avant l'usage de l'impression n'ont pas estimé necessaire de les inserer parmy ses écrits, parce que elles estoient déjà si communes, qu'elles estoient entre les mains d'un chacun, & seules capables de faciliter les premieres leçons du chant à ceux qui vouloient l'apprendre. Ce chapitre contient l'explication des deux premieres figures du mesme systeme, dont l'une est en façon d'échelle, l'autre en façon de main; parce que bien qu'en apparence elles semblent diverses, neanmoins elles ne sont en effet qu'une mesme chose, l'usage de laquelle Aretin a voulu rendre plus familier en marquant la difference des voix, & de leurs lettres ou syllabes sur les diverses jointures ou articles des cinq doigts de celle qui est en façon de main.

III. Ce systeme donc en l'une & en l'autre de ces deux figures est composé de lettres qui en marquent les octaves; de syllabes qui les accompagnent, & qui en distinguent les hexacordes, de divers ordres, & de la nuance des mesmes syllabes, qui donnent à connoistre la conjonction, & la separation des tetrachordes. Les lettres en ce systeme ne signifient pas le premier ou le plus simple commencement d'une syllabe ou d'une diction, ainsi qu'elles font en grammaire; mais plutôt à la façon de l'arithmerique elles tiennent lieu de nombre &

d'une espece de chiffre propre à exprimer la multitude des differens sons, & à en faire la distinction & le discernement, afin de donner au chant & l'ouverture & la conduite, qui luy est necessaire. Elles sont sept en nombre, sçavoir A. B. C. D. E. F. G. Quoy que le nombre des syllabes qui sont à leur costé ne soit que de six; parce que les sept lettres marquent les octaves dont ce systéme est composé, en sorte que chaque octave s'acheve toujourns apres la septième lettre, lors que l'on arrive à la mesme lettre par laquelle l'on a commencé le chant: mais les syllabes ne leur sont jointes que par maniere d'exemple, ou pour marquer les hexachordes suivant ce qui sera dit cy-apres.

IV. Chacune de ces sept lettres gouverne le nombre des syllabes qui sont à sa suite, & marque la difference qui est entre le son de ces mesmes syllabes, & le son des syllabes qui sont sous chacune des autres lettres; de sorte que bien que les syllabes qui sont sous une même lettre soient differentes dans leur prononciation, ou qu'elles soient semblables à celle des autres lettres, elles ne laissent pas toutefois d'avoir le mesme son sous leur lettre, & d'y estre parfaitement unissones, à l'exception neanmoins des deux syllabes qui sont sous le B. qui ont leurs sons differens de mesme que leurs noms & la figure de leur B. dont l'une est ronde & plus douce, qui s'appelle b. rond, & plus communément *b. mol*, ou *b. fa*, à cause qu'on l'accompagne de la syllabe *fa*, l'autre figure est carrée & plus rude; que l'on nomme *carre*, *dar* ou *mi* à cause qu'on luy joint le *mi*. La raison pour laquelle Aretin a varié la figure de cette lettre, & en a fait une ronde, a esté pour marquer que de la lettre A, au *b mol*, il n'y doit avoir qu'un demy-ton, qui est l'intervalle le plus doux du chant diatonique; ce qu'il a encore confirmé en luy joignant la syllabe *fa*, à laquelle l'on ne monte dans aucun hexachorde de son systéme que par le demy-ton; Et au contraire il a rendu l'autre figure carrée pour monstrier qu'il y doit avoir un ton entier de la mesme lettre A au *carre*, qui selon Aristote est un intervalle plus rude que le demy-ton; en confirmation de quoy il l'a voulu accompagner de la syllabe *mi*, à laquelle l'on ne monte que par un ton dans tous les autres hexachordes de son systéme. Or le sujet pour lequel Aretin a disposé ces deux differens sons sous la lettre B. a esté afin de pouvoir faire par leur moyen, ce que

CHAP. XI. *Explicit. de la 1. & 2. figure de la gamme d'Arctm.* 81
 que les Grecs font par leurs deux tetrachordes *sinemenon* & *die-
 zeugmenon* pour joindre ou separer le second tetrachorde (qu'il
 appelle des finales & qui répond à celui de *meson* du systeme
 des Grecs) & le troisieme (qu'il nomme des affinales, &
 qui tient le lieu de *sinemenon*, ou de *diezeugmenon* des Grecs)
 de sorte que quand le *b. mol* est marqué, c'est un signe que le
 troisieme tetrachorde des affinales est conjoint avec le second
 afin d'éviter le triton, & que le *fa* qui accompagne le *b*, ré-
 pond à l'*ut* de *f*. mais lorsque le *♯* *carre* y est, c'est une
 marque que le troisieme tetrachorde est disjoint du second, &
 que le *mi* qui l'accompagne répond à l'*ut* du *G*. D'où il arrive
 par une tres-belle suite, que le demy-ton de chaque hexa-
 chorde s'y rencontre toujours en mesme situation; que les
 sept hexachordes de ce systeme y sont entiers & accomplis;
 que les trois especes de quarte se trouvent également en cha-
 que hexachorde: & qu'il est tres-facile d'éviter la mauvaise
 suite & la dissonance du triton.

6
 Guido.

V. Ces sept lettres y sont reiterées, afin de marquer la di-
 stinction des octaves par leur repetition, & par la diversité de
 leurs figures; car les sept lettres de la plus basse octave sont
 capitales ou 7 majuscules, pour signifier que c'est l'octave des
 voix les plus basses ou graves, celles de la suivante minuscules,
 pour marquer l'octave des voix hautes ou aiguës: & celles du
 tetrachorde de la troisieme octave y sont doubles, pour don-
 ner à connoistre les voix hautes ou suraiguës. Je dis tetra-
 chorde, & non pentachorde, parce qu'Arctm le qualifie
 ainsi & dans le manuscrit de S. Evroult & dans celui de Bo-
 chel, & que l'un & l'autre terminent sa gamme au double *dd*,
 & non pas au double *ee*, auquel tous les autres écrivains ont
 accoutumé de la terminer afin que leur septieme hexachorde
 de syllabes soit entier en finissant par le *la*: mais Arctm n'a
 peut estre pas eu égard à cela d'autant qu'il ne compte jamais
 les octaves par les syllabes, mais toujours par les lettres, & d'une
 lettre à l'autre *s*, comme de l'*A* à l'*a*, du *♯* *au* *♯* du *C* au *c*. &
 ainsi des autres: Il en use de la mesme maniere par proportion
 routes les fois qu'il veut marquer la distinction de tous les au-
 tres intervalles; qui est le sujet pour lequel il les appelle notes
 au premier passage qui est cité en ce nombre, & qu'au passa-
 ge qui est cité au n. XI. suivant, il exprime la difference des

7
 Guido.

8
 Guido.

82 PARTIE II. *Des sons du chant & de leurs intervalles.*
intervalles par les divers rapports que ces lettres ont les unes aux autres.

VI. Chacune de ces octaves est divisée en deux tetrachordes ; dont le plus bas de l'octave des voix graves en retient le nom & est appelé tetrachorde des graves ; parce qu'il en marque les plus basses voix ; & le second tetrachorde des finales , d'autant que les finales des principaux & plus anciens modes y sont prises ; & que les quatre espèces de leur quinte y sont commencées , la première à la lettre *D.* la seconde à *E.* la troisième à *F.* la quatrième à *G.* le plus bas tetrachorde de la seconde octave des voix hautes ou aiguës est nommé tetrachorde des finales à cause de l'affinité que ses quatre voix ont avec les quatre voix du tetrachorde des finales , & que plusieurs autres modes comme le neuvième , le dixième , l'onzième & le douzième y prennent leur finales , & les quatre premiers plagaux leurs confinales , c'est à dire la plus basse voix de leurs octaves , par le rabaissement qui se fait de leur quarte sous la quinte : de sorte que chaque voix affinale est toujours celle qui fait la quinte au dessus de la finale , ou bien la quarte au dessous , lors que la quarte est renverlée sous la quinte. Or il faut icy remarquer que conformémēt à leur nom elles ont seulement quelque ressemblance & non pas une identité avec les finales qui leur correspondent , d'autant que leurs octaves different toujours des octaves des mesmes finales , ou en la quinte ou en la quarte. Quant au second tetrachorde de cette octave des voix aiguës , il en retient le nom , & est appelé tetrachorde des aiguës ; parce qu'il acheve le disdiapason ou la double octave , qui est le terme ordinaire au quel le plus haut de la voix humaine a coûtume d'estre borné. Enfin le pentachorde ou quinte de la troisième octave des suraiguës qui n'est pas achevée , a esté ajoutée au système des Grecs par Aretin , d'autant qu'il a estimé qu'il valoit mieux avoir quelques voix de reste que d'en māquer : outre qu'il a pû marquer par là le dernier terme auquel la plus haute voix humaine peut atteindre , qui selon le sentiment d'Aristoxene l'un des plus anciens & des plus illustres ¹⁰ musiciens qui ait esté parmy les mesmes Grecs , est une quinte au dessus le disdiapason. De plus encore que cette quinte surpasse la portée ordinaire d'une seule voix , toutefois elle ne sert pas peu à la

9
Guido.

10

CHAP. XI. *Explic. de la 1.^e & 2. figure de la gamme d'Arétin.* 83
 musique à plusieurs voix ou parties, pour l'usage desquel-
 les la disposition des octaves, & des tetrachordes d'Arétin est
 aussi commode qu'elle est ingénieuse : car par leur moyen
 chaque partie y trouve sa clef & son ton parfaitement distin-
 gué de ceux des autres parties, la basse l'ayant à f. des ma-
 juscules ; la taille au c. des minuscules ; le superius au g. des
 mesmes minuscules : & toutes ces parties jointes ensemble y
 rencontrent l'étenduë ordinaire à laquelle leurs voix peuvent
 on monter ou descendre. Que si cette disposition est commo-
 de à la multitude des voix de la musique, elle ne l'est pas moins
 à une seule voix, & à la pratique du plain-chant ; en ce que les
 finales ne sont pas prises au tetrachorde des graves, qui con-
 tient le plus bas son de la voix & le plus proche du silence ;
 mais au tetrachorde supérieur qui pour ce sujet est surnommé
 des finales, ¹¹ afin que lors qu'il est besoin de descendre sous la
 finale, l'on le puisse faire avec melodie. Il reste pareillement
 une quinte au dessus l'étenduë des modes les plus hauts, afin
 que quand il leur arrive de passer les bornes de leur étenduë
 ordinaire, la voix semblablement puisse s'y élever avec me-
 lodie.

11
Guido.
etc.

VII. Or tous ces tetrachordes & le pentachorde contenus
 en ce systeme joints ensemble font le nombre de vingt voix
 différentes ; parce que les deux de plus, qui sont comptées par
 Arétin, ne consistent qu'aux deux doubles B de *b mol* & de *B* ;
 qui selon la regle du mesme Arétin citée cy dessus au n. iv. ne
 devant estre jamais tous deux employez ensemble ; mais tou-
 jours l'un en l'absence, ou au défaut de l'autre, (ainsi qu'il a
 esté dit cy-dessus des deux tetrachordes ; *sinemenon* & *diezeug-
 menon*) ils n'augmentent pas plus le nombre des vingt voix du
 systeme d'Arétin ; que le tetrachorde *sinemenon* augmente les
 quatre tetrachordes, ou les quinze chordes du systeme des
 Grecs.

VIII. Ces vingt voix peuvent estre considérées, ou par te-
 trachordes conjoints qui ne rendent qu'un heptachorde ou
 septième ; ou par tetrachordes disjoints qui rendent l'octo-
 chorde ou l'octave à cause du ton qui se rencontre entre deux
 lors qu'ils sont dis-joints. Les dis-joints sont cinq en nombre,
 & la marque ordinaire de leur dis-jonction, tant feinte que na-
 turelle est le *B* carre ; de mesme que la marque de leur conjo-
 nction, soit feinte soit naturelle, est le *b mol*. Or par le mot de

84 PARTIE II. Des sons du chant & de leurs intervalles.

naturelle au present sujet, l'on entend la dis-jonction ou con-jonction de voix qui se fait en suivant la disposition reguliere des intervalles diatoniques contenus en cette gamme ou systéme : & par celuy des feintes (que Franchin en autres termes appelle acquises ¹² ou ajoutées) l'on y signifie celles que l'on employe sous d'autres lettres ou clefs que celles où elles devroient estre suivant l'ordre des degrez ¹³ ordinaires de la mesme gamme ou systéme : comme sont par exemple le *mi* au lieu du *fa*, sous les lettres *F* ou *C* : ou bien le *fa* au lieu du *mi*, sous les lettres *A* & *E*, ou autres semblables qu'il est nécessaire de feindre quelquefois au chant, ¹⁴ soit afin de maintenir en une bonne suite les intervalles diatoniques ; soit pour conserver l'accord & les consonances entre les diverses parties de la musique. Les exemples de ces notes feintes sont au XVII. exemple.

12

13
Clarean.
& *alij.*

14
Rhau.

IX. Quoy que chacune de ces sept lettres puisse donner l'ouverture au chant, & pour ce sujet estre appelée ¹⁵ clef ; l'on n'a toutefois pas coûtume de donner ce nom qu'à trois ou quatre, parce qu'il n'y a que celles là que l'on marque à present dans les livres du plain-chant, non pas toutes ensemble, mais seulement une ou deux qui y sont placées au commencement de l'une des quatre lignes paralleles qui sont au dessus du texte, afin qu'au seul aspect de leur situation l'on puisse aussitost reconnoistre toutes les autres, qui bien qu'elles n'y soient pas exprimées, ne laissent pas d'y estre sous-entendues selon le rang & la suite qu'elles doivent tenir au dessus & au dessous de celle qui est marquée de mesme que les lettres du Calendrier qui marquent les jours de la semaine, peuvent estre sous-entendues & connues par la seule veüe de la lettre Dominicale en suite dequoy l'on vient pareillement à la connoissance des syllabes que les lettres gouvernent, & de l'ordre auquel elles appartiennent.

15

Finans.

X. Quant aux figures de ces clefs, il y a déjà plusieurs siècles, qu'au lieu de la figure des lettres dont Aretin s'estoit servy dans son antiphonaire, on leur a donné les figures avec lesquelles nous voyons qu'on a coûtume de les représenter maintenant aux livres de chant. Mais les musiciens varient un peu touchant le nom de ces figures, car il y en a qui le tirent de l'un de chacun des trois ordres qui se voyent dans les figures des gammes ; & partant appellent la clef de *b. mol.*, clef de *f. fa.*, *ut.*

CHAP. XI. *Explic. de la 1. & 2 figure de la gamme d'Aretein.* 85
 La clef de nature, clef de C, *sol, fa, ut.* La clef de \square *carre*, clef de G, *sol, re, ut.* Et ainsi ils ne comptent que trois clefs. D'autres au contraire leur font prendre le nom du *fa* de chacun des trois ordres ; en sorte que le *b fa*, soit la clef de *b mol : f fa, ut*, soit celle de nature, & C, *sol, fa, ut*, celle de \square *carre*. Ce qui est plus conforme à l'usage communément reçu ¹⁶ fondé sur l'autorité de Guy Aretein, qui au chapitre 1. du prologue de son antiphonaire veut que l'on marque toujours chaque piece de chant avec les deux lettres F. & C. & que pour les mieux distinguer & reconnoistre plus facilement, l'on mette la ligne de F. en couleur rouge, & la ligne du C. en couleur verte (ce qu'il a tres-exactement observé en tout le cours de son antiphonaire ou graduel) & en un autre endroit traitant des formules des modes, lors qu'il parle de celle du cinquième qui embrasse ces deux lettres avec leurs deux diverses couleurs, il leur donne la qualité non seulement de clefs, mais aussi de portes de la voix ¹⁷, vray semblablement parce que le demi-ton, qui est le plus important intervalle du genre diatonique, le plus artificieux, & le plus difficile, se rencontrant toujours entre les lettres *e* & *f*, & entre \square & *c*, c'est à dire entre le *mi* & le *fa*, il semble plus à propos d'y fixer la clef de *fa*, afin de le faire mieux reconnoistre, & de l'indiquer plus précisément. A quoy l'on peut ajoûter que cette denomination de *fa* est encore nécessaire, afin de garder l'ordre qui doit estre suivi dans les nuances. Car supposé qu'elles ne se doivent faire qu'au dessus du *fa* en montant, & au dessous du *fa* en descendant (ainsi qu'il est remarqué cy-dessous) il faut nécessairement conclure que le *fa* est d'un autre ordre, que n'est la syllabe de celui auquel on monte ou auquel on descend, puis qu'il sert comme de terme au dessus, ou au dessous duquel les nuances se doivent commencer. Pour ce qui est de la quatrième clef de G. *sol, re, ut*, elle n'est que comme une seconde clef de \square *carre*, à cause de son *ut*. C'est pourquoy Aretein ne s'en est servi en aucun endroit de son antiphonaire, & l'on ne l'employe point non plus à present aux livres du plain-chant, quoy qu'on s'en soit servi aux siècles precedens en quelques pieces du mesme chant, & qu'on s'en serve encore utilement aux livres de musique à plusieurs parties. Les figures de ces clefs, & les diverses façons de les placer sur les quatre lignes se peuvent voir au V. exemple.

16
 Franck.

17

XI. La seconde chose qui se voit en la gamme d'Aretein, sont les syllabes, qui en ce systeme ne signifient pas le second instrument de grammaire, qui est l'element de la diction sujette à l'accent, mais signifient plustost les notes qui marquent les differentes voix ou sons, que les diverses lettres donnent à connoistre. Car Guy Aretein ne les a employées dans les figures ou tables de son systeme ou gamme, que par maniere d'exemple, afin de faire voir comment l'on peut accompagner les lettres de syllabes, & par leur moyen faciliter à ceux qui chantent la prononciation des sons & intervalles que les lettres signifient ¹⁸, ainsi qu'on le peut voir au passage du mesme Aretein, qui est cité cy-dessous en la VI. partie, ch. VI. n. I. & dans celui de Franchin ¹⁹: Où l'on voit que ce ne fut que par accident & par occasion qu'Aretein choisit les six syllabes, *ut, re, mi, fa, sol, la* (avec lesquelles l'on a coûtume depuis son temps & à son exemple d'exercer ceux à qui l'on enseigne le chant) parmi les autres syllabes des trois vers de la premiere strophe de l'hymne de S. Jean Baptiste.

*Vt queant laxis, Resonare fibris,
Mira gestorum Famuli tuorum,
Solve polluti Labii reatum.*

Prenant à cet effet la premiere syllabe de chacun de ses trois vers saphiques, avec la premiere qui suit après la cæsure de chacun de ses trois vers, suivant l'ordre & la proportion des degrez harmoniques qu'avoit lors la melodie de ces trois vers, qui en montant de bas en haut faisoit un hexachorde ou sexte majeure composée de quatre tons, & d'un demy ton au milieu des quatre tons, avec une si belle disposition, que les trois especes de quarte y sont contenuës, & que les tons s'y elevent toujours de bas en haut depuis les syllabes d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *sol*, & de *sol* à *la*, & descendent reciproquement du haut en bas depuis les syllabes de *la* à *sol*, de *sol* à *fa*, de *mi* à *re*, & de *re* à *ut*. Et semblablement que le demy-ton s'y eleve toujours du bas en haut depuis la syllabe *mi* à celle de *fa*, & descend toujours du haut en bas depuis la syllabe *fa* à celle de *mi*, de quelque ordre qu'ils puissent estre. Que si par fois le ton ou le demy-ton se rencontrent hors de cet ordre & de cette disposition, ce n'est que par une espece de licence, ou pour parler aux termes des chantres & des musiciens, par des notes feintes, afin d'éviter la mauvaise suite des voix au plain-chant, ou les

CHAP. XI. *Explic. de la 1. & 2. figure de la gamme d' Aretin.* 87
disonances en la musique, ainsi qu'il a esté remarqué cy-dessus n. viii. & au chapitre precedent n. iiii.

XII. Or dautant que la parfaite harmonie surpasse l'hexachorde de ces six syllabes, & que la correspondance, qu'elles doivent avoir avec les lettres qu'elles accompagnent demande que leur nombre egale celuy des vingt lettres de ce systeme, soit par leur multiplication, soit par leur repetition, Aretin voulant éviter la multiplication d'un si grand nombre de syllabes, qui eust pû confondre ou surcharger la memoire, & rendre leur usage plus difficile, s'est servy de leur repetition, comme estant plus aisée & plus commode; c'est pourquoy il les a reïterées dans les tables ou figures de son échelle & de sa main harmonique jusques à sept fois; mais avec un tel ordre & un tel enchainement ²⁰ que par le moyen des nuances que l'on fait des unes avec les autres, la lettre *B.* y rencontre toujours les deux différentes syllabes, *fa* & *mi* qui correspondent à ses deux différentes figures, le *fa* au *b mol*, qui pour ce sujet est aussi nommé *b fa*: le *mi* au *♯ carre*, qui est pareillement surnommé *♯ mi*, & par cette correspondance tous les hexachordes y sont entretenus dans leur suite diatonique; & tant la conjonction que la disjonction des tetrachordes y est aussi parfaitement observée qu'au systeme des Grecs, soit qu'on les commence par l'*ut* suivant la gamme d'Aretin; soit qu'on les commence par le *re*, ou par le *mi*, à la façon des Grecs. De plus leur repetition y est tellement disposée, qu'elle ne rend en tout que le nombre de vingt voix différentes conformément au nombre des vingt lettres; & qu'elle est terminée en ses deux extremes par l'unité de la syllabe *ut* en bas. *Γ ut*, & par celle de *la* en haut, *ee la*.

20
Franch.

XIII. Et afin que leur repetition si frequente ne donne point occasion à quelque confusion, Aretin a distingué les memes six syllabes en trois ordres, à l'un desquels il a donné le nom de *♯ carre*, dont les hexachordes commencent par les *ut* des trois *G.* sçavoir est du gamma grec, & des deux latins, le majuscule, & le minuscule. Au second le nom de *nature*, les hexachordes duquel commencent par les *ut* des deux *C.* le majuscule, & le minuscule. Au troisième celuy de *b mol*, qui commence ses hexachordes par les *ut* des deux *F.* la majuscule & la minuscule: de sorte que les memes six syllabes sont reïterées trois fois dans l'ordre de *♯ carre*, une

fois à la plus basse octave des voix graves, une autre fois en celle des aigues, & la troisième en celle des sur-aigues. Deux fois en l'ordre de *nature*, l'une en l'octave des voix graves, & l'autre en celle des aigues; & deux fois en l'ordre de *b mol*, dont l'une commence au dessous de l'octave des aigues, & l'autre au dessous des suraigues.

XIV. De plus ces six syllabes sont tellement disposées dans la répétition de ces sept hexachordes de divers ordres, que lors que le chant s'éleve au dessus d'un hexachorde, ou s'abaisse au dessous, l'on passe à l'un des hexachordes d'un autre ordre, soit pour élever, soit pour abaisser la voix; en sorte toutefois que l'on ne passe jamais immédiatement de l'ordre de *b carre* à celui de *b mol*; ni de l'ordre de *b mol* à celui de *b carre*; mais toujours tant de l'un que de l'autre à celui de *nature*, duquel réciproquement l'on passe tantost à celui de *b carre*; tantost à celui de *b mol*, selon que la melodie le demande. Et c'est ce passage d'un ordre à l'autre, qui se fait en changeant une syllabe de l'un de ces ordres en un autre syllabe d'un autre ordre qui est sous la mesme lettre & qui a le mesme son, quoy qu'elle ait un nom différent, que l'on nomme communément muance ²¹. De la quelle l'on a accoustumé de se servir lors qu'il est besoin de monter au dessus, ou de descendre au dessous de ces six syllabes; si ce n'est qu'il ne faille monter que d'une syllabe au dessus du *la*; car il suffit alors de prendre le *fa*, qui se rencontre immédiatement au dessus du *la*, sans faire d'autre muance: Ou bien qu'il faille d'un plein faut aller à l'octave, ou à la sexte, ou à la quinte; ²² parce que la muance n'est pas lors considérée dans ces sortes d'intervalles disjoints. Ces muances donc ne consistent qu'au seul changement du nom des syllabes, & n'apportent aucune variation ny à l'ordre des sons, ni à celui de leurs lettres, qui sont toujours les mesmes sans aucune muance ni alteration, & partant elles ne sont qu'accidentelles à l'essence de la melodie, & à l'harmonie de ses sons & de ses intervalles & à l'ordre des sept lettres qui en sont la marque invariable, de laquelle seule Aretin a toujours coutume de se servir.

XV. L'endroit ou les muances de ces syllabes ont accoustumé d'estre commencées est toujours au dessus le *fa* en montant; & par dessous le *fa* en descendant. Mais tant celles qui
se

21

Finam.

22

Clarean.

se rencontrent en montant en haut, que celles qui se font en descendant en bas peuvent estre faites ou immediatement, ou bien mediatement apres le mesme *fa*; en sorte que celles qui se font immediatement sous le *fa* marquent que la muance se fait par des tetrachordes conjoints; & au contraire celles qui ne se font que mediatement, denotent que la muance ne s'y fait que par des tetrachordes disjoints: lesquelles conjonctions & disjonctions de tetrachordes en ces muances mediates & immediates sont marquees & se peuvent voir dans la figure de cette gamme; parce que quand la muance se fait immediatement, ou par tetrachordes conjoints, elle se prend dans la deduction qui luy est contiguë; mais lors que la muance ne se fait que mediatement ou par tetrachordes disjoints, alors elle ne se prend aussi que dans la deduction qui est au delà de la prochaine.

Les muances donc en montant se font immediatement lors qu'au lieu du *sol* qui est par dessus le *fa*, l'on prend le *re* de l'ordre auquel il faut monter: elles ne se font que mediatement lors qu'au lieu du *la* qui est par dessus le *fa* l'on prend l'ordre auquel on monte. En descendant les muances pareillement se font immediatement quand au lieu du *mi* qui est sous le *fa* l'on employe le *la* de l'ordre auquel on doit descendre; & elles ne se font que mediatement lors qu'au lieu du *re* qui est inferieur au *fa* l'on prend le *la*.

XVI. Et partant le nombre des muances est de quatre en montant, & pareillement de quatre en descendant. Car pour monter de \sharp *carre* en *nature*, ou de *nature* en *b mol*, le *sol* de la lettre *D*, qui est immediatement au dessus le *fa* de \sharp *carre*, ou le *sol* de la lettre *G*, qui est immediatement au dessus le *fa* de *nature* se change au *re* des mesmes deux lettres *D* ou *G*. Mais pour monter de *b mol* en *nature*, ou de *nature* en \sharp *carre* le *la* des lettres *D* ou *A*, qui n'est que mediatement sur le *fa*, se change au *re* des mesmes lettres *D* ou *A*.

XVII. Semblablement entre les quatre muances qui se font en descendant les deux qui descendent, l'une de *b mol* en *nature*, l'autre de *nature* en \sharp *carre*, changent le *mi* des lettres *A* ou *E*, qui est immediatement sous le *fa* de *b mol*, ou de *nature*; au *la* des mesmes lettres *A* ou *E* respectivement.

Mais pour descendre de \sharp *carre* en *nature* ou de *nature*, en

90 PARTIE II. *Des sons & des intervalles du chant.*
b mol, le *re* des lettres *A* ou *D*, qui n'est que mediatement sous le *fa* de \natural *carre* ou de *nature*, se change au *la* des mesmes lettres *A* ou *D*. Les exemples de toutes ces nuances se peuvent voir dans la Partie III. exemple VIII.

CHAPITRE XII.

Explication de la gamme commune.

I. **C**ette gamme est appellée commune, tant parce qu'elle est propre à servir à l'étendue de la voix humaine, & à celle des instrumens de musique, qu'à cause qu'elle a esté plus communement mise en usage depuis deux siècles. Elle est en substance la mesme que les deux precedentes; quoy que les figures des trois soient un peu diverses; car elle a les mesmes sept lettres, les mesmes clefs; les mesmes six syllabes, & les mesmes nuances de ces syllabes, qu'ont les deux autres figures: C'est pourquoy ce qui a esté dit pour l'explication des deux precedentes figures pouvant estre pareillement appliqué à celle cy, & en donner l'intelligence, je me contenterai de remarquer ce en quoy la commune semble differer des deux autres, & les avantages que cette difference peut donner à celle cy ou aux autres.

II. La premiere difference qui se rencontre entre ces deux gammes, consiste au nombre des voix ou syllabes, qui dans les deux premieres est fixé ou terminé à vingt; & dans la commune est fixé au nombre de sept, qui peut estre multiplié sans aucunes bornes ni limites.

La seconde est, que les trois ordres de \natural *carre*, de *b mol*, & de *nature* semblent estre interrompus après le troisiéme hexachorde dans les deux premieres figures, & que dans la gamme commune ils sont si bien distinguez, que l'ordre de *nature* se rencontre toujours au milieu entre les ordres de *b mol* & de \natural *carre*.

La troisiéme consiste en la variété des lettres majuscules, minuscules, & doubles, qui se voyent aux deux premieres, bien qu'en la commune l'on n'ait pas accoustumé d'y en employer d'autres que les majuscules; parce que l'on n'en marque ordinairement qu'une octave.

La quatriéme difference est à l'égard des cinq tetrachor-

CHAPITRE XII. *Explication de la gamme commune.* 91
des , des graves , des finales , des affinales , des aiguës & des
suraiguës , qui ne sont point distinguez dans la gamme com-
mune , comme ils le sont dans les deux autres ; & ainsi que la
conjonction ou la disjonction des tetrachordes n'est pas si ap-
parente en celle cy , comme elle l'est en celles là.

III. Mais ces differences , qui semblent rendre defectueuse
la gamme commune , donnent occasion de reconnoître plu-
sieurs avantages qu'elle peut avoir sur les deux autres : dont le
premier se prend de la plus grande étenduë de ses voix ou syl-
labes , puis qu'elle est proportionnée à la multitude des sons ,
qui peuvent generalement se rencontrer dans l'harmonie tant
de la voix que des instrumens. Car il y a des basses dont le
creux est si bas , & des dessus au contraire dont le fausser est si
haut , que joignant l'harmonie de l'un avec celle de l'autre , ils
peuvent atteindre jusques à trois ou quatre octaves.

Il y a pareillement des instrumens , comme les clavecins , les
épinettes , & les orgues , qui montent chacun jusques à quatre
ou cinq octaves , & qui peuvent en avoir davantage ; & par-
tant il ne semble pas que l'on doive borner au nombre de
vingt voix ce qui en a vingt-neuf ou trente-cinq , & qui en
peut avoir davantage ; Car les principes & les preceptes d'un
art & d'une science doivent regler tout ce qui est dans l'éten-
duë de son objet.

Comme donc non seulement les voix ou les sons , & leurs
intervalles , mais aussi leur nombre & leur multitude ne font
pas moins partie de l'objet de la science & de l'art du chant ,
que les nombres & leur quantité de celui de l'arithmetique ;
aussi les voix & les sons doivent naturellement participer à la
propriété des nombres : dont les hommes ont en quelque
façon reduit l'infinité au nombre de dix chiffres ou figures ,
quoy que par la repetition de ce mesme nombre de dix ils se
puissent multiplier jusques à l'infini. De mesme l'infinité des
sons & des voix differentes est naturellement fixée au nombre
de sept ; mais ils peuvent estre multipliez par la repetition de
ce mesme nombre jusques à l'infini , selon que l'étenduë des
voix , ou du son des instrumens le peut demander. L'alpha-
bet , dont l'usage ne pourroit point passer au delà de quinze
ou vingt volumes , seroit avec raison estimé defectueux ; car
pour estre parfait il doit estre si universel , qu'il n'y ait aucun
nombre ni aucune sorte soit de discours , soit de livres , soit

1
Mersen.
& alij.

2
Augst.
3
Augst.

de volumes, que l'on ne puisse composer, lire ou reciter par son moyen. Il en est de mesme de la gamme qui est comme l'alphabet du chant : car pour estre accomplie, elle doit generalement comprendre & embrasser toute sorte de voix, & de chants. C'est pourquoy les auteurs mesme qui ont traitté ou qui se sont davantage servis des deux premieres figures de la gamme ont reconnu que l'on pouvoit ajoûter d'autres lettres avec leurs syllabes, tant sous le *T* qui est la plus basse, que sur le double *ee* qui est la plus haute des lettres des mesmes gammes.

4
Glarean.
& alij.

IV. Le second avantage de la gamme commune sur les deux premieres est pareillement tiré de leur seconde difference; car la distinction des trois ordres de *b mol*, de *nature* & de \sharp *carre*, qui est continuée dans la gamme commune, semble preferable à l'interruption & à l'entrelassement qui s'en fait aux deux premieres; d'autant que la maniere avec laquelle les nuances se doivent faire d'un ordre à l'autre semble demander naturellement, & la distinction, & la situation immobile de ces trois ordres, selon qu'ils sont commencez dans les trois premiers hexachordes des deux premieres gammes, & qu'ils sont commencez & continuez dans la gamme commune. Car puis que les nuances ne se font jamais immediatement ni de *b mol* en \sharp *carre*; ni de \sharp *carre* en *b mol*; mais seulement de *b mol*, ou de \sharp *carre* en *nature*; & reciproquement de *nature* en *b mol*, ou en \sharp *carre*; il s'ensuit que les ordres de *b mol* & de \sharp *carre* ne doivent point estre contigus, ni se suivre l'un l'autre immediatement; mais qu'ils doivent toujourns avoir l'ordre de *nature* entre deux. C'est pourquoy aussi les syllabes de ces trois ordres, qui sont sous chaque lettre y doivent pareillement tenir le mesme rang, & celle de *nature* y doit toujourns estre placée entre celles de *b mol* & de \sharp *carre* conformement à la disposition qui s'en voit dans la gamme commune; ou sous la lettre *C*, par exemple, l'*ut* de *nature* se trouve placé au milieu entre le *sol* de *b mol* & le *fa* de \sharp *carre*, en cette maniere *C, sol, ut, fa*. Et ainsi de toutes les autres syllabes qui sont sous les autres lettres; au lieu que dans les deux premieres gammes sous une mesme lettre, l'*ut* de *nature* est à l'une des extremités, & le *sol* de *b mol*, & le *fa* de \sharp *carre* y sont contigus: *C, sol, fa, ut*. Ce qui par proportion se rencontre pareillement sous toutes les autres lettres.

V. Quant à la troisième différence elle est telle, que si elle donne quelque avantage aux deux premières figures de la gamme, on peut aisément en conserver un semblable à celle de la commune en doublant ou triplant son octave; & appliquant à la plus basse les lettres majuscules; à la seconde des minuscules; & à la 3^e les doubles minuscules; donnant au plus bas tetrachorde le nom ou la qualité des voix graves; au second celui de finales; au 3^e celui d'affinales; au 4^e celui d'aiguës, & au 5^e celui de suraiguës; suivant la disposition qui s'en voit au premier exemple; & selon qu'il peut estre plus convenable, ou plus commode pour la bonne conduite de la voix humaine, soit dans la musique à parties, soit au plain-chant. Mais comme il y a d'autres moyens autant ou plus propres pour fixer tant les voix graves, que les finales, ou leurs affinales, & les voix aiguës, desquels il est fait mention cy dessous en la quatrième partie; & que d'ailleurs ces divisions d'octaves, & de tetrachordes ne peuvent pas également s'approprier aux voix & aux instrumens qui surpassent de deux ou trois octaves les cinq tetrachordes des deux premières figures, il semble que c'est encore un avantage à la gamme commune de ne la point assujettir aux noms des octaves & des tetrachordes des deux premières; parce que ces octaves excédantes, & leurs tetrachordes demeureroient alors sans noms; ou plutôt devroient prendre les noms des octaves de ces deux premières gammes, & de leurs tetrachordes: puis qu'ils seroient ou plus graves ou plus aigus que ceux de ces premières gammes.

Quant à la conjonction ou disjonction des tetrachordes, elles ne se rencontrent pas moins dans les nuances qui se font en cette gamme, qu'en celles qui se font aux autres deux; puis qu'elles s'y font toujours après le *fa* médiatement ou immédiatement, comme aux deux autres; & que la nuance immédiate après le *fa*, est le signe de la conjonction des tetrachordes, comme la nuance médiante est la marque de leur disjonction, suivant ce qui a esté dit au chapitre précédent.

n. 15.

VI. Une autre prerogative de la gamme commune est, qu'elle paroist plus simple, plus courte, & plus aisée à concevoir, à retenir, & à pratiquer, que les deux autres: Ce qui est fort considérable dans les élémens ou les premiers principes d'une science ou d'un art, tels que le sont les gammes à l'égard

du chant. Il semble donc que la gamme commune ait encore cet avantage au dessus des autres deux, puis que la plus part des musiciens & des chantres modernes la trouvent bien plus facile, & s'en servent plus volontiers que des deux premières.

3
Mersen.

CHAPITRE XIII.

Explication du système ou de la gamme sans nuances.

I. **I**L n'y a aucun principe que Guy Aretin ait établi avec plus de soin, & qu'il ait si souvent réitéré que celui qui ne reconnoît que sept voix différentes¹, parce que la 8^e est toujours la même que la première; c'est pour ce sujet qu'il ne met que sept lettres dans son monochorde ou système, & qu'il ne distingue jamais les intervalles de leurs sons par les syllabes; mais toujours par la distance que ces sept lettres ont de l'une à l'autre. C'est pourquoy bien que pour s'accommoder au système des Grecs, il ait dans son micrologue posé au bas de sa gamme leur *gamma* pour servir comme de terme ou de borne à la plus basse voix, ou à son plus bas degré, & qu'il y ait commencé sa gamme, ou pour parler selon ses termes, son monochorde par la lettre *A*, qui est la première dans l'ordre de l'alphabet, neantmoins il témoigne assez en d'autres endroits de ses œuvres qu'il ne l'a fait ainsi, que par une espèce de condescendance à l'ancien usage du système des Grecs, qui estoit lors le seul qui fust dans la pratique universelle de tous les chantres; & pour ne pas choquer les personnes peu intelligentes, ni accroître la jalousie que plusieurs avoient déjà conçue contre sa nouvelle méthode, dont il fait souvent des plaintes après avoir éprouvé en cette rencontre ce que dit le Sage, que l'industrie & la capacité des hommes est ordinairement exposée² aux insultes de l'envie. Cet auteur traitant donc des formules du premier mode authentique qu'il distingue en deux parties à cause des deux finales qui le terminent, l'une dans la lettre *D*, l'autre dans son affinale la lettre *a*; il donne le nom de première partie aux formules de ce mode qui se terminent en *D*, & après en avoir marqué en particulier quasi toutes les pièces qui se finissent sous cette lettre dans les offices ecclésiastiques, il traite de la seconde partie du même mode, sous laquelle il fait semblablement mention de plusieurs pièces des mêmes offices qui finissent par la lettre *a* affi-

1
Guido.

2
Eccles.

CH. XIII. *Explication du système ou de la gamme sans nuances.* 95
 nale du *D*. Rendant en suite raison pourquoy il a mis les
 formules de la lettre *D*, dans la première partie de ce mode,
 quoy que le *D* ne soit que la quatrième selon l'ordre de l'al-
 phabet; & qu'il n'a mis les formules de la lettre *A* que dans la
 seconde partie du mesme mode, bien que cette lettre soit la
 première du mesme alphabet; il declare qu'il le fait ainsi, par-
 ce que la lettre *C* (qui n'est que la troisième suivant l'ordre de
 l'alphabet) doit estre la première selon l'ordre du système;
 & du monochorde; & partant que le *D* est la seconde, & que
 l'*A* n'est que la sixième & le *B* la septième, ainsi qu'il le dit
 encore dans la formule du second mode, ou plagal du pre-
 mier 4.

3
Guido.

4
Guido.

II. De sorte que joignant ensemble tous ces principes, la
 gamme sans nuances se trouve bien plus nettement exprimée
 dans les écrits d'Aretein, que les autres trois gammes avec
 nuances: vû qu'elle ne contient autre chose que sept voix dif-
 férentes, distinguées les unes des autres par les sept premières
 lettres de l'alphabet, en sorte toutefois que le *C* y tient le pre-
 mier rang; le *D*, le second; l'*E*, le troisième; l'*F*, le qua-
 trième; le *G*, le cinquième; l'*A*, le sixième; & le *B*, le se-
 ptième. Auquel *B* Aretein donne deux diverses figures, l'une
 ronde *b*, l'autre carrée b , afin de marquer par la diversité de
 ces figures les deux différens sons que cette septième voix
 peut avoir. Enfin il ne reconnoist aucune autre nuancé, ni
 dans son monochorde ou système, ni dans le reste de ses
 écrits.

5
Guido.

III. Quant aux syllabes, Aretein ne les employe dans au-
 cun endroit de ses ouvrages pour denoter la différence des
 sons, mais seulement pour accompagner les sept lettres, qui
 en sont les marques, & faire voir par maniere d'exemple la
 façon d'appliquer les syllabes ou les notes du chant selon la
 différence des mesmes lettres: Neantmoins les six notes *ut*
re, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, que luy mesme a choisies pour servir d'e-
 xemple à ceux auxquels il enseignoit sa nouvelle façon de pra-
 tiquer le chant, & qui depuis ce temps là ont esté dans l'usa-
 ge commun de tous les chantres & musiciens, sont si propres
 non seulement pour accompagner les sept lettres, mais aussi
 pour signifier la différence de leurs voix, qu'elles seules peu-
 vent servir à les marquer au lieu des lettres, ainsi qu'il le dit
 luy mesme 6; & qu'en effet elles y sont ordinairement em-

6
Guido.

ployées dans la pratique pour signifier les voix des six premières lettres, *C, D, E, F, G, A*, & mesme le *B*, qui est la septième ; parce que quand immédiatement apres le *la* qui est la sizième syllabe il n'y a qu'un demy-ton, l'on y redouble le *fa* qui entre ces six syllabes sert à marquer le demy-ton au dessous de soy, & le ton au dessus ; ou bien lors qu'apres le *la* le ton y est entier, l'on y repete le *mi*, qui represente le ton au dessous de soy, & le demy-ton au dessus, & pour marquer plus distinctement la differente situation de ce ton & de ce demy-ton, l'on joint le *b rond au fa*, & le \sharp *carre au mi*, en cette sorte, *bfa*, \sharp *mi*.

IV. Que si pour éviter toutes les occasions d'équivoque qui pourroient arriver par la repetition de ces deux syllabes, l'on aime mieux en substituer en leur place deux autres, ou bien une seule qui ait deux differentes terminaisons dans sa voyelle, comme seroit *fa*, & *fi*, afin que les syllabes qui accompagnent les sept lettres soient aussi immuables que le sont les mesmes lettres & les sept sons qu'elles signifient, dans lesquels consiste toute l'essence du chant, Guy Aretin (qui n'a proposé ces syllabes que par maniere d'exemple) non seulement ne s'y oppose pas, mais il donne luy mesme une liberté encore bien plus grande au dernier passage du nombre precedent lors qu'il dit, que quand il y a sept syllabes differentes & soigneusement distinguées par les lignes & les clefs, elles peuvent elles seules représenter les lettres, & en tenir la place. De laquelle liberté plusieurs musiciens modernes se sont servis en ce dernier siecle prenans au lieu des lettres & des anciennes syllabes, les uns *BO, CE, DI, GA, LO, MA, NI, BO* ; les autres *ta, ra, ma, fa, sa, la, za, ta*, ou autres semblables. Neantmoins il semble bien plus à propos de continuer l'usage des syllabes anciennes, pour lesquelles tous les auteurs, musiciens & chantres ont eu tant de consideration depuis six à sept cens ans qu'ils n'ont pas voulu en employer d'autres: ce qui les rend maintenant plus necessaires, soit pour entendre plus aisément les mesmes auteurs & musiciens qui expliquent le chant par les termes de ces syllabes ; soit pour se faire plus facilement entendre en usant des termes qui sont universellement receus dans l'usage de tous les chantres ; soit parce qu'elles sont plus propres à entretenir la correspondance qui est entre les anciennes gammes, leurs clefs, & leurs

CH. XII. *Explication du système ou de la gamme sans nuances.* 97
 voix, ou leurs syllabes; soit à cause que les deux sons, lesquels
 la septième voix peut avoir, y sont beaucoup mieux distinguez
 par le double *B* de *b mol*, & de *♯* *carre*, & par la double sylla-
 bes de *fa* & de *fi*; qui selon Aretin doivent toujours correspon-
 dre à la double figure du *b mol* & du *♯* *carre*: Ce qui toutefois
 n'estant point distingué par les syllabes des modernes, laisse
 le double son de leur septième syllabe exposé non seulement
 à l'équivoque, mais aussi à la confusion; ce que néanmoins
 Aretin recommandé fort d'éviter. 7

V. Les raisons pour lesquelles Guy Aretin, & apres luy plu-
 sieurs autres musiciens de ce siècle, entr'autres Ericius Putea-
 nus disciple de Lipse, son successeur en l'université de Lou-
 vain, & homme docte, ont réduit les lettres & les syllabes de
 cette gamme au nombre de sept, sont en premier lieu, que
 l'harmonie des sons & des voix, qui sont l'objet de la musique
 demandant nécessairement le rapport des uns aux autres, il
 se rencontre que le premier, le plus naturel, & le plus parfait
 rapport qu'elles peuvent avoir ensemble, est celuy de la multi-
 ple, qui ne se rencontre précisément qu'à la huitième voix qui
 fait l'octave, où il y est si accompli, qu'elle rend un son équi-
 sone, 9 & entierement semblable au son de la première. La
 neuvième un son semblable à celuy de la seconde. La dixième
 un pareil son à la troisième. La onzième le mesme son que
 la quatrième. La douzième comme le son de la cinquième.
 La treizième comme la sixième. La quatorzième comme la
 septième. Et derechef la quinzième comme la huitième, dont
 elle fait l'octave: & ainsi de toutes les suivantes, en quelque
 nombre qu'elles puissent estre. 10

8
Boëtius.

9
Boëtius.

10
Glarean.

VI. De l'identité de cette huitième voix avec celles dont el-
 le fait l'octave, s'ensuit une autre propriété de la mesme octave
 qui est fort considerable à nostre sujet. C'est que l'octave est la
 voix qui est la plus aisée à discerner, & qui se fait connoistre la
 première¹¹. C'est pourquoy la réiteration ou la repetition des
 syllabes n'a pû estre faite dans une conjoncture ni plus natu-
 relle, ni plus propre, qu'apres cette septième voix, qui termi-
 ne tellement les sons, que la huitième ne fait autre chose que
 redoubler & recommencer les mesmes sons avec toute la con-
 sonance possible, & avec une si bonne suite qu'elle ne se ren-
 contre pas seulement dans la première, seconde, ou troisième
 octave; mais aussi dans toutes les suivantes jusques à l'infini,

11
Boëtius.

11
Guido.13
Ptolem.
& alij.

si les voix & les instrumens s'y pouvoient estendre. ¹²
 VII. Puis donc que la nature a elle mesme borné les voix différentes au nombre de sept ¹³ & que la huitième & les suivantes jusques à l'infini ne sont jamais différentes des sept premières, mais sont toujours équisones ou de mesme son, & qu'elles demandent aussi naturellement d'estre redoublées ou recommencées dans le chant, comme le nombre de dix est artificiellement réitéré en l'arithmetique, ou que les sept jours de la semaine sont recommencés dans la supputation du temps: il faut par conséquent conclurre qu'il n'y a aucune harmonie ni melodie, qui ne puisse naturellement estre nombrée ou chantée par la repetition des sept voix; de mesme qu'il n'y a point de nombre quel qu'il soit, qui ne puisse estre compté en réitérant le nombre de dix; ni de temps qui ne puisse estre mesuré en recommençant les sept jours de la semaine: mais c'est avec cet avantage, que ce qui ne se rencontre ou ne se pratique qu'artificiellement dans l'arithmetique & dans le cours du temps, se fait naturellement dans la musique. C'est donc avec grand sujet que les anciens philosophes & musiciens n'ont reconnu que sept voix ¹⁴ & sept cordes, & qu'ils ont donné le nom de diapason à l'octave ¹⁵ qui les contenoit; que Aristote l'a appellée la mesure de la melodie ¹⁶; & que Guy Aretin mesme la compare aux sept jours de la semaine ¹⁷, en ce que comme le huitième jour est toujours semblable, & de mesme nom que le premier, ou que celui duquel il fait l'octave, par exemple: le dimanche du dimanche; le lundi du lundi; & ainsi des autres. De mesme la huitième voix a toujours le mesme son, & porte le mesme nom, que celle de qui elle fait l'octave; le *C* du *c*, le *D* du *d*, l'*E* de l'*e*, le *F* de *f*, le *G* du *g*, l'*A* de l'*a*. Ou bien: l'*ut* de l'*ut*, le *re* du *re*, le *mi* du *mi*, le *fa* du *fa*, le *sol* du *sol*, le *la* du *la*; & le *si* du *si*, ou le *sa* du *sa*.

14
Isidor.
& alij.15
Guido.
& alij.16
17

VIII. Or cette repetition n'est pas seulement naturelle; & fort propre à multiplier les voix avec une parfaite harmonie; mais elle est mesme tellement necessaire, que leur multiplication ne se peut pas faire avec melodie d'une autre maniere; parce que suivant les principes de l'arithmetique il n'y a que la seule raison multiple double, ou triple, &c. qui soit propre à faire une multiplication parfaite, (c'est à dire en laquelle les proportions croissent à mesure que les nombres augmentent) veu que les raisons surparticulieres diminuent toujours les

proportions¹⁸, selon que leurs nombres s'accroissent ; & que les surpartientes sont encore moins propres à l'accord & à la melodie que les surparticulieres, & ne conservent rien d'entier¹⁹, d'où vient que la multiplication qui se fait par les surpartientes & les surparticulieres n'est ni simple, ni entiere, ni accomplie ; mais au contraire defectueuse en tous les points. Comme donc, selon d'autres principes reçeus dans la musique, tous les intervalles qui se rencontrent parmi les sept premieres voix, sont en la raison surparticuliere, ou en la surpartiente (ainsi qu'on l'a pû voir cy dessus au chapitre VIII) & que le premier son qui se trouve estre en raison multiple est l'octave, qui est en raison double. Il n'y a point de doute qu'aucune des sept premieres voix ou intervalles ne pouvant faire cette multiplication, c'est la seule octave, qui la doit necessairement commencer, & la continuer avec la mesme proportion dans les octaves suivantes.

18
*Beda.*19
Boëtius.

IX. Ce qui est encore confirmé par un principe d'arithmetique semblable au precedent, par lequel dans la naturelle disposition des nombres la multiple est comparée & correspond à l'unité²⁰, qui est son premier principe ; mais la surparticuliere ne se fait que par la disposition des autres nombres qui sont ajoûtez à l'unité, comme de trois à deux, de quatre à trois, &c. & la surpartiente ne se forme que par une pluralité de nombres, non pas contigus, comme ils sont en la surparticuliere, mais interrompus avec tant de variété, qu'ils sont encore beaucoup plus éloignez de l'unité & de la simplicité, qui est convenable à la multiplication. Comme donc il n'y a que la huitième voix, qui soit la premiere en raison multiple, & que toutes les autres sept voix ne sont que dans les raisons surparticulieres ou surpartientes ; aussi n'y a-t-il que la seule octave, qui corresponde à l'unité, & qui l'imitant en sa qualité de premier principe, puisse faire cette multiplication suivant la disposition naturelle des nombres.

20
Boëtius.

X. De sorte que l'octave est en quelque façon, *l'alpha & l'omega*, le commencement & la fin de toute la melodie ; car en la terminant elle la recommence, & en la recommençant elle la termine par la seconde, la troisième, & les autres octaves suivantes, qui estans ajoûtees les unes aux autres peuvent estre multipliées sans fin. D'où vient qu'elle est non seulement le commencement & la fin, mais encore le milieu, parceque c'est

N ij



21
August.
 XXI.
August.
 & alij.

elle seule qui fait la liaison parfaite ²¹ entre les extremes ; tous lesquels avantages ont fait que les Saints l'ont prise pour le symbole de l'éternité bien heureuse ^{XXI}.

22
Mersen.
 & alii.

XI. Une autre raison prise des principes de la musique mesme est que les sons ou les voix ne peuvent, ni ne doivent estre multipliez par aucun intervalle, qui par sa multiplication produise ou quelque dissonance, ou quelque mauvaise suite, qui ne soit pas propre à la melodie : mais doivent seulement estre multipliez par des intervalles, qui rendent quelque consonance, ou qui ayent toujourns une bonne suite. Or selon d'autres principes de la mesme science, il n'y a aucune des autres consonances qui doublée, triplée, ou autrement multipliée ne produise du discord ou de la dissonance ²² ; il n'y a non plus aucun autre intervalle moindre que les consonances, qui estant multiplié, se trouve toujourns avoir la suite bonne ou propre à la melodie, & l'octave est la premiere & la seule consonance ou intervalle, qui estant doublé, triplé, ou autrement multiplié jusques à l'infini, rend toujourns non seulement des consonances, ou des intervalles tres melodieux ; mais aussi des equisonances ²³, & les mesmes sons. ²⁴ Elle est pareillement la seule consonance qui estant jointe à une autre consonance, quelle qu'elle soit, ne produit jamais aucun discord ni dissonance. ²⁵ Et partant il n'y a que la seule octave qui puisse & commencer & continuer la multiplication des sons & de leurs intervalles ou consonances, en doublant, triplant, ou reiterant les sept voix differentes autant de fois qu'il en peut estre besoin, soit pour l'étendue des voix, soit pour celle des instrumens, & de toute sorte de pieces de chant.

23
Beda.
 24
Ptolem.
 25
Boët.

26
Mersen.
 27
Alsted.
 28.
Erisius.

XII. Il y a encore d'autres raisons, qui estant jointes aux precedentes, font mieux reconnoistre l'utilité & la commodité de cette gamme : sçavoir les difficultez qu'il y a, soit à concevoir, soit à retenir, soit à pratiquer les autres gammes, tant à cause de la longueur des deux premieres, qu'à raison de ²⁶ l'ennuy, de la ²⁷ gesne, & de la ²⁸ mort des muances : Ce sont les termes dont quelques auteurs les qualifient, & ce à quoy les mesmes gammes & toutes les autres sont sujettes ; comme aussi à plusieurs equivoques auxquels les muances donnent occasion ; tant en ce que des syllabes qui sont diverses ou de noms differens y ont le mesme son sous une mesme lettre : que parce que une mesme syllabe qui sous diverses lettres a des sons dif-

CH. XIII. *Explic. du système & de la gamme sans muances.* 101
 ferens, ne laisse pas d'y retenir le mesme nom : ainsi qu'il est
 aisé à voir dans les octaves, les quintes & les quartes, où l'é-
 quivoque s'y rencontre également en montant, & en descen-
 dant. Par exemple en l'octave du 1. mode d'un *D* à l'autre *d*,
 montant d'un plain saut du plus bas au plus haut, l'on dira se-
 lon les gammes des muances, *re, sol*; & descendant du plus
 haut au plus bas; *sol, re*: Or l'un & l'autre sont fort équivo-
 ques, puis qu'il se peut beaucoup plus naturellement entendre
 de la quarte contenuë dans l'hexachorde des six syllabes, que
 non pas de l'octave. Semblablement si l'on divise la mesme octa-
 ve en quinte & en quarte, il faudra dire en montant *re, re, sol*,
 & en descendant *sol, la, re*, où il ne se rencontre pas moins d'é-
 quivoque, car en montant d'un *re* à un autre *re* il n'y a quel-
 quefois qu'une quarte, & non pas une quinte, comme on voit
 en la quarte du 2. mode depuis le *re* de l'*A* au *re* du *D*: & en des-
 cendant du *sol* au *la* il ne s'y rencontre d'autres fois qu'une
 tierce, & non une quarte; car au 2. mode & au 9. il n'y a qu'une
 tierce depuis le *sol* du *G* jusques au *la* de l'*E*. L'on peut encore
 remarquer aux autres modes & en leurs octaves des équivo-
 ques semblables ou plus grandes: Par exemple aux trois
fa, fa, fa, du 5. mode, dont les deux peuvent aussi bien signi-
 fier la quinte, ou la quarte; comme l'octave, & ainsi des
 autres.

XIII. Il reste maintenant à voir si la figure de la gamme qui
 est cor^rée la quatrième dans le 1. exemple, & qui y a deux co-
 lannes & deux ordres, l'un de *b mol*, l'autre de *♯ carre*, est
 celle qui est icy décrite, & si elle merite le nom de gamme sans
 muances. Quelques musiciens ou chantres modernes sem-
 blent vouloir le luy attribuer; mais avec peu de fondement &
 de raison; d'autant que contenant deux ordres, & par conse-
 quent chaque lettre y gouvernant deux syllabes qui ont des
 noms differens quoy qu'elles n'ayent qu'un mesme son, elle
 n'est point exempte de muances lors qu'une partie de la piece
 de chant est par *b mol*, & l'autre par *♯ carre*; puis qu'il est alors
 nécessaire de changer une syllabe en une autre de mesme son;
 quoy que le nom en soit different: & mesme de passer imme-
 diatement de l'un de ces deux ordres à l'autre contre la maxi-
 me receuë de tous les musiciens.

XIV. C'est pourquoy tout ce qui est dit en ce chapitre de la
 gamme sans muances ne doit estre entendu que de sa cinquié-

me figure, où toutes les syllabes qui n'ont qu'une mesme lettre n'y ont aussi qu'un mesme nom, de mesme qu'elles n'y ont qu'un mesme son : afin que comme les sons & leurs lettres n'y varient point ; aussi les syllabes qui les accompagnent ou qui les signifient, soient pareillement invariables ; à l'exception toutefois de la lettre *B*, à laquelle comme Aretin a donné deux différentes figures, l'une ronde, l'autre carrée, à cause des deux differens sons qu'elle peut avoir ; il permet pareillement de les accompagner de deux diverses terminaisons, comme sont *sa*, & *fi* ; afin de marquer la variété de ses deux sons, non seulement par la diversité des figures de la lettre, mais aussi par la diversité des syllabes qui l'accompagnent. De sorte que la syllabe *sa*, que le *brond* ou *b mol* y gouverne, signifie que le retrachorde y est conjoint, & qu'il n'y a qu'un demy-ton de *la* à *sa* ; & qu'il y a un ton de *sa*, à *ut* : & la figure du \square *carre* à l'opposite, qui a sous soy la syllabe *fi*, donne à connoistre que le retrachorde y est disjoint, qu'il y a un ton du *la* au *fi*, & qu'il n'y a qu'un demy ton du *fi* à l'*ut*. C'est pourquoy la diversité des deux sons de cette septième lettre & syllabe ne consiste que dans l'ordre que le ton & le demy-ton tiennent dans la tierce mineure, qui est du *la* à l'*ut*, ou de l'*ut* au *la*. Car bien que les deux extremes soient toujours les mesmes sans aucune variation ; il y en peut neantmoins avoir dans les deux intervalles du ton & du demy-ton qui sont entre ces extremes ; parce que tant le ton que le demy-ton peut y estre, ou le premier ou le second en ordre ; & par ce moyen faire que cette tierce mineure soit ou de l'une ou de l'autre de ses deux especes. Afin donc d'en faire mieux le discernement dans le plain-chant l'on se sert du *b mol* & de la syllabe *sa*, quand le demy-ton est contigu, ou joint immédiatement à l'*ut* : mais l'on employe le \square *carre* avec la syllabe *fi*, lors que au contraire le ton est contigu ou joint immédiatement au *la*, & le demy-ton immédiatement au *fi*. Et bien que ce changement de la situation du ton & du demy-ton semble causer quelque nuance ; neantmoins elle ne s'y fait pas ni aux termes, ni à la façon que les nuances se font aux autres gammes, car elles ne se font en celles là qu'en des lieux où il n'y a aucun changement, ni aucune difference de son ; mais seulement du nom de la syllabe ; & ne se font jamais sous le *B*, où il y a difference de son, aussi bien que du nom de la syllabe. C'est pour-

CH. XIII. *Explic. du systeme ou de la gamme sans nuances.* 103
 quoy comme la nuance de certe gamme ne se fait que sous le *B*, & les syllabes qu'il y gouverne, le changement qui s'y fait ne doit non plus estre appellé nuancee que celuy qui s'y fait dans les gammes precedentes. Et comme d'autre part il y est nécessaire, & qu'il demande regulierement d'y estre fait, à cause du double son que cette septième lettre peut avoir, afin de conjoindre ou de disjoindre les tetrachordes, à l'imitation de ceux de *sinemenon*, ou *diezeugmenon* des Grecs; ou bien du *b fa* $\frac{1}{2}$ *mi* des autres gammes & qu'elle en tient icy la place & produit les mesmes effets, ce changement ne doit aucunement empescher que ce systeme ne porte à bon droit le titre de *gamme sans nuances*.

XV. De plus la figure de cette gamme donne une grande facilité à discerner d'abord les voix de *nature* d'avec celles de $\frac{1}{2}$ *carre*; car les six premières, *ut, re, mi, fa, sol, la*, lesquelles ne souffrent aucun changement ni en leur son, ni en leur nom, sont aussi toujours dans l'ordre de *nature*, qui est pareillement immuable; en sorte qu'il n'y a que la seule septième placée au milieu, entre le *la* & l'*ut*, qui soit sujette à varier, & à estre tantost de l'ordre de *b mol*, tantost de celuy de $\frac{1}{2}$ *carre*; & par consequent qui soit sujette à changement 29 selon la diverse situation que le demy ton & le ton tiennent dans la mesme tierce.

29

Mersen.

XVI. Cette mesme figure donne encore un moyen fort aisé pour rendre raison du nom que l'on a donné à l'ordre de *nature*, laquelle le pere Merfenne 30 avouë n'avoir encore pû découvrir. Et cette raison se trouve d'autant mieux fondée, qu'elle est appuyée sur la definition qu'ont accoustumé d'en donner ceux là mesme qui ne se servent point d'autre gamme que de celle d'Arete. On appelle chant naturel, dit Oronce finée 31, celuy qui ne monte ni ne descend au *b mol*, ni au $\frac{1}{2}$ *carre*. L'on reconnoist encore dans cette gamme comme quoy le changement mesme qui s'y fait est toujours de *nature* en *b mol* ou en $\frac{1}{2}$ *carre*; ou bien de *b mol* ou de $\frac{1}{2}$ *carre* en *nature*; & jamais de *b mol* en $\frac{1}{2}$ *carre*, ni de $\frac{1}{2}$ *carre* en *b mol*. L'on y peut encore remarquer comme quoy les trois clefs de *C ut*, *F fa*, & de *G sol*, sont toutes trois en l'ordre de *nature*; & que celles de *b mol*, & de $\frac{1}{2}$ *carre* y sont reduites à la seule septième lettre ou elles ne font que l'office de simples signes; comme en effet Guy Arete en son antiphonaire ne les employe jamais comme

30

31

32
Lyseniur.

clefs, mais toujours en qualité de signes; c'est pourquoy ils en doivent plustost porter le nom que celui de clefs, vû mesme que plusieurs de ceux qui se servent des gammes à muances, ne les mettent pas au nombre des clefs³². Enfin il est tres aisé de voir en cette gamme la difference qui est entre la plus basse octave & les superieures, puis que cette difference ne consiste qu'en l'application des sept lettres majuscules à la plus basse octave & des minuscules à la superieure, selon qu'Aretein mesme en a usé, ainsi qu'on le peut voir au passage de son prologue rythmique cité au commencement de ce chapitre; où il faut aussi remarquer comme son *gamma* n'y fert que comme de terme de la plus basse voix seulement; & n'entre aucunement dans le nombre, ou la liste des deux octaves; chacune desquelles il ne commence que par la lettre *A*, & par le chiffre 1. au dessous. Lon peut pareillement voir en cette gamme la distinction des cinq tetrachordes, des graves, des finales, des affinales, des aiguës, & des suraiguës; & des tetrachordes conjoints & disjoints; en la mesme maniere qu'elle se fait, ou se peut faire dans les autres gammes; c'est à dire, soit par la suite naturelle de leurs voix, soit par la suite des voix feintes.

33
Isidor.
& alij.

XVII. Tout ce qui a esté dit cy dessus touchant la disposition de cette gamme, n'est pas moins confirmé par la disposition des instrumens harmoniques, que par la raison; car leurs cordes, ou leurs tuyaux ont d'ancienneté esté composez du 33 nombre de sept, en chaque octave; & plusieurs de ces instrumens sont encore à present disposez de mesme: en sorte que suivant le nombre des octaves qu'ils contiennent, le nombre de ces sept voix, & de leurs cordes ou de leurs tuyaux se multiplie; ainsi qu'on le peut voir dans l'orgue, le clavecin, la harpe, & dans quelques instrumens à chorde, où la premiere voix de leurs octaves commence par le *C*, & leurs six premieres voix, à l'imitation des six premieres lettres & syllabes de cette gamme, n'ont pareillement chacune qu'une corde ou un tuyau, de mesme qu'elles n'ont chacune qu'un son; mais leur septième voix, qui conformement à la septième lettre & syllabe de cette gamme peut avoir deux divers sons, a pareillement deux cordes ou deux tuyaux differens pour marquer la diversité des sons du \sharp *carre* & du *b mol*.

XVIII. Que si maintenant l'on veut comparer ce systeme

CHAP. XIII. *Explic. du systeme ou de la gamme sans nuances.* 105
ou cette dernière gamme avec les autres, il ne sera pas malaisé
devoir qu'elle seule comprend les avantages & les perfections
de tous les autres, & ne contient aucun de leurs défauts ou
manquemens. Car elle a d'une part toutes les bonnes quali-
titez du systeme parfait des Grecs, & d'autre part elle est
exempte de la multitude, diversité, & longueur des noms de
ses voix; comme aussi des limites auxquels ils sembloient bor-
ner l'étendue des sons. Elle a semblablement la commodité
des lettres, & des syllabes des gammes précédentes. Mais elle
n'est aucunement sujette ni aux bornes trop courtes qu'elles
donnent à l'étendue de leurs sons; ni à l'embaras des nuanc-
ces de leurs syllabes, ni à l'occasion d'équivoque qui se ren-
contre dans ces nuances: vû que cette gamme depuis chacu-
ne de ces syllabes jusques à sa semblable, par exemple du *re* in-
ferieur, au *re* superieur; ou du *re* superieur au *re* inferieur, il y
a toujours une octave; laquelle si l'on veut diviser harmoni-
quement, c'est à dire mettant la quinte en haut, l'on trouve
toujours la quinte en montant du *re* au *la*, & la quarte du
mesme *la* au *re* superieur: & reciproquement l'on y rencontre
en descendant la quarte depuis le *re* superieur jusques au *la*, &
la quinte depuis le mesme *la* jusques au *re* inferieur: & ainsi
par proportion du reste de ses octaves. Mais si outre ces cho-
ses l'on veut considerer en ces gammes ou systemes leur qua-
lité d'elemens, ou de premiers principes de la science, & de
l'art du chant, l'on verra que cette mesme gamme en a toutes
les proprietéz & toutes les qualitez beaucoup plus excellem-
ment, que n'ont pas les autres gammes. Car elle a sa certitu-
de établie sur des principes plus infaillibles soit de la mesme
science, soit des autres parties de mathematiques; & sur l'au-
thorité des plus sçavans philosophes & musiciens. Elle est si
universelle, qu'elle comprend generalement tout ce qui peut
appartenir à l'harmonie, & à la melodie des sons, tant des voix
que des instrumens. Elle contient une disposition qui n'est
pas moins évidente & claire, qu'elle est certaine. Enfin elle est
naturelle, & sans grand artifice, brieve, courte, facile à con-
cevoir; & encore plus facile à mettre en pratique. 34 Toutes
lesquelles conditions ne se rencontrant point jointes ensemble
dans aucune des autres gammes ou systemes avec la perfe-
ction où elles se retrouvent en celle cy; il semble estre hors
de doute, qu'elle les surpasse toutes, qu'elle merite de leur

106 PARTIE II. Des sons & des intervalles du chant.
estre préférée, & qu'il seroit inutile d'employer avec difficulté plusieurs choses où une seule peut facilement suffire; ou de diviser ce qui peut demeurer uni. 36

35
Aristot.
36
Guido.

CHAPITRE XIV.

Explication du système des notes, ou des quatre lignes parallèles sur lesquelles l'on a coutume de marquer les notes.

I. **T**out ainsi que les lettres ont été inventées pour signifier & le nombre & la différence des sons & des voix; de même les notes ont été établies pour donner à connoître les mêmes lettres, & conséquemment les sons, les voix ou les syllabes dont elles sont les signes. C'est pourquoy les notes ne sont autre chose, que les signes des lettres, ou des syllabes que l'on employe au lieu des voix; de même que les lettres & les syllabes ne sont aussi que les signes des voix.

I
Franch.

II. Le sujet pour lequel l'on s'est servi aux livres de chant de notes ou de figures au lieu de lettres ou de syllabes, a été afin d'exempter la lettre ou le texte de leur mélange, de distinguer plus nettement l'un d'avec l'autre, & par ce moyen éviter toute occasion de confondre les lettres du texte avec les lettres qui servent de notes.

III. La façon avec laquelle ces notes sont placées n'augmente pas peu cette distinction, & rend leur usage aussi facile que commode. Car au plain-chant elles sont appliquées ou bien sur les quatre lignes parallèles des livres de chant, ou bien dans les interlignes des mêmes lignes, ou bien dans l'espace qui est immédiatement au dessus ou au dessous les deux lignes extrêmes; tous lesquels espaces joints ensemble font le nombre de neuf, qui peuvent recevoir un pareil nombre de notes ou de voix, auquel chaque mode de chant a accoutumé d'être borné. Ces quatre lignes parallèles sur lesquelles les notes sont posées, sont en autres termes appelées pattée, à cause qu'avant l'impression l'on avoit coutume de les tracer à la main avec une plume à quatre pieds faite en forme de patte. Le V. exemple fait voir tant ces lignes, que le nombre de leurs espaces, & de leurs notes.

IV. La figure de ces notes est ordinairement quarrée ou

rhomboïde, & la quarrée est ou avec queue ou sans queue, ce qui sera cy-dessous expliqué plus au long au chap. 1 v. de la III. partie & au 1 v. exemple: il faut seulement remarquer icy qu'à l'occasion de ces diverses formes, Bede le venerable & quelques autres leur ont aussi donné le nom de figures. ²

V. Les clefs de ces lignes & de ces notes ont pareillement leurs figures différentes, qui les distinguent les unes des autres. La place de ces clefs est ordinairement sur l'une des quatre lignes paralleles, à la reserve toutefois de *b mol*, qui se met indifferemment ou sur la ligne ou dans l'interligne, selon que le *b fa* se trouve situé en l'un ou en l'autre, bien que le plus souvent elle soit placée dans l'interligne au dessous de la clef *C*, *sol*, *ut fa*, avec laquelle lors qu'il y est continué il ne fait qu'une seule clef, que selon le stile des gammes à muances l'on nomme de *b mol*; mais suivant la gamme sans muances elle n'est qu'un simple signe, ainsi qu'il a déjà esté remarqué au precedent chapitre. Que s'il n'y a aucun *b mol* marqué ni au commencement des lignes, ni des interlignes de la pattée, le chant y est toujours ou par nature, ou par H *carre* selon les gammes à muances, quoy que le H *carre* n'y soit aucunement marqué. Semblablement lors que le *b mol* n'est pas continué au commencement de chaque pattée de la piece, mais seulement appliqué en quelque endroit particulier de la ligne, ou de l'interligne de la lettre *B* on ne luy attribue point alors dans les gammes (mesme à muances) la qualité de clef, mais seulement celle d'un simple signe, qui donne à connoistre que quelque note qui le suit doit estre chantée par *b mol* & non par H *carre*. Il en est de mesme de H *carre* lors qu'il est ajoûté en quelque endroit particulier des lignes ou des interlignes; car il n'est lors qu'un signe, qui à l'opposite du *b mol* donne à connoistre que quelqu'une des notes qui le suivent, se doit chanter par H *carre*, & non pas par le *b mol*.

VI. Outre l'assiette naturelle que ces deux signes de *b mol* & de H *carre* ont droit d'avoir sous la lettre *B*; il arrive encore quelquefois qu'on les place sous d'autres lettres, par exemple, que le *b mol* est posé sur la ligne de *E*, *mi*, *la*; ou de *A*, *mi*, *la*, *re*, pour denoter qu'il y faut mettre un *fa* au lieu du *mi*, ou bien que le H *carre* est appliqué sur la ligne ou l'interligne

de *f*, *ut*, *fa*, ou de *C*, *sol*, *ut*, *fa*; pour designer qu'il y faut chanter *mi* au lieu de *fa*: & lors les notes qui se trouvent ainsi placées sous ces deux signes, & sous d'autres lettres que celles de *B*, sont communément appellées notes feintes; parce que l'on feint qu'elles sont, ou que l'on les doit appliquer en un endroit auquel elles ne devroient pas estre suivant la disposition ordinaire de la gamme. Ce qui ne se pratique pas toutes-fois (ainsi qu'il a esté dit cy dessus) si ce n'est qu'il soit besoin d'éviter au plain-chant le triton ou la fausse quinte, ou quelque autre mauvaise suite; ou bien d'empescher en la musique le discord & la dissonance entre les différentes parties; auquel cas l'on marque dans la musique au lieu du \boxplus *carre* quatre lignes croisées à la façon d'un double \times au net qui vulgairement, quoy qu'improprement sont appellées du nom de *Diese*.

VII. Il arrive aussi que ces deux mesmes signes de *b mol* & de \boxplus *carre* sont quelquefois sous entendus, bien qu'ils ne soient pas exprimez; ce qui se rencontre plus frequemment sous leur lettre naturelle *B*, & beaucoup plus rarement sous les autres lettres, où quelquefois il est necessaire de les feindre pour éviter la mauvaise suite ou la dissonance des notes. Les exemples des clefs & de ces signes se voyent au v. exemple.

VIII. Quand les notes excèdent le nombre de neuf, (ainsi qu'il a coûtume d'arriver aux nombres mixtes) l'on change ou transpose la clef sur une autre ligne ou plus haute ou plus basse, suivant que le chant demande à monter ou à descendre; & en mesme temps l'on ajoûte un renvoy, ou guidon immédiatement apres la dernière note, qui precede le transport de la clef. Quand toutefois cette transposition se peut remettre au commencement de la pattée elle est bien plus commode que lors qu'on est contraint de la mettre au milieu. Voyez en les exemples au XII. & XIII.

IX. Outre les notes, les clefs & les signes qui sont appliquez sur les pattées ou les quatre lignes paralleles, il y a des marques, qui donnent à connoistre la suite des notes d'une pattée à l'autre, afin de discerner plus facilement l'intervalle qui se rencontre entre la dernière note d'une pattée, & la première de la pattée suivante; ces marques sont une espece de renvoy, que communément l'on appelle guidon, & que l'on applique apres la dernière note de chaque pattée d'une mesme piece de chant; sa forme ordinaire au plain-chant

est en façon d'une demy-note avec une queue à droite, & dans la musique en cette sorte ♩ : exemples XII. &

XIII.

X. Les cadences ont pareillement leurs signes dans les mesmes pattées, afin d'y denoter leur distinction, leur diversité, & les endroits où les pauses se doivent faire, & où il faut garder les silences. Ces signes ne sont autre chose que des lignes ou des barres de diverse grandeur, qui traversent ou toutes les lignes de la pattée, ou seulement quelques unes. Et quoy que en la plupart des livres de chant qui sont imprimez en ce siècle, l'on ait appliqué ces lignes apres chaque mot, & que les imprimeurs ou ceux qui se sont meslez de les conduire en ayent vraysemblablement ainsi usé, afin d'empescher que les enfans, les villageois ou les autres personnes, (qui ignorans le latin ne laissent pas d'estre employez au chant dans plusieurs eglises) ne confondissent pas ensemble les differents mots du texte, neantmoins ce n'a esté que par une espece d'entreprise dont en pareille occasion Guy Aretin a autrefois fait des plaintes, parce qu'il est certain que ce n'a jamais esté l'ancien usage du chant, & que ces lignes ne doivent point estre appliquées aux pattées du plain-chant, si ce n'est aux endroits seulement où il y a des cadences ou des silences à observer. Car elles ne sont que pour distinguer les divers membres du chant, dont les cadances font la division, & pour designer les endroits où les pauses se doivent faire, & nullement pour faire la distinction, ni des dictions, ni des membres, ni des periodes du texte; parce qu'il y a pour cet effet d'autres marques, qui sont propres & particulieres à la lettre & à la grammaire qui sont entierement separées de celles du chant, sçavoir le point pour montrer le terme ou la fin de la periode; les deux points pour faire voir les divisions de ses membres, les virgules pour en distinguer les diverses sections, une certaine distance entre chaque diction pour en reconnoistre la distinction; & parce que la multitude des notes, dont quelques syllabes sont chargées, oblige assez souvent de laisser une distance autant ou plus grande entre les syllabes d'un mesme mot, comme elle se rencontre entre deux differentes dictions. L'on a pourvû dans la lettre mesme à la reünion des syllabes qui appartiennent à une mesme diction, par l'addition qui s'y fait d'une petite ligne tirée apres chacune des syllabes qui doivent estre

4

5

Guido.

6

Franch.

reünies, à la façon à peu pres des petites lignes avec lesquelles l'on a accoûtumé de lier ensemble la moitié d'un mot qui se trouve à la fin d'une ligne avec l'autre moitié qui commence la ligne suivante. - Revenant maintenant aux barres qui sont destinées à la division ou distinction des membres & des périodes du plain-chant, elles sont de deux sortes; les unes petites qui ne traversent que deux des quatre lignes paralleles de la pattée, les autres grandes qui les traversent toutes quatre ensemble: celles cy marquent les cadences qui finissent les diverses périodes des pieces de chant; celles-là denotent les medianes, ou les autres moindres, qui n'en distinguent que les membres: exemples XII. & XIV.

XI. Outre ces barres qui servent à distinguer les silences ou les pauses du chant; l'on peut encore en ajoûter deux autres grandes en chaque piece de chant; l'une vers le commencement pour designer l'endroit où ceux qui commencent le chant doivent s'arrester, lors que d'autres doivent continuer ce qu'ils ont commencé; ainsi qu'on le peut voir aux mesmes exemples XII. & XIV. l'autre vers la fin de la mesme piece, pour marquer le lieu où ceux qui l'ont chantée séparément des autres doivent s'arrester, afin que les autres s'unissent avec eux pour l'achever. Ainsi qu'on peut voir en l'exemple XVI. aux mots, *bono, tuum, & Christus*. Or ces barres sont pour suppléer au defaut des neumes, dont l'on avoit anciennement accoûtumé d'user, & dont l'on use encore à present dans les eglises cathedrales & dans les dioceses qui ont conservé leur ancien chant, afin de signifier par ce neume, que les chantres qui entonnent les pieces ne doivent passer au delà du mot qui en est chargé; mais y attendre que le chœur poursuive. Voyez l'exemple XVI.

XII. Les cadences des chants rythmiques ont semblablement leurs marques, qui sont differentes de celles du plain-chant. Car le psalmodique a eu d'ancienneté deux points pour signe de la mediation de ses versets; & un point pour ce luy de sa fin ou terminaison; & lors que le verset a esté trop long depuis le commencement jusques à la mediation, ou depuis la mediation jusques à la fin, l'on y a ajoûté ou une virgule, ou un point avec une virgule; afin de designer le lieu où ceux qui chantent ensemble püssent conjointement respirer, pour achever soit la mediation, soit la fin du verset, avec plus

de facilité, & un accord plus accompli. Voyez la fin de l'exemple xviii. Ces mêmes marques du point & des deux points sont encore employées aux cadences des autres chants rythmiques, comme des Epistres, des Evangiles, des chapiteaux des leçons, des oraisons & autres choses semblables, afin de designer les endroits où les inflexions des voix, les respirations, & les pauses se doivent faire. C'est pourquoy il est necessaire que le point, les deux points, & même les virgules soient appliquez comme il faut à la lettre; & que les accens (particulièrement les deux derniers) qui precedent soit le point, soit les deux points, y soient convenablement assis sur les syllabes, qui les demandent; parce qu'ils servent comme de fondement sur lequel l'on prend ses mesures pour faire à propos les inflexions de ces sortes de chant, qui se doivent faire soit aux mediations, soit aux terminaïsons.

XIII. Les diverses especes de chant, & les differens modes ne demandent pas moins d'estre marquez que les autres choses dont il a esté fait mention cy dessus; car d'une part l'on ne peut chanter aucune piece de chant selon son air & sa mesure, ni la commencer au ton qu'il faut, si l'on ignore à quelle espece de mesure, & à quel ton ou mode elle appartient; & d'autre part il n'y a point de chant plus defectueux que celui qui se fait sans ton ni mesure. Afin donc de ne donner aucune occasion à un pareil desordre, l'on doit encore ajoûter deux marques soit au commencement, soit à la fin de chaque piece de chant, l'une pour indiquer l'espece du chant metrique, l'autre pour denoter le ton ou le mode. Car bien que la figure & la dispositioun des notes du chant metrique appliquées suivant ce qui en sera dit en la partie suivante puissent suffisamment servir à faire le discernement de ses especes; neantmoins comme à present il n'y a quasi point de livres corrects où cette façon de notes soit gardée; & que quand elle le seroit, un chacun n'a pas le discernement également prompt; il sera toujours utile d'y mettre quelque marque, comme pourroit estre la lettre *D* lors que le chant est dactylique, le *T* lors qu'il est trochaïque, & l'*I* quand il est jambique: car pour ce qui est de l'espece du plain-chant, elle sera assez connue lors que la piece de chant n'aura aucune de ces marques metriques, sans qu'il soit besoin d'y mettre le *P*, ou quelqu'autre lettre semblable. Quant à l'autre marque pour denoter le ton ou le

7
Boetius.

mode, les musiciens l'estimoient d'une telle consequence, qu'ils avoient des notes diverses pour y employer selon la difference des modes, afin d'en faire mieux connoître la distinction 7 : mais à present l'on n'use que des chiffres des huit premiers nombres, l'un desquels l'on a accoûtumé de mettre à la fin de chaque piece de chant, & en suite d'y ajouter *e, u, o, u, a, e*, lors qu'elle est accompagnée du chant de quelque pseaume ou de quelque cantique, afin d'en faire voir la terminaison sur les syllabes des mots *saeculorum Amen* qui sont alors signifiées par leurs voyelles : exemples XIV. & XVIIII.





PARTIE TROISIEME.

De la durée ou mesure des sons.

CHAPITRE I.

*En quoy consiste la mesure des sons ou des notes,
& combien cette mesure est necessaire
dans le chant.*



LA seconde chose à quoy il faut avoir un égard particulier dans l'exercice du chant, est la durée des sons ou des voix qui le composent, ou en autres termes, le temps ¹ qui doit estre employé à prononcer chacune de ses syllabes ou de ses notes ²: Car le son ne se forme que par le mouvement. Or le mouvement est un changement qui se fait avec succession, & par conséquent dans le temps ³: D'où vient que reciproquement le temps est défini la mesure ⁴ du mouvement. Par où il est clair que le son dependant du mouvement, depend aussi du temps, & a une certaine étendue successive qui est mesurée par le temps. C'est pourquoy la melodie & l'agrément du chant ne consiste pas seulement à observer les proportions qui sont deues aux intervalles ou à la distance qui est entre les voix ou entre les sons qui sont hauts & bas: mais aussi à garder les proportions que demandent la durée & le temps des mesmes voix & des mesmes sons. C'est donc ce temps & cette durée de chaque son, de chaque voix, ou de chacune de leurs notes, qui dans le chant est appelé mesure, lors qu'il y est réglé suivant les proportions qui luy sont deues & convenables: Et cela est si different de la distance ou de l'intervalle des sons, qu'il est souvent necessaire de peser davantage ou de faire une mesure bien plus longue sur une note qui n'est éloignée d'une autre que d'un ton, ou d'un demy-ton, que sur d'autres qui

¹
Plato.
& alij.
²
August.
³
Aristor.
⁴
Aristor.

feront éloignées d'une tierce, ou d'une quarte, ou d'une quinte, ou d'une octave. De sorte que la mesure non seulement ne suit pas les proportions des intervalles, mais mesme leur est souvent opposée, & moindre ou plus courte aux endroits où leur distance est plus grande; & au contraire plus longue aux endroits où leur distance est plus petite.

II. La nécessité de cette mesure des sons ou des notes du chant est si grande, qu'elle y peut estre égalée à celle des intervalles: car tout ainsi qu'il n'y peut avoir ni harmonie, ni melodie, quand les sons ne se suivent pas bien, & que leurs intervalles ne sont pas bien ordonnez, ni proportionnez comme il le faut: de mesme le chant ne peut avoir d'agrément dans son harmonie lors que les mesmes sons ou leurs notes n'ont ni le temps qui leur doit estre proportionné, ni la juste mesure qui leur est deuë. C'est pourquoy S. Augustin a fait tant d'estat de ce temps & de cette mesure, que dans les six livres qu'il a composez de la musique, c'est à dire, de la science du chant, il ne traite que des proportions, du temps, & de la mesure qui doit estre gardée, tant dans les sons, que dans leurs silences: car quoy qu'il les écrivist à l'occasion du chant des hymnes & des pseumes que S. Ambroise avoit peu de temps auparavant établi dans l'Eglise de Milan⁶, & qu'il eust dessein de traiter de leurs intervalles par apres⁷: ce n'est pas toutefois un petit témoignage de l'estime qu'il a fait de l'importance & de la nécessité de la mesure, d'avoir voulu commencer le traité de cette science plutôt par celui de la mesure, que par celui de ses intervalles. Que si Boëce, qui a tres soigneusement écrit du chant, en a usé autrement, & s'il n'a rien omis de ce qui appartient à la science du chant que la mesure; ce n'est pas qu'il n'en ait parfaitement sceu l'importance, ou qu'il ait manqué d'en faire l'estat qu'elle merite: Mais plutôt il semble que par cette sorte de conduite il ait voulu marquer qu'il ne faisoit que continuer le dessein que S. Augustin avoit eu d'écrire un semblable traité: & ainsi supposant celui que S. Augustin avoit laissé de la mesure quelques années auparavant, & dont les ouvrages estoient alors entre les mains de tous les gens doctes⁸, & n'ayant rien à ajoûter à ce qu'un si grand Docteur en avoit écrit, il s'est contenté de poursuivre le reste qui concerne le chant, ce qu'il a fait avec tant de soin & d'exactitude, qu'il y a recueilli tout ce que les anciens philoso-

5
August.

6
August.

7
August.

8
Cassiod.

phes & musiciens avoient laissé par écrit sur ce sujet⁹; afin que les latins peussent trouver tout ce qui concerne la science du chant dans les cinq livres qu'il en a composez, & dans les six que saint Augustin avoit faits auparavant.

9
Kircher.
& alij.

III. Mais afin de mieux reconnoître la necessité de cette mesure du chant, il faut remarquer qu'il se rencontre trois sortes de quantité dans la pronôciation d'une syllabe ou d'une diction¹⁰, dont l'une consiste dans l'élevation ou l'abbaissement de la voix; l'autre dans le temps plus long ou plus court auquel elle est proferée: & la troisième dans la maniere de l'accent, qui prolonge plus ou moins dans l'air non la syllabe, mais les especes de la mesme syllabe accentuée. Comme donc ces trois sortes de quantité se rencontrent à leur façon dans les mots & syllabes du chant, aussi bien qu'en celles de grammaire; & qu'outre le haut ou le bas, le continu ou le discontinu, elles ont encore leurs longues & leurs breves, leur accent euphonique & leurs cadences. L'on doit pareillement s'estudier d'assortir les syllabes ou les notes du chant de ces trois sortes de quantité selon qu'elle leur est proportionnée ou convenable, afin que leur chant & leur prononciation soit renduë parfaite & accomplie.

10
Kircher.
& alij.

CHAPITRE II.

Des especes du chant, eü égard au temps ou à la mesure des sons & des notes.

Les especes de chant, dont l'usage est le plus commun dans les offices Ecclesiastiques, sont celles du plainchant surnommé Gregorien, & du chant poëtique, qui autrement est appellé Ambrosien: Celuy cy est sous divisé en chant rythmique ou psalmodique, & en chant metrique¹: & le metrique est derechef divisé en chant dactylique, en chant trochaïque, & en chant jambique; qui sont ainsi nommez à cause des pieds dont ils sont composez, ou qui ont accoustumé d'y dominer, quoy qu'ils soient assez souvent entremeslez d'autres sortes de pieds qui ont la mesme valeur²: par exemple, le dactylique de spondées, d'anapestes, ou de proceleumatiques; le trochaïque & le jambique de tribraques: mais alors le chant approche plus du rythmique que du metrique³.

1
Isidor.
& alij.

2
Guido.

3
Quimil.
& alij.

L'on eust pû pareillement former plusieurs autres especes de chants metriques selon la diversité des autres sortes de pieds , comme des bacchiques , des peoniques , & autres semblables ; mais la difficulté d'user de leurs mesures a fait que l'on ne s'est pas accoûtumé d'employer au chant de l'Eglise d'autres especes que ces trois , la dactylique , la trochaïque , & la jambique.

II. Or afin de mieux comprendre la nature de toutes ces especes , il faut se ressouvenir de ce qui a esté dit cy dessus au chapitre VIII. de la II. partie touchant les différentes proportions des intervalles : car comme ces proportions prennent leur origine de celles que les nombres ont estans comparez les uns aux autres : de mesme la division & la difference de ces especes de mesure procede semblablement des diverses proportions de la durée du temps , que leurs sons peuvent avoir estans comparez selon certe mesme durée les uns aux autres. Car ce temps est ou égal , ou inégal ; & quand il est inégal , ou son inégalité se peut mesurer par un temps precis & certain ; ou bien elle ne peut estre mesurée par aucun temps si juste , qu'il n'y ait quelque difference entre les parties mesurées.

4
Kircher.

5
Glarean.
& alij.

III. Quand donc la durée est égale , comme elle est fondée sur la raison ou proportion d'égalité , qui estant indivise & toujours la mesme ne peut avoir aucune autre espece sous soy , elle n'établit aussi que l'unique espece du plain-chant , surnommé Gregorien , 4 parce que ce grand Pape le rétablit dans sa pureté , & en ordonna l'usage dans l'Eglise : & l'essence de ce chant ne consiste que dans l'égalité du temps & de la mesure ; de ses sons ou de ses notes ; à laquelle l'on a un particulier égard dans cette espece , sans s'arrester ni aux accens , ni à la quantité des dictions , ou des syllabes. D'où vient que l'on y voit souvent des syllabes breves de la lettre , qui sont chargées d'un plus grand nombre de notes que ne sont pas les syllabes longues ; & plusieurs tant longues que breves , qui ont une plus grande multitude de notes que n'ont pas d'autres syllabes qui leur sont semblables. L'on y voit pareillement des syllabes qui y sont élevées à l'aigu quoy qu'elles n'ayent point l'accent aigu , ni ne le puissent avoir.

IV. Mais si la durée des sons est inégale , en sorte toutefois qu'elle ne se puisse pas exactement determiner par un nombre certain , ni avoir une mesure precise de son inégalité , elle pro-

CH. III. *Des mesures particulieres de chaque espece de chant.* 117
 duit une autre espece de chant que l'on appelle rythmique ou psalmodique, dont la nature est établie sur cette inégalité incommensurable ou irrationnelle de ses notes ou syllabes ⁶, aux accens desquels & à la rythme ou rencontre de leurs sons elle a plus d'égard que non pas à leur quantité. D'où vient que les endroits où les principaux accens des membres & des periodes de la lettre sont assis, servent à cette espece de chant comme de fondement ou de base pour appuyer les accens euphoniques ⁷ & rythmiques de ses cesures ou mediations, & de ses terminaifons.

V. Que si la durée inégale des sons est telle, qu'elle puisse avoir une mesure de son inégalité qui soit certaine; elle produit une differente espece de chant que l'on nomme metrique ou Ambrosien ⁸, à cause que S. Ambroise en rendit l'usage commun, ordonnant le chant des Hymnes dans l'Eglise comme le plus doux ⁹ & le plus agreable: & c'est cette espece de chant qui a pour fondement l'inégalité commensurable ou rationnelle, & pour son objet particulier la quantité des sons ou des notes; à laquelle, & à la cadence de leurs cesures elle a un égard particulier, sans s'arrester ni à la quantité ¹⁰, ni aux accens de la lettre.

6
Aristides.
Quintil.
& alij.

7
Kircher.

8
Alfredus.

9
Franchin.

10
August.
& alij.

CHAPITRE III.

Des mesures particulieres de chaque espece de chant.

I. **C**Es mesures sont differentes selon la diversité des especes de chant dont il a esté fait mention au precedent chapitre. Elles se battent où se mesurent toutes avec *ἀπορὴ βίσις*, c'est à dire, avec ¹ l'élevation & la position de la main ou du doigt, dont l'elevation marque un temps, & la position un autre temps égal; lesquels temps joints ensemble font la ² mesure entiere qui contient un lever & un fraper égaux entr'eux. Mais parce que l'un & l'autre peut estre ou plus viste ou plus lent, les anciens philosophes & musiciens ont estimé que leur durée pouvoit estre convenablement réglée par le mouvement naturel du cœur, ou bien par le battement naturel du poux, ou de la systole & de la diastole qui en proviennent & en sont des effets plus sensibles. D'où S. Isidore a pris occasion d'en faire deriver le nom des ⁴ chordes du chant.

1
Isidor.

2
August.

3
Franch.

4
Isidor.

II. Le plain-chant donc qui est fondé sur l'égalité de ses sons ou de ses notes, a toujours une mesure égale dans chacune de ses notes, laquelle est communément appelée *plana* ou mesure plaine.

5
August.

III. Le chant rythmique ou psalmodique a pareillement une espece de mesure égale pour ses notes ou syllabes qui sont longues; d'autant qu'elle doit estre une fois ou environ plus longue, & quasi double à l'égard de la mesure des autres notes ou syllabes qui sont breves ou passent pour telles. Mais comme cette mesure n'est point déterminée par aucun nombre certain, aussi participe-t-elle quasi autant de la recitation ou prononciation, que du chant. C'est pourquoy en cette espece de chant il n'y a que les syllabes qui ont l'accent aigu ou circonflexe qui soient censées longues; & toutes les autres qui n'ont aucun accent, ou qui n'ont que le grave, y sont considérées comme si elles estoient breves.

IV. Le chant metrique semblablement a des mesures qui sont proportionnées à ses especes différentes: car le dactylique a la mesure entiere de deux temps pour marque de ses notes longues, & n'a qu'un temps ou demy mesure pour marque de ses notes breves. C'est pour cette consideration, & aussi parce que ses deux notes breves mesurent toutes les pieces de cette espece de chant, qu'il y a des musiciens qui vulgairement, bien que improprement, surnomment sa mesure double ou binaire, & la marquent d'un 2. de chiffre. Quant à l'iambique & au trochaïque, ils ont trois temps pour leur mesure entiere, deux desquels servent à la mesure de leurs notes longues, & le troisième à la mesure de leurs notes breves; avec cette difference toutefois, que quand le chant est trochaïque, la mesure commence par la longue & par le frapper; mais lors qu'il est iambique elle commence par la breve & par le lever, suppleant auparavant le premier baïsser ou position par un silence de deux temps: afin que conformement à la nature des notes, la breve qui est plus legere que la longue se rencontre toujours au lever. Or d'autant que ces deux especes se mesurent à trois temps égaux, sçavoir deux au frapper qui contiennent le baïsser & le toucher ou le repos, & un au lever; & que les trois breves de ces deux especes en mesurent toutes les pieces, quelques musiciens donnent à la mesure de ces deux especes le nom de *tripla*, ou de mesure ternai-

re, & les marquent d'un 3 de chiffre quoy que ce nom de mesure ternaire leur convienne aussi 6 improprement, que la binaire aux chants dactyliques: car ces termes n'appartiennent proprement qu'à la musique figurée, ou au concours de plusieurs voix ou parties, dont les unes, par exemple, proferent deux notes, pendant que les autres n'en prononcent qu'une 7, si c'est en la mesure binaire; ou bien trois contre une, si c'est en la mesure ternaire. Mais on ne peut les appliquer qu'improprement aux voix qui conjointement & en mesme temps chantent à l'unisson, ou des notes longues, ou des notes breves; parce que alors les jambiques & les trochaïques forment plutôt une mesure double semblable à l'octave, qu'une mesure ternaire; puis que deux bat contre un 8. De mesme le dactylique, l'anapestique & le spondaïque forment plutôt une mesure égale, que binaire; d'autant qu'elle est de deux contre deux, & qu'elle a du rapport à l'unisson. C'est pourquoy Glarean a traité des mesures de ces chants metriques, non pas au troisieme livre de son dodecachorde, où il explique le triplat & les autres chants figurez de la musique à 9 parties; mais bien au second livre, où il parle du plain-chant, & des autres chants à l'unisson.

6
Glarean.

7
Glarean.
& alij.

8
Mersen.
& alij.

9

V. Or toutes ces differentes mesures peuvent se faire en deux façons, l'une plus lente & l'autre plus viste: par exemple, l'on peut ne donner à la longue qu'un des deux temps, & à la breve la moitié d'un temps; ou bien abreger un peu chaque temps ou battement de la longue, & celui de la breve avec une pareille proportion. Quand donc l'on abrege ainsi les temps qui conviennent naturellement à la longue & à la breve, cette sorte de mesure est qualifiée du nom d'air & de battement en air.

VI. Secondement toutes ces fortes de mesures se peuvent faire, ou en les battant actuellement avec élévation & position ou autre semblable mouvement de la main ou du doigt, ou bien en les battant seulement mentalement 10 par le moyen de la memoire; car l'on peut aussi bien se ressouvenir & conserver l'idée de la durée qui est convenable aux sons: comme l'on se ressouvient & que l'on conserve l'idée de la distance que les mesmes sons doivent avoir 11. Ceux donc qui commencent à s'exercer au chant ne doivent pas se contenter du battement mental seulement, mais ils doivent aussi employer

10
August.
& alij.

11
Isidor.
& alij.

l'actuel jusques à ce qu'ils en ayent acquis l'idée & l'habitude par l'usage : de mesme que lors qu'ils commencent à solfier les notes ou à apprendre les intervalles du chant ils s'accoutument premierement à les chanter effectivement , & par cet exercice ils se forment l'idée de leurs sons , & se rendent capables de les bien exprimer , & de les associer à la lettre.

CHAPITRE IV.

Des notes propres à marquer la mesure de chaque espece de chant.

I. **T**Out ainsi qu'il y a des notes qui donnent à connoistre les sons graves & les sons aigus ; & qui font discerner les intervalles des uns aux autres ; de mesme il y a eu anciennement une seconde sorte de notes que l'on appliquoit auprès des autres pour servir de marque du temps & de la mesure qu'elles devoient avoir. Mais d'autant que cette multiplicité de notes appliquées sur un mesme texte estoit moins commode dans l'usage , & pouvoit donner occasion de confondre celles des intervalles avec celles de la mesure , & tant les unes que les autres avec la lettre , l'on inventa depuis un moyen beaucoup plus aisé pour designer la mesure des notes sans qu'il fust besoin de les multiplier ; ce qui fut fait en donnant quelque sorte de diversité aux figures rondes ou carrées dont on se servoit pour marquer les intervalles du chant ; & pour ce sujet on les plaça tantost sur leur base ou carré , tantost sur leur angle ; tantost on leur donna des queuës à leur costé droit , tantost à leur costé gauche ; & ces mesmes queuës quelquefois relevées en haut , d'autres fois panchées en bas. L'on appliqua pareillement des queuës aux notes qui sont assises sur leur angle , tantost à celuy d'en bas , tantost à celuy d'en haut ; quelquefois crocheuës : & le vuide de leur carré fut ou laissé blanc & de la couleur du papier , ou rempli de noir , ainsi qu'on le peut voir dans les figures des notes des livres de musique.

^I
Gassend.

II. L'invention de cette variété de figures & de leurs valeurs est communément attribuée à Jean des Murs Docteur de Paris, qui vivoit vers l'an 1330. ainsi qu'il se void par un manuscrit de sa theorie de la musique qui est dans la bibliotheque de S. Victor

S. Victor de Paris, & par ce que Gassendus en a écrit ¹. Neantmoins il est beaucoup plus vraysemblable qu'il n'en a pas tant esté l'auteur que le collecteur & le compilateur, qui le premier a le plus amplement & le plus methodiquement laissé par écrit ce qui se pratiquoit de son temps dans la musique touchant la valeur des notes, & la perfection ou l'imperfection de leurs temps; ainsi qu'il paroist par les termes desquels il use en expliquant ces choses dans la theorie de sa musique dont l'on en marque plusieurs dans les notes de ce chapitre, pour lesquels mieux entendre il est à propos de sçavoir que dans la theorie de sa musique il ne traite que des proportions qu'ont les sons estans comparez les uns aux autres: & que pour cet effet il la divise en trois parties. Dans la premiere il parle des proportions des nombres en general; dans la seconde des proportions des consonances & des intervalles du chant, & de leur monochorde; dans la troisieme des proportions de la durée ou du temps des mesmes sons, & des signes ou notes avec lesquels l'on avoit lors accoustumé de les marquer, dont l'on peut voir les figures dans les notes de ce Chapitre & à la fin du III. exemple au nombre 7. ausquelles figures depuis ce temps-là il a esté fait quelques additions & petits changemens. De sorte qu'avant le siecle de Jean des Murs il y avoit variété non seulement dans le temps & dans la mesure des sons, mais aussi dans les signes, ou les notes qui en marquoient la valeur: & quoy qu'il en soit des notes de musique, il est certain que Guy Aretin entendoit trop bien la theorie & la pratique du chant pour omettre un point si important à la metrique, & qu'il sçavoit avoir esté si soigneusement cultivé par S. Ambroise & par S. Augustin. C'est pourquoy non seulement il fait mention expresse de ces chants metriques, mais encore apres avoir traité des lignes, des notes, & des clefs avec lesquelles les intervalles doivent estre marquez. Il témoigne qu'il n'a pas eu moins de soin de distinguer dans les figures de ses notes + leurs temps & le temps de leurs cadences, que leurs intervalles.

III. Maintenant donc l'on employe communement au plainchant la note quarrée, comme celle qui semble la plus propre tant à marquer l'égalité de la mesure de ses notes, qu'à faire la liaison des unes avec les autres. Car lors qu'en descendât il y a deux notes sur une mesme syllabe, l'on a accoustumé de les lier

2
Gassend.

3
Ioannes
de Murs.

4
Guido.


5
Ioannes
de Murs.

avec une queuë à gauche de la premiere en cette façon , 


& quand il y en a trois & que la derniere remonte , l'on joint les deux premieres sous une mesme figure oblique qui a pareillement une queuë à costé gauche ; ce qui se pratique non seulement à l'égard des intervalles conjoints ; mais aussi à l'égard des disjoints , dont on a pareillement coûtume de ne marquer

que les deux extremes notes :  que si

apres les deux premieres notes il y en a davantage qui en descendant s'entresuivent par degrez conjoints , l'on met une queuë à la droite de la premiere , & l'on donne aux suivantes

une figure biaise ou rhomboïde.  Que si la liaison

se fait en montant, on lie quarrément toutes les notes qui sont sur une syllabe par degrez conjoints ajoutant seulement une

queuë à la droite de la derniere.  Mais quand il

y a des degrez disjoints entre les notes , on les lie ou à la façon

moderne en cette sorte.  Or comme

les queuës que l'on met en descendant dans cette espece de chant ne sont que pour servir d'ornement à la liaison de ses notes , & ne varient aucunement l'égalité de leur mesure ; aussi ne s'y assujettit-on pas en telle sorte , qu'on ne les omette si l'on veut , tant en descendant ; qu'en montant ; ainsi qu'il se peut voir en plusieurs livres modernes. où le plain chant se trouve imprimé sans avoir aucunes queuës , mesme en descendant.

Quant à la figure rhomboïde , l'on s'en sert toujours en descendant , soit qu'il y ait des queuës , soit qu'il n'y en ait pas ; à

causé qu'elle est plus commode ou plus propre à faire la liaison des notes les unes sous les autres. Du reste elle n'apporte alteration quelconque à l'égalité de la mesure des notes de ce chant, non plus que les queuës lors qu'on y en met: joint que la figure rhomboïde dans la rigueur geometrique se trouve égale à la quarrée, parce que l'une & l'autre sont assises sur des

6

Franch.

basés égales, & entre les mesmes paralleles. 

IV. Les chants rythmiques ou psalmodiques, & leurs ligatures sont pareillement notez avec la mesme note quarrée, soit parce qu'il n'est pas aisé de leur assigner d'autres notes, qui marquent bien leur inégalité incommensurable; soit parce que l'on ne note ordinairement que fort peu de pieces de cette espee de chants, sçavoir les intonations & les notes fondamentales des mediations & des terminaisons des versets, ou autres choses semblables, dont l'inégalité n'est pas malaisée à regler, non plus que la teneur qui se rencontre dans leur milieu, lors que l'on sçait bien l'endroit où les accens doivent estre assis, particulièrement ceux des deux ou trois dictions qui entrent dans les cadences des mediations, & dans celles des terminaisons, ou bien qu'ils y ont marquez comme il faut.

V. Dans les chants metriques on employe encore la note carrée pour la valeur de la mesure entiere des deux temps; mais pour marquer la demy-mesure ou un seul temps l'on se sert d'une autre note quarrée assise sur l'un de ses angles, & contenuë dans le quarré de l'autre dont elle ne fait aussi geometri-

quement que la moitié.  C'est pourquoy la quarrée de deux

temps se peut appeller longue, & celle d'un seul temps breve, selon Franchin 7 & selon S. Augustin cité cy-dessus. Car quoy que dans l'usage moderne de la musique à plusieurs parties l'on nomme à present breve, celle qui a la valeur des deux temps ou d'une mesure, & semi-breve, celle qui ne vaut qu'un temps ou demy-mesure; & que l'on doit user en musique des termes qui y sont universellement receus; & mesme qu'on puisse s'en servir à l'égard des chants metriques qui se rencontrent parmi les pieces du plain-chant: Neantmoins comme les termes de longue & de breve sont plus simples, & ont la signification plus naturelle & plus facile à concevoir, ils semblent

7

Franchin.

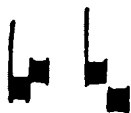
aussi estre plus commodes pour l'usage de ceux qui n'ont connoissance que du plain-chant, des chants metriques, & de leurs notes. Outre ces deux notes la longue & la breve l'on en employe une troisiéme, qui dans les chants trochaïques vaut la mesure entiere des trois temps de cette espece qui sont designez par un point qui est mis immediatement apres la carrée, laquelle pour ce sujet l'on peut appeller ponctuée ■. L'on peut semblablement ajoûter aux chants metriques une quatriéme espece de note qui n'ait la valeur que d'un demy-temps ou quart de mesure; afin de servir aux elisions des notes breves, que l'on est quelquefois obligé de faire dans quelques chants metriques. Car comme leur temps est lors divisé en deux & diminué de moitié, l'on peut aussi le designer par la division de leur breve en deux moitez ◀ ▶ sans qu'il soit besoin d'emprunter pour ce sujet la figure qui en musique est appellée minime, & qui ne vaut que le quart d'une mesure. Que si outre ces sortes de notes il se rencontre parmy quelques chants metriques quelque note carrée avec une

queuë pendante en bas à costé droit ■ ainsi que l'on en voit

dans quelques chants du *Credo* sur les mots *Et homo factus est* ou *adoratur*, ce sera lors un signe que la mesure y doit estre double de la longue ou plus lente; & partant on luy pourra lors donner le mesme nom de double, ou celuy de grande. Ceux qui voudront voir la figure que Guy Aretin donnoit à cette sorte de notes longues la trouveront vers la fin de l'exemple III. sur le mot de *crucis*.

VI. Or d'autant que la façon de lier toutes ces notes des chants metriques varie souvent leur valeur, il est encore necessaire de sçavoir, que quand on lie deux breves ensemble, l'on a accoûtumé d'emprunter la figure carrée de la longue, comme estant plus propre à la liaison que celle de la breve; & de leur ajoûter aussi quelques queuës. C'est pourquoy quand on veut lier deux breves, soit en montant, soit en descendant, l'on ajoûte à costé gauche de la premiere une queuë

relevée en haut




Que si apres ces deux breves


CH. IV. *Notes propres à marquer la mesure, &c.* 125
l'on y ajoûte une troisiéme, elle fera longue & aura la mesure

des deux temps  : Si une quatriéme

ou un autre plus grand nombre, celles qui suivent apres

les deux premieres seront toutes longues. 

Que si on lie ensemble les longues, si c'est en descendant la premiere aura toujous une queuë à gauche pendante en bas, & la seconde qui luy est jointe immédiatement sera toujours longue; comme aussi la troisiéme, la quatriéme, ou davantage, s'il y en a, à la reserve toutefois de la dernière, qui en musi-

que est toujours double des autres. 

Que si la liaison se fait en montant, les mesmes notes longues seront jointes les unes aux autres en tel nombre qu'on voudra, sans aucune queuë, ni alteration quelconque de leur valeur.



Les façons de toutes ces sortes de notes se voyent encore dans la VIII. partie au IV. exemple.

CHAPITRE V.

De la maniere dont les notes doivent estre disposées dans les differentes especes de chants metriques.

I. **A** Pres avoir parlé de la figure, du nom, de la valeur, & de la liaison des notes des chants metriques, il reste à voir en quel nombre, & de quelle façon elles ont accoustumé d'estre appliquées pour former les pieds de chacune de leurs especes. Le dactylique donc demande que ses notes breves soient meslées ou avec les longues ou avec les breves liées (qui ont la mesme valeur que les longues) en nombre pair, c'est à dire deux à deux, ou bien (ce qui est équivalent)

Quant aux autres deux especes, sçavoir le trochaïque & l'iambique, les breves y doivent estre meslées avec les longues ou bien avec les breves liées (qui valent autant que les longues) en nombre impair ; sçavoir une à une , ou trois à trois : avec cette difference toutefois , que la trochaïque commence toujours par une longue ; & au contraire l'iambique commence toujours par une breve.

II. Or cette disposition des notes breves & des notes longues doit estre ainsi observée en tous ces chants metriques , encore que les dictions ou syllabes de grammaire ou de poésie , sur lesquelles les notes du chant sont appliquées , se trouvent avoir d'autres pieds & une quantité differente de celle des notes du chant ; parce que le chant à les temps , les pieds & la quantité , qui sont propres à sa melodie & à sa mesure , independamment de ceux de la grammaire & de la poésie. De sorte que quoy que l'on doive avoir un soin particulier d'accommoder l'harmonie au sens de la lettre , soit dans la composition , soit dans la modulation des pieces du chant ; il n'est toutefois pas necessaire d'y suivre tellement la quantité des longues & des breves de la mesme lettre , que l'on ajuste & conforme toujours à leur quantité les notes longues & les breves du chant. Et mesmel'on ne peut souvent en user de la sorte , sans rendre le chant defectueux & la prononciation ridicule^r.

1
Kircher.

2

C'est pourquoy bien que les compositeurs doivent prendre garde de ne pas faire longues quelques unes des syllabes breves , & à ne pas faire breves quelques unes des longues , lorsque cette rencontre ne se trouve pas estre dans la bienséance (ce qui arrive rarement selon Aretin) & qu'il soit fort à propos qu'ils accommodent autant qu'ils peuvent l'accent eufonique du chant avec celuy de la grammaire ou de la poésie lors qu'ils mettent des vers en chant metrique ; & que mesme ils puissent si bien disposer la poésie des vers avec leurs chants metriques, que non seulement l'accent eufonique avec le poétique ; mais aussi la mesure du chant s'accorde parfaitement avec la quantité de la poésie (ainsi que Pyndare & quelques autres excellens poëtes & musiciens l'ont quelquefois pratiqué) & que ce merveilleux assemblage soit un chef d'œuvre qui comprend ensemble la perfection de ces deux arts ou sciences ; neanmoins comme cela n'est point absolument ne-

3
Guido.

CH. V. *De la maniere de disposer les notes des chants metriques.* 127
cessaire 4, aussi ne se trouve-t-il quasi aucune piece de chants
metriques dans les livres ecclesiastiques, & peu parmi les airs
des chansons, soit spirituelles, soit prophanes, ou l'un soit si
precisement ajusté avec l'autre, qu'il n'y ait toujourns quelque
difference entre les pieds & la mesure du chant, & les pieds ou
la mesure de la poësie; ainsi qu'on le peut voir dans l'exemple
xxi. qui contient quelques uns de ces chants metriques ap-
pliquez sur la poësie de la lettre, où l'on pourra remarquer
qu'il arrive souvent que le chant dactylique, au lieu d'avoir
des vers heroïques, elegiaques, ou d'autres équivalens, sera
appliqué sur des vers saphiques, jambiques, ou d'une autre
sorte; ou que le chant trochaïque, ou l'iambique, au lieu d'a-
voir un texte depuis trochées, ou d'iambes, ou de tribraques
qui ont la mesme valeur, auront des vers ou des metres d'une
autre sorte: ce qui a déjà esté remarqué cy dessus en pareille
rencontre, lors qu'au nombre 3. du chapitre 2. l'on a parlé de
mesure du plain-chant; où l'on voit souvent plusieurs dictions
ou syllabes de la lettre qui bien que breves sont chargées
de beaucoup plus grand nombre de notes que plusieurs au-
tres qui sont longues; & parmi les longues on en voit pareille-
ment qui sont beaucoup plus chargées les unes que les autres.
L'on voit encore qu'il y a plusieurs syllabes sur lesquelles il n'y
a ni ne doit avoir aucun accent (comme les dernieres syllabes
des dictions, ou autres semblables) qui ne laissent pas d'y estre
élevées par le moyen des notes, quoy que d'autres qui ont
l'accent aigu, y soient abbaissées par la note; ce qui toutefois
ne devoit pas estre de la sorte si la mesure des syllabes ou des
notes estoit assujettie à la mesure ou à la quantité de poësie, ou
aux accens de la grammaire.

III. C'est pourquoy il est necessaire de mettre de la differen-
ce entre ce qui appartient à la grammaire & à ses accens, ou à
la poësie & à sa quantité, & ce qui est dû à l'harmonie & à la
mesure du chant; parce que chaque art demande que ses re-
gles y soient gardées: par exemple, lors qu'on prononce quel-
que harangue, ou que l'on recite des vers, l'on doit ponctuel-
lement observer la phrase, les accens, & la quantité suivant
les regles de la grammaire ou de la poësie; de mesme lors que
l'on applique des notes & du chant sur leur texte, elles doi-
vent demeurer entierement sommises tant à la phrase du mo-
de, qu'à la mesure, & à l'accent ou cadence que demandent

4
Guido.

5
Françb.

les regles du chant, soit plain, soit metrique, soit rythmique : ainsi qu'il a déjà esté remarqué cy-dessus à la fin du chapitre 11. à la note 10. qui est de S. Augustin dont l'autorité doit avoir d'autant plus de poids, qu'outre son grand esprit & la profondeur de sa science, il n'estoit pas moins habile ni moins consommé dans la grammaire & dans la poésie que dans l'art de chanter, puis qu'il avoit publiquement enseigné & fait leçon de grammaire & de rhétorique avant que de composer les livres qu'il a écrits de la musique.

IV. L'on peut joindre la raison à l'autorité, vû que la musique est une des quatre mathématiques, qui sont les premières & les plus universelles des sciences ; & partant les autres sciences qui participent de ces premières leur sont postérieures, & leur doivent estre sujettes. D'où vient que Quintilien reconnoist la musique comme la maîtresse ⁶ de la grammaire : & quand bien elle ne le seroit pas, elle l'est au moins de la poésie qui depend tellement du chant & de la musique ⁷, que mesme elle en emprunte ses tēps & sa mesure, sa quantité, ses pieds, ses metres, ses rythmes & ses cesures ⁸ : Car toutes ces choses appartiennent premierement & principalement à la science du chant, & des autres mathématiques. D'où vient que les nombres & leur rapport (qui sont le naturel objet du chant) ont une telle liaison avec le rythme, qu'ils en portent mesme le nom, car *ριθμός* en grec signifie nombre ; & ces nombres sont tellement disposez, qu'ils doivent toujours estre accompagnez de rapport. La mesure semblablement (qui est une propriété si naturelle au chant) en a esté traduite & tirée pour estre appliquée ou appropriée à la poésie, en sorte qu'elle a mesme donné le nom à ses metres ; car *μέτρον* en grec ne signifie autre chose que mesure ; & par consequent les temps & les pieds dont les mesmes metres sont composez sont pareillement de sa dependance. Les cadences sont encore une propriété inseparable du chant, & du rapport qui doit estre entre ses nombres & ses mesures ; or elles ne se rencontrent ni dans les cesures, ni dans la fin des vers, que par l'imitation de celles qui sont naturellement au chant. Enfin la poésie ne tire cette vertu secrette & divine qu'elle a sur les esprits & sur les cœurs, que des mouvemens harmoniques qui conviennent premierement & principalement au chant. Toutes lesquelles choses se voyent verifiées dans le vers heroïque qui est le plus noble

6

7

Mersen.
& *alij.*

8

Isidor.
& *alij.*

CH. VI. De la maniere de disposer les notes des chants metriques. 129
 noble ¹⁰ & le plus auguste de toute la poësie; vû que sa noblesse & sa perfectiõ ne provient que de ce qu'il a une plus grande ressemblance avec l'octave, qui est la plus parfaite de toutes les consonances, & l'harmonie la plus accomplie de tout le chant. Il est donc composé de cinq pieds & de deux demy-pieds; de mesme que l'octave l'est de cinq tons & de deux demy-tons. Il est divisé en quinte & en quarte dans quelques-uns de ses vers, par exemple en ceux cy,

10
 Aristot.

Imperium sine fine tuum 5^e, *laudésque manebunt* 4^e.

Infandum regina jubes 5^e, *renovare dolorem* 4^e.

Et en d'autres il est divisé en quarte & en quinte, comme aux suivans,

Arma virumque cano 4^e, *Troia qui primus ab oris* 5^e

Nulla salus bello 4^e, *pacem te poscimus omnes.* 5^e

C'est à dire que dans quelques uns de ses vers les trois pieds & demy y precedent quelque-fois les deux pieds & demy; & qu'au contraire en d'autres vers les deux pieds & demy y precedent les trois pieds & demy: de mesme que dans la division harmonique de l'octave, la quinte qui est de trois tons & demy est au dessous, & la quarte qui n'est que de deux tons & demy est au dessus: ou bien, qu'en la division arithmetique de la mesme octave, la quarte est au dessous, & la quinte au dessus. De plus le mesme vers hexametre est formé de l'assemblage de ses deux ¹¹ mettres inegaux; comme l'octave de ses deux consonances ou intervalles inegaux la quinte, & la quarte. Il est rendu agreable par la cesure du milieu & par celle qui le termine; de mesme que l'octave par sa cadence mediane, & par sa cadence finale. Il contient tous les pieds, tous les rythmes, & tous les metres ¹²; de mesme que l'octave tous les intervalles, & toutes les consonances du chant. Enfin il est terminé avec autant d'agrément que de repos ¹³; ainsi que l'octave donne l'accomplissement & l'entier agrément à l'harmonie: avec cette difference toutefois que l'harmonie de l'octave est d'autant plus parfaite qu'elle luy est naturellement acquise, & qu'elle est inseparable de son essence; au lieu que celle de la poësie n'est employée dans ses metres ni dans ses vers, si ce n'est par le hazard (selon l'opinion de Mersenne ¹⁴) ou ce qui est plus vray-semblable, par la tradition, & ¹⁵ par l'authorité de ceux qui avec l'art ont voulu imiter ce qu'ils voyoient naturellement se rencontrer dans les nombres, l'har-

11
 August.

12
 August.

13
 August.

14

15
 August.

16
Aristox.

17

monie, & les proportions du chant, & de la musique. De sorte qu'outre que les sciences des mathematiques (ausquelles ces trois choses appartiennent) sont les premieres de toutes, & independantes des autres, elles conservent encore à meilleur titre ce droit à l'égard des autres arts ou sciences¹⁶ qui est sont composées, ou n'en font que partie, dont la poésie est une des principales. C'est pourquoy l'antiquité n'a point reconnu de poëtes qui ne fussent aussi musiciens, & elle a confondu le nom des uns avec celuy des autres; & mesmes le nom de la poésie avec celuy de la musique, ainsi que Kircher l'a remarqué¹⁷ apres Quintilien.

C H A P I T R E VI.

A quelle espece de chant appartiennent les diverses pieces de chant des livres Ecclesiastiques.

I. **L**A multitude & la difference des pieces de chant qui se trouvent dans les eglises de diverses nations, Dioceses ou communautez ne permettant pas de les marquer toutes. L'on ne fera seulement que toucher icy succinctement quelques pieces des livres Romains dont l'usage semble le plus universel, pour y servir comme d'exemple, & de modele sur lequel ceux qui ont des chants particuliers se puissent instruire, pour en marquer les pieces sur leurs livres, conformément à ce qui a esté dit cy dessus au dernier chapitre de la seconde partie.

II. Toutes les antiennes & tous les repons des antiphonaires & psautiers Romains, & toutes les messes de ses graduels se chantent en plain-chant & à notes égales, à la reserve de la teneur des versets des introïts, & de leurs *Gloria Patri*, du *Credo*, du *Gloria in excelsis* des festes simples, & de la prose *Veni sancte spiritus*, qui se chantent selon qu'il est marqué cy dessous.

III. Tous les versets des pseumes & des cantiques, ceux mesme qui suivent apres les introïts, ou apres les antiennes *Asperges*, & *Vidi aquam*, apres la communion de la messe des defunts, apres le *mandatum* du Jeudi saint, les versets apres les hymnes, où apres les capitules se doivent chanter en chant rythmique ou psalmodique, à l'exception toutefois des liga-

CH. IV. *A quelle espece de chant appartient. les piec. des liv. Ec. 131* tures qui se rencontrent aux intonations & aux mediations sollemnelles des mesmes versets, & des neumes qui se trouvent sur leurs dernieres syllabes, lesquelles ligatures, & neumes se doivent chanter en plain-chant.

IV. Il y a encore plusieurs autres choses qui se chantent en chant rythmique, comme les Epistres, les Evangiles, les prefaces, le *Pater noster*, le *Gloria in excelsis* des simples, le *Te Deum*, les *Kyrie*, les *Sanctus*, & les *Agnus* des ferries de careme. Les leçons, les propheties, les lamentations, les passions, les absolutions, les benedictions, les répons brefs, les capitules, & autres choses semblables, qui sur les derniers mots qui precedent le point & les deux points, ont accoustumé de recevoir & les accens & certain nombre de notes tellement disposées qu'elles y font une espece de rythme, & de cadence de chant.

V. La psalmodie mesmes qui se fait tout droit ou à l'unisson, & le reste des offices qui en plusieurs communautez religieuses se font partiellement tout droit, ne laissent pas d'appartenir aucunement à la mesme espece de chant rythmique, ou psalmodique; car les voix n'y estant point continuës comme elles le sont dans un simple recit & dans le discours, & n'y estant non plus discrettes comme elles le sont dans le chant, elles participent quelque chose de l'un & de l'autre, & ont quelque ressemblance avec la prononciation des vers, ou des rythmes, cōme en effet les versets des pseaumes en ont esté composez de forte que cette maniere de chanter imite celle de la prononciation des vers, ou des rythmes, & tient comme le milieu entre les sons continus & les sons discrets; n'estant proprement ni un vray chant ni un simple recit.

VI. Quant aux pieces qui dans les mesmes livres de l'usage Romain appartiennent aux chants metriques, le *Credo* y est daëtylique, à la reserve des mots *Et homo factus est*, qui sont en plain-chant. Le chant de l'hymne *Vi queant laxis*, & des autres hymnes qui ont un pareil chant sont aussi daëtyliques.

La prose *Veni sancte spiritus* est en chant trochaïque. Les hymnes des vespres des ferries de l'année, ceux des petites heures des ferries de l'avent & du carême, & l'hymne *Conditor alme syderum* du temps de l'avent sont en chant jambique, &c.

1
Franchin.

2
August.
& alij.

3
Boëtius.
& alij.

PARTIE QUATRIÈME.

Des tons ou modes du chant.

CHAPITRE I.

Du nom des tons ou modes , leur definition & leurs diverses divisions.



LE mot de ton en matiere de chant peut signifier quatre ¹ choses , premierement un simple son , duquel il a esté cy dessus parlé au chapitre v i i. de la ii. partie. 2^o L'intervalle d'un son à un autre son prochain & immediat, dont il a esté traité au chapitre iv. de la mesme partie. 3^o Le mode du chant qui est le sujet de cette iv. partie². 4^o Le son de la voix haut ou bas ou moderé , avec lequel la piece du chant doit estre commencée & continuée , dont il sera parlé cy apres au chapitre v i.

1. Les tons donc en leur troisiéme signification ont anciennement esté ainsi nommez, parce que le ton & le degré de voix auquel on les commençoit , en faisoit lors quelque espece de difference³. Ils ont aussi esté appellez *τρόποι* en grec , qui en françois signifie mœurs , à cause de leur pouvoir & des differens effets qu'ils ont accoustumé de produire dans les cœurs. On leur a en suite donné le nom de modes⁴, tant pour le mesme sujet , que parce qu'ils contiennent diverses façons⁵ ou qualitez ou especes de melodie & de chant , qui sont regulierement contenuës dans l'étendue & entre les extremités de l'une des sept especes de l'octave⁶ ou diapason , & qui sont propres à exprimer les mouvemens enfermez dans le sens & dans les rythmes de la lettre , & à produire les affections qui y répondent dans ceux qui les chantent & dans ceux qui les écoutent. Le mot regulierement est ajoûté à cette definition des

¹
Euclid.
& alij.

²
Boëtius.

³
Ptolem.

⁴
Guido.

⁵
Guido.

⁶
Glarean.
& alij.

modes, parce qu'il y a plusieurs pieces de chant qui n'ont pas l'étenduë entiere de l'octave, ou bien qui la surpassent d'une quarte ou d'une quinte; & Boëce mesme semble la leur accorder jusques à la double 7 octave.

7
Boëtius.
& alij.

III. La premiere division des modes est en authentiques, autrement appelez principaux ou impairs, & en plagaux, autrement nommez collateraux ou pairs. Les authentiques ou impairs sont ceux qui divisent harmoniquement l'octave dans l'étenduë de laquelle ils sont contenus, c'est à dire qui ont la quinte au dessous & la quarte au dessus⁸. Mais les plagaux ou pairs sont ceux qui divisent arithmetiquement leur octave, c'est à dire qui ont la quarte au dessous & la quinte au dessus. De sorte que la quinte demeurant immobile, & sa note la plus basse estant toujourns finale, le ton peut estre ou authentique, ou plagal; authentique lors que la quarte est au dessus, & que toute l'estenduë de son octave est au dessus de la finale; plagal quand la quarte est au dessous la finale de sa quinte. Ainsi qu'on le peut voir aux exemples II. IX. X. & XI. Or les authentiques ou principaux ont esté ainsi nommez, parce qu'ils ont esté inventez les premiers, & qu'ils ont esté en usage avant les plagaux. Ils sont encore appelez impairs, à cause des nombres impairs 1. 3. 5. 7 dont l'on a accoutumé de les marquer. Les plagaux au contraire ou collateraux ont esté ainsi qualifiez, d'autant qu'ils ont esté ajoûtez ou associez aux principaux par la transposition de leur quarte au dessous de la finale⁹; & on leur a donné le nom de pairs, à cause des nombres pairs 2. 4. 6. 8. qui ordinairement leur sont appliquez pour les distinguer des impairs.

8
Franch.
& alij.

9
Franch.
& alij.

IV. La seconde division ou plütoft sous division des modes authentiques est en Dorien, Phrygien, Lydien, & Myxolydien¹⁰: Et des plagaux en sous-Dorien, sous-Phrygien, sous-Lydien, & sous-Myxolydien: qui sont les noms des nations chez lesquelles ils estoient davantage en usage¹¹. A tous lesquels Glarean & plusieurs autres musiciens ajoûtent encore les quatre suivans¹²; sçavoir deux authentiques l'Eolien & le Jonien (auquel Aristoxene a donné le nom de Jastien) & deux plagaux le sous-Eolien, & le sous-Jonien appellé par d'autres sous-Jastien: de tous lesquels il sera parlé plus au long dans le chapitre qui suit.

10
Boëtius.
& alij

11
Boëtius.

12
Glarean.

V. La troisieme division des modes est en naturels & transf.

13 posez que quelques uns en autres termes appellent modes de *H carre* & de *b mol*; & que Guy Aretin nomme transformez ¹³. Mais cette division ne semble estre qu'accidentelle, parce qu'elle n'empesche pas qu'ils ne soient entierement semblables les uns aux autres, tant dans leurs octaves & dans les quintes & quartes qui les composent, que dans la situation de leurs deux demy-tons & de leurs tons: & qu'ils n'ayent une pareille correspondance entre leurs finales & leurs affinales, vü que les finales des naturels servent d'affinales aux transposez: de mesme que les finales des transposez sont affinales des naturels; ainsi qu'on le peut voir en l'exemple II. & aux exemples IX. & X. Douü vient qu'il est facile de transposer ceux de *H carre* en *b mol*; & reciproquement de remettre en *H carre* ceux de *b mol*. Car pour transposer les naturels ou ceux de *H carre* en *b mol* il ne faut que descendre une quinte plus bas, ou monter une quarte plus haut, transferant par exemple, la finale de la lettre *D* à la finale du *G* inferieur d'une quinte, ou superieur d'une quarte, disant *fa* ou *sa* sous la lettre *b*: & faire par proportion le semblable aux finales des autres modes quand on a pareillement desseïn de les transposer. Que si au contraire l'on veut reduire les transposez aux naturels; il n'y a qu'à rehausser avec une semblable proportiõ leur finale d'une quinte, ou bien la rabbaïsser d'une quarte: élevant par exemple, la finale du *G* à finale du *D* plus haut d'une quinte, ou l'abbaïssant au *D* plus bas d'une quarte, & prenant la syllabe *mi*, ou la syllabe *si* sous la lettre *H*. Et faire une semblable reduction des autres modes transposez lors qu'on veut les rendre naturels.

14 *Guido.* VI. Guy Aretin fait encore mention d'une autre espece de transposition des modes, qui se fait en transposant les modes des lettres finales aux modes des lettres affinales, ¹⁴ laquelle peut donner occasion à une autre division des modes en finaux & affinaux; les finaux sont ceux qui finissent par une des lettres du tetrachorde des finales; les affinaux ceux qui se terminent par les lettres du tetrachorde des affinales; Franchin & quelques autres musiciens appellent en autres termes les modes finaux, reguliers; & les affinaux, irreguliers: mais pour éviter l'occasion d'équivoque que ces termes pourroient donner, il faut remarquer que les affinaux peuvent estre considerez en deux façons, l'une comme estant tout à fait distinguez des

8. premiers & de leurs quatre finales, l'autre comme faisant partie des huit premiers à cause de l'affinité qu'ils ont avec leurs finales & avec leurs quintes, ou avec leurs quartes. Estans donc considerez comme separez des huit finaux, ils constituent le neuvième, le dixième, l'onzième, & le 12^e modes, qui ne sont pas moins reguliers dans leurs quintes, leurs quartes, & leurs finales, que les huit finaux le sont dans les leurs: Mais si l'on a égard à l'attribution ou réduction, & à l'union que l'on en fait aux huit finaux à cause de leur affinité ou ressemblance, ils peuvent passer pour irreguliers en comparaison des finaux, vû qu'ils n'ont pas la mesme espece d'octave, & qu'ils different toûjours des finaux en la quarte ou en la quinte, ainsi qu'il sera plus particulierement remarqué au chapitre suivant.

VII. La quatrième division des modes est en modes simples, en modes mixtes, & en modes excedans ou superflus. Les simples sont ceux qui sont renfermez dans l'étendue de leur octave, & qui la remplissent effectivement, ou au moins qui la peuvent remplir¹⁵. C'est pourquoy ils sont derechef sous-divisez en ceux qui ont leur octave entiere, que pour ce sujet l'on peut nommer complets ou parfaits, & en ceux qui n'en contiennent qu'une partie¹⁶, qui à cette occasion sont appelez incomplets ou imparfaits¹⁷. Les modes mixtes sont ceux qui surpassent l'étendue de leur octave, & qui ont une quarte ou au moins une tierce sous leur quinte s'ils sont authentiques, ou une quarte sur leur quinte s'ils sont plagaux: Ce qui pouvant se faire en deux façons, l'une en laquelle la quarte de l'authentique qui est sur sa quinte soit encore placée au dessous de la mesme quinte, ainsi qu'elle l'est en son collateral; l'autre en laquelle la quinte ait deux quartes differentes, l'une au dessus, l'autre au dessous; Ces modes mixtes sont aussi sous-divisez en ceux qui ne sont composez que de l'authentique & de son plagal, que l'on peut appeller mêlez¹⁸; & en ceux qui ont l'octave d'un mode, & l'une des quartes d'un autre mode, que l'on peut qualifier entremêlez; duquel nom l'on peut pareillement appeller les modes, qui bien qu'ils n'outrepassent pas l'octave, paroissent neantmoins en leur commencement estre d'un mode, en leur milieu d'un autre, & en leur fin d'un troisième, ainsi qu'on le peut remarquer dans l'introît de la messe du S. esprit, *spiritus Domini*, qui en ces deux mots semble estre du premier mode; aux trois

¹⁵
Lystenium.

¹⁶
Guido.

¹⁷
Gassend.
& *alij.*

¹⁸
Franch.
& *alij.*

suivans du cinquième, & aux derniers du huitième : ou bien dans quelques répons & graduels qui changent de mode dans leurs versets. Quant aux modes superflus, ce sont ceux qui excèdent leur octave d'un ton ou d'une tierce en haut lors que le mode est authentique, ou bien d'un ton ou d'une tierce en bas quand le mode est plagal. Les exemples de ces modes se voyent aux exemples XI. XII. XIII. & XIV.

VIII. Il faut encore icy remarquer qu'il y a des musiciens qui font quelque difficulté de donner le nom de modes à ceux qui sont incomplets ou imparfaits à cause qu'ils n'ont pas l'étendue entière de leur octave, ou que la terminaison des psaumes qui se chantent apres les antiennes (soit completes soit incompletes) ne se fait pas souvent à la finale. De sorte que pour mettre une plus grande distinction entre ces modes incomplets & les complets, ou entre les chants psalmodiques & les autres chants, ils donnent le nom de modes à ceux seulement qui sont complets, & celuy de tons aux autres qui sont incomplets ou psalmodiques. Il semble toutefois plus à propos de se tenir à l'usage commun qui est plus ancien, auquel ces deux noms ont toujours signifié la mesme chose, & ont esté employez indifferemment l'un pour l'autre, soit dans les pieces completes ou incompletes, soit dans la psalmodie. Car les plus anciens auteurs du chant, Euclide, Cleonide, & Ptolemée, dont les passages sont citez au commencement de ce chapitre & du suivant, ont qualifié du nom de ton les pieces les plus completes des modes, & les incompletes ne laissent pas d'appartenir ou de se reduire à quelques uns des modes, à cause de leurs notes modales la finale & la dominante. Enfin la psalmodie mesme a un tel rapport & liaison avec ses antiennes, qu'elle est estimée ne faire qu'un mesme mode de chant conjointement avec elles¹⁹.

¹⁹
Mersen.

CHAPITRE. II.

Du nombre des modes.

I. **L**Es opinions des philosophes, & musiciens semblent avoir esté fort partagées touchant le nombre des modes, Aristote¹, Athenée, & Porphyryon² n'ont fait mention que de trois, Lucien de quatre, Apulée de cinq, Boëce avec le commun des philosophes de sept; Ptolemée en a reconnu

¹
Franch.

²
Glarean.

³

connu huit, + Aristoxene douze ou treize, d'autres quatorze, Alipius, Cassiodore, S. Isidore, & autres quinze ⁶ : Et il se trouve des modernes qui au rapport de Merfenne font monter leur nombre à vingt-deux ⁷, d'autres à soixante douze, & quelques uns jusques à deux cent dix. Il y en a d'autres au contraire qui n'en veulent que deux, sçavoir de H *carre* & de *b mol.* Mais cette varieté d'opinions semble estre provenuë plûtoſt de la diverse maniere de les expliquer, ou d'en faire le compte, que de la chose mesme laquelle en soy paroist assez claire, & n'est pas moins certaine parmi les bons auteurs ⁸ : ainsi qu'on le peut voir par l'explication de leurs opinions, dont les plus suivies se peuvent reduire à trois principales.

II. La premiere est celle qui n'en reconnoist que ⁹ sept, à cause qu'il n'y a que sept octaves qui soient de differentes especes ; & qu'il n'y a aucune sorte de chant qui ne se puisse reduire à l'un des sept modes qui sont formez de ces sept especes d'octave.

III. La seconde est celle de Ptolemée qui en ajoute un huitième ¹⁰ à ces sept, afin que la quinzième chorhe de l'ancien & parfait systeme des grecs ou diapason, sçavoir *nete hyperboleon* n'ait pas moins son octave & son mode, que toutes les autres cordes du mesme systeme ; & que la mese (qui acheve la plus basse des deux octaves du diſdiapason) serve de base à la plus aiguë qui est terminée au mesme *nete*, & qu'ainsi l'ordre de toutes ses quinze cordes soit entierement rempli, ou bien afin que (suivant l'usage que l'on fait ordinairement de ce huitième mode) le quatrième authentique n'ait pas moins son ¹¹ plagal que les autres trois authentiques ; ce qui s'accomplit parfaitement en renversant la quarte de ce huitième mode sous sa quinte : au moyen de quoy il se rencontre un rapport & une convenance entre les sept modes & le huitième quasi semblable à celle qui est entre les sept premiers sons & le huitième qui en fait l'octave. Guy Aretin reduit pareillement les modes au nombre de huit : car encore qu'il dise quelquefois qu'il y a quatre modes à cause des quatre authentiques ou principaux ; neantmoins il divise toujours chacun de ses ¹² quatre modes en deux membres (ainsi que Boëce l'a fait dans la table du xv. chapitre du iv. livre de sa musique) & il en appelle l'un authentique, & l'autre plagal, qui font le nombre

4
Boëtius.
5
Euclid.
& alij.
6
Alipius
& alij
7
Merfenn.
8
Glarean.
9
Ptolem.
& alij.
10
Boëtius.
11
Guido.
& alii.
12
Guido.

de huit. Il reduit pareillement la finale du H à celle de l'*E*, & la finale du *C* à celle de *f*; en sorte que dans la pratique il n'y a que quatre finales, non à cause de l'identité, mais de l'affinité¹³, ou de la ressemblance qui se rencontre entre celles là & celles cy, suivant ce qui sera expliqué plus au long au chapitre IV. de cette partie.

IV. La troisième de ces opinions est d'Aristoxene, laquelle Glarean¹⁴ a appuyée de si bonnes raisons qu'elle est communément suivie de la plupart des auteurs¹⁵ & des musiciens modernes. Elle établit le nombre de douze modes, ajoutant aux huit précédens les quatre suivans, dont deux sont authentiques, sçavoir l'Eolien & le Jastien qui est plus communément nommé Jonien, & deux sont plagaux, sçavoir le sous-Eolien & le sous-Jastien ou sous-Jonien. Les principales raisons de cette opinion sont, 1^o que le nombre des modes se doit prendre, non seulement des sept especes d'octave, mais aussi de l'une & l'autre de leurs deux divisions, l'harmonique & l'arithmétique; d'autant que la melodie des modes qui provient de la division harmonique est bien différente de celle qui est produite par les modes qui sont formez de la division arithmétique¹⁶, à cause de la différente chute de l'un & de l'autre chant, de la diversité de leurs intervalles, & de leurs cadences, & de la variété de leur phrase. 2^o Que les auteurs qui ajoutent un 8^e mode à ceux qui sont pris des sept especes d'octave ne le peuvent autrement distinguer d'avec le 1^{er} authentique, que par la division harmonique que l'on fait de leur octave dans le premier, & par la division arithmétique que l'on fait de la mesme octave dans le 8^e; ou bien en autres termes par¹⁷ l'inversion de la quarte de l'octave qui est commune à ces 2. modes sous la quarte de la mesme octave; afin que suivant la forme des autres collateraux, il ait au dessous la quarte que le premier authentique a au dessus. D'où il s'ensuit, que comme entre les sept especes d'octave il n'y en a que cinq qui soient capables de recevoir l'une & l'autre division, 1⁸ l'harmonique & l'arithmétique, sçavoir l'octave de l'*A* à un autre *A*, du *C* à un autre *C*, du *D* à un autre *D*, de l'*E* à un autre *E*, & du *G* à un autre *G*, & les deux autres especes d'octave ne pouvant souffrir que l'une de ces deux divisions, sçavoir l'octave de *f* à un autre *f*, la division harmonique, & l'octave du H carre à un autre H carre l'arithmétique, d'autant que¹⁹ si l'octave de *f*

13
Guido.

14
Glarean.

15
Mersen.

16
Glarean.

17
Guido.
& alij.

18
Glarean.

19
Guido.

étoit divisée arithmetiquement, elle auroit le Triton en bas & la fausse quinte en haut, & si l'octave du H étoit divisée harmoniquement, elle rencontreroit la fausse quinte en bas & le Triton en haut. Il faut conclure que le véritable nombre des modes est celui de douze, dont dix sont formez de l'une & l'autre division des cinq octaves, qui en rendent cinq authentiques & cinq plagaux, & les deux autres de l'unique division de chacune des deux autres octaves, de l'une desquelles il en revient un authentique, & de l'autre un plagal ou collateral, afin que ce nombre de douze soit accompli, & que les six authentiques & les six plagaux s'y rencontrent.

V. Ce même nombre peut encore être confirmé par les différentes combinaisons que les quatre especes de quinte ont avec les trois especes de quarte : car bien qu'on en puisse faire ²⁰ vingt quatre ; neanmoins les intervalles du genre diatonique ne permettent pas d'en retenir que douze ; sçavoir, premierement les deux de la première espece de quarte des lettres *D* & *a*, *re la*, avec la première espece de quarte des lettres *A* & *D*, *re sol*, ou selon la gamme sans nuances, *la re*, l'une qui a la quarte sur la quinte, d'où procede le premier authentique, l'autre qui a la quarte sous la quinte, d'où provient le second & le plagal du premier. En second lieu les deux combinaisons de la seconde espece de quinte des lettres *E* & H , *mi mi*, ou *mi*, *fi*, avec la seconde espece de quarte des lettres H & *E*, *mi la*, ou *fi mi*, l'une la quarte dessus pour l'authentique & troisième mode ; l'autre la même quarte dessous pour le quatrième son plagal. En troisième lieu les deux combinaisons de la troisième espece de quinte des lettres *F*, & *c*, *fa fa*, ou *fa ut*, avec la troisième espece de quarte des lettres *C*, & *F*, *ut fa*, la quarte dessus pour l'authentique & le cinquième, ou la même quarte dessous pour le 6^e son plagal. En 4^e lieu les deux combinaisons de la 4^e espece de quinte des lettres *G* & *d*, *ut sol* ou *sol re*, avec la première espece de quarte des lettres *d* & *g*, *re sol*, la quarte au dessus pour l'authentique & le 7^e, ou bien au dessous, pour le huitième son plagal. En cinquième lieu, les deux combinaisons de la première espece de quinte des lettres *a* & *e*, *re la*, ou *la mi*, avec la seconde espece de quarte de lettres *e* & *a*, *mi la*, la quarte au dessus pour le 9^e & l'authentique, ou bien au dessous pour le dixième son plagal. En sixième lieu, les 2^{es} combinaisons de la 4^e espece de quinte des lettres *c* & *g*, *ut sol*, avec

20
Glarean.

la troisième espece de quarte des lettres *g*, & *c*, *ut fa*, ou *sol ut*, la quarte au dessus pour l'authentique & l'onzième; ou bien au dessous pour son plagal & le douzième. Or comme ces douze façons de combiner les quintes & les quartes ne sont pas moins différentes les unes des autres que les octaves le sont entre elles mesmes: aussi produisent-elles un pareil nombre d'especes de modes. Car bien que les modes neuvième & le dixième se trouvent avoir la première espece de quarte²¹ de l'*a* à l'*e* de mesme que le premier & le second mode ont la leur du *D* à l'*a*; & que les modes onzième & douzième ayent la quatrième espece de quarte du *c* au *g*, comme le septième & le huitième l'ont du *G* au *d*: toutefois parce que leur quarte est différente, & que celle du premier & du second mode est de la première espece de l'*A* au *D*, au lieu que celle du neuvième & du dixième est de la seconde espece de l'*e* à l'*a*: Et que la quarte du septième & du 8^e mode est de la première espece du *d* au *g*, au lieu que la quarte de l'onzième & du douzième & de la troisième du *c* au *d*. Cette diversité de quartes ne doit pas avoir moins de pouvoir pour distinguer & réduire les modes differens les uns des autres; qu'elle en a pour former les especes différentes d'octave, & pour en faire la distinction. Comme donc il est certain, qu'encore que la première espece d'octave d'un *A* à l'autre *a*, & la quatrième espece d'un *D* à l'autre *d* ayent la mesme espece de quarte, & que la 3^e espece d'octave d'un *C* à l'autre *c*, & la septième espece d'un *G* à l'autre *g* ayent aussi une semblable espece de quarte, toutefois la diversité d'espece de la seule quarte fait sans contredit la distinction entre les deux especes de la première & de la quatrième octave; & entre les deux autres de la troisième & de la septième octave. Aussi bien que les quintes ou les quartes de quelques modes se rencontrent estre semblables, toutefois la diversité qu'ils ont dans l'espece de leurs quartes ou de leurs quintes met entre eux une suffisante distinction & difference; & ainsi le neuvième & le dixième mode seront d'un autre espece que le premier & le second: pareillement le onzième & le douzième seront d'une autre espece que le septième & le huitième, ou que le cinquième & le sixième.

VI. La chose donc estant ainsi deduite paroist si évidente, qu'il n'y a philosophe ni musicien qui n'en doive demeurer d'accord. C'est pourquoy les auteurs de l'ancien chant de

l'Eglise, qui mesme n'ont fait mention que du nombre de huit modes, n'ont pas ignoré celuy de douze, puis qu'ils ont meslé parmi ces huit quelques pieces des neuvième, 10^e, 11^e, & 12^e modes ²², ainsi qu'on le peut voir au XXIII. exemple. Ils ont toutefois plûtoſt voulu en fixer le nombre à huit qu'à 12. soit pour se conformer à l'autorité de Ptolemée qui est le prince des musiciens parmi les Grecs; soit à celle de Boëce qui en cette matiere n'a pas moins de credit ²³ parmi les Latins, soit à celle de Guy Aretin le plus versé dans la pratique, qui nonobstant la connoissance qu'il a eüe de ²⁴ la diversité des octaves des modes & de leurs divisions, aussi bien que ces grands personnages, n'a pas laissé de les reduire au nombre de huit: soit parce que le nombre de huit ou de l'octave est mystereux ²⁵ dans le chant de l'Eglise, soit enfin que si l'on a égard à la façon d'entonner tous ces modes, ils peuvent commodement estre réduits à ce nombre; ainsi que Glarean le plus grand deffenseur des douze modes est contraint luy mesme de l'avotier, lors qu'il reconnoist l'identité des systemes du neuvième mode avec le second, du dixième avec le troisième, de l'onzième avec le sixième, du douzième avec le septième; & qu'à cause de cette identité il permet d'appeller le neuvième mode le second sous-Dorien ²⁶, le dixième le second sous-Phrygien, l'onzième le second sous-Lydien, & le douzième le second myzolydien, c'est à dire, le second septième. Toutefois la maniere de reduction de Guy Aretin de laquelle il a esté fait mention cy-dessus, & dont l'Eglise se sert communement dans la pratique du chant, se fait selon la ressemblance que les quatre derniers modes ont avec les huit premiers en leurs quintes ou en leurs quartes, en leurs finales, en leurs dominantes, en leurs intonations & en leurs terminaisons. Au moyen dequoy le neuvième & le dixième mode sont réduits au premier & au second, l'onzième & le douzième au cinquième & au sixième; les authentiques aux authentiques, & les plagaux aux plagaux; car le neuvième & le dixième ont non seulement une semblable finale que le premier & le second, mais aussi une mesme espece de quinte; les dominantes pareilles, & la mesme façon d'intonation. L'onzième & le douzième pareillement sont une quinte au dessus la finale *F*, & le *c* qui est leur finale est l'af-finale du cinquième & du sixième mode; & quoy que leurs quintes ne soient pas de mesme espece, il suffit que leurs quar-

²²
Glarean.

²³
Kircher.
& alij.

²⁴

²⁵
Guido.

²⁶
Glarean.

27 tes le soient , & que leurs dominantes , leurs finales , leurs intonations & leurs terminaïsons soient semblables: d'où vient que Glarean mesme appelle l'onzième ²⁷ le cinquième nouveau , & le douzième le sixième nouveau , suivant quoy il devoit à meilleur titre nommer le neuvième le premier nouveau , & le 10^e le second nouveau , vû qu'outre l'affinité de leurs finales ils sont plus étroitement unis dans leurs quintes, que ne le sont pas le onzième & le douzième avec le cinquième & le sixième. C'est pourquoy Aretin dit simplement qu'ils sont du mesme mode que le premier & le second ²⁸ ; & que pour ce sujet leurs notes finales sont nommées affinales , à cause de l'affinité qu'ils ont entr'eux ; ainsi qu'il a esté dit cy dessus au n. vi. du chapitre xi. de la 11. partie , & en d'autres endroits il les met au rang de ceux qui sont doubles , & divise chacun de ses modes en deux parties , & leur donne deux faces à cause des deux differentes lettres auxquelles ils peuvent finir ; & place dans leur première partie ceux qui se terminent par leurs lettres finales , & dans la seconde ceux qui se terminent par les lettres affinales ; ainsi qu'on le peut voir aux formules du mesme Aretin , lors qu'il traite ²⁹ du premier & de son plagal , du cinquième ³⁰ & de son plagal. Suivant laquelle division l'on peut appeller le neuvième , non le premier nouveau , comme a fait Glarean ; mais le premier affinal ou l'affinal du premier ; le dixième , second affinal ou l'affinal du second ; le onzième , cinquième affinal ou l'affinal du cinquième ; le douzième , le sixième affinal ou l'affinal du sixième.

29
30
31
Glarean. VII. Quant aux autres opinions , elles sont encôre moins contraires au nombre des huit modes que celle qui en met douze. Car celles qui ne font mention que de ³¹ trois ou de cinq modes ne parlent que des plus celebres ou des principaux ; ou bien de ceux dont l'usage estoit lors le plus frequent. Semblablement celle des quatre modes ne comprend que les authentiques ; & ce qu'on peut alleguer en sa faveur , qu'il n'y a que quatre finales & que quatae octaves qui ayent leurs demy-tons dans des situations entierement differentes , n'est aucunement considerable : car pour ce qui est des octaves , il n'y en a , & n'y en peut avoir que trois de cette qualité , à cause que n'y ayant que trois especes de quarte , il faut necessairement que la quatrième espece de quinte ait la mesme espece de quarte que la 1^{re} pour former la 4^e espece d'octave , & par con-

sequent l'un de ses demy-tons en mesme lieu que la 1^{re} espece d'octave. Quant à l'instance des quatre finales, elle ne conclut pas mieux, parce qu'elles ne servent pas moins aux quatre modes plagaux qu'aux quatre authentiques; de plus il n'y a pas seulement quatre finales, mais il y a aussi des affinales ou 32 con-

32
Franch.33
Glaucan.

VIII. Pour ce qui est des modes treizième & quatorzième, qui sont appellez en autres termes, hypereolien ou Surolien & hyperphrygien du surphrygien, ils sont rejettez generalement de tous les musiciens à cause que l'octave d'un \sharp carre à l'autre \sharp carre ne peut souffrir la division harmonique pour faire le treizième, ni celle d'un f à l'autre f ne peut souffrir la division arithmetique pour former le quatorzième, ainsi qu'il a déjà esté remarqué cy dessus. Que si dans quelques livres du chant Ecclesiastique il se rencontre quelque exemple de surphrygien, tel qu'est l'offertoire de la ferie quatrième apres le troisième dimanche de caresme, *Domine fac mecum*, ou le *Gloria in excelsis* du temps paschal, & peu d'autres semblables. Comme ces sortes de chants sont rares & irreguliers, il les faut necessairement reduire à celuy des modes reguliers avec la finale duquel ils ont plus de conformité, & partant l'on chantera ou entonnera les deux exemples cy dessus, qui se finissent au *si* ou *mi* de \sharp carre, au lieu de se terminer au *mi* de l'*E*, comme s'ils estoient du quatrième mode. C'est ainsi qu'Arétin cy dessus cité au n. 6. a toujours accoustumé de les reduire.

IX. Les auteurs des quinze modes n'ont pas tous le mesme fondement de leurs opinions: car S. Isidore apres Plutarque, Cassiodore, & quelques autres, semble l'establir suivant les quinze degrez qui se rencontrent dans le systeme de la double octave 34 ou disdiapason depuis sa plus basse corde jusques à la plus haute, quoyque les octaves basses d'une des sept lettres ne soient point d'une autre espece 35 ou nature que les octaves hautes de la mesme lettre. Mais les modernes établissent leurs quinze octaves d'une differente maniere par le moyen des \sharp carres des *b mols*, & des *Diezes*, dont ils les entrelaissent: Toutefois ni l'une ni l'autre façon d'expliquer ce nombre ne conclut

34

35
Ptolem.

rien contre l'opinion receuë: autrement il s'ensuivroit, selon S. Isidore, qu'il y auroit non seulement quinze modes, mais mesme un aussi grand nombre qu'il y peut avoir de degrez aux sons de la 3^e, 4^e, cinquième, ou plus grand nombre d'octaves. C'est pourquoy il faut remarquer que bien que les sept octaves qui correspondent aux sept degrez de la plus basse octave se trouvent estre differentes en leurs especes; neantmoins leur difference specifique ne provient point precisément de ce que l'une est d'un degré ou plus haute ou plus basse que l'autre; mais seulement de ce qu'elles sont composées de diverses especes de quintes ou de quartes; ou bien en autres termes, parce que la situation des demy-tons de l'une est diverse de la situation des demy-tons de l'autre; de sorte que les octaves hautes qui ont les demy-tons en mesme lieu que les octaves basses ne sont point differentes en espece ni en nature des octaves basses; mais seulement dans le ton ou son de voix plus haut ou plus bas: ce qui n'est qu'une chose accidentelle a l'essence des octaves. L'autre façon des modernes pour distinguer leurs quinze octaves & autant de modes par le moyen des \sharp , des b , & des Diezes n'est pas meilleure que celle de S. Isidore; puis qu'elle n'a pas de lieu au genre Diatonique, ni au plain chant dont on traite icy. Il en est de mesme des autres opinions qui augmentent le nombre des modes au delà de quinze: car celle qui en met vingt-deux avec autant d'octaves, le fait en plaçant leurs deux demy-tons en tous les lieux où ils se peuvent rencontrer par le meflange du genre chromatique & de l'enharmorique avec le Diatonique. Et l'opinion qui en compte vingt quatre, double les quintes & les quartes pour cet effet, en combinant diversement les tons & les demy-tons tant majeurs que mineurs, afin d'en former pareil nombre d'octaves. Celle qui en marque soixante douze se sert aussi pour le mesme sujet des six differens lieux auxquels les tons majeur & mineur se peuvent rencontrer en chacun des douze modes, de sorte que les pouvant varier de situation six fois en chaque mode, ce nombre de six fois douze rend celuy de soixante-douze modes. Enfin celle qui les augmente jusques à deux cens dix, diversifie chacune des quinze octaves dont il a esté fait mention cy-dessus en quatorze façons differentes, qui font ensemble le mesme nombre de 210. Mais comme ces sortes de multiplications ne se font que par le meflange, tant des genres que des tons & demy-tons

my-tons majeurs & mineurs, elles n'ont point de lieu au plain-chant diatonique. Quant à ceux qui à l'opposite veulent restreindre les modes au nombre de deux, sçavoir de H *carre* & de *b mol*, leur distinction d'une part est trop generique, & de l'autre illusoire; parce que les modes de H *carre* & de *b mol* ne different effectivement point les uns des autres, ni en leurs octaves, ni en la division de leurs quintes & de leurs quartes, ni en la situation de leurs tons, ni en celle de leurs demy-tons; comme on le peut voir au 11. exemple les confrontant les uns aux autres, c'est à dire, le premier de H *carre* ou naturel, avec le premier de *b mol* ou transposé; le second de l'un avec le second de l'autre; & ainsi des autres suivans jusques au douzième, ou sixième affinal. Ce qui ne se verifie pas moins dans la pratique que dans la theorie: vû qu'il arrive souvent que dans le chant alternatif des voix & des instrumens (par exemple de lorgue) l'instrument sera touché en un ton transposé, & que la voix y répondra par le ton naturel, ou que les voix chanteront au ton transposé, & que les instrumens seront touchés au ton naturel, sans que pour ce sujet il s'y rencontre aucun discord.

CHAPITRE III.

Des notes modales.

I. **L**es notes modales sont celles qui sont les plus propres tant à l'établissement d'un mode, qu'à sa distinction d'avec les autres; telles sont les deux extremes de leur octave, leurs finales, & leurs dominantes. Ces mesmes notes sont encore appellées principales¹, parce qu'elles ont accoustumé d'estre chantées plus souvent que les autres dans les pieces de leur mode, ou bien Cardinales à cause qu'elles se rencontrent aux cadances sur lesquelles les chants de chaque mode retombent ou retournent plus frequemment.

II. Quand les modes ont l'étenduë entiere de leur octave, les principales de ces notes sont quatre ou cinq en nombre, sçavoir les deux extremes de la quinte de chaque mode avec la mediane qui la divise en deux tierces, & les deux extremes de chaque quarte des mesmes modes: mais d'autant qu'un des extremes de la quinte est toujours conjoint avec l'un des extremes de la quarte, d'autant qu'aux modes authentiques le

¹
Mersen.

deffus ou la dominante de la quinte est la meſme note que le deffous de la quarte ; & qu'aux modes plagaux , à l'opposite , la finale ou le deffous de la quinte est la meſme note que le deffus de la quarte ; il s'enſuit que leur nombre n'est effectivement que de quatre , quoy qu'à cauſe des differents rapports elles puiſſent avoir cinq noms. Mais lors que les modes n'ont pas l'étenduë de leur octave , leurs principales notes modales ne ſont que trois , ſçavoir , la finale , la dominante , & la mediane , qui en autres termes est nommée diſcretive.

III. La finale est la derniere note de la cadence finale qui termine la piece de chant ou le mode ² & ſert à le reconnoître. La dominante est comme la maiſtreſſe ou la Reyne des autres notes , & celle ſur qui le chant a davantage ſon cours , ſon retour ³ , & ſon ſouſtien , & qui jointe avec la finale donnent en ſemble la principale forme & la diſtinction à chaque mode.

² Guido.
³ Ariſtot.

La diſcretive ou mediane est celle qui ſe rencontre à la tierce (ſoit majeure ſoit mineure) au deffus de la finale ; de ſorte que quand la dominante est aux meſmes tierces (comme il arrive au ſecond & au ſixième modes) elle n'est auſſi alors point diſtincte de la dominante. On la nomme mediane , à raiſon de ſa ſituation , qui fait le milieu des deux tierces qui compoſent la quinte de chaque mode ; & diſcretive , parce qu'elle facilite la diſtinction ou le diſcernement des modes , & la reduction qu'il est beſoin d'en faire , ou à l'authentique , ou au plagal , lors qu'ils n'ont pas l'étenduë entiere de leur octave. Aretin touteſois remarque ⁴ que la diſcretive du ſixième (qui est le plagal du troiſième authentique) est plutôt à la finale ou au deffous qu'à la tierce au deffus. Et que le huitième ou le plagal du quatrième authentique , a la ſienne un ton au deffus , ou un ton au deffous de ſa finale. Les exemples de toutes ces notes modales ſe voyent au II. IX. & X. exemples.

IV. Pour ce qui est des notes qui commencent les modes , elles ne ſont point miſes au rang des modales : Il faut touteſois prendre garde que ces ſortes de notes ne ſoient jamais éloignées de la finale plus d'une quinte quand le mode est authentique , ni plus d'une quarte lors qu'il est plagal.

⁵ Guido.

Du reſte le I. mode naturel peut être commencé ⁶ , non ſeulement par les lettres *D* , *F* , *a* ; mais auſſi par le *C* ou le *G* , & meſme par *E* , qui ne ſont point modales.

⁶ Guido.
& alij.

- | | |
|--|--|
| Le II. par les lettres <i>A, C, D, E, F.</i> | Le IX. ou I. affinal par <i>G, a, c, d, e.</i> |
| Le III. par <i>E, F, G, c.</i> | Le X. ou II. affinal par <i>E, G, a, c.</i> |
| Le IV. par <i>C, D, E, F, G, a.</i> | Le XI. ou V. affinal par <i>c, d, e, g.</i> |
| Le V. par <i>F, G, a, c.</i> | Le XII. ou VI. affinal par <i>G, a, c, e.</i> |
| Le VI. par <i>C, D, F, a.</i> | |
| Le VII. par <i>E, F, G, a, b, c, d.</i> | |
| Le VIII. par <i>D, F, G, a, c.</i> | |

Les exemples des divers commencemens de ces modes, particulièrement des huit premiers se voyent dans la VIII. partie au XXIII. & dernier exemple des formules des modes dans le rapport qui est entre les divers commencemens des antiennes de chaque mode & ses différentes terminaisons.

V. Quant aux modes transposez ils peuvent estre commencez suivant la mesme proportion par leurs lettres qui correspondent à celles qui commencent les naturels; de sorte que le premier peut avoir pour commencement *F, G, b, c, d:* & ainsi des autres.

CHAPITRE IV.

De la maniere de discerner les modes.

I. **I**L n'est pas moins nécessaire de connoître quel est le mode de chaque piece de chant, qu'il est nécessaire de commencer chaque piece en bon ton, parce qu'il n'est pas possible de s'acquitter de l'un sans sçavoir l'autre¹. Afin donc de pouvoir discerner les modes les uns d'avec les autres, il faut premierement prendre garde aux finales de chaque piece de chant² qui sont au nombre de six, sçavoir quatre sous les lettres *D, E, F, G,* du tetrachorde des finales, & deux sous l'*a* & le *c* du tetrachorde des affinales; ou bien en autres termes, les six syllabes *re, mi, fa, sol, la, ut,* qui sont sous ces six mesmes lettres. Secondement il faut avoir égard aux dominantes qui correspondent à ces finales: car ce sont proprement ces deux voix la finale & la dominante qui donnent la forme aux modes; & qui en font la distinction ou la différence. Quand donc quelque piece se termine en l'une des deux lettres *D* ou *a*, ou (ce qui est la mesme chose) en la syllabe *re*, ou en la syl-

¹
Guido.
& alij.

²
Guido.

³
Guido.

4
Guido.
5
Guido.

labe *la* qui les accompagne, elle est toujours du premier ou du second mode \dagger , où se réduit à l'un des deux : au premier, lors que la quinte est sous la quarte ; & que l'une des deux lettres *a* ou *e* ou l'une de leurs syllabes, soit qu'on la nomme *la* soit qu'on l'appelle *mi* selon la gamme sans muances, est la dominante. Au second, quand la quarte est sous la quinte & que l'une des deux lettres *F* ou *c*, ou l'une de leurs syllabes est la dominante.

9
Guido.
& alij.

Que si la finale de la piece est un *mi* ou un *fi* des deux lettres *E* ou H , le mode sera du troisième ou du quatrième : ou bien se réduira à l'un ou à l'autre des deux : Au troisième si la quarte est sur la quinte & que sa dominante soit au *fa*, ou selon la gamme sans muances à l'*ut* de la lettre *c* (d'autant que le chant Gregorien ou Romain élève cette dominante à la sixte mineure) ou bien qu'à la façon du chant de l'Eglise de Milan, surnommé Ambrosien, sa dominante soit au *mi* ou au *fi* de H carre. Au quatrième, si la quarte est sous la quinte, & que sa dominante soit le *la* ou le *mi* des lettres *a* ou *e*.

Mais si la finale est un *a* ou un *ut* des lettres *F* ou *c*, il sera du cinquième ou du sixième mode, ou s'y réduira. Du cinquième, quand la quarte sera sur la quinte, & que le *fa* ou le *sol*, ou aux termes de la gamme sans muances l'*ut* ou le *sol* des lettres *c* ou *g* en sera la dominante. Du sixième, lors que la quarte sera sous la quinte & que le *la* ou le *mi* des lettres *a* ou *e* sera la dominante.

Enfin si la finale est un *sol* de la lettre *G* le mode sera du septième ou du huitième : du septième, quand la quarte sera sur la quinte, & que la dominante sera un *sol* ou un *re* de la lettre *d*. Du huitième, lors que la quarte sera sous la quinte, & que le *fa* ou l'*ut* de la lettre *c* sera la dominante.

II. De sorte que suivant cette disposition le neuvième & le dixième modes qui ont pour finale le *re*, ou bien (selon les termes de la gamme sans muances) le *la* de la lettre *a*, & qui ont pour dominantes, le neuvième le *la* ou sans muances le *mi* de la lettre *e*, & le dixième le *fa* ou sans muances l'*ut* de la lettre *c* sont attribuez au premier & au second modes ; Car bien que le neuvième ait la mesme octave que le second ; & que le dixième ait la sienne semblable à celle du troisième ; Neantmoins parce que la division des mesmes octaves est differente, & que la division de l'octave du neuvième est harmonique, &

celle du second n'est qu'arithmétique : Et qu'au contraire la division du dixième n'est qu'arithmétique, & celle du troisième est harmonique, ils appartiennent plutôt au premier & au second, qu'à aucun autre mode. C'est pourquoy Guy Aretin 7 les a aussi attribuez à ces deux modes, encore qu'il connust parfaitement & l'identité d'octaves qu'ils ont d'une part, & la diversité d'octaves qu'ils ont de l'autre.

Semblablement les modes onzième & douzième qui ont pour finale l'*ut* de la lettre *c* & pour dominantes l'un le *sol* du *g*, l'autre le *la*, ou selon la gamme sans nuances le *mi* de l'*e* se reduisent ou (selon les termes d'Aretin) sont attribuez 8 au cinquième & au sixième modes; quoy que suivant l'identité de leurs octaves l'onzième dût estre du sixième, & le douzième dût estre du septième; mais la différente division des mesmes octaves qui change les cadances de leur melodie empesche pareillement l'effet de leur entiere identité.

Il ne faut toutefois pas oublier que ces sortes d'attributions se font plutôt eu égard à l'intonation ou à la façon de prendre en ton, qui sont les mesmes aux uns & aux autres de ces modes, que non pas au regard de la nature de l'harmonie dont il ne faut pas douter que l'essence ne soit différente à cause de la variation qui se rencontre dans un de leurs demyttons; en sorte que s'ils ont la mesme quinte, leur quarte est dissemblable; & lors que leur quarte est semblable, ils ne s'accordent pas dans la quinte; ainsi qu'Aretin l'a expressément remarqué 9, & qu'il est aisé de le reconnoître à l'oreille, lors que l'on compare ces chants les uns aux autres; Par exemple, le chant des antiennes du 9^e *Cum inducerunt*, ou *Hodie Christus natus est*, avec l'antienne *Domine quinque* qui est du 1. ou bien *Magnum hereditatis mysterium*, qui est du 10^e avec *O doctor optime*, qui est du 2. quoy qu'à présent elles soient toutes notées sous les mesmes clefs.

III. Or tout ce qui est dit touchant la maniere de discerner les modes naturels, doit aussi par proportion s'entendre des modes transposez; car les six lettres *G, a, b, c, d, f* ou les six syllabes qu'elles gouvernent, *re, mi, fa, sol, la, ut*, ou selon les termes de la gamme sans nuances, *sol, la, fa, ut, re, fa*, sont les finales des transposez; de sorte que quand le *re* ou autre semblable syllabe des lettres *G* ou *d*, termine la piece de chant elle est du premier ou du second mode transpose:

du premier si la dominante est au *d* ou à l'*a* : du deuxième si elle est au *b* ou à *f*. Que si la finale est un *mi*, ou bien, aux termes de la gamme sans nuances, un *la* de la lettre *a*, le mode sera du troisième ou du quatrième : du troisième si la dominante est en la lettre *f* selon l'usage Romain, ou bien en la lettre *e* suivant l'usage Ambrosien : du quatrième si la dominante est en la lettre *d*. Mais si la finale est un *fa*, ou selon la gamme sans nuances un *sa* sous la lettre *b*, le mode sera du cinquième ou du sixième ; du cinquième si la dominante est en *f* ou en *c* : du sixième si la dominante est en *d*, ou en *a*. Enfin si la finale est au *sol* ou aux termes de la gamme sans nuances à l'*ut* du *c*, le mode sera du septième ou du huitième ; du septième si la dominante en la lettre *g* ; du huitième si la dominante est en *f*. Les tables des modes tant naturels que transposez qui se voyent au II. exemple font voir à l'œil ce qui en a esté dit icy.

¹⁰
Guido.

IV. Mais parce que cette maniere de discerner les modes ne suffit pas pour en faire la distinction ¹⁰ lors que les pieces de chant n'ont pas l'étenduë entiere de leur octave, ou qu'elles ne se soustienent pas assez sur leur dominante, ou bien quand elles excèdent l'octave & qu'elles ont tout ensemble la quarte au dessus & au dessous de la quinte, ainsi qu'on le voit aux proses, *Vitlime paschali laudes. Lauda Sion Salvatorem*, & en d'autres pieces semblables, il faut lors avoir égard à celle des dominantes qui est la plus frequente, & sur laquelle le chant a le plus souvent son retour, ou bien en autres termes, qu'elle est la phrase qui domine au mode ¹¹, & au cas qu'il y ait égalité de part & d'autre, il faut en second lieu avoir recours aux notes discretives qui sont une tierce au dessus de la finale ¹² : parce que quand les notes se trouvent estre plus frequentes au dessus qu'au dessous de cette tierce (particulierement dans les pieces de chant qui sont un peu longues) alors la dominante & le mode sont ordinairement authentiques ou impairs. Mais lors que les notes sont plus frequentes au dessous qu'au dessus de la mesme tierce, la dominante & le mode ont accoutumé d'appartenir aux plagaux ou pairs.

¹¹
Glarean.

¹²
Franchin.

V. Comme neantmoins cette regle des notes discretives ne se verifie pas également dans les pieces courtes & de peu de notes, ainsi que dans celles qui sont plus longues. Il faut en troisième lieu remarquer, que la maniere ou la qualité des intervalles qui donnent commencement aux pieces de chant,

CH. V. *Des affections que les modes produisent dans les cœurs.* 151
 leur donnent aussi quelquefois un autre mode que celuy qu'elles devroient regulierement avoir. C'est pourquoy lors qu'elles commencent par la quinte, elles appartiennent ordinairement à l'authentique plûtoſt qu'au plagal; & quand elles commencent par la quarte, elles ont accoûtumé d'estre du plagal plûtoſt que de l'authentique¹³; ainſi qu'on le peut voir dans l'antienne *Iuravit Dominus*, & en d'autres ſemblables. De ſorte qu'à cauſe de toutes ces difficultez, le plus court & le meilleur moyen eſt de marquer dans les livres de chant le ton de chaque piece, ſuivant ce qui a eſté dit cy deſſus au chapitre xiv. de la II. partie, & qu'Arétin l'a remarqué au chapitre ix. de ſon epilogue de la formule des modes & qu'il l'a luy meſme pratiqué, mettant ſous la formule de chaque mode quaſi toutes les pieces du chant Eccleſiaſtique qui luy peuvent appartenir.

13
Franchin;
 & *aliq.*

C H A P I T R E V.

Des diverſes affections que les modes ont accoûtumé de produire dans les cœurs.

I. **L**E principal uſage de la voix humaine eſt de faire connoiſtre les penſées de l'eſprit, & la diſpoſition du cœur, & elle eſt un ſigne ſi efficace de ces choſes, que non ſeulement elle les découvre & les manifeſte à celuy qui écoute; mais meſme elle touche ſa volonté, & y imprime les meſmes affections dont eſt prevenu celuy qui parle. Elle n'opere pas ſeulement ces effets lors qu'elle eſt prononcée diſtinctement, & ſouſtenuë des geſtes du corps, ainſi qu'en uſent les orateurs, elle les produit encore bien plus efficacement quand on joint le chant¹ à la prononciation de la lettre: ou bien meſme lors qu'on employe les ſons harmonieux des inſtrumens ſans les accompagner de la voix. Car encore que ces ſons proviennent de choſes inanimées, ils ne laiſſent pas de participer aux proprietéz de la voix. Ils ont une ſympatie & une correſpondance ſecrete avec les eſprits animaux, ils y impriment avec facilité leurs mouvemens, & ces eſprits qui ſont comme une corde unie à l'ame, l'émeuvent en ſuite en luy communiquant l'impreſſion qu'ils ont receuë des ſons par l'entremiſe de l'oüye. D'où vient que les poëtes ont fort in-

1
Auguſt.
 & *aliq.*

genieusement écrit qu'Orphée & Amphion apprivoisoient par le son de leurs luths les bestes sauvages & farouches ; & que mesme ils emouvoient & transportoient les choses inanimées & depourueës de sentiment, comme sont les pierres, les rochers, & les arbres ; pour faire entendre par ces fictions combien grande est la force & la vertu de l'harmonie des sons, mesme sans aucun discours, & combien elle est capable de moderer les passions les plus vehementes ; & de toucher les cœurs les plus durs & les plus insensibles. En effet l'experience fait voir quelle est la force de la trompette & des autres instrumens de guerre pour bannir la timidité naturelle, & inspirer du courage & de la fermeté dans les plus grands perils ; & que non seulement les hommes, mais aussi les chevaux, les elephants, & les autres bestes dont on se sert à la guerre, ressentent cet effet. La sainte escriture nous enseigne aussi que les sons harmonieux sont utiles & efficaces, soit pour chasser le mauvais esprit, soit pour se disposer à recevoir les impressions de l'esprit divin 2.

2
1. Reg.

3
4. Reg.

II. Le chant donc & la seule harmonie des sons sans aucun discours ne laisse pas d'estre un signe dont la vertu & le pouvoir se fait connoistre d'une certaine façon qui luy est propre, de mesme que le discours & la lettre a aussi sa maniere de toucher le cœur & de faire impression dans l'ame. C'est pourquoy il n'est pas moins besoin d'avoir cōnoissance de celle là pour biē chanter, que de celle cy pour pouvoir bien parler, reciter, ou declamer ; joint que le chant & le texte ayant ordinairement & devant aussi avoir ensemble du rapport & de la convenance, & la melodie de l'un n'estant que pour animer le sens de l'autre, il est necessaire de s'appliquer & d'avoir conjointemēt de l'attention non seulement au sens du texte, mais aussi à la façon de la melodie ; afin de conserver au chant aussi bien qu'à la lettre son energie & sa perfection. C'est donc pour ce sujet que l'on marque icy succinctement quelques unes des proprietes de la differente harmonie des modes, selon qu'elles leur sont plus communement attribuées par les autheurs, car ils ne conviennent pas tous précisément des mesmes, parce que aussi tous ceux qui les chantent ou qui les entendent, n'estant pas disposez également, n'en sont aussi pas également touchés. Ceux qui en voudront sçavoir davantage pourront voir 6 Franchin, Glarean, Kircher, le Cardinal Bona, & les autres

4
Guido.

5
Kircher.

6

tres

CH. V. *Des affections que les modes produisent dans les cœurs.* 153
tres qui ont écrit sur ce sujet , & trouveront dans les notes ce
que Guy Aretin en a laissé par écrit 7.

7

III. Le premier mode , ou en autres termes le Dorien , est
estimé propre à marquer la noblesse , la grandeur , & l'import-
ance d'une chose ; à témoigner une joye modeste & grave , à
porter à la pieté & à la vertu , à la haine de soy mesme , au mé-
pris des choses de la terre , & à l'amour de celles du ciel. Il
s'accommode fort bien avec les vers heroïques , & avec leur
chant dactylique.

Le second (autrement le sous-Dorien) est propre à expri-
mer l'aversion que l'on a du mal ; à exciter à la douleur & à
la penitence des pechez , à deplorer les miseres de cette vie ;
& à moderer ou appaiser la colere.

Le troisiéme ou le Phrygien est severe , & propre à exciter
le cœur aux actions genereuses & difficiles. D'où vient que les
Lacedemoniens s'en servoient ⁸ pour s'animer au combat ;
& qu'Alexandre à la melodie de ce mode couroit aux
armes ⁹.

8
Franch.

9
Basilien.

Le quatriéme ou le sous-Phrygien au contraire est flatteur,
charmant , propre aux larmes , aux douces plaintes , & aux
tendresses d'amour.

Le cinquiéme ou le Lydien est semblable au son d'une trom-
pette non pas qui appelle au combat , mais qui chante la vi-
ctoire ; de sorte qu'il est rempli d'allegresse , convenable
aux triomphes , propre à recueillir l'esprit & à le retirer des
soins & des embarras de la terre ¹⁰. Guy Aretin dit qu'il s'ac-
commode mieux que les autres au chant du fauxbourdon ,
qu'il appelle en autres termes ¹¹ diaphonie , & qu'il semble
que S. Gregoire pour ce sujet l'ait plus cheri que les autres.

10

11

Le sixiéme ou sous-Lydien est religieux , devot , & propre
à porter à la pieté , à la penitence , & aux larmes.

Le septiéme ou le Myxolydien est ardent , & propre tant à
exprimer , qu'à émouvoir les passions d'amour & de colere.

Le huitiéme ou le sous-Myxolydien est remply de pudeur ,
de modeste gayeré , de tranquillité de douceur ; & il est tout ce-
leste & mystique ; ainsi que Guy Aretin le remarque aux pas-
sages qui ont esté cy dessus indiquez au chapitre 11. nombre
6. & au nombre 2. de ce chapitre. Ce que le 8^e irregulier a de
particulier est marqué dans la formule du mesme ton , au
xxiii. exemple.

Le 9^e ou l'Eolien, & le premier affinal est poli & ajusté, il émeut à la clemence & à la benignité, à la devotion & à l'amour divin, à donner courage pour surmonter les difficultés & souffrir les miseres de la vie presente. Il s'accommode fort bien avec les vers lyriques. Les antiennes *Hodie Christus natus est*, & *Cùm inducerent* sont de ce mode suivant lequel elles sont notées au XXIII. exemple dans les formules du 9^e mode.

Le 10^e ou sous-Eolien, & le second affinal participe aux proprietiez du second, & convient à l'amour & à la devotion, ainsi que le neuvième. Les chants des hymnes, *Quem terra, pontus, aethera*, & de *Sanctorum meritis* sont de celuy cy; comme aussi l'antienne de Pasques, *Hæc dies*, & de la circoncision, *Magnum hæreditatis mysterium*.

Le 11^e ou l'Ionien, qui est le cinquième affinal, est gay, agreable & fervent; il porte à l'esperance, & s'accommode bien avec les vers jambiques & trochaïques. Le chant des *Alleluia*, *assumpta est*, *Te gloriosus Apostolorum chorus*; *Te Martyrum*, & autres semblables sont de ce ton: & celuy des antiennes *Alma Redemptoris*, & *O sacrum convivium* sont aussi du mesme ton, mais transposé en *b mol*.

Le 12^e ou le sous-Jonien, & le sixième affinal participe aux qualitez du sixième, avec lequel il a plus de ressemblance. Les chants de l'introït *Hodie sciatis*, *Dicit Dominus*, *Requiem æternam*, le Répons *Gaude Maria*, & la prose *Inviolata* appartiennent à celuy cy: & les chants des antiennes *Ave Regina celorum*, *Regina celi lætare*, & *O quàm suavis est Domine*, sont semblablement de ce mesme ton, mais transposé.

IV. Outre les proprietiez que les modes ont accoustumé d'avoir à cause de la suite de leurs sons & de leurs cadences, ils ont encore d'autres proprietiez selon la qualité de leurs rithmes, ou du metre & de la mesure dont leurs chants sont accompagnés: ainsi que Quintilien Aristide ancien auteur Grec & philosophe payen l'a plus amplement remarqué¹², & que Boëce & Aristote l'ont succinctement touché¹³.

V. A toutes lesquelles proprietiez l'on peut pareillement ajoûter celles que par l'adresse de l'art & de la composition l'on peut donner aux diverses pieces de chant de quel mode qu'elles puissent estre; & qui effectivement leur ont esté donnez dans le chant Gregorien¹⁴, où les répons y ont esté composez d'une maniere qui est propre à exciter les paresseux

12

13

14.
Franch.
& alii.

CH. V. *Des affections que les modes produisent dans les cœurs.* 155
 & les endormis. Les antiennes y ont une douce & coulante
 melodie : les introïts invitent à l'attention & à la devotion
 convenable aux divins offices : les *Alleluia* & leurs versets à se
 réjouir en Dieu : les graduels & les traits au recueillement , à la
 gravité & à l'humilité ; & les offertoires & les communions
 à produire les saintes affections qui doivent accompagner
 ces deux actions sacrées. Les Pneumes qui ne sont autre chose
 qu'une repetition de plusieurs notes sur un mesme mot ou sur
 quelqu'une de ses syllabes , comme sur l'a final d' *Alleluia* , ou
 sur la dernière syllabe des graduels , des traits , ou autres sylla-
 bes semblables , sont pour signifier le redoublement des affe-
 ctions , l'embrasement du cœur , & l'excez de la joye & de
 l'allegresse interieure qui ne peut estre exprimée par les 15 pa-
 roles. Or les effets de toutes ces pieces & autres semblables
 ne proviennent pas seulement de la diversité des modes qui
 peuvent estre les mesmes en ces différentes especes ; mais
 aussi de l'adresse & de l'artifice avec lequel elles sont compo-
 sées. Car un compositeur adroit & habile peut souvent dis-
 poser les modes pour d'autres mouvemens , & d'autres affe-
 ctions que celles qu'ils ont accoustumé de produire , & qui
 leur conviennent naturellement 16.

15
August.

16
Glarean.

CHAPITRE. VI.

*De l'utilité & de la nécessité qu'il y a de commencer chaque mode
 en bon ton.*

I. **L**E mot de ton est icy pris en sa quatrième significa-
 tion , c'est à dire , pour un son de voix qui ne soit ni
 trop bas ni trop haut , mais moderé & proportionné tant à
 l'étenduë de la piece de chant qu'à la portée de la voix. La
 nécessité de commencer en ce ton provient premierement de
 la nature de la voix humaine 1 qui demande de n'estre ni for-
 cée 2 ni violenteë ; mais d'estre exercée selon la portée de sa
 force & de sa vigueur naturelle. En second lieu de l'union
 qui doit estre entre les differens modes ou pieces de chant qui
 composent un mesme office , afin d'en faire une agreable liai-
 son & d'en entretenir l'accord 3 par une mutuelle correspon-
 dance de leurs sons. Troisiemement de la part de ceux qui
 chantent , afin qu'ils le puissent faire avec grace sans se con-

1
Boëtius.

2
August.

3
August.
 & *alij.*

4
Boëtius.
& alij.

5
Quintil.
& alij.

traindre, sans violenter l'organe & sans incommoder ni la teste, ni l'estomach 4. Quatrièmement du costé de ceux qui entendent chanter, crainte qu'un ton exorbitant ou discordant ne blesse leurs oreilles au lieu de les satisfaire, & n'empesche en suite que le chant ne produise l'effet qu'il doit dans l'esprit & le cœur des assistans.

6
Exod. 15.
& Philo.

7
Paralip. 1.

8
Philo.
& alij.

II. Cette moderation de ton dans les pieces de chant a esté de tout temps en une singuliere recommandation, ainsi qu'il paroist par deux des plus anciennes & des plus celebres solemnitez de l'antiquité, dont l'une se fit apres que le peuple de Dieu eut passé à pied sec la mer rouge, & l'autre quand le Roy David transféra l'arche dans sa ville capitale; car en la premiere ce fut Moyse mesme 6 qui fut le conducteur du ton & de la mesure du chant; & en la seconde ce fut David, qui estant fort intelligent dans l'art de chanter donna la conduite du chant de la psalmodie à Choneias, non pas tant en veüe de sa belle voix, qu'à cause de 7 sa grande sagesse; afin de nous apprendre par là que la prudence est beaucoup plus necessaire pour donner convenablement le ton en commençant le chant, que n'est pas la belle voix. C'est aussi pour ce mesme sujet & sur ce modele que les premiers Chrestiens 8, & les plus illustres Eglise l'orient & de l'occident ont établi un chantre d'office & luy ont mis un baston en main pour marquer qu'elles ne l'ont pas estimé moins necessaire à la conduite du chant, qu'est le Doyen ou l'Abbé au gouvernement du chapitre ou du monastere. D'où vient qu'en plusieurs de ces eglises il n'entonne pas seulement ce qui est particulier à son office ou dignité; mais il recommence mesme les autres choses qui ont accoustumé d'estre chantées par ses sous. chantres ou par d'autres personnes du chœur, comme sont les graduels & les *Alleluia* de la messe; afin que par la repetition qu'il fait de ce qu'ils ont commencé, il confirme le ton qu'ils ont donné lors qu'il est convenable; ou bien qu'il en remette un meilleur au lieu quand ils manquent à prendre celuy qu'il faut.

9
Quintil.

III. L'importance de ce ton moderé n'a pas esté moins reconnuë des grammairiens 9 & des orateurs, que des musiciens; & il est si commode aux uns & aux autres, que dans sa suite ou continuation il peut estre comparé à un batteau qui poussé par le courant d'une eau tranquile fait beaucoup de chemin, sans fatiguer ni incommoder ceux qui sont dedans; ou bien à

un chemin uni, droit, & agreable, où l'on marche sans peine & sans crainte de chopper ou de se destourner. Au contraire le ton dereglié qui excède tantost en haut, tantost en bas, ressemble à une nacelle que des flots agitez élevent maintenant en haut, & peu apres l'abbaisent dans les abysses. Ou bien à un chemin rude & égaré entre les montagnes & les vallées sans aucune suite ni agrément, & qui cause une fatigue insupportable à ceux qui le suivent. C'est pourquoy le chant qui est conduit de cette sorte ne manque jamais d'estre ou violent par l'excez du ton, ou lanquide & contraint par defect du mesme ton, & par le meslange qui se fait de ce defect avec cet excez de paroistre aussi desagreable & aussi choquant que pourroit estre un entretien de sourds. D'où il arrive qu'au lieu de recueillir l'esprit & d'émouvoir le cœur à la devotion, il ne fait que causer de la ¹⁰ confusion, du degoût, de la distraction, & de l'ennuy.

10
Cardin.
Bona.

CHAPITRE VII.

De la maniere de commencer en bon ton les pieces de chant en toute sorte de modes.

I. **L**E principal & le plus assuré moyen pour commencer toute sorte de pieces de chant en ton convenable, & pour les bien entonner, est de tellement moderer & compasser la voix en tout ce que l'on commence, que les dominantes de chaque mode se rencontrent toutes en pleine voix, nonobstant que leurs clefs ou leurs notes soient differentes. Car quoy que la diverse situation des clefs ou des lettres & des notes qui sont sur leurs cordes ait esté la marque des tons dont diverses nations avoient accoûtumé d'user anciennement en la melodie de leurs modes, & que la mese ou la dominante du premier mode dont les Doriens usoient, par exemple, fust plus basse d'un ton que n'estoit celle du troisième mode dont les peuples de Phrygie se servoient. La mese des Phrygiens pareillement, d'un demy-ton plus basse que la mese du cinquième qui estoit en vogue dans la province de Lydie : La mese des Lydiens plus basse d'un ton que celle du 7^e ou Myxolydien ; celle du Myxolydien plus basse d'un ton que celle du neuvième & de l'Aeolien ; & celle de l'Aeo-

1
Boëtius.

lien plus basse d'une tierce mineure que celle de l'onzième & de l'ionien qui estoit la plus gaye & la plus haute de leur système ; & que l'on pourroit encore maintenant avoir un semblable égard à la diversité de ces dominantes , si l'on ne se seroit que d'un seul mode de l'une de ces nations : Neantmoins quand tous ces differens modes s'entresuivent , ou sont entremeslez les uns parmy les autres , comme ils le sont dans les offices ecclesiastiques , il n'est pas possible de conserver ni l'accord ni la bienséance qu'il faut entre leurs differens tons en suivant cette sorte de pratique ; tant à cause de la difficulté qu'il y a de bien ajuster leur inégalité & de proportionner leur meslange , que parce que les voix qui sont propres aux tons bas ne peuvent ordinairement s'accommoder aux tons hauts ; & que les voix hautes ne descendent que difficilement aux tons bas. Semblablement quoyque dans la musique à plusieurs parties la differente situation des clefs soit tres propre pour marquer le ton que chacune y doit garder , & que la taille ou la voix qui fait le milieu des parties , corresponde à peu pres au ton de la pleine voix & de la dominante du plainchant ; neantmoins la diverse situation de ces clefs dans le plainchant ne doit servir à autre chose qu'à solfier & à conduire le chant du bas en haut ou du haut en bas ; & non pas à luy donner le ton , dont les dominantes prises en pleine-voix sont la regle la plus facile & la plus certaine ; ainsi qu'il a esté dit cy-dessus. L'exemple xv. en fait voir la façon.

2
Mersen.

3
*Franch.
& alij*

4
*Franch.
& alij.*

5
*Franchin.
& alij.*

II. Or cette pleine voix n'est autre chose qu'un son qui remplit entierement l'organe , & fait le milieu de sa portée naturelle entre les deux extremités où elle peut atteindre , sçavoir entre le son le plus bas où elle peut descendre & le son le plus haut où elle peut monter. Tout ainsi qu'on appelle la lune pleine lors que sa rondeur est entierement remplie de lumiere & qu'elle est également distante du commencement de son croissant , & de la fin de son decours. De sorte que la pleine voix correspond & revient à peu pres à la taille de la musique 4, & à la mèse du système des Grecs , qui est la chorde qui fait le milieu du disdiapason , ou de la double octave , & la liaison de la plus basse octave avec la plus haute , estant la fin de celle là & le commencement de celle cy. C'est cette chorde qui dans les instrumens a accoustumé d'estre touchée plus souvent , comme la plus agreable & la maistresse ou la do-

minante des autres, puis que les autres ne sont touchées que par rapport ⁶ à elle & pour la faire trouver plus excellente. Toutes lesquelles qualitez se rencontrent pareillement au son de la pleine voix ou de la dominante des modes; car c'est le son qui est le plus naturel & auquel la voix s'arreste ⁷ plus volontiers & plus commodement qu'à aucun autre; c'est ce ton qui est le plus agreable⁸, & le maistre ou le guide de tout le chant ⁹, qui en fait la liaison, & entretient la mutuelle¹⁰ correspondance qui est entre les differentes pieces d'un mesme office, estant en quelque façon à leur égard, ce que le medium a accoutumé d'estre au regard des parties du syllogisme ¹¹.

III. Ce qui estant ainsi supposé, il ne reste qu'à marquer icy la meilleure ou la plus aiséc maniere de fixer l'organe à cette pleine voix ¹², puis qu'elle est le siege & la regle de toutes les dominantes. Ce qui se pouvant faire en deux manieres, l'une en descendant du son le plus haut de la voix jusques à l'octave au dessous; l'autre en montant depuis le son le plus bas ¹³ de la mesme voix jusques à l'octave au dessus; le meilleur est de se servir de celle-cy qui semble plus naturelle & plus commode. C'est pourquoy apres avoir vû de quel ton ou mode est la piece qu'on veut commencer, quelle en est la finale, quelle en est la dominante, quelle est la note par où elle commence ¹⁴, & combien il y a de degrez ou d'intervalles depuis la dominante jusques à la mesme note; il faut en suite solfiant en son particulier commencer par le son le plus grave ou le plus bas auquel la voix puisse descendre avec harmonie, & appliquant l'*ut*, par exemple, sur ce plus grave son, monter par degrez jusques à cette note par laquelle le chant de la piece ou du mode se doit commencer, sur laquelle arrestant le degre de la voix qui y est arrivé, & en conservant le son dans l'idée, ouvrir le chant par ce mesme son, qui estant ainsi mesuré ou compassé, la dominante ne manquera point de se rencontrer à peu pres en pleine voix, & au son naturel de la mese. Quand donc il arrive que la note par où la piece commence est une tierce au dessous de la dominante, il faudra monter en son particulier depuis l'*ut* le plus grave jusques au *la*, c'est à dire une sexte, & commencer la piece par le son de ce *la*. Que si la mesme note qui commence est une quarte plus bas que la dominante, l'on ne montera depuis l'*ut* plus grave, que jusques au *sol*, c'est à dire une quinte, & l'on commencera la piece par le son de

6

Mersen.
& *alij.*

7

Ptolem.

8

Mersen.
& *alij.*

9

Aristot.

10

Capella.

11

Euclid.

12

Guido.

13

Boetius.

14

Guido.

ce *sol*. Mais si cette mesme premiere note se trouve une quinte au dessous de la dominante, il ne faudra lors monter qu'au *fa* ou à la quarte, si une sexte, l'on ne montera que jusques au *mi* ou à la tierce; & ainsi du reste des intervalles par où la piece peut commencer, dans lesquels l'on gardera une semblable proportion à l'égard de leurs dominantes.

IV. Il y a encore deux autres façons qui peuvent estre propres à bien entonner & à commencer en bon ton. L'une est d'avoir ou de se former une idée familiere de la pleine voix & de la taille, dont on descende en son particulier jusques à la note par où la piece ou le mode du chant commence; & conservant l'idée du son qui est eschû sur cette note commencer la piece par ce mesme son. Mais il n'est pas aisé d'acquérir, ni de se former une semblable idée de la dominante ou de la taille qui soit certaine, si ce n'est que dans les commencemens l'on s'habitue à la mesurer par le son le plus bas ou le plus haut de la voix, dont il a esté fait mention dans la maniere precedente de commencer. L'autre façon est de conserver l'idée du son de la dominante de la piece qui a esté chantée immédiatement auparavant, & l'appliquant à la dominante de la piece qui suit, ou que l'on veut commencer, descendre de ce son jusques à la note par où la piece commence, & la commencer par le son qui s'y sera ainsi rencontré. Ou bien sans appliquer le son d'une dominante à l'autre dominante, il n'y a qu'à remarquer la qualité de l'intervalle qui se trouve tant entre la finale & la dominante de la piece de chant qui a precedé, qu'entre la dominante de la piece suivante & la note qui la commence, afin que par la comparaison de ces deux sortes d'intervalles l'on voye si la note qui commence la piece suivante doit estre tenuë en mesme ton que la finale de la precedente, ou bien si elle doit estre haussée ou rabbaissée, & de combien de degrez. Car si la finale de la precedente piece, par exemple, a esté d'une quinte sous sa dominante, & que la piece suivante commence par une tierce mineure au dessous de sa propre dominante, sa premiere note doit estre commencée une tierce majeure au dessus la finale de la piece qui a immédiatement precedé; & la mesme methode se doit observer avec une pareille proportion dans tous les autres differens intervalles, qui peuvent estre entre la finale du mode precedent & la note qui donne le commencement au mode suivant par comparaison à leurs dominantes.

Mais

Mais cette manere de commencer & de lier ainsi les pieces suivantes avec les precedentes doit supposer que les precedentes ayent esté commencées & poursuivies en bon ton ; car si elles ne l'avoient pas esté , ou qu'elles eussent fini en mauvais ton, au lieu de le continuer, ou d'y avoir égard dans la suite , il faut au plûtoſt remettre adroitement la dominante des pieces suivantes au ton naturel de la pleine voix selon ce qui a esté dit auparavant.

V. Il y en a qui proposent encore d'autres moyens pour prendre en bon ton , & se maintenir en cette pleine voix ; Merſenne entr'autres veut que l'on marque à costé ou au bas de la piece de chant ¹⁵ un chiffre qui exprime le nombre des battemens d'air que ce son doit produire. D'autres veulent le son d'une clochette ou d'un tuyau d'orgue , qui y corresponde , ou bien d'un monochorde qui soit dressé à cet effet. Ciceron & Quintilien rapportent ¹⁶ mesme de l'orateur Gracchus que lors qu'il harangoit , il avoit au derriere de soy un musicien qui avec le son d'une flûte luy suggeroit le ton auquel il devoit élever ou abbaïſſer la voix selon la diversité du sujet & des mouvemens. Mais parce que ces instrumens ne sont pas si commodes , ni ne peuvent pas estre toujourns à main lors qu'il est besoin de commencer le chant , & qu'un chacun n'est pas capable d'en bien user , & beaucoup moins de discerner le nombre des battemens d'air que peut avoir un son ; joint que celui d'une clochette , d'un tuyau , d'une flûte ou d'une chorde à chaque commencement de piece se rendroit bientost ennuyeux aux assistans , & blesseroit leurs oreilles ; Il est beaucoup plus à propos de se servir des autres moyens dont il a esté fait mention auparavant.

15

16

CHAPITRE VIII.

De la maniere d'accorder en bon ton les voix qui sont de diverse qualité.

I. Les moyens qui ont esté donnez au precedent chap. sont si propres à faire cet accord , qu'il n'y a aucune forte de voix quoy que differentes, qui n'y rencontrent le ton veritable & naturel de chaque piece de chant. Car si ce sont basses qui chantent ensemble & composent le chœur , elles y trouveront leur dominante proportionnée à leur pleine voix,

au milieu de leur étenduë. Que si au contraire le chœur est seulement composé de voix hautes (comme sont celles des enfans, ou des filles), elles y trouveront pareillement le milieu de leurs octaves, ou de l'étenduë de leurs voix. Les tailles semblablement ne manqueront pas d'y rencontrer celui qui leur est convenable, & qui naturellement fait le milieu entre les voix basses & les voix aiguës.

II. Mais parce qu'il y peut avoir plus de difficulté à accorder des voix de diverse qualité lors qu'elles chantent ensemble ou dans un mesme chœur; il faut alors prendre garde à deux choses, afin que cette diversité ne soit point occasion de trouble & ne fasse perdre le véritable ton des piéces de chant; premièrement il faut avoir égard à la qualité des voix qui composent le chœur, & qui en gouvernent le ton: secondement à la qualité de celles qui leur sont entremeslées ou ajoutées. Car celles cy doivent céder aux autres, & s'accommoder à leurs dominantes en tout ce qu'elles sont obligées d'y commencer, ainsi qu'il s'en suit.

III. Si donc dans un chœur composé d'un bon nombre de voix de taille par exemple, il s'y rencontre quelques voix de hautes-contres ou quelques voix d'enfant, afin d'accorder ce que celles cy pourront commencer avec le ton naturel des autres, qui estans en plus grand nombre, doivent avoir la conduite du chœur & de son ton, il n'y aura qu'à faire mesurer aux voix muées ou d'enfant ce qu'elles commencent par une dominante plus basse que celle qui est naturelle à leurs voix hautes, & la leur faire rabaisser soit d'une tierce, soit d'une quarte, soit d'une quinte, soit d'une sixième, soit d'une octave, selon la qualité ou la différence de ces voix, & la proportion qu'elles doivent avoir estans comparées avec les autres voix de taille, afin de les en faire approcher de plus pres, & de les mieux ajuster au ton de la dominante des mesmes tailles.

IV. Que si au contraire il se trouve quelques basses parmi un chœur de tailles, il faudra que pour commencer les piéces de chant au ton & à la dominante des tailles, elles rehaussent la dominante de leur pleine voix naturelle; ou d'une tierce, ou d'une quarte, ou d'une quinte, ou d'une sexte, ou d'une octave, selon la proportion que l'inégalité des unes aux autres peut demander pour revenir au ton & à la dominante de ces tailles.

V. De mesme s'il se trouve quelques voix de taille parmi un chœur de basses, les tailles pour se conformer à la dominante des basses rabaïsseront leur dominante naturelle d'autant de degrez ou d'intervalles qu'il en sera besoin pour l'accorder avec celle des basses. Que si au contraire quelques tailles se rencontrent meslées avec un chœur de voix muées, ou d'enfant, alors les tailles pour s'ajuster à la dominante des mesmes voix ou muées ou d'enfant, rehausseront la dominante qui leur est naturelle d'autant de degrez qu'il sera nécessaire pour atteindre à la dominante des mesmes voix muées ou d'enfant.

VI. Mais quand les basses sont obligées de chanter avec les voix muées ou d'enfant, & celles cy avec les basses. Ces sortes de voix n'ont pas accoûtumé de se répondre les unes aux autres, si ce n'est à l'octave ou à la double octave; ainsi qu'on peut voir aux versets que chantent les enfans de chœur: parce que des extremes si éloignez que sont ceux de leurs voix, ne peuvent aisément se réunir dans l'accord, si ce n'est par l'équïssonne de l'octave, ou des octaves.

CHAPITRE IX.

De la maniere d'accorder en bon ton les voix qui chantent alternativement avec les instrumens.

I. **A** Pres avoir vû la façon de maintenir en bon ton les pieces de chant nonobstant la diversité des voix; il reste à voir la maniere avec laquelle l'on doit entretenir en bon ton les instrumens avec les voix, & les voix avec les instrumens lors qu'on les touche alternativement parmi le chant des voix. Il faut donc dans cette rencontre poser pour fondement, premierement que les voix doivent s'accommoder & s'assujeter au ton & à la dominante des instrumens; d'autant que les cordes & les tuyaux de ceux-cy estans invariables dans leur son, & immobiles dans leur situation, ils ne peuvent pas estre ni maniez ni fléchis de mesme que les voix qui sont flexibles & variables; & partant ce sont les voix qui doivent estre ajustées au ton des instrumens.

II. En second lieu ceux qui touchent les instrumens doivent avoir l'adresse d'approcher le plus pres qu'ils pourront

du ton naturel de la dominante des voix ; ce qu'ils peuvent faire facilement s'ils ont l'égard qu'ils doivent avoir à la qualité des instrumens & à celle des voix qui leur répondent.

III. Si donc c'est un orgue, avec lequel un chœur détaillé, par exemple, ait à chanter alternativement, il se trouvera qu'entre les quatre octaves dont il est ordinairement composé, sa mèse, qui échoit sous la lettre *c* fournira un ton assez commode aux trois dominantes des modes qui se rencontrent sous la mesme lettre de *c*, parce que ce ton de la mèse de l'orgue ne surpasse la pleine voix des tailles, qu'environ d'un ton, ou au plus d'une tierce mineure. Quand toutefois les voix sont obligées de chanter quelques pieces de chant du troisième ou du cinquième mode alternativement avec l'orgue ; & que ces pieces ne sont pas seulement des pseumes, ou des cantiques, mais des répons, ou des graduels, ou des offertoires, ou autres choses semblables ; Alors la finale du troisième pourra estre au *sol* ou *re* du *G* par *b mol*, & sa dominante au *fa*, ou au *sa* du *b*. Et la finale du cinquième sera au *c*, qui est la finale du cinquième affinal ou de l'onzième, & sa dominante au *g*.

IV. De plus la lettre *a* inferieure d'une tierce au mesme *c* ou mèse de l'orgue, donnera pareillement les trois autres dominantes du *la* qu'elle y gouverne, & qui sont si approchantes du ton de la pleine voix, que la difference n'en sera pas considerable.

V. Et partant il ne restera que deux dominantes qui ayent besoin d'estre transposées, sçavoir la dominante du second mode, qui estant située dans la lettre *F* de l'orgue se trouve plus basse que la pleine voix d'une tierce majeure ou environ, & la dominante du septième mode qui estant placée au *d* au dessus de la mèse de l'orgue se rencontre estre plus haute que la pleine voix d'une tierce majeure ou environ. Afin donc de transposer convenablement ces deux modes, il n'y a qu'à monter le second d'une quarte, c'est à dire sa finale de la lettre *D* à celle de *G*, & sa dominante de la lettre *F* à la lettre de *b fa* ou *sa* : & rabbaïsser le septième d'une quinte, c'est à dire sa finale de la lettre *G*, à la lettre *C*, & sa dominante de la lettre *d* à la lettre *G*. Car par le moyen de ces deux transpositions l'un & l'autre de ces modes se trouvera à un ton

C. IX. De l'accord du chant alternatif des voix & des instrum. 165
 ou à un demy-ton pres du ton de la pleine voix des tailles ,
 laquelle se rencontre ordinairement en ces sortes d'instru-
 mens sur la touche de la lettre *a* qui est la plus proche des
 deux susdites dominantes du *b* & du *G*.

VI. Quant aux dominantes des modes neuvième , dixié-
 me , onzième , & douzième , lors qu'il se rencontre des pie-
 ces de chant de ces modes l'organiste n'aura qu'à transposer
 le neuvième au 9^e par *b mol*, qui a sa finale au *D* & sa domi-
 nante à l'*a*. Laisser le dixième en son lieu qui a sa finale en *a*
 & sa dominante au *c*. Laisser pareillement le onzième naturel
 dans l'assiette de sa finale & de sa dominante : & rabbaïsser
 l'onzième transposé d'une quarte, afin que sa finale & sa do-
 minante se trouvent en celles du naturel, qui a le *C* pour finale
 & le *G* pour dominante. Enfin transposer le douzième na-
 turel au 12^e par *b mol*, dont la finale est en *F* & sa dominan-
 te en *a*.

VII. Que si le chœur avec lequel l'orgue est alternative-
 ment touché est de voix basses ou de voix hautes , il sera de la
 prudence & de l'adresse de l'organiste de retenir les tons des
 dominantes qui approchent de plus pres du ton naturel de la
 pleine voix qui est propre aux basses , ou qui convient aux
 voix hautes ; & de transposer les autres dont les dominantes
 sont trop éloignées de ces sortes de pleine voix ; afin de les
 faire joindre ensemble , autant que la disposition des cordes,
 & des tuyaux des instrumens le pourra permettre. Les or-
 ganistes qui n'ont pas encore toute l'experience pourront se
 servir de la table suivante, qu'un organiste de Paris a depuis
 peu de temps donnée au public dans ses pieces d'orgue pour
 les hymnes & le *Magnificat*.

*Les huit tons ordinaires de l'orgue
 pour les voix basses.*

- Le 1. en *D. la, re, sol.*
- Le 2. & le 3. en *G, re, sol, ut, par b.*
- Le 4. en *E. mi, la.*
- Le 5. en *C. sol, ut, fa.*
- Le 6. en *F. ut, fa.*
- Le 7. en *D. la, re, sol, diésé.*
- Le 8. en *F. ut, fa.*

*Les tons ordinaires pour les voix
 hautes.*

- Le 1. en *G. re, sol, ut par b.*
- Le 2. & 3. en *A. mi, la, re.*
- Le 4. en *C. sol, ut, fa, par b. à
 la dominante.*
- Le 5. en *F. ut, fa.*
- Le 6. en *G. re, sol, ut, par H.*
- Le 7. en *F. ut, fa.*
- Le 8. en *G. re, sol, ut.*

Les tons extraordinaires pour les voix basses.

- Du 1. en C. *sol, ut, fa.*
 Du 1. ou du 2. en e. *mi, la.*
 Du 3. en A. *mi, la, re.*
 Du 5. en D. *la, re, sol.*
 Du 6. en G. *re, sol, ut.*
 Du 6. en A. *mi, la, re.*
 Du 8. en G. *re, sol, ut.*

Les tons extraordinaires pour les voix hautes.

- Du 1. en D. *la, re, sol.*
 Du 1. en E. *mi, la.*
 Du 2. en G. *re, sol, ut.*
 Du 4. en E. *mi, la.*
 Du 5. en C. *sol, ut, fa.*
 Du 5. en D. *la, re, sol.*
 Du 6. en A. *mi, la, re.*

CHAPITRE X.

De la maniere de continuer le chant en bon ton.

I. **T**Out ce qui a esté dit cy-dessus pour faire voir la maniere de commencer les modes en bon ton, donne pareillement le moyen de le continuer & de s'y maintenir: puis que selon les philosophes les choses ont accoustumé d'estre conservées par les mesmes principes qui les ont produites. C'est donc par le moyen de la pleine voix que l'on pourra se maintenir en bon ton, & ce en deux façons: dont la premiere est qu'aussi-tost que la dominante a esté prise en pleine voix, tous ceux qui doivent ensemble continuer le chant, en conservent pareillement l'idée avec celle des autres cadences du mesme mode, particulièrement de la finale, & se rendent attentifs tant à terminer nettement & au vray ton les dernieres notes de la finale, qu'à recommencer celles de la dominante; car ce sont les deux bases de chaque mode, lesquelles estant posées & affermies comme il faut, sont l'appuy & le soustien de tout le chant; & ne manquent jamais de le maintenir en mesme estat & au mesme ton auquel il a esté commencé sans l'abaisser ni le hausser. Et c'est pour ce sujet que quand les voix chantent alternativement avec l'orgue ou avec quelque autre instrument, elles n'abaissent jamais: d'autant que les cordes & les tuyaux des instrumens estans fermes & immobiles dans le son de leurs finales & de leurs dominantes, ils obligent insensiblement les voix d'y correspondre, & sans leur causer aucune peine ni travail ils

CHAP. X. *De la maniere de continuer le chant en bon ton.* 167
les empeschent de mollir. Il en arrivera donc de mesme aux voix, si dans la psalmodie & autres semblables chants alternatifs elles recommencent au son de la dominante, & se terminent précisément à celuy de la finale, sans le varier ni en l'une ni en l'autre; car pour lors la finale leur servira à remonter plus facilement à la dominante; & reciproquement la dominante les fera plus aisément retomber sur la finale à cause de la consonance & du mutuel accord qui se rencontre toujours entre ces deux cadences.

II. Mais si par un événement contraire les premieres voix qui recommencent le chant, se relâchent & s'écartent du véritable ton à la reprise, elles entraînent insensiblement les autres voix après elles; parce que l'oreille qui abhorre naturellement le discord, & la science qui enseigne que le discord se rencontre toujours entre les voix dont les unes sont ou plus hautes ou plus basses que les autres d'un ton ou d'un demy-ton, se joignans secrettement ensemble, obligent imperceptiblement les autres voix à se laisser plutôt aller à suivre le faux ton de celuy qui a le premier, quoy que mal, commencé, que de s'efforcer à reprendre avec travail & avec discord le véritable ton. De sorte que ceux qui recommencent les premiers après les cadences du chant & après les versets ou leurs mediations, & qui les finissent les derniers, semblent faire à l'égard du chant le mesme office, que fait le patron d'as la conduite du navire: car comme celuy-cy fait aller droit cette grande machine, ou la fait tourner à gauche ou à droite suivant le mouvement qu'il donne au manche d'un petit gouvernail; de mesme ceux qui commencent ou finissent le chant, le maintiennent droit & en bon estat, ou le font hausser ou baisser selon le mouvement qu'ils donnent au commencement & à la fin de leurs voix. C'est pourquoy ils n'ont pas besoin de moins d'adresse & d'experience, de soin & de vigilance pour maintenir en bon estat le chant, que le patron du vaisseau en doit apporter à la conduite du gouvernail pour maintenir en bon estat son vaisseau & le faire arriver à bon port.

III. La seconde façon avec laquelle les dominantes prises en pleine voix aident beaucoup à entretenir le chant en mesme ton, consiste en ce qu'estans tout à fait conformes à la portée naturelle de la voix, elles empeschent qu'elle ne soit

jamais violentée, ni par des sons trop hauts, ni par des sons trop bas, & ainsi la delivrent de la violence, qui est le plus plus grand obstacle que l'on puisse mettre à la durée & à la continuation d'une chose; car tout ce qui est violent ne peut estre de longue durée ni se maintenir long-temps en mesme estat. C'est pourquoy quand les dominantes du chant sont trop hautes, ou trop basses, l'on voit par experience que comme l'on ne peut chanter à des tons ainsi dereglez qu'avec effort & avec peine, l'on ne peut pas aussi s'y maintenir; & qu'au contraire lors que leur ton est moderé & bien réglé, l'on peut aisément continuer le chant aussi long-temps qu'on veut, sans en varier le ton & sans se fatiguer; ainsi qu'on le peut voir dans le chant des grandes solemnitez, & des longues processions des eglises cathedrales ou autres semblables; où il a accoûtumé d'estre continué les demy-journées sans aucune variation du ton ni alteration des voix.

I V. Une autre chose qui n'aide pas peu à maintenir le ton en estat, est, d'y observer soigneusement la mesure & les cadences qui sont deuës à chaque espece de chant & à chaque mode, en sorte qu'on ne chante jamais en plain-chant une piece qui appartient au chant metrique ou au chant psalmodique; ni en chant metrique ou psalmodique ce qui doit estre chanté en plain-chant; parce que l'alteration de la mesure & des cadences qui sont propres à ces diverses sortes de chants, s'étend insensiblement jusques au ton de la dominante mesme, & ne cause pas moins de corruption dans le chant, queferoient dans la poésie les vers que l'on reciteroit cōme si c'estoit de la prose; ou dans la rethorique la prose qui seroit prononcée en façon de vers. C'est pourquoy avant que de commencer chaque piece de chant, il est fort important de prendre d'abord l'air non seulement de son mode, de ses principaux intervalles, & du ton de sa dominante; mais aussi de sa mesure & de ses cadences, afin d'en conserver l'idée durant le chant, & de ne jamais les rompre ni les diviser, soit par une espece de pause ou de silence entre les syllabes ou les notes d'une mesme cadence, soit par une plus longue ou plus courte mesure que ne demandent les especes de chaque chant.

V. Voicy encore un mot d'avis pour ceux qui chantans seuls quelque chose qui est de durée, comme les leçons, les prefaces, ou autres choses semblables ont accoûtumé d'en
 abbaïsser

CH. XI. *De la maniere de continuer le chant en bon ton.* 169
abbaisser ou d'en hauffer le ton. Afin donc de corriger l'un
& l'autre de ces manquemens, ils n'ont en chantant qu'à s'é-
couter eux mesmes, & cependant faire reflexion sur la note
de ce qu'ils chantent jusques à tant qu'ils se soient défaits de
cette sorte d'habitudes.

CHAPITRE XI.

*De la maniere de commencer, & de continuer en bon ton ce qui
ne se chante pas en notes, & ce qui se recite tant seulement.*

I. **S**I le ton de la pleine voix est propre à regler celuy
du chant en notes, il ne l'est pas moins pour mo-
derer celuy du chant tout droit & celuy mesme des autres
choses que l'on ne fait que reciter, ou lire, ou declamer en
public.

II. Quand donc le chant est tout droit ou à l'unisson, le ton
de sa teneur & de sa dominante doit estre rabaisé d'une tier-
ce au dessous de la pleine voix & de la dominante du chant
en notes; c'est à dire, qu'au lieu d'élever la voix depuis son
plus bas son jusques à l'octave, il ne faut la monter que jusques
à la sexte: la raison est, que la voix estant lors obligée de te-
nir ferme sur l'unisson du ton, & ainsi estant privée du soula-
gement que la vicissitude de l'abbaissement & du rehausse-
ment ont accoûtumé de luy causer, elle a besoin d'estre te-
nuë un peu plus basse, afin de pouvoir estre commodement
continuée dans cette sorte de teneur; joint que cette façon
de chant estant plus continu que n'est pas le chant en notes,
& ayant plus de ressemblance avec le recit qu'avec le chant,
il doit aussi davantage participer au ton de celuy-là, que de
celuy-cy; & par la difference de ce ton marquer la distin-
ction qui doit estre entre l'un & l'autre chant.

III. Il faut encore observer une pareille proportion entre
ce qui se chante tout droit, & ce qui ne doit estre que sim-
plement recité; car afin que ce recit se puisse faire commo-
dement & decemment, il est besoin que la dominante ou te-
neur de cette sorte de recit soit d'une tierce plus basse que la
teneur du chant droit; c'est à dire, une quinte au dessous de
la pleine voix ou à la quarte la plus basse.

IV. Quant aux lectures, recits, ou discours qui se font en

public à une multitude de personnes, ou en des lieux vastes & spacieux, leur dominante ou teneur doit ressembler à celle du chant droit; & estre plus basse que la pleine voix d'une tierce ou environ; mais dans les predications ou autres semblables discours la voix y peut estre ¹ en quelques endroits rehaussée au dessus ou rabaisée au dessous d'une tierce, ou d'une quarte, ou mesme d'une quinte, selon que la diversité des mouvemens qui s'y rencontrent le peut demander, & que le lieu de l'auditoire & l'éloignement des auditeurs ² ou la qualité de la voix le peut permettre.

¹
Quintil.

²
Isidor.

V. Or en cette diversité de tons il faut remarquer que bien que celui de la pleine voix considéré physiquement soit indivisible, il ne laisse pas toutefois d'avoir moralement de l'étendue jusques à un ton au dessus & un ton au dessous de la mesme pleine voix: & partant que tous les autres qui doivent se mesurer par celui de la pleine voix peuvent avoir par proportion une pareille étendue, dont on se peut convenablement servir dans la pratique, soit pour mettre quelque différence entre les offices de l'Eglise selon qu'ils sont ou plus ou moins solennels tenant ceux-cy d'un ton un peu plus bas, & ceux là d'un ton un peu plus gay & plus élevé: soit pour mieux s'accommoder à la qualité ou à la pluralité des voix avec lesquelles l'on est obligé de chanter: soit pour mieux moderer le ton des pieces qui ont une grande étendue, & qui dans cette étendue ont quelque consistance dans leur quarte supérieure ou inférieure. Car en ce cas là la dominante des impairs peut estre prise un peu plus basse lors que la quarte supérieure de leur octave a une multitude de notes: & au contraire la dominante des impairs doit estre tenuë un peu plus haute quand il y a plusieurs notes dans leur quarte inférieure.

VI. Enfin il est nécessaire de remarquer que quand l'étendue des voix est moindre que celle de la double octave & qu'elle ne peut atteindre qu'à une douzième ou treizième, alors la pleine voix ou la mesme de ces sortes de voix ne fera par proportion qu'à leur sixième, ou à leur septième & non à leur octave.

PARTIE CINQUIÈME.

Des cadences du chant, & de la mesure de leurs pauses ou silences.

CHAPITRE I. DE LA NATURE

Quelle est la nature, le nombre, & le lieu des cadences.



Les cadences ne sont autre chose que certains sons ou notes qui sont propres à diviser chaque mode ou piece de chant en divers membres, & à en faire la distinction & le terme, à cause que la voix y tombe plus doucement & y repose plus naturellement qu'elle ne fait pas sur les autres sons ou notes du mesme mode.

*Guido.
& alij.*

II. Le nombre des principales cadences de chaque mode est ordinairement de trois; dont la premiere & la plus considerée est appellée finale, parce que c'est celle qui l'acheve & le termine; la seconde est la dominante, que les autres notes par leurs frequens retours vers elle reconnoissent comme pour leur maistresse. La troisieme est la mediane ou mediane qui se rencontre au milieu de la quinte de chaque mode, & à la tierce au dessus de la finale. Outre ces trois principales cadences il y en a d'autres qui sont moindres, lesquelles l'on a aussi accoustumé d'employer, lors que les pieces de chant sont un peu longues; sçavoir les notes qui sont à la seconde dans les tons impairs; & aux tons pairs les notes qui sont à la quarte au dessous la finale: ou selon Franchin toutes les notes par lesquelles le mode peut estre decemment & regulierement commencé; desquelles il a esté fait mention cy-dessus au chapitre III. de la IV. partie.

III. Les cadences du plain-chant sont ordinairement pla-

172 PARTIE V. *Des cadences du chant, & de la mesure de &c.*
cées aux endroits de la lettre où sont les points, les deux points, ou les virgules, c'est à dire, sur les dernières notes qui précèdent les points & les virgules; afin de mieux accorder ensemble les incisions, les membres, & les périodes du chant avec ceux de la lettre; & la signification de ceux-là avec le sens de ceux-cy. Ce qui toutefois n'empêche pas qu'il ne s'en rencontre assez souvent en d'autres endroits de la lettre, lors que ses articles ou ses membres sont un peu longs, & que les virgules où les points sont trop éloignés les uns des autres.

IV. Quant aux cadences des chants métriques, & aux cadences des hymnes, & des proses qui sont en plain-chant, elles sont placées à la fin ou à la clôture de chaque vers, & à leurs cesures quand ils en ont, soit qu'il y ait du sens, soit qu'il n'y en ait pas, soit que la cesure se trouve à la fin de la diction, soit qu'elle se rencontre au milieu; sur quoy l'on peut voir en la VIII. partie les exemples XIX. & XX.

V. Les cadences pareillement des chants rythmiques dans la psalmodie sont à la médiation ou cesure, & à la fin ou terminaison de chacun de ses versets. Celles des mêmes chants dans les leçons, capitules, épîtres, évangiles, ou autres choses semblables sont pareillement aux médiations, & aux terminaisons de leurs versets, ou périodes; c'est à dire sur les derniers accents & syllabes, qui précèdent immédiatement les points, ou les deux points.

VI. Et quoy que toutes ces sortes de cadences puissent être facilement discernées par ceux qui sont un peu versés dans la pratique du chant, neantmoins il ne sera pas inutile d'y mettre des marques soit au plain-chant, soit au chant métrique, suivant ce qui en a été remarqué cy dessus au nombre 10. du chapitre XIV. de la II. partie, afin que ceux qui n'ont pas le discernement si prompt ou qui l'ignorent, puissent d'abord & sans hésiter les reconnoître, & y faire les pauses ou silences convenables avec une plus grande uniformité.

CHAPITRE II.

Des pauses ou silences qu'il est necessaire de faire apres les cadences.

I. **L** Es pauses ne sont autre chose qu'une artificieuse & agreable omission de voix ¹, ou un silence qui est fait à propos. Elles sont necessaires dans le cours du chant pour plusieurs raisons 1. à cause de la nature de la voix humaine qui n'est pas moins bornée dans la continuité de son discours & de son chant ², qu'elle l'est dans l'élevation ou l'abaissement de ses sons: car comme elle a une certaine étendue au delà de laquelle elle ne peut ni s'élever ni s'abaisser: elle a pareillement un certain terme de son haleine, qu'elle ne peut outrepasser ni en discourant ni en chantant, si de nouveau elle ne la reprend par quelque respiration, ou silence, ou repos.

¹ Glarean.

² Boëtius.

II. Une autre raison pourquoy les pauses sont necessaires est la distinction ³, la beauté, & l'agrément des pieces de chant, qui ne sont renduës ni accomplies ni propres à causer de l'agrément aux auditeurs, si ce n'est par les repos & par les silences qui se font à propos apres leurs membres ou leurs cadences: de mesme que la suite d'une piece de rethorique ou de poésie ne peut estre ni parfaite ni agreable, si elle n'est prononcée avec la distinction de ses membres ou de ses cesures. De sorte que comme les peintures sont renduës beaucoup plus éclairantes, plus gayer & plus vives par les ombres que l'on y ajoute; aussi le chant est rendu plus doux & plus agreable par l'assortissement des silences, qui sont à l'égard des sons ce que les ombres sont au regard des couleurs.

³ Aufonius & alij.

III. Troisièmement les pauses & les silences font une partie fort considerable de la mesure totale & accomplie du chant ⁴; car comme cette mesure consiste en la durée & au temps, & que le temps n'est pas seulement la mesure du mouvement, mais encore du repos ⁵, aussi la durée de ces pauses, de ces repos, & de ces silences ne doit pas estre moins réglée, que le temps & le mouvement des sons ⁶.

⁴ Aristides. & alij.

⁵ Aristot.

⁶ Auguf.

IV. En quatrième lieu, l'accord & le concert, qui est la piece la plus necessaire au chant & à l'harmonie, ne peut se conserver & s'entretenir avec plusieurs qui chantent ensem-

7
Glarean.

8
Rham.
& alij.

174 PARTIE V. *Des cadences du chant, & de la mesure de &c.*
ble⁷ si ces repos & ces silences ne sont aussi ponctuellement
& uniformément observez; que les intervalles & la durée des
sons le doivent estre. Il y a encore quelques autres raisons
que les musiciens apportent pour faire voir la nécessité des
pauses; mais parce qu'elles appartiennent plûtost à la musi-
que qu'au plain-chant, il suffit de les ajoûter aux⁸ notes de
ce chapitre qui se voyent dans la VIII. partie.

C H A P I T R E I I I.

De la durée ou mesure des pauses, & de la façon de les marquer.

I. **L**a durée des silences qui se doivent garder apres les
cadences tant du plain chant, que des chants
metriques, ne doit estre que pendant le temps d'une de leurs
breves.

II. Celle des pauses de la psalmodie soit aux mediations,
soit à la fin des versets, doit estre réglée suivant l'usage de
chaque eglise ou communauté, en sorte toutefois que la pau-
se de la mediation, & celle qui se fait à la fin de chaque verset
ait au moins un silence de la valeur d'une breve¹.

1
August.

III. Les pauses des autres chants rythmiques comme sont
ceux des leçons, des epistres, des evangiles, des capitules,
& autres choses semblables demandent le silence de deux de
ses breves aux cadences medianes des deux points; & le silen-
ce de trois breves ou environ aux cadences des points, d'au-
tant que les pauses de ces chants non plus que leurs sons n'ont
pas une regle si precise de leur mesure, que les especes des au-
tres chants la peuvent avoir; & que la continuité de ces sor-
tes de chants demande un plus grand repos.

IV. Quant à la façon de marquer les pauses, elle n'est
point differente de celle des cadences: c'est pourquoy il n'y
a qu'à voir ce qui a esté dit cy-dessus touchant la marque des
cadences, au n. 10. du chapitre XIV. de la II. partie.

PARTIE SIXIÈME.

De la pratique du chant.

CHAPITRE I.

Qu'il est necessaire de joindre la pratique à la theorie, & de l'establiir toujourns sur les principes de la science & les regles d'une bonne methode, d'y rendre l'oreille fort attentive, & d'y avoir pour guide un bon Maistre.



PREs avoir traité des principaux points de la theorie du chant, & donné les principes & les preceptes de sa veritable pratique, il est à propos de voir l'ordre & la maniere qu'il faut garder pour s'y exercer utilement : car ce n'est pas assez d'avoir la connoissance de ces choses, il faut encore s'étudier à les bien exécuter, & par leur frequent exercice se former une habitude qui nous les fasse accomplir avec facilité & avec justesse.

II. Pour cet effet il faut en premier lieu que la pratique soit toujours accompagnée de la memoire des principes & des regles de l'art & d'une bonne methode.

III. Il est necessaire en second lieu de joindre au souvenir de ces regles & de ces principes une attention continuelle du sens de l'ouïe à tout ce qui concerne les sons, les intervalles, les mesures, les modes, le ton de voix, les cadences, & autres choses semblables. La necessité de l'un & l'autre de ces deux points s'ensuit évidemment de ce qui a esté remarqué au chap. v. de la 1. partie, sçavoir que la raison formée par la science, & l'ouïe conduite par la raison, sont comme les deux

*Boetius.
& alij.*

2
Boëtius.
 & alij.

instrumens de l'art du chant : & par conséquent que pour produire un chant qui en merite le nom on les y doit employer conjointement tous deux , de mesme qu'un artisan pour rendre accompli son ouvrage se doit servir de ses instrumens. De sorte que la raison, quoy que plus noble, ne suffit pas seule ; & mesme elle demeure comme liée , & n'a aucun pouvoir d'agir, si elle n'est accompagnée de l'attention de l'oüye ; car c'est celle-y qui fournit à l'entendement les premieres especes des sons, afin qu'avec la raison il en puisse juger , & en conduire la melodie. Enfin l'attention de ce sens est si importante & si necessaire en cet art , que le commun proverbe qui porte qu'il vaut mieux chanter de l'oreille que de la bouche luy donne plus de part dans la conduite du chant , qu'à la voix mesme : c'est pourquoy l'on compare avec grand sujet la necessité de ce sens en fait de chant , à celle que l'on a de la veuë ou pour contempler les mouvemens des astres , ou pour faire quelque belle peinture. Car comme c'est la veuë qui discerne les couleurs de la peinture , qui en conduit le meslange & l'application , qui prend garde à la proportion des membres, à la situation des figures, à leurs distances, à leurs postures , à leurs jours , & à leurs ombres , qui en fait le rapport à la raison , qui veille à l'execution de ce qu'ils ont arresté ensemble , en un mot qui conduit entierement & la main , & le pinceau. De mesme c'est l'oüye qui connoist & discerne tous les sons , & tous leurs intervalles, leur bonne ou mauvaise suite, leurs consonances ou dissonances, leurs temps & leurs mesures, leurs cadences & leurs silences, leur ton moderé ou excessif, l'accord ou discord des diverses voix ; & universellement toutes les autres choses qui concernent les sons & les voix qui sont l'objet de cette science. Elle en fait le rapport à l'esprit & conjointement avec la raison elle approuve ce qui est convenable ou rejette ce qui ne l'est pas , & conduit l'organe de la voix dans l'execution de ce qui a esté ordonné. De sorte qu'il est aussi peu possible à un sourd , ou à celuy qui n'a pas l'oreille attentive pour s'écouter soy mesme , & tout ensemble ceux avec lesquels il chante d'entretenir l'accord ou l'harmonie , & de bien chanter ; qu'il est possible à un aveugle ou à celuy qui divertit sa veuë ailleurs pendant qu'il mesle les couleurs & qu'il les applique avec le pinceau , de faire un tableau qui soit de tous points accompli.

3
Plato.

4
Boëtius.

5
Iob. 34.

IV. Comme donc cette attention de l'ouïe est si nécessaire à ceux qui chantent actuellement, elle leur peut aussi estre fort utile lors qu'ils ne font seulement qu'écouter le chant des autres, si en mesme temps ils veulent faire reflexion sur la maniere avec laquelle l'un conduit sa voix dans les differens intervalles; l'autre dans les diverses mesures des sons & des silences, celuy-cy dans la prise ou reprise du ton, celuy-là dans la continuation & dans l'accord avec les autres: d'autant que par le moyen de semblables observations ils peuvent mieux juger tant de ce qui est bon & qui merite d'estre imité, que de ce qui est defectueux & que l'on est obligé d'éviter dans l'exercice du chant.

V. En troisieme lieu il est besoin d'un Maistre prudent & bien versé dans cet art, qui puisse par son sçavoir & son adresse donner l'intelligence & enseigner la pratique de tout ce qui est contenu dans ce livre à ses disciples selon la disposition de leur voix, & la capacité de leur esprit. Car comme les bonnes impressions que l'on reçoit dans les commencemens peuvent facilement se conserver, & donnent un grand avantage pour se perfectionner dedans cet art; de mesme celles qui sont mauvaises ne s'effacent que difficilement; & estans fortifiées par la mauvaise habitude qu'on s'en est formé, rendent cet exercice beaucoup plus difficile.

6
August.
& alij.

VI. Et quoy qu'il se puisse trouver des personnes qui ayent assez d'esprit & de capacité pour se former & se dresser d'eux mesmes dans la pratique du chant à la faveur d'une bonne methode dont ils ont déjà l'intelligence & la theorie, neantmoins s'ils peuvent joindre à certe connoissance l'aide d'un maistre bien versé dans la pratique, ils prendront un chemin bien plus court, plus facile, & plus asseuré pour en acquerir la perfection. Quant à ceux qui n'ont ni l'âge, ni l'esprit, ni la capacité pour entendre ces choses, ils ne peuvent les apprendre que par l'instruction d'un bon Maistre, qui suivant la portée de chacun doit leur enseigner ce qui sera nécessaire de la theorie; & leur montrer la pratique.

CHAPITRE. II.

L'ordre & la maniere de s'exercer en la note du chant ou à solfier,

I. **A**vant que de commencer à s'exercer en la note l'on doit apprendre & avoir connoissance de l'une des gammes à laquelle l'on trouvera plus d'ouverture & de facilité; de mesme que l'on a coûtume d'apprendre l'alphabet & d'en connoistre les lettres avant que de les assembler & de commencer à lire.

^I
Boëtius.

II. Apres cette connoissance de la gamme, de ses lettres, & de ses clefs, de ses syllabes & de ses intervalles, l'on s'exercera premierement à tenir la voix ferme sur un mesme son, tantost plus bas, tantost plus haut & à le repeter ainsi plusieurs fois à l'unisson; afin qu'ensuite de ce fondement d'égalité, qui est le principe de toutes les proportions¹, l'on puisse faire suivre par ordre l'inégalité de tous les differents intervalles, & en faire un discernement plus parfait. Car si l'on ne peut pas marcher dans un chemin qui est plain, droit, & bien uni, l'on aura bien de la peine à courir dans celuy qui est haut & bas, & beaucoup plus difficile à tenir.

III. Quand donc l'on se sera ainsi bien affermi dans l'unisson, l'on commencera à hausser la voix au dessus par le degré d'un ton different auquel on élèvera ou la mesme syllabe dont l'on s'est servi à l'unisson, ou bien la suivante; puis on abaissera la mesme syllabe un ton au dessous le mesme unisson, remarquant la difference sensible qui est entre le son égal ou uniforme de l'unisson, & le son inégal du ton, soit qu'il s'éleve en haut, soit qu'il descende en bas.

²
Aristox.

IV. De l'exercice du ton, il faudra passer à celuy du demy-ton, tant en montant qu'en descendant, y addoucissant toujours la seconde des notes qui entre dans sa composition ou dans sa prononciation, & remarquant pareillement avec l'ouïe la difference sensible qu'il y a entre deux sons, qui ont la distance d'un ton de l'un à l'autre², & deux autres sons qui ne sont éloignez l'un de l'autre que d'un demy-ton.

V. Lors que l'on aura appris à bien former ces deux intervalles, dont tous les autres sont composez, l'on s'exercera

CH. II. De l'ordre & de la façon de s'exercer dans la note &c. 179
à solfier par degrez conjoints premierement en montant, puis
en descendant les syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la*; afin qu'avec
l'idée de ces syllabes l'on ait en suite plus de facilité à pronon-
cer en montant & en descendant, par degrez conjoints & par
degrez disjoints tous les autres intervalles de l'octave; c'est
à dire de la tierce majeure & de la mineure, de la quarte & de
la quinte, de l'une & de l'autre sexte; & enfin de l'octa-
ve mesme. Ce que l'on doit faire avec d'autant plus de soin,
que lors qu'on sçaura ce peu d'intervalles; dont tout le chant
& toutes ses pieces sont composées, il ne se rencontrera plus
aucune chose que l'on ne puisse facilement chanter: particu-
lierement lors qu'apres s'estre accoustumé à chanter tous
ces intervalles au ton de la voix le plus naturel, l'on s'exerce
pour la rendre encore plus souple dans la note des 7. especes
d'octave, & qu'on les solfie par degrez conjoints l'une apres
l'autre, commençant par la plus basse où la voix puisse des-
cendre, & les continuant par ordre jusques à la plus haute où
elle puisse atteindre: c'est à dire commençant par exemple,
par l'*ut* du *C* le plus grave jusques à l'octave des mesmes *ut*,
& *c*, puis continuant par le *re* du *D* suivant jusques à l'octave
des mesmes *re* & *d*, & du *mi* de l'*E* jusques à l'octave des mes-
mes *mi* & *e*, du *fa* de *f*, jusques à l'octave des mesmes *fa* & *f*,
du *sol* du *G* jusques à l'octave des mesmes *sol* & *g*, du *la* de l'*a*
jusques à l'octave des mesmes *la* & *a*, & du *mi* de \square *carre* ou
du *si* jusques à l'octave des mesmes *mi* de \square *carre* ou du *si*.
Après donc s'estre exercé à monter du son le plus bas de cha-
cune de ses octaves jusques au son qui en est le plus haut: l'on
les solfiera incontant en descendant du mesme son plus haut
jusques au plus bas, afin de se façonner à les entonner ainsi
de suite par tous les degrez de la voix hauts & bas, tant en
montant qu'en descendant. Apres quoy l'on solfiera le dis-
diapason entier ou les deux octaves tout d'une suite, premie-
rement en montant puis en descendant; où cependant l'on
remarquera l'étendue de la voix depuis l'extreme du son le
plus bas jusques à l'autre extreme du son le plus haut, & pas-
sant sur la mese ou la note qui fait le milieu des deux octaves,
l'on y arrettera quelque temps la voix ferme & à l'unisson
pour en mieux remarquer le son & s'en former une idée plus
familier.

3
Guido.

4
Ptolem.

V L. Il faudra encore exercez la voix dans toutes les

especes de chacun des autres intervalles de l'octave, premierement par degrez conjoints & incontinant apres par degrez disjoints, allant d'un extreme de l'intervalle à l'autre sans toucher aux notes du milieu, l'un & l'autre tant en montant qu'en descendant; commençant par les moindres intervalles des tierces mineure & majeure, apres lesquels lon fera suivre ceux de la quarte, de la quinte, des sextes mineure & majeure, & de l'octave. Ayant donc ainsi parcouru tous ces intervalles en l'une des sept octaves, par exemple, en la plus basse on les poursuivra avec un pareil ordre en chacune des autres octaves superieures jusques à la plus haute, afin de s'accôûrumer à franchir toutes ces sortes d'intervalles soit en bas soit en haut avec une assurance parfaite, & avec une voix distincte, ferme, & vigoureuse, qui n'ait rien de confus, de feint, ni de flatté. En suite de quoy Aretin estime qu'il sera fort utile d'entremesler les differens intervalles de l'octave les uns avec les autres, premierement en montant, puis en descendant, comme aussi de commencer les mesmes intervalles d'une piece de chant par differentes lettres & differens sons. Les exemples de tous ces intervalles se peuvent voir au VI. exemple, à la fin duquel l'on en voit quelques uns dont Aretin mesme se servoit.

VII. Si celuy qui a la conduite de cet exercice y remarque quelques defauts dans la prononciation, ou quelque voix aigre ou rude; ou trop roide ⁶ & dure, ou molle & effeminée, ou vaine & affectée ⁷, ou triste, ou criarde, ou sourde, ou tremblante, ou pesante & lasche, ainsi qu'est la voix d'une personne, ou qui s'endort, ou qui est lassé & hors d'haleine, ou venant moitié du gosier, ou moitié du nez, ou seulement d'une des levres, ou d'un organe qui est contraint ⁸, soit en baissant trop la teste & le menton, ce qui empesche de bien articuler les syllabes & de prononcer nettement les mots; soit en tenant la teste & le col trop roides & trop élevez, ce qui rend la voix plus seche & plus rude, & l'oreille plus dure à cause de la trop grande tension des nerfs & des arteres; soit en tordant le col ou la bouche; il aura soin de donner prudemment l'adresse & les moyens qu'il jugera estre les plus propres pour corriger ces defauts & autres semblables ⁹, afin de rendre la voix d'un chacun la plus nette, la plus claire ¹⁰, la plus distincte, & la plus ¹¹ juste qu'il sera possible; &

⁵
Aristox.

⁶
Guido.
& alij.

⁷
Quintil.

⁸
Quintil.

⁹
Franch.

¹⁰
Aristot.

¹¹
Mersen.

CHAP. III. *L'ordre & la façon de s'exercer dans la mesure &c.* 181
par mesme moyen contenir aussi toutes les autres parties ou
mouvements du corps dans la modestie & dans la bienséance
convenable.

VIII. Il faudra pareillement prendre garde durant cet
exercice de ne pas enfler ou grossir la voix au delà de son ton
naturel, parce que si l'effort en est grand il rendra la voix du-
re ¹² & defagréable, & dans la continuation sera capable de
l'alterer & de la corrompre. Il faut aussi éviter de l'attenuer
avec affectation, d'autant que cela l'énerve & luy oste tout
ce qu'elle peut avoir de masle & de vigoureux. Qui en vou-
dra sçavoir davantage touchant les defauts de la voix pourra
voir Quintilien au 3. chapitre de son livre onzième.

¹²
Aristot.

IX. Il est encore necessaire de s'abstenir de toute sorte de
mauvaise prononciation en proferant les notes, comme seroit
de les marteler, ou croquer, ou hoqueter, au lieu de les fai-
re couler doucement les unes apres les autres; ou bien d'y
ajouter ou entremesler des fredons, des roullades, des trem-
blemens, des accens estrangers, ou autres choses qui tien-
nent de l'affectation, ou quelque autre sorte de mauvaise pro-
nonciation, ou de routine. L'on aura semblablement soin de
ne point ajouter de notes ni de demy-notes entre les extre-
mes des intervalles qui se font par degrez disjoints, qui est un
defaut auquel les chantres donnent vulgairement le nom de
pont aux asnes.

CHAPITRE III.

*L'ordre & la façon de s'exercer dans la mesure des notes ou de leurs
sons, & en celle de leurs pauses ou silences.*

I. **A** Pres estre suffisamment instruit & affermi en tout
ce qui concerne la distance des notes & de leurs
intervalles, il faudra pareillement s'exercer à garder pon-
ctuellement leurs temps & leur durée; à cet effet l'on com-
mencera par leur mesure égale qui est le principe & le fonde-
ment de toutes les autres mesures inégales; de mesme que l'u-
nisson ou le son égal est le principe de tous les sons inégaux;
& qu'univerfellement la proportion d'égalité est le fonde-
ment de toutes les proportions d'inégalité.

II. En suite de l'exercice de la mesure égale des notes l'on

passera à celui de leurs mesures inégales aux chants trochâiques, jambiques, & dactyliques; observant cependant la différence sensible, qu'il y a tant entre deux temps égaux en leur lever & leur poser ou fraper qui font la mesure entière, & la durée d'un seul des deux temps qui ne contient que la demy-mesure, qu'entre les airs de ces trois sortes de chants.

III. Afin donc de mieux reconnoître cette différence, la pratiquer plus exactement, & en contracter plus facilement une bonne habitude, il sera besoin dans les commencemens de cet exercice de la battre en particulier actuellement, jusques à ce que s'y estant ainsi accoutumé l'on s'en soit rendu l'idée si familière, qu'en la rappelant à la mémoire l'on puisse la garder aussi ponctuellement en chantant comme si on la battoit effectivement¹: car la seule mémoire ne donne pas moins de facilité à l'observer, que le souvenir de la différence ou de la distance des sons en peut causer pour bien solfier & rendre justes tous les intervalles du chant.

¹
Mersén.

IV. Le même ordre & la même manière que l'on garde en la mesure des sons se doit par proportion observer dans la mesure des silences & des pauses qui se font après les cadences; car les commencemens s'en peuvent régler en particulier par le battement actuel; mais après que l'on en a contracté l'habitude, la seule idée de l'actuel ou la mesure mentale jointe à l'oreille² en peut rendre le temps ou la durée aussi juste comme pourroit faire le battement s'il estoit actuel.

²
Horatium.

V. Un autre moyen fort aisé pour garder cette mesure, & même nécessaire lors que l'on chante plusieurs ensemble, est qu'après les silences on laisse toujours recommencer ceux qui ont la conduite du chant, & que jamais on ne les devance; ce qui n'est pas moins important pour entretenir l'accord des voix, que la mesure des pauses, ainsi qu'il sera plus amplement deduit cy dessous.

VI. Que si quelqu'un a besoin de respirer ou de reprendre haleine hors le lieu & le temps des silences & des pauses: non seulement il le peut en son particulier; mais même il le doit faire, d'autant qu'il n'y a rien de plus nécessaire pour pouvoir commodément chanter & continuer le chant sans travail; que de ménager tellement son haleine, qu'on ait toujours la

³
Ovidium.

CH. III. *L'ordre & la façon de s'exercer dans la mesure des* &c. 183
liberté & le pouvoir de manier la voix comme l'on veut, & de la flechir sans aucune contrainte à toute sorte d'intervalles, de mesures, & de cadences, qui ont accoûtumé de se trouver dans la suite du chant. C'est pourquoy si le repos des silences ou des pauses communes n'est pas suffisant pour soulager la foiblesse de la poitrine de quelques particuliers, il leur est aisé d'y pourvoir sans troubler ni l'accord du chant ni la suite de la lettre, en observant ce qui en est remarqué au chapitre suivant.

VII. Quant à l'ordre & à la maniere de commencer & de continuer le chant en bon ton, il en a esté parlé fort au long dans les derniers chapitres de la quatrième partie, où l'on trouvera comment on peut facilement s'y exercer, & s'en rendre la pratique aussi familiere que celle des intervalles, & des mesures. Il reste seulement à ajoûter icy deux petits avis sur ce sujet, le premier pour ceux qui doivent commencer les pieces de chant soit en notes soit tout droit, est qu'ils ne se contentent pas de leur donner seulement le ton, mais aussi qu'ils ayent soin d'y observer conjointement la mesure & le temps avec lequel elles doivent estre continuées par tous ceux qui les chantent ensemble; & qu'ainsi ces commencemens ne leur servent pas moins de regle pour la mesure, que pour le ton. C'est pourquoy ils doivent éviter avec autant de soin l'excez qui se peut commettre aux deux extremités de la mesure ou trop lente ou trop precipitée, que celui des deux extremités du ton trop bas ou trop haut: parce que non seulement la mesure trop precipitée, mais aussi la trop + lente peut également blesser l'oreille, & alterer ou corrompre tant l'harmonie du chant, que la prononciation & le sens de la lettre.

4
Augst.
& *alii.*

L'autre avis est pour ceux qui dans la continuation du chant recommencent les premiers soit immediatement apres que les chantres ont entonné, soit apres les silences ou les pauses, afin qu'ils le fassent avec la modestie & la bienséance convenable, en sorte que tous ceux qui doivent chanter ensemble avec eux puissent aussi-tost & quasi imperceptiblement unir leurs voix avec la leur, de mesme que s'ils avoient recommencé tous ensemble & en mesme temps.

5
Ambros.

CHAPITRE. IV.

De la maniere d'appliquer la note à la lettre.

I. **Q**Uand celuy qui apprend à chanter sera assez affermi dans l'exercice de la note, il passera à celuy de la note jointe au texte, & s'il se sert des gammes à nuances, il commencera par les pieces où il n'y a point de nuances: puis par celles qui montent jusques à l'octave: apres par celles qui sont meslées de *bmol* & de *carre*, & en suite par celles où il se rencontre des notes feintes. La maniere donc d'appliquer la note sur la lettre, par exemple *fa, sol, la*, sur la syllabe *Do*, du mot *Domine*, sera d'élever les sons differens de ces trois mesmes notes sur la seule syllabe *Do*, & semblablement en prononçant les autres syllabes tant du mesme mot que des autres du texte, de se ressouvenir en mesme temps de la qualité des notes, & des intervalles qui leur répondent; car par le moyen de cette reflexion, & de l'application mentale des notes sur les syllabes de toute sorte de dictions l'on apprendra en peu de temps à chanter le texte avec autant de facilité que la note. Or cet avis est de telle importance, que Guy Aretin estime que ce ne sont pas seulement les commençans, ou bien ceux qui par une longue routine ont contracté de mauvaises habitudes dans le chant qui doivent s'assujettir à cette pratique; mais mesme les plus avancez, & qui sçavent déjà le chant par cœur: d'autant, dit-il, qu'ils ne peuvent jamais ni sçavoir, ni estre assurez de ce qu'ils chantent, & beaucoup moins acquerir la perfection du chant, s'ils ne s'accoutument d'accompagner continuellement la lettre de la note; & ne se ressouviennent¹ toûjours des proportions que chaque note doit avoir soit en l'intervalle, soit en la mesure, soit au ton, soit en la cadence, soit en son silence. Parce que comme la perfection & l'agrément du chant consiste dans l'assemblage de toutes ces proportions, l'attention que l'on doit avoir à les observer n'est pas moins nécessaire au chant que la regle l'est à la geometrie pour tirer les lignes droites, ou le compas pour former les circulaires, & le chiffre ou les jettons à l'arithmetique pour tenir compte de ses nombres. L'on peut encore faciliter dans
les

¹
Guido.

CHAP. IV. *De la maniere d'appliquer la note à la lettre.* 185
les commencemens l'application de la note au texte en chan-
tant la lettre pendant que le maistre ou quelque autre bon
chantre chante les notes dont elle est chargée. On les pour-
roit aussi toucher sur un instrument ou monochorde, mais
Aretin ne veut pas qu'on s'arreste ni qu'on fasse fond sur
cette sorte de pratique, qui n'a que le sens pour guide, ²
si elle n'est en mesme temps conduite par la science & par la
raison des proportions.

II. Or parce que le chant est principalement institué pour
animer la lettre & luy donner plus de grace & de vigueur, il
faut bien prendre garde qu'au lieu de la relever & de l'embel-
lir, il n'y cause de l'alteration, & n'en détruise la force. Ce de-
sordre arrive lors que le ton, ou les intervalles, ou la mesure,
ou les cadences & les silences ne sont pas convenablement
appliquez à la lettre, ou que l'une de ces ³ choses luy man-
que, ou qu'à l'occasion du chant l'on ne prononce pas bien
distinctement les mots, ou les syllabes du texte, ou que l'on
y confond les membres & les periodes, ou qu'on y entremesse
des inflexions estrangeres qui empeschent d'en entendre la
suinte, ou la distinction des mots, & d'en comprendre le sens.
Tous lesquels defauts l'on est obligé d'éviter avec autant de
soin lors que l'on ⁴ chante, que quand on lit.

III. C'est pourquoy il faut bien prendre garde en chantant
la note de ne jamais desunir les syllabes d'un mesme mot, ni
les mots d'un mesme ⁵ membre, ni les syllabes ou les notes
qui composent une mesme cadence, soit par des pauses ou des
respirations faites mal à propos, soit par une mesure dereglee,
soit autrement; parce que en usant de la sorte il arriveroit
que d'un seul mot l'on en feroit plusieurs. Si donc l'on a be-
soin de respirer ou reprendre haleine au milieu de quelque
mot qui soit chargé de plusieurs notes, on le doit faire en sor-
te que la respiration ne se fasse jamais immediatement apres
la derniere note d'une syllabe qui est au milieu du mesme mot,
c'est à dire entre deux de ses syllabes; mais qu'elle se fasse tou-
jours sur quelque autre note du milieu des mesmes syllabes,
ou au moins sur leur note antepenultième ⁶ ou penultième;
afin que la derniere note de chacune des syllabes qui sont
d'un mesme mot se trouve toujours estre jointe avec les pre-
mieres notes de la syllabe immediatement suivante sous une
mesme haleinée; & qu'ainsi l'on voye l'union qu'elles ont

³
August.
& *alij.*

⁴
Plutarch.
& *alij.*

⁵
Beda &
alij.

⁶
Guido.

⁷
Francisc.

pour ne faire ensemble qu'un seul mot. Car autrement elles paroistroient tellement divisées, que d'un seul mot il s'en feroit plusieurs. Par exemple, si en ce mot *suspiramus*, l'on chante d'abord toutes les notes qui sont sur la premiere syllabe *sus*, sans en reserver aucune; & qu'immediatement apres la derniere note l'on respire; quand apres cette respiration l'on viendra à chanter celles qui sont sur la seconde & la troisieme syllabe de la mesme façon que l'on a fait sur la premiere; il semblera aux auditeurs que l'on aura prononcé ces trois differentes dictions, *sus, pyra, mus*; & la mesme chose arrivera aux autres mots qui peuvent estre divisez par de semblables respirations, lesquelles à cause de leur incongruité sont vulgairement appellées le point de savetier.

IV. Il est encore besoin pour le mesme sujet de ne jamais repeter la consone d'aucune syllabe, soit qu'elle commence soit qu'elle termine les syllabes des dictions de la lettre, quelque nombre de notes qu'il y puisse avoir sur la syllabe que la consone commence ou finit; & quelque silence que l'on soit obligé d'y faire pour respirer; mais il faut n'y prononcer la consone qu'une seule fois, avec cette difference neantmoins, que quand la consone precede la voyelle avec laquelle elle compose la syllabe, on la prononce sur la premiere des notes qui sont sur la mesme syllabe; mais lors que la consone suit la voyelle & termine la syllabe, l'on ne la prononce que sur la derniere note de la mesme syllabe; de sorte qu'en toutes les autres notes qui peuvent estre sur une syllabe l'on ne repete ni l'on ne fasse entendre autre chose que la seule voyelle. Autrement par la repetition des consonnes l'on multiplieroit le nombre des syllabes, dont ensuite se formeroient de nouveaux mots, qui non seulement ne seroient pas du texte, mais se trouveroient bien souvent estre barbares ou ridicules. Par exemple, en la seule diction *summus* l'on rencontreroit *sum, sum, sum, um, um, um, mus, mus, mus, us, us, us*, & plus ou moins de ces monosyllabes suivant le nombre des notes dont les syllabes de la mesme diction seroient chargées: & ainsi des autres dictions.

V. Comme donc il y a de l'inconvenient à faire plusieurs mots d'un seul, soit par la repetition de ses consonnes, soit par la division de ses syllabes; il y en a pareillement à ne faire de deux mots qu'un seul en joignant les syllabes de l'un avec cel-

les de l'autre ; c'est pourquoy pour éviter ce défaut , il est besoin de ne jamais unir aucune note d'une diction ou de sa dernière syllabe avec les notes de la diction suivante ou de sa première syllabe ; mais prononcer toujours chaque mot avec toutes les notes qui sont sur ses syllabes séparément des notes qui sont sur le mot suivant & sur toutes ses syllabes ; sans toutefois que pour ce sujet il soit besoin de faire aucune pause ni respiration entre chaque mot , lors que les cadences du chant ne le demandent pas & qu'elles n'y sont pas marquées.

VI. Quand sur une mesme syllabe il se rencontre des neumes, c'est à dire une multitude de notes, ou qu'il s'y trouve des phtongues, c'est à dire des notes à l'unisson, comme ces sortes de notes n'y sont mises que pour témoigner par ces redoublemens de sons ce que l'on ne peut exprimer par 8 paroles, l'on ne doit pas moins chanter ces notes séparément les unes des autres que l'on fait toutes les autres notes qui montent, ou qui descendent, ni d'une autre façon ou mesure, comme seroit en allongeant ou donnant une double, triple ou quadruple durée à la voyelle de la syllabe qui en est chargée ; mais il faut les repeter autant de fois, & avec autant de mesures, qu'il y a de ces notes ou phtongues en nombre, sans que pour cela il soit besoin de pauser, ou de respirer entre deux, si ce n'est que la nécessité de reprendre l'haleine y oblige, ou bien qu'il y ait quelque 9 pause qui y soit marquée. Leur exemple est le XVI de la VIII partie.

8
Gregoriana.

9
Guido.

VII. Lors que le chant est poétique ou metrique, l'on y doit observer toutes les cadences ou cesures avec les silences que demande l'espece du chant, & y assujettir les syllabes de la lettre sur lesquelles les cadences tombent, de mesme qu'alors l'on y accommode les autres syllabes de la lettre : car si l'on faisoit autrement l'on ne commettrait pas une moindre incongruité, que si en recitant ou declamant une piece de poésie, l'on n'y gardoit pas les cesures, & les silences aux endroits où ils doivent estre observez dans les vers.

VIII. Que si dans la lettre il se trouve quelque synalephe, c'est à dire quelque elision à faire 10 entre deux mots, ainsi qu'il arrive assez souvent au chant des vers, il faut voir à quelle note répond l'elision des deux syllabes, puis separer cette mesme note en deux, & en mettre une moitié sur l'une des syllabes sujette à l'elision & l'autre moitié sur l'autre syl-

10

labe pareillement sujette à l'élision. Par exemple, chantant le vers *monstra te esse matrem* sur le chant du vers *Ave maris stella* & voyant que l'élision se fait entre le monosyllabe *te* & la première syllabe du mot *esse*, l'on séparera en deux la note qui répond au monosyllabe *te*, sur lequel commence l'élision, & luy laissant la moitié de la mesure qu'elle doit avoir suivant l'espèce de ce chant, l'on donnera l'autre moitié de la même note & de sa mesure à la première syllabe du mot *esse*. La même forme qui se garde aux élisions des vers qui sont en plain-chant s'observe avec une pareille proportion aux élisions de ceux qui sont en chant métrique; de sorte que l'élision arrivant sur quelque syllabe qui n'a qu'une note breve ou d'une demy-mesure, il faut partager en deux cette note & sa mesure, & ainsi chaque syllabe de l'élision n'aura qu'une note d'un quart de mesure ou d'un demy-temps. Les exemples s'en voyent au XXII. de la VIII. partie.

II IX. Mais quand on est obligé de joindre ensemble deux notes breves de deux syllabes d'un même mot pour suppléer à la valeur d'une longue, on le fait par le moyen d'une espèce de ¹¹ syncope lors que les vers, par exemple, estans iambiques ont en leur second pied deux breves pour une longue; car alors comme dans la lettre l'on n'a point d'égard à la seconde, que comme faisant une seule syllabe avec la première, & qu'en recitant, par exemple, ces vers *speculator adflat desuper*, ou bien *oculive peccent lubrici* l'on prononce comme s'il n'y avoit que *speclator* ou bien *oclive*: de même en les chantant l'on joint en quelque façon la seconde & la troisième note qui sont breves pour n'en faire que la valeur d'une longue. L'on joint pareillement les deux notes breves d'un même mot comme en une longue par une espèce de ¹² syneresse, lors qu'au lieu de deux voyelles de deux syllabes, par exemple, *tenéatque David regiam*, ou *pretium pependit seculi*, l'on dit *te-neat*, *pretium*, joignant en quelque façon les deux notes breves des deux dernières syllabes ensemble pour n'en faire que la valeur d'une longue, suivant l'exemple XXII. de la VIII. partie.

X. Quant à la pratique des cadences il y a cela de particulier à observer dans celles des modes 1. & 2. 7. & 8. 9. & 10. que quand leur note antepenultième est sur la même corde & la même ligne que leur finale, ou bien une corde au des-

CHAP. V. *De la maniere d'appliquer la note à la lettre.* 189
 fus, l'on a coûtume en descendant de l'antepenultième à la penultième, & remontant de celle cy à la finale de n'y faire qu'un demy-ton lors que l'antepenultième & la finale sont sur la mesme corde; ou bien de n'y faire qu'une tierce mineure quand l'antepenultième est une corde au dessus la finale, & la penultième une corde au dessous la mesme finale, quoy que selon l'ordre des sons de la gamme il y dûst avoir ou un ton ou une tierce majeure. Ce que quelques musiciens disent se faire si naturellement dans ces sortes de cadences que ceux mesme qui n'y font aucune reflexion le pratiquent ainsi, non seulement aux cadences finales; mais mesme lors qu'elles se reneontrent en d'autres endroits, comme à la fin d'une periode ou d'un membre, & quelque fois mesme ¹³ au commencement, par exemple, aux notes de ces deux mots *Salve Regina*, ou de l'introit *Ad te levavi*; dont Guy Aretin fait mention à l'occasion de cette pratique, qu'il dit mesme estre plus agreable: A quoy toutefois il ajoûte, qu'il n'y a aucun inconvenient de prononcer les notes dans leur ¹⁴ son naturel sans user de cette sorte d'adoucissement. Les musiciens font encore une semblable remarque, lors que la note antepenultième de la cadence est plus basse que la finale & que la penultième, dont la pratique est neantmoins opposée à la precedente; parce que montant par degrez conjoints de l'antepenultième à la penultième ils disent qu'on a coûtume d'y faire un ton entier, bien qu'il n'y dûst avoir qu'un demy-ton selon les degrez de la gamme; ou si l'on y monte par degrez disjoints, que l'on y fait une tierce majeure, quoy qu'elle ne dûst estre que mineure. Les exemples s'en voyent dans la VIII. partie exemple XVIII.

13
Franchin
 & alij.

14

CHAPITRE V.

De la maniere d'appliquer à la lettre la note des chants rythmiques ou psalmodiques.

1. **L**'On a coûtume de distinguer quatre choses en certe sorte de chants. Premièrement l'intonation qui donne le commencement à ses versets ou à ses perodes.
2. La teneur qui continuë les mesmes versets, ou les membres des perodes jusques à leur mediation; & depuis la mediation jusques à leur terminaison.
3. La mediation qui fait la ce-

sure ou la division, soit de ses versets, soit des périodes. 4. La terminaison ou la cadence finale qui acheve les mêmes versets, ou les périodes. L'on met en outre de la distinction entre les notes qui composent les cadences tant des terminaisons que des médiations, parce que les unes y sont fondamentales & comme essentielles; les autres n'y sont qu'accidentelles, ou survenantes aux fondamentales.

II. Afin donc de pouvoir convenablement appliquer les notes de ces quatre choses à la lettre, il est nécessaire de sçavoir, premièrement quelles sont les formes des intonations, des médiations, des terminaisons, & des teneurs dont l'on doit user. Secondement avoir connoissance des accens, & de l'endroit où ils doivent estre posés ou marquez selon la différence des dictions, & de leurs syllabes. La raison est que dans cette sorte de chant les accens servent comme de regle & de fondement pour placer les notes qui font les cadences des médiations & des terminaisons, comme il a esté remarqué cy dessus, & ainsi l'on ne peut point convenablement les notes aux derniers mots qui sont sujets à ces sortes de cadences, si l'on n'est bien instruit tant des formules des cadences des médiations, & des terminaisons, que de la situation des accens. Ce qui est d'autant plus nécessaire, que la diversité des dictions qui se rencontrent aux médiations & terminaisons, fait que les accens y doivent aussi estre ou avancez ou reculez; & qu'ensuite les notes fondamentales des cadences le doivent estre avec une pareille proportion, & le nombre de leurs notes survenantes ou augmenté, ou diminué, selon que la diverse situation des mêmes accens le peut demander.

III. Ce n'est pas toutefois que l'on ait icy dessein de marquer les formes des intonations, des médiations, & des terminaisons de toutes les églises particulieres, vû que la diversité en est quasi aussi grande qu'il y a de provinces, de dioceses, de communautéz, & mesme d'églises différentes, ce qui en rendroit le recueil non moins difficile qu'ennuyeux, & du reste n'apporteroit pas grande utilité. Il suffit donc que chaque Eglise ou communauté, ou diocese, ait des livres ou des cahiers dans lesquels les formes de toutes ces choses soient notées suivant l'usage qui y a esté légitimement introduit, & conservé par une succession & une possession immémoriale.

i
Glarean
 & *alij.*

Au défaut dequoy c'est le plus seur & le plus aisé d'avoir recours à l'usage du chant Romain ; dont les livres sont les plus communs , & les plus universels. C'est pourquoy l'on en a mis l'extrait au XXIII. & dernier exemple de la VIII. partie. Auquel l'on a ajoûté les commencemens des antien-nes qui ont du rapport aux diverses terminaisons de chaque mode , pour faire voir la convenance qui doit estre entre leur commencement & leur fin : afin que ceux qui auront la curiosité de voir l'un & l'autre ou la volonté de s'en servir , ayent la commodité de les y trouver.

2
Guido.

IV. Or d'autant que la teneur qui se rencontre entre les diverses formes des mediations & des terminaisons est ordinairement égale , il faut icy remarquer qu'elle doit aussi y estre réglée par l'unisson de la note , & par l'application mentale qui s'en doit faire sur la lettre. C'est pourquoy il faut tellement y maintenir la voix par le mouvement égal de l'unisson & de la mesure , qu'on ne s'en écarte ni par l'inégalité des sons & des intervalles , ni par l'inégalité de la mesure : d'autant que l'une & l'autre de ces inégalitez rend la pronontiation semblable au cours d'un ruisseau qui coule par ondes , ou selon Quintilien , à la maniere de marcher d'une personne qui cloche , ou qui ne va que par petits sauts. L'on doit de plus y observer les accens où il faut , & n'y prononcer rien contre la quantité. Il est aussi necessaire d'user d'une semblable adresse pour entretenir le chant droit en bon estat , & y prononcer la lettre suivant la forme que les grammairiens y en donnent qui se peut voir plus au long dans la VII. partie aux notes de ce chapitre.

3
Quintil.
& alij.

V. Quant aux mediations & aux terminaisons , comme elles participent plus de l'harmonie , leurs notes doivent aussi estre prononcées un peu plus posément que celles des teneurs , qui ont accoûtumé d'estre prononcées d'une maniere un peu plus ronde , laquelle Guy Aretin a exprimé par la similitude de la course d'un cheval , & de l'arrest que le cavalier en fait à la fin de la carriere ; où il compare la teneur comme à la course , & les cadences des mediations & des terminaisons à l'arrest qui doit estre un peu plus mesuré & plus posé que n'est le pas ordinaire du cheval. A quoy l'on peut encore ajoûter la ressemblance qu'il y doit avoir entre les intonations & le commencement de cette course , parce que ces in-

4

5
Quintil.

tonations doivent pareillement s'estre commencées d'une maniere un peu plus mesurée & plus posée que la teneur. L'on ne distingue point icy une espece de seconde mediation qui se rencontre en quelques versets lors que la teneur depuis l'intonation jusques à la principale mediation est trop longue; parce que l'usage le plus universel & le mieux receu des musiciens est de ne la point distinguer par aucune inflexion de voix, mais seulement par une espece de respiration, de silence & de pause que l'on y fait; & quoy que dans la psalmodie du plain-chant l'on pût employer dans cette seconde mediation l'inflexion à la tierce, l'on n'en doit toutefois point user dans le chant droit; tant parce que sa principale mediation est droite, & n'a aucune inflexion; qu'à cause que si cette seconde mediation reçoit quelque inflexion, le chant ne sera plus droit ni tel qu'on le suppose.

VI. Il ne reste donc à present qu'à donner quelque connoissance des accens latins, puis qu'ils n'appartiennent pas seulement à la grammaire, mais aussi à l'exercice de chant. Et quoy que la connoissance que l'on peut en prendre dans les livres fust suffisante si les accens estoient convenablement marquez dans les breviaires, dans les pseautiers, & autres semblables livres dont l'usage est dans l'Eglise; & qu'ainsi l'on pût avoir une façon uniforme pour la pratique de ces chants: neantmoins parce que les livres ne sont ordinairement pas tels qu'ils devroient estre; & qu'il n'est pas seulement necessaire d'observer les accens dans l'écriture & dans l'impression de cette sorte de livres; mais aussi dans le discours & dans la prononciation des mots; & qu'il est beaucoup plus avantageux, plus commode, & plus assésuré de sçavoir par regles la situation des accens, que d'observer celle qui en est faite dans les livres sur chaque mot. Les lecteurs trouveront icy un recueil de ce qui est le plus communement reçu des grammairiens sur ce sujet, afin que ceux qui en ont besoin n'ayent pas la peine de le chercher ailleurs.

6
La nouvelle methode & alij.

VII. Les accens donc ne sont autre chose que certaines petites notes qui ont esté inventées pour marquer le ton & les inflexions de la voix dans la prononciation des mots. Or ces inflexions ne peuvent estre que de trois sortes, ou celle qui s'éleve que les musiciens appellent *ἀπορ elevationem*, ou celle qui se rabaisse qu'ils appellent *θέσις positionem*: ou celle

CH. V. De la maniere d'appliquer à la lettre les notes &c. 193
 celle qui participant des deux éleve & rabaisse tout de suite
 une mesme syllabe. En quoy la nature de la voix paroist⁸ ad-
 mirable, car elle se divise si bien qu'elle compose de ces trois
 inflexions toute l'harmonie & toute la douceur qui se peut
 trouver dans le discours, en sorte qu'elles en font comme⁹ l'a-
 me, & sont encore la semence du chant particulierement du
¹⁰ rythmique & psalmodique.

8
 Citero.

9
 Capella.

10
 Kircher.

VIII. Il y a donc trois sortes d'accens qui correspondent à
 ces trois manieres d'inflexion, sçavoir l'aigu, le grave, & le
 circonflexe. L'aigu releve un peu la syllabe & est marqué
 par une petite ligne, qui monte de gauche à droite ainsi (´).
 Le grave rabaisse la syllabe, & se marque au contraire par une
 petite ligne qui descend de gauche à droite (˘). Le circon-
 flexe est composé des deux autres, & partant se marque
 ainsi (ˆ).

IX. Ces accens n'estant instituez que pour marquer ces
 inflexions de la voix, aussi ne marquent-ils point la quantité
 des syllables, soit longues, soit breves; pour preuve dequoy
 l'on void que les mots qui ont plusieurs syllables longues n'ont
 neantmoins qu'un accent, comme au contraire d'autres qui
 les ont toutes breves ne laissent pas d'avoir leur accent, com-
 me *A'sia, Dominus*. Ce qui toutefois n'empesche pas que l'on
 n'ait égard à la longueur ou breveté des syllables de plusieurs
 mots pour y placer convenablement les accens.

X. Il faut maintenant voir quels accens se doivent mettre
 sur les dictions monosyllabes, sur les dissyllabes, & sur les po-
 lysyllabes, ou composées de plus grand nombre de syllables,
 & l'endroit où ils doivent y estre appliquez.

La premiere regle sera pour les monosyllabes, qui pouvant
 estre brefs ou longs; & les longs estre tels ou par nature ou
 par position: s'ils sont brefs, ou seulement longs par position,
 ils reçoivent l'accent aigu, comme *spés, fux, bs, ossis; far, ars;*
 parce qu'ils n'en peuvent pas avoir d'autre. Mais s'ils sont
 longs par nature, on leur donne le circonflexe; *flòs*, comme
 qui diroit *flòs; lux, mbs, bs, oris; à, è*: ces voyelles ainsi lon-
 gues en valant deux.

La seconde regle est pour les mots de deux ou de plusieurs
 syllables, desquels si la derniere est breve & la penultième
 longue par nature, on marque cette penultième d'un circon-
 flexe, comme *flòris, Ròma, Romànus*, &c. Hors cela les

dissyllabes ont tous un aigu sur la penultième, soit qu'elle soit breve ou longue; puis qu'ils ne le peuvent pas reculer plus loin: comme *homo*, *parens*, *pèjus*, &c.

Quant aux polysyllabes ils ont le mesme accent quelquefois sur la penultième, d'autres fois sur l'antepenultième: ils l'ont sur la penultième, lors qu'elle est longue: comme *anti-qui*, *Christiani*; *parentes*, *Araxis*, *Romano*, &c. & ils la rejettent sur l'antepenultième quand la penultième en est breve: comme *maximus*, *ultimus*, *Dominus*, &c.

XI. La raison pour laquelle l'accent doit estre ainsi donné aux polysyllabes, est, que les Romains ayant particulièrement considéré la penultième pour regler leurs accens, comme les Grecs ont pris le fondement des leurs sur la dernière; lorsque le mot latin a la penultième longue, cette longue valant deux breves elle reçoit l'accent; *Roma*, *Romianus*, faisant à peu pres par leur longueur la mesme mesure dans l'oreille que *maximus*. Mais comme cette longueur peut estre de deux sortes, l'une par nature, & l'autre seulement par position; & que cette longueur de nature se marquoit autrefois par la voyelle redoublée; aussi cette penultième peut recevoir deux fortes d'accens; ou le circonflexe: comme *màter* pour *maàter*; ou *Romànus* pour *Romàanus*; ou simplement l'aigu: comme *Araxis*, *parens*; bien que si apres une penultième longue par nature la dernière se rencontre encore longue, on se contente alors de mettre un aigu sur la penultième, *Romæ* & non pas *Ròma*; *Romano*, & non pas *Romàno*: parce que cet accent circonflexe & cette dernière longue eussent pû donner trop de lenteur à la parole, ou trop retarder la prononciation des mots dans le discours.

XII. Quand toutefois la penultième de ces polysyllabes se trouve breve l'on rejette l'accent sur l'antepenultième, parce que l'accent n'estant qu'un petit élevation qui donne grace à la prononciation, & qui soustient le discours, il n'a pû estre placé plus loin que la troisième syllabe avant la fin, soit en Latin, soit en Grec, parce que s'il fust resté trois ou quatre syllabes apres l'accent, (comme qui diroit *pèrficere*, *pèrficeremus*) elles eussent esté comme entassées les unes sur les autres, & n'eussent formé de cadence dans l'oreille, laquelle, comme dit Cicéron, ne peut gueres juger que des trois dernières syllabes pour l'accent, comme elle ne juge gueres que

CHAP. V. De la maniere d'appliquer à la lettre les notes &c. 195
des trois derniers mots pour le nombre ou cadence des périodes. Ainsi le lieu le plus éloigné pour l'accent est toujours l'antepenultième : comme *amāverant*, *mirabilibus*, *vivifica*, *vivificāverant*, &c.

XIII. Ces regles generales estant ainsi supposées, tout ce qui se peut trouver de contraire dans les auteurs ne doit être considéré, que comme des exceptions que l'on en fait. Dont la premiere est, qu'il y a des noms & des verbes composez qui ont quelquefois gardé le mesme accent que leur simple : comme *fidejūbes*, *usucāpis*, *satiādāre*, *vicecōmes*, *vingtidūo*, & les composez de *facio* avec les particules *bene*, *male*, *cale*, *frige*, qui partant ont l'accent ou sur la penultième de la seconde & troisième personne, quoy qu'elles soient breves, comme *calefacis*, *calefacit*; *benefacis*, *benefacit*. ou sur la dernière quand ils ont esté composez d'un monosyllabe, qui n'est pas enclitique inseparable : comme *calefis*, *calefit*, *tepefis*, *frigefit*, *benedic*, *benefac*. Ausquels l'on a encore ajoûté les adverbes, qui dérivent des pronoms : comme *eō*, *illō*, *istō*, *illuc*, *isthuc*, *posthac*, *illac*, *istac*, *dehinc*, *illinc*, *isthinc*, *usquequō*, *donc*, &c.

XIV. La seconde exception est, que les noms composez au contraire retirent quelquefois leur accent à l'antepenultième, soit que la penultième soit longue ou non ; comme *orbis-terre virillustis*, *prefectūsfabrum*, *juriscōsultus*, *intercaloci*.

XV. La troisième exception est, que les particules indeclinables retirent aussi quelquefois l'accent dans la composition : comme *siquando*, *nēquando*, *aliquando*, *dēinde*, *pēinde*, *prōinde*, *sūbінде*, *ēxінде*, *alioquin*, *quinimo*, *rētrorsum*, *dēxtrorsum*, *sinistrorsum*, *ānrorsum*, *dēorsum*, *sēorsum*, *aliorsum*, *introrsum*, *exādversum*, *quāquāversus*, *nimirum*, *ālonge*, *dēlonge*, *aliquantum*, *āforis*, *dēforis*, *hūcūsqe*, *dūmtaxat*, *simūlatque*, *nēquam*, *quāpropter*, *enimvero*, *āprīme*, *āffatim* ; ces particules toutefois ne retirent pas ainsi l'accent, lors que leur dernière est longue, comme est celle de *dēinceps*, parce que nul mot ne peut avoir l'accent sur l'antepenultième ni en grec, ni en latin, lors que ses deux dernières syllabes sont longues, d'autant que ces syllabes longues ayant chacune deux temps, cela reculeroit l'accent trop loin. Elles ne le retirent pas non plus dans les vers lors que la penultième y est longue ; parce que l'accent ne fait pas qu'une syllabe longue par position

soit effectivement breve; c'est pourquoy on avance alors leur accent sur la penultième; de mesme qu'on avance ou recule en poésie celuy des mots qui sont douteux, ou qui peuvent avoir des syllabes longues ou breves, bien qu'en prose on les fasse toujours breves: comme *volucris*, qui change l'accent & demande qu'il soit sur la syllabe *lū* dans ce vers de virgile *pecudes pīltaque volucres*; parce que le poëte a fait cette syllabe longue, & lors qu'Ovide l'a faite en un mesme vers breve & longue, il donne aussi occasion d'y varier la situation de l'accent. *Et primo similis volucris, mox vera volucris*

XVI. La quatrième exception est des vocatifs des noms terminez en *ius* qui ont l'accent sur la penultième, quoy que breve, comme *Virgili, Mercūri, Basili, Remigi, Gervāsi, Protāsi*; Dont la raison est qu'autrefois suivant l'analogie generale ils avoient leur vocatif en *e*, *Virgīlie* comme *Dōmine*; mais parce que cet *e* final est fort foible & peu intelligible, il s'est enfin perdu tout à fait, & l'accent original qui estoit sur l'antepenultième demeurant toujours en son lieu, s'est trouvé sur la penultième; la mesme chose s'observe aux accens des genitifs de quelques noms terminez en *ij*, lors que par apocope l'on en retranche l'un des deux premiers: comme *ingēni* pour *ingēnij*, *tugūri* pour *tugūrij*.

XVII. La cinquième exception peut estre des enclitiques inseparables, *que, ne, ve*, qui attirent toujours l'accent sur la syllabe prochaine, c'est à dire, la dernière du mot auquel ils sont joints, ou la penultième du mot qui en est composé: comme *armāque, terrāque, littorāque, pluitne, altēve, alterāve*; Ce qui doit estre observé, soit que cette penultième soit longue, comme *terrāque* l'est à l'ablatif, soit qu'elle soit breve comme elle l'est au nominatif, *terrāque*, l'accent n'estant point la marque de la quantité, mais seulement de l'élevation ou du rabaissement de la voix. Les anciens distinguoient fort bien l'un de l'autre, relevant la dernière du nominatif sans la faire longue, au lieu qu'à l'ablatif ils la relevoient & tout ensemble la faisoient paroistre longue, comme s'il y avoit *terrāaque*, d'où vient qu'en écrivant on devoit encore les distinguer par l'aigu au nominatif *terrque*, & par le circonflexe à l'ablatif *terrāque*; & mesmes y garder quelque distinction en les prononçant. Mais il faut icy remarquer deux choses touchant ces enclitiques: la première qu'il y a

CH. V. *Dela façon d'appliquer à la lettre la note des chants &c.* 197
certains mots finis par *que*, ou le *que* n'est pas enclitique, parce qu'ils sont mots simples & non composez : comme *úrique*, *dénique*, *úndique*, &c. qui pour cette raison ont l'accent sur l'antepenultième. La seconde que le *ne* n'est enclitique que lorsqu'il exprime le doute, & non pas quand il sert simplement pour interroger ; & qu'ainsi si la syllabe devant *ne* est breve ou commune, l'on doit mettre l'accent sur l'antepenultième dans les interrogations : comme *tíbine? há'ccine? síccine? ástrane? égone? Plátone? Cicerone?* &c. au lieu que dans l'autre sens qui signifie le doute, le *ne* attire l'accent sur la penultième, *Ciceróne, Platóne, illéne.*

Quant aux enclitiques séparables, lors qu'ils sont joints à quelque autre mot avec lequel ils font quelque connexion de sens, l'on n'y met point d'accent, soit que l'enclitique precede, soit qu'il suive le mot auquel il est joint : parce que deux accens semblables ne doivent jamais estre placez immédiatement l'un aupres de l'autre : c'est pourquoy l'on ne dit pas *Réx noster, in sc'cula*, mais bien *Rex noster, in sc'cula, te decet, nos autem.*

XVIII. La sixième exception est, que l'accent peut estre diversement placé sur un mesme mot selon la difference de son temps présent, ou passé, ou de sa signification. Par exemple, l'on marque *légit* au present avec un aigu & *légit* au preterit avec un circonflexe ; *occido* le prenant de *cado* avec l'accent aigu sur l'antepenultième, & *occido* le prenant de *cado* sur la penultième

A quoy la plupart des anciens ajoutent que les dictions dissyllabes ou polysyllabes, particulièrement les indeclinables, lors qu'elles conviennent avec d'autres dictions semblables, peuvent & doivent recevoir un different accent, mesmes sur leur dernière syllabe, où il en est besoin : comme *circum littora*, pour le distinguer de l'accusatif de *circus* ; *poné* ad-
verbe pour ne le pas confondre avec l'imperatif de *pōno, pōne, forté, repenté, uná, seduló, meritó, consultó, falsó, aliquó, intró, ergó* pour *causa, putá* pour *sicut*, &c. *qualém? quantúm?* avec un point interrogant ; *petit*, pour *pétijt* ; *Deúm* au lieu de *Debrum* ; *Alpinás*, pour *Alpinátis*, *cujás* pour *cujátis*, *nostrás* pour *nostrátis*.

XIX. Mais en mettant ainsi l'accent sur la dernière syllabe, il faut éviter un abus que plusieurs ont introduit, y mettant le grave au lieu de l'aigu ; bien qu'ils pretendent que dans la

prononciation il doit avoir la mesme valeur que l'aigu: laquelle erreur vient des Grecs, qui font souvent la mesme faute à l'égard de ces deux accens, marquant l'un quand ils veulent designer l'autre.

Ce qui toutefois ne se doit jamais observer en latin, vû que l'accent grave n'y est plus en usage; & que le circonflexe ne s'y trouve non plus jamais sur la fin d'un mot, selon Quintilien, quoy que les Grecs l'y mettent quelquefois quand la dernière est longue; C'est pourquoy ou l'on ne doit point mettre d'accent sur la dernière syllabe des mots; ou s'il y en faut mettre, l'on doit se servir de l'aigu; vû mesme qu'on le met presque toujourns en tous les autres endroits où le circonflexe pourroit estre, parce que celui-cy n'estant qu'un composé de l'aigu & du grave, c'est l'aigu qui domine en luy & qui naturellement se doit trouver dans tous les mots que l'on prononce, ainsi qu'observe Quintilien apres Ciceron. C'est aussi pour cette mesme raison, qu'on ne met plus d'accent dans les livres d'Eglise sur les monosyllabes, ni sur les dissyllabes; parce que ayant perdu cette distinction de l'aigu & du circonflexe, il nous suffit de sçavoir en general, que les dissyllabes relevent toujourns la première.

XX. Or d'autant que les Latins ont tiré quelques mots tant du grec que de l'hebreu il reste à sçavoir quels accens il leur faut donner; & premièrement pour les mots qui sont grecs ou tout à fait ou en partie, en sorte qu'ils retiennent au moins quelque syllabe du grec, on les prononce ordinairement selon l'accent grec, ainsi l'on met l'aigu sur l'antepenultième en *elèison*, *lithòstrotos*, & d'autres, quoy que la penultième soit longue. Au contraire on le mettra sur la penultième quoy qu'elle soit breve dans *paralipomènon* & semblables. On mettra le circonflexe sur les genitifs pluriels en *ōi periarchèōi*, & sur les adverbes en *ōi ironicōi*, *catholicōi*, & semblables où on laisse l'omega.

Mais les mots qui sont entierement latinisez se doivent ordinairement prononcer selon les regles du latin, suivant le sentiment de Quintilien, de Capel, & d'autres anciens: quoy que ce ne soit pas une faute de les prononcer aussi suivant l'accent grec. Ainsi l'on dit l'accent sur l'antepenultième, *Aristoteles*, *Antipas*, *Barnabas*, *Boreas*, *blasphemia*, *Coridon*, *Demeas*, *Ecclèsia*, *Traseas*, &c. parce que la penultième est

CH.V. De la façon d'appliquer à la lettre la note des chants &c. 199
breve. Et au contraire l'on dit l'accent sur la penultième; *Alexandria, cithéron, erémus, meteóra, orthodoxus, paraclétus, pleurésis*, & semblables, parce qu'elle est longue.

Quant aux mots grecs qui ont la penultième commune, non par figure ou par licence, mais dans le bon usage & dans les excellens poètes, ou à cause de quelque dialecte particulière, hors le vers ils se prononcent toujours mieux selon la dialecte commune ou l'attique, ou selon qu'en ont usé les excellens poètes, qu'autrement. Ainsi il est meilleur de dire l'accent sur la penultième en *Choréa, conopéum, platéa, Oribanis*, & semblables, parce que les meilleurs poètes la font longue. Que si ces mots ont la penultième tantost longue & tantost breve dans ces mesmes poètes, on la prononcera comme l'on voudra dans la prose: comme *Busiris, Eriphile*: mais dans les vers on suivra toujours la mesure des pieds selon ce qui a esté dit cy-dessus.

Voilà les regles les plus generales de ces mots grecs: contre lesquelles neantmoins l'on est souvent obligé d'user d'exception, ou de ceder à l'usage, & s'accommoder à la façon de prononcer qui est receuë parmi les sçavans, selon le pays où l'on est. Ainsi nous prononçons *Aristóbulus, Basilius, idólium*, l'accent sur l'antepenultième, quoy que la penultième soit longue, parce que c'est la coûtume. Et nous prononçons au contraire *Andréas, Idéa, Maria*, &c. l'accent sur la penultième, quoy que breve, parce que c'est l'usage. Les Italiens prononcent de mesme l'accent sur la penultième *Antonomasia, harmonia, philosophia, theologia*, & semblables selon l'accent grec; parce que c'est la coûtume de leur pays; quoy que l'usage de France, d'Allemagne & d'Espagne y soit contraire: & que les auteurs soient partagez dans leurs sentimens touchant la prononciation de ces mots. Ce qui fait voir que depuis que l'on s'est departi des regles anciennes, la pratique n'en est ni assurée, ni uniforme, puis qu'elle est differente selon les differens pays.

XXI. Il reste à voir quels accens il faut donner aux mots hebreux; ceux donc qui prennent une terminaison & une declinaison latine, suivent les regles des mots latins pour l'accent, & partant on le fait sur la penultième dans *Adámus, Iacobus, Ioséphus*, &c. parce qu'elle est longue, mais si ces mots demeurent dans la terminaison hebraïque & sont indeclina-

bles, on peut les prononcer ou selon les regles des mots latins, ou selon l'accent grec, si ces mots ont passé par la langue greque, avant que d'estre receus dans la latine; ou enfin selon l'accent hebreu. Que si ces trois choses concourent ensemble, il n'y a nulle raison de prononcer autrement, si ce n'est peut-estre par un usage receu & approuvé de tout le monde, auquel on est souvent obligé de s'accommoder. Et partant il faut, selon cette regle, poser l'accent sur la penultième, d'*Aggeus*, *Bethsura*, *Cethura*, *Debora*, *Eleazar*, *Rebecca*, *Salme*, *Sephora*, *Susanna*; parce que non seulement la penultième y est longue par nature, mais aussi qu'elle reçoit l'accent dans le grec & dans l'hebreu. Quand mesme ces mots sont entierement hebreux, il est mieux de les faire selon l'accent hebreu; & partant il faut relever la dernière en *Eloi*, *ephetha*, *sabaoth*, & semblables. En quoy neantmoins il faut prendre garde que comme plusieurs de ces mots sont passez dans le service de l'Eglise, il est quelquefois d'autant plus necessaire de les prononcer selon l'usage receu, qu'ils sont presque en la bouche de tous les peuples & de toutes les nations. C'est pourquoy contre cette regle on prononce ordinairement l'accent sur l'antepenultième dans *Elisabeth*, *Golgotha*, *Melchisedech*, *Moyse*, *Samuel*, *Salomon*, *Samaria*, *Siloë*, & quelques autres.

Par là on voit que c'est une erreur de croire, que tous les mots, non seulement hebreux, mais aussi barbares ou estrangers se doivent prononcer l'accent sur la dernière. Et quoy que cela ait esté doctement refuté par *Nebrissensis*, & par *Despautere* apres luy, neantmoins l'usage n'a pas laissé de s'en répandre, & demeure encore dans la pratique de plusieurs Eglises en la mediation de quelques tons des pseumes, à cause peut-estre de l'accent hebreu qui y domine.

CHAPITRE VI.

Ce qu'il faut observer quand on chante avec plusieurs.

I. **C**E n'est pas assez de sçavoir ce qui est necessaire pour bien chanter seul & en son particulier; mais il faut encore remarquer ce qui doit estre observé lors que l'on chante plusieurs ensemble & en chœur. La principale chose donc qui alors doit estre observée dans le plain-chant est

CH. VI. *Ce qu'il faut observer quand on chante avec plusieurs.* 201
est de mesler tellement sa voix avec celles des autres, & de s'accoutumer à la lier & à l'unir si parfaitement avec le son des autres voix qui chantent conjointement, qu'elle ne les excède ni en s'élevant, ni en s'abaissant davantage, ni en durant plus ou moins de temps que les autres; en sorte que l'on ne puisse quasi entendre ni s'appercevoir qu'elle passe les autres en quoy ¹ que ce soit, mais plutôt que toutes les voix ensemble paroissent ne sortir que comme d'une ² mesme bouche, & ne rendre quasi qu'un mesme son composé de plusieurs voix.

¹
August.
& *alij.*

²
Daniel. 3.

II. Or afin de parvenir à la pratique de cette parfaite union dans laquelle l'harmonie, la beauté, la douceur, & la devotion du plain-chant consistent principalement, & laquelle est comme le dernier trait qui en acheve la perfection, ou comme le seu duquel tout le reste doit estre marqué, deux ou trois choses sont particulièrement nécessaires.

La premiere est, que tous ceux qui chantent ensemble ayent esté instruits ou formez au chant suivant les mesmes principes, les mesmes regles, & autant que faire se pourra selon la mesme methode.

La seconde qu'ils s'étudient tous de chanter à l'oreille, c'est à dire, à s'écouter eux mesmes & à écouter les autres avec lesquels ils chantent, afin d'accommoder modestement leurs voix à celles des autres, d'autant que l'accord ne se produisant que par un entier & parfait meslange des voix les unes avec les autres, il ne peut se faire ni s'entretenir au plain-chant, que lors qu'on s'entr'écoute sans cesse, ainsi qu'il a esté dit cy-dessus. A quoy la situation de ceux qui chantent ensemble peut beaucoup aider, si ayant égard à la disposition du lieu où ils sont & à la qualité des voix, ils ne se placent ni trop pres ni trop loing les uns des autres: parce que la trop grande proximité n'empesche pas moins de s'entr'entendre que le trop grand éloignement, ainsi qu'on le peut experimenter quand on est trop pres du son d'une cloche qui alors ne fait qu'étourdir l'oreille & en confondre le sentiment, de mesme que l'objet qui est trop proche des yeux, ou dont la lumiere est trop grande ébloüit la veüe, & la rend comme aveugle. Et c'est une des causes pourquoy dans les cathedrales & autres grandes eglises où le chant est regulierement conduit, l'on laisse une chaire vuide entre deux.

³
Ambros.
& *alij.*

4
Bernard.
& aly.

5
Isidorus.

6
Concil.
Laodic.
& Turon.
7

8
Eveillon.

9
Nicomac.

La troisième chose nécessaire pour l'accord est qu'après les silences & les pauses aucun ne recommence 4 jamais le chant avant ceux qui en ont la conduite, & qui comme ses premiers mobiles ont aussi la charge de le recommencer les premiers: en sorte que chacun ait seulement le soin de les suivre aussi-tôt, & de se joindre si parfaitement tant à eux qu'aux autres, avec lesquels il chantent, que jamais il ne les prévienne, ni ne les devance; mais que sa voix soit toujours comme renfermée entre le commencement & la fin des autres voix. A quoy l'on a eü un égard si particulier dans l'Eglise, que dès ses commencemens l'on y a establi des sous-chantres; pour reprendre les premiers ce que les chantres mesmes avoient commencé; & que l'on n'y a introduit l'ancienne coûtume qu'ont les chantres ou les sous-chantres de se pourmener d'un bout du chœur à l'autre pendant qu'on chante, sinon afin que chacun puisse mieux les entendre, & qu'eux mesmes puissent remarquer plus distinctement ceux qui y manquent, ou qui discordent, pour les en avertir & les redresser sur le champ, si ce sont Ecclesiastiques; ou leur imposer silence, si ce sont des seculiers & des externes; Ce qui est conforme à l'ordonnance du concile de Laodicée, l'un des plus anciens de l'Eglise, qui porte qu'aucun à l'avenir n'ait à chanter dans l'Eglise, sinon ceux qui y sont destinez d'office, & qui sont accoutumés à chanter regulierement. Platon mesme remarque 7 que dans les plus anciens chants du paganisme l'on y a observé une semblable police & discipline.

III. Ce n'est donc pas seulement dans la musique à plusieurs parties, qu'aucun ne doit recommencer apres les pauses ou silences jusques à ce que le maistre de psalette ou autre qui doit conduire ou poursuivre le chant, le recommence soit par la voix soit par le battement de la mesure. Le plain-chant, & les autres chants à l'unisson n'en ont pas moins de besoin 8 que la musique, au contraire cette pratique paroist y estre beaucoup plus nécessaire qu'elle n'est dans la musique mesme, parce que les parties de celle-cy ne chantent ordinairement que des sons differens qui demandent seulement d'estre consones pour estre d'accord ensemble; mais au plain-chant les diverses voix ne peuvent en quoy que ce soit avoir des sons differens, non plus au temps qu'en la distance, qu'aussi-tôt elles ne tombent dans la dissonance 9 & dans le discord. C'est

CH. VI. *Ce qu'il faut observer quand on chante avec plusieurs.* 203
 pourquoy elles ont besoin pour s'entretenir dans l'accord
 non seulement d'estre consones ou bien équi¹⁰nes, c'est à di-
 re, d'avoir quasi un mesme son : mais aussi d'estre unisones
 & de n'avoir toutes ensemble qu'un mesme son, parce que la
 nature de l'unisson demande cette sorte d'unité dans les voix,
 & une union bien plus estroite que n'est pas celle des conso-
 nances. D'où vient que toutes les consonances le regardent
 comme leur origine, leur fondement, & leur fin, ne tendent
 naturellement qu'à l'unisson, & n'ont ni de douceur ni de
 perfection, qu'à proportion de la ¹¹ ressemblance plus grande
 ou plus petite qu'elles ont avec le mesme unisson. De sorte
 que le plain-chant, & tous les autres qui se font à l'unisson,
 comme le metrique, le rythmique ou psalmodique, & mes-
 mes le chant droit, devant avoir leurs voix bien plus étroite-
 ment unies que les chants à plusieurs parties n'ont les leurs
 dans les consonances, il est évident qu'il est autant ou plus
 necessaire d'attendre & de suivre la conduite de celuy qui doit
 recommencer dans le plain-chant pour y entretenir l'accord
 de plusieurs voix, que non pas dans la musique à plusieurs
 parties.

10
Boëtius.

11
Boëtius.
 & *alij.*

IV. Ce fera donc cette parfaite union des voix qui fera la
 closture de toute la pratique du chant, puis qu'elle est non
 seulement le principe de l'agrément du chant & de son pou-
 voir sur les cœurs & sur les esprits, mais aussi ¹² sa dernière
 perfection; & tout ensemble le ¹³ symbole, tant de l'union
 des cœurs & de la charité chrestienne qui est l'accomplisse-
 ment de toute la loy dans l'Eglise militante, que de l'accord
 avec lequel les chœurs des anges & des saints dans la triom-
 phante chantent sans fin des cantiques de louïange, de bene-
 diction, & d'action de graces à celuy qui est toute leur gloire,
 & leur éternelle felicité.

12
August.
 13
August.
 & *alij.*

*Loüez donc maintenant ensemble & benissez
 le nom du Seigneur de tout vostre cœur & de
 toute vostre bouche.* ¹⁴

14
Eccli. 39.
 41.



PARTIE SEPTIÈME.

DES NOTES ET AUTHORITYZ,

Qui confirment ou éclaircissent ce qui dans les parties precedentes est marqué de chiffres à la marge.

Notes & authorityz de la Preface.

1. *Guido in prologo profaico antiphonarij cap. 2. & in Micrologo cap. 15.*

2. Ut pote quod otium in primis, ac cogitationes minime distractas requirat. *Nicomachus lib. 1. Manualis harmonici cap. 1.*

3. Verum quia diebus istis libri antiquorum philosophorum nedum de musica, sed de cæteris mathematicis non leguntur, & ob hoc accidit nos tanquam inintelligibiles, aut nimis difficiles abhorreret; visum est mihi bonum de musica Boëtij tractatum brevem elicere, in quo conclusiones pulchriores, & ad ipsam musicæ artem essentialiter pertinentes, cum sermonis claritate, ac evidentia sententiæ manifestare conabor. *Ioannes de Muris profasione in musica theoriæ.*

4. Cum vero in cantus constitutione ordo sit admirabilis, confusionis tamen summæ notam musicæ inurere quidam non dubitarunt propter illos qui doctrinam dilucidandam susceperant. Neque vero ex sensibilibus ullum est, quod tanto ac tali ordine sit conspicuum. *Aristoxenus lib. 1. harmonicorum elementorum non longe à principio.*

* Quia in re, cum pro sua ipsi voluntate multa commutent, aut parum, aut nihil mihi indignati debent, si à commu-

ni usu vix paucis abscedo, ut ad communem artis regulam uniformiter omnis cantilena recurrat. Quoniam vero hæc omnia mala, & multa alia eorum culpa eveniunt, qui antiphonaria faciunt, valde moneo, & contestor, ne aliquis amplius præsumat antiphonarium neumare, nisi qui secundum subjectas regulas bene potest, & sapit ipsam artem perficere: Alioquin certissime erit magister erroris, quicumque prius non fuerit discipulus veritatis. *Guido Aretinus in prologo profaico antiphonarij. cap. 1.*

* In musicis multa perperam tradita ab annis aliquot; multa etiam in vulgus falso edita, quæ nemo non videt. Nonnullos quoque fuisse constat, qui hujus disciplinæ ne nomina quidem declinare potuerint; & tamen editis libris artem docere conatos esse, non absque rigida Aristarchi ferula, & philosophico supercilio; quæ res sæpe mihi risum, sed sæpius bilem movit. *Glareanus lib. 1. de dechachordi cap. 16.*

* Pedagogi aut sint eruditi plane, quam primam esse curam velim: aut se non eruditos sciant: nihil enim pejus est ijs qui paulum aliquid ultra primas litteras progressi falsam sibi scientiæ persuasionem induerunt. Nam & cedere præcipiendi peritis indignantur; & velut jure quodam potestatis, quo fere genus hoc hominum intumescit, imperiosi atque interim sævientes, stultitiam

fuam perdocent, &c. *Quintilian. lib. 1. institur. cap. 1.*

5. Custodes in hanc curam sollicitè debent incumbere, ne quid vitij & corruptelæ in eam institutionem clam incidat, sed in omnibus vitæ partibus exactam, diligentemque illius formulam observent; ne quid novi in musicæ leges importetur; sed in omni studio, & industria observentur, &c. *Plato libro 4. de republica.*

* Mihi profecto propter has causas in musica nutriendi videntur custodes. *Plato lib. 3. de republica.*

* *Aristoteles lib. 8. politicorum.*

* *Navarrus infra ad notam ultimam n. 12. sequentis sub finem ejusdem nota.*

6. Pythagoras musicam inaxime coluit, & Socrates jam senex musicæ operam dare non erubescibat. *Quintilianus lib. 1. institur. cap. 10.*

* Plato musices studiosissimus fuit. *Plutarchus in commentario de musica, & Quintilianus ubi supra.*

* Porro quod harmonia res sit divina, veneranda, magna, Aristoteles Platonis discipulus his verbis confirmavit: Enim vero harmonia res est cælestis, ejusque natura divina atque pulchra *Plutarchus, ibidem.*

* Namque & Herculem musica usum fuisse audimus, & Achillem, & alios multos, quorum magister fuit Cheiron sapientissimus musicæ simul, & justitiæ, & medicinæ doctor. *Plutarchus ibid.*

* *Valfridus Strabo lib. de rebus Ecclesiasticis cap. 22. & 25.*

* *Ioannes diaconus in vita S. Gregorij lib. 2. cap. 6.*

8. Ex ea hora cæpit Joannes hymnorum cantilenas, & meliflua cantica concinnare, quibus adhuc lætificat Ecclesiam, & locum tabernaculi admirabilis, ubi auditur sonitus festa celebrantium. *Ioannes Patriarcha Hierosolim. In vita S. Ioannis Damasceni.*

* *Cedrenus & Suidas in ejus vita.*

9. Qui autem curiosus fuerit, librum enchiridion, quem reverentissimus Odo Abbas luculentissime composuit perlegat. *Guido Aretinus in prologo antiphonarij cap. 10. seu ultimo.*

10. *Augustinus infra citatus in notis partis 3. cap. 1. n. 7.*

11. Hæc ergo disciplina tam nobilis est tamque utilis, ut qui cacaverit Ecclesiasticum officium congrue implere non possit. *Rabanus Maurus lib. 3. de institutione clericorum cap. 24.*

12. Horum autem quædam aliquis scire tenetur, illa scilicet sine quorum scientia non potest debitum actum exercere: unde omnes tenentur scire communiter ea, quæ sunt fidei, & universalis juris præcepta: singuli autem ea, quæ ad eorum statum vel officium pertinent. *Et paulo infra.*

Manifestum est autem, quod quicumque negligit habere, vel facere id quod tenetur habere, vel facere, peccat peccato omissionis. Unde propter negligentiam ignorantia eorum quæ aliquis scire tenetur, est peccatum. *S. Thomas 1. 2. quæst. 76. art. 2.*

* Peccare eos qui canere nescientes tam notabiliter male canunt id ad quod tenentur, ut alijs excitent risum, perturbationem, vel fastidium, distrahendo eorum mentes ab attentione debita. Ex quo subinfertur eos esse obligatos ad minus tantam sibi cantus notitiam parare, ut canere valeant id ad quod tenentur, citra provocationem ad aliquid supradictorum. Neque eos excusat juvenilis, vel senilis ætas; tum quia nulla sera est ætas ad discendum; tum quia nemo debet suscipere munus, quo nesciat fungi; & si susceperit, tenetur per conscientiam deponere onus, aut discere id, sine quo non potest eo, ut par est, fungi; per multa jura, per quæ id alibi latius probavimus, &c. *Navarrus in enchiridio de oratione & horis canonicis cap. 16. n. 30.*

* Octava causa qua nonnulli se excu-

ſant à cantando in choro, & in proceſſionibus, licet non à recitandis horis, eſt ignorantia cantus, aut vocis ad id aptæ defectus, aut prælatio, qua nobilitate, ſcientia, & gradu alijs præcellunt. Quæ tamen cauſa non eſt juſta: tum quia qui non caller cantum aut aliquid aliud ſuo officio exercendo neceſſarium, non debet illud ſuſcipere, & ſi ſuſcipit, tenetur requiſita illi diſcere, quod ſi nequeat, vel nolit addiſcere, privandus eſt hujusmodi officio vel beneficio: uti recte determinat Albertus; & probari poteſt per ea, quæ alibi fuſius ſcripſi, &c. tum quod præſtantia dignitatis non excuſat à cantu, quin imo ad eum magis obligat; uti declaratum fuit in ſtatutis Gallicanis ſupra relatis: tum quia nobilitas parum momenti habet ad excuſandum quempiam ab oneribus ſpiritualis muneris, ut multa jura inſinuant. *Navarrus eodem libro cap. 11. n. 41. & 42.*

13. Miſerum namque eſt cujuſlibet artis ac ſtudij diſciplinam quempiam profiteri, & ad perfectionem ejus minime pervenire. *Caffianus collat. 4.*

* Miſerabiles autem cantores, cantorunꝝque diſcipuli, qui etiam ſi per centum annos quotidie contentent, nunquam ſaltem perfecte unam parvulam cantabunt antiphonam. *Guido Aretinus in prologo proſaico antiphonarij cap. 1.*

14. Serlo uticenſis Abbas, factus Salariaenſis ſeu Sagiſienſis Epiſcopus, ob perſecutionem Roberti Belleſmenſis comitis diu exulavit, nunc in Anglia, poſt in Italia. De eo Ordericus lib. 12. refert quod nullam, ut reor, elegantioſam Serlone, ſeu facundioſam Normanniæ prolem protulit. *Et paulo infra.* Erat idem tam ſecularium, quam divinarum eruditione litterarum doctiſſimus, & ad univerſa, quæ proponebantur reſpondere promptiſſimus. *Gallia Chriſtiana tomo 3.*

15. Feci regulas apertas, & antiphonarium regulariter perfectum contuli

cantoribus, quale nunquam habuerunt reliquis temporibus. Precor vos beati fratres pro tantis laboribus pro me miſero Widone, meis adjutoribus, pium Dominum exorate, nobis ſit propitiuſ. Operis quoque ſcriptorem adjuvate precibus. Pro magiſtro exorate, cujus adjutorio auctor indiget & ſcriptor: Gloria ſit Domino. Amen. *Guido in prologo rhythmico antiphonarij in fine.*

Coppie de l'Epître dedicatoire du Micrologue de Guy Aretin à Theodalde Eveſque de la ville d'Arezzo, dont les mots qui y ſont écrits en italique, marquent les omiſſions ou la diverſité des mots du MS. dont Baronius a extrait celle qu'il ainſeré dans ſes annales en l'année 1022.

Divini timoris totiuſque prudentiæ fulgore clariffimo, dulciſſimo patri, & reverentiſſimo Domino Theodado ſacerdotum ac præfulum digniſſimo. Guido ſuorum monachorum utinam minime, quicquid ſervus & filius. Dum ſolitariæ vitæ ſalutem modicam exequi cupio quantitatatem, veſtræ benignitatis dignatio ad ſacri verbi ſtudium meam ſibi voluit ſociari parvitatem. Non quod veſtræ deſint excellentiæ multi ac maximi ſpirituales viri, & virtutum effectibus abundantiffime roborati, & ſapientiæ ſtudijs pleniffime adornati, qui & commiſſam plebem unâ vobiscum competenter erudiant; & divini contemplationi aſſidue & indefinenter inhæreant: ſed ut meæ parvitatæ, & mentis & corporis imbecillitatis miſerata veſtræ pietatis & paternitatis ſulciatur munita præſidio; ut ſi quid mihi divinitus utilitatis acceſſerit, veſtro Deus imputet merito. Qua de re cum de eccleſiaſticis utilitatibus ageretur, exercitium muſicæ artis, pro quo; favente Deo, non incaluſum deſudaffe me memini: veſtra juſſit auctoritas proferri in publicum; ut ſicut eccleſiam beatiſſimi Donati Epiſcopi &

Martyris, cui Deo auctore jure vicario præsidetis, mirabili nimirum schemate peregristis: ita eidem ministros Ecclesiæ honestissimo, decentissimoque quodam privilegio cunctis pene per orbem clericis spectabiles redderetis. Et revera satis habet miraculi & opticonis cum vestræ ecclesiæ etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum *quæcumque* locorum superent senes. *Vtrinque honoris ac meriti per plurimum cumulabitur celsitudo, cum post priores patres tanta ac talis* ecclesiæ per vos studiorum evenerit claritudo. Itaque quia vestro tam commo præcepto nec volui *contraire* nec valui, offero solertissimæ paternitati musiciæ artis regulas quanto *lucilius* & brevius potui explicatas, philosophorum neque eadem via ad plenum, neque eisdem insistendo vestigijs, id solum procurans quod ecclesiæ opportunitati, vestrisque subveniat parvulis. Ideo enim hoc studium hætenus latuit occultatum, *quia cum esset arduum, non est à quolibet humiliter explanatum. Quod qua occasione humiliter aggressus sim, quave humilitate & intentione, absolvam perpaucis.*

Cum me & naturalis conditio, & *bonorum imitatio* communis utilitatis diligentem faceret: cæpi *inter alia musicam tradere*. Tandem affuit divina gratia, & quidam eorum imitatione chordæ, & nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spatium *invisos* & inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis præberent. Quod tamen qui non potest facere, nescio qua fronte se musicum, vel cantorem audeat dicere. Maxime itaque dolui de nostris cantoribus, qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, nunquam tamen vel minimam *antiphonam* per se valent efferre, semper discentes (ut ait Apostolus) & nunquam ad scientiam pervenientes. Cupiens itaque tam utile no-

strum studium in communem utilitatem expendere; de multis musicis argumentis quæ adjutore Deo per varia tempora *conquisivi*, quædam quæ cantoribus proficere credidi quanta potui brevitate perstrinxi. Quæ enim de *musica* ad canendum minus profunt; aut si *qua* ex his quæ dicuntur non valent intelligi, nec memoratu digna judicavi, non curavi de his, si quorundam livescat *animus* invidia, dum quorundam proficiat disciplina.

La table des chapitres du micrologue suit immédiatement le prologue.

EXPLICIT PROLOGUS.

Quid faciat qui se ad musicæ disciplinam parat.

Quæ vel quales sint notæ, vel quot.

De dispositione earum in monochordo.

Quod sex modis sibi invicem voces jungantur.

De Diaspason, & cur septem tantum sint notæ.

Item de divisionibus & interpretatione earum.

De affinitate vocum per 4. modos.

De alijs affinitatibus & b & $\frac{1}{2}$.

Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta.

Item de modis, & falsi meli agnitione, & correptione.

Quæ vox & quare in cantu obtineat principatum.

De divisione quatuor modorum in octo.

De octo modorum agnitione, acumine & gravitate.

Item de tropis & vi musicæ.

De commoda vel componenda modulatione.

De multiplici varietate sonorum, & neuntarum.

Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur.

De diaphonia, id est organi præcepta.

Quomodo musica ex malleorum sonitu inventa sit.

Incipit micrologus in musica, &c.

Après le dernier chapitre on y lit les mots suivans.

Explicuit micrologus, id est brevis sermo in musica, editus à Domno Widone peritissimo musico, & venerabili monacho directus ad Theodaldum Reatinæ civitatis Episcopum.

Les chapitres de ce micrologue ne sont timbrez dans le MS. de S. Evroult que dans le corps du livre & non dans la ta-

ble; mais dans celui de Laurens Bochelils sont aussi timbrez dans la table, & ce jusques au nombre de vingt, quoy que le MS. de S. Evroult n'en marque que 19. Ce qui provient de ce que le MS. de Bochel divise en deux le penultième chapitre; ce que celui de S. Evroult fait aussi dans le corps du livre: car après le titre de diaphonia, &c. il y met le suivant, Dictæ diaphoniæ per exempla probatio, avant que d'y mettre le dernier. Quomodo musica, &c.

Notes & autoritez de la partie I.

Authoritez du chapitre 1.

I. **D**isciplinæ liberalium artium septem sunt. 1^a Grammatica, id est, loquendi peritia. 2^a Rhetorica, quæ propter nitorem & copiam eloquentiæ suæ, maxime in civilibus quæstionibus necessaria existimatur. 3^a Dialectica cognomento logica, quæ disputationibus subtilissimis vera fecerit à falsis. 4^a Arithmetica, quæ continet numerorum causas & divisiones. 5^a Musica, quæ in carminibus, cantibusque consistit. 6^a Geometria, quæ mensuras terræ, dimensionesque complectitur. 7^a Astronomia quæ continet legem astrorum. *Isidorus lib. 1. orig. c. 2.*

2. Mathematica latine dicitur doctrinalis scientia, quæ abstractam considerat quantitatem; abstracta enim quantitas est, quam intellectu à materia separantes, vel ab alijs accidentibus, ut est par, vel impar, vel ab alijs hujusmodi sola ratiocinatione tractamus: cujus species sunt quatuor, Arithmetica, musica, geometria, & astronomia. Arithmetica est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. Musica est disciplina, quæ de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis. Geometria est disciplina magnitudinis, & formarum. Astronomia est disciplina quæ cursus cælestium syderum, atque figuras contemplatur,

atque habitudines omnium stellarum. *Isidorus præfatione in lib. 3. originum.*

* Omnis quantitas secundum Pythagoram vel continua vel discreta est: sed quæ continua magnitudo appellatur, quæ discreta multitudo: quarum hæc est diversa proprietas. Multitudo enim à finita incohæus quantitate, crescens in infinita progreditur, ut nullus crescendi finis occurrat. Estque ad minimum terminata, interminabilis ad majus, ejusque principium unitas est, quia minus nihil est. Crescit vero per numeros, atque in infinita protenditur, nec ullus numerus, quo minus crescat terminum facit. Sed magnitudo finita rursus suæ mensuræ recipit quantitatem; sed in infinita decrescit. Nam si sit pedalis linea, vel cujuslibet alterius modi, potest in duo æqua dividi, ejusque medietas in medietatem secari; ejusque rursus medietas in aliam medietatem ut nunquam ullus secundum magnitudinem terminus fiat. Ita magnitudo quantum ad majorem modum terminata est; fit verò, cum decrescere cœperit, infinita. At contra numerus quantum ad minorem modum finitus est, infinitus autem incipit esse, cum crescit. Cum igitur hæc ita sint infinita; tamen de rebus finitis philosophia pertractat, inque rebus infinitis reperit aliquid terminatum, de quo

quo possit jure acumen propriæ speculationis adhibere. Namque magnitudinis alia sunt immobilia ut terra, ut quadratum, ut triangulus, vel circulus. Alia sunt mobilia ut sphaera mundi, & quicquid in eo rata celeritate convertitur. Discretæ vero quantitatis alia sunt per se, ut tres vel quatuor, vel cæteri numeri: alia vero ad aliud, ut duplum, triplum, aliaque, quæ ex comparatione nascuntur. Sed immobilis, quantitatis geometria speculationem tenet; mobilis vero scientiam astronomia persequitur. Per se vero discretæ quantitatis arithmetica auctor est: ad aliquid vero relatæ musica probatur habere peritiam. *Boëtius lib. 2. musica cap. 3. & lib. 1. arithmetica cap. 1.*

3. Musica proprium sibi delegit ab arithmetica numeros, à geometria mutuari quantitates. *Franchinus lib. 1. musica instrumentalis cap. 5. & lib. 3. cap. 11.*

* *Ptolemæus lib. 3. harmonicorum cap. 3.*

* Omnis symphonia multiplex discretæ quantitatis proprietatem sequitur, non tamen ut infinitam, sed per tres tantum gradus, duplum scilicet, triplum, & quadruplum. Omnis autem superparticularis symphonia quantitatis continuæ naturam servat, non quidem in infinitum, sed per tres tantum gradus, sesquialteram, sesquiterciam, & sesquioctavam: duplicat namque superparticularis suam proportionem, quæcumque sit, & per dualem numerum denouinat, atque à duali incohat, & in eum redigitur, neque pervenit ad unitatem; ideoque servat continuæ quantitatis proportionem. *Be-da in musica theorica.*

4. Opinor tibi novum non esse omnipotentiam quamdam canendi musis sole-re concedi, hoc est, nisi fallor, illa quæ musica nominatur. *Augustinus lib. 1. musica cap. 1.*

* Et quoniam illud, quod mens videt, semper est presens, & immortale appro-

batur, cujus generis numeri apparebant: sonus autem quia sensibilis res est, præterfluit in præteritum tempus, imprimiturque memoriæ, rationabili mendacio jam poëtis favente ratione quærendum, ne quid propagini similiter inesset, Jovis & memoriæ filias musas esse, confictum est. Unde ista disciplina sensus, intellectusque particeps musicæ nomen invenit. *Augustinus lib. 2. de ordine cap. 14.*

* *Isidorus lib. 3. originum cap. 14.*

5. Aristophanes in fabula quæ hyppis inscripta est, musicam encyclopediam vocat, quod omnes amplectatur disciplinas, quod ostendit Plato 7. de legibus dicens musicam sine universa doctrina tractari non posse. *Franch. lib. 4. harmonia instrumentalis cap. 1.*

6. Quæ vero Boëtius, Ptolemæus, alijque de harmonia referunt, illa omnia de una voce, cui instrumentum conjungebatur, intelligenda sunt. *Et paulo infra.* Restat igitur veteres Græcos nullam aliam præter monodiam agnovisse; sed hanc ut plurimum, ad sonitum cytharæ, lyræ, aut tybiæ studio summo, & maxima solertia comparatam peregisse. *Kircherus to. 1. musurgia univers. lib. 7. erotemate 3.*

7. *Glareanus lib. 2. dodecachordi. cap. 18. & lib. 3. in proemio. & cap. 13.*

8. Porro Guido nec dum contentus hac nova cantandi methodo, inauditam antehac plurium vocum symphoniam excogitasse dicitur primus, nec ullam ipsius memoriam habemus apud veteres. *Galsendus tomo 5. in manu ductione ad musicam cap. 3. Post Kircherum tomo 1. musurgia universalis lib. 5. cap. 2. & lib. 7. parte 1. erotemate 3. & 5. § 3.*

* Et quia hæ tres species (scilicet diatessaron, diapente, & diapason) tantum se ad organi societatem, ac suavitatem permiscerent, ut superius vocum similitudines fecisse monstrata sunt; symphonix id est aptæ vocum copulationes dicuntur. *Guido Aretinus cap. 18. micrologi.*

9. Josaphat statuit cantores Domini, ut laudarent eum in turmis suis, & antecederent exercitum, ac voce consona dicerent: Confitemini Domino quoniam in æternum misericordia ejus. 2. *Paralip. 21.*

* Harmoniam ex his confici quæ prius discrepabant, acuto scilicet & gravi; deinde in unum tandem consensum coalescunt. Neque enim ex acuto & gravi discrepantibus harmonia fieri possit. Nam harmonia est concentus; concentus vero consensus quidam: consensus autem ex discrepantibus, quamdiu discrepant, fieri nunquam potest. Quod vero discrepat, neque concors est atque consentiens, non potest quadrare (id est harmonia quadam constare) quemadmodum rythmus ex veloci & tardo antea inter se discrepantibus, tandem vero in unum consensum compositis constituitur. Et quemadmodum in superiori exemplo medicina humoribus concordiam. ita etiam vocibus consonantiam musica tribuens, amorem consensumque mutuum gignit: ac proinde nihil est aliud musica, quam scientia amatoriarum seu concordantium rationum, quæ in harmonia, & in rythmo versantur. *Plato in convivio longe ante medium.*

* Non sine causa dictum est, omnia quæ ex contrarijs constarent, harmonia quadam conjungi atque componi. Est enim harmonia plurimorum adunatio, & dissentientium consensus. *Boëtius lib. 2. arithmetica cap. 32.*

10. Symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum, vel acuti ad gravem modulamen efficiens, sive in voce, sive in percussione, sive in flatu. *Cassiodorus de septem disciplinis, ubi de musica.*

* Sicut musicus consonantibus choris efficit dulcissimum melos, ita dispositis congruenter accentibus metrum novit de cantare grammaticus. *Cassiod. lib. 9. variarum epist. 21.*

* *Isidorus lib. 3. originum cap. 19.*

* *Beda in musica practica.*

11. Si ut Aristoteles perhibet laudem meruit, qui cujusvis disciplinæ principia reperit, reliqua enim (inquit ille) per facile est super addere; non video quare prior ille artifex vocis simplicis (ita nunc tenorem appellare placuit) simplex plastes ei cedere debeat, qui non tam facile invenit, quam inventis addit; nam unius vocis tenorem, ut sunt simplices modi, diutius in usu fuisse, quam plurium vocum concentum vel modorum nomina à gentibus usurpata luce clarius ostendunt. Cum de pluribus nihil quod sciam certi apud veteres reperiat. Non est igitur dubium, quin, ut unum plura antecedit, ita una voce quam pluribus canere sit multo antiquius. Porro quando musica est delectationis mater; utilius multo existimo, quod ad plurium delectationem pertinet, quam quod ad paucorum. Unius autem vocis insignis ac nobilis tenor, & verbis aptis prolatus, apud homines plures delectat doctos pariter & indoctos. Artificium enim illud quatuor, pluriumve vocum quotus quisque est, etiam inter eximie doctos, qui vere intelligat? *Et infra.* Cum qui primi phonasci inclaruerunt, non minus ingenij ostenderint, quam quisquam hac nostra ætate symphonetes in multarum vocum congerie. Ego sane ad Christianam pietatem, quam prisce Ecclesiæ viguerunt, plurimum simplicem cantum per modos erudite distinctum, conferre arbitror; nec parum facere ad animorum, ut nunc loquimur, devotionem; maxime quales apud Italos Ambrosius instituit: Gregorius item & Augustinus Ecclesiæ lumina. Deinde apud Gallos viri eximij, & cet. ut taceam quod ad puerorum os formandum nihil æque conducatur atque simplex illa musica; nam altera musica pro paucorum admodum captu est. Quoties enim reperias (scire velim) tres aut duos saltem, qui te-

cum plures intonent voces? Expertus id loquor, semper in hiis aliquid hiat, semper aliquid vel tædij vel molestiæ adest, & car. Ob has igitur & antea dictas causas ego eximios phonafcos neutiquam symphoheris postposuero: sed neque Ecclesiasticum cantum arte vera ac modis naturalibus constantem cedere puto oportere multarum vocum garrivui. Utrumque in honore atque sua apud veteres viguere & hodie sunt auctoritate ac existimatione permanere velim. *Glareanus libro 2. dodecachordi cap. 38.*

* Imo abhorrebant Græci ab hujusmodi polyodijis tanquam metrici carminis splendoris officientibus, verborumque energiæ turbatricibus. *Kircherus lib. 7. musurgia universalis parte prima erotemate 3.*

* *Pontus Thiart Evesque de Chalons au solitaire 2.*

* *Mersenne tome 1. de l'harmonie universelle liv. 4. de la composition, proposition 1.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre II.

1. *Genesis 4. 21.*

2. Laudemus viros gloriosos & parentes nostros. *Et paulo infra.* In peritia sua requirentes modos musicos, & carmina scripturarum. *Eccli. 44. 1. & 5.*

3. *Iubal est marqué dans la huitième generation par la ligne de Caïn & Henoch dans la 7^e par la ligne de Seth. Genesis 4. & 5. cap. 5.*

4. *In epistola canonica Iuda v. 14.*

* Jam vero si longe antiquiora repetam, & ante illud grande diluvium noster erat utique Noë patriarcha, quem prophetam quoque non immerito dixerim: siquidem in ipsa arca quam fecit, & in qua cum suis evasit, prophetia nostrorum temporum fuit. Quid Henoch septimus ad Adam? Nonne etiam in canonica epistola Apostoli Judæ prophe-

tasse prædicatur? *QUORUM SCRIPTA UT* apud Judæos, & apud nos in auctoritate non essent, nimia fecit antiquitas, propter quam videbantur habenda esse suspecta, ne proferrentur falsa pro veris. Nam & proferuntur quædam quæ ipsorum esse dicuntur ab eis, qui pro suo sensu passim, quod volunt, credunt. Sed ea castitas canonis non recipit; non quod eorum hominum qui Deo placuerunt reprobetur auctoritas, sed quod ista non credantur ipsorum. *August. lib. 18. de civit. Dei. cap. 38.*

5. *Genesis. 31. 27.*

6. *Iob. 21. 12. & 30. Item cap. 9. & 31.*

7. *Actor. 7. 22.*

* Cum esset Moyses ætate grandior arithmetica & geometriam, rhythmicam & harmonicam, & præterea medicinam simul & musicam doctus est ab ijs qui erant insignes inter Ægyptios; & præterea eam, quæ traditur per symbola seu signa, philosophiam quam in litteris ostendunt hieroglyphicis. Alium autem doctrinæ orbem tanquam puerum regium Græci eum docuere in Ægypto: ut dixit Philo in vita Mosis, &c. *Clemens Alexandr. lib. 1. Stromatum, versus finem.*

* *Doctrina autem orbem idem Clemens sic explicat: Ægyptij, inquit, suam quandam ac peculiarem exercent philosophiam. Hoc autem maxime ostendunt sacræ illorum ceremoniæ Primus enim PROCEDIT CANTOR unum aliquid afferens ex symbolis musicæ. Eum dicunt accipere oportere duos libros, ex quibus unus quidem continet hymnos deorum; alter vero rationes vitæ regiæ. Post cantorem vero prodit horoscopus, qui in manu habet horologium & palmam symbola & signa astrologiæ, &c. Clemens Alex. lib. 6. Strom. longe ante medium.*

* *Eusebius lib. 7. de preparatione Evang. cap. 7.*

* *Iosephus lib. 2. antiquit.*

* *Philo lib. de opificio mundi & libris 1. 2. & 3. de vita Moysis.*

* Est itaque noster Moses propheticus, legum ferendarum peritus, ordinandæ & instruendæ aciei gnarus, exercitus ducendi artem tenens, politicus, & philosophus. *Et infra.* Mosaïca quidem philosophia quadripartito dividitur, & in partem historicam, & in eam quæ proprie vocatur legitima, quæ quidem fuerit proprie morum tractationis: tertiam autem eam quæ pertinet ad sacrificia, quod quidem est naturæ contemplationis, & postremo quartam, speciem theologicam, quæ est superna contemplatio, quam dicit Plato esse revera magnorum mysteriorum. *Clemens Alexandr. lib. 1. Strom. versus finem.*

8. *Exodi 15. 1. Deuter. 31. 30. Item 32.*

9. *Exodi 15. 1. 20. & 21.*

* Hebræi stupentes quod prodigiosam, insperatamque sine sanguine victoriam nacti essent, & videntes hostem deletum momento temporis, duos choros alterum virorum, alterum mulierum statuerunt in littore; cecineruntque hymnos gratulatorios, præeunte carmen viris Moysè, sorore pro mulieribus; nam hi choreas ductabant. *Philo de vita Moysis. lib. 1. & 3.*

10. Et factis cantantium choris ingressi sunt fanum Dei sui. *Judicum 9. 27. & Judic. 5.*

11. *Moysè selon la chronologie qui est à present le plus communement receüe sortit de l'Égypte l'an du monde 2544. Brrac & Debora jugerent en 2672. & David commença à regner en 2979.*

* *Lib. 3. Reg. & 2. Paralip.*

12. *Danielis 3. 5. 10. 26. 51.*

13. *Cyrillus Alexand. lib. 3. in Iulianum.*

* *August. lib. 15. de civit. Dei. cap. 18.*

* *Hugo Victorin. in Genesisin.*

* *Abulensis in cap. 4. Genesis 26.*

14. Vidi Dominum sedentem super solium excelsum & elevatum: & ea quæ sub ipso erant replebant templum. Seraphim stabant super illud: sex alæ uni; & sex alæ alteri &c. & clamabant alter ad alterum. & dicebant Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus exercituum: plena est omnis terra gloria ejus. Et commota sunt superliminaria cardinum à voce clamantis. *Isaya 6. Apoc. 4. 8.*

* *Tibi Cherubim & Seraphim incessabili voce proclamant Sanctus, &c. In hymno Te Deum.*

* *Et ideo cum Angelis, & Archangelis, cum Thronis, & Dominationibus, cumque omni militia celestis exercitus hymnum gloriæ tuæ canimus, &c. In præfat. missæ.*

15. *Iob. 38. 4. 5.*

16. Credimus Deum docuisse Adam divinum cultum, quo ejus benevolentiam recuperaret, quam amiserat per peccatum transgressionis; & ipse docuit filios suos. *Hugo Victorin. in Genesisin.*

17. *Torniellus ad annum mundi 136. n. 4.*

* *Tempore ergo Enos videntur cætus hominum instituti, & in Ecclesiam congregari cæpisse, ad publicas preces, ad publicas conciones & cathecheses, ad publicum Dei cultum per sacrificia; aliosque ritus & ceremonias. Cornelius à Lapide in Genesis cap. 4. 26.*

18. Addit Thomas Valdensis, & ex eo Bellarminus lib. 2. de monachis cap. 5. Enos instituisse peculiarem aliquem cultum & sublimiorem, quam esset religio vulgi: Nam ante Enos Seth, Abel & Adam, invocaverant Deum: unde censent ipsi Enos instituisse quasi præludium, & initium vitæ religiosæ & monasticæ. *Cornelius à Lapide in Genesis cap. 4.*

* *Bolduc lib. 1. de Ecclesia ante legem.*

* *Thomas Valdensis lib. 3. doctrina*

fidei artic. 1. cap. 1.

Per sæculorum millia , incredibile dictu , gens Essenorum æterna est , in qua nemo nascitur , &c. *Plinius lib. 5. historia cap. 17.*

Philo libro quod omnis probus liber circa medium. Et in Apologia pro Iudeis. Apud Eusebium lib. 8. de preparat. evang. cap. 11.

19. Edificavit autem Noë altare Domino , & tollens de cunctis pecoribus & volucribus mundis , obtulit holocausta super altare *Genesis 8. 20.*

20. Sed quid sibi vult degradatio numerorum hujusmodi ? Numquid homo cum Deo loquens casu & sine scientia & sensu , sicut in buccam venerunt , ita insertas effudit diminutiones numerorum ? Non utique , sed cum ratione elocutus est , quæ etsi non ad plenum liquent , nonnihil tamen pulchritudinis sensibus nostris exinde subluceat. Illud namque præclarum in his numeris divinitus provisum animadvertimus , quod non solum arithmetiis qualibuscumque rationibus , sed & musicis proportionibus ita contexti sunt , ut omnes musicæ concordiæ symphonias complectantur. Nam quadraginta quinque cum 40. comparati eposdoud , id est , sesquioctavam proportionem reddunt , quam musici tonum appellant. Quadraginta cum triginta collati epitritam ; id est sesquitertiam proportionem efficiunt. &c. *Rupertus lib. 6. in Genesis. cap. 5.*

21. *Iosephus lib. 1. antiquitatum Iudaicarum.*

* *August. lib. 18. de civitate Dei c. 37.*

* *Eupolemus & Artapanus apud Eusebium de preparatione Evangelica lib. 9. cap. 17. & 18.*

22. Constituit eum Dominum domus suæ , & principem omnis possessionis suæ ; ut erudiret principes ejus sicut semetipsum , & senes ejus prudentiam doceret. Unde enim fieri possit , ut vir tantus unius veri Dei cultor in Ægypto

alendis tantummodo corporibus , & rebus tantum corporalibus gubernandis esset intentus : & quo meliores eos redderet , curam non gereret animorum. *August. in psal. 104.*

* *Salianus tomo 2. Annalium ad annum mundi 2470. n. 28.*

23. *Salianus to. 2. Annal. ad annum 2470. n. 5. & 28.*

24. *August. lib. 18. de civit. Dei cap. 37.*

* Nemo , nisi iniquus forsitan rerum arbiter , negare potest omnes scientias uti ab Hæbræis primum partim ad Græcos , partim ad Ægyptios ; ita & musicam ad eisdem translata , ingentia nullo non tempore utrobique incrementa sumpsisse. Quis enim curiosissima Græcorum ingenia continere poterat , quominus fama illa per universum mundum de incomparabili , tum Davidis , tum Salomonis sapientia sparsa , quominus inquam eo se conferrent , ubi erat tanta rerum admirandarum facies , tanta cantorum , cantatricumque multitudo , tanta instrumentorum musicorum exquisitissimo ingenio constructorum varietas , tam inexhaustus denique omnium artium , scientiarumque , potissimum vero exactæ rerum naturalium notitiæ oceanus ? Ubi totius humanæ sapientiæ residebat oraculum , Salomon. Certe Orphæum , Linum , Amphionem , prima sapientiæ græcæ lumina illinc omnia sua traxisse facile hoc loco demonstrare possem , nisi hanc materiam exquisitiori argumento pertractandam musicæ hieroglyphicæ reservassem. *Kircherus tomo 1. musurgia universalis lib. 2. cap. 6.*

25. Quem Hæbræi Mosen ; Græci Musæum vocant. *Eusebius lib. 9. de preparat. Evang. cap. 8. & 27.*

26. *Proverb. 1. 2. & 3.*

27. Nos vero nostræ religionis historia fulti auctoritate divina , quicquid ei resistit , non dubitamus esse falsissimum , quomodolibet se habeant cætera in sa-

cularibus litteris. *August. 18. de civit. Dei cap. 40.*

* *La chronologie, selon la façon moderne de compter le plus communement receüe, marque la naissance de Moÿse en l'an du monde 2464. & que Mercure fleurissoit en 2560. Orphée en 2786. Linus, Zerus, Amphion & Arion environ le mesme temps. Pythagore en 3514. Platon en 3660. Aristote & Aristoxene en 1690. Euclide en 3730. &c.*

28. Denique Moÿses in populo Dei constituit, qui litteris docendis præfessent, priusquam divinx legis ulla litteras nossent. Hos appellat scriptura grammaton isagogos, qui latine dici possunt litterarum inductores, vel introductores, eo quod eas inducant quodam modo in corda discentium, vel in eas potius ipsos quos docent.

Nulla igitur gens de antiquitate sapientix suæ super Patriarchas & Prophetas nostros, quibus inerat divina sapientia, ulla se vanitate jactaverit, quando nec *Egyptus* invenitur, quæ solet falso & inaniter de suarum doctrinarum antiquitate gloriari, qualicumque sapientia sua patriarcharum nostrorum tempore prævenisse sapientiam. Neque enim quisquam dicere audebit mirabilem disciplinarum eos peritissimos fuisse, antequam litteras nossent, id est antequam *Isis* eo venisset, easque ibi docuisset. Ipsa porro eorum memorabilis doctrina, quæ appellata est sapientia, quid erat nisi maxime astronomia, & si quid aliud talium disciplinarum, quod magis ad exercendum ingenia, quam ad illuminandas vera sapientia mentes valere solet. Nam quod attinet ad philosophiam, quæ se docere aliquid profitetur, unde fiunt homines beati, circa tempora Mercurij, quem *Trismegistum* vocaverunt, in illis terris hujuscemodi studia claruerunt: longe quidem ante sapientes vel philosophos Græciæ; sed tamen post *Abraham, Isaac, & Jacob, & Joseph*: ni-

mirum etiam post *Moÿsen*. Eo quippe tempore quo *Moÿses* natus est, fuisse reperitur *Athlas* ille magnus astrologus *Promethæi* frater, maternus avus *Mercurij* majoris, cujus nepos fuit *Trismegistus* iste *Mercurius*. *August. 18. de civit. Dei cap. 39. item cap. 37. 14. & 8.*

* Tempora autem eorum qui fuerunt principes & authores ipsorum philosophiæ sunt dicenda consequenter, ut in conferendo ostendamus Hebræorum philosophiam fuisse generationibus multis antiquiorem &c. & infra. Jam dicendum est de temporibus *Moÿsis*, per quæ ostendetur citra ullam controversiam Hebræorum philosophiam esse quavis philosophia longe antiquiorem. &c. *Clemens Alexandr. lib. 1. Stromatum circa medium.*

* *Eusebius de prepar. Evangelica lib. 10. & sequentibus. Item lib. 7. c. 7. & 9.*

29. *Timagenes* auctor est omnium in litteris studiorum antiquissimam musicen extitisse: & testimonio sunt clarissimi poëtæ, apud quos inter regalia convivia laudes heroum, ac deorum ad cytharam canebantur. *Jopas* vero ille *Virgilij* nonne canit *Errantem lunam solisque labores, &c.* Quibus certe palam confirmat auctor eminentissimus musicen CUM DIVINARUM RERUM COGNITIONE ESSE CONIUNCTAM. *Quintil. lib. 1. instituit. orator. cap. 10.*

Remarquez en passant, que le commencement & la fin de cette authorisé de *Quintilien* ne confirme pas peu ce pourquoy les authoritez des chiffres 2. 3. 6. 7. 12. 13. 16. 17. 19. 20. 21. 22. de ce chapitre y sont rapportées, sçavoir que le chant a toujours accompagné le culte de *Dieu*.

* Per idem temporis intervallum (priorum scilicet *judicium*) extiterunt poëtæ; qui etiam theologi dicerentur, quoniam de dijs carmina faciebant. *August. lib. 18. de civit. Dei cap. 14.*

NOTES ET AUTHORITYZ
du Chapitre III.

1. **N**umeros musice habet duplices, in vocibus, & in corpore: utriusque enim rei aptus modus desideratur. *Quintilian. lib. 1. institut. cap. 10.*

2. Omnia in numero mensura, & pondere disposuisti. *Sapientia 11. 21.*

* Cum igitur musica sive harmonia nihil aliud sit, quam numerus, mensura, pondus, ut fusc in præcedentibus ostensum est. Mundus autem &c. *Kircherus lib. 10. Musurgia univers. parte 1. cap. 1.*

3. Cæli enarrant gloriam Dei, &c. In omnem terram exivit sonus eorum, &c. *psal. 18.*

* Laudate eum sol & luna, laudate eum omnes stellæ & lumen. Laudate eum cæli cælorum, & aquæ omnes quæ super cælos sunt laudent nomen Domini, &c. Laudate Dominum de terra dracones & omnes abyssi, &c. *psal. 148.*

* Benedicite omnia opera Domini Domino, laudate & superexaltate eum in sæcula. *Daniel 3. 57.*

4. Pythagoras res omnes ad numeros & musicam retulit, ac orbem quoque harmonia quadam compositum dixit: quod idem etiam intelligebat de spheris cælestibus, quarum summam acutissimum sonum efficere scripsit, ultimam gravissimum. *Macrobius lib. 2. de somnio Scipionis.*

* Plato Pythagoræ disciplina imbutus pleraque retulit ad numeros, & musicam, animamque mundi musica quadam compositam esse asseruit. *Turnebus*

* *Plato in Timæo & de legibus.*

5. *Boëtius lib. 1. musica cap. 2.*

6. *Georgius Venetus de harmonia mundi.*

* *Kircherus tomo 2. lib. 10. de deca-chordo nature.*

7. Jam vero æquiore, liberalioreque

consideratione asserendum est hujusmodi facultatem necessario etiam omnibus, quæ principium in se motus habent quodam tenus inesse, quemadmodum & alias: maxime tamen, plurimumque his quæ perfectiorem, & majori cum ratione sortitæ sunt naturam, ob ortus familiaritatem; in quibus etiam solis videri potest omnino & manifeste, servans quam exquisitissime potest, earum quæ congrui & consoni in differentibus, formis opifices sunt, rationem, &c. *Ptolemaus lib. 3. harmonicorum. cap. 4. & sequentibus.*

8. Duplici disciplina uti convenit, ad corpus quidem gymnastica; ad animum vero musica. *Plato 7. de legibus paulo ante medium.*

9. Quibus quatuor partibus (*maticis scilicet*) si careat inquisitor, verum invenire non possit: Ac sine hac quidem veritatis speculatione nulli recte sapiendum est. Est enim scientia earum rerum quæ vere sunt agnitio, atque integra comprehensio. *Boëtius lib. 1. arithmetica cap. 1.*

10. Erat tam turpe musicam nescire quam litteras. Interponebatur autem non modo sacris, sed & omnibus solemnibus, omnibus lætis, vel tristibus rebus. *Isidor. lib. 3. originum cap. 15.*

* In rebus humanis nulla actio est quæ sine musica perficiatur. *Aristides Quintil. lib. 2. de musica.*

11. Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim est sine illa. *Isid. lib. 3. orig. cap. 18.*

12. Inter septem artes liberales musica obtinet principatum; nihil enim sine illa manet. *Beda in musica practica.*

13. Tum nec circa musicen grammatica potest esse perfecta; cum ei de metris rhythmicisque dicendum sit. *Quintilianus lib. 1. institut. orat. cap. 10.*

* Numeros musice duplices habet, in vocibus & in corpore, utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur.

Vocis rationem Aristoxenus musicus dididit in ῥυθμὸν & μέλος ἑμμετρῶν: quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Num igitur non hæc omnia oratori necessaria? Quorum unum ad gestum, alterum ad collocationem verborum, tertium ad flexus vocis, qui sunt quoque in agendo plurimi, pertinet. Nisi forte in carminibus tantum & canticis exigitur structura quædam, & inoffensa copulatio vocum in agendo supervacua est? Aut non compositio & sonus in oratione quoque varie pro rerum modo adhibetur, sicut in musice. Namque & voce & modulatione grandia elate, jucunda dulciter, moderata leniter canit: totaque arte consentit cum eorum quæ dicuntur, affectibus. Atqui in orando quoque, intensio vocis, remissio, flexus, pertinet ad movendos audientium affectus: aliaque & collocationis & vocis (ut eodem utar verbo) modulatione concitationem judicium, alia misericordiam petimus: cum etiam organis, quibus sermo exprimi non potest, affici animos in diversum habitum sentiamus. Corporis quoque decens & aptus motus qui dicitur ῥυθμὸς est necessarius: nec aliunde peti potest: in quo pars actionis non minima consistit: qua de re sepositus nobis est locus. Age si habebit in primis curam vocis orator, quid tam musices proprium? &c. *Quintil. lib. 1. institut. cap. 10.*

* *Kircherus to. 2. musurgia univers. lib. 2. parte 8. cap. 1.*

14. *Virruvius lib. 1. cap. 1.*

15. *Ficinus lib. 1. Epistolarum.*

* *Diocassius lib. 37.*

16. Summam eruditionem Græci sitam censebant in nervorum, vocumque cantibus. *Et paulo infra.* Ergo in Græcia musici floruerunt, discebantque id omnes, nec qui nesciebat, satis excultus doctrina putabatur. *Cicero lib. 1. Tuscul. quest. non longe ab initio.*

* Claros nomine sapientiarum viros nemo dubitaverit studiosos musices fuisse, quam Pythagoras atque eum secuti acceptam sine dubio antiquitus opinionem vulgaverint, mundum ipsum ejus ratione esse compositum, quam postea lira sit imitata. Nec illa modo contenti dissimilium concordiam, quam vocant ἀρμονίαν, sonum quoque his moribus dederunt. Nam Plato cum in alijs quibusdam, tum præcipue in Timæo ne intelligi quidem, nisi ab ijs qui hanc quoque partem disciplinæ diligenter perceperint, potest. Quid de philosophis loquar, quorum sons ipse Socrates jam senex institui lyra non erubescerebat, &c. *Quintilian. lib. 1. institutionum capite 10.*

17. Quis ignorat musicem tantum jam illis antiquis temporibus, non studij modo; verum etiam venerationis habuisse; ut iisdem, musici, & vates, & sapientes judicarentur. *Quintilian. lib. 1. institut. cap. 10.*

18. *August. lib. 2. de doctrina Christ. cap. 16.*

* Musica vero numquid peregrina est ab ista, de qua loquimur, scriptura sancta? Imo familiaris valde apud eam, & consecratalis vernacula, atque præ alijs officialis, magisque est necessaria. *Rupertus de operibus spiritus sancti lib. 7. cap. 16.*

19. Cæteræ ad investigationem veritatis laborant, musica vero son solum speculationi; verum etiam mortalitati conjuncta est. *Boëtius libro 1. musica cap. 1.*

* Musica & hujus dux philosophia ad emendationem animi à dijs, legibusque constitutæ, assuefaciunt, & suadent, & & cogunt partem animi expertem rationis obtemperare rationi. *Plato in Timæo prope finem.*

* Apud præcos hortamentum ad virtutem musica fuit. *Athenæus lib. 14.*

* Qui enim ῥυθμὸν, græce, & modi, & mores

mores latine interpretari possunt. *Augustinus enarratione in psalmum 67.*

* Quoniam & mores intellectus quodammodo per cantus indicabant, Aristides Quintilianus non absurde eos modos vocatos putat. Cum autem circa animi atque corporis affectus modorum ipsorum consideratio habita sit & excitatio, mores quoque vocati sunt. *Francinus lib. 4. musica instrum. cap. 1.*

* Quid illa præstantius quæ naturæ convenientiam ubique dispersam virtutis suæ gratia comprehendit? quicquid enim in conceptum alicujus modificationis existit, ab harmoniæ concinentia non recedit. Per hanc competenter cogitamus, pulchre loquimur, convenienter movemur: quæ quoties ad aures nostras disciplinæ suæ lege pervenerit, imperat cantum, mutat animos: artifex auditus & operosa delectatio. Hæc cum de secreto naturæ tanquam sensuum regina tropis suis ornata processerit; reliquæ cogitationes exiliunt, ut ipsam solummodo delectet audiri. Hæc tristitiam noxiam jucundat, tumidos furores attenuat, cruentam sævitiam efficit blandam; excitat ignaviam, soporantemque langorem: vigilantibus reddit saluberrimam quietem; vitiatamque turpi amore ad honestum studium revocat castitatem: sanat mentis studium bonis cogitationibus semper adversum; pernitiosa odia convertit ad auxiliatricem gratiam; & quod beatum curationis genus est, per dulcissimas voluptates expellit animæ passiones. Incorpoream animam corporaliter mulcet, & solo auditu ad quod vult deducit, & per insensibilem obsequium prævalet sensuum exercere dominatum. *Cassiodorus lib. 2. variarum epist. 40. ad Boëtium.*

20. Maximam esse Reipublicæ custodiam Plato arbitratur musicam optime moratam, prudenterque conjunctam: ita ut sit modesta, & simplex, & mascu-

la: nec effæminata, nec fera, nec varia. Quod Lacedæmonij maxima ope servavere, dum apud eos Taletas Cretensis, & Gortinus magno prætio accitus pueros disciplina musicæ artis imbueret. *Boëtius lib. 1. musica cap. 1.*

* Non igitur frustra Plato civili viro quem πολιτικὸν vocant, necessariam musicem credidit. *Quintil. lib. 1. institut. cap. 10.*

* *Plato 2. de legibus.*

21. Nulla enim magis ad animum disciplinis via, quam auribus patet; cum ergo per eas rhythmus, modique ad animum usque descenderint, dubitari non potest, quin æquo modo mentem atque ipsa efficiant, atque confirmant. *Boëtius lib. 1. musica cap. 1.*

* De voce autem & auditu eadem omnino dicantur, ad eadem, eorumdemque causa à dijs tributa esse. Orationis enim facultas propter hæc ipsa data est, maximam omnino ad hæc opem collatura: quicquid nimirum in illa est musicæ vocis, ad auditum concentus, harmoniæque causa tributum: harmonia autem cognatos habens ijs motus qui in animo nostro sunt illi hominum generi data est, qui musis cum ratione & intelligentia utuntur: non vero ad temerariam, & rationis expertem voluptatem; quemadmodum hodie in nonnullis videtur ad illum usum musica instituta: quum potius hic verus sit ejus usus, & ad eam rem maximum tribuat adjumentum, ut animorum nostrorum intemperies è perturbatis illis, qui in nobis sunt, motibus manantes ad decorum, congruentemque quemdam concentum revocentur. Rhythmus vero, modulatioque deorum munere hac de causa etiam accessit; eo nimirum, qui in nobis omnibus est, immoderato; in complurimis vero cunctis etiam carente gratijs, carente naturæ habitu, corrigendo, atque emendando. *Plato in Timæo post 3. circiter partem.*

* Cur inter omnia, quæ sensum patiuntur, solum id mores obtinet, quod auribus obvium esse potest? Nam & si quid sermone modulamur, mores tamen præ se ipsa modulatio fert; quos non color, non odor, non sapor gerere potest. An quod numeri musici & moduli motibus continentur, quomodo etiam actiones? *Æc. Aristot. sectione 19. problemate 27. & 29.*

22. Excitat hæc cantio cum voluptate quadam animam, & flagrans ad ejus, quod carmine celebratur, desiderium, affectiones & concupiscentias carnis sedat: cogitationes malas inimicorum, quos cernere non est, suggestione oborientes amolitur: mentem ad fructificationem divinorum bonorum rigat: pietatis decertatores generosos & fortes per constantiam in rebus adversis efficit: omnium rerum, quæ in vita tristes & luctuosæ accidunt, pijs affert medicinam, *Æc. Author apud Iustinum Martyrem qu. 107.*

* Nihil animam æque erigit, & elatam quodammodo efficit, & à terra liberat, & exolvit à vinculis corporis, & amore sapientiae afficit, & ut res omnes ad vitam istam pertinentes irrideat, perficit, ut versus modulatus, divinum canticum numero compositum. Nostra certe natura usque adeo delectatur canticis & carminibus, & tantam cum eis habet necessitudinem & convenientiam, ut vel infantes ab uberibus pendentes, si fleant & afflicentur, ea ratione sopiantur. *Hæc & alia plura Chrysost. homilia in psal. 41.*

* Movet intus musica vi quadam & potentia naturali spiritum hominis; & cum decenter convenit cum verbo vel sensu divinæ laudis, concurrit penetralia cordis & illam quam accepit homo, in eo resuscitat gratiam spiritus sancti. Quod optime expertus est, & experiens primus Psalteris inclitus dicit, Os meum aperui, & attraxi spiritum. *Rupertus commentario in libros Regum, lib. 5. cap. 23!*

* Agit quippe cantus in spiritum, eumque potentissime afficiens, ad cælestes influxus recipiendos idoneum efficere censetur. *Richardus à S. Vict. lib. 5. de contemplar. cap. 17.*

* Nunc autem adducite mihi psalterem; cumque caneret psalteres, facta est super eum manus Domini. *4. Reg. 3. 25.*

23. Re enim vera primum hoc ejus est, atque pulcherrimum officium grata adversum deos remuneratio: proximum animæ pura & concinna, sibi que conveniens constitutio. *Plutarchus in commentario de musica.*

* Apud antiquos ne notam quidem musicam, quæ theatris inferviret, sed totam scientiam illam deorum venerationi adolescentumque institutioni impensam fuisse. *Plutarchus ibidem.*

24. Nulla enim scientia ausa est subintrare fores Ecclesiæ, nisi ipsa tantummodo musica. *Beda in musica practica.*

25. *Isaya 6. Apocalipsis 4. 5. 11. 14. cap.*

26. In peritia sua requirentes modos musicos. *Eccli, 44. 5.*

27. Cecineruntque Debora & Baruc filius Abinoen in illo die dicentes. *Judicum. 5. 1.*

28. 1. *Reg. 2. 1.*

29. 3. *Reg. & 2. Paralipom.*

30. Constituit quoque Ezechias Levitas in domo Domini cum cymbalis, & psalterijs, & cytharis, secundum dispositionem David Regis, & Gad videntis, & Natham Prophetæ: siquidem DOMINI PRÆCEPTUM FUIT per manum Prophetarum ejus. *2. Paralipom. 29. 25.*

* Dixitque Angelus eis: pax vobis nolite timere: etenim cum essem vobiscum, per voluntatem Dei eram: ipsum benedicite, & cantate illi. *Tobia 12. 18.*

31. *Isayæ 5. & 26. & 38. 10.*

* Tunc cantavit canticum hoc Domino Judith dicens. *Judith 16. 1. &c.*

32. *Luca. 1. 46.*

33. Sit in singulis Spiritus Mariæ, ut exultent in Deo. *Ambrosius in Lucam.*

34. *Luc. 1. 68.*

35. *Luc. 2. 14.*

36. *Luc. 2. 28.*

37. Et hymno dicto exierunt in montem olivarum. *Math. 26. 30.*

38. Hymni cantus sunt continent laudes Dei: si sit laus, & non sit Dei, non est hymnus: & si sit laus, & Dei laus, & non canteretur, non est hymnus. Oportet ergo ut sit hymnus habeat hæc tria, & laudem, & Dei laudem, & canticum. *August. in psal. 148.*

* Modulata laus est hymnus, ut quidem arbitror: cum cantione psalmus est psalmodia. *Gregor. Nazianz. carmine jambico 15.*

* Hymnus est canticum laudantium, seu carmen lætitiæ & laudis. *Isid. lib. 6. orig. cap. 10.*

39. De hymnis & psalmis canendis cum & ipsius Domini, & Apostolorum habeamus documenta, & exempla, & præcepta, &c. *Augustinus epist. 119. cap. 18.*

40. Loquentes vobismet ipsis in psalmis, & hymnis, & canticis spiritualibus cantantes & psallentes in cordibus vestris Domino. *Ad Ephef. 5. 19. Ad Coloss. 3. 16.*

41. Therapeutæ non solum contemplantur; sed etiam cantica & hymnos in laudem Dei componunt vario metrorum genere, rhythmisque concinnantes in augustiorem & religiosam speciem. *Et infra.* Nonnulli ex his vix tertio quoque die famem sentiunt attenti magis ad disciplinarum scientiam: nec desunt, qui prælaute accepti epulo sapientiæ copiose præbentis sua placita perdurant duplum ejus temporis, & vix sexto die degustant cibum necessarium, assueti, sicut cicadæ, rore vivere; canticis, opinor, solantes in ediam. *Et lōge infra versus finem.* Tum

assurgens præses hymnum in laudem Dei primus canit, aut recens à se compositum, aut desumptum ab aliquo veterum. &c. *Philo de vita contemplativa sive supplicum virtutibus.*

* Christiani soliti sunt stato die ante lucem convenire, carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem. *Plinius 2º lib. 10. epist. 97. ad Trajanum.*

* *Lucianus in Philopatr.*

42. Gratos nos illi exhibentes, rationalesque pompas, & hymnos illi celebamus atque decantamus. &c. *Iustinus martyr. in oratione ad Antoninum piuum.*

* *Clemens Alexand. oratione ad gentes.*

* Sonant inter duos psalmi & hymni, & mutuo provocant, quis melius Deo succinat. *Tertullianus ad uxorem lib. 2. in fine.*

* *Basiliius epist. 69.*

* Diei ortus psalmum resultat, psalmum resonat occasus. Mulieres Apostolus in Ecclesia tacere jubet, psalmum etiam bene clamant. Hic omni dulcis ætati, hic utrique aptus est sexui. Hunc senes rigore senectutis deposito canunt, hunc veterani tristes in cordis sui jucunditate respondent. Hunc juvenes sine invidia cantant lasciviæ, hunc adolescentes sine lubricæ ætatis periculo, & tentamento concinunt voluptatis. Juvenculæ ipsæ sine dispendio matronalis psallunt pudoris: puellulæ sine prolapsione verecundiæ cum sobrietate gravitatis hymnum Deo inflexæ vocis suavitate modulantur: Hunc tenere gestit pueritia, hunc meditari gaudet infantia, quæ alia declinat ediscere. Psalmum Reges sine potestatis supercilio resultant, Psalmus cantatur ab imperatoribus, jubilatur à singulis. Certant clamare singuli quod omnibus proficit. Psalmus virtutum organum est, quod sancti spiritus plectro pangens propheta venerabilis cælestis sonitus fecit in terris

dulcedinem resultare. *Ambros. prefat. in psalmos.*

43. Psalmus Angelorum opus est; cœleste munus atque administratio, incensum spirituale. Psalmus mentium illuminatio, ac corporum sanctificatio. In hoc nunquam fratres exerceri desistamus; & domi & extra in vijs, & dormientes & excitati loquentes nobismet ipsis in psalmis & hymnis & canticis spiritualibus. Psalmus piorum gaudium: hic otiosiloquium exterminat, risum reprimat, iudicium suggerit, animam in Dei laudem excitat, cum Angelis choros agit. *S. Ephrem. to. 1. pag. 13.*

* Ubique credimus divinam esse præsentiam, & oculos Domini in omni loco speculari bonos & malos, maxime tamen hoc sine aliqua dubitatione credamus cum ad opus divinum assistimus. *S. Benedictus cap. 19. regula.*

* Ad horam divini officij mox ut auditum fuerit signum, summa cum festinatione curratur, cum gravitate tamen. *Et paulo infra.* Ergo operi Dei nihil præponatur. *S. Benedict. cap. 43. regula. Item.* Festinent se prævenire ad opus Dei. *cap. 22.*

* Ex regula nostra nihil operi Dei proponere licet. Quo quidem nomine laudum solemnia, quæ Deo quotidie in oratorio persolvuntur, Pater ideo Benedictus voluit appellari, ut ex hoc clarius aperiret, quam nos operi illi velit esse intentos. *Bernard. serm. 47. in cantica.*

NOTES ET AUTHORITEZ du chapitre IV.

I. **M**usica est scientia bene modulandi. *August. lib. 1. musica cap. 2.*

1. Modulatio non incongrue dicitur movendi quædam peritia; vel certe quo fit ut bene aliquid moveatur: non enim dicere possumus bene moveri aliquid, si modum non servat. &c. Ergo scientiam

modulandi jam probabile est esse scientiam bene movendi, ita ut motus ipse per se appetatur; atque ob id per se delectet. *Aug. lib. 1. mus. cap. 2.*

3. Ut intelligas modulationem posse ad solam musicam pertinere, quamvis modus unde flexum est verbum, possit etiam in alijs rebus esse: quemadmodum dictio propriè tribuitur oratoribus, quamvis dicat aliquid omnis qui loquitur, & à dicendo dictio nominata sit. *August. ibid.*

4. Musica est scientia bene movendi, sed quia bene moveri dici potest, quidquid numerositatis temporum, atque intervallorum dimensionibus movetur, jam enim delectat, & ob hoc modulatio non incongrue vocatur, fieri autem potest ut ista numerositas atque dimensio delectet quando non opus est; ut si quis suavissime canens, aut saltans, velit eo ipso lascivire, cum res severitatem desiderat; non bene utique numerosa modulatione utitur, id est ea motione, quæ jam bona, ex eo quia numerosa est, dici potest, male ille, id est incongruenter utitur; unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum, ac sonorum; bona vero modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id est; musicam pertinere arbitranda est. *August. lib. 1. mus. cap. 3.*

* Opportunæ modulationis, vel importunæ conformatio hujusmodi vires habet, ut illa quidem pulchram, hæc contra turpem & indecoram efficiat orationem; quin etiam consonum atque dissonum eodem modo, quandoquidem modulus id est, *ῥυθμὸς*, & concentus 1, id est, *ἀκρῶς* orationem, non contra oratio hos consequitur. *Plato lib. 3. de republica.*

* *August. l. 1. mus. cap. 4.*

5. Harmonica est facultas differentias acutorum ac gravium sonorum sensu ac

ratione perpendens, sensus enim & ratio quasi quædam facultatis harmonicæ instrumenta sunt. Sensus namque confusum quiddam ac proxime tale, quale illud est, advertit: ratio autem dijudicat integritatem, atque universas persequitur differentias. *Et infra.* Nam ut singulæ artes habent instrumenta quædam, quibus partim confuse aliquid informant, ut asciculum; partim vero quod est integrum deprehendant, ut circinum: ita etiam harmonica vis duas habet judicij partes, unam quidem hujuscemodi per quam sensus comprehendit subjectarum differentias vocum; aliam vero per quam ipsarum differentiarum modum, mensuramque considerat. *&c.* Idcirco non est aurium sensui dandum omne judicium; sed exhibenda est etiam ratio, quæ errantem sensum regat, ac temperet, qua labens sensus, deficientisque veluti baculo innitatur. *Boëtius lib. 5. musica cap. 1. & lib. 1. cap. 9.*

* *Ptolem. lib. 1. harmonic. cap. 1.*

6. A Ptolemæo autem quodammodo harmonicæ definitur intentio; ea scilicet ut nihil auribus rationique possit esse contrarium. Id enim secundum Ptolemæum harmonicus videtur intendere, ut id quod sensus judicat, ratio quoque perpendat; & ita ratio proportionem inveniat, ut ne sensus reclamet; duorumque horum concordia omnis harmonicæ intentio misceatur. *Boëtius lib. 5. mus. cap. 2.*

7. Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. *Isid. lib. 3. orig. cap. 14.*

* Musica est disciplina, quæ de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis. *Isid. prefat. in lib. 3.*

8. Musica est liberalis scientia cantandi copiam subministrans. *Et infra.* Harmonica est illa quæ discernit inter sonos gravem & acutum; vel quæ consistit dupliciter in numeris & mensuris. Una localis secundum proportionem

sonorum, vocumque; alia temporalis secundum proportionem longarum breviumque figurarum. *Beda in musica practica.*

* Musica nihil est aliud, quam scientia concordantium rationum, quæ in harmonia & rythmo versantur. *Plato in convivio, longe ante medium.*

* Musica est ars qua novimus canentes regere in choris *Plato in Theage circa insitium.*

* Musica est scientia contemplandi & exercendi concentum: Concentus vero est id quod certum habet ordinem ex sonis, & intervallis compositum. *Euclides in musica.*

* Musica est notitia & ars decori in vocibus & motibus. Scientia igitur est seu notitia certa existit, quæque errorem non admittat. *Aristid. Quintil. lib. 1. de musica.*

9. Is vero musicus est, qui ratione pensata canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumit. *Et infra.* Is musicus est, cui adest facultas secundum speculationem rationemque propositam ac musicæ convenientem de modis ac rythmis, deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus, ac de omnibus de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus judicandi. *Boëtius lib. 1. cap. 34.*

* In tonorum acutorum & gravium rationibus ita se res habet; qui enim voces aptis sonorum modulis una temperatas, aut contra cognoscit, musicus ille est; qui vero illarum rerum minime est peritus, musices expertus est. *Plato in sophista paulo post medium.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre V.

I. **R**atio simpliciter & in universum ordinis & commensurationis est opifex, harmonia vero proprie ejus, quæ in eorum genere est quæ au-
Dd iij.

diuntur, ut visiva ejus quæ in visibili, & judicatrix in intelligibili, præstatque in ijs quæ audiuntur, ordinem, quem concentum peculiari nomine appellamus: ac quia contemplando invenit commensurationes, mentem respicit; & quod manus opera eas ostendat, artem: denique ob consequentem experientiam, ad mores attinet: idque quod in universum ratio recte considerans invenit, affirmat deprehensum evidentia, & simile ipsi fit consuescendo subjectum: ut merito etiam communis ad rationem attinentium formarum scientia, quæ proprie mathematica dicitur, non contemplationi inhæret tantum pulchrorum, ut quidam forte opinantur, sed ostensione simul & meditatione, quæ ex ipsa consecutione ei suppetunt, instructa est: utitur enim instrumentis, quemadmodum ministris, hujusmodi facultas supremis & maxime ministris, sensibus visu & auditu, qui præ alijs potissime ordinati sunt ad principem nostri partem ac soli inter illos non voluntate tantum judicant subjecto, quin multo potius honesto. *Et infra.* Unde fit ut soli hi sensus mutuas tradant operas in subministrando ipsorum rationalis animæ parti perceptiones, sæpe numero revera tanquam fratres effecti, visibilia quidem solum ostendente auditu per interpretationes, audibilia vero solum visu enuntiante per descriptiones, & sæpe evidentius utroque, quam si solus alter sua interpretetur, ut quando ratione tradita per delineationes aut notas facilius tum discuntur à nobis, tum memoria commendantur, ac visu cognita per poëticas enarrationes apparent imitabilia. &c. *Prolem. lib. 3. harmonic. cap. 3.*

2. Ea quæ discernenda sunt primum sensibus accidunt, ac per sensum sentiuntur, & postremo ratione discernuntur. Multa enim varietas est inter sensum & rationem: medio itinere ferun-

tur, qui nec ex toto discretionem tribuunt auribus nec ex toto rationi, sed partim auditui, partim rationi: sonum videlicet acutum vel gravem auditui, differentias autem consonantiarum rationi. *Beda in musica theorica.*

* Ut autem universe dicam sensum & intelligentiam oportet in judicandis musicæ partibus concurrere, ut neque præeant sensus, quod accidit præcipitibus, neque à tergo relinquuntur, quod usu venit tardis. Contingit autem in sensibus utrumque, ut ob naturæ inæqualitatem, & antecurrant, & tardius æquo veniant. Hoc igitur adimendum est sensui, ut possit imitari intellectum: semper enim necesse est tria hæc unà in auditum incidere: sonum, tempus, litteram, seu syllabam: fiet autem, ut è sono. ejusque ingressu harmoniam; è tempore rhythmum, è littera, aut syllaba, id, quod dicitur, intelligas. Quæ cum simul procedant, simul etiam sensus ea excipere debet. *Plutarch. in comment. de musica.*

* Harmonicos sermones auditorus, necesse experientia exercitatum habeat auditum ad sonos accurate audiendos, intervalla pernoscenta tam consona, quam dissona: ut perceptis, quæ circa sonos sunt, proprietatibus, rationem consequenter adjungens, perfectam scientiam experientia ac ratione adactam efficiat. *Gaudentius in initio introductionis harmonice.*

3. Intendenda vis mentis est, ut id quod natura est insitum, scientia quoque possit comprehensum teneri: sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se conjunctæ sint vocum proportionem discatur. *Boët. l. 1. c. 1.*

4. Num tibi videtur bene modulari luscinia verna parte anni? nam & numerosus, & suavissimus est ille cantus, & nisi fallor temporis congruit. Numquid non hujus liberalis scientiæ perita est? vides igitur nomen scientiæ definitioni perneccesarium D. video profus M.

Dic mihi quæso te , nonne tales tibi videntur , qualis illa luscinia , qui sensu quodam ducti bene canunt , id est numerose id faciunt & suaviter , quamvis interrogati de ipsis numeris vel de intervallis acutarum , graviumque vocum respondere non possint. D. Eos simillimos puto M. nonne pecoribus comparandi sunt. D. censeo *Aug. l. 1. musica cap. 4.*

5. Qui canit quod non sapit , definitur bestia. Unde versus : Bestia , non cantor , qui non canit arte ; sed usu. Non verum cantorem facit ars , sed documentum. *Beda in musica practica.*

* *Guido Aretinus in prologo rythmico antiphonarij.*

6. Aliud est sonare quod corpori tribuitur. Aliud audire , quod in corpore anima de sonis patitur. Aliud operari numeros vel productius , vel correptius , quod est in ipso usu & opere pronunciantis. Aliud ista meminisse ; nam & taciti apud nos-metipfos possumus aliquos numeros peragere ea mora temporis , qua etiam voce peragerentur. *Aug. lib. 6. musica cap. 3.* Aliud de his omnibus vel annuendo vel abhorrendo quasi quodam naturali jure ferre sententiam. *Idem lib. 6. cap. 4.*

* Nos ergo in istis generibus numerandis & distinguendis unius naturæ , id est animæ motus , affectionesque dispicimus. Quare sicut aliud est ad ea , quæ corpus patitur , moveri , quod fit in sentiendo. Aliud movere se ad corpus ; quod fit in operando. Aliud quod ex his motibus in anima factum est , continere ; quod est meminisse. Ita est aliud annuere , vel renuere his motibus , aut cum primitus exeruntur ; aut cum recordatione resuscitantur ; quod fit in delectatione convenientiæ , & offensione absurditatis talium motionum sive affectionum. Et aliud æstimare utrum recte an secus ista delectent quod fit ratiocinando. Necessè est fateamur ita hæc esse duo genera , ut illa sunt tria. Et si recte nobis visum est , nisi quibusdam

numeris esset ipse sensus delectationis inbutus , nullo modo eum potuisse annuere paribus intervallis , & perturbata respicere. Recte etiam videri potest ratio , quæ huic delectationi superimponitur , nullomodo sine quibusdam numeris vivacioribus de numeris , quæ infra se habet , posse judicare. Quæ si vera sunt , apparet inventa esse in anima quinque genera numerorum ; quibus cum addideris corporales illos , quos sonantes vocavimus , sex genera numerorum ; disposita , & ordinata cognosces. *Aug. eodem lib. 6. mus. cap. 9.*

* Aliud est habere numeros ; aliud posse sentire numerosum sonum , &c. Non facile dixerim carere sensum numeris talibus in se constitutis , etiam antequam aliquid sonet ; non enim aliter aut eorum mulceretur concinnitate , aut absurditate offenderetur. Id ipsum ergo quicquid est , quo aut annuimus , aut abhorremus , non ratione sed natura , ipsius sensus numerum voco : non enim tunc fit in auribus meis , cum sonum audio , hæc vis approbandi , aut improbandi ; aures quippe non aliter bonis sonis , quam malis patent , &c. Quare ista duo distinguenda sunt , & fatendum numeros , qui sunt in ipsa passione aurium , cum aliquid auditur , sono inferri , auferri silentio. Ex quo colligitur numeros qui sunt in ipso sono , posse esse sine istis , qui sunt in eo quod est audire ; cum hi sine illis esse non possint. *August. eodem lib. 6. cap. 2.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre VI.

I. *Bœtius lib. 1. musica cap. 2.*

2. Non sunt loquelæ neque sermones quorum non audiantur voces eorum. In omnem terram exivit sonus eorum , & in fines orbis terræ verba eorum. *Psal. 18. 3. & 4.*

3. *Beda in mus. practica.*

4. Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum. *Isid. lib. 3. cap. 20.*

5. Hæc verò administratur, aut intentione ut nervis: aut spiritu, ut tibijs, vel his quæ ad aquam moventur; aut percussione quadam, ut in his quæ in concava quadam virga ærea feriuntur: Atque diversi inde efficiuntur soni. *Boët. lib. 1. musica cap. 2.*

* Intellexit nihil aliud ad aurium iudicium pertinere quam sonum, eumque triplicem, aut in voce animantis, aut in eo quod flatus in organis faceret aut in eo quod pulsus ederetur. *Aug. l. 2. de ordine cap. 14.*

6. Tres sunt partes musicæ, videlicet harmonica, quæ discernit in sonis acutum & gravem; rythmica, quæ requirit incurSIONem verborum, utrum bene sonus an male cohæreat. Metrica, quæ mensuram diversorum metrorum, u, g, heroicum, iambicum, &c. probabili ratione cognoscit. *Isidor. lib. 3. orig. cap. 17. & 18.*

* Harmonia seu musica constat sono, numeris, atque verbis: sed quæ sonis ad melos pertinent, harmonica dicuntur: quæ ad numeros rythmica, quæ ad verba metrica. *Martianus Capella lib. 9. cap. de generibus musica.*

7. Cantus duplex est, alter simplex ac uniformis, quo nunc vulgo in templis utuntur, & de hoc tractat musica plana, quam Gregorianam vocant; Alter varius ac multiformis, de quo est musica, quam alij figuralem, alij mensuralem nunc vocant. *Glarean lib. 1. dodecachordi cap. 1.*

* Duplex cantus in ecclesia catholica usurpatus huc usque fuit, ecclesiasticus, sive cantus firmus vel planus; deinde cantus figuratus, quorum utrumque nos non male monodicum, & polyodicum dicimus. Ille monodicus dicitur, quod omnes idem canticum sub iisdem intervallis concinant: hic polyodicus, quod pluribus, diversisque harmonice dispositis vocibus concinatur. Monodici sive ecclesiastici cantus institutores fuerunt ma-

gnailia ecclesiæ lumina SS. Ambrosius & Gregorius magnus, à quo & in hanc usque diem Gregorianus dicitur. *Kircherus tomo 1. musurgia universalis cap. 8.*

8. Musicalis harmonia est extremarum, contrariarumque vocum communi medio consonantias complectentium suavis & congrua sonoritas, quam idcirco à consonantia differre constat. Hæc namque sola proportione, duabus illa saltem producitur. Nam quanquam harmonia consonantia est, omnis tamen consonantia non facit harmoniam: consonantia namque ex acuto & gravi generatur sono; harmoniam vero (musicalem scilicet) ex acuto & gravi conficiunt, atque medio. *Franchinus lib. 3. musica instrumentalis cap. 10.*

9. Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi & acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu: per hanc quippe voces acutiores gravioreque concordant; ita ut quisquis ab ea dissonuerit sensum auditoris offendat. Cujus contraria est diaphonia, id est voces dissonæ. *Isid. l. 3. orig. cap. 19.*

* Et quia hæc tres species (diatessaron scilicet, diapente, & diapason) tantum se ad organi societatem, ac suavitatem, permiscunt; Symphoniæ, id est aptæ vocum copulationes dicuntur; cum symphonia & de omni cantu dicatur. *Guido Aret. cap 18. micrologi.*

10. *Kircherus tomo 1. musurgia universalis lib. 7. cap. 10.*

11. Officium aliud habet musica practica, aliud theorica. Practica enim est harmonias componere, & artem quæ humanos possit movere affectus. Theorica vero est in summa comprehendere cognitionem specierum harmonicarum, & id ex quo componuntur: vel est etiam figuras longas & breves, nec non corpora & mensuras earumdem, qualitates, & quantitates, similitudines & dissimilitudines,

diffimilitudines proportionum sonorum & vocum, & orthographiam cognoscere, & conservare, & regulariter eam describere: ita quod omnis cantus qualiscumque fuerit diversificatus, congrue per illam possit declarare. *Beda in musica practica.*

12. Meloepia est usus harmonicæ tractationi subjectorum, seu eorum quæ canenda proponuntur ad decorum propositi argumenti; Atque hic est finis & scopus tractationis harmonicæ. *Euclid. in musica:*

13. Scientia in sola ratione esse potest, ars autem rationi jungit imitationem, & exercetur per corpus, cujus operatio non impedit, quin scientia ejus non resideat in animo. *Aug. lib. 1. mus. cap. 4.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre VII.

I. *M* *Erfenne* tome 1. de l'harmonie universelle livre 2. des chants, proposition 1.

* Musica patetica nihil aliud est, quam harmonica melothesia, sive compositio ea arte, & ingenio à perito musurgo instituta, ut ad datum quemcumque animi affectum auditorem concitet. Requiritur autem ad eam rite instituendam quatuor conditiones; quarum prima est, ut symphoneta peritus seligat schema affectui concitando aptum. 2. Ut assumptum thema congruo tono adaptet. 3. Ut rythmum sive mensuram verborum harmonico rythmo, mensuræque exacte coaptet. 4. Ut compositam juxta dictas conditiones melothesiam à peritissimis phonascis pronunciandam, cantandamque loco congruo & tempore exhibeat. *Kirch. to. 1. musurg. l. 7. c. 3.*

2. *Isidor. lib. 3. cap. 19.*

* Cantus est inflexio vocis secundum varios acutiei, gravitatis, celeritatis & tarditatis gradus vel modos; unde & modulari idem est quod canere. *Gassend. so. 5. in præmio manducet. ad musicam.*

* Cantus est intentio & remissio, quæ fit per sonos concinnos. *Bacchius in introductione ad musicam.*

* Cantus autem est & quidem perfectus, qui ex harmonia, & rythmo, & dictione constat. Specialius vero sumptus, ut in harmonica, nexus sonorum gravitate, & acumine dissimilium. *Aristides Quintilianus. lib. 1. de musica circa medium.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre VIII.

I. *Q*ui tibijs aut cythara, vel hujusmodi instrumentis canunt, distant à luscinia, quod in istis artem quamdam esse video, in illa vero solam naturam. *August. lib. 1. musica cap. 4.*

2. Ars est ratio quædam &c. & quisque ratione uti non potest, arte non utitur, licet imitatione assequatur; ut Pica, Psittacus, Corvus, &c. *August. ibidem.*

* Quæ casu, vel ex consuetudine & habitu fieri contingit, licet eadem etiam facere certa via & ratione. *Aristot. l. 1. Artis rethor. cap. 1.*

* Nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvatur. *Quintilian. lib. 11. instir. c. 3. non longe ab initio.*

3. Omnis ars, omnisque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam artificium, quod manu atque opera exercetur, multo enim majus atque aptius est scire quod quisque faciat, quam ipsum illud efficere, quod sciat. Est enim artificium illud corporale, quod serviens famulatur; ratio vero quod domina imperat: & nisi manus secundum quod ratio canit operatur, frustra fit. In tanto igitur præclarior est scientia musicæ in cognitione rationis, quam in opere efficiendi atque actu, in quanto mente corpus superatur, quod scilicet rationis expers sine ratione degit; illa vero imperat, atque ad rectum

deducit; quod nisi ejus paratur imperio expertus opus rationis titubabit. Unde fit ut speculatio rationis operandi actu non egeat; manuum vero nulla sint opera, nisi ratione ducantur. *Boët. lib. 1. musicæ cap. 34.*

* Nulla res sine arte valet, & comitatur semper artem decor. *Quintil. lib. 1. institutionum cap. 4. non longe à principio.*

4. Qui disciplina recte excultus est cantare bene potest. *Plato 2. de legibus.*

* Omnem ordinatum arte concertum; quoniam vocis suavitas deest, 7^a legum divus Plato longe meliorem putat, quam cum est sine ordine. *Francin. l. 3. musica. practica cap. 1.*

* Cur numeris, modulis, canticis denique omnibus concinendi generibus oblectari omnes consuevere? An quod motibus naturalibus oblectari datum est omnibus à natura? Indicium, quod pueri nuper editi his adeo moveri, oblectarique possunt; modis tamen adjectitijs canticorum ut delectemur, efficere assuescendi ratio potest. Sed enim numeri propterea mulcent, quia ratum ordinateque computandi numerum habent, moventque nos pro sua æquabili ratione ordinate. Motus enim naturæ familiarior est ordinatus, quam inordinatus: itaque hic secundum naturam magis esse probatur. Argumentum, quod cum ORDINATE ET LABORAMUS, ET BIBIMUS ET COMEDIMUS, NATURAM VIRESCQUE NOSTRAS ET SERVAMUS ET AUGEMUS. Contra, inordinate cum agimus, depravamus naturam atque de suo statu dimovemus. *Aristot. sect. 19. problem. 38.*

5. Quoniam necessaria quædam ad utilitatem cantantium tractare proponimus, necesse est ut subtilissimas regulas summopere subiectas intelligere studeamus. *Beda in musica practica.*

* Igitur qui disciplinam nostram petit

has regulas sæpe meditetur, donec vi & natura vocum cognita ignotos & notos cantus suaviter cantet. *Guido Aretinus in initio micrologi.*

6. Intelligere debemus, ut humana ratione, non quasi avium more cantemus; nam & meruli, & psittaci, & corvi, & picæ, & hujusmodi volucres sæpe ab hominibus docentur sonare, quod nesciunt. Scierit autem cantare, non avi, sed homini divina voluntate concessum est. *August. expositione 1. in psal. 18.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre IX.

I. **E** St enim absurdum à concentu universo discrepare, & singulis rythmis minime tribuere consentanea. Horum igitur concentuum formæ certis legibus necessario sunt definiendæ, & utrique congruenter attribuendæ. *Plato 7. de legibus.*

2. Illud quoque quis non desinat, quod tam gravis est in sancta Ecclesia error, tamque periculosa discordia; ut quando divinum celebramus officium, sæpe non Deum laudare, sed inter nos certare videamur: vix denique unus concordat alteri non magistro discipulus, nec discipuli cum discipulis. *Guido Aretinus in prologo pro falso antiphonarij.*

3. Ita quisque, ut audit, movetur. *Quintilianus lib. 11. institur. cap. 3. in initio.*

* Hoc etiam in auribus facilius advertitur, nam quicquid jucunde sonat, illud libet, atque ipsum auditum illicit; quod autem per eundem sonum bene significatur, nuntio quidem aurium, sed ad solam mentem refertur. *Aug. l. 2. de ordine cap. 11.*

* Quæ melius cantantur, melius adherent nostris sensibus. *Ambros. serm. 7. in psal. 118.*

* Auditus sonorum concinnitate mulcet, & absurditate offenditur. *Aug. l. 6. mus. cap. 2.*

* In sono versuum dimensio quædam numerorum delectat, quo perturbato delectatio illa exhiberi auribus non potest, imo nec sine offensione audiri.

Aug. l. 2. mus. cap. 3.

5. Pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitæ cursu in cantu versari; ipsum verò cantum, quod turpe est, ignorare. *Cardinalis Bona De divina Psalmodia cap. 17. §. 3.*

6. Tam nobilis est tamque utilis recte canendi disciplina, ut qui ea caruerit ecclesiasticum officium congrue implere non possit. Quicquid enim in lectionibus decenter pronuntiatur; ac quicquid de Psalmis suaviter in ecclesia modulatur, hujus disciplinæ scientia ita temperatur, ut per eam omne Dei servitium impleatur. *Rabanus Maurus De institut. clericorum lib. 3. cap. 24.*

7. Si ergo concors & decens fuerit modulatio nostra, nos ipsos delectabit, & audientes ædificabit, & Deo suavis & grata erit, qui unanimes habitare facit in domo. *Augustin. serm. de utilitate & cantu psalmodiarum juxta milleloquium. verbo psalmus & psallere. Et Dionysium Carthus. sermone 5. in Dom. 2. Adventus.*

8. Est igitur cantus ecclesiasticus plenus majestate, & nescio quam vim animos in Deum concitandi possidet, præsertim cum decore & studio requisito peragatur. Neque quidquam ad animam tranquillandam efficacius inveniri posse puto, quam monachos aut clericos cantantes dictos hymnos & cantica, unisona illa alternarum æqualium vocum symphonia, constanti tenore, servata temporis & mensuræ proportionem requisita, auscultare. *Kirch. 10. 1. musurgia univers. lib. 7. cap. 3.*

* Princeps & primaria illa in musica educatio, quæ in modulorum concentuumque rationibus versatur, efficacissime in interiores animi partes influit, & venustate quadam animum vehementis-

sime tangit, eumque adeo eodem venustatis decore afficit, si in ea accurate elaboret & instituat, sin minus, contra. *Plato. lib. 3. de republica.*

9. Quantum flevi in hymnis & canticis tuis, suavisonantis ecclesiæ tuæ vocibus commotus acriter, voces illæ influebant auribus meis, & eliquabatur veritas tua in cor meum, & ex ea aestuabat affectus pietatis, & currebant lacrymæ, & bene mihi erat cum eis. *Aug. lib. 9. confess. cap. 6.*

10. Non ergo debemus quasi cæci sine ductore procedere, sed singulorum sonorum, omniumque depositionum & elevationum diversitates proprietatesque alte memoriæ commendare. *Guido cap. 3. prologi profæici.*

11. Atque hic maxime illud est retinendum, quod si quoquo modo per parvissimas mutationes, hinc aliquid permutaretur, recens quidem minime sentiri; post vero magnam facere differentiam, & per aures ad animum usque delabi. *Boëtius lib. 1. mus. cap. 1.*

* Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos; quorum vix dici potest, quanta sit vis in utramque partem. *Et paulo infra.* Quamobrem ille quidem sapientissimus Græciæ vir, longeque doctissimus, valde hanc labem veretur, negat enim mutari posse musicas leges sine mutatione legum publicarum. *Cicero lib. 2. de legibus.*

12. Tales ad legendum, cantandum & psallendum in ecclesia constituentur, qui non superbe, sed humiliter debitas Deo laudes persolvant, & suavitate lectionis ac melodiæ, & doctos demulceant, & minus doctos erudiant; plufque velint in lectione vel cantu populæ ædificationem, quam popularem vanissimam adulationem. Qui vero hæc docte peragere nequeunt, erudiantur prius à magistris; & instructi hæc adimplere studeant, ut audientes ædificent. *Com. Aquigranense lib. 1. cap. 133.*

NOTES ET AUTHORITY DE LA II. PARTIE.

NOTES ET AUTHORITY
du Chapitre I.

I. **S**onus est aëris percussio indissoluta usque ad auditum. *Boëtius lib. 1. Mus. c. 3.*

* Si foret rerum omnium quies, nullus auditum sonus feriret; id autem fieret, quoniam cessantibus cunctis nullæ inter se res pulsus cicerent. Ut igitur sit vox pulsus opus est; sed ut sit pulsus, motus necesse est, antecedit: ut ergo sit vox, motum esse necesse est. Sed omnis motus habet in se tum velocitatem tum etiam tarditatem; si igitur sit tardus in pellendo motus, gravior redditur sonus; nam ut tarditas proxima stationi est; ita gravitas contigua taciturnitati. Velox vero motus acutam voculam præstat. *Boët. l. 4. mus. cap. 1.*

* Sonus est affectio aëris pulsati, prima & generalissima earum, quæ audiuntur. *Ptolemaus lib. 1. harmonic. c. 1.*

2. Tale enim quiddam fieri consuevit in vocibus, quale cum paludibus vel quietis aquis, jactum eminus jacitur saxum; primum enim in parvissimum orbem undam colligit, deinde majoribus orbibus undarum globos spargit, atque eo usque, dum fatigatus motus ab eliciendis fluctibus conquiescat; semperque posterior & major undula pulsus debiliore diffunditur. Quod si quid sit, quod crescentes undas possit offendere, statim motus ille revertitur, & quasi ad centrum unde profectus fuerat, eisdem undulis rotundatur. Ita igitur cum aër pulsus fecerit sonum, pellit alium proximum, & quodam modo rotundum fluctum aëris ciet, itaque diffunditur, & omnium circumstantium ferit auditum; atque illi est obscurior vox, qui longius steterit, quoniam ad eum debilius pulsus aëris unda pervenit. *Boët. l. 1. cap. 14.*

3. Vox autem magna tunc oritur, cum aëris multum agitur: utque acuta cum celeriter, sic gravis cum tarde aër incitatur. *Aristoteles sect. 11. Problem. 3. 21. 32. 34. 35. 40. 53. & sectione 19. Probl. 51.*

* Differentiæ vero eorum quæ sonant, in sono qui actus est, patefiunt, Ut enim sine lumine colores non cernuntur, ita sine sono acutum & grave non percipitur. 21. Hæc autem dicuntur per translationem ab ijs quæ sub tactum cadunt, acutum enim brevi tempore multum movet sensum; grave autem longo tempore parum. Non igitur acutum est velox, & grave tardum; sed illius propter celeritatem fit motus talis; hujus autem propter tarditatem. Ac videntur proportionem respondere acuto & obtuso, quod in tactu cernitur: acutum enim quasi pungit, obtusum vero quasi pellit: quoniam alterum brevi, alterum longo tempore movet. Unde fit ut alterum sit velox, alterum tardum. 22. De sono igitur hæc definita sunt. *Aristoteles lib. 2. de anima cap. 8. n. 20. 21. & 22.*

* Unde fit ut tensior chorda velociorem agat pulsus; celeriusque revertatur; atque frequentius & spissius aërem feriat. Laxior vero solutos ac tardos pulsus efferat, atque raros ipsa imbecillitate ferendi; nec diutius tremat. Sed neque quoties chorda pellitur, unum tantum edi putemus sonum, aut unam in his esse percussionem; cum toties aër feriatur quoties eum chorda tremebunda percussit: Verum quoniam junctæ sunt sonorum velocitates, nulla intercedo auribus sentitur; unus namque sonus sensum pellit, vel gravis, vel acutus, quamquam uterque ex pluribus constat: gravis quidem ex tardioribus, & rarioribus; acutus vero ex celerioribus & spissis. *Franch. l. 2. theor. mus. c. 1.*

* Fit autem soni gravitas cum ex intimo quidam spiritus trahitur. Acumen vero cum ex superficie oris emittitur. *Marian. Capella lib. 9. cap. de septem partibus harmonia.*

4. Vox est aer spiritu verberatus, unde & verba sunt nuncupata. *Isid. l. 3. c. 19.*

* *Lactantius lib. de officio Dei c. 15.*

* Vox est sonus quidam animati; nullum enim inanimatum vocem emittit: sed per similitudinem dicitur habere vocem, ut tibia & lyra, & quæcumque inanimata extensionem habent, & melos & locutionem: sic enim videtur, quia & vox hæc habet. *Aristot. l. 2. de anima c. 8 n. 23.*

5. Sonus igitur est vocis casus *εὐμελές* id est aptus melo in unam intensionem. Sonum vero non generalem volumus definire, sed eum qui græce *ὁμοῦτος* dicitur à similitudine loquendi *ὁμοῦτος*. *Boërius lib. 1. cap. 8.*

6. Sonus directus est, præcedit autem sonus cantum. *Isidorus l. 3. cap. 19.*

* Sonus est vocis casus in unam intensionem. *Aristox. l. 1. harm. elem. circa medium.*

* Sonus est concinnus vocis casus in unam intensionem. *Euclides in musica.*

* Sonus est concinnæ vocis tensio latitudine carens: Tensio vero mansio aliqua & identitas secundum magnitudinem soni intervallo carentis. *Nicomachus lib. 1. manualis harmonices.*

7. Sicut numeri unitas, lineæ punctum, & momentum temporis; ita harmoniæ phtongus. Vox quidem individua, elementi hoc in negotio fungens vice, ex quo omne melos constat, & in quem resolvitur. *Glarean. l. 1. dodeca-chordi cap. 9.*

8. Unum semen esse numeri, non numerum volunt, nam numerus est multitudo ex unitatibus constituta. *Isid. lib. 3. orig. cap. 3.*

9. Chordæ autem dictæ à corde: quia sicut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus chordæ in cythara. *Isid. l. 3. orig. c. 21.*

10. Hinc etiam existimamus appellatam esse cordam, quod facile chorda moveat. Ubi tanta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vicina chorda pulsata, alteram faciat sponte contremiscere, quam nullum contigit attigisse. Tanta enim est vis convenientiæ, ut rem insensualem sponte se movere faciat, quia ejus sociam constat agitatum. Hinc diversæ veniunt sine lingua voces, &c. *Cassiod. lib. 2. variarum epist. 40.*

11. Restat musicas interim notas apponere, ut cum divisam lineam iisdem notulis signaverimus, quod unicuique sit nomen facillime possit agnosci. Veteres enim musici propter compendium scriptionis, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitavere notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarentur. Easque per genera modosque dividere, simul etiam hac brevitate captantes, ut si quando melos aliquod musicus voluisset ascribere super versum rythmica metri compositione distentum, has sonorum notulas ascriberet, ita miro modo reperientes, ut non tantum carminum verba, quæ litteris explicarentur; sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur in memoriam, posteritatemque duraret. *Et infra.* Nos vero cavemus aliquid ab antiquitatis autoritate transvertere. *Boët. lib. 4. musica cap. 3.*

12. Quæ, vel quales sint notæ, & quot; seu de numero & de mensione notarum; De dispositione earum in monochordo; De diapason, & cur tantum septem sint notæ, &c. *Guido in tabella capisum microl. post epist. dedicatorem.*

13. *Guido c. 3. prologi prof. antiphon.*

NOTES ET AUTHORITY du Chapitre II.

I. **S**UAVES voces sunt *subtiles* & *spissæ*, claræ atque acutæ. Perpicuæ voces sunt, quæ longius protrahuntur, ita ut omnem impleant *continuo*
Ee iij

locum, sicut clangor tubarum, Subtiles voces sunt, quibus non est spiritus spissus, qualis est infantium, vel mulierum vel ægrotantium, sicut in nervis, quæ enim subtilissimæ chordæ sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt. *Pingues* sunt voces; quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum. *Acuta vox*, tenuis, alta, sicut in chordis videmus. *Dura vox* quæ violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis sonus, quoties in durum malleus percutit ferum. *Aspera vox* est rauca, & quæ dispergitur per minutos & indissimiles pulsus. *Cæca vox* est, quæ mox ut emissæ fuerit, conticescit, atque suffocata nequaquam longius producit, sicut est in fictilibus. *Vinnolata vox*, est levis & mollis atque flexibilis, & vinnolata dicta à vinno, hoc est cinciuno molliter flexo. *Perfecta* autem vox, est alta, suavis & clara; alta, ut in sublimi; clara, ut aures impleat; suavis, ut animos audientium blandiat; si aliquid ex eis defuerit, vox perfecta non erit. *Isid. l. 3. orig. cap. 19.*

2. Cum sit autem omnis actio, ut dixi, duas divisâ in partes, vocem, gestumque, quorum altera oculos altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat affectus; prius est de voce dicere, cui etiam gestus accommodatur. In ea prima observatio est, qualis habeas; secunda quomodo utaris. Natura vocis spectatur quantitate & qualitate; Quantitas est simplicior, in summa enim grandis aut exigua est; sed inter has extremitates mediæ sunt species; & ab ima ad summam; ac retro multi sunt gradus. Qualitas magis varia: nam est & candida & fusca: & plena, & exilis: & levis & aspera: & contracta, & fusa: & dura, & flexibilis: & clara, & obtusa: spiritus etiam longior, breviorque, nec causa, cur quicquam eorum accidat, persequi proposito operi necessarium est, & consequenter.

3. Eorûne sit differentia in quibus aura illa concipitur; an eorum per quæ velut organa meatur, an ipsi propria natura, an prout movetur lateris pectorisve firmitas, an capitis etiam plus adjuvet. Nam opus est omnibus, sicut non oris modo suavitate, sed narium quoque, per quas, quod superest vocis egeritur. Dulcis tamen esse debet, non exprobens sonus. *Quintil. lib. 11. institut. cap. 3. non longe ab initio.*

* *Aristot. lib. de audibilibus.*

4. Gravitatis & acuminis differentiam diversa ratione ponebant Aristoxenum secuti, & Pythagorici. Aristoxenus quippe sonorum differentias secundum gravitatem atque acumen arbitrabatur in qualitate consistere; Pythagorici in quantitate ponebant. Ptolemæus autem Pythagoricis propior videtur, idcirco quod ipse quoque gravitatem atque acumen non in qualitate putat, sed in quantitate constitui. Etenim spissiora ac subtiliora corpora acumen, rariora & vastiora edere gravitatem, ut nihil nunc de intensionis, relaxationisque modo dicatur. Quamquam etiam cum relaxatur aliquid, quasi sit rarius, atque crassius, cum vero intenditur, spissius redditur, subtiliusque tenuatur. *Boët lib. 5. musica cap. 3.*

5. Motuum vero alij sunt velociores, alij tardiores, eorundemque motuum alij rariore sunt, alij spissiores. Igitur quoniam acutæ voces spissioribus, & velocioribus motibus incitantur, graves vero tardioribus & raris: liquet additione quadam motuum ex gravitate acumen intendi; detractione vero motuum laxari de acumine gravitatem; ex pluribus enim motibus acumen quam gravitas constat. In quibus autem pluralitas differentiam facit, eam necesse est in quadam numerositate consistere, omnis vero paucitas ad pluralitatem se habet ut numerus ad numerum comparatus. Eorum vero quæ secundum numerum

conferuntur, partim sibi sunt æqualia, partim inæqualia: quocirca soni quoque partim sunt æquales, partim inæqualitate distantes. *Boëtius lib. 1. musica cap. 3.*

* Sicut tarditas proxima stationi est, ita gravitas contigua taciturnitati. Velox vero motus acutam voculam præstat. Præterea quæ gravis est, intensio- ne decrescit ad medium, quæ vero acuta remissione decrescit ad medium. Unde fit ut omnis sonus quasi ex quibusdam partibus compositus esse videatur. Omnis autem partium conjunctio quadam proportione committitur: sonorum igitur conjunctio proportionibus constituta est; proportiones autem principaliter in numeris considerantur, &c. *Boët. l. 4. mus. cap. 1.*

6. Omnis vox aut *μακρὴ* est quæ continua, aut *διασμασίχη* quæ dicitur cum intervallo suspensa: & continua quidem est qua loquentes, vel prosam orationem legentes verba percurrimus; festinat enim tunc vox non inhærere in acutis & gravibus sonis, sed quam velocissime verba percurrere, expediendisque sensibus, exprimendisque sermonibus continuæ impetus vocis operatur. Diastematicæ autem est ea, quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus, sed modulis inservimus. Estque vox ipsa tardior, & per modulandas varietates quoddam faciens intervallum; non taciturnitatis, sed suspensæ ac tardæ potius cantilenæ. His ut Albinus addit tertiam differentiam, quæ medias voces possit includere, sicut Heroum poemata legimus; neque continuo cursu, ut prosam, neque suspensio, se- gniorique modo vocis, ut canticum. *Boët. l. 1. mus. cap. 12.*

* *Euolides in musica non longe ab initio.*

* *Martianus Capella lib. 9. cap. de voce.*

7. Differentias sonorum Ptolemæus

dividit hoc modo. Vocum aliæ sunt unisonæ, aliæ minime; unisonæ sunt quarum unus sonus est, vel in gravi, vel in acuto. Non unisonæ vero, quarum alia est gravior, alia acutior. Harum partim ita sunt, ut earum inter se differentia communi sine jungatur. Non enim discreta est, sed à gravi in acutum ita deducitur; ut continua videatur. Aliæ vero sunt non unisonæ, quarum differentia silentio interveniente distinguitur. Ut vero voces communi sine jungantur, fit hoc modo. Sicut enim cum in nubibus arcus aspicitur, ita colores sibi met sunt proximi, ut non sit certus finis, cum alter ab altero disgregatur: sed ita v. g. à rubro discedit in pallidum, ut per continuam mutationem in sequentem vertatur colorem, nullo medio certoque interveniente, qui utrosque distinguat. Ita etiam fieri solet in vocibus unisonis, ut si quis percutiat nervum, eumque dum percutit torquet, evenit ut in principio pulsus gravior sit, dum torquetur vero, vox illa tenuetur, continuique fiant gravis vocis sonitus & acuta. *Boët. l. 5. mus. cap. 4.*

* *Ptolemæus lib. 1. harmonicorum cap. 4.*

8. Cum igitur non unisonarum vocum aliæ continuæ sint, aliæ discretæ, &c. Continuæ quidem non unisonæ voces ab harmonica facultate separantur; sunt enim sibi ipsi dissimiles, nec unum aliquid personantes. Discretæ vero voces harmonicæ subjiciuntur arti; potest enim distantium, sibi que dissimilium vocum differentia deprehendi. *Boët. l. 5. mus. cap. 5.*

9. Non unisonarum quidem vocum aliæ quidem sunt æquisonæ, aliæ consonæ, aliæ dissonæ. Æquisonæ sunt quæ simul pulsæ unum ex duobus, atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, ut est diapason, atque duplicata bis diapason. Consonæ autem sunt quæ compositum, permixtumque, suavem ta-

men, efficiunt sonum, ut diapente & diatessaron. Dissonæ vero sunt quæ non permiscunt sonos, atque insuaviter feriunt sensum. *Boët. l. 5. mus. cap. 10.*

* Consonæ sunt quæ simul pulsæ suavem permixtumque inter se conjungunt sonum. Dissonæ vero quæ simul pulsæ non reddunt suavem neque permixtum sonum. *Boët. l. 4. mus. cap. 1.*

* *Ptolem. lib. 1. harmonic. cap. 7.*

10. consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. *Boët. lib. 1. mus. cap. 3.*

11. Consonantia est acuti soni, gravisque mixtura suavitè uniformiterque auribus accidens. Dissonantia vero est duorum sonorum sibi permixtorum ad aurem veniens aspera injucundaque percussio: nam dum sibi misceri volunt, & quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur. *Boëtius lib. 1. cap. 8. & 28.*

12. Quidam est circa concinnum & inconcinnum ordo, qualis est circa litterarum compositionem in sermocinando; non enim ex litteris quomodolibet compositis, fit syllaba, sed alio quidem, alio non. *Aristoxenus lib. 2. harmonic. elementorum.*

13. In quibus quæ junctæ efficere melos possunt *ἁμυρῆς* dicuntur: *ἔκμυρῆς* autem quibus junctis effici non potest. *Boët. lib. 5. mus. cap. 5.*

Item cap. 10. Aliæ emmelis, aliæ ecmeles. Emmelis autem sunt quæcumque consonæ non sunt, possunt aptari tamen recte ad melos, ut sunt hæc quæ consonantias jungunt, vel quæ diapente ac diatessaron dividunt, ut tonus, cæteræque simplices earum partes; sicut enim æquisonæ junguntur quodammodo ex consonantibus ut diapason ex diatessaron ac diapente; ita consonantiæ ex his, quæ emmeles soni vocantur, ut eadem diapente, & diatessaron tonis, cæ-

terisque posterius dicendis proportionibus. Ecmeles vero sunt, quæ non recipiuntur in consonantiarum conjunctione. *Boët. lib. 5. mus. cap. 10. & 11.*

14. Sunt enim concinni soni quicumque conjuncti invicem auribus accommodantur. Inconcinni vero, qui è converso se habent. *Franch. lib. 1. harm. instr. cap. 2.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre III.

I. **R**efert Nicomachus canendi disciplinam primitus adco simplicem fuisse, ut solo tetrachordo consisteret: cujus prima chorda ad ultimam diapason consonantiam respondebat: ad secundam vero diatessaron; sed ad tertiam diapenten: Atque tertia ipsa ad quartam diatessaron; sed secunda ad tertiam ducebat tonum. Mercurium enim hujus quadrichordi Græci asserunt fuisse inventorem. *Franch. l. 5. theor. c. 1.*

2. Melodia dicitur, quæ & antiquior, quamvis subasporior, quando consonantia ex duobus tonis & semitonio, vel hemitonio & duobus tonis completur. Chromatica quæ & posterior & ad delectationem aurium sua varietate permulcet animos, constatque ex tono & & tribus semitonijs, vel tribus semitonijs & tono. Enharmonium totam possidet harmoniam & sui dignitate alias præcellit, & constat ex duobus diesis & duobus tonis, vel duobus tonis & duabus diesis. *Et paulo infra.* Nam prima consonantia musicæ artis est sesquitercia, hoc est diatessaron, inde pervenitur ad sesquialteram, hoc est diapente, inde ad duplum quæ est diapason. *Be-da in musica theoretica.*

* Tetrachordum autem est quatuor sonorum in ordine positum congruens sive concordia. *Martianus Capella lib. 9. cap. de tonis.*

* *Kircherus musurgia univers. to. 1. lib. 3. cap. 8.*

3. Videtur itaque consonantium intervallorum minimum ab ipsa cantus natura esse definitum. Etenim multa modulatur intervalla ipso diatessaron minora; sed dissona omnia. *Et infra.* Consonantium minimum quatuor sonis est contentum. *Aristoxeni lib. 1. harmonic. elementor. post medium.*

* Quoniam primum omnium, & simplicissimum consonum est ipsum diatessaron, in tetrachordo continuo, ratione vero supertertia, merito secundum hoc trium modulationis generum variationes inter se inveniuntur. *Nicomach. l. 1. manualis harmonices.*

4. His quippe nervis quatuor, alij inferuntur quatuor; primæ partes minoribus dum dividuntur motibus. Octochordo nos utimur pro eorum quatrifido, & pro triatis vocibus, septenas nos recipimus. Unius modi cantica sonabant illi rigida. Octo nunc modis concrepant sonora nostra organa. *Guido in epilogo rythmico post modorum formulas.*

5. Atque idcirco hæc potissima fuit causa, cur Pythagoras, & post eum reliqui Philosophi perfectum ac plenum systema per tetrachorda disjunctum sane composuerint; nam qua ratione & progressionem unumquodque tetrachordum procederet, ea ipsa consideratione & reliqua possent tetrachorda pervideri omni prorsus errore semoto. Uniuscujusque enim tetrachordi, in quovis genere eadem semper ratio dimensionis apparet: secus in pentachordorum dispositione, nam aliud pentachordum perfectam diapentem consonantiam ducit tribus scilicet tonis ac semitonio plenam; aliud diminutam ostendit & imperfectam duobus tantum tonis ac duobus minoribus semitonij dispositam diatonice; quum potissima secundum ordinem specierum successive procedunt: ut constat diligenter intuenti. *Franch. lib. 1. harmonia instrumentalis cap. 6.*

6. *Gassend. to. 5. in manu ductione ad theoriam musica.*

7. Genus autem in harmonia seu modulatione est habitudo inter se invicem sonituum qui diatessaron consonantium composuerint. *Ptolem. l. 1. cap. 13.*

* Genus est certa quædam habitudo sive convenientia sonorum, qui inter se componunt quartam sive diatessaron. Vel genus est relatio quædam quam ad invicem habent quatuor soni vel tria intervalla quartæ alicujus. *Kircher. to. 1. musurg. univers. l. 3. c. 13.*

* Genus est certa quatuor sonorum visio. *Euclides in musica.*

8. *Euclides in musica.*

* His igitur expeditis, dicendum est de generibus melorum, sunt autem tria diatonum, chroma, enharmonium: & diatonicum quidem aliquanto durius & naturalius: chroma vero est quasi iam ab illa naturali intensione descendens. Enharmonium vero optime atque apte conjunctum. Cum sint igitur quinque tetrachorda, hypaton, meson, sinememon, diezeugmenon, hyperboleon; in his omnibus secundum diatonum cantilenæ procedit vox per semitonium, tonum ac tonum in uno tetrachordo. Rursus in alio tetrachordo per semitonium, tonum & tonum ac deinceps progreditur. Ideoque vocatur diatonicum, quasi quod per tonum & tonum progreditur. Chroma autem, quod dicitur color, quasi iam ab hujusmodi intensione prima, mutatio; cantatur per semitonium & semitonium, & tria semitonia: Tota enim diatessaron consonantia est duorum tonorum ac semitonij non pleni. Tractum est vero hoc vocabulum, ut diceretur Chroma, à speciebus, quæ cum permutantur in alium transeunt colorem. Enharmonium vero quod est majus coaptatum, est quod cantatur in omnibus tetrachordis per diesin, & diesin & ditonum. Diesin autem est semitonij dimidium. *Boët. lib. 1. mus. cap. 21.*

* Diatonicum genus id est quod semitonio minore, tono & tono incedit. Alterum chromaticum, quod semitonio minore, semitonio majore, ac tribus semitonij, sive quod idem est, semiditono constat. Tertium enharmonicum, quod diachismate ac diachismate, (quam *diesis* vocat *Boëtius*) & ditono conflatur: vocatur autem diachisma dimidium semitonij minoris. *Glarean. l. 1. dodecach. cap. 5.*

* *Faber stapulensis initio l. 4. elem. musicalium.*

9. Chromaticum à coloribus dictum; quod veteres hoc à diatonico diversis coloribus contra distinguebant, &c. *Kirch. to. 1. musurgia univers. lib. 3. cap. 8.*

10. Inde chromatica appellatur, quasi in alteram speciem transmutata, quemadmodum quod inter album est, & nigrum chroma vocatur. Rursusque dum superficies permutantur in alterum colorem; sic hoc canendi genus à diatonico quod naturalius & antiquissimum est, tamquam color permutatus, alia varians diastemata, chroma nuncupatur. *Franch. l. 2. harmonia instr. c. 11*

11. *Franch. l. 2. mus. instrument. cap. 1. 2. & 7.*

12. *Boët l. 1. mus. cap. 23.*

* *Euclides in musica.*

13. Sicut in diatonico tetrachordo semitonium situm totum mutat, ita in tetrachordo chromatico semiditonius tertium mutat: & quemadmodum semitonium in diatonico omnem varietatem inducit, ita in chromatico semiditonius. *Kirch. to. 1. musurg. univers. lib. 7. c. 7.*

14. Commune autem est, quod stasis phthongis componitur. mixtum denique, in quo duorum vel trium generum vestigia apparent, diatoni nempe & chromatis; vel diatoni & harmoniæ; vel diatoni, chromatis & harmoniæ. *Et infra.* Colorum vero qui sunt in chromatica divisione alius vocatur chroma molle,

alius chroma sesquialterum, alius chroma tonium, & molle quidem, &c. Colorum denique divisionis diatonice, alter vocatur mollis diatonicus, alter diatonicus syntonus, id est concitatus, &c. *Euclides in musica.*

* *Boëtius lib. 5. mus. cap. 15.*

15. Nimis improvide quis differentiam se scire arbitratur earum vocum, quarum magnitudinem nullam, mensuramque constituat. *Boët. lib. 5. musica cap. 12.*

16. *Aristox. lib. 1. harmonic. element. post medium.*

17. Est autem diesis enharmonica dimidium semitonij minoris, intervallum duobus sonis circumscriptum, ac minimum quod concinnitati congruat. *Franchin. lib. 2. musica instrumentalis. cap. 8. & 15.*

* Itaque in parvitate unâ videntur vox & auditus deficere; neque enim vox diesi minima minus adhuc intervallum distincte proferre potest, nec intellectus dijudicare, vel percipere quænam pars sit, num dieseos, an alterius cujusdam notorum intervallorum. *Et infra.* Quæ his sunt minora intervalla omnia cani nequeunt, &c. Illud enim non posse cani dicimus, quod per se non collocatur in systemate. *Aristox. lib. 1. harmonic. elementorum.*

18. *Ptolem. lib. 2. cap. 14.*

* *Mersenne tome 2. de l'harmonie universelle livre 2. des instrumens, proposition 8^e.*

19. Primus quod sciam, qui aliquid circa compositiones trium generum machinatus est, fuit Nicolaus Vincentinus: hic cum videret partitionem tetrachordorum juxta tria genera à Boëtio descriptorum polyphoniæ melothesiæ, & nostræ componendi rationi convenire non posse: aliam methodum architectatus est, quam & integro libro fuscè pertractat. *Et paulo infra.* Diatonicum igitur, quo utitur Vincentinus, non est

idem cum antiquo : Boëtius enim diatonicum tetrachordum format & semitonio minori, & duobus tonis majoribus sesquioctavam proportionem habentibus; diatonicum vero tetrachordon, quo Vincentinus utitur constat & semitonio majori, & duobus tonis uno minore sesquinono, & altero majore sesquioctavo. Sunt igitur quartæ & quintæ apud Boëtium in hoc genere perfectæ, nec ullum ditonum, semiditonum, aut hexachordon admittunt; sive quod idem est, nec tertiarum nec sextarum ulla ratione possunt in dicto genere associari. In nostro vero diatonico maximus tertiarum, atque sextarum usus est; emerguntque ex divisione quartæ in semitonium majus & duos tonos, quorum unus minor alter major est. Ex hoc enim quarta paululum prolongata, & quinta abbreviata assignabit consonantias auditui gratissimas, ut vel hinc pateat multo majorem hoc sæculo esse musicæ varietatem, quam olim, cum nullus eo tempore esset tertiarum, sextarumque usus, nec possent esse, retento dicti generis diatonici tetrachorde. Unde musica moderna non immerito participata dici potest, & mista ex partibus, intervallisque trium generum, & quibusdam speciebus chromaticis.

Genus chromaticum Boëtiarum similiter differt à Vincentini & modernorum quorundam ratione. Boëtius ad generis chromatici tetrachordon requirit semitonium minus & majus unâ cum semiditono, idest trihemitonio. Vincentinum chromaticum requirit contra semitonium majus & minus, & deinde semiditonum, sive tertiam minorem incompositam.

Enharmonici denique generis à Boëtio descripti tetrachordon constat duabus diesibus, & ditono incomposita. Vincentinum vero tetrachordon constat subinde duabus diesibus, nonnunquam duabus diesibus cum commate, & ditono, hoc est tonis duobus, quorum

unus major alter minor est; ipsaque, prout conditio melothesiæ fert, utitur. *Kircher. so. 1. musurgia univers. lib. 7. c. 7.*

20. Notandum aliud esse monodium diatonicum, chromaticum, enharmonicum; aliud polyodium; Atque monodia antiquis in usu fuisse nullum dubium est: & hodierna die hujusmodi & componi & cantari posse ambigere nullus debet. Quæritur tantum utrum hujusmodi genera pluribus vocibus accommodari, sive an compositiones polyodiæ diatonicæ, chromaticæ, enharmonicæ fieri possint. Respondeo itaque breviter; quod si stricte tenenda sit regula à Boëtio præscripta circa triplicis generis processum, eam in plurium vocum concentu nulla ratione impleri posse; cum processus de tono in tonum incompositum & in semitonium, salva harmonia, in diversis vocibus, ob diversas reliquarum vocum cadentias incongruus sit, nisi singulis vocibus eadem intervalla attribueretur velimus. At illud tunc non polyphonium, sed isophonium, sive monodium pluribus vocibus cantabile dicendum esset. Potest tamen tetraphonium fieri simpliciter diatonicum, ita ut semper in singulis vocibus processus diatonicus alterius vocis processum per modum fugæ excipiat, reliquis interim vocibus alia & alia intervalla tam composita quam incomposita servantibus. *Et infra.* At in hujusmodi simpliciter diatonica polyodia, intervalla quædam occurrunt tantæ asperitatis & duritiei, ut aures vix ea sustineant; neque ea vitari possint. Unde Vincentinus paradigmate ostendit musicam modernam minime simpliciter diatonicam esse; sed mixtam sive participatam: cum sine hac mixtura & participatione intervallorum, ab alijs generibus mutuatorum, nulla varietas, neque gratia harmoniæ conciliari possit; quidquid alij contra dicant. *Kirch. ibid. circa initium ejusdem cap. 7.*

21. Hinc perspicuum est diapason

continere duos tonos minores , tres majores & duo semitonía majora. *Herigon. in musicam Euclidis.*

22. Diatonum, ita dictum ob tonos, quos frequentiores habet, virilius & austerius; chromaticum à chrosin, quia coloret reliqua intervalla, non tamen illorum quoquam indigeat, suavissimum est, & flebile. Porro enharmonium, quia in modulatz seriei perfecta distantia sumatur (nec enim ditono majora, nec diesi minora licebat secundum sensum sumere intervalla) excitandi vim habet, & est mansuetum. *Aristid. Quintil. lib. 2. de musica in fine.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre IV.

1. **E**Nharmonio enim vix etiam magno cum labore sensus affuescit. *Aristox. lib. 1. harmonic. element. post medium.*

2. Intervallum vero est soni acuti, gravisque distantia. *Boëtius lib. 1. mus. cap. 8.*

* Intervallum est quod continetur duobus sonis acumine & gravitate differentibus. *Euclid. in musica. Vel. Quod duobus sonis non eandem tentionem habentibus finitur. Aristox. lib. 1. harmonic.*

3. Intervallorum autem differentiaz sunt quinque, nam & magnitudine inter se differunt; & genere; & ut consona à dissonis; & ut simplicia à compositis; & ut explicabilia ab inexplicabilibus. Et magnitudinis quidem differentia est secundum quam intervallorum quædam sunt majora, quædam minora, ut ditonus, sesquiditonus, tonus, semitonium, diesis, diatessaron, diapente, diapasón, & similia. Generis vero, qua intervallorum alia diatonica sunt, alia chromatica, alia enharmonica. Differentia consoni à dissono, qua intervallorum quædam sunt consona quædam dissona, &c. Composita à simplici, qua intervallorum alia

sunt simplicia, alia composita, &c. Differentia, qua explicabilia differunt ab inexplicabilibus, est qua alia sunt explicabilia, alia inexplicabilia; explicabilia sunt quorum magnitudines assignari possunt, ut tonus, semitonium, ditonus, tritonus & his similia. Inexplicabilia vero, quæ explicabilibus majora minora-ve sunt magnitudine aliqua inexplicabili. *Euclides in musica.*

* *Aristox. lib. 1. harmonic. element. circa medium.*

4. *Euclides in musica.*

* Composita intervalla sunt, quæ inter non continuos phtongos considerantur, ut ab hypate hypaton, ad hypaten meson, & similia quæ inter extrema alios phtongos intercipiunt. Non composita vero & simplicia intervalla sunt, quæ è continuis, id est, à propinquantioribus phtongis continentur, ut ab hypate hypaton, ad perhypaten hypaton. *Franchinus lib. 1. harmonia instrument. cap. 3.*

5. Semitonium diatonicum est minus semitonium. *Franchinus lib. 1. harmonia instrumentalis cap. 5. & lib. 2. cap. 20.*

* *Glarean. lib. 1. dodecach. c. 8.*

6. Semitonium est quando tonus in duas, non æquas, sed inæquales partes secatur. Alterum semitonium majus; alterum semitonium minus dici maluerunt. *Beda in musica theorica.*

* Videntur semitonía nuncupata, non quod sint tonorum medietates, sed quod sint non integri toni. *Boët. lib. 2. mus. cap. 27.*

7. Tonus in duas plures-ve æquales partes dividi non potest. *Euclid. in sect. regula harm. proposit. 16.*

* *Boët. l. 1. mus. cap. 16. & c. 33. infra cicato ad n. 11.*

* Constat enim proportionem sesquioctavam, ac rursus omnem super particularitatis habitudinem in duas partes proportionem æquas dividi non posse.

Franchinus lib. 2. harm. instrum. cap. 12. & 22.

8. Quando augetur dies vel minuitur, non statim præsentatur, nisi per multos dies: sic etiam musica quando augetur vel minuitur per hemitoniam vel diesin, non continuo percipitur, donec illæ partes supercrecant. *Beda in musica theorica.*

9. Quod igitur in singulis tonis minus pervideretur, id collectum in consonantiam evidenter apparet. *Boët l. 5. musica cap. 1.*

10. Est enim tonus legitimus sesquioctavæ dimensionis spatium duobus sonis circumscriptum. *Et infra* Semitonium ipsum liceat definiti intervallum quod duabus sesquioctavis appositum sesquiterciam ducit proportionem; seu spatium quod duobus tonis conjunctum sonoris extremis terminis diatessaron perficit consonantiam. Namque concors & suave tonis ipsis & consonantijs præstat temperamentum; cum potissime in diatonica introductione ante vel post, vel inter duos tonos naturaliter noscatur esse deductum. Abstracto autem ab ipso tono semitonio minore, relinquitur apothome, quo difficillime discors transitus procedit in vocibus. *Franch. l. 1. mus. pract. cap. 2.*

11. Tonum sesquioctavam facere proportionem, eumque in duo æqualia dividi non posse, sicut nullam ejusdem generis proportionem, id est superparticularis. Diatessaron etiam duobus tonis semitonioque consistere; semitonia vero esse duo majus ac minus. Diapente autem tribus tonis ac semitonio minore contineri. Diapason vero quinque tonis ac duobus semitonijs minoribus expleri; neque ad sex tonos ullo modo pervenire. Hæc omnia posterius & numerorum ratione, & aurium judicio comprobabo. *Boët. l. 1. mus. c. 33.*

* *Franchinus lib. 2. harmonia instrum. à cap. 33. ad 37.*

* *Euclides in sectione regula harmonica.*

12. Hi discreti duo motus totum cantum construunt. *Guido Aret. in epilogo rhythmico post modorum formulas.*

* Porro ex his duobus intervallis tono, ac hemitonio minore reliqua omnia conficiuntur; itaque primum memoriæ commendanda præcipue minorum hemitoniorum loca. Nam ex ijs intervallorum species potissimum sumuntur. *Glarean. l. 1. dodecach. cap. 8.*

* Et si diatonica dimensione semitonium intervallum minimum quidem est, maximam tamen consonantijs vim conferre percipitur. *Franch. l. 1. musica instrum. cap. 15.*

13. Generalis est canon. Omne intervallum unam minus habere speciem, quam sit numerus phtongorum quod divus Severinus asserit. *lib. 4. mus. c. 13. Glarean. l. 1. dodech. c. 8.*

14. *Ptolemaus lib. 1. harmonic. c. 16. sub finem.*

15. Diatessaron est, cum inter duas voces quocumque modo duo sunt toni & unum semitonium; Diapente vero uno tono major est, cum inter quaslibet voces tres sunt toni & unum semitonium. *Guido Aret. cap. 4. microl.*

16. Diapason est consonantia octo sonorum secundum diatonica genus compositorum quinque tonis, & duobus semitonijs minoribus ducta. Fit enim ex diatessaron & diapentes commixtione, medio ac communi existente conjunctionis termino, quem quidem communem dixero, quum finis diatessaron, fuerit & diapentes principium, aut è converso. *Franchinus lib. 1. mus. pract. cap. 7.*

17. Dispositis itaque vocibus inter vocem & vocem, alias majus spatium cernitur, ut inter Γ & inter Α, & inter Α & Β. Alias minus ut inter Β & C & reliqua. Et majus quidem spatium tonus dicitur; minus vero semitonium, semis

videlicet est, non plenus tonus. Item inter aliquam vocem & tertiam à se disjunctam tum ditonus est, id est duo toni, ut C in E Tum hoc ex altera parte semiditonus, qui habet tantum tonum & semitonium, ut A, C, D, F, & reliqua. Diatessaron est cum inter duas voces quocumque modo duo sunt toni & unum semitonium, ut ab A ad D, à B ad E, & reliqua. Diapente vero uno tono major est, cum inter quilibet voces tres sunt toni, & unum semitonium, ut ab A in E, & à C in G, & reliqua. Habes itaque sex vocum consonantias scilicet tonum, semitonium, ditonum, semiditonus, diatessaron, diapente. In nullo enim cantu alijs modis vox voci conjungitur, vel intendendo vel remittendo. Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilimum est eas alte memoriæ commendare & donec plene in canendo sentiantur, & cognoscantur, ab exercitio nunquam cessare, ut his velut clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter, ideoque facilius possidere. *cap. 4. micrologi.* Diapason autem est in qua diatessaron & diapente junguntur, cum enim ab A in D sit diatessaron & ab eodem D in A sit diapente. Ab A in alteram A diapason existit; cujus est eandem litteram habere in utroque latere, ut à B in *H* & le reste qui est cité cy des sons au 1. nombre du chapitre 13. suivant. *Guido cap. 5. micrologs.*

* Atque ij dicuntur sex motus vocum, quibus ad se invicem voces moventur. Ea autem concordia quæ est inter gravem aliquam litteram & eandem acutam, sicut à prima in primam, vel secunda in secundam, diapason dicitur; hoc est de omnibus. Habet enim voces omnes, & tonos quinque cum duobus semitonij, hoc est diatessaron & diapente. Hæc diapason in tantum concordies facit voces, ut non eas dicamus similes, sed easdem. Omnes autem vo-

ces in tantum sunt similes, & faciunt similes sonos, & concordies neummas, in quantum similes elevantur & deponuntur; secundum dispositionem tonorum & semitoniorum: utputa prima vox & quarta (i. *A & D*) similes & unius modi dicuntur, quia utraque in depositione tonus; in elevatione vero habent tonum, & semitonium, & duos tonos. Atque hæc est prima similitudo in vocibus, id est primus modus, &c. *Guido in prologo profaico antiphonarij. cap. 7.*

18. Inter alias secunda (i. *B*) vox tacet innobilis contra tertia & sexta (i. *c & f*) frequentatur sæpius, cujus rei mihi testis sanctus est GREGORIUS principalem quoque esse, quia ipsam noluit. Deuterus autentus, sumplit loco ejus tertiam, cujus fini quamvis sexta, sæpe ipsum incohat. *Guido in prologo rythmico antiphonarij*

19. Et hæc uno saltu vix admittitur; est enim oppido quam dura. *Glarean. l. 1. dodecachordi cap. 8.*

20. Spatiosis namque formis, maximeque vacuis, raro utitur in cantu brevioris spatio, atque minus interruptas frequens usus approbat. Cumque formæ sint majores factæ de minoribus, non est dubium quod si quis minimas cognoverit, de majoribus nequaquam dubitare poterit. *Guido in prologo rythmico antiphonarij versus finem.*

NOTES ET AUTHORITYZ Du chapitree V.

I. IN cantu ficto præcipue debet observari *f* in *A & e*; & *mi* in *f*, &c. Sicque facile occurret tertia, in qua *re* vel *la* accipiatur. *Georgius Rhan in musica practica cap. 3.*

2. *Boëtius. lib. 3. mus. cap. 5. 6. 7 & 8.*

* *Pontus Thiard Evêque de Chalons. Au solitaire 2.*

* *Franchinus lib. 2. mus. instruments. cap. 14.*

3. Quæ diachismata Philolaus, posteri dieses (scilicet enharmonicas) nominarunt. *Franch. lib. 2. mus. instrum. cap. 15.*

4. Minimum enim intervallum concinnitati ipsi congruum est diesis, quam constat enharmonico generi convenire. *Franch. lib. 1. mus. instr. cap. 15. & lib. 2. cap. 33.*

5. Cum comma minimum spatium sit, in nullo genere chordam possidet congruam concinnitati. *Franch. ibid.*

* Auditus quod minimum est insensibilium differentijs (quamquam ratione examussin exquiruntur) sentire non potest; quod & cæteris evenit sensibus; nam visus, &c. *Franch. l. 2. mus. instr. cap. 14.*

* Hoc ideo, quia per processus quidem rationi locus accrescit, deficit sensui. *Boët. l. 5. mus. c. 1.*

NOTES ET AUTHORITY Du chapitre VI.

I. Species vero intervallorum aucthore Cleonida in harmonico inductorio potissimum sumuntur ex vario hemitoniorum positu. *Glarean. l. 1. dodecachordi cap. 8.*

2. Prima species consonantiæ diatessaron est cujus semitonium ad gravio-rem partem est quam toni; secunda cujus semitonium medio loco. Tertia cujus semitonium acutior est tonis. *Euclid. en musica.*

3. In diatono autem prima species consonantiæ diapente est in qua semitonium primum & gravissimum locum habet. 2^a In qua semitonium primum locum habet ad partem acutissimam. 3^a In qua penultimum locum habet tendendo à gravi in acutum. 4^a In qua semitonium penultimum locum habet tendendo ab acuto in grave. *Eucl. in music.*

4. In genere vero diatonico 1^a species consonantiæ diapason est, in qua hemitonium alterum est in parte gravissima,

alterum vero in quarto loco, si à gravi in acutum pergas 2^a species est cujus hemitonium alterum habet locum tertium à gravissimo, alterum vero locum septimum & acutissimum. 3^a est in qua utrumque semitoniorum ab altero extremorum abest uno loco, &c. *Euclid. ib.*

5. *Franchinus lib. 5. musica theoricæ cap. 7.*

* *Lib. 2. harm. instrum. cap. 31. & 32. & lib. 1. cap. 11. 12. & 13.*

* *Glareanus lib. 2. dodecachordi cap. 2. & 9.*

6. *Mersenne tome 1. de l'harmonie universelle leure 3. des genres & des modes proposition 18. à la fin.*

NOTES ET AUTHORITY du Chapitre VII.

I. CUM inter consonantias pulcherrima sit diapason, ut inter rationes dupla præstantissima: illa quod æquitono sit proxima: hæc quia sola excessum æqualem facit ei, quod exceditur; & quia diapason componi contingit ex duobus ordine se consequentibus & primis consonantijs diapente scilicet & diatessaron: duplam vero ex duobus ordine sequentibus primisq; superparticularibus puta sesquialtera, & sesquitertia: utque hic majorem sesquitertia, constat esse sesquialteram rationem, ita illic quam diatessaron, diapente consonantiam; quare & excessus eorum, videlicet tonus ponatur juxta sesqui-octavam rationem, quæ sesquiterciam excedit sesquialtera. *Prot. l. 1. harm. c. 5. & 7.*

2. Canuntur autem tam diapente, quam diatessaron consonantiæ per se in ea quæ ad viciniorem est ipsius diapason habitudine. At diatessaron cum diapason, atque iterum diapente cum diapason in ea quæ ad remotiorem; quare merito eadem fiet auditui perceptio diatessaron & diapason, quæ solius diatessaron; ac ipsius diapente & diapason perceptio eadem, quæ solius diapente: atque hac de

causa omnino consequitur, ex eo quod consonum est diapente, etiam cum diapason diapente consonum esse; ex eo vero quod diatessaron consonum est etiam diapason & diatess. consonum esse; eodemque modo se habere perceptionem diapente & diapason ad eam quæ est diatessaron & diapason, quomodo se habebat solius diapente ad eam, quæ solius erat diatessaron, convenienter his, quæ ab evidenti experientia accipiuntur. &c. *Prolem. lib. 1. harmonic. cap. 6.*

3. Id quoque est sciendum, quod cum de compositis consonantijs loquimur, unum sonum esse communem, videlicet consonantiæ gravioris acutiorem, atque acutioris consonantiæ graviorem intelligamus. Diapente enim & diatessaron simul junctæ faciunt diapason, quæ si disjungerentur unico eam sono excederent & intervallo. *Franch. lib. musica theor. cap. 8.*

4. *Boët. lib. 1. mus. cap. 6. & 7.*

5. *Franchin lib. 3. musica pract. cap. 2.*

6. Hæ tres species, simphonias, id est, suaves vocum copulationes memineras esse vocatas, quia in diapason diversæ voces unum sonant: diapente vero & diatessaron, diaphoniæ, id est organi, jura possident, & voces utcumque similes reddunt. *Guido Aretinus c. 6. micrologi.*

7. Cum diapason prima sit, ac minor æquisonantia, quæ harmonice mediata est; Aristoteles ipse 18^o problemate, solamasserit perfecte consonare. *Franch. lib. 3. musica pract. c. 2.*

* Inter tria genera inæqualis toni distinctasque voces, præcedit virtutis gratia genus univocarum; (1. *æquisonarum*) secundum est consonantium, tertium cantui aptarum. Manifeste enim differunt diapason & bis diapason ab alijs consonantijs, ut illæ ab idoneis cantui; quare illas proprie univocas quis appelleret, &c. Quocirca componuntur etiam univocæ ex consonantibus; porro con-

sonantes ex cantui aptis. *Et infra. Cæterum, ut uno verbo expediam, inter numeros univoci sunt multiplex dimensionique ab illo; consoni vero duo primi superparticularium, quique ex illis & univocis componuntur; apti cantui, qui sub tertia superparticulares sunt. Prolem. lib. 1. harmonic. cap. 7.*

8. *Boëtius lib. 1. mus. c. 6. & l. 2. c. 5.*
* *Beda in musica theoricæ.*

* *Mersennus lib. 4. harmonic. propositis. 22.*

* *Mersenne to. 1. de l'harmonie universelle livre 1. des consonances propositis. 22. & aux suivantes.*

9. *Mersenne tome 1. de l'harmonie universelle liv. 1. des consonances, propositis. 9.*

10. Et quoniam modulandi mensuram hæc tenet, merito omnium elegantissima constat. *Aristot. sect. 19. problemate 35.*

11. Diapason nominatur quasi ex omnibus sonitibus constans, ex omnibus harmonijs scilicet congregata, ut virtutes quas universum melos habere potuisset, hæc adunatio mirabilis contineret, &c. Hinc etiam appellatam existimamus chordam, quod facile chorda moveat. Ubi tanta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vicina chorda pulsata, alteram faciat sponte contremiscere, quam nullum contigit attigisse. Tanta enim vis est convenientiæ, ut rem insensualem sponte se movere faciat, quia ejus sociam constat agitatam. Hinc diversæ veniunt sine lingua voces: hinc varijs sonis efficitur quidam suavissimus chorus, illa acuta nimia tensione, ista gravis aliqua laxitate, hæc media tergo blandissime temperato; ut homines se ad tantam perducere non prævaleant unitatem, in quantam ad sociale convenientiam ratione carentia pervenerunt. Ibi enim quicquid excellenter, quicquid ponderatim, quicquid rauce, quicquid purissime, aliasque distantias

stantias sonat, quasi in unum ornatum constat esse collectum. Et ut diadema oculis varia luce gemmarum, sic cythara diversitate soni blanditur auditui. *Cassiod. l. 2. variarum epist. 40.*

* Diapason ambitu primo continetur omnis cantilenæ forma, quare verisimile est diapason vocari, id est per omnia & non diocto sicut diapente & diatessaron à numero continentium ipsas sonorum. *Ptolemaus lib. 3. harmonic. cap. 1.*

12. Inter numeros quorum intervallum sit superparticulare; medij proportionales, neque unus, neque plures cadent. Si intervallum non multiplex duplicetur, producet intervallum quod neque multiplex erit neque superparticulare. *Euclid. in sect. regula harmon. proposit. 3. & 4.*

* Bis diapente aut bis diatessaron consonantia componi non potest, nec institui. *Aristot. sect. 19. problem. 34.*

* *Pontus Thiard au solitaire 2. folio 83 de la premiere impression.*

* *Mersennus lib. 4. harmonicorum proposit. 15.*

13. Omni enim intervallo consono ad diapason addito, & majore, & minore & æquali; totum evadit consonum. *Aristox. lib. 1. harm. element. post medium, & lib. 2. circa medium.*

* Diapason pene una vocula est, talisque consonantia, ut unum quodammodo effingat sonum; & sicut denario numero qui fuerit additus, integer inviolatusque servatur; cum in cæteris id ita minime eveniat; ita in hac consonantia. Nam si duo tribus adjicias, quinque continuo reddis, & species numeri immutata est: si vero eisdem denario addas, duodecim feceris; & binarius junctus denario conservatus est: Item ternarius, cæterique eodem modo. Ita igitur symphonia diapason quamcumque aliam susceperit consonantiam, servat, nec immutat, nec ex consona dissonam reddit. &c. *Boëtius l. 5. musica c. 9.*

* Diapason non mutat consonantiam, vel dissonantiam intervalli cui additur. *Euclides in sectione regula harmonica. Axiomate. 4.*

14. Cur si nervus medio ex suo intentionis modo dimotus sit, cæteri quoque omnes incompósitos sonos reddent; sed si integre illo manente aliquis ex cæteris sit dimotus, solus hic aberrabit, qui modo suo caruerit? An quod ratio concinendi nervis omnibus apta intensio continetur, quæ non nisi per habitudinem quandam ad medium accommodanda omnibus est, ordoque ratione illius disponi singulis debet: ergo sublata continendi, concinendique causa, contentus æque custodiri præterea non potest? Cum tamen nervo medio sibi constante unus ex cæteris aliquis discreparit, merito illius dumtaxat deest: cæteri namque omnes modum suæ concinentiæ servant integrum. *Aristotel. sect. 19. problem. 36. Item eadem sectione problem. 20.*

15. Dissona vero seu diaphona intervalla ea omnia dicuntur, quæ trihemitonio minora sunt, ut diesis, semitonium, tonus. *Franck. lib. 1. mus. instr. cap. 3.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre VIII.

I. **N**imis improvide quis differentiam se scire arbitratur earum vocum, quarum magnitudinem nullam, mensuramque constituit. *Boër. lib. 5. musica cap. 12.*

2. Si foret rerum omnium quies nullus auditum sonus feriret. Id autem fieret, quoniam cessantibus cunctis nullæ inter se res pulsus cicerent. Ut igitur sit vox pulsus opus est; sed ut sit pulsus, motus necesse est, antecedit. Ut ergo sit vox, motum esse necesse est. Sed omnis motus habet in se tum velocitatem, tum etiam tarditatem. Si igitur sit tardus in pellendo motus, gravior redditur sonus; nam ut tarditas proxima est stationi, ita

gravitas continua taciturnitati. Velox vero motus acutam voculam præstat. Præterea quæ gravis est, intensione decrescit ad medium: quæ vero acuta remissione decrescit ad medium. Unde fit ut omnis sonus quasi ex quibusdam partibus compositus esse videatur. OMNIS AUTEM PARTIUM CONIUNCTIO QUADAM PROPORZIONE COMMITTITUR. Sonorum igitur conjunctio proportionibus constituta est. Proportiones autem principaliter in numeris considerantur. Proportio vero simplex numerorum, vel in multiplicibus vel in superparticularibus, vel superpartientibus invenitur. Secundum vero multiplices proportionibus, vel superparticulares, consonæ, vel dissonæ voces exaudiuntur. *Boëtius lib. 4. musica cap. 1.*

* *Euclides in sectione regula harmonica.*

3. Ratio seu proportio est duarum quantæcumque sint ejusdem generis quantitatum certa alterius ad alterum habitudo. *Euclid. lib. 5.*

* *Boëtius lib. 2. arithm. cap. 40.*

* Proportio est duorum ad se terminorum quædam comparatio; terminos autem voco numerorum summas.

4. Proportionalitas est æquarum proportionum collectio. Proportionalitas autem in tribus terminis minimis constat. Constat autem plerumque in pluribus ut in 4. vel sex terminis. Cum enim primus ad secundum terminum eandem retinet proportionem, quam secundus ad tertium, dicitur hæc proportionalitas, esseque medius qui secundus est.

5. Has igitur proportionibus medij conjungentis trina partitio est. Aut enim æqua est differētia minoris termini ad medium, & medij ad maximū; sed non æqua proportio, ut in his 1. 2. 3. Inter unum quippe ac duo, & inter duo & tres tantum unitas differentiam tenet; non est autem æqua proportio: duo quippe ad

unum dupli sunt; ternarius ad duo sesquialter. Aut est æqua proportio in utrisque, non vero æqualibus differentijs constituta; ut in his numeris 1. 2. 4. nam duo ad unum ita sunt dupli; quemadmodum quaternarius ad binarium: sed inter quaternarium binariumque binarius; inter binarium & unitatem, unitas differentiam facit. Est vero tertium medietatis genus quod neque eisdem proportionibus, neque eisdem differentijs constat: sed quemadmodū se habet maximus terminus ad minimum, ita se habet majorum terminorum differētia ad minorum differentiam terminorum: ut in his numeris 3. 4. 6. nam sex ad tres duplus est, inter sex vero & quatuor binarius inter est; inter quaternarium vero & ternarium unitas. Sed binarius comparatus ad unitatem rursus duplus est; ergo ut est maximus terminus in numeris ad minimum: ita majorum differentia, ad minorum differentiam terminorum. Vocatur igitur illa medietas, in qua æquæ sunt differentia, arithmetica. Illa vero in qua æquæ proportionibus, geometrica. Illa autem quam tertiam descripsimus, harmonica. Quarum hæc subjiciamus exempla.

Arithmetica | Geometrica | Harmonica

1. 2. 3. | 1. 2. 4. | 3. 4. 6.

Æquæ differētia | æquæ proportionibus | diversæ differētia, & proportionibus.

Non vero ignoramus alias quoque esse proportionum medietates, quas quidem in arithmetica diximus, sed ad præsentem tractatum hæc sunt necessaria. Sed inter has tres medietates, proportionalitas quidem proprie, & maxime geometrica nuncupatur; idcirco quoniam æquis proportionibus tota conte-

xitur. Sed tamen eodem utemur promiscue vocabulo, proportionalitates etiam cæteras nuncupantes. *Boët. lib. 2. mus. cap. 12.*

6. *Boëtius libro 2. arithmetica cap. 47.*

7. Harmonica autem vocatur, quoniam ita est cooprata, ut in differentijs ac terminis æqualitas proportionum consideretur. *Boët. l. 2. musica cap. 14.*

* Arithmetica dispositio æquas tantum per differentias dividit quantitates, geometrica vero terminos æqua proportionem conjungit; at vero harmonica ad aliquid quodammodo relata consideratione, neque solum in terminis speculationem proportionis habet, neque solum in differentijs, sed in utrisque communitur. Quærit enim ut quemadmodum sunt ad se extremi termini; sic majoris ad medium differentia, contra differentiam medietatis ad ultimum. Ad aliquid autem considerationem harmoniæ proprie esse, in primi libri rerum omnium divisione monstravimus. Ipsarum quoque musicarum consonantiarum (quas symphonicas nominant) proportionem in hac pene sola medietate frequenter invenias. Namque symphonia diatessaron, quæ princeps est, & quodammodo vim obtinens elementi. *Et. Boët. l. 2. arith. cap. 48.*

8. *Boëtius libro 2. arithmetica. cap. 47.*

9. *Boët. l. 2. arith. cap. 37. & cap. 54. seu ultimo.*

10. Est autem quemadmodum unitas pluralitatis numerique principium, ita æqualitas proportionum. *Et. Boët. l. 2. mus. cap. 2.*

* Quod in numero valet unitas, idem in proportionibus æqualitas valet: & sicut numeri caput est unitas; ita proportionum æqualitas est principium. *Boët. lib. 2. mus. cap. 15.*

* Quemadmodum per se constantis quantitatis unitas principium & ele-

mentum est, ita ad aliquid relatæ quantitatis æqualitas mater est. Demonstravimus enim, quod hinc & ejus procreatio prima foret, & in eam rursus postrema solutio est. *Boëtius lib. 2. arithmet. cap. 1.*

11. Unitas propria virtute perfecta est, quod & prima est, & incomposita; & per se ipsam multiplicata sese ipsa conservat. *Boëtius lib. 1. arithmetica cap. 20.*

* Ad aliquid relatæ quantitatis duplex est prima divisio; Omne enim aut æquale est, aut inæquale quidquid alterius comparatione metitur: & æquale quidem est, quod ad aliquid comparatum neque minore summa infra, neque majore transgreditur, ut denarius denario, vel ternarius ternario, vel pes pedi & his similia: Hæc autem pars relatæ ad aliquid quantitatis, id est æqualitas naturaliter indivisa est; nullus enim dicere potest, quod æqualitatis hoc quidem tale est, illud vero ejusmodi. Omnis enim æqualitas unam servat in propria moderatione mensuram. *Et infra.*

12. Inæqualis vero quantitatis gemina divisio est, secatur enim quod inæquale est in majus atque minus, quæ contraria sibi denominatione funguntur. Namque majus, minore majus est, & minus, majore minus est; & utraque nõ eisdem vocabulis, quemadmodum secundum æqualitatem dictum est; sed diversis distantibusque signata sunt ad modum differentis scilicet vel docentis, vel cædentis, vel vapulantis: vel quæcumque ad aliquid relata aliter denominatis contrarijs comparantur. Majoris vero inæqualitatis quinque partes sunt. Est enim una quæ vocatur multiplex. Alia superparticularis. 3^a superpartiens 4^a multiplex superparticularis. 5^a multiplex superpartiens. His igitur quinque majoris partibus inæqualitatis oppositæ sunt aliz quinque partes minoris; quemadmodum

ipsum majus minori semper opponitur ; ita tamen ut eisdem nominibus nuncupentur, sola tantum, sub, præpositione distantes. Dicitur enim 1^a submultiplex. 2^a subsuperparticularis. 3^a subsuperpartiens. 4^a multiplex subsuperparticularis. 5^a multiplex subsuperpartiens. *Boëtius l. 1. arithm. cap. 21. & 22. usque ad 32. Item lib. 1. musica cap. 4. 5. 6. & 7. & lib. 2. musica cap. 4.*

* *Isidorus lib. 3. orig. cap. 6. & seqq.*

13. Quæ vero inæqualia sunt, quinque inter se modis inæqualitatis momenta custodiunt. Aut enim alterum ab altero multiplicitate transcenditur, aut singulis partibus, aut pluribus. Et primum quidem inæqualitatis genus multiplex appellatur. Est vero multiplex ; ubi major numerus minorem numerum habet in se totum, vel bis, vel ter, vel quater, ac deinceps ; nihilque deest, nihilque exuberat : appellaturque duplum, vel triplum vel quadruplum : atque ad hunc ordinem in infinita progreditur.

Secundum vero inæqualitatis genus est, quod appellatur superparticulare, id est cum major numerus minorem habet in se totum & unam ejus aliquam partem, eamque vel dimidiam, ut tres duorum, & vocatur sesquialtera proportio : vel tertiam, ut quatuor ad tres & vocatur sesquitertia : Ad hunc etiam modum in posterioribus numeris pars aliqua à majoribus super minores numeros continetur.

Tertium vero inæqualitatis genus est, quotiens minor numerus totum intra se minorem continet, & ejus aliquantas insuper partes : & si duas quidem supra continet, vocabitur proportio superbipartiens ; ut sunt quinque ad tres. Sin vero tres super se continet, vocabitur supertripartiens ut sunt septem ad quatuor. Et in cæteris quidem eadem similitudo esse potest.

Quartum vero est inæqualitatis genus, quod ex multiplici & superparti-

culari conjungitur ; cum scilicet major numerus habet in se minorem, vel bis, vel ter, vel quotieslibet, atque ejus unam aliquam partem. Et si eum bis habet, & ejus dimidiam partem, vocabitur duplex sesquialter, ut sunt quinque ad duo : sin vero bis minor continebitur, & ejus tertia pars, vocabitur duplex sesqui tertius, ut sunt septem ad tres : sin vero tertio continebitur, & ejus dimidia pars, vocabitur triplex sesquialter ; ut sunt 7. ad duo. Atque ad hunc eundem modum in cæteris & multiplici & superparticularitatis vocabula variantur.

Quintum est genus inæqualitatis, quod appellatur multiplex superpartiens, quando major numerus minorem habet in se totum plusquam semel & ejus plusquam unam aliquam partem. Et si bis major numerus minorem numerum continebit, duasque ejus insuper partes, vocabitur duplex superbipartiens ; ut sunt tres ad undecim. Ac de his nunc strictim, ac breviter explicamus, quoniam in libris quos de arithmetica institutione conscripsimus diligentius enodavimus. *Boëtius lib. primo mus. c. 4.*

* *Glarean. lib. 3. dodecach. cap. 12.*

14. Ea namque probantur comparationi consentanea, quæ sunt natura simplicia. Et quoniam gravitas & acumen in quantitate consistunt, ea maxime videbuntur servare naturam concinentiæ, quæ discretæ proprietatem quantitatis poterunt custodire. Nam cum sit alia quidem discreta quantitas, alia continua : ea quæ discreta est, in minimo quidem finita est, sed in infinitum per majora procedit ; namque in ea minima unitas, eademque finita est. In infinitum vero modus pluralitatis augetur, ut numerus, qui cum à finita incipiat unitate, crescendi non habet finem. Rursus quæ est continua, tota quidem finita est ; sed per infinita minuitur : linea enim, quæ continua est, in infinita semper partitione dividitur ; cum sit ejus summa vel

bipedalis, vel quæcumque alia definita mensura. Quocirca numerus semper in infinita concrefcit: continua vero quantitas in infinita minuitur.

15. Multiplicitas igitur quoniam crescendi finem non habet, numeri maxime servat naturam. Superparticularitas autem quoniam in infinitum minorem minuit, proprietatem servat continuæ quantitatis. Minuit autem minorem, cum semper eum continet, & ejus vel dimidiam partem vel tertiam vel quartam vel quintam: nam semper pars à majore numero denominata ipsa decrefcit: nam cum tertia à tribus denominata sit; quarta vero, à quatuor; cum quatuor tres superent, quarta potius quam tertia minor invenitur. Superpartiens vero jam quodam modo à simplicitate discedit: duas enim, vel tres, vel quatuor habet in super partes, & à simplicitate discedens exuberat ad quamdam partium pluralitatem.

Rursus multiplicitas omnis in integritate se continet. Nam duplum bis habet totum minorem; atque ad eundem modum, & cætera. Superparticularitas vero nihil integrum servat; sed vel in dimidio superat, vel tertia parte, vel quarta, vel quinta; sed tamen divisionem singulis ac simplicibus partibus operatur. Superpartiens autem inæqualitas nec servat integrum, nec singulas adimit partes; atque ideo secundum Pythagoricos consonantijs musicis minime adhibetur. Ptolemæus tamen etiam hanc proportionem inter consonantias ponit. *Boët. l. 1. mus. c. 6.*

* Obtinere igitur majorem ad consonantias potestatem videtur multiplex; consequenter autem superparticularis: superpartiens vero ab harmoniæ concinentia separatur, ut quibusdam præter Ptolemæum videtur. *Boët. lib. 1. musica cap. 5.*

16. Multiplex prima pars inæqualitatis cunctis alijs antiquior, naturaque præ-

stantior. *Boët. lib. 1. arithmetica c. 23.*

17. Naturalis enim numeri dispositio in multiplicibus unitati, quæ prima est, comparatur. Superparticularis vero non unitatis comparatione perficitur, sed ipsorum, qui post unitatem dispositi sunt terminorum, ut ternarij ad binarium, quaternarij ad ternarium: & in cæteris ad hunc modum. Superpartientium vero longe retro formatio est, quæ nec continuis numeris comparatur, sed intermissis; nec semper æquali intermissione, sed nunc quidem una, nunc vero duabus, nunc tribus, nunc quatuor: atque ita in infinita succrescit. Amplius multiplicitas ab unitate incipit; superparticularitas à binario; superpartiens proportio à ternario initium capit. *Boët. l. 2. mus. c. 5.*

18. Neque nunc locus est, ut ostendam, quantum valeat consonantia simpli ad duplum, quæ maxima in nobis reperitur, ut sit nobis insita naturaliter: à quo itaque, nisi ab eo qui nos creavit? ut nec imperiti possint eam non sentire, sive ipsi cantantes sive alios audientes; per hæc quippe voces acutiores gravioreq; concordant: ita ut quisquis ab ea dissonuerit non scientiam, cujus expertes sunt plurimi; sed ipsum sensum auditus nostri vehementer offendat. Ut ipsis auribus exhiberi potest ab eo qui novit in regulari monochordo. *Augustinus lib. 4. de trinitate cap. 2.*

* Quale est unumquodque per semetipsum, tale & deprehenditur sensu: si igitur cunctis notior est ea consonantia quæ in duplicitate consistit, non est dubium primam esse omnium consonantiam, meritoque excellere, quoniam cognitione præcedat: Reliquæ vero hunc necessario secundum Pythagoricos ordinem tenent, quem dederint multiplicitatis augmenta, vel superparticularis habitudinis detrimenta. *Boëtius. lib. 2. mus. cap. 17.*

19. Quia superparticularis in decrementibus partibus similis est continuæ

quantitati, non eandem quam multiplex ad consonantias vim retinet; sed tamen propter singularitatem partium secundo loco admittitur. Superparticularis etiam consonantias tantum; multiplex vero non tam consonantias, quam æquisonantias efficit. *Beda in musica theor.*

20. In multiplicibus quippe quanto major est numerus, tanto major fit proportio. In superparticularibus vero crescente numero decrescunt proportiones. *Beda ibidem.*

21. Majores & minores proportiones hoc modo intelliguntur. Dimidia major est quam tertia; tertia major quam quarta; quarta major quam quinta; ac deinceps eodem modo. Unde fit ut sesquialtera proportio major sit quam sesquitercia & sesquitercia sesquiquintam vincat. Atque idem in cæteris. Atque hinc evenit, ut in majoribus numeris minor; & in minoribus major semper videatur proportio superparticularium numerorum. Quod apparet in numero naturali 1. 2. 3. 4. Binarius igitur ad unitatem duplus est, ternarius ad binarium sesquialter est: quaternarius vero ad ternarium sesquitercius. Majores vero sunt numeri tres & quatuor: minores vero binarius & unitas. In majoribus igitur minor, & in minoribus major proportio continetur. *Boët. l. 2. mus. cap. 9.*

22. Tonus est quando vocula vocalam tota sui quantitate superaverit, & insuper ipsius superatæ vocalæ octava parte, vel in intensione acuminis, vel in remissione gravitatis. Semitonium est quando tonus in duas non æquas partes secatur. Alterum semitonium majus, alterum semitonium minus dici maluerunt.

Consonantia Diatessaron est, quando vocula intensione sui acuminis vocalam in remissione gravitatis totam possidet, insuper & tertiam partem superatæ vocalæ.

Diapente consonantia est, quando vocula vocalam tota sui quantitate supe-

rat, videlicet & superatæ vocis, insuper & ejus medietate, vel in intensione acuminis vel in remissione gravitatis.

Diapason non consonantia, sed æquisonantia est, quoties vocula vocalam, sui acumine si fuerit in intensione; aut sui gravitate si fuerit in remissione, tota sui quantitate superatæ vocis quantitatem bis occupat.

Et ut aperte advertas quid sit intensio, quid remissio, quæ in omnibus consonantijs videnda est; ita noveris. Quando primam vocem ex ore vel corde, vel in aliqua materia organi emiseric; fige metam, & quicquid per illam primam vocem in altum sui gerit; aut tonum aut diapason aut diapente aut diatessaron, noveris illas omnes consonantias in intensione acuminis esse factas. Quicquid vero per illam primam vocem, ubi terminum figendum esse diximus, deorsum remittendum fluxerit, sive tonus, sive diatessaron, sive cætera: scito omnes illas consonantias in remissione gravitatis fieri. Si autem toni sonum, vel diatessaron, ac reliquarum consonantium nosse cupis, talem cape conjecturam. Accipe regulam ligneam manibus magistri formatam, & præparatis tribus articulis vel arcibus ex omni parte æque libratis & cavatis, extende nervum super regulam, &c. *Beda in musica theoricæ.*

23. *Beda ibid.*

24. *Boët. lib. 4. mus. c. 10. & ult. & lib. 5. in proemio.*

* *Franch. l. 1. mus. instr. c. 5. 6. & seqq.*

* *Pontus Thiard Au solitaire 2.*

* *Mersennus harmonicorum lib. 4. de consonantijs proposit. 15. & 16. & l. 5. de dissonantijs proposition 13. & 21.*

* *Kircher. 10. 1. musurg. univers. l. 4. cap. 4. & seqq.*

25. Quia unisonus cæteris concordantijs (namque derivantur ab ipso) plurimum conferat augmenti, velut & numeris unitas; ac lineæ punctus. Musici ipsum unitatis loco observantes, concor-

dantijs concorditer adscripterunt. *Franchin. l. 3. musica pract. c. 2.*

16. Radices proportionum dicuntur in quibuscumque generibus illi numeri, qui primum naturaliter efficiunt illas proportionones; ideoque radices sunt confimilium proportionum. *Franch. l. 1. musica theor. cap. 6.*

17. Consonantia diapason est quæ fit in duplo, ut hæc est: 1. 2. Diapente vero, quæ constat his numeris: 2. 3. Diatessaron vero, quæ in hac proportione consistit: 3. 4. Tonus vero sesquioctava proportione concluditur, sed in hoc non dum est consonantia, ut 8. 9. Diapason vero & diapente tripla comparatione colligitur hoc modo. 2. 4. 6. Bis diapason quadrupla collatione perficitur. 2. 4. 8. Diatessaron vero & diapente unum perficiunt diapason hoc modo 2. 3. 4. *Boët. lib. 1. mus. cap. 16. & l. 2. cap. 25. Item lib. 1. mus. cap. 7. & lib. 2. arith. cap. 3.*

* Bis diapason ita se habet ad diapente & diapason, id est quadrupla ratio ad triplam, ut sola diapason ad solam diapente, seu dupla ratio ad sesquialteram; siquidem enim cum numeri alicujus accipiantur tripla & quadrupla, denuoque sesquialtera & dupla; referent sesquiterciam rationem quadruplus numerus erga triplum, & duplus ad sesquialterum: adeoque quanto consonantius est diapason quam diapente, tanto consonantius fiet bis diapason, quam diapason cum diapente. *Ptolem. lib. 1. harmonicor. c. 6.*

28. Monochordum est instrumentum musicum oblongum, unam habens chordam per longum extensam, secundum consonantiarum proportiones in partes quandoque, quæ chordæ sive voces dicuntur, divisum. Hæc namque partes non semper sunt chordæ realiter, sed sectiones, super quibus, si chorda in longum extensa premitur, & movetur, omnium dictarum sectionum voces, sive sonos reddit. *Orontius Finæus lib. 5.*

Margarita philosophica tractatu primo cap. 14.

29. Quocirca Pythagoras mortem cum vita commutans monochordi usum discipulis commendavit, ut inquit Aristides; quasi qui musices summam magis intellectu per numeros, quam sensu per auditum percipiendam esse doceret. *Franchinus libro 4. musica instrumentalis cap. 15.*

30. *Ptolemaeus lib. 1. harmonicorum cap. 2.*

31. *Ptolemaeus lib. 1. harmonicorum cap. 1.*

32. Qui vero monochordum desiderat facere, & qualitates, & quantitates, similitudines & dissimilitudines sonorum, tonorumve discernere, paucissimas quas subjecimus regulas summopere studeat intelligere. In monochordo autem istis mensuris disponuntur: Γ Græcum hoc est G latinum pone in capite, & incipiens totam lineam, quæ sonanti chordæ subjacet, per novem partes studiosissime divide, & ubi prima pars fecerit finem. *&c. Guido Areteinus c. 6. prologi profaici antiphonarj.*

* Sed quia voces, quæ hujus partis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuentur, quomodo eas ibidem ars naturam vocum imitata discrevit, primitus videamus. In monochordo hæc sunt, &c. Γ Gamma itaque in primis affixa, ab ea usque ad finem subjectum chordæ spatium per novem partem, & in termino primæ nonæ partis A litteram pone, in qua omnes antiqui fecerunt principium. Item ab A ad finem nona parte collecta, eodem modo B litteram junge. Post hæc ad gamma revertens ad finem usque metire per 4: & in primæ partis inveniens termino C; eademque divisione per quatuor, sicut cum gamma inventum est C; simili modo per ordinem cum A inveniens D. Cum B inveniens E, & cum C inveniens F, & cum D, G, & cum E, A, & cum F, b rotundam. Quæ vero

sequantur similibus & earundem omnes per ordinem medietate facile colliguntur, ut puta à B ad finem in medio spatio pone aliam \sharp : similiterq; C signabit aliam c; d designabit aliam d: & e, aliam e : & f, aliam : f & G aliam g ; & reliqua eodem modo. Enim vero sicut per F grave inventum est b molle partitione per 4. ita per f, inuenies aliam bb molle divisione in quatuor. Posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum nisi artis præceptum sua te autoritate cõpesceret.

De multiplicibus, diversisque monochordi divisionibus, unam apposui ut cum de multis ad unam intenderetur, sine scrupulo caperetur, præsertim cum sit tantæ utilitatis, ut & facile intelligatur, & intellecta vix obliviscatur. Alius vero dividendi modus sequitur, qui etsi memoriæ minus adjungitur, eo tamen monochordum velociori celeritate componitur hoc modo.

Cum à r ad finem novem passus, id est particulas facis : Primus passus terminabitur in A, secundus vacat. Tertius in D quartus vacat. Quintus in a. Sextus in d. Septimus in aa, reliqui vacant. Item cum ab A ad finem novenis partiris : Primus passus terminabitur in B secundus vacat. Tertius in E, quartus vacat. Quintus in \sharp . Sextus in e. Septimus in $\sharp\sharp$, reliqui vacant. Item cum à r ad finem quaternis dividis ; Primus passus terminabitur in C. Secundus in G. Tertius in g. Quartus finit. AbC vero ad finem similiter quatuor passuum. Primus terminabitur in F. Secundus in C. Tertius in cc. Quartus finit. Ab F vero quatuor passuum. Primus terminabitur in b rotundum. Secundus in f. De dispositionibus vocum hi duo regularum modi sufficiant ; quorum superior quidem modus ad moderandum facillimus : hic vero ad faciendum celerrimus. *Guido Aret. c. 3. microl.*

33. *Boët. l. 4. cap. 18.*

34. Tanto chorda major est in acumi-

ne, quanto fuerit minor in spatio : & quæ est dimidia in quantitate, erit dupla in acumine. *Boëtius lib. 4. mus. cap. 4. & lib. 5. c. 4.*

* Quod vel in fistulis æque perspicere licet ; vox enim quæ per medium foramen emergit, diapason resonat cum ea quæ per totam fistulam promitur. *Arist. sect. 19. probl. 23.*

* In hac diapason specie gravior vox duo habet spatia, acuta unum. *Guido c. 6. microl. gij.*

35. Diapente dicitur de quinque, sunt autem in ejus spatio voces quinque, ut à D in a : sed gravis vox ejus tria habet spatia, acuta duo. *Guido. cap. 6. microl.*

36. Diatessaron sonat de quatuor ; nam & quatuor habet voces, & gravior ejus vox quatuor habet spatia, acuta vero tria ; ut à D in G. *Guido ibid.*

37. Tonus autem ab intonando, id est sonando, nomen accipit, qui majori voci novem, minori vero octo passus constituit. *Guido cap. 6. microl.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre IX.

I. **S**ystema est conglobatio seu congeries plurium sonorum uno aut pluribus diastematibus composita. Hinc diatessaron atque diapente systemata nuncupari possunt. Ptolemæus vero systema simpliciter considerans, magnitudinem quamdam esse dixit ex consonantibus compositam, quemadmodum consonantiam censuit magnitudinem quamdam esse ex concinnitatibus ductam verum Briennius systema velut consonantiam consonantiarum esse asserit, ut diapason, ac disdiapason. Ac diapason quidem perfectum systema dicitur, quod diatonice disposita omnes suæ continuæ consonantiæ species contineat : habet enim diapason consonantia diapentem sibi continuam, scilicet minorem ; & diapente habet diatessaron, &c. Hinc perfectum systema minus atque mutabile diapason

diapason vocamus, quia ex minoribus ac simplicioribus, diatessaron scilicet ac diapentes diastematibus fiat : mutabile inquam, quoniam intensioe & remissione per species variatur.

Disdiapason vero quia majoribus atque compositis diastematibus deductum est, omnesque consonantias, omnes item consonantiarum species continet, diatonica quindecim chordarum dispositione, perfectum, atque majus, & immutabile systema merito nuncupatur. Nihil enim eidem ad totius harmonici modulaminis integritatem deest, nihilque exuberat; & immutabile quia uni eidemque dispositioni semper inhæret. *Franchinus lib. 1. harmon. instrument. cap. 14.*

* *Ptolemaeus libro 2. harmonicorum cap. 4.*

2. Hanc igitur litterarum syllabarumque proprijs tonis, atque fixis semitonijis dimensionem descriptionem introductorium musicæ duximus nuncupandum: cum primo actu introducendis præponatur, ut alphabetum pueris grammatici tradere soliti sunt. *Franchinus l. 5. theoria musica cap. 6.*

3. *Boëtius lib. 1. mus. cap. 20.*

* *Plutarchus in commentario de musica.*

4. Veteres enim musici propter compendium scriptionis ne integra semper nomina necesse esset apponere, notulas quasdam quibus nervorum vocabula notarentur, easque per genera modosque divisere; ut si quando melos aliquod musicus voluisset ascribere super versum rhythmicam metri compositione distentum, has sonorum notulas ascriberet. Ita miro modo reperientes, ut non tantum carminum verba, quæ litteris explicarentur; sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret. *Et infra.* Sane si quando dispositionem notarum, græcarum litterarum nuncupatione de-

scripsero, lector nulla novitate turbetur. Græcis enim litteris fiunt in quamlibet partem imminutis; nunc etiam inflexis tota hæc notarum descriptio constituta est. Nos vero cavemus aliquid ab antiquitatis autoritate transvertere. *Boët. lib. 4. mus. cap. 3.*

5. *Alipius in mus. apud Meibomium.*

* *Boët. lib. 4. c. 14.*

6. Verum cum ante litterarum hujusmodi dispositionem difficillimis quibusdam ziftris chordas sonantes signarent scriptores, alterum harum scilicet litterarum annotandi modum providi musici facilitate devicti dicuntur inveniisse, ad Guidonis usque tempora celebratum; quod carmine ipse testatus est; *solis litteris notare optimum probavimus, quibus ad discendum cantum nil est facilius.* *Franch. lib. 5. theor. cap. 6.*

7. Norant Græci non nisi tres consonantias; harumque consonantiam non nisi per nervos in polychordo ordine extensos addiscebant: id tamen non nisi simplicissimi contrapuncti rationem habebat; ad quam tamen antequam pervenirent, 1240. characteres musici ad aliquam sibi symphoniam comparandam, ex motis, seu litteris unicuique tono, & generi proprijs, addiscendi erant: quæ res & summam memoriam cum summa patientia requirebat; multis quoque ob laborem in his addiscendis exhantlandum prorsus videbatur intolerabilis. A tempore vero quo Guido Aretinus æternæ memoriæ vir musicam veterem in meliorem, facilioremque methodum transtulit. *&c. Kircher. to. 1. musurg. univers. l. 7. parte 1. Eromate 5. §. 3.*

8. *Boëtius libro quarto musica cap. 13. & 16.*

9. Septem tantum esse essentielles chordas septenis litteris à Gregorio descriptas, 6. *Æneidos* hoc carmine Maronis auctoritas celebravit; Nec non Trāhitijs longa cum veste sacerdos

Obloquitur numeris septem discrimina
vorum. *Franch. l. 1. practica cap. 2.*

* Servatis præterea septem litteris,
quæ in signando cantu in illum usque
diem à tempore S. Gregorij in usu fue-
rant, videlicet *A, B, C, D, E, F, G*, post
quarum curriculum ad absolvendam
octavam ad *A* revolutio fit. *&c. Kir-
cherus tomo 1. musica univers. lib. 5. c. 2.*

10. His postremis temporibus Bene-
dicti Octavi Papæ sedis, Guido Aretin-
us professione monachus, musicus in-
signis innotuit, vocatus ab eodem Pon-
tificæ Romam. Hic enim maxima om-
niū admiratione, novam addiscendi mu-
sicam rationem invenit, adeo ut puer
paucis mensibus addiceret, quod pluri-
bus annis vix homo quilibet pollens in-
genio addiscere potuisset; magnoque mi-
raculo accidere videretur, ut pueri se-
num & magistrorum magistri evaderent.
Delata est res ad eundem summum
pontificem, qui hujuscemodi rei tantæ
experimentum fieri videre cupiens, ip-
sum Romam ad se accersendum curavit.
*&c. Baronius tomo 11. Annalium ad an-
num Christi. 1022.*

* *Kircherus to. 1. lib. 5. c. 2.*

11. *Sigebertus in chronico.*

12. Tales apud nos pueruli sæpe & ip-
sius antiphonæ, quam per se sine magis-
tro possunt cantare, verba & syllabas
nesciunt pronuntiare. Miserabiles au-
tem cantores, cantorumque discipuli,
etiãsi per centum annos cotidie can-
tent, nunquam per se sine magistro
unam vel saltem parvulam cantabunt
antiphonam. *Guido cap. 1. prologi pro-
fæici.*

* Quidam eorum imitatione chordæ,
& nostrarum notarum usu exercitati an-
te unius mensis spatium invisos & inau-
ditos cantus ita primo intuitu indubitan-
ter cantabant, ut maximum spectaculum
plurimis præberent: quod tamen qui non
potest facere, nescio qua fronte se musi-
cum vel cantorem audeat dicere. Maxi-

me itaque dolui de nostris cantoribus,
qui, & si centum annis in canendi studio
perseverent, nunquam tamen vel mini-
mam antiphonam per se valent afferre.
*Guido in epist. dedicatoria micrologi ad
Theodaldum episcopum.*

13. Ita igitur disponuntur voces, ut
unusquisque sonus, quantumlibet in can-
tu repetatur, in uno semper & suo ordi-
ne inveniatur. Quos ordines ut melius
possis discernere, ipsiæ ducuntur lineæ,
& quidam ordines vocum in ipsis fiunt
lineis: Quidam vero inter lineas in me-
dio intervallo & spatio linearum. Quan-
ticumque ergo soni in una linea, vel in
uno sunt spatio, omnes similiter sonant.
Ut autem & illud intelligas, quantæ li-
næ, & spatia unum habent sonum qui-
busdã lineis vel spatijs quædam litteræ de
monochordo præfiguntur; atq; etiam co-
lores superducuntur. Unde datur intelli-
gi, quia in toto antiphonario & in omni
cantu quantæcumque lineæ, vel spatia
unam eandemque habent litteram, vel
eundem colorem, ita per omnia similes
sonant, tanquam si omnes in una linea
fuisent. Quia sicut linea unitatem sono-
rum, ita per omnia littera & color uni-
tatem significat linearum; ac per hoc
etiam sonorum. Quod si secundum ordi-
nem sonorum ab ipsa littera vel colorata
linea ubique inspicias, & illud aperte
cognosces, quia in omnibus secundis or-
dinibus (*c'est à dire dans les entrelignes
des lettres aux lignes*) eadem vocum
& neumarum est unitas. Similiter &
de tertio, vel quarto ordine, & reli-
quis intellige, sive superiores sive in-
feriores ordine cernas. Igitur certissi-
me constat quia omnes neumæ vel soni
in ejusdem litteræ vel coloris lineis si-
militer positi, vel absimiliter litteræ vel
colorata linea pariter elongati, per
omnia similiter sonant. Ideoque quam-
vis perfecta sit positura neumarum; cæca
omnino est, & nihil valet sine adjutorio
litterarum, vel colorum. Duos enim

colores ponimus, croceum scilicet & rubrum, per quos colores valde utilem tibi regulam trado, per quam apertissime cognosces de omni neuma; & unquamque vocem de quali tono sit, & de quali littera monochordi; si tamen ut valde est oportunitum, monochordum & tonorum formulas in frequenti habeas usu. Septem vero sunt litteræ monochordi, ut plenius postea demonstrabo. Ubicunque videris crocum, ipsa est littera tertia (id est C,) & ubicunque videris minium, ipsa est littera sexta (i, f) sive in lineis, sive inter lineas ipsi ducantur colores. Igitur tertio ordine sub croco prima est littera. (i, A) & tonus primus vel secundus; super hanc autem juxta crocum, secunda littera (i, B) in qua est tonus tertius vel quartus. Deinde in ipso croco, est vox vel littera tertia : (i, c) in qua tonus quintus est sextus. Ultima super crocum, & tertia sub minio est littera quarta (i, D) in qua est tonus primus vel secundus. Proxima est sub minio quinta (i, E) in qua tonus tertius vel quartus. In ipso est minio sexta (i, F) in qua tonus quintus vel sextus. Juxta super minium septima (i, G), in qua est tonus septimus & octavus. Deinde prima (i, A) reperitur tertio ordine super minium (i, f) & tertio ordine subtus crocum. (i, c) in qua tonus primus, vel secundus, ut dictum est; post quam aliæ omnes reïterantur, prioribus in nullo dissimiles. Quæ omnia plenius te hæc figura docebit.

v C VI. III B IIII. I A II. VII F VIII. VII G VIII. V F V. III E IIII. I D II. I d II. v c VI. III E IIII. I a II. I a II. VII g VIII. v f VI. III e IIII.

Quamvis autem duo semper toni in una sint littera, vel voce, tamen multo melius & frequentius conveniunt singulis neumis ac sonis formulæ secundi toni, quarti, sexti, octavi: Nam formulæ primi, tertij, quinti & septimi non conveniunt, nisi cum cantus ab alto descendens in gravem devenit finem. Et pau-

lo infra. Et simplicibus quidem ad cognoscendas simpliciter neumas ista sufficiant. *Guido Aretinus in prologo profaico antiphonarij cap. 1.*

* Ut proprietates sonorum discernatur clarius, quasdam lineas signamus varijs coloribus, ut quo loco quis sit sonus, mox discernat oculus. Ordinem tertiæ vocis splendens crocus radiat. Sexta ejus sed affinis flavo rubet minio, est affinitas colorum reliquis inditio. Et si littera vel color neumis non intererit, tale erit quasi funem dum non habeat puteus, cujus aquæ, quamvis multæ, nihil profunt videntibus. *Guido in prologo rhythmico antiphonarij.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre X.

1. *Bœcius libro quarto musica capite quarto.*

2. Tetrachordum conjunctum est, cujus principium est præcedentis tetrachordi finis; disjunctum vero cujus primordialis nervus à proximo præcedentis tetrachordi finali nervo uno tono disjungitur. *Stapulensis lib. 4. musices element.*

* Sinaphe est, quam conjunctionem dicere possumus, quoties duo tetrachorda unius termini medietas continuat atque conjungit. *Bœcius lib. 1. mus. c. 24.*

* Est autem conjunctio duorum tetrachordorum consequenter ordineque modulatorum & specie similibus communis phtongus. *Euclides in musica.*

3. Disjunctio vero est duorum tetrachordorum consequenter ordineque modulatorum, & specie similibus toni interpositio. *Euclides in musica.*

* Diezeugis est cum inter duo tetrachorda tonus fuerit medius, & sonorum species per diapente inter se consonant. *Bacchius in introductione ad musicam.*

* Diezeugis appellatur quæ & disjunctio dici potest, quoties duo tetrachorda toni medietate separantur. *Bœc. lib. 1. mus. cap. 25.*

4. Est enim adjunctum tetrachordum sinemenon, & cum chorda mese ligatum, ad demulcendam tritoni duritiem, cujus dissonum, asperumque modulamen ars abjicit, & perhorrescit natura. Ad placitum idcirco disponitur adhærens meses chordæ, atque inde aufertur ad placitum. *Franch, l. 5. theor. c. 1 & 2.*

5. Exachordum b molle dictum, quod & conjunctum dici potest, superductum est, ut & tritoni asperitas fiat in modulatione suavior, & nonnullorum tonorum compositio possit per varias consonantiarum species commixte atque item acquisite procedere. *Franch. lib. 1. musica pract. cap. 2.*

* Ad hoc inventum est tetrachordum sinemenon, ut systemata infima (*modorum scilicet*) in superioribus quoque clavibus locum haberent, & voces omnes potius intra scalam continerentur, quam extra remere vagarentur. *Glarean. lib. 2. dodecach. c. 15.*

6. Sunt autem in universum conjunctiones tres, media, acutissima, & gravissima. Et gravissima quidem est duorum tetrachordorum, quorum alterum est tetrachordum hypaton, alterum vero tetrachordum meson; communis enim phtongus ea conjungit quæ est hypate meson. Media est conjunctio tetrachordi meson, & tetrachordi sinemenon, quæ conjunguntur communi phtongo, qui est mese. Acutissima deinceps conjunctio est tetrachordi diezeugmenon, & tetrachordi hyperboleon: ea enim unus communis phtogus nete diezeugmenon conjungit. Disjunctio unica est duorum tetrachordorum quorum alterum est tetrachordum mediarum; alterum vero tetrachordum netarum disjunctarum, quæ uno communi tono disjunguntur, qui est inter mesen, & paramesen. *&c. Euclid. in musica.*

* *Boëtius lib. 1. mus. cap. 20.*

7. Pythagoras ipse quindecim chordarum excessum in sonis importunum &

infructuosum esse censebat. *Franch. l. 1. mus. instrum. c. 5. & 4. & l. 2. c. 39.*

* Pythagorici ultra bis diapason nullam exquirere tentaverunt consonantiam ob maximam distantiam: & quanto ultra bis diapason protensi fuerint soni, tanto extremorum sonorum distantia auribus dissonantiam afferre videtur: quoniam extremi æquisonantiarum soni in ea prolixiori distantia, à sua æquitate discedere aurium judicio, atque naturali multiplicium proportionum dispositione facile judicantur. *Franch. l. 4. theor. cap. 8.*

8. *Franchinus lib. 1. mus. instrum. cap. 11. 12. 13. & 14.*

9. Ultima excellentium una eademque est cum assumpta. *Procl. l. 2. harmon. c. 5.*

10. Tunc è pluribus unum aliquid maxime fieri, cum extremis media, & media extremis consentiunt. *Aug. l. 1. mus. c. 12.*

11. *Euclides in musica.*

* *Boët. l. 1. mus. c. 25. & l. 4. c. 10. & 11.*

* *Beda in musica theoretica.*

12. *Ptolem. l. 2. harmonic. cap. 6.*

* *Boët. l. 1. mus. c. 20. 24. 25. & seqq.*

* *Franch. l. 5. theor. c. 1. & 3. citè au n. 4.*

13. Sunt tetrachorda in systemate immutabili multitudine quidem infinita, potentia vero quinque. *Bacchius in introductorio artis musica.*

14. *Euclides in musica.*

* *Boëtius lib. 4. mus. cap. 12.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre XI.

I. **Q**uia voces quæ hujus artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur; quomodo eas ibidem ars naturam imitata discrevit, primitus videamus. *Guido cap. 1. micrologi.*

* Supponantur itaque vocales per ordinem septem litteris monochordi, & quia quinque tantum sunt, tam diverse repetantur, donec unicuique sono sua suscribatur vocalis. *Guido c. 17. microl.*

2. Gymnasio musas placuit revocare solutas ;
 Ut pateant parvis , habitæ vix hæcenus altis.
 Invidia templum perimat dilectio cæcum.
 Diræ quidem pestis tulit omnia commoda terris.
 Ordine me scripsi primo , qui carmina finxi.

Guido ante epistolam dedicatorem micrologj.

3. Giscunt corda meis hominum mollita cæmenis :
 Una mihi virtus numeratos contulit ictus ,
 In cælis summo gratissima carmina fundo.
 Dans aulæ Christi munus cum voce ministri ,
 Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Guido in fine micrologi.

4. Constat itaque Guidonem ipsius frugiferæ musicæ introductorium descripsisse septem litteris , atque sex syllabis chordas omnes denominantibus ad instar quindecim chordarum naturalis & perfecti diatonici systematis peroratum. Et ecclesiastici nostri Guidonis hujusmodi traditionem , quam manum vocant , in grave , acutum & superacutum distinctam : ut viginti ac duarum chordularum lineis & intervallis ; seu spatijs alternatim inscriptarum (connumeratis scilicet ipsius sinemenon tetra-chordi causa & imitatione duabus conjunctis) octo priores , quasi silentio proximas , appellant graves. &c. *Franch. l. 1. mus. pract. cap. 1.*

* Guido Aretinus quæque obscura viderentur , & ignota faciliore perceptione aperuit. *Et paulo infra.* Guidonis traditionem imitatus Joannes Cartasius , &c. *Franch. l. 1. mus. theor. c. 1. sub finem.*

* Latini musici Guidonem Aretinum introductorij musicalis , quod monochordum sive manum appellant , sex tantum syllabis , ut , re , mi , fa , sol , la , septies replicatis , institutorem venerari noscuntur. &c. *Franch. lib. .5 theor. cap. 2.*

5. *Aristoteles sectione 19. problema-re 4.*

6. b vero rotundum quod minus & regulare , quod adjunctum , vel molle dicitur cum f , habet concordiam ; &

ideo additum est ; quia cum quarta à se tritono differente nequibat habere concordiam : utrumque autem b & H in eadem neuma ne jungas. *Aret. cap. 8. micrologi.*

7. Sed quia voces , quæ hujus artis prima sunt fundamenta in monochordo melius intuemur quomodo eas ibidem ars naturam vocum imitata discrevit primitus videamus. Notæ autem in monochordo hæ sunt. In primis ponitur r Græcum , gamma à modernis adjunctum. Sequuntur septem alphabeti litteræ graves , ideoque majoribus litteris insignitæ hoc modo A , B , C , D , E , F , G. Post has eadem septem acutæ litteræ repetuntur , sed minoribus litteris describuntur. In quibus tamen inter a & H aliam b ponimus , quam rotundam facimus , alteram vero quadravimus : ita a , b , H , c , d , e , f , g. Addimus his eisdem litteris sed varijs figuris tetra-chordum superacutarum , in quo aa , bb , HH , cc , dd , similiter duplicavimus ita. Hæ à multis superflue dicuntur ; nos autem maluimus abundare , quam deficere. Fiunt itaque omnes simul xxxi. hoc modo , r , A , B , C , D , E , F , G , a , b , H , c , d , e , f , g , aa , bb , HH , cc , dd. Quarum dispositio ab auctoribus aut tacita , aut nimia obscuritate perplexa , adest etiam pueris breviter , & & planissime explicata. *Guido Aret.*

tinus cap. 2. micrologi & cap. 5. prologi antiphonarij.

8. Diapason est in qua diatessaron & diapente junguntur: cum enim ab A in D sit diatessaron, & ab eadem D in a sit diapente, ab A in alteram a diapason existit; cujus est litteram habere in utroque latere; ut à B in $\frac{1}{2}$, à C in c, à D in d, & reliqua. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia ejusdem qualitatis perfectissimæque similitudinis utraque habetur & creditur. *Guido cap. 5. microl.*

9. Quævis quævis sint affines, non perfecte consonant. *Guido in prol. rhytmico antiphonarij.*

* Unaquæque vero vocum habet aliquid proprium, dum eorum affinitas non ex toto acumine, vel gravitate concordant; & aliqua semper similitudine cum extraneis admiscetur, id est, cum eis qui alterius modi sunt: ut pote D & A quæ affines sunt, id est unius modi, non sunt per totum similes, sed singillatim proprias retinent qualitates: id est dum D deponitur tono, semitonio; & iterum elevatur tono, semitonio, tritono, & semeditono, usque ad d acutum, Itemque A ditono deponitur & semitonio; elevatur autem per tonum, semitonium & ditonum, & alium semitonium, & ditonum, usque ad altum a acutum. &c. *Guido Aretinus cap. 6. epilogi in modorum formulis.*

10. Apparet autem minimum intervallorum consonorum ab ipsa cantus natura determinatum esse: modulamur enim minora quam diatessaron intervalla complura quidem, tamen omnia dissona: quam minimum sic in ipsa vocis natura definitum est: magnitudo non itidem videtur desiniri, quippe quæ in infinitum augescere videtur, juxta ipsam cantus naturam, quemadmodum & dissonum. Siquidem omni consono intervallo ad diapason appposito, sive majore, sive minore, sive æquali totum constat

tur consonum: Quocirca non videtur hac ratione maximum intervallorum perhiberi posse; nihilominus pro usu nostro, qui ab humana fit voce, videtur quoddam esse maximum intervallorum consonorum: id autem erit DIAPENTE, ET BIS DIAPASON; etenim ad ter diapason non progreditur intensio. *Aristoxenus lib. 1. harmonicorum post medium.*

11. A finali itaque voce ad quintam in quolibet cantu justa est depositio, & usque ad octavas elevatio: licet contra hanc regulam sæpe fiat, cum ad nonam, decimamve progrediamur. Unde & finales voces statuerunt D, E, F G, quod his primum prædictam elevationem vel depositionem monochordi positio commodaverit; habent enim deorsum unum tetrachordum gravium; sursum vero duo acutarum. *Guido Aret. cap. 11. micrologi.*

* Tonorum modulationes regulariter propriæ diapentes initia suis pariter terminationibus adscripserunt, propterea quidem quod vox humana in acutum ducta amplius defatigatur quam in grave: namque ex acuto in gravitatem remissa fit quieti propinquior, quatuor ipsas finales tonorum chordas in gravium vocum ordine deligendas duxerunt. Eas, inquam, quibus congrue subsisteret conjunctum in grave uniuscujusque collateralis toni tetrachordum. *Franch. l. 1. mus. pract. cap. 8.*

12. Tonum extra naturalem, ac primariam ejus dispositionem ductum possumus fictum, vel acquisitum appellare. *Franch. lib. 1. mus. pract. c. 8. & lib. 3. cap. 13.*

13. Neque vero has voces recte fictas quis vocet, quæ in octavis reperiuntur; sed eas potius fictas dixeris, quas neque eæ claves; ubi licentia usurpantur, neque octavæ earum continent, ut mi in f, fa, ut: sol in e, mi, la; fa in A, la, mi, re. &c. *Glaz. l. 1. dodech. c. 3.*

* *Orontius fincus l. 5. margarita philosoph. tractatu 2. cap. 2.*

14. Musica si&ta fingit in quacumque clave quamcumque vocem consonantiæ causa. *Georgius Rhan. in mus. practica cap. 3.*

15. Litteræ claves nominantur, quia occulta & incognita monochordi nobis referant & manifestant, videlicet voces cantus & tonos quorum claves sunt. *Fineus lib. 5. margarita philosoph. tract. 2. cap. 2.*

16. Verum *fa* acutior nascitur quam *mi* solo semitonij minoris spatio; inde eodem intervallo *mi* quam *fa* gravio-rem esse necesse est. Neque inconvenienter uno consensu musici ei notulæ, quæ ad gravem sibi propinquirem semitonium deduceret, clavem adscripserunt; namque semitonium ipsum magis artificiosum, & ipsa proportione atque prolâtu, natura & arte difficilior est tono; hinc magis indiget demonstratione. *Franchinus lib. 1. musica practica cap. 2. & 3.*

17. Troporum quintus, tritus agricole dictus insequitur splendens croceo rubroque colore. *Et infra.* Claviger ac fortis referat sic ostia vocis. *Guido in modorum formulis c. 7. formula autenti triti.*

* Præfatus ergo tritus, qui vocum aliorumque modorum est quasi formator & ostensor, coloribus tingitur croceis & rubeis, ut eo modo cæteros circa se signet, signatus quibus ipse cernitur coloribus. *Guido ibid. cap. 8.*

18. Deinde nota, quod inter secundam & tertiam litteram (*i, B & C*) & inter quintam & sextam (*i, E & F*) parvissima spatia veniant, quæ semitonia vocantur. A tono, B semitonia, C tono, D tono, E semitonia, F tono, G. Inter alias vero voces majora intervalla sunt, & dicuntur toni. *Guido c. 6. prologi prof. antiph.*

19. Quo actum est ut Guido ipse in-

troductorium seu monochordum à nonnullis manus appellatum, eo quod in sinistra manu frequenter percipiatur, sex ipsis syllabis mira dispositione duxerit exornandum. Et quemadmodum in distributione litterarum, inter B & C atque inter e & f, & quandoque inter A B, ubi potissime tritoni asperitatem, duritiemve effugere liceret, semitonium minus diatonica progressionem evenire depræhensum est; ita hac mira syllabarum deductione, unica tantum (quod ornatus atque excellentius est) pronuntiatione, ac descriptione omnia minora semitonia disposuit: eaque adimadversione semitonium inter *mi* & *fa* reperiuntur, quæ ad se suavitate quadam conferuntur, ut minori earum intercapedini inter se solæ ipsæ conveniant, quod in reliquis evenire non contingit. *Franchin. lib. 5. theor. cap. 6.*

20. Tanta fuit ad commixtorum septenexachordorum dispositionem ipsius Guidonis animadversio, ut uniuscujusque exachordi principium, vel primo præcedentis exachordi tetrachordo conjunxerit, vel ipsum ab eo toni disjunctum instituerit intervallo. Quæ ex re in eptachordo duorum exachordorum prima cõprobantur tetrachorda. At ubi primum secundi exachordi tetrachordum terminatur; tertium hexachordum b molle dictum, (quod & conjunctum dici potest) sumit exordium: Quartum vero exachordum à primo secundi hexachordi tetrachordo toni intervallo disjungitur in acutum. Quintum autem exachordum primo quarti exachordi conjungitur tetrachordo. Verum primo quinti hujus exachordi tetrachordo sextum connexum est exachordum, quod sinemenon, seu conjunctum potest appellari. Septimum exachordum à primo quinti exachordi tetrachordo toni distantia disjungitur in acutum. *Franch. l. 1. musica pract. cap. 2.*

21. Mutatio vocum est unius in aliam

sub eodem sono variatio. *Finans lib. 5. margarita philosophica tractatu 2. cap. 5.*

22. Illud postremo notandum in longis saltibus, ut in octavis, septimis, ac sextis nullam fieri mutationem; Item in quintis mi, mi; fa, fa; (nam hæ exachordorum ordinem egrediuntur.) Sed simpliciter voces sunt apprehendendæ, ut in clavibus inveniuntur. *Glarean. lib. 1. dodecach. c. 6.*

NOTES ET AUTHORITYZ Du chapitre XII.

I. **C**UM tamen usque ad quatuor octavas hac ætate voces; & ad septem vel octo instrumenta musica protendantur. *Mersen. lib. 7. harmonicorum proposit. 16.*

* *F. anch. l. 2. mus. instrument. c. 39.*

2. Quoniam de numerosis motibus agimus; abs te quæro utrum ipsos debeamus consulere numeros, ut quas eis leges certas fixasque monstraverimus, eas in illis motibus animadvertendas, observandasque judicemus. D. Placet vero; non enim quicquam ordinatius fieri posse arbitror. *August. lib. 1. mus. cap. 11.*

3. Quænam est ratio; ut quamvis per infinitum, ut dictum est, numerus progrediatur, articulos quosdam homines in numerando fecerint, in quibus ad unum rursus redeant, quod est principium numerorum; in numerando enim progredimur ad decem, atque inde ad unum revertimur. *Et infra.* Nam ut decem decies habent unum, ita centum decies habent decem, & mille decies habent centum: & ita deinceps, quousque libitum est, progrediuntur in hujusmodi quasi articulis, quod in denario numero præfinitum est. *August. lib. 1. mus. cap. 11. & 12.*

4. Si notula aliqua casu, ut sæpe fit, infra *r* ut, ponatur: rogas quid ibi canendum? Aio respiciendam esse ab ea octa-

vam clavem. Ut enim infra *G*, sol, re, ut, est *f*, fa ut. Ita infra *r* ut, erit *f* fa, ut. Ita consimili modo, si extra *ee*, la, obveniet notula, ea quoque venit ad rationem octavæ clavis judicanda. Humana vero vox hos limites non egreditur: tametsi quatuor vocum cantilenæ, & instrumenta ipsa musica sæpius hanc dispositionem excedant. Neque vero has voces recte fictas quis vocet, quæ in octavis reperiuntur: sed eas potius fictas dixeris, quas neque eæ claves, ubi licentia usurpantur, neque octavæ earum continent; ut *mi*, in *f*, fa, ut; *sol* in *E*, la, mi; *fa* in *A*, la, mi, re. &c. *Glareanus lib. 1. dodecach. cap. 3.*

* Si ergo extra limites scalæ vel in imo, vel in supremo loco aliquæ voces expandantur, oportet illas ad octavâ referre. Quælibet enim octavarum habet sibi similem in octava. *Georgius Rhau. in enchiridio musica præct. cap. 1. de clavibus.*

* Si vero volueris *r* ut descendere, tunc oportet *b* molle servare etiam in gravibus, ea ratione qua *b* molle in acutioribus ponitur, & *bb* in excellentibus. Hoc enim pacto ex abscissione semitonij majoris mitescit tritonus, siquidem natura numerorum, & ratio sonorum semper diapason gignit ex diapason, ut dictum est. *Kirch. lib. 3. musurg. univers. c. 9. proposit. 7.*

5. Recentiorum practicum methodum sequemur, quam præferunt antiquæ Guidonicæ, quod omnes notæ cujuslibet exachordi, quæ pertinent ad aliquam ex tribus clavibus, se invicem immediate consequantur uno tenore; cum tamen in antiqua methodo interturbentur. *Mersen. lib. 6. harmonicorum propositio 15^a.*

NOTES ET AUTHORITYZ Du chapitre XIII.

I. **D**iapason est eandem litteram habere in utroque latere, ut à *B* in *H*, à *C* in *c*, à *D* in *d*, & reli-

qua. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia ejusdem qualitatis perfectissimæque similitudinis utraque habetur & creditur. Nam sicut finitis septem diebus, eisdem repetimus, ut semper primum & octavum diem eundem dicamus; ita octavas semper voces esse easdem figuramus & dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus. Unde verissime poëta dixit esse septem discrimina vocum, quia etsi plures fiant, non est adjectio, sed earundem renovatio, & repetitio. Hac nos de causa omnes sonos secundum BOETIUM & antiquos musicos septem litteris figuravimus; cum moderni quidam nimis incaute quatuor tantum signa posuerint, quintum & quintum videlicet sonum eodem ubique caractere figurantes; cum indubitanter verum sit, quod quidam soni à suis quintis omnino discordent, nullusque sonus cum suo quinto perfecte concorder. *Guido Aret. c. 5. microl. quod habet pro titulo. De Diapason & cur septem tantum sint notæ.*

* Cum septem sint voces, quia alia ut diximus sunt eadem, septenas sufficit explanare, quæ diversorum modorum & diversarum sunt qualitatum. *Guido. c. 7. micrologi.*

* Septem sunt litteræ monochordi, (il appelle ainsi sa gamme) sicut plenius postea demonstrabo. *Et infra.* Sicut in omni scriptura XX. & III. litteras, ita in omni cætu septem tantum habemus voces: nam sicut septem sunt dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. Alia vero, quæ super VII. adjunguntur eadem sunt, & per omnia cantus similiter in nullo dissimiles, nisi quod altius dupliciter sonant: Ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas; septem autem litteris dupliciter sed dissimiliter designantur hoc modo.

A	B	C	D	E	F	G
I.	II.	III.	IIII.	V.	VI.	VII.
a	♯	c	d	e	f	g
I.	II.	III.	IIII.	V.	VI.	VII.

Remarquez en passant, qu' Aretin ne fait aucune mention du Gamma en ce passage; & que s'il le marque au passage suivant il ne le s'imbre point.

Et infra. Diapason in tantum concordans facit voces, ut non eas dicamus similes, sed easdem. *Guido cap. 5. prol. prof. antiphonarij.*

* Igitur sicut ex ipsa monstratur natura, & per beatum GREGORIUM divina protestatur auctoritas, septem sunt voces sicut & septem dies. Unde & sapientissimus poëtarum septem cecinit discrimina vocum; quam sententiam & ipsi philosophi pari concordia firmaverunt. *Guido c. 8. prol. antiphon.*

* Notis ergo illis spretis, quibus vulgus utitur, qui sine ductore nusquam ut cæcus progreditur: septem istas discenotas septem caracteribus.

Γ	A	B	C	D	E	F	G
I.	II.	III.	IIII.	V.	VI.	VII.	
a	♯	c	d	e	f	g	
I.	II.	III.	IIII.	V.	VI.	VII.	

Namque alia septenæ, quæ sequuntur postea, non sunt alia, sed una replicantur regula, quia vocum ut dierum æque fit hebdomada. *Et paulo infra.* Tunc à prima sic octava locum sumit proprium. Imo prima fit à prima, neque mutat numerum. Sic secunda dat secundam, tertiaque tertiam, quarta quartam, quinta quintam, quæque suam alteram: gravium acutum signat per eandem litteram; vocis primæ ad octavam vel eandem litteram. Hanc concordiam sonorum diapason nominant. Cujus nomen est de cunctis translatum ad litteram: omnes quia habet voces, vel quod tota linea, per duos partitur passus in eandem litteram; eaque bis gemina-

ta monochordum terminet. Quinque habet ipsa tonos, duo semitonia. Habet in se diapente, atque diatessaron. Maxima symphoniarum, & vocum est unitas. Miror quatuor fecisse quosdam signa vocibus; Quasi quatuor sint eadem, quarum quædam dissonant. Quædam quamvis sint affines, non perfecte consonant. *Et infra.* Semitonia & toni, quia dissimiliter septem tonis coaptantur, septem sunt discrimina, ut nullius vocis sonus idem sit in altera. Vocibus tamen in septem quædam est concordia, sæpe enim, si non semper, eadem antiphona divisim cantatur sonis, nec mutat harmoniam. *Guido Aret. in prol. rythmico antiphonarij.*

* Cum diapason in se diatessaron & diapente habeat, & easdem litteras latere utroque contineat, semper in medio ejus spatium aliqua est littera, quæ ad utrumque diapason latus ita convenit, ut cui litteræ à gravibus diatessaron redditur, eidem in acutis per diapente conveniat: Et cui à gravibus diapente contulit, eidem à superioribus diatessaron dabit, ut *A, E, a.* *Guido Aret. cap. 8. microlog.* item *c. 7. & alibi passim.*

2. Rursus contemplatus sum omnes labores hominum; & industrias animadverti patere invidiæ proximi. *Ecclesiastæ 4. 4.*

* Hactenus latentes musæ in luce produximus, & benevolis præstantes invidios offendimus. Quia tempore à multo defuevit musica, dum invidia & torpor cuncta tollunt studia. *Guido in prologo rythmico antiphonarij & in epist. dedicatoria micrologi ad Theodaldum Episcopum.*

3. Explicit prima pars primi modi. Secunda pars ejusdem incipit.

Super scriptus autem protus in voce quarta apud quosdam agitur cum omnibus formulis sibi assignatis. Quoniam autem C littera, quæ apud veteres tertia habebatur, pro certo comperimus, ex

numerorum ratione fore primam. Idcirco hunc protum in D, id est secunda littera, cum omnibus formulis assignatis disposuimus. Noluimus autem vocum modum in litteris mutare, ne error minus capacibus fieret permaximus. Hoc tantum studuimus, ut ea vox, quæ secundum numerorum rationem prima erat, loco primo poneremus; & in monochordo prima affigeretur; servata tibi antiquitatis forma, & specie. Quoniam vero protum in secunda & sexta diximus esse voce differentem, tamen libet antiphonas cum proprijs formulis tantum in autentum protum intexere, eas solummodo, quæ penitus motuum positione recedunt à proto jam superius relato. Nec videatur absurdum, si parum permutari videatur à priori; quem qui cupit, accipiat; qui autem noluerit, minus compellitur; invidia solummodo ne agat: Utatur vero, quem libens exceperit. *Guido in formulis modorum c. 2. in formula 2. partis primi modi.*

4. Finalis ergo vox hujus symphonie deponatur tono, & mox apparebit certissime eam esse quarti modi SEPTIMÆ vocis (i, H) qui quarto loco à finali voce omnes distinctiones mittit. *Guido in formula secundi modi plagis proxi.*

5. *Guido Aret. cap. 5. micrologi. Ce passage est cité cy-dessus au n. 8. des notes du chap. XIII.*

* *Guido cap. 3. & 4. prologi profæici antiphonarij. Ces deux passages sont cités au nomb. 1. du chap. 4. de la sixieme partie.*

6 Solis litteris notare optimum probavimus quibus ad discendum cantum nihil facilius si assidue utantur saltem tribus mensibus. Causa vero breviandi neumæ solent fieri: quæ si curiosè fiant habentur pro litteris; hoc si modo disponantur litteræ cum lineis. *Guido in prol. rythmico antiphonarij.*

7. Utramque autem b & H in eadem

neuma non jungas. *Guido cap. 8. micrologi.*

8. Discretæ vero quantitatis alia sunt per se, ut tres, quatuor, vel cæteri numeri. Alia vero ad aliud ut duplum, triplum, aliaque quæ ex comparatione nascuntur. Per se vero discretæ quantitatis arithmetica auctor est; ad aliquid vero relatæ quantitatis musica probatur habere notitiam. *Boët. lib. 2. mus. cap. 3.*

9. Æquisonæ vero voces sunt, quæ simul pulsæ unum è duobus, atque simplicem quodammodo efficiunt sonum; ut est diapason; eaque duplicata quæ est bis diapason. *Boëtius lib. 5. musica cap. 10.*

10. Notandum eandem esse primam & octavam speciem diapason, auctore Ptolemæo; quippe qui eum modum hypermyxolydium nominavit, quem à mese ad neten hyperboleon constituit; eundem quidem natura cum hypodorio sive æolio. Eandem igitur & secundam cum nona existimare oportet, & tertiam cum decima, siquidem octavas repetere licet. *Glareanus lib. 2. dodecachordi cap. 28.*

11. Quale est unumquodque per semetipsum, tale & deprehenditur sensu: si igitur cunctis est notior ea consonantia, quæ in duplicitate consistit; non est dubium primam esse omnium diapason consonantiam meritoque excellere, quoniam cognitione præcedat. *Boëtius lib. 2. mus. cap. 17.*

12. Posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis præceptum sua te auctoritate compesceret. *Guido Aretinus microi. cap. 3.*

13. *Ptolemæus lib. 2.*

* Septem tantum essentielles chordas septenis litteris à Gregorio descriptas

6. *Aeneides* hoc carmine Maronis auctoritas celebravit.

Nec non thracycius longa cum veste sacerdos.

Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

Inde & introductorium ipsum Guido septem commixtis perfecit exachordis. *Franch. lib. 1. mus. pract. c. 2. & fusius lib. 1. theor. cap. 1.*

14. Antiquitus autem cythara septem chordis erat: Unde Virgilius, septem discrimina vocum. Discrimina autem ideo quod nulla chorda vicinæ chordæ similem reddat vocem, sed ideo septem chordæ vel quia totam vocem implent, vel quia septem motibus sonat cælum. *Isidorus lib. 3. orig. cap. 21.*

* Est mihi disparibus septem compacta cicutis, fistula, *Virgil. in Alexi.*

* Tuque testudo resonare septem calida nervis. *Horatius lib. 3. carmin. ode xi.*

15. Diapason autem interpretatur de omnibus, sive quia omnes habet, sive quia antiquitus cytharæ octo per eam fiebant chordis. *Guido cap. sexto micrologi.*

* Dicta enim diapason per omne, quasi omnibus discretis sonis melopeiam seu modulationis effecttionem sustinens. Omnes enim discretos sonos septem tantum esse constat, octavum vero diapason suscipit, primo quidem ipso sono iteratione persimilem: quare æquisonam vocant. Sane inquam à Ptolemæo dictum diapason consonantiam talem vocis efficere conjunctionem, una ut eademque vox videatur simul esse prolata: Quot enim sunt diapason species, tot Bacchæus asserit consonantiarum formas, quibus totius extat modulationis plenitudo. *Franchin. lib. 1. mus. pract. cap. 7.*

* Sane diapason dicta est, quod omnes essentielles, ut vocant, chordas comprehendat; quicquid enim ultra septem claves est, in priora recidit, ut haud temere dictum sit, de octavis idem esto ju-

dicium. *Glarean. lib. 1. dodecachordi cap. 8.*

16. Aristote appelle l'octave *μέτρον τῆς μελωδίας*, la mesure de la melodie, à cause que sa raison estant la premiere des multiples, & consequemment la mesure de toutes les autres raisons multiples; suivant la maxime generale que la moindre chose est la mesure des plus grandes, qui sont de mesme nature qu'elle. *Mersenne tome 1. liv. 1. des consonances, propos. 12. n. 1.*

17. *Guido Aret. cap 5. microl. & alijs locis. Citatur supra.*

18. In multiplicibus quippe quanto major est numerus, tanto major sit proportio. In superparticularibus vero, crescente numero decrescunt proportionales, *Beda in mus. theor.*

19. *Boetius liv. 1. mus. cap. 6.*

20. Naturalis enim numeri dispositio in multiplicibus, unitatis quæ prima est comparatur. Superparticularis vero non unitati cõparatione perficitur, sed ipsorum qui post unitatem dispositi sunt numerorum; ut ternarij ad binarium; quaternarij ad ternarium: & in cæteris ad hunc modum. Superpartientium vero longe retro formatio est, quæ nec continuis numeris comparatur, sed intermissis; nec semper æquali intermissione, sed nunc quidem una nunc vero duabus, nunc tribus, nunc quatuor, atque ita in infinita succrescit. Amplius multiplicitas ab unitate incipit, superparticularitas ab binario: superpartiens proportio à ternario initium capit. *Boët. lib. 2. mus. cap. 5.*

21. Quælibet rerum copulatio, atque connexio tunc maxime unum quiddam efficit; cum & media extremis; & medijs extrema consentiunt. *Aug. l. 1. mus. cap. 12.*

xxi. *August. in psalm. 11. & ps. 6.*

* *Ambros. l. 5. in Luc. cap. 6.*

* *Bernardus serm. 2. in circumcissione Domini.*

22. Nullæ præter octavam consonantiæ duplicatæ consonantiam, sed omnes dissonantiam efficiunt. Quia duæ quintæ faciunt nonam, quæ est dissonantia: duæ quartæ faciunt septimam: duæ tertiæ majores faciunt quatuor tonos sexta minori minores, atque ideo dissonos: duæ tertiæ minores faciunt dissonantiam quinta minorem, quarta vero majorem, &c. De duabus sextis par esto judicium, ac de duabus tertijs; quod non solum de duplicatis, sed etiam de triplicatis, quadruplicatis, & sic infinitum consonantijs intelligendum est. *Et infra.* Simile quidpiam contingit minoribus musicæ intervallis, qualia sunt semitonia & toni, hisque minora, quæ duplicata nullum faciunt intervallum melo aptum, ut libro de dissonantijs ostendetur v, g, duo semitonia majora, qualia sunt inter *fa* & *mi*, faciunt gradum inconcinnum tono sesquioctavo majorem minori commate: Duo toni majores faciunt ditonum Pythagoricum ingratum, quia commate majore vero ditono majorem: Duo vero toni minores ditonum efficiunt commate, quam par est, minorem: & ita de reliquis. *Mers. lib. 4. harmonic. propos. 15. & quest. 56. in Genes. art. 2.*

* Nullus sonus cum suo quinto perfecte concordat; nullaque vox cum altera, præter octavam, perfectam efficit consonantiam. *Franch. l. 3. musica practica cap. 1.*

* *Franchinus lib. 2. mus. instrument. cap. 38.*

* *Aristot. sect. 19. problem. 42.*

* *Guido Aret. citatur supra n. 1.*

23. Diapason non consonantia, sed æquisonantia est. *Item.* Multiplex non tam consonantias, quam æquisonantias efficit. *Beda in musica theor.*

24. Ptolemæus sonos diapason vel bis diapason reddentes *μορφώσις* appellat; eos vero ex quibus aliæ consonantiæ fiunt *συμφώνσις* *Ptolem. lib. 1. har-*

monnicorum cap. 7.

25. Junctæ vero consonantiæ cum æquisonis alias efficiunt consonantias, ut diapente ac diapason in triplo, diatessaron ac diapente in ea proportione, quæ est octo ad tres. *Boëtius lib. 5. mus. cap. 10. & fufius cap. 9 citè cydessus an n. 13. des notes du chap. 7.*

26. Multi jam scala brevior utuntur, ut mutationum difficultatem, atque molestiam eludant. *Mersennus lib. 1. harmonicorum proposit. 15.*

* L'avantage que l'on reçoit de cette maniere, est que l'entendement s'en trouve soulagé, la memoire & la veuë n'y ont pas beaucoup d'employ, & n'y a quasi que l'ouïe & la voix du disciple qui travaillent: donù vient que l'esprit ne se rebutte pas. &c. *Mersenne tome 2. de l'harmonie universelle, livre 6. de l'art de bien chanter, proposit. 1.*

27. *Alstedius tome 2. encyclopedia lib. de musica cap. 5.*

28. Quæ enim mors mutationum, confusio clavium, substitutio vocum? *Criticus Puteanus in musæbena cap. 9.*

29. Afin d'expliquer l'autre partie de la proposition, qui consiste à chanter sans autre muance, que celle qui arrive en *b fa*, *mi*, &c. *Mersenne tome 1. de l'harmonie universelle, l. 3. des genres, proposition 19.*

30. Je n'ay sceu reconnoître encore la raison sur laquelle est fondé le troisième nom de *nature*, qu'on a donné au chant, chaque espece de chant me paroissant naturelle. *Mersenne tome 2. de l'harmonie univers. l. 5. de l'art de bien chanter, proposit. 1.*

31. Cantus naturalis, is est, qui mollitie aut duritie non excedit, sed naturali progreditur sonoritate. *Oronius Finaus in margar. philosoph. lib. 5. tract. 2. mus. practica cap. 4.*

32. *Nicolaus Listenius c. 3. mus.*

33. Antiquitus cythara septem chordis erat. *Isid. l. 3. orig. cap. 21.*

* Est mihi disparibus septem compacta sicutis siltula. *Virgil. supraciratus in Alexi.*

* Nec non Treicius longa cum veste sacerdos
Obloquitur numeris septem discrimina vocum:

Jamque eadem digitis, jam pectine pulsat eburno. *Virgil. Æneid. 6.*

Εἴτ' ἀφ' ἑὺ συμφώνους ὄλων ἰταύσσατο χορδὰς

id est, septem autem concinnas ovium extendit pelles. *Homer. hymno in Mercurium.*

34. Monebo solum quempiam longe facilius posse canere, si novam methodum sequatur, de qua jam fuse proposit. 15. lib. de generibus; quam si rotis Guidonicis varias mutationes implicanti- bus innitatur. *Mersennus lib. 8. harmonic. de compositione mus. proposit. 2.*

* Nec ullus error in eo depræhenditur. *Mersen. ibid. proposit. 7.*

35. Frustra fit per plura, quod per pauciora fieri potest. *Aristot.*

36. De similitudine vocum pauca perstrinximus, quia quantum in diversis rebus similitudo conqueritur, tantum ipsa diversitas, per quam mens confusa diutius poterat laborare, minuitur. Semper enim adunata, divisim facilius capiuntur. *Guido Aret. microl. cap. 8.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre XIV.

1. *F Ranchinus lib. 1. musica instrument. cap. 5. & lib. 2. c. 39.*

2. *Beda in musica practica.*

3. Secunda conjuncta (*i*, *ficta*) reperitur inter *D, sol, re*, & *E, la, mi*, & signantur *E, la, mi*, per *b molle*, quia ibi loco *mi* cantatur *fa*. Unde in descensu in *f, fa*, ut: ut in *sol* mutamus. Exempla sunt in *Bz Gaude Maria in verbo interemisti*. Quod si *Bz* in *E, la, mi*, sive *A la, mi, re*, incæperis, conjunctas evitabis. 4* accipitur inter *G, sol, re, ut*,

& *A, la, mi, re*; & signatur in *A, la, mi, re*, per *b molle*, quia ibi cantatur *fa* pro *mi*, mutando *re* in *fa* per ascensum. Exempla sunt in communiōne *Fidelis servus* ubi canitur *in tempore*, & in *Formavit igitur*, ubi canitur, *Et factus est homo.* 3^a conjuncta est inter *G, sol, re, ut*, & *f, fa, ut*, & signatur in *f, fa, ut*, per *durum*, quia ibi pro *fa* canitur *mi* in descensu, mutando *re* in *sol*, it. *A, la, mi, re*, contra naturam quia ibi *sol* non est, sed in *la* mutari deberet. Exempla sunt in communiōne *Beatus servus*, cum cantatur *inveneris vigilantem*, & *Qua est ista* in verbo *per desertum*: vitabis tamen conjunctas incipiendo *Beatus servus* in *A, la, mi, re*. Quinta accipitur inter *C, sol, fa, ut*, & *D, la, sol, re*; signaturque per *durum* in *C, sol, fa, ut*, eo quod ibi pro *fa* cantatur *mi*, accipiendo in mutatione in *E, la, mi, sol*, loco *mi*. Exempla sunt in *Alleluia* de Assumptione B. M. si incipitur in *A, la, mi, re*, quia incipiendo in *f, fa, ut*, evitatur conjuncta. *Et infra*. Si quis in omnibus dictis conjunctas evitare voluerit, aut saltem pro majore parte à finalibus cantuum ad affinales suas confugiat, altius incohando, & signando quam prima compositio habet. *Orontius Fineus l. 5. margarita philosophica tractatu 5. cap. 6.*

4. Qua in re cum pro sua ipsi voluntate multa commutent, aut parum aut nihil mihi indignari debent, si à communi usu vix in paucis abscedo, ut ad communem artis regulam uniformiter

omnis cantilena recurrat. Quoniam vero hæc omnia mala & multa alia eorum culpa eveniunt, qui antiphonaria faciunt, valde moneo & contestor, ne aliquis amplius præsumat antiphonarium neumare (*i, notare*) nisi qui secundum subjectas regulas bene potest, & sapit ipsam artem perficere. Alioquin certissime erit magister erroris quicumque prius non fuerit discipulus veritatis. *Guido Aretinus in prologo sui Antiphonarij. cap. 1.*

* Taliter enim Domino auxiliante hoc antiphonarium notare disposui, ut per eum leviter aliquis sensatus & studiosus cautum discat, si cum quanto studio neumæ disponuntur curet agnoscere. De quo si quis me mentiri putet, veniat, experiatur & videat. *&c. Guido in prologo profaico antiphonarij c. 1.*

5. Illud vero late patet quod fiat de vocibus, velut syllabæ & partes, cola atque commata; concinuntque sæpe versus arte sicut metrica. *Guido Aretinus in prologo rhythmico antiphonarij.*

6. Est enim figura pauzæ linea, seu virgula quædam per spatium, seu spatia, seu spatij partem protracta, nulli notuz addita, sed à notulis penitus disjuncta. *Franchinus lib. 2. mus. pract. c. 6.*

7. Sed quoniam per singulos modos à veteribus musicis unaquæque vox diversis notulis insignita est, descriptio prius notularum videtur esse ponenda, ut his primum per se cognitis, in modorum descriptione facilis possit esse dispectio. *Boëtius lib. 4. musica capite 14.*

NOTES ET AUTHORITY DE LA PARTIE III.

NOTES ET AUTHORITY du Chapitre I.

I. **N**ihil est aliud musica quam scientia amatoriarum seu concordantium rationum, quæ in har-

monia, & in rythmo versantur. *Et paulo supra.* Rythmus ex veloci & tarso antea inter se discrepantibus; tandem vero in unum consensum compositis constituitur. *Plato in convivio longe ante medium.*

* In musica & figuræ & concentus insunt; quum musica in rythmo & harmonia versetur; ut quidem boni rythmi & commodæ harmoniæ figuram liceat dicere. *Plato 2. de legibus.*

* Officium musicæ est bene modulandi solertia; quæ rhythmicis & melicis astructionibus continetur. *Martianus Capella lib. 9.*

* Harmonica consistit in numeris dupliciter, & mensuris; una localis secundum proportionem sonorum, vocumque; alia temporalis secundum proportionem longarum, breviumque figurarum. *Beda in musica pract.*

* Melodia ex vocibus constat & intervallis atque temporibus. *Franchinus lib. 3. musica practica cap. 1. post Bacchium seniore in introductione ad musicam. & Aristidem Quintilianum lib. 1. de musica.*

2. Aliud est operari numeros vel productius, vel correptius, quod est in ipso opere pronuntiantis. *Aug. l. 6. musica cap. 4.*

* Incipiamus syllabas sibimet comparare, & videre quos numeros ad sese habeant, sicut de motibus jam inter nos tam longa superius ratione tractatum est. Motus est enim etiam omne quod sonat, & syllabæ utique sonant. Cum ergo syllabæ inter se conferuntur, motus quidam inter se conferuntur, in quibus possint numeri quidam temporis mensura diurnitatis inquiri. *August. lib. 2. mus. cap. 3.*

3. *Aristoteles 5. Physicorum.*

4. *Aristoteles 4. Physicorum.*

5. In sono versuum dimensio quædam numerorum delectat, quo perturbato, delectatio exhiberi auribus non potest; imo nec sine offensione audiri. &c. Quod sit in syllabis pronuntiandis diu & non diu. *Augustinus lib. 2. musica c. 3.*

* Videamus ille ipse sensus, cur alias delectetur in sonis vel productis, vel correptis; alias offendatur: id est enim

quod ad diu & non diu pertinet. *Augustinus lib. 2. mus. cap. 1. & lib. 1. cap. ultimo.*

* Si homo faciendi carminis artifex novit quas quibus moras vocibus tribuat, ut illud quod canitur, decedentibus ac succedentibus sonis pulcherrime currat, ac transeat; Quanto magis. &c. *August. epist. 28.*

* In versu quidem theatra tota reclamant, si fuerit una syllaba, aut brevior, aut longior. Nec vero multitudo pedes novit, nec illos numeros tenet: nec illud, quod offendit, aut cur, aut in quo offendat, intelligit: & tamen omnium longitudinum, & brevitatum in sonis, sicut acutarum, graviumque vocum, judicium ipsa natura in auribus nostris collocavit. *Cicero in oratore.*

6. De musica sex volumina, quantum ad eam partem attinet, quæ rythmus vocatur; sed eosdem sex libros jam baptisatus, jamque ex Italia regressus in Africam scripsi. Incohaberam quippe tantummodo istam apud Mediolanum disciplinam. *Augustinus lib. 1. retract. cap. 6.*

* Non longe cæperat Mediolanensis Ecclesia genus hoc consolationis, & exhortationis celebrare magno studio fratrum concinentium vocibus, & cordibus. Nimirum annus erat, aut non multo amplius, cum Justina Valentini pueri mater, hominem tuum Ambrosium persequeretur hæresis suæ causa, qua fuerat seducta ab Arrianis. Excubabat pia plebs in Ecclesia, mori parata cum episcopo suo, servo tuo. Ibi mater mea ancilla tua, sollicitudinis & vigiliarum primas partes tenens, orationibus vivebat. Nos adhuc frigidum à calore spiritus tui excitabamur tamen civitate attonita atque turbata. Tunc hymni & psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne mæroris tædio contabesceret, institutum est; & ex illo in hodiernum

retentum ; multis jam ac pene omnibus gregibus tuis , & per cætera orbis imitantibus. *Augustinus lib. 9. confession. cap. 7.*

7. Verum quia in omnibus rerum motibus , quid numeri valeant , facilius consideratur in vocibus , eaque consideratio quibusdam quasi gradatis itineribus nititur ad superna intima veritatis , in quibus vijs ostendit se sapientia hilariter , & in omni providentia occurrit amantibus. Initio nostri otij , cum à curis majoribus , magisque necessariis vacabat animus , volui per ista , quæ à nobis desiderasti , scripta proludere , quando conscripsi de solo rythmo sex libros , & de melo scribere alios forsitan sex disponebam , cum mihi otium futurum sperabam. Sed posteaquam mihi curarum ecclesiasticarum sarcina composita est , OMNES ILLÆ DELICIÆ FUGERE de manibus ; ita ut vix nunc ipsum codicem inveniam , quoniam tuam voluntatem , nec petitionem , sed iussionem contemnere nequeo. *Aug. epist. 131.*

8. Scripsit etiam & Pater Augustinus de musica sex libros , in quib⁹ humanam vocem rhythmicos sonos , & harmoniam modulabilem in longis syllabis atque brevibus naturaliter habere monstravit. *Cassiod. de septem disciplin. ubi de mus.*

* Duos libros retractationum S. Augustini studiosa lectione percurrat. &c. *Et paulo infra.* Longum est illius viri singula quæque memorare , dum de ejus opusculis indicandis codex non parvus existat. (*Possidij scilicet*) qui quamlibet dicta ipsius breviter commemoret ; tamen in numerosas progressus est paginas. *Cassiodorus de divinis lectionibus cap. 15. & à capite 1. ad idem cap. 16.*

9 Græca musicorum veterum monumenta pene omnia , quæ extant , si rite contuleris , (quemadmodum ego summo studio non semel unum cum altero comparando contuli) nihil adeo diversum reperies in uno , quod non in alijs

omnibus inveniatur. Nami præter musicam analogam cælestem , humanam , divinam. Primo omnes sunt in tetrachordorum & systematum diapason multiplici compositione , divisione , commixtione. Deinde in tonorum sive modorum differentium determinationem singuli summo studio incumbunt. Tertio in triplici diatonico , chromatico , enharmonico genere componendo , determinando , & in minutissima intervalla subdividendo , tota ipsorum versatur industria : Quorum exactissima & ingeniosissima descriptione omnibus merito palmam eripuisse videtur Boëtius : nam singula veterum musicorum præcepta tam subtiliter volvit ; obscura tam clare elucidat ; defectuosa supplet tam dextere ; ita se perfecte in doctissimo opere gerit ; ut nihil eum veteris musicæ latuisse demonstret , priorum inventa innumeris à se inventis cumulando , veterum musicam non descripsisse tantum , sed & instaurasse videatur : ut proinde quicquid in alijs sparsum , in BOËTIO COLLECTUM , auctum , atque exquisitissimo studio digestum spectetur. *Kirchnerus ro. 1. musurg. univers. l. 7. parte 1. Erotemase 5. §. 1. & parte 2. cap. 1.*

* Latinorum opera omnia , exceptis sex D. Augustini libris , admiratione Boëtiani operis , quo harmonia copiosissime pertractata est , interierunt. *Meibomius præfatione in Gaudentij harmonicam introductionem.*

* Boëtius cujus ingenium neminem post eum legimus attigisse. &c. *Franch. lib. 1. mus. theor. c. 1.*

* *Glareanus lib. 1. dodecach. c. 18. & lib. 2. cap. 7.*

10. Triplex quantitas in syllabæ pronuntiatione considerari potest. Prima est temporis , quo syllabæ concentu immoramur , antequam ab ejus prolatione cessemus ; & hæc est illa , quæ ab authoribus intelligitur , cum syllabam brevem esse , aut longam dicunt : Ad brevem

venim enim proferendam uno tempore; ad longam duobus temporibus utebantur; ut in notis musicis hic positus patet.

¶ **Q.** Hinc antiqui, ut Quintilianus lib. 1. cap. 7. docet, syllabas longas gemina vocali pronunciabant, ut maater, pro mäter; deemit, pro dêmit; poonit, pro pônit; puunit pro pûnit. Secunda quantitas est intensiva tenoris, qua altius elevatur, aut remissius deponitur tonus vocis; & hæc cernitur in scalæ musicæ gradibus. Tertia quantitas orta ex accentu, est mora qua non tam syllaba eadem, quam ejus imago per aërem propagata perdurat in aëre, & in spatio, quod cum aëre occurSAT. Nam syllaba acuta, aut circumflexa longius intervallum penetrat, & plures sui similes syllabas propagat in aëre; ideo & diutius vivit ejus imago audibilis, & à distantibus melius percipitur, & majori intervallo repetitur ab echo, quam syllaba gravis aut syllabico accentu remisse prolata: non secus ac fit in chorda intensus ducta, quam in ea, quæ remissius: & hinc nimirum est, ut syllaba acuta videatur semper longior, quam gravis; spectata scilicet mora, non qua ipsi insistitur, dum est in ore proferentis; sed qua ejus species in aëre vivit. *Kircherus tomo 2. musurgia universalis lib. 8. parte 2. cap. 2.*

* Pronuntiatio est triplex, scilicet melica, metrica, prosaica. Melica est, quæ attenditur in cantu, & illi adjacet neuma. Metrica, quæ attenditur in scansione metrorum, & illi adjacet tempus. Prosaica, quæ attenditur in communi sermone, & illi adjacet accentus. Accentus vero est triplex acutus, gravis, & circumflexus. Acutus est, qui fit per elevationem vocis: ut in prima hujus nominis Dominus. Gravis, qui fit per inclinationem vocis, & depressionem, ut in media & ultima dictionis Dominus. Circumflexus, qui fit partim per elevationem, partim per inclinationem vocis,

ut penultima illius infinitivi amare; qui tamen non est in usu nostro: sed pro eo utimur acuto. *Orontius Fineus in marg. Philosophica lib. 1. tract. 3. cap. 13. de accentibus.*

NOTES ET AUTHORITYZ
Du chapitre II.

I. Tres sunt partes musicæ, videlicet harmonica, quæ discernit in sonis acutum & gravem: rythmica, quæ requirit incurfionem verborum, utrum bene sonus vel male coheret: metrica, quæ mensuram diversorum membrorum v, g, heroicum iambicum, probabili ratione cognoscit. *Isidorus lib. 3. originum c. 17. post Cassiodorum lib. de septem disciplinis, ubi de musica.*

* Sunt vero quasi prosaici cantus, in quibus non est curæ, si aliæ majores, aliæ minores partes, & distinctiones per loca sine discretionem inveniantur more prosarum. Metrici autem sunt & cantus; quia ita sæpe canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur; sicut fit cum ipsa metra canimus. In quibus cavendum est, ne superflue continuentur neumæ dissyllabæ sine admixtione trissyllabarum, ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici poetæ nunc hos, nunc alios junxere pedes; ita & qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas component. Rationabilis vero discretio est, si ita sit, neumarum & distinctionum moderata varietas, ut tamen neumæ neumis, & distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant; id est, sit similitudo dissimilis more prædulcis Ambrosij. Non autem parva est similitudo in metris & cantibus, cum & neumæ loco sint pedum, & distinctiones loco sint versuum: utpote ista neuma DACTYLICO, ILLA VERO SPONDAÏCO, ALIA IAMBICO MORE DECURRIT; & distinctionem nunc tetrametram, nunc pen-

ametræ, alias quasi hexametræ certas: Et multa alia ad hunc modum. *Guido Aretinus cap. 15. micrologi.*

Et en suite du passage du même Aretin qui est cité au n. 2. prochain, il continue à donner divers avis touchant la disposition des vers metriques en ces termes. Item ut more versuum distinctiones æquales sint, & aliquotiens eadem repetitæ, aut aliqua vel parva mutatione variatæ. Et cum perpulchre fuerint duplicatæ, habentes partes non nimis diversas, & quæ aliquotiens eadem transformentur per modos, aut similes intente & remisse inveniantur. Item ut reciproca neuma eadē via quæ venerat redeat ac per eadem vestigia. Item ut qualem ambitum vel lineam unam facit saliendo ab acutis, talem altera inclinata è regione opponat respondendo à gravibus; sicut fit cum in puteo nos cum imagine nostra contra expectamus. Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabuntur autem eæ vel omnes neumæ, cum alias ab eadem voce incipient, alias à dissimili, secundum laxationis & acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id est, finalem, vel si quam affinem ejus pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant; & eadem sicut & vox neumas omnes, aut per plures distinctiones finiat aliquando & incipiat: qualia apud Ambrosium, si curiosus sis, invenire licebit. *Guido Aret. cap. 15. micrologi.*

* Illud vero quis nesciat quod de vocibus quasi syllabæ, & partes, & distinctiones, vel versus fiunt; quæ omnia inter se invicem suavitate concordant; tantum sæpe concordiores, quantum similiores. *Guido Aret. in prologo prof. antiphonarij cap. 9.*

2. Proponat sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus fa-

ciat versum: nisi quod MUSICUS NON SE TANTA LEGIS NECESSITATE CONSTRINGAT. Quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem etsi sæpe non comprehendimus; rationabile tamen creditur id, in quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed hæc, & hujusmodi MELIUS COLLOQUENDO, QUAM VIX SCRIBENDO MONSTRANTUR *Guido Aretinus cap. 15. micrologi.*

3. Omnis structura, ac dimensio, & copulatio vocum constat aut numeris (numeros rythmos acipi volo) aut metro, id est, dimensione quadam; quod etiam constat utrumque pedibus: habet tamen non simplicem differentiam: Nam rythmi, id est numeri spatio temporum constant, metra etiam ordine: ideoque alterum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis. Rhythmus aut par est, ut dactylus, unam enim syllabam parem brevibus habet. Est quidem vis eadem alijs pedibus, sed nomen illud tenet. Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt. Aut fescuplex ut pæon: cujus vis est ex longa & tribus brevibus: quique ei contrarius, ex tribus brevibus & longa, vel alio quoquo modo tempora tria ad duo relata fescuplum faciunt. Aut duplex ut iambus: nam est ex brevi & longa, quique est ei contrarius. Sunt & hi metrici pedes; sed hoc interest, quod rythmo indifferens est, dactylus ne illas priores habeat breves, an sequentes: tempus enim solum metitur, ut à sublatione ad positionem ipsdem sit spatij pedum. In versu pro dactylo poni non poterit anapæstus aut spondæus: nec pæon eadem ratione à brevibus incipiet ac desinet. Neque solum alium pro alio pedem metrorum ratio non recipit, sed ne dactylum quidem, aut forte spondæum alterum pro altero. Itaque si quinque continuos dactylos ut sunt in

in illo. Panditur interea domus omnipotentis Olympi, confundas, solveris versum.

Sunt & illa discrimina, quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt: & his certæ clausulæ; illi quo modo cæperunt currunt usque ad metabolin, id est transitum in aliud genus rhythmi: & quod metrum in verbis modo, rhythmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora rhythmi facilius accipient, quamquam hæc & in metris accidunt. Major tamen illic licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur, & pedum & digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque æstimant quot breves illud spatium habeat, inde *πυράσημον, πιντάσημον. Quintil. lib. 9. insitius. orat. cap. 4.*

* Rhythmus igitur prout tempus & motum spectat, tam poetis & oratoribus, quam musicis communis est, cum tam hi quam illi voces, vocumque periodos certis temporibus distinguant. *Et paulo infra.* Proinde rhythmus late sumptus nihil aliud est, quam sonus quidam proportionatus ex tardis & velocioribus motibus. Strictius vero sumptus nihil aliud est, quam conformatio quædam, & veluti caracter qualitatis vocis, quo vox hoc, vel illo modo conformata rhythmum perficit. Aristoteles quoque in rhythmis motionem in sonorum gravium & acutorum ordine imitationem habere, omnesque rhythmos cantico & symphonijs gaudere asserit; adeo ut omnes motus ordinati & certa lege astricti rhythmi dici possint. *Kircherus tomo secundo musurg. univers. lib. 8. parte 2. cap. 3.*

* Rhythmus secundum Dydimum est certæ cujusdam vocis figura. Vox itaque certo quodam modo figurata rhythmum efficit, atque ita fieri amat, aut in verbis, aut in cantu, aut etiam in corporis motu. *Bacchius senior in introduct. ad musicam.*

4. Ad majorem itaque ecclesiastico cantui decorem conciliandum Gregorius magnus primus adhibitis rei musicæ peritissimis viris, cujus & ipse peritissimus erat, serio in hoc incubuit, ut cantum ecclesiasticum certis notis insigniret, missas, hymnos, psalmosque juxta tonorum artificium per cantus regulas ita disponeret, ut psallentes perfecta vocum mensura intentum pietatis affectum auditoribus ingenerarent. Quod & tandem summo totius Christianæ Reipublicæ bono peregit. *Kircherus to. 1. musurg. univers. l. 7. c. 3.*

* Atque hic est choralis ille cantus, sive monasticus, quem & Gregorianum omnes, quidam planum, eo quod harmonicis diversarum vocum intervallis careat: firmum etiam nonnulli vocant. *Kircherus tomo 1. musurgia universalis lib. 5. cap. 8.*

5. Cantus planus, quo ad notulas attingit, simplex ac uniformis est. *Glarean. lib. 3. dodecach. in proemio.*

* Musica Gregoriana vetus & plana in suis notulis æqualem servat mensuram. *Alstedius tomo 2. Encyclopediæ lib. 20. de musica cap. 10*

* *Lystenius musica cap. 1.*

* *Georgius Rhan. de divisione musica.*

* Cæterum S. Gregorius magnus cantum planum instituit, qui de plano procedens singulas notas brevis temporis æquali mensura dimetitur. *Cardinalis Bona de divina psalmodia cap. 17. §. 4.*

* Cantus plani notulas æqua temporis mensura musici disposuerunt. *Franchinus libro secundo musica practica cap. 5.*

6. Quarta differentia pedum rhythmi est rationalium, quorum rationem dicere possumus elationis ad positionem; & irrationalium, quorum rationem inter se partium temporalium eodem modo dicere nequimus. *Aristid. Quintil. l. 1. de musica circa medium.*

* Rhythmus connexus est tribus tem-

poribus, longo, brevi & irrationali. Breve est minimum, quod nullas divisiones recipit; longum, hujus duplum. Irrationale, quod brevi quidem est longius, at longo minus: quoniam vero, quanto sit minus, aut majus; evidenti ratione tradinequit, hoc ipso accidenti irrationale est appellatum. *Bacchius in introductione ad musicam.*

* Eorum temporum, quæ ad numeros copulantur; alia sunt quæ arithmetica tempora nominantur; alia quæ arhythmata: tertia quæ rhythmoides perhibentur. Et arhythmatica quidem sunt, quæ ratione certa ordinem servant; ut in duplici vel hemiolio, vel in alijs quæ alia ratione junguntur. Arhythmata sunt, quæ sibi nulla omnino lege conjuncta sunt. Rhythmoides vero in alijs numerum servant, in alijsque despiciunt. *Martianus Capella l. 9. versus finem.*

* Irrationalis autem proportio est duarum quantitatum incommensurabilium invicem relatio, ut diameter quadrati ad costam ejusdem, quorum nulla reperitur mensura communis ambas ipsas quantitates præcise mensurans, ideoque Euclides eas surdas vocat. *Franch. l. 4. mus. pract. cap. 1.*

7. Accentus vocantur ab accinendo, eo quod cantum sive recitationem numerosam moderentur. *Kirch. to. 2. musurg. univers. l. 3. parte 2. cap. 2.*

8. Ambrosiana vero musica, cujus notæ inæquales mensuram variant, vocatur mensuralis & nova, Ambrosiana vero ab auctore. *Alstedius tomo 2. encyclopedie. lib. 20. de musica cap. 10.*

9. Ambrosius (ut inquit Guido) cum ecclesiastica describeret cantica; in sola dulcedine mirabiliter laboravit. *Franchinus lib. 3. musica pract. cap. 14.*

10. Musicæ ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis, & numerositas pertinet; non curat nisi ut corripatur, vel producatur syllaba, quæ illo, vel illo loco est, secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco,

ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum cano posueris, & primam, quæ brevis est, pronuntiatione longam feceris; nihil musica omnino succenset, tempora enim vocum ea pervenere ad aures, quæ illi numero debita fuerunt. *Aug. l. 2. musica cap. 1.*

* Halicarnasse 32. & 33, de colloca-tione verborum, assujetit la lettre à la musique, en sorte qu'il soit permit aux compositeurs de musique de faire les syllabes breves, longues, & les longues, breves, & de mettre deux accens graves ou aigus dans une mesme diction. *Mersenne tome 2. de l'harmonie universelle de l'embellissement des chants, proposition 26. & 23. Et au mesme tome 2. livre 8. de l'utilité de l'harmonie, proposition 2. page 8.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre III.

I. **A**RSIS est vocis elevatio, id est initium; thesis, vocis positio, hoc est finis. *Isid. l. 3. orig. c. 19.*

2. Morulam, vel minimum spatij, quod brevis obtinet syllaba, unum tempus veteres vocaverunt, à brevi enim ad longam progredimur. Quoniam ut in numeris ab uno ad duo est prima progressio, ita in syllabis à brevi ad longam progredimur: ita ut longa duplum temporis habere debeat, ac per hoc duo tempora. *Augustinus lib. 2. musica cap. 3.*

3. Systole est cordis thoracisque contractio inter expirandum. Diastole, dilatatio seu elevatio thoracis, quæ fit cum spiritum attrahimus. *Franch. lib. 2. mus. pract. cap. 1.*

4. Chordas autem dictas à corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore; ita pulsus chordæ in cythara. *Isid. l. 3. orig. cap. 21.*

5. De Alexandrino episcopo Athanasio sæpe mihi dictum commemini, quod tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vici-

nior esset, quam canenti. *Aug. lib. 10. confess. cap. 33.*

6. Cæterum triplam, hemioliam, ac trochaicam formam multi distinguere, imo discernere nequeunt, cum tripla ad hemioliam in celeritatis ratione sit dupla. At trochaica & alia mensura, & alia canendi formula, longe à tripla, atque hemiolia distincta. *Glarean. lib. 3. dodecachordi cap. 11.*

* Ut manifestius fieret, quantum erroris admittant, qui triplam uno ternarij caractere, aut duplam binario indicari falso putant; cum nulla proportio paucioribus, duobus numeris notari debeat. *Glareanus lib. 3. dodecachordi cap. 12. post exemplum sescupla sive sesquialtera proportionis.*

7. Ut in numeris ac sonorum collatione id negotij fieri habet, ita in notulis diversarum vocum, quoad valorem attinet, accidit, atque hic fit comparatio. *Glareanus lib. 3. dodecachordi cap. 12.*

* Dupla est musicè quando major notularum numerus minori æquipollet; hoc est quando duæ notæ contra unam sibi similem ponuntur. *Lystenius parte 2. musica cap. 12..*

8. *Mersenne tome 1. de l'harmonie universelle livre 6. de l'art de bien chanter, proposition 24. 25.*

* *Kircherus to. 1. musurg. universalis, lib. 7. cap. 10.*

9. Absoluto nunc hoc libro de cantu, ut vulgo appellant, plano, egrediar bonis avibus, ad hujus ætatis inventum, nempe ad cantum mensuralem, ut vocant. *Glarean. lib. 2. dodecach. cap. ult. in fine.*

10. Agimus numeros vel in sola cogitatione, vel etiam in membrorum motu, quos egimus aliquando. *August. lib. 6. musica cap. 8.*

* Aliud est operari numeros vel productius vel correptius, quod est in ipso usu pronunciantis; aliud ista meminisse.

Nam & taciti apud nosmet-ipsos possumus aliquos numeros peragere ea mora temporis, qua etiam voce peragerentur.

Augustinus lib 6. mus. cap. 3. & 4.

* *Mersenne tome 2. de l'harmonie univers. liv. 5. proposition 11.*

11. Sonus quia sensibilis res est, præterfluit in præteritum tempus, imprimiturque memoriæ. Inde à poetis Jovis & Minervæ filias esse musas confictum est. Nisi enim memoria ab homine teneantur soni pereunt, quia scribi non possunt. *Isidorus lib. 3. orig. cap. 14.*

* Solum sub nocte canentem audieram: Numeros memini, si verba tenerem. *Virgilius Egloga 9.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre IV.

I. **C**UM antiqui suis cantilenis duos quosdam ordines characterum superscriberent, unum eorum quibus chordæ syllabis quibusque efferendis destinatæ designarentur; alterum eorum quibus tempora, in eisdem singulis efferendis insumenda essent. Fuit deinceps artificium eidem muneri præstando longe facilius excogitatum, per Joannem scilicet Muriam. &c. *Gassendus in manuuctione ad theoriam musica cap. 3.*

2. *Gassendus tomo 5. in manuuctione ad theoriam musica cap. 3.*

Titulus totius operis.

3. Incipit præfatum (id est præfatio) magistri Joannis de Muris in musicæ theoriam per eundem COPULATAM & compilatam. &c. Explicit præfatio.

Quoniam musica est de sono relata ad numeros, vel è contra: ideo necessarium est utrumque numerum scilicet & sonum considerare. &c. *cap. 1.*

Cum ergo sit ostensum musicam constare ex sonis, qui proportionales sunt ad invicem quodammodo secundum numeros motuum in eis repertos, non est inutile percurrere proportionem genera-

ter numerorum. Omnis autem numerus ad alterum comparatus, aut est ei æqualis aut inæqualis. &c. cap. 2.

Titulus secunda partis sic habet.

Quod prius est operis scriptum, pars prima vocetur. Circa symphonias postquam secunda sequetur. (*id est consonantias, & earum monochordum.*) &c.

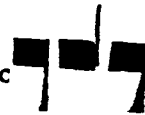
Titulus tertia partis.

Incipit musica super modos & prolationes cujuscumque temporis continens omnia principia METHODORUM.

Partes prolationis quot sunt? **Quinque.** Quæ? Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima? Maxima quæ est? **Bispartita est.** Quomodo? Aut enim longissima, au longior **APPELLATUR.** Longissima quæ est? Quæ sub uno accentu quatuor longis temporibus mensuratur. Longior quæ est? Quæ sub uno accentu tribus longis temporibus profertur. **Quid est tempus in generali?** Mensura vocis prolatae sub uno motu continuo. **Quid est tempus longum?** &c. *Et infra.* Quæ est longa perfecta? Quæ sub uno accentu tria tempora comprehendit. Longa imperfecta quæ est? Quæ sub uno accentu duo tempora brevia comprehendit. **Quid est tempus breve?** &c. Minima quæ est? **Impartita est.** Quare? Quia non est minimo dare minus. **Quid est minimum absolute?** **Quod est metrum & mensura omnium quæ in eodem genere continentur.** **Quid est mensura?** Quæ totiens repetita, quotiens mensurato fuerit finaliter adæquata. **Quid vult dicere mensuram adæquari?** Id est plures cantus sub multitudine vocum in bona proportionem musicam consonari. **Quid est musica?** **Ars & Domina scientiarum,** continens omnia principia methodorum in primo gradu certitudinis confirmata, in natura rerum omnimodo mirabili proportionaliter intimata; delectabilis in intellectu; amabilis in auditu; tristis lætificans; avaros amplificans; confun-

dens invidios; confortans languidos; insopians vigilantem; evigilans dormientem; nutriens amorem; honorans possessorem; in fine debitum assecuta ad laudem Dei naturaliter instituta. **Aliter musica est scientia recte modulandi secundum Augustinum.** &c. Adhuc sic potest definiiri. **Musica est scientia docens artem canendi per notulas debite figuratas.** **Quid est notula?** **Figura quadrilatera soni numerati tempore mensurati ut plurimum significativa.** **Quid est figura quadrilatera?** **Quæ quatuor angulis continetur.** **Quid est angulus?** **Triplex est; rectus, obtusus, & acutus.** **Quid est rectus?** **Qui causatur ex casu lineæ perpendicularis super rectam.** **Quid est obtusus?** **Qui major est recto.** **Quid est acutus?** **Qui minor est recto.** **Figuræ quot accidunt?** **Unum.** **Quid?** **Significatio tantum.** **Significationes figurarum quot sunt?** **Quinque.** **Quæ?** **Maximæ, longæ, brevis, semibrevis, & minimæ.** Da de maximis. 81. Da de longis. 27. Da de brevibus. 9. Da de semibrevis. 3. Da de minimis. 1. Da ulterius. 0. **Quot modis notulæ variantur?** **Tot modis & figuræ.** **Figuræ quot sunt?** **Figurarum alia est æquilatera, rectangula, vel obtusiangula: caudata, vel incaudata; sursum vel deorsum; punctuata vel non; ante vel retro; dextrorum vel sinisterorum sæpius ordinata; Maxima qualiter figuratur? Quadrilatera; inæquilatera, rectangula, caudata dextrorsum, sursum, vel deorsum,**

Figura maxima nominatur ut hęc



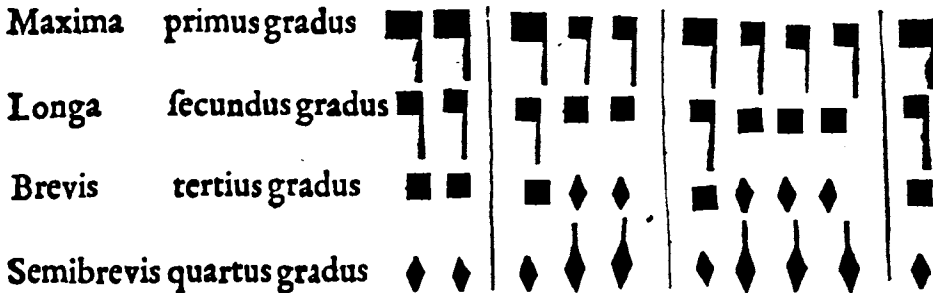
Longa qualiter figuratur? ut hęc



Brevis qualiter figuratur? ut longa, nisi

quod scribitur incandata, ut hęc ■ ■ semibrevis qualiter figuratur? quadrilatera, obtusiangula, æquilatera, non caudata, ut hęc ◆ ◆ Minima qualiter figuratur? ut semibrevis, nisi quod sursum est caudata, ut hęc ◆ ◆ Perfectum figuratur sicut imperfectum. Ubi possunt hęc discerni? In situ vel

ordine quæ ponuntur in figuris. Quot modis cognoscitur perfectum? Quinque modis Quibus? quando figuratur simili sibi & ipsi aut duabus, vel tribus sui partibus, vel puncto, vel pause sui valoris præponitur. Unde valor in hac figura patet in quatuor gradibus manifeste.



Supradictæ notulæ cujus figuræ? Simplicis. Quare? Quia ab invicem sunt distinctæ, & nullo modo componuntur. Da horum composita: Ligaturæ. Ligaturæ quot sunt? Duæ recta & obliqua. &c. Quot modis fit cantus in generali? Duobus; regulariter & irregulariter. Quid est cantus regularis? Quando cantus fit de tempore perfecto contra perfectum; vel de imperfecto contra imperfectum; & imperfectiones similiter incipiunt, & similiter terminantur. Et per oppositum fit cantus irregularis. Qualiter? Quando fit cantus de perfecto contra imperfectum; vel è contra: perfectioque unius in medio alterius est incæpta, ut in moteto *Thoma sibi obsequia*, etsi qua sunt similia. Cum de signis temporis variationem demonstrantibus explicite superius facta fuerit mentio; NE SUPER ALIQUIBUS ADDITIO FIERI POSSET: QUIA IN MODERNIS CANTIBUS, TAM IN MODO QUAM IN TEMPORE FIAT VARIATIO, sunt alij cantus perfecti de modo & tempore; alij imperfecti; alij perfecti de modo, & non de tempore; alij è contra; alij partim perfecti, partim imperfecti, tam de modo, quam de tempore. Et ut noti-

tiam tam modi quam temporis variatione perfectam habeamus, significativa certa tempus perfectum & tempus imperfectum denotantia dare affectamus. Sed primo de diversa cantuum variatione videamus. Modus perfectus dicitur quando tria tempora sive perfecta sive imperfecta pro perfectione qualibet capiuntur: modus vero imperfectus, quando duo. In modo perfecto longa ante longam semper valet tria tempora; in modo imperfecto simplex longa valet duo; nunquam valet tria, nisi punctus divisionis apponatur. &c. Quoties vero duæ pluresve reperiuntur pause mediatae quarum una valeat duo tempora, modus est imperfectus, ut in moteto *Adesto sancta Trinitas*. &c. Tempus partim perfectum & partim imperfectum, & modus continetur in moteto *Guarison selon nature*. Et ista sufficiant de divisione temporis & modi. Qua de causa RUBEÆ NOTULÆ PONANTUR IN MOTETIS? NE IDSOLUM VIDEAMUR IGNORASSE, quia principaliter duabus de causis ponuntur, vel quia rubeæ de alia prolatione mensurantur vel canuntur, ut in *Thoma sibi obsequia*, apparet, quia in tenore illius moteti ni-

græ ex tempore imperfecto & modo perfecto cantantur, rubeæ vero è contra: vel rubeæ ponuntur, quia reducuntur sub alio modo; ut in moteto. *In arboris epyro.* Nam in tenore illius moteti NIGRÆ NOTULÆ SUNT IMPFECTÆ DE TEMPORE IMPERFECTO, ET RUBEÆ PERFECTÆ DE TEMPORE PERFECTO. VEL RUBEÆ ALIQUANDO ponuntur in elegijs & rondellis huc & illuc, ut ad invicem possint cum alijs perfectionibus computari. Secundo modo rubeæ ponuntur, ut pronuntiantur in diapason, ut in moteto *lampadis os manuum.* In hujus moteti tenoribus omnes notulæ rubeæ dicuntur in diapason. Aliquoties vero ponuntur, ut longa ante longam non valeat tria tempora; vel ut secunda duarum brevium inter longas posita non alteretur ut in tenore *In nova fert animus.*

Cum de figuratione temporum perfecti scilicet & imperfecti superius particulariter sit ostensum, ET CUM CAUSA VETUSTATIS ALIQUA SINT DIMISSA, super figuratione seu prolatione duplicis perfecti, & temporis imperfecti tam in genere quam specie videamus, Et primo quod in musica mensurabile tempus est duplex perfectum scilicet & imperfectum; sed subdividendo sciendum est, quod figuratio temporis perfecti est triplex, videlicet major, minor & minima. Major autem figuratio sive prolatio temporis perfecti est illa quæ in tres æquales semibreves dividitur, quarum quælibet earum in tres minimas dividi potest, tunc novem minimæ pro isto tempore terminantur. Ut in moteto *Qui dolereux.* Minor vero est prima, quæ in tres æquales semibreves dividitur, & quælibet semibrevis in duas minimas. Sic sex minimæ pro præsentis tempore figurantur, ut in moteto *Imperatrix Anglica.* Minima autem illa est, quæ in tres æquales semibreves dividitur, quarum ulla earum nunquam dividi potest; ut in moteto *O Maria affectu.* Prolatio seu significatio temporis im-

perfecti duplex est, major scilicet & minor. Major autem est prima, quæ in æquales duas semibreves dividitur, & quælibet semibrevis in tres minimas: Tunc sex minimæ pro tempore enodantur: ut in moteto. *Gracissima virginis species:* & tunc posset aliquis dicere, quia minor prolatio temporis perfecti, & major imperfecti essent eadem; responsio, verum est in valore, nam valoris est proportio ut in proportione hemiochia, & proportione sesquiseconda, non autem sunt eadem in divisione & prolatione. Minor vero prolatio temporis imperfecti est prima, quæ in duas semibreves æquales dividitur, & quælibet earum semibrevis in duas minimas: & sic quatuor semiminimæ pro tempore terminantur, ut in moteto. *Qui aux promesses de fortune se fie.* SOLENT etiam quædam signa ad temporis & modi temporalis designationem talia figurati: circulus in se continens tres tractulos, qui tractuli designant modum perfectum, forma vero rotunda tempus perfectum: semicirculus tempus imperfectum, ut in moteto. *Guarison selon nature.* Ad modi imperfecti, & temporis imperfecti designationem figuratur & talis semicirculus continens duos tractulos, qui tractuli designant modum imperfectum; semicirculus tempus imperfectum ut in moteto *Nazareaque decora.* semicirculus autem pro modo perfecto, & imperfecto indifferenter ponitur; ut in prædictis duobus motetis reperitur.

Quæritur utrum punctus per sui additionem possit causare brevem alterari. &c.

Quæritur utrum punctus positus inter duas semibreves positas inter duas breves faciat modi divisionem. &c.

Quæritur utrum longa possit imperfici per brevem imperfectam per semibrevis imperfectam ex minima. &c.

Quæritur utrum longa possit imperfici per unam semibrevis. &c.

Quæritur

Quæritur utrum brevis possit imper-
fici per semibreve. &c.

Cum sine cognitione figurarum non
possit haberi mensurabilis musicæ per-
fecta cognitio; Ideo quid sit figura & de
speciebus ejus videamus. Figura est re-
præsentatio vocis in aliquo modorum
ordinatæ; & per hoc patet, quod signa-
re figuræ debent modos, & non è con-
tra; licet quidam posuerint, quod figu-
ra est representatio vocis secundum
suum modum. Modus est cognitio soni
longis, brevibus, mensurati. Unde quin-
que sunt modi ut prædiximus: scilicet
primus, qui procedit ex omnibus longis,
vel ex longa & brevi. Secundus è con-
tra scilicet ex brevi & longa. Tertius
ex longa perfecta, & duabus brevibus
& longa. Quartus ex duabus brevibus
& longa. Quintus ex omnibus brevi-
bus & semibrevis. Figurarum aliæ
simplices, aliæ figuratæ. Simplicium
tres sunt species, longa, brevis, semibre-
vis. Longa autem in tres dividitur; in
longam perfectam, & imperfectam, &
duplicem longam. Longa perfecta quæ
est? cujus figuratio est quadrangularis,
proprietas habens in parte dextera
descendentem vel ascendentem per
quam longitudinem representat, ut hîc

■ ■ & dicitur perfecta eo quod

sub uno accentu tribus temporibus men-
suratur. Longa vero imperfecta sub fi-
guratione perfectæ duo tempora tan-
tum significat, & dicitur imperfecta eo
quod sine adjutorio brevis præcedentis
vel subsequæ nullatenus invenitur in
tempore tamen ■ ■ ■ ■
perfecto, ut hîc

Duplex longa sic formatur ■

duas perfectas significans, quæ idcirco
in uno corpore duplicatur, ne series pla-

ni cantus sumpti in tenoribus dirumpatur.
Brevis autem in rectam & alteram
dividitur, & est quadrangularis figuræ
pro utraque sine aliquo tractu, ut hîc

■ ■ Semibrevis alia major, alia
minor, sed quælibet sic formatur. ♦
Aut enim longa sequitur longam, aut
brevis, aut semibrevis; Si autem lon-
gam sequatur longa, tunc longa præ-
cedens perfecta est. Si vero longam se-
quatur brevis, hoc est dupliciter, aut so-
la, aut plures; si sola, tunc ipsa longa
imperfecta est: nisi inter longam & bre-
vem quidam ponatur tractulus, qui est
signum perfectionis, & alio nomine di-
visio modi appellatur. &c. *Ioannes de
Muris huc usque.*

4. Quomodo autem liquecant vo-
ces, & an adhærentes, vel discretæ so-
nent; quæve sint MOROSÆ, vel tremu-
læ, vel subitanæ; vel quomodo cantile-
na distinctionibus dividatur: & an vox
sequens ad præcedentem gravior, vel
acutior; vel æquifona sit, facili collo-
quio IN ISTA NEUMARUM FIGURA MON-
STRATUR, SI SICUT DEBENT EX IN-
DUSTRIA COMPONANTUR.
*Guido Aretinus in prologo antiphonarij.
cap. 2.*

* Sicque opus est, ut qua metricis pe-
dibus cantilena plaudatur, & aliæ vo-
ces ab alijs morulam duplo longiorem,
vel duplo brevior, aut tremulam ha-
beant, id est varium tenorem, quem
longum aliquotiens apposita litteræ
VIRGULA PLANA significat. Ac sum-
mopere caveatur talis neumarum distri-
butio, ut cum neumæ tum ejusdem soni
repercussione, tum duorum aut plurium
connexionem fiant, semper tamen aut in
numero vocum, aut in ratione tonorum
neumæ alterutrum conferantur, atque
respondeant. Nunc æquæ æquis; tunc
duplæ vel triplæ simplicibus; atque alias
collatione sesquialtera vel sesquitertia.
Proponat sibi musicus, quibus ex his di-
visionibus incedentem faciat cantum,

sicut metricus quibus pedibus faciat versum; nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat. *Et le reste qui se voit aux notes du chap. 11. de cette partie n. 2. Guido Aretinus cap. 15. micrologi.*

5. Ligatura est conjunctio figurarum simplicium per tractus debitos ordinata. Alia ascendens, alia descendens. &c. *Ioannes de Muris in musica super modos & prolationes cujuscumque temporis. cap. 9.*

6. Omnes igitur musicæ hujusmodi progressionis notulæ, & si diversis figurationibus describuntur, æquali temporis mensura debent pronuntiari. *Franchinus lib. 1. mus. pract. cap. 2.*

7. Brevis autem notula, quæ primum solo tempore; & longa, quæ duobus temporibus constet, in ipso soni mensurabilis tempore propriissima dicuntur elementa: quarum magnitudines concinnis toni distantijs sunt æquales. Tonus enim, ut Aristides & Anselmus posuere, in quatuor concinnas dies enharmonias dividitur, atque ita longa notula in quatuor semibreves; & brevis in quatuor minimas resolvuntur. &c. *Franchinus. lib. 2. mus. practica cap. 3. Item chap. 1.*

NOTES ET AUTHORITEZ du chapitre V.

I. **Q**ui putant pedes metricos ita modulis harmonicis aptandos esse ut syllabæ breves respondeant notis minoris tempotis, longæ, majoris; ingentes in syllabica harmonia errores, & ridiculas omnino pronuntiationes. *Et infra infinitos solæcismos in pronuntiatione pariunt. Kircherus tomo. 2. Mursurgia universalis lib. 8. parte 2. cap. 4. §. 1.*

2. In unum terminentur partes & distinctiones neumarum atque verborum; Nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis, quia

obscenitatem paret: quod tamen raro opus erit curare. *Guido cap. 15. micrologi.*

3. Per sæpe videmus tam consonos & sibi alterutrum respondententes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticæ admireris; cui si musica simili responsione jungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris. *Guido Aret. cap. 17. micrologi.*

4. Proponat sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat, Quam rationabilitatem & si sæpe non comprehendamus, rationale tamen creditur id quod mens, in qua est ratio, delectatur. Sed hæc & hujus modo melius colloquendo, quam vix scribendo monstrantur. *Guido Aret. cap. 15. micrologi.*

5 Sed neque inficiabor hanc ipsam musicam actionem grammaticæ plurimum esse discordem: quum in hac dum brevi vel producta syllaba sit utendum; omnino eorum, qui ante nos iverunt, auctoritate id facimus: musicum vero rationabili vocum dimensionum inservire necesse est, nec illam vel illam syllabam ante pronuntiare, quam sibi per vocis ac temporis mensuram licere sciat. *Franchinus lib. 1. mus. pract. cap. 1. & 4. & lib. 2. cap. 1.*

6. Transeamus id quoque quod grammaticæ quondam ac musicæ junctæ fuerunt; si quidem Architas atque Aristoxenus etiam subjectam grammaticen musicæ putaverunt; & eosdem utriusque rei præceptores fuisse. *Et infra.* Num igitur poetæ sine musicæ? At si quis tam cæcus animi est, ut de alijs dubitet, illos certe, qui carmina ad lyram composuerunt. &c. *Quintilianus lib. 2. institut. orator. cap. 10.*

7. Ubi velim observes musicam veluti poëtices dominam habendam esse, cum eam regat, & pro libito huic aut illi rei accomodat: hinc fit, ut syllabam alicujus pedis, quæ tantummodo brevis est, breviorē & brevissimam faciat, quando judicat id esse necessarium ut melius, ad hunc, aut illum affectum animum hominis flectat. *Mersennus questionibus in genesin articulo 6.*

* Tria sunt genera quæ circa artem musicam versantur; unum quod instrumentis agitur; aliud fingit carmina: tertium, quod instrumentorum opus, carmenque dijudicat. *Boëtius lib. 1. musica. cap. ultimo.*

8. Eiusdem musicæ perfectione etiam metra constant, in arsi & thesi, id est, elevatione, & positione. *Isidor lib. 3. orig. cap. 22.*

* Et primo ab auribus caput, &c. Et intellexit nihil aliud ad aurium iudicium pertinere quam sonum. *Et paulo infra.* Videbat autem hanc materiam esse vilissimam, nisi certa dimensione temporum, & acuminis gravitatisque moderata varietate soni figurarentur. Recognovit hincesse illa semina, quæ in grammatica, cum syllabas diligenti consideratione versaret, pedes & accentus vocaverat. Et quia in ipsis verbis brevitates & longitudines syllabarum prope æquali multitudine sparsas in oratione attendere facile fuit, tentavit pedes illos in ordine certos disponere, atque conjungere: & in eo primo sensum ipsum secuta, moderatos impressit articulos, quæ & cæsa & membra nominavit. Et ne longius pedum cursus provolueretur quam ejus iudicium posset sustinere, modum statuit unde reverteretur, & ab eo ipso versum vocavit. Quod autem non esset certo sine moderatum, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus curreret, rhythmum nomine notavit, qui latine nihil aliud quan-

numerus dici potuit. Sic ab ea poëtæ geniti sunt: in quibus cum videret non solum sonorum, sed etiam verborum rerumque magna momenta plurimum eos honoravit, eisque tribuit quorum velent rationabilium mendaciorum potestatem. *Augustinus lib. 2. de ordine cap. 14.*

* Poëma nemo dubitaverit perito quodam initio fufum; & aurium mensura, & similiter decurrentium spaciolum observatione esse generatum: mox in eo repertos pedes. *Quintilianus lib. 9. Institutionum. cap. ult.*

9. Certe divinam hanc & impenetrabilem vim (ut cum Platone loquar) originem suam non habere, nisi à motu harmonico, alibi fufius declaravimus: præsertim si is internis animi affectibus commensuratus respondeat. *Et infra.* Et quamvis hæc sicut in metrica seu rhythmica arte vim mirificam possidet; certe multo majorem in musica poësi sive rhythmica energiam habere compertum est: illa enim huic conjuncta veluti omnibus numeris completa, prodigiosos prorsus effectus in animis hominum obtinere infinita prope historicorum monumenta testantur. Est enim ut paulo ante quoque dixi, nescio quid inter motus harmonicos & rhythmos sympaticum, ut simul ac auribus metrica harmonia sistitur, mens varijs agitata affectibus, nunc gaudij, modo amoris, compassionis, iræ, gemitus aliaque pathematum indicia præbeat. Quæ tantum subinde incrementum habet, ut mens internis animi claustris contineri nescia, externa quoque membra ad actus pathemati respondentes excitet. *Et paulo infra.* Comprehendimus autem sub hac metrica nostra arte non tantum poësim, sed & rhetoricam, id est, solutæ orationis concinnas periodos efficere, atque apta syllabarum prolatione musicis modulis applicare. *Kircherus tomo 2. musurgia universalis lib. 8. parte 2. cap. 1.*

10. Heroicum enim firmissimum & tumidissimum est metrorum. Jambicum vero & tetrametrum mobilia sunt. *Aristotel. lib. de poetica cap. 24.*

11. Scias oportet à veteribus doctis, in quibus magna est authoritas, & cat. hunc definitum & vocatum esse versum qui duobus quasi membris, sed inæqualibus constaret; certa mensura & ratione conjunctis. *August. lib. 3. mus. cap. 3. & 9.*

* *Item. Lib. 6. musica. cap. 10.*

12. Omnis versus est thymus, & metrum. *August. lib. 3. musica cap. 2.*

13. Non enim tam suavi sonaret æqualitate, aut motu tam concinno clauderetur; si non inesset illa numerositas, quæ profecto esse, nisi in hac parte musicæ non potest. *August. lib. 3. mus. cap. 7.*

14. *Mersenne roma. 2. lib. 6. de la Rhythmique proposition 31.*

15. Videntur autem genuisse in universum poëticam causæ duæ, atque ipsæ naturales, nam imitari insitum à pueris est & hac re differunt ipsi ab alijs animalibus, quod homo est animal maxime accommodatum ad imitationem; & perceptiones faciunt primas per imitationem. Et gaudent omnes rebus imitatione expressis. Signum autem hujus rei. &c. Verum cum secundum naturam sit in nobis ipsum imitari, & harmonia & numerus (nam metra particulas esse numerorum manifestum est) à principio qui natura apti erant, ad hæc ipsa maxime, paulatim promoventes & generunt poësin ex ijs quæ subito dicebantur. *Aristoteles lib. de poetica cap. 4.*

* Non enim ut in producenda corripiendave syllaba non nisi auctoritatem veterum hominum querimus, ut quemadmodum sint usi verbis quibus nos quoque loquimur, ita & nos utamur: quia & in hujusmodi re nullam observationem sequi desiderat est; & novã instituere, licentiæ: ita in metiendo versu invetera-

ta voluntas hominum, ac non æterna rerum ratio cogitanda est, cum & moderatam ejus longitudinem prius naturaliter aure sentiamus, deinde approbemus rationabili consideratione numerorum, & eum insigni sine claudendum esse judicet quisquis judicat certius. *August. lib. 5. musica cap. 5.*

* Scias velim totam illam scientiam quæ grammatica græcè, latinè autem litteraria nominatur, historię custodiam profiteri, VEL SOLAM UT SUBTILIOR DOCET RATIO: VEL MAXIME, UT ETIAM PINGUIA CORDA CONCEDUNT. Itaque verbi gratia cum dixeris, cano, vel in versu forte posueris, ita ut vel tu pronuntians producas hujus verbi syllabam primam, vel in versu eo loco ponas, ubi esse productam oportebat, reprehendet grammaticus, custos ille videlicet historię; nihil aliud asserens, cur hanc corripi oporteat, nisi quod hi, qui ante nos fuerunt, & quorum libri extant, tractanturque à grammaticis, ea correpta, non producta usi fuerint. Quare hic quicquid valeat, AUCTORITAS VALET. At vero musicæ ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationalis, & numerositas pertinet, non curat, nisi ut corripiatur, vel producat syllaba, quæ illo vel illo loco est SECUNDUM RATIONEM MENSURARUM SUARUM. &c. *August. lib. 2. musica cap. 1.*

* Jam vero numeri disciplina cuilibet tardissimo clarum est, quod non sit ab hominibus instituta, sed potius indagata atque inventa. Non enim sicut primam syllabam Italiæ, quam brevem pronunciarunt veteres, voluit Virgilius, & longa facta est: ita potest quisquam efficere cum voluerit, ut ter terna aut non sint novem, aut non possint efficere quadratam figuram, aut non ad ternarium numerum tripla sint, ad senarium seculpta, ad nullum dupla, quia intelligibiles numeri semissem non habent. Sive ergo in se ipsis considerentur, si-

ve ad figurarum, aut sonorum, aliarumve motionum leges numeri adhibeantur, incommutabiles regulas habent, neque ullo modo ab hominibus institutas, sed ingeniosorum sagacitate compertas. *August. lib. 2. de doctr. christ. cap. 38. & 13.*

16. Poëtica musicæ pars. *Aristoxenus lib. 1. harmonicorum elementor. circa initium.*

17. *Kircherus musurgia universalis to. 1. lib. 2. cap. 6. §. 2. & lib. 7. parte 1. Eromate 1. §. 1.*

* *Quintilianus lib. 1. Institut. cap. 10.*

NOTES ET AUTHORITYZ
du Chapitre VI.

I. **Q**UUM vox ita movetur, ut nullo modo stare videatur, continua vocatur; discreta vero vox in omnibus huic contraria est, nam & stare videtur. Idque genus vocis non loqui, sed cantare potius dicendum est. *Franch. 1. 1. harmon. instrumental. c. 2.*

2. Quibus numeris consistant versus Davidici non scripsi, quia nescio. Et infra. Certis tamen eos constare numeris credo, illis qui jam linguam probe callent. Amavit enim vir ille sanctus musicam piam, & in ea studia nos magis ipse, quam ullus alius auctor accendit.

NOTES ET AUTHORITYZ DE LA PARTIE IV.

NOTES ET AUTHORITYZ
du Chapitre I.

I. **E**VCLIDES in musica.
* Tonus dicitur quatuor modis; ut phtongus, & ut intervallum, & ut vocis locus, & ut tenor. Ut phtongus, Eptatonum, quadrisonum; ut intervallum, cum dicimus à mese ad paramesen tonum esse. Ut vocis locus, scilicet in systemate, ut cum dicimus Dorium, vel Phrygium, vel Lydium. &c. Ut tenor autem, quatenus dicimus quempiam acutitonum, aut medio vocis sono uti. *Cleonides in introductorio mu-*

August. epist. 131.

* Omnes hi mire efferunt carmina Davidis, causasque, quæ ipsum ad condenda carmina pepulerunt tractant. *Augustinus eadem epist. & lib. 17. de civitate Dei cap. 14.*

* *Hieronimus in prologo Bibliorum ad Paulinum, & in prefatione super libros Regum.*

* *Ambrosius prefat. in psalmos.*

* *Cassiod. prologo in psalterium cap. 15.*

* *Eusebius lib. 11. de preparat. evangelica cap. 3.*

* *Iosephus lib. 7. cap. 10.*

* Sacerdotes stabant in officijs suis & levitæ in organis carminum Domini, quæ fecit David Rex, hymnos David canentes per manus suas. 2. *Paralip. 7. Item.* Hæc sunt verba novissima, quæ dixit David filius Isai, egregius Psalter in Israel. 2. *Reg. 23.*

* Stare fecit cantores contra altare, & in sono eorum dulces fecit modos. *Ecclesi. 47.*

3. *Boëtius cité cy dessus aux notes du chap. 11. de la partie 11. n. 6.*

* *Mersenne tome 1. de l'harmonie universelle livre 2. des chants proposition 2.*

sica cap. de tono.

2. Ex diapason igitur consonantiæ speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eisdem tropos, vel tonos nominant. *Boëtius lib. 4. musica cap. 14.*

* Philosophi has septem diapason species modos à modulando vel moderando dixerunt: cum eos omnem modulaminis progressum certis intensiõnum remissionumque terminis moderari perciperent. *Franch. 1. 5. musica theoreica c. 8.*

* Veteres Græci eisdem & tropos, & systemata, & harmonias; latini modos & constitutiones vocabant. *Glarean. lib. 2. dodecachordi cap. 2.*

3. Definiendum vero denuo, quod earum quæ secundum totas constitutiones fiunt mutationum, quas vocamus proprie tonos, eo quod tensione acquirant differentias, potentia quidem infinita est multitudo, sicut etiam sonorum: una enim hæc re differt à sonitu is qui sic appellatur tonus, quod compositus sit cum illo collatus qui simplex est: ut linea collata ad punctum: nihilque hic impedit quominus sive punctum totum sive totam lineam transferamus in continua loca: actu vero qui ad sensum finita, cum & sonorum numerus finitus sit. *Et infra.* Idem cantus aliquando quidem ab acutioribus locis incæptus, aliquando vero à gravioribus conversionem quamdam efficit moris. *Ptolem. lib. harmonic. cap. 7.*

4. *Guido Aret. cap. 12. & 13. micrologi & alibi passim.*

5. Musicus motus continet qualitatem & quantitatem. Quod si defierit qualitatem quantitatemve motus habere, jam non musicus motus erit. Qualitas autem motus est utrum sit protus, vel deuterus, aut quilibet alius motus. Quantitas autem, utrumnam sit duplus, vel sesquialter, aut sesquitercius. Igitur qualitas in modorum speciebus; quantitas in magnitudine præscribitur motuum. *Guido cap. 7. epilogi in modorum formulis & cantuum qualitatibus.*

6. Modi musici nihil aliud sunt, quam ipsius diapason consonantiæ species, quæ & ipsæ ex varijs diapentes & diatessarum speciebus constantur. *Glarean. lib. 1. dodecachordi cap. 11.*

* Est enim hujusmodi tonus apud Guidonem regula per ascensum & descensum omnes descriptas, ac etiam per notabiles modulationes in sine dijudicans. *Franch. lib. 1. musica præct. cap. 7.*

7. Sunt autem tropi seu toni constitutiones, in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes. Constitutio vero est plenum veluti modula-

tionis corpus ex consonantiarum conjunctione consistens; quale est, vel diapason & diapente, & diatessaron; vel bis diapason. Est enim diapason constitutio à proslambanomenos in meson, cæteris quæ sunt mediæ vocibus annumeratis: vel à mese rursus in netem hyperboleon cum vocibus interjectis. &c.

Boët. lib. 4. mus. cap. 14.

* Modum hic vocamus remissionem aut intensiorem omnium tetrachordorum gradatim in aliquo genere melorum sui generis progressionem servans. *Faber Stapulensis l. 4. musicalium element.*

8. Quatuor autenti plagas geminantur adepti. Entimema sonos claudit, signatque remotos. Concordant flexu diatessaron addita nexum. Comparat intentos diapente ratio gressus; jus tenet ambarum spatium diapason harum: refert alterius cum suscipit altera vires. Unde duo signum variant loca cujus ad ipsum. *Guido in fin prologi rhythmici antiphonarij.*

* Componitur autem diapason ex diapente & diatessaron dupla semper dimensione producta: quam duæ primæ ac majores superparticulares naturaliter dispositæ sesquialtera & sesquitercia harmoniæ medietati subjiciunt, hinc mediatam hujusmodi diapason harmoniam dicunt. Verum cum chordæ intervallum, quo diapason solvitur per sesquiterciam in grave, & sesquialteram in acutum fuerit mediatum, diapason hujusmodi modulata non poterit harmonia vocari propter dissonam mediæ & communis chordæ sonoritatem. Erunt quippe æquæ ambæ diapasonici intervalli partes; quum gravior fuerit diatessaron, acutior diapente: quo fit ut diapason hujusmodi mediata, arithmeticæ mediocritati noscatur esse subiecta. *Et infra.* Ordinem namque confundit, qui secundam speciem primæ præposuerit. Quo circa ad subvertendam modorum modulationem, conse-

narum hujusmodi conversionem musici instituere. *Franchin. lib. 2. mus. instrum. cap. 32.*

* *Glarean. lib. 2. dodecach. cap. 3. & sequentibus.*

* Hanc arithmetica, illam harmonicam appellavere dispositionem, nam termini proportionum, qui dant formam quintæ & quartæ cujusmodi sunt 6. 4. 3 positi sunt in proportionalitate harmonica; medius enim terminus dividit extremos modo conveniente chordis ejus ordine profus naturali dispositis: Altera vero dispositio cum terminos suos 4. 3. 2. in arithmetica proportione ordinatos habeat, cordasque suas non tam naturali ordine, quam accidentali dispositas habeat, certe multo priori ignaviorem causabit consonantiam. *Kircherus tomo 1. musurg. univers. lib. 3. cap. 17.*

* *Pontus Thiart au solitaire 2.*

9. Collaterales dicti, quoniam consimilibus ducuntur lateribus, scilicet diatessaron & diapentes speciebus: vel ex conversione unius lateris, scilicet diatessaron superioris deorsum ducta. *Franchinus lib. 1. musica practica capite 7.*

* Apparet item in hoc negotio ingens naturæ miraculum; quod bini modi positi ac diapason specie diversi unius tamen prope sint corporis. Quippe diapente eadem est, diatessaron positi dumtaxat non natura alia: atque inde porro nata est principum modorum, ac plagiorum appellatio. Omnes autem principes à plagijs in quarta consistunt diapason specie duabus interjectis. Ita Hypodorius cum de prima sit specie, Dorius de quarta est. Hypophrygius autem, cum de secunda sit specie, Phrygius de quinta est. Rursus cum Hypolydius de tertia, Lidius de sexta. Denique Hypomyxolydius cum de quarta sit, Mixolydius de septima erit. &c. *Glareanus lib. 2. dodecachordic cap. 28.*

10. *Boëtius lib. 4. mus. cap. 15.*

* *Franch. lib 1. musica pract. cap. 7.*

11. Quo enim quasi unaquæque gens gaudet, eodem ipse modus vocabulo nuncupatur. Gaudet enim gens modis morum similitudine: neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollioribus annectantur, aut gaudeant: Sed amorem, delectationemque, ut dictum est, similitudo conciliat. *Boëtius. lib. 1. mus. cap. 1.*

12. *Glarean. l. 2. dodec. c. 6. 7. & 15.*

13. In eo vero cantu maxime b. molli utimur, in quo f. f. amplius continuatur, gravis vel acuta; ubi quandam confusionem & transformationem videtur facere, ut G. sonet protum, A deuterum, cum ipsa b. sonet tritum. Unde ejus a multis nec mentio facta est. *Guido Aret. cap. 8. microl. G. sonet protum &c. c'est a dire aux termes dont Aretin à coutume de se servir, que le G. sert de finale au 1. & 2. mode; l' A au 3. & quatrième; le b mol au cinquième & sixième. &c.*

14. Quod si ipsam b mollem vis omnino non habere, neumas in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro F, G, a, & ipsa b, habeas G, a, \sharp , c: aut si talis est neuma, quæ post D, E, F, in elevatione vult duos tonos & semitonium, (quod ipsa b facit) aut post D, E, F, in depositione vult duos tonos; pro D, E, F, assume A, \sharp , c, quæ ejusdem sunt modi & easdem depositions & elevationes regulariter habent. Hujusmodi enim elevationes & depositions inter D, E, F, & a, \sharp , c. Si clare discernis confusionem maxime contrariam tollis. *Guido Aret. cap. 8. micrologi.*

15. Ascensus ille & descensus potentia magis, quam actu consistit: inveniuntur enim cantilenæ in quibus nec autentus nec plagalis suum numerum complet. *Lystenius in sua musica cap. 10. de tonis.*

16. Præmissi ergo modi cum sub-
quentibus ex diapason consonantiæ
existunt speciebus, quos tropos vel to-
nos nominamus. Est autem constitutio
in totis vocum ordinibus gravitate dif-
ferens, aut acumine. Constitutio vero
plenum veluti modulationis corpus con-
sistens ex consonantiarum conjunctione,
quale est diapason, vel diapente, vel
diatessaron aut diapason & diapente,
vel bis diapason. Vnde & quædam in
autentis ac plagis symphonias reperimus
quæ ex sola diatessaron, aut ex sola
efficiuntur diapente, vel diapason. So-
norum perfectissima diapason est, quæ
ex toto autenticum, aut ex toto plaga-
lem efficit cantum. Ex diatessaron vero,
vel diapente medius efficitur modus,
qui nec autenticam, nec gravem pro-
prie reddit partem cantilenæ. Unde cujus
modi fuerit discerni non valet, utrum
autento aut plagæ conferti valeat, nisi
ex distinctionibus. Ex diapason ergo &
diapente efficitur modus, qui & auten-
ticam & plagalem unisonè resonat
quantitatem. *Guido in formulis modorum*
cap. 9. ubi de formula terrardi.

17. Modus quispiam dicitur perfectus,
cum inter canendum usque ad diapason
seu octavam extenditur: imperfectus
seu diminutus, cum non attingit: ex-
cens vero cum ultra excurrit. *Gassen-
dus tomo. 5. in manuductione ad theo-
riam musica. cap. 4.*

* Principio cantilenæ adeo simplices
fuerunt apud primores Ecclesiæ, ut vix dia-
pente ascensu ac descensu implerent. Cui
consuetudini proxime accessisse dicuntur
Ambrosiani. Deinde paulatim ad diapa-
son deventum verum omnium modo-
rum systema. Porro deinde, ut in alijs
rebus fieri solet, ne his quidem per-
mansere limitibus; sed superne inferne-
que illam excessere, ut id passim vide-
re licet. Quare non inepte modi ipsi
intra diapason limites incedentes simil-
limum quiddam cum flumine intra alvei

ripas labente obtinere videntur; Ut
enim flumen vel calore, vel alia de causa
inminutum non semper implet alveum;
non numquam vel imbre, vel nivibus
auctum etiam egreditur; Ita modi ipsi,
quoties forte phonaſcis placuit, diapa-
son non semper implent, non nunquam
pro cantus qualitate etiam superant,
atque egrediuntur. Ad diapason autem
Ecclesiastici cantus modis imparibus fre-
quenter adjiciunt inferne tonum, ut
patet in primo ac septimo. Tertio non-
numquam ditonum. Quinto vero semi-
tonium minus. Contra vero paribus su-
perne tonum, ut sexto & octavo: at in
secundo semitonium, sed rarius: in
quarto autem idem frequentissimè. Non
nunquam connectuntur duorum modo-
rum systemata ut primi & secundi in
cantico Victimæ paschali laudes. *Gla-
reanus libro primo dodecachordi ca-
pite 14.*

18. Commixtus tonus dicitur si auten-
ticus est cum in eo species alterius quam
sui collateralis disponuntur. Sin autem
fuerit plagalis, dicitur commixtus, cum
alterius quam sui ducis & imparis con-
sonantes continet formas. Mixtus tonus
dicitur, si autenticus est, cum vel to-
tum gravius sui plagalis attingerit tetra-
chordum, vel duas saltem ejus chordas.
Imperfectus tonus, sive autenticus sive
plagalis est qui non implet proprie dia-
pason figuram deficiens vel ex parte dia-
pentes, vel ex parte diatessaron, vel
ex parte utriusque, hunc proprie dimi-
nutum dicunt. Plusquam-perfectum,
vel superfluum putant tonum, cum, si
autenticus fuerit, ultra diapason notu-
lam unam, aut duas diatonice tenuerit
in acutum; cum autem plagalis fuerit,
tunc in grave. *Franchinus lib. 1. mu-
sica præct. cap. 8.*

* Itaque καθολικῶς modi fere infe-
riore proxima incedere possunt, ut ta-
men & phrasis observetur, & clavis
ſignalis infima diapente chorda non ne-
gligatur.

gligatur. *Glarean. lib. 2. dodecachordi cap. 36.*

* A finali itaque voce ad quintam in quolibet cantu iusta est depositio, & usque ad octavas elevatio: licet contra hanc regulam sæpe fiat, cum ad nonam decimanve progrediamur. *Guido Aret. cap. 11. microb.*

* Memineris præterea quod sicut usu altum cantuum attestazione perhibetur. Autenti vix à suo fine plus una voce descendunt, ex quibus tritus rarissime id facere propter subjectam semitonij imperfectionem videtur. Plagæ autem ad quintas remittuntur, & intenduntur: Sed intensiori & sexta autoritate tribuitur; sicut in autentis nona & decima. Plagæ vero prota, deuteri, & triti; aliquando in a, β , c, acutas necessario finiuntur. Supradictæ autem regulæ permaxime caventur in antiphonis & responsorijs, quorum cantus ut psalmis & versibus coaptentur, oportet communibus regulis fulciantur. Alioquin plures cantus invenies, in quibus adeo confunditur gravitas & acumen, ut non possit adverti, cui magis, id est autentico, an plagæ conferantur. Præterea & ignorantium cantuum inquisitione, prædictorum neumarum & subjectione & appositione plurimum adjuvamus; cum talium aptitudine soni cujusque proprietatem per vim tropicam intuemur. *Guido Aret. cap. 13. micrologi.*

19. *Mersennus harmonicorum lib. 6. de generibus & modis propos. 26. corollario 3.*

NOTES ET AUTHORITYZ Du chapitre II.

I. **A**ristoteles tres tantum modos Dorium, Phrygium, & Lydium, qui fuerunt antiquissimi; ex quibus Dorium ad graviore vocis actiones æstimatus est: Lydium ad acutiores; Phrygium ad medias, Lucius Apuleius 1º Floridorum quinque describit; Hia-

stiumque, & Æolium tribus præcedentibus adjicit. *Franchinus lib. 4. harmonia instrument. cap. 1.*

2. *Glareanus lib. 2. dodecachordi capite 10.*

3. *Boëtius lib. 4. musica cap. 14.*

4. *Boëtius lib. 4. musica cap. 16.*

5. Sunt enim tredecim toni ut vult Aristoxenus. *Euclides in musica.*

* *Glareanus libro 2. dodecachordi capite 10.*

6. *Alipius in introduct. musica.*

* *Cassiodorus de septem disciplinis.*

* *Isidorus lib. 3. orig. cap. 19.*

7. *Mersennus lib. 6. harmonicorum propositione 24. & au tome 1. de l'harmonie universelle livre 2. des genres & des modes. proposition 15. 16. 17. 18. & 19.*

8. Constat itaque hanc difficultatem totam in nominibus esse non in rebus. *Glarean. lib. 1. dodecachordi cap. 21.*

* Nec fieri potest ullo pacto, ut plures revera sint modi, quam diapason species; quocumque enim instituat harmonia, necessario in has septem incidet diapason species. Hic cardo est, hæc summa totius negotij, ideoque nomina non turbent nos; manet certe, manet, inquam, rerum immutabilis ordo, in infinitum multiplicatis nominibus. *Glareanus ibid. lib. 1. cap. 21.*

9. Induxit ergo nos sermo ad numerum tonorum, de quo pulchre res se habebit, si totidem quot sunt species diapason eos fecerimus. *Ptolemaeus lib. 2. harmonicorum cap. 9.*

* Has igitur constitutiones, si quis totas faciat acutiores, vel in gravius remittat, secundum supradictas diapason consonantiæ species, efficiet modos septem: quorum nomina sunt hæc; Hypodorius, Hypophrygius, Hypolydius, Dorium, Phrygius, Lydium, Mixolydius. *Boët lib. 4. musica cap. 14.*

* Tonus sive modus nihil aliud est, quam forma quæpiam modulationis,

quæ in unaquaque specie diapason seu octavæ est varia, quatenus initium illius, ac intra ipsam semitonia ad varias chordas pertinent. Unde quia veteres fixere septem diapason species, septem quoque modos. &c. *Gassendus in manuactione ad theoriam musicae tomo 5.*

10. Septem quidem prædiximus esse modos : sed nihil videatur incongruum, quod octavus seperannexus est : hujus enim connexionis rationem paulo posterius eloquemur. *Et infra.* Cur autem octavus modus, qui est hypermixolydius adjectus est ; hinc patet : sit bis diapason. &c. *Boëtius lib. 4. musica cap. 16.*

* Relinquitur ergo extra H, P, (*id est extra septem species octava, 3^a & 15^a chorda*) quæ, ut totus ordo impleatur adjecta est. Atque hic est octavus modus, quem Ptolemæus super-annexuit. *Boëtius lib. 4. musica cap. 17.*

11. Quatuor autenti plagas geminantur adepti,
Ni quartus simplex septem discrimina firmet.
Unde poëta canit septem discrimina vocum.

Octavus primo similis quapropter ad hæsit. *Guido in prologo rithmico antiphonarij prope finem. Qui per quartum (autenticum scilicet) septimum intelligit.*

* Tetrardus Mixolydij, & collega (*Hypermixolydius scilicet*) quem reflexo sub diapenten tetrachordo, reliquorum similitudine, Hypomixolydium possumus nominare. *Franch. lib. 1. musica practica cap. 7.*

12. Interea cum cantus unius modi utpote protæ ad comparisonem finis tum sint graves & plani, tum acuti & alti ; versus & psalmi & si quid, ut diximus, fini aptandum erat ; uno eodemque modo, prolatum diversis aptari non poterat : quod enim subjungebatur, si erat grave, cum acutis non conveniebat ; si

erat acutum à gravibus discordabat. Consilium itaque fuit, ut quisquis modus partiretur in duos, id est acutum & gravem : distributiq; regulis, acuta acutis, & gravia convenirent gravibus : & acutus quisque modus diceretur autentus, 1, auctorialis, & princeps ; gravis autem plaga vocaretur, 1, lateralis & minor. Qui enim dicitur stare ad latus meum, minor me est : Cæterum si esset major, ego aptius dicerem stare ad latus ejus. Cui ergo dicatur autētus protus & plaga protæ, & similiter de reliquis ; qui naturaliter in vocibus (*finalibus scilicet*) erant quatuor, in cantibus facti sunt octo. Abusio autem tradidit Latinis dicere pro autento proto & plaga protæ, primus, & secundus. Pro autento deuterio, & plaga deuteri, tertius, & quartus : pro autento trito & plaga triti, quintus & sextus : pro autento tetrardo, & plaga tetrardi, septimus & octavus. Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis, & octo formæ beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitatibus variatur. Ad quos in cantibus discernendos etiam quædam neumæ inventæ sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus, sicut sæpe ex aptitudine corporis, quæ cuius sit tunica reperimus : ut PRIMUM QUÆRITE REGNUM DEI. Mox enim ut cum sine alicujus antiphonæ hanc neumam bene viderimus convenire ; quod autenti protæ sit, non opus est dubitare : sic & de reliquis. *Guido Aret. cap. 12. & 13. micrologi & alibi passim in formulis modorum.*

Item. cap. 1. prologi profaici antiphonarij. Le passage duquel est cité à la dix-septième note du ch. 1x. de la II. partie.

* Ideoque habes in formulis modorum duas formulas in unoquoque modo. Prima namque & secunda formula, primi est modi. Tertia & quarta secundi ; quinta & sexta tertij. Septima & octava quarti. Ideo enim octo dicuntur to-

ni, quia octo habent formulas. Prima autem & tertia, quinta & septima formula quatuor modorum altos continent cantus. Secunda & quarta, sexta & octava eorundem modorum gravia, vel minus alta obtinent cantica. Unde Græci multo melius pro primo & secundo dicunt autentum protum, & plagam protii. Vel pro tertio & quarto, autentum deuterum, & plagam deuteri. Pro quinto & sexto, autentum tritum & plagam triti. Pro septimo & octavo, autentum tetrardum & plagam tetrardi. *Guido in prologo antiphonarij cap. 7.*

13. Quædam quamvis sint affines, non perfecte consonant. *Guido in prologo rhythmico antiphonarij. Item cap. 7. micrologi.*

14. Nos sex principes harmonicos divinos, quemadmodum priore libro diximus, Dorium, Phrygium, Lydium, Mixolydium, Æolium, ac Jonicum constitucimus, cum sex plagijs Hypodorio, Hypophrygio, Hypolydio, Hypomixolydio, Hypozoho, ac Hypoionico. Eamque nomenclaturam toto deinde, quantum poterimus, servabimus librorum contextu: atque adeo in ipsorum exemplorum ordine. *Glarean. lib. 2. dodecachordi cap. 7.*

15. Eos tantum modos explico, quibus nostrates practici, & alij musici ubique terrarum utuntur. Sunt autem numero duodecim, sex nempe primarij, atque præcipui, quos authenticos, & Dominos, atque reges; & sex secundarij, quos Plagales, Ministros, Subjugalesque vocant. Nihilque aliud sunt; quam prædictæ species octavæ, quarum varia divisio producit modum authenticum, ejusque plagalem. *&c. Mersen. lib. 1. harmonic. proposi. 23.*

16. Verum systemata ipsa cum per diapente, ac diatessaron consonantias medientur omnia, varias ex ipsis accipiunt formas, & velut novas subinde ascensu, & descensu species. Quod in

ipsa statim prima diapason formula, quæ ex *A* est ad *a*, videre licebit. Nam si arithmetice mediata fuerit inferiore cantilenæ parte primam diatessaron speciem sol, re, frequenter audies, superne vero la, re, primam diapente speciem divisam per *fa* in medio, ut in Hypodorio fieri solet. Sin harmonice divisâ fuerit; superne secundam diatessaron speciem la mi audies frequenter, inferne autem la re, ut in Æolio fieri consuetum est, quod latius prosequi non est necesse, copiose enim ea luculentis item exemplis ostendimus. Sed id ea causa hic referimus, quod cantus ex lapsu qui fit secundum arsin ac thesin plurimum notitiæ nobis præbet. *Et infra.* Ut lector ex his consideret, quantum discriminis cujusque modi phrasis in cantu habeat. Nec temere ficta esse, quæ priore libro retulimus. Primum *re, la*; secundum *re, fa*; tertium *mi fa. &c. Glarean. lib. 2. dodecachordi cap. 36.*

17. Octavus ponitur sic sub superhique vocatur. *Guido in formula plagis tetrardi cap. 10.*

* Quare si octavus modus vulgo alius est modus ab septem illis veris atque indubitatis, idque ob unicam systematis inversionem; necesse est quatuor reliquos modos, nonum, decimum, undecimum, ac duodecimum quos nos ita nominamus, etiam in modorum numerum admittere. *Glarean. lib. 2. dodecachordi cap. 6.*

* At mixolydius plagium habere non potuit ab alijs disjunctum. Si enim diatessaron quam supra diapente habet, ei inferne annectas, recider in systema Dorij, ut sæpe jam dictum est. Eaque causa fuisse videtur primis Ecclesiasticis, cur huc modum, octavum nominarint, eumque septem alijs adjecerint modis, ne Mixolydius solus inter quatuor apud eos principes plagio careeret. Cum vero eundem octavum à primo natura separare non possent, necessitate coacti ad

systematis conversionem confugerunt. Quod cum feliciter cessisse viderent, de alijs item modis vertendis arithmeticos, harmonicisque cogitarunt: Sic ad hos octo modos quatuor præterea invenerunt, sed systemata eadem manserunt, videlicet ut in octavo dorijs, ita in nono Hypodorij systema, in d. cimo Phrygij, in undecimo Hypolydij, in duodecimo Mixolydij mansit. Hypophrygius autem, ac Lydius sic verti non poterant: ut antea ostensum est, manet tamen in eis etiam si improprie vertantur, eadem Diapason species. Cæterum hi quatuor ultimi cum non minus essent veri modi ex systematis inversione nati, atque est octavus modus, minus tamen curæ fuere vulgò, neglectique videntur, vel quod non omnibus noti; vel quia priores octo satis videbantur ad omnes cantilenas constituendas. Nos autem novos hos, ut quibusdam visum est, cum nihil minus sint, modos ita ordinavimus, ut impari numero appellarem nonum undecimumque qui harmonicis dividuntur, pari vero numero qui arithmeticos decimum duodecimumque. *Glareanus lib. 2. dodecach. cap. 7.*

18. Habent itaque ex septem diapason speciebus quinque binos modos. Videlicet prima Hypodorium, atque Aeolium. Tertia Hypolydium, ac Jonicum. Quarta Dorium, ac Hypomixolydium. Quinta Phrygium ac Hypoæolium. Septima mixolydium, ac Hypoionicum; Duæ vero reliquæ species singulos; nēpe secunda Hypophrygium; sexta Lydium, duo enim rejecti sunt, de quibus nunc sæpissime. *Glareanus lib. 2. dodecach. cap. 15. & in tabellis cap. 7. & 28. ejusdem libri 2.*

19. Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subripit; cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adjiciunt intendentes. *Guido cap. 10. micrologi.*

20. Viginti quatuor connexionibus, quæ superne ac inferne fieri possunt; inter tres diatessaron species, & quatuor diapente, duodecim dumtaxat diatonicum genus accipit, totidemque abjicit, sex videlicet superne, & totidem inferne quatuor de causis, vel quod quatuor habeant tonos continuos, vel quinque; vel quod dumtaxat unum tonum inter duo hemitonia minora habeant; vel duo hemitonia minora continua. Itaque relinquuntur duodecim connexiones; reliquæ 12. rejiciuntur; ac inter priores duodecim sex arithmetice, sex item harmonice dividuntur. *Glareanus lib. 2. dodecach. cap. 3. ubi connexionum typum mox subjicit.*

21. Hoc quoque consideratione dignum, primam diapente *re, la*, quatuor modis esse communem Aeolio, Hypoæolio, Dorio, Hypodorio. Secundam vero *mi*, *mi* duobus dumtaxat Phrygio, ac Hypophrygio; Tertiam *fa*, *fa* rursus duobus Lydio, ac Hypolydio. At quartam *ut*, *sol* itidem quatuor, ut primam, Jonico, Hypoionico, Myxolydio, ac Hypomyxolydio. Annexiones autem diatessaron non esse ad eum modum variatas, sed tres ejus species quaternum esse modorum. Et primam quidem *re*, *sol* his quatuor communem Dorio, Hypodorio, Myxolydio ac Hypomyxolydio. Secundam autem speciem *mi, la*, his quatuor Aeolio, Hypoæolio, Phrygio, ac Hypophrygio. Tertiam denique *ut*, *fa* hisce, Lydio, Hypolydio, Jonico, ac Hypoionico. *Glareanus lib. 2. dodecach. cap. 28.*

22. Inter quatuordecim modos, qui ex septem diapason speciebus nascuntur, nostra ætas octo dumtaxat novit; etiam si tredecim, alijs perpetuo, alijs rarius utatur. *Glarean. l. 1. dodecach. c. 11.*

23. Quum nulli plus, quam huic judiciosissimo auctori adhærendum sit. *Kircherus musurgia universalis to. 1. lib. 7. parte. 2. cap. 1.*

* Non paruz authoritatis est solida hujus viri clarissimi doctrina adaman-
tinis fundata substructionibus, ad quam
hæc nostra, qualiacumque lectoribus
videbuntur, ordinamus. *Glarean. lib.*
1. dodec. cap. 18.

Item. Hujus disciplinæ præcipuum de-
cus. *lib. 2. cap. 7.*

24. In *D. Vero & A*, quæ unius sunt
modi sæpissime possumus eundem can-
tum incipere, vel finire. Sæpissime autem
dixi, & non semper, quia similitudo
nisi in diapason perfecta non est; ubi
enim est diversa tonorum, semitonio-
rumque positio, fiat necesse est & neu-
marum. In prædictis namque vocibus,
& quæ unius modi dicuntur, dissimiles
inveniuntur. *D* enim deponitur tono;
A vero ditono: sic & in reliquis. *Guido*
Aret. cap. 9. microl.

Item. cap. 8. prologi profaici antiphonarij.

Item. In formulis modorum.

25. Descriptis etiam tropis tam auten-
ticis, quam plagalibus, ultimi restat pla-
galis pars, quam præ omnibus alijs par-
tibus optamus, & diligimus. Dulcior
etenim cunctis fertur modis; & ut fi-
gurate loquamur, cum à primo usque
ad sextum labores hujus vitæ signifi-
centur; cum ad septimum venit, in
quamdam transitur theoreticam & con-
templativam vitam, sed quæ adhuc car-
ne gravatur. Octava autem pars in om-
nibus perfecta est, & transcendit labo-
res & erumnas; nec jam dedita est la-
mentis, nisi his qui amore superno fiunt.
Unde & difficile & ineptum est ex eo-
dem modo fieri lamentabile carmen.
Guido Aretinus in formulis modorum
cap. 10. in formula plagis terrardi. Où
pour le premier exemple de ce mode il
propose le chant sur ces mots, octo sunt
beatitudines. que l'on peut voir dans la
partie VIII. Exemple XXIII. en la for-
mule mystique du VIII. ton.

26. Quanquam pro nono modo dicere

possumus secundus Hypodorius aut
Aeolius: pro 11^o secundus Hypolydius,
aut Jonicus: pro 10^o secundus Phry-
gius, vel Hypozolius; Denique pro
duodecimo secundus myxolydius, vel
Hypoionicus. *Glareanus lib. 2. dode-*
cach. cap. 6.

27. Jastium autem (quem Porphyrio
in horatium, & Lucianus in harmonide
Jonicum nominant) nos undecimum,
sive quintum novum putamus, Hypo-
jastium autem, sive Hypoionicum, duo-
decimum sive sextum novum. *Glarean.*
lib. 2. dodecachordi cap. 7.

28. Pro *D. E. F*, assume *a*, \sharp , *c*,
quæ sunt ejusdem modi. *Guido cap. 8.*
microl. & cap. 7.

* In *D* vero & *a*, quæ unius sunt modi,
sæpissime possumus eundem cantum inci-
pere vel finire: sæpissime autem dixi, &
non semper, quia similitudo, nisi in dia-
pason, perfecta non est. Ubi enim est di-
versa tonorum, semitoniorumque po-
sio, fiat necesse est & neumarum:
in prædictis namque, & quæ unius
modi dicuntur, dissimiles inveniuntur.
D enim deponitur tono; *a* vero ditono,
sic & in reliquis. *Guido cap. 9. microl.*

29. Incipit prima pars primi modi (*id*
est qua habet pro finali D.) Explicit
prima pars primi modi; secunda pars
ejusdem incipit (*id est qua habet pro fi-*
nali a.) *Guido cap. 1. & 2. in formu-*
lis modorum.

* Igitur quemadmodum in proto au-
tentico DUAS DISCRETAS FACIES depin-
ximus, & secundum quod in ipso deffi-
nivimus, in cæteris autenticis convenire
diximus; sic & IN PLAGIS DIVERSAS
ET ANNUMERATAS DISTINXIMUS PAR-
TES. Habebit autem plagis protii duas
DISIMILES FINES, ID EST VOCES, ex qui-
bus prima descripta est, nunc posterior
subscribitur. *Guido in formulis modo-*
rum. cap. 4.

30. Post protii, deuterique digestas or-

dine formas, tam plagales quam autenticas, triti ac tetrardi utriusque indagines debentur. Ex quibus primus DUPLEX, & ulterior simplex habetur. Ex supraddigestis autem tropis vel tonis, qui similiter DUPLEXES habentur, is modorum in omnibus dignitatem sortiebatur nominis, qui in elevatione plurioribus polebat tonis. &c. *Guido in formulis modorum cap. 7. in formula triti autentici.*

* Plagis autem tritus interea propria in voce finitur, quæ duobus elevatur tonis, interdum in affini, quæ prædictam elevationem habet: In eo tamen differunt, quod ille semitonio deponitur; iste autem tono. *Guido ibidem in formula plagis triti cap. 8.*

31. Athenæus tres dumtaxat modos asserit Dorium, Æolium, ac Jonicum, quod Græci ipsi in tria divisi sunt genera, Dores, Æoles, & Jones. Idem, sed aliquanto diversius tradit Porphyrio doctus homo commentario in odem ultimam lib. 4. carminum Horatij. Verum respondemus Athenæum quidem tres nominasse modos, sed principes, sed maxime celebres, apud Græcos, quippe qui Lydij ac Phrygij mentionem quidem facit, sed barbaros esse existimet. Alios item vel obscuros, vel priorum subditos ac species. Porphyrio quoque de vulgari loquitur usu; quemadmodum hoc quoque tempore Tibicines, Fidicinesque in usu habent. Sex enim modos Jonicum, Hypoionicum, Lydium, Hypolydium, Myxolydium, Hypomyxolydium, qui & hyperjastius in ut modulantur. Quatuor vero Dorium, Hypodorium, Æolium, Hypoæolium, & si licet addere, Hypermyxolydium in re. Denique in mi Phrygium, aut Hypophrygium, ut numerus duodecim, aut tredecim, si Hypermyxolydium seu Hyperastium non excludamus, expleatur. Lucianus autem in harmonide quatuor numerat, ac cujusque harmoniæ pro-

prietatem; Phrygiæ impetum, Lydiæ furorem, Doriæ severitatem, Jonicæ jucunditatem; Sed non videtur hoc egisse Lucianus. ut omnes nominaret modos, verum præcipuos dumtaxat. Sic & Apulæius Floridorum lib. 1. quinque numerat Æolio adjecto. Sed Apuleius simplices, quoad appellationem attinet, nominat videlicet à gentibus nomina habentes, & Jastium vocat, quem Lucianus Jonicum. *Glarean. lib. 2. dodecach cap. 10.*

32. Sunt enim quatuor cōfinales chordæ, secundum videlicet octo tonorum combinationem. Est enim chorda confinalis in quacumque manerie vox illa in qua diapætes formula terminatur in acutum: Hinc distat confinalis cujuscumque toni à sua finali integro diapentes intervallo. Namque primus & secundus tonus regulariter terminantur in *D, sol, re*, irregulariter vero in *A, la, mi, re*. Tertius & quartus regulariter in *E, la, mi*, gravem. Irregulariter in *mi* acutam. Quintus & sextus regulariter in *F, fa, ut*, gravem. Irregulariter in *C, sol, fa, ut*, acutam. *Franchinus lib. 1. musica practica cap. 8.*

33. Finalis clavis alia atque alia fit propter systematis inversionem *Glarean. lib. 2. dodecachordi cap. 6.*

34. Tonus est acuta ohuntatio vocis, est enim harmoniæ differentia & quantitas, quæ in vocis accentu vel tenore consistit: Cujus genera quindecim partibus musici distinxerunt; ex quibus Hyperlydius novissimus, & acutissimus est; Hypodorius omnium gravissimus est. *Isidorus libro tertio originum capite 19.*

* *Plutarchus comment. in musicam.*

* *Cassiodorus de septem disciplinis.*

35. Quod nō oporteat multitudinem minorum ipsius diapason metiri ejus facultates, sed numero componentium ipsam rationum, improniptu est exemplum appositissimum à speciebus, quæ sub ipsa continentur; quippe quas septē

dumtaxat omnes semel simpliciterque supposuimus, cum qui eas efficiunt soni octo sint. Neque ullus sane dixerit eum, qui à gravissimo v, g, in graviolem partem accipitur, speciem efficere aliam à prima, & in eandem partem ab acutissima, propterea quod & in univèrsum ab utroque extremo diapason, ad eundem modum accepto initio, ad eandem devenitur facultatem. *Prolem. lib. 2. harmonicorum cap. 8. & cap. 7.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre III.

I. *M* *Ersennus lib. 6. harmonic. de generibus & modis. propositione 26.*

2. Cum quilibet cantus omnibus vocibus & modis fiat, vox tamen quæ cantum terminat obtinet principatum, ea enim & morosus sonat; & præmissæ voces, quod tantum exercitatis patet, ita ad eam aptantur, ut mirum in modum quamdam ab ea coloris faciem ducere videantur: per supradictas nempe sex consonantias voci, quæ neumam terminat, reliquæ voces concordari debent; voci vero quæ cantum terminat principium ejus cunctarumque distinctionum fines, vel etiam principia oportet adhærere. Præterea cum aliquem cantare audimus, primam ejus vocem cujusmodi sit ignoramus; quia quemadmodum toni, semitonia, reliquæve species sequuntur, nescimus: finito vero cantu, ultimæ vocis modum ex præteritis aperte cognoscimus. Incepto enim cantu quid sequatur ignoras; finito vero quid præcesserit vides. Itaque finalis vox est, quam melius intuemur. Deinde si eidem cantui versum aut psallimum, aut aliquid velis subjungere, ad finalem vocem permaxime opus est coaptare; non ad primæ vel aliarum ideo inspectionem redire. Additur quoque & illud quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittant. Nec

mirum regulas musicæ à finali voce sumere, cum & in grammaticæ partibus pene ubique vim sensus in ultimis litteris vel syllabis per casus, numeros, personas, tempora, discernimus. *Guido Aretinus cap. 11. micrologi.*

* Ut ad principalem vocem, id est finalem, vel si quam affinem ejus pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant. Et eadem, sicut & vox neumas omnes, aut per plures distinctiones finiat aliquando & incipiat: qualia apud Ambrosium, si curiosus sis, invenire licebit. *Guido cap. 15. micrologi*

3. Omnia egregia modulandi genera medio nervo sæpe utuntur, omnesque prohi fidicines crebro ad medium veniunt, & si discesserint, mox redeunt eodem, nec ullum alium toties repetunt. *Aristot. sect. 19. problem. 20.*

4. At plagis triti finali voce fere omnes distinctiones mittit; rariusque in tertia super se: sub se autem tanto frequentius, quanto & liberius; tono vero nunquam super se distinctiones habebit. Plagis autem tetrardi distinctiones facit supra & subtus suam finalem vocem tono; quo alij penitus carent. *Guido in formulis modorum cap. 10. in formula plagis tetrardi, id est 8. modi.*

5. Fini quoque debet esse consonum principium, unde quintum à finali non excedat calculum. Plagæ vero super quartas non tendant principium. *Guido in prologo rhythmico antiphonarij & cap. 10. prologi profaici,*

6. Principia quoque cantuum in omnibus illis vocibus esse possunt quæ secundum prædictas sex consonantias cum finali voce conveniunt. Si quicquam aliter inveneris, ex ipsa raritate cognosces, quod auctoritate præsumpta, non autem sunt regulæ firmitate distincta. *Guido cap. 9. prologi profaici antiphonarij, & passim in formulis modorum.*

* *Franchinus lib. 1. musica pract. cap. 8. & Seqq.*

* *Finæus lib. 5. Margarita philosophica. tractatu 2. cap. 10.*

NOTES ET AUTHORITYZ
du chapitre IV.

1. **A**D modos in cantibus discernendos etiam quædam neumæ inventæ sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus, ut sæpe ex aptitudine corporis quæ, cujus sit tunica reperimus: ut in antiphona. *Primum quartæ regnum Dei.* Mox enim ut cum sine alicujus antiphonæ hanc neumam bene viderimus convenire, quia autenti proti sit, non opus est dubitare: & sic de reliquis. Ad hoc etiam plurimum valent & versus nocturnalium responsoriorum, & psalmi officiorum, & omnia quæ in modorum formulis præscribuntur. Quas qui non novit mirum est si quam partem eorum quæ dicuntur intelligit. Ibi enim prævidetur quibus in vocibus singulorum modorum cantus rarius, sæpiusve incipiant; & in quibus minime id fiat, ut plagis quidem minime licet vel principia vel fines distinctionum ad quintas intendere, cum ad quartas perraro soleat evenire. In autentis vero præter deuterum (*autentum scilicet qui est tertius in ordine*) eadem principia & fines distinctionum minime licet ad sextas intendere. Plagæ autem proti vel triti ad tertias intenduntur. Et plagæ siquidem deuteri, vel tetrardi (*autenti scilicet qui est septimus*) ad quartas intenduntur. *Guido Aret. cap. 13. micrologi.*

* Aure tamen curiosa valde etit utile, si avertas & cognoscas harmonia qualiter quatuor cantus modis transformata facie quatuor ex quibus modos octo dehinc facimus; quia gravia & alta cantica discernimus, cum autentos atque plagas more Græco dicimus. &c. *Guido in prologo rhythmico antiphonarij*

* Omnis qui melos incohat, præ cunctis systema debet advertere. *Martian.*

Capella lib. 9. cap. de modulatione.

* Primum igitur cupiens quicquam decantare, præ omnibus tonum ac repercussionem ejus diligenter animadvertat. *Claudius Sebastianus in bello musicali.*

* Si cantum quempiam volueris solfizare, consideres oportet in primis ejus tonum; quoniam qui cantum sine agnitione toni canit, idem facit quod is, qui syllogismum extra modum ac figuram componit. *Georgius Rhau. in enchyridio musica practica cap. 4.*

* Nullum cantum vel moderari, vel modulari possumus, nisi prius cognoscamus ipsius tonum *Alstedius to. 2. encyclopedia lib. 20. de musica cap. 9.*

2. Quamvis omnes voces cantus, atque ejus tamèn erit modi quam finalem resonat, nam ab ipso sumit normam qualiter se habeat. *Guido in prologo rhythmico antiphonarij.*

3. Protus, tritus, & tetrardus quinto tenent formulas:

Quibus possunt sua satisfacere principia.

Sexto autem tenet loco deuterus differentias

Plagæ, proti, atque triti loco insunt tertio.

At tetrardi, deuterique quarto pollent folio:

Quorum cantus his arctantur semper sub terminibus &c. *Guido in epologo rhythmico post formulas modorum.*

* Quique cantus ad octavas salit regulariter,

Et ad quintam à finali poterit descendere,

Quando plagæ & autentis non sunt differentie.

Quod si plagas ab autentis convenit discernere;

Plagæ salient ad quintas, nec vadunt ulterius,

Et ad quintas declinando sibi satisfaciunt.

At autenti ad octavas competenter fa-
 liunt ;
 A finali uno tono neque cadunt am-
 plius.
 Tritus tonus cum non sublit, finis est gra-
 vissimus.
 Fini quoque debet esse consonum prin-
 cipium ;
 Unde quintum à finali non excedat cal-
 culum.
 Plagæ vero super quartas non tendant
 principium.
 Inter alias secunda vox tacet innobilis ;
 (i, B)
 Contra tertia & sexta frequentatur sæ-
 pius,
 Cujus rei mihi testis sanctus est Grego-
 rius :
 Principalem quoque esse quia ipsam
 voluit,
 Deuterus autentus sumpsit loco ejus
 tertiam ;
 Cujus fini quamvis sexta, sæpe ipsum
 inchoat. *Guido in prologo rhythmico
 antiphonarij.*
 * Cum autentos atque plagas more
 Græco dicimus,
 Alti cantus sunt autenti, graves plagas
 nominant,
 Dumque quatuor in tonis hoc utrum-
 que supputant,
 Octo formulas tonorum ve lmodorum
 indicant.
 Protus est autentus primus, plagis pro-
 ti secundus.
 Autentus tertius extat, tertium quem
 dicimus.
 Quartus erit plagis ejus ordinem qui se-
 quitur.
 Quintus est autentus tritus, sextus est
 plagis ipsius.
 Hinc autentus est tetrardus, quem vo-
 camus septimum.
 Plagis tetrardi octavus, septimum qui
 sequitur.
 Quorum duo unam vocem tenent, ut
 prædiximus. *Guido in prologo rhyth-
 mico antiphonarij.*

4. Quoniam vero protus duas diver-
 sas in una terminatione habere viderur
 formulas ; libet intueri uberius quibus
 distinctionibus utræque discerni valeant ;
 cum una ex eis sit autentica, altera
 plagalis : ut secundum quod in proto
 definitum fuerit, teneatur & in reliquis.
 Formulas itaque autenti proti quinto
 loco à finali voce disponimus, quod &
 in reliquis autentis similiter facimus.
 Formulas autem ejusdem plagæ tertio à
 finali voce constituimus. Hinc itaque
 constituendum, ut in plagis distinctio-
 num fines vel principia nullo modo
 super formulas sibi attributas ponan-
 tur. Quod si evenerit mox in autenti
 transit potestatem, quia solis autentis li-
 cet intendere fines principiave distin-
 ctionum ad quintam. Et quemadmodum
 illicitum est plagis super proprias for-
 mulas distinctionum summam intende-
 re ; ita & autentis non est opportunum,
 si in imam eorundem plagarum vim
 transferantur. Sicque singuli propriam
 amittunt vim, dum alterius nituntur
 assumere gradum. *Guido cap. 1. in modo-
 rum formulis.*

5. Notatoque, quod tres sint vocum
 ordines, id est graves mediæ & acutæ:
 ex quibus mediæ semper annectuntur
 utrisque : Acutæ autem connectuntur
 autentis, & graves plagibus : & sic
 semper tres ex ambabus partibus utro-
 rumque sunt propriæ. *Guido cap. 7. epi-
 logi (vel forte prologi) in modo-
 rum formulis & cantuum qualitatibus.*

6. Iste autem modus non adeo alio-
 rum autentorum servat regulam : cum
 enim alij quinto habeant formulas, iste
 insuper sexto : unde & fines, vel
 etiam principia distinctionum in sexto
 à se gradu constituuntur. Quod non
 autoritate, sed ex necessitate habet :
 erat enim difficile tres continuos tonos
 sine semitonio exprimere ; idcirco post-
 posita regulari vocum connexionem, ne-
 cessitas est secuta. *Guido in formulis
 modorū cap. 5. in formula autenti deuteri.*

* Hic notandum est quod tertius modus maluit contra omnem usum & regulam incipere suam differentiam in superiori sexta à suo fine, quam in quinta, quia vox secunda, quæ super ejus finem est quinta, quamvis ipsi fini possit convenire, discordabat tamen à sexta: Consulto igitur agens modus tertius abjecit forurculam \sharp ; ne vicinam amitteret c. *Guido ibidem.*

* Eu, o, u, a, e, autem tertij toni incipitur in C, sol, fa, ut, scilicet in sextam supra finalem antiphonæ secundum Gregorianos, ubi tetrachordum in principio psalmodiæ sumptum terminatur. Ambrosiani autem suavius procedentes principium hujus tertij toni in quintam supra finalem antiphonæ chordam, in qua scilicet sua diapentes figura terminatur, tanquam harmonica medietate suaviorem, sicuti in reliquis autenticis disposuere. *Franch. lib. 1. musica practica cap. 10.*

7. In D vero & a, quæ sunt unius modi, sæpissime possumus eundem cantum incipere, vel finire. *Guido cap. 9. microl.*

8. Adnotandum etiam quod aliquando suprascriptus autentus tetrardus in VOCE TERTIA (id est c) finitur, quæ trito ascribitur. *Guido cap. 9. in formulis modorum, in formula tetrardi autenti. Où il faut remarquer que le quatriéme autentique est celuy que nous appellons le septième, & que le troisième plagal est celuy que nous comptions le sixième.*

9. Has itaque octo modorum formulas præcipue debet scire quisquis canendi peritiam vult habere; ut qualiter in singulorum modorum cantibus quælibet vox neumalis sonet, possit advertere. Præterea quamvis primam, secundam, & tertiam vocem (id est A, B, C,) cum quarta, quinta, & sexta, id est D, E, F, concordare dixerim, in eo tamen differunt, neque omnes neumas similiter faciunt: Quoniam A, B, C, habent post

se in depositione tres tonos, ante se vero in elevatione duos tonos: At vero D, E, F, unum tantum tonum in depositione habent, tres vero tonos in elevatione. IDEOQUE MULTI CANTUS EIUSDEM SUNT MODI, SED NON EIUSDEM SONI. Quidam vero minus prævidentes istam differentiam, adjungunt unam vocem in acutis inter primam & secundam, ut sint duo toni & unum semitonium post D, E, F, sicut post A, \sharp , c, in elevatione; & rursus d, e, f, acutæ possint deponi duobus tonis, sicut a, \sharp , c, quatenus nulla sit differentia inter D, E, F, & A, \sharp , c. Quando id cantatur in A, \sharp , c, & in D, E, F, possit cantari.

Ut autem SINGULIS VOCIBUS SUA PROPRIETAS MANEAT, MELIUS EST UT CANTUUM INSPICIATUR NATURA. Et cum hos tres tonos videtur admittere, fiat hoc modo, F, G, A, \sharp . Cum vero post duos non nisi semitonium sumit, fiat hoc modo c, d, e, f, & c. *Guido in prologo antiphonarij cap. 8.*

* Notandumque est, quia eæ unius esse dicantur modi habentes similes elevationes & depositiones: NULLATENUS TAMEN ALIQUA EX HIS CUM ALIQUA SIBI DEPOSITIONE CONCORDANTI, ELEVATIONE CONCORDAT; AUT CONVENIENTI IN ELEVATIONE, DEPOSITIONE CONCORDAT. *Guido Aretinus cap. 5. epilogi in formulis modorum & cantuum qualitatibus.*

10. Unde & quædam in autenticis & plagis reperimus symphonias, quæ ex sola diatessaron, aut ex sola efficiuntur diapente, vel diapason. Sonorum perfectissimus diapason est, quæ ex toto autenticum, aut ex toto plagalem efficit cantum. Ex diatessaron vero, vel ex diapente medius efficitur modus, qui nec autenticam, nec gravem proprie reddit partem cantilenæ: unde cujus modi fuerit, discerni non valet, utrum

autento an plagæ conferri valeat, nisi ex distinctionibus. Ex diapason ergo & diapente efficitur modus, qui & authenticam & plagalem unifone resonet quantitatem. *Guido Aret. in formulis modorum cap. 9. in formula tetrardi.*

11. Ut lector ex his consideret, quantum discriminis cujusque modi phrasis in cantu habeat; nec temere ficta esse, quæ priore libro retulimus, primum *re, la*, secundum *re, fa*, tertium *mi, fa, &c.* & paulo infra. Ut non facile perpiciatur cujusmodi phrasis dominetur. *Glarean. lib. 2. de decachordi cap. 36.*

12. Sunt insuper nonnullæ modulationes paucioribus notulis descriptæ; Has si suum E, u, o, u, a, e, non consequitur, difficile an authentico, an plagali tono adscribendæ sint, poterit quis judicare. Quocirca certis judicialibus chordis nonnulli discretionem hujus modi concessere. Primæ namque maneriei, qua primus & secundus tonus concluduntur; *f. Fa, ut*, gravem adscribunt. Secundæ, quæ tertium & quartum regit tonum, *G. re, sol, ut*, gravem. Tertiarum cui quintus & sextus tonus insunt, *a. la, mi, re*, acutum, Quartarum vero quæ septimum tonum continent, & octavum, *H. mi* acutum. Ita scilicet ut unaquæque judicialis chorda à finali propriæ maneriei distet in acutam per tertiam inclusive vocem diatonica dispositione. Atque idcirco judiciales chordæ primæ & secundæ maneriei à finalibus suis semiditoni intervallo recedunt in acutum. Tertiarum vero & quartarum maneriei judiciales chordæ ditoni distantia à proprijs finalibus in acutum sejunctæ sunt: id enim expectit naturalis, & diatonica chordularum dispositio. Quare cum in cujusvis maneriei modulatione plures fuerint numero notulæ supra judicialem ipsam chordam, scilicet in acutum dispositæ, quam quæ in grave subductæ sunt, au-

thenticæ adscribitur ipsa modulatio considerationi: secus autem, si inferiores majorem impleverint numerum; tunc enim plagalem existimant hujusmodi modulationem: verum notulas judicialibus ipsis chordis inscriptas neurris connumerandas instituerunt. Plerumque tamen, & si in prolixioribus modulationibus, qui scilicet pluribus notulis descripti sunt, veritas ipsa hujusmodi judicio sæpius perlucescit; in his quos paucitas notularum exprimit, ut in antiphona *Vbi charitas & amor*, hujusmodi iudicium commentitium est. *Franch. l. 1. mus. pract. cap. 15.*

13. Complurimorum vero consensu repetita pluries à finali in acutum sua diapentes figura, unico potissimum intervallo, authenticam declarabit modulationem. Verum quartæ tantum chordæ ab ejus finali in acutum hujusmodi iteratione canticum, plagalem putant. *Franchinus lib. 1. musica pract. cap. 15.*

* Igitur curiosè intendendum est de omni melo, secundum cujus modi proprietatem sonet, sive in principio sive in fine, quamvis de sola fine dicere soleamus. *Guido cap. 8. prologi Antiphonarij.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre V.

1. **I**psis sanctis dictis religiosius & ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur & omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. *Augustin. lib. 10. Confes. c. 33.*

* Aristoteles sect. 19. problem. 27. & 29. quærens cur inter omnia sensibilia musica sola mores spectare videatur, & cur musici moduli sese moribus ita similes exhibeant, ut illud neque saporibus, neque coloribus, vel odoribus,

bus congruat; hanc rationem affert, quia musici moduli motibus sicut & ipsæ actiones constant; Unde affirmat ipsam modulationem sine sermone mores præ se ferre. *Mersennus questione in genesim. art. 1.*

* Tametsi rhetorica multum in animis hominum in quancumque partem inflectendis concitandisque possit, musicam tamen majorem in ijs permovendis impressionem obtinere is solus ignorat, qui veterum scriptorum monumenta non legit. *Et infra.* Major ergo vis sub musica latet, major energia, & in mentibus mortalium varie afficiendis efficacia, quam in rethorica. *Kircherus tomo 2. musurgia univers. lib. 8. parte 3. de musurgia mirifica cap. 8. de musurgia rethorica in præmio: & lib. 9. parte 1. cap. 1. & 2.*

* At nos certo quodam modo moratos per musicam fieri, cum ex alijs multis intelligere liceat, tum maxime ex Olympi carminibus modulatis. Hæc enim sine controversia animos afflatu quodam divino permovent & concitant. At animi concitatio ex afflatu divino nata, morum & affectionum animi perturbatio est; Præterea vero omnes homines cum imitationes audiunt, animis permoventur ex consensione & contagione naturæ, etiam sine numeris & modis ipsis. Quoniam porto evenit, ut musica sit è numero rerum jucundarum, virtus autem in eo versatur, ut quis recte lætetur, & amet, & oderit; oportet nihil ita discere nullique rei sic assuefieri, ut his, nempe recte judicare, & probis moribus, honestisque actionibus delectari. At in numeris & modis præter veras naturas insunt maxime iræ, & levitatis, & vero etiam fortitudinis, & temperantiæ & omnium his contrariorum habituum, aliarumque rerum moralium simulacra quædam expressa. Atque hoc facta ipsa declarant: Cum enim talia audimus, animorum sit

in nobis mutatio, & perturbatio &c. Evenit autem ut in alijs quidem rebus sub sensum cadentibus nullum insit morum simulacrum; v. g. in ijs quæ tactum & gustatum movent: verum tamen in aspectabilibus inest aliquantulum; (tales enim sunt figuræ;) Sed parum ad modum. &c. At in modis ipsis & cantibus insunt imitationes, assimilationesque morum, atque hoc in promptu est. Tantum enim differunt, ac distant inter se harmoniarum naturæ, ut qui audiunt, aliter atque aliter afficiantur, neque eodem modo ad unamquamque earum moveantur. Sed ad has quidam aliquanto mœstius, & contractius, ut ad eam qua myxolydia, seu mixolydia appellatur: ad illas mentibus remolecant, ut ad remissas & molles: ad aliam moderati fiant maximeque sedati: tujusmodi quiddam efficere videtur sola ex harmonijs Doria. Phrygia autem ad mentem instinctu divino concitandam valet. Hæc enim probe dicunt, qui in ea disciplina studiose versati sunt. Namque ex factis ipsi sumunt eorum quæ dicunt testimonia &c. Ex his igitur perspicuum est musicam mores animi cujusdammodi efficere, & conformare. *Aristot. 8. politic. cap. 5. Item. cap. 7.*

* Est autem tropus species cantionis, qui & modus dictus est; & adhuc de eo dicendum est. Horum quidam troporum exercitati, ita proprietates & discretas, ut ita dicam, facies extemplo ut audierint, recognoscunt. Sicut peritus gentium coram positus multis habitus eorum intueri potest, & dicere, hic Græcus est, ille Hispanus, hic Latinus, ille Theutonicus, iste vero Gallus. Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur: ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur: Alius plagæ triti eligat voluptatem, uni autenti tetrardi garrulitas magis placet: alter ejusdem plagæ suavitatem probat. Sic & de reliquis. Nec

mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus; varietate odorum foveatur olfactus; mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestras corporis habilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis. Inde est quod sicut quibusdam saporibus, & odoribus, vel etiam oculorum intuitu salus tam cordis, quam corporis vel minuitur, vel augetur; ita quondam legitur quidam freneticus canentem Asclepiade medico ab insania revocatus. Et item alius quidam sonitu cytharæ in tantam libidinem incitatus, ut cubiculum puellæ quæret effringere dementatus; moxque cytharedo mutante modum voluptatis pœnitentia ductus, dicitur recessisse confusus. Item & David Saul demonium cythara mitigabat, & demoniacam feritatem hujus artis potenti vi ac suavitate frangebatur. Quæ tamen vis divinæ sapientiæ ad plenum patet, nos vero quasi in ænigmate abiunde percepimus. *Guido Aret. cap. 14. micrologi.*

* Pro diversitate gentium ac mentium quod huic displicet, ab illo amplectitur; & hunc oblectant nunc consona; ille magis probat diversa. Iste continuationem & mollitiem secundum suæ mentis lasciviam quærit, ille ut pote gravis sobrijs cantibus demulcetur: Alius vero ut amens in compositis & anfractis vexationibus pascitur. Et unumquodque cum cantum honoris multo pronuntiat, quem secundum suæ mentis insitam qualitatem probat. *Guido. cap. 17. micrologi.*

2. Quandoncumque spiritus domini malus arripiebat saul, David tollebat cytharam, & percutiebat manu sua, & refocillabatur saul & levius habebat, recedebat enim ab eo spiritus malus. 1. *Regum. 16. 23.*

3. Cumque caneret Psaltes, facta est super eum manus Domini. 4. *Reg. 3. 15.*

4. Retum eventus sic cantionis imi-

teretur effectus, ut in tristibus graves sine neumæ, in tranquillis jocundæ, & in prosperis exultantes. Et reliquæ. *Guido cap. 15. micrologi.*

* Præterea & modorum diversæ species non minima præpollent quantitate seu qualitate, dum unus in modum historiarum recto & tranquillo feratur cursu. Alter vero anfractis saltibus concinatur. Alius videatur garrulus & sævus in sublime extollens audientium animos. Alter vero placidus, lætitiæque indicans morum. Quod cuique prudenti satis patebit, curare si studuerit. *Guido cap. 8. epilogi in modorum formulis & cantuum qualitatibus.*

5. Atque hi sunt affectus, quos duodecim tonis attribuunt veteres; in quibus tamen minime sibi constant; estque tanta in hujusmodi determinandis confusio, ut cui subscribas, nescias. Quem enim alij jucundum, alij severum: quem castum, alij lascivum; quem dein hilarem, alij lachrymosum appellant. Quæ diversitas & apud neotericos mirum in modum discrepat: cujus quidem rei ratio alia non est, nisi complexionum diversitas, qua fit ut tonus qui uni jucundus, alteri diversi temperamenti luctuosus videatur; & sic de cæteris. *Kircherus tomo 1. musurgia universalis lib. 7. parte 1. erotemate 8. corollario 2.*

* *Guido supra citatus numero 1. in fine.*

6. *Franchinus lib. 4. harmoni instrumentalis à capite secundo usque ad decimum.*

* *Glareanus lib. 2. dodecach. cap. 10. & seqq.*

* *Kircherus ubi supra, & ibidem parte 3. cap. 2.*

* *Cardinalis Bona de divina psalmodia cap. 17. §. 4.*

* *Gassendus to. 5. manuductionis ad musicam cap. 4.*

* *Aristoteles 8. politic. cap. 7.*

* *Plutarchus in commentar. de musica.*

* *Cassiodorus lib. 2. variarum epistolarum. 40.*

7. Sed libet in finem operis intexere, quæ vis unicuique accidat parti; per pro- tum etenim melius ostendimus qualitates vel historias alicujus rei. Per plagin prou orare vel petere aliquid possumus. Per deuterum vero dignitates vel qualitates animorum indicare possumus. Per plagin ejusdem deuteri magnifice aliquid extollere possumus. Per tritum autem actio uniuscujusque exprimitur. Per plagam vero ejusdem triti repietatio, ac lamenta oportet fieri. Per tetrardum autem, beatitudo exprimitur; sed quæ adhuc carne gravatur. Per ejus vero subjugalem æterna quies, & beatitudo exprimitur. *Guido in formulis modorum cap. 10. in formula plagis auzica tetrardi.*

8. Hujus Phrygij modulatione (quam anapesto pede declarant) ad arma Lacedemonios & Cretenfes facile esse incitatos conscriptum est. *Franch. lib. 4. musica. instrumentalis cap. 5.*

9. Timotheo tanta fuit artis excellentia, ut si quando auxteriozem acrioremque harmoniam emisset, animum ad iracundiam excitaret. Rursus si dulciorem ac mitiorem, eundem emolliret ac mansuefaceret. Hac item arte quandoque ad Alexandrum, cum Phrygios modos tibijs ederet; illum in medio convivio ad arma concitasse dicitur; & rursus eundem sono mutato, quietum ac sedatum convivis ac mensæ restituisse. *Basiliius homil. de legendis libris gentisium.*

10. Cum ergo tritus (id est tertius autentus, qui quintus habetur in ordine & ejus plagalis sextus) adeo diaphonia obtineat principatum, ut aptissimum supra cæteros obtineat locum, videtur à Gregorio non immerito plus cæteris vocibus adamatum; etenim plurima melorum principia, & plurimas repercussiones dedit, ut sæpe si de ejus cantu triti f & c

subtrahas, prope medicatam tulisse videaris. *Guido cap. 18. microl.*

11. Diaphonia vocum disjunctionem sonat, quam nos organum vocamus: cum distinctæ ab invicem voces & concorditer dissonant, & dissonanter concordant; qua quidam ita utuntur, ut canenti semper quarta chorda succedat, ut A. ad D. & c. *Guido cap. 18. microl.*

12. Ex rhythmis, qui in æquali ratione sunt positi, ob æqualitatem sunt gratiores. Sed qui in superpartulari ob causam contrariam, commotiores. Medij sunt, qui in dupla, anomalix ob inæqualitatem participes: & æqualitatis ob rhythmorum integritatem. Porro in ratione æquali existentium illi qui per breves colos fiunt, celerrimi sunt ac calidissimi; qui permittit communes & epicæni. Quod si per longissima tempora pedes fieri contigerit, major mentis tranquillitas apparebit. Idcirco breviam in armatis saltationibus accommoda videmus: permittit in medijs, longissima in sacris hymnis, quibus quam maxime extentis utebantur; tum unicum circa hæc sacra studium, ac retinendi diligentiam ostendentes: tum mentem suam æqualitate, ac longitudine temporum ad moderationem, quæ animæ est sanitas, adducentes & c. *Aristides Quintilianus lib. 2. de musica longe post medium.*

13. Cû ergo per aures rhyt mimodique ad animum usque descenderint dubitari non potest quin æquo modo mentem atque ipsa sunt efficiant atque conforment. *Et infra* cum vinolenti adolescentes tibiaram etiam cantu (ut fit) instinæti mulieris pudicæ fores frangerent, admonuisse tibicinam, ut spondeum caneret, Pythagoras dicitur. Quod cum illa fecisset, tarditate modorum & gravitate canentis, illorum furentem petulantiam consedasse. *Boëtius lib. 1. mus. cap. 1.*

* Afficit namque tristitia, quod inæ-

quale est, accommodaturque magnitudini calamitatis, aut mœroris: contra quod æquale atque continens est, minus id flebile auribus accidit. *Aristot.* *Sect. 19. Problem. 6.*

* Eorum quæ ad numeros spectant, qui à Græcis rhythmici dicuntur, eadem ratio est. Alij enim mores habent sedatiores; alij ad movendum valent: atque horum alij motus habent in-priores atque illiberaliores, alij politiores ac liberaliores. *Aristoteles 8. politicorum. cap. 5.*

* Si itaque musurgus rhythmico Poëtico harmonicis rhythmos, idest numeros advexerit, is certe auditores non poterit non in admirationem rapere. Quid enim non potest numerosa melodia? Et quo rhythmus elegantior aptiorque fuerit, eo facilius auditores movebit, per quorum animos arsi & thesi, veluti pedibus, decurret, motibusque concinnis errabit: Ita pedibus longis spondæis, molossis, epiritis affectus graves; brevibus verò, ut pyrrichis, choreis, tribrachiis, pæonibus hilares exprimentur. *Kircherus Musurgia universalis 10. 2. lib. 8. parte 2. cap. 3.*

14. Est item mirabile (ut Guidonis ipsius non abutar sententia) quod summus ille Pontifex sanctissimus Gregorius in nocturnis responsoriis somnolentorum more graviter, & vehementer & dissolute ad vigilandum nos videtur exhortari. Et in Antiphonis plane atque suaviter sonat. In introitibus vero quasi voce pæconis ad divinum clamat & evocat officium. In Alleluia & versibus, quos Ambrosiani melodiæ adscribebant, suaviter videtur divino jubilo gaudere. Sed in tractibus, & gradualibus plane & protense, atque humili voce incedere pernoscutur. In offerendis autem, & communionibus, quantum in hujuscemodi modulationis affectionibus prævaluerit, patefecit. Est enim in eis omnimoda hujus institutionis elevatio,

depositio, extensio, duplicatio, suavis delectatio cognoscentibus, laboris refrigerium discenribus: mira & ab aliorum modulantium institutis longe distans dispositio: nec modo hæc ipsa arte musica introduxit; sed & musicæ disciplinæ auctoritatem, & argumenta noscitur contulisse. Divum vero Ambrosium solum modulationis dulcedinem mirabiliter exquisisse Guidonis ipsius verba testantur. *Franchinus lib. 1. mus. practica. cap. 8. * Guido supra citatus. n. 4. & 7.*

15. Illi enim qui cantant, cum cœperint verbis canticorum exultare lætitia, veluti impleti tanta lætitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se à syllabis verborum, & eunt in sonum jubilationis. Jubilus sonus quidam est significans cor parturire, quod dicere non potest. Et quem decet ista jubilatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim quem fari non potes: & si cum fari non potes, & tacere non debes, quid restat, nisi ut jubiles? Ut gaudeat cor sine verbis, & immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum. *August. in Psalmum 32. conc. 1.*

16. Verum enimvero negari non potest antiquitatem hos variasse: sed neque dubium esse modorum naturam alio torqueri posse; ut qui videatur levis modus, eum ad gravia adhiberi perdifficile non esse; modo accedat scilicet ingenium: & contra, gravem ad levia quoque. Quod in carmine elegiaco apud Ovidium contra generis hujus naturam factum grammatici contendunt. *Gla-reanus lib. 2. dodec. cap. 25. & 11.*

NOTES ET AUTHORITYZ
du Chapitre VI.

I. **R**ursus diastematicæ voci natura hominum fecit terminum, quæ acutam eorum vocem, gravemque determinat. Tantum enim quisque vel acumen valet extollere, vel deprimere gravitatē, quantum vocis ejus naturaliter patitur

modus. *Boët. lib. 1. musc. cap. 13.*

2. Quid aliud in luce & coloribus nisi quod oculis nostris congruit appetimus? Etenim à nimio fulgore averfamur, & nimis obscura nolumus cernere sicut à nimirum insonis & sonantibus abhorremus, & quasi susurrantia non amamus: quod non in temporum intervallis est, sed in ipso sono, qui quasi lux est talium numerorum; cui sic est contrarium silentium, ut coloribus tenebræ. Et consequenter.

3. In his ergo cum appetimus convenientia pro naturæ nostræ modo, & inconvenientia respicimus, nonne in his etiam quodam æqualitatis jure lætamur? Cum occultioribus modis paria paribus tributa esse cognoscimus. Hoc in odoribus, hoc in saporibus, & in tangendi sensu animadvertere licet: Nihil enim est horum sensibilem, quod nobis non æqualitate, aut similitudine placeat. *August. lib. 6. musica. cap. 12.*

* In gravibus chordis is vocis modus est, ut non ad taciturnitatem gravitas usque descendat; & in acutis ille custoditur acuminis modus, ne nervi nimium tensi vocis tenuitate rumpantur: sed totum sibi sit consentaneum atque conveniens. *Boëtius lib. 1. musc. cap. 2.*

* Omnia, quæ recipiunt aliquam divisionem pulchriora sunt, si eorum partes aliqua paritate concordent; quam si discordes & dissonæ sint. *August. lib. 2. musica. cap. 2.*

4. Ipse enim sensus æque maximis minimisque corrumpitur; nam neque minima sentire propter ipsorum sensibilem parvitatem potest; & majoribus sæpe confunditur. Ut in vocibus, quæ si minimæ sint, difficilius captat auditus; si sint maximæ, ipsius sonitus intensione surdescit. *Boëtius lib. 1. musc. c. 9.*

* Cur maxime in cantando paripaten vox rumpi non minus soleat, quam in rete supremisque, quamvis cum intervallo amphori? An quod ejus can-

tus & perdifficilis est, & cantandi primordium obtinet? Difficilis autem propter intensiorem pressuramque vocis est, quibus in rebus nimirum urget. Corrupti autem quæque maxime solent, quoties labore acius opprimuntur. *Aristot. sect. 19. problemate. 3.*

5. Nihil intrare potest in affectum, quod in aure velut vestibulo quodam offendit. *Quintilian. lib. 9. institut. cap. ultimo.*

* Ita quisque, ut audit, movetur. *Quintilianus lib. 11. instit. cap. 3.*

* Temperatum quoque omne suavius, quam intemperatum est; præsertim si cum sensibile sit, pariter vim habeat utriusque extremi, quemadmodum consonantia ex proportionibus temperatur. *Aristot. sectione 19. problemate 38.*

6. *Exodi 15. 20.*

* *Philo Judæus lib. 1. & 3. de vita Moysis. Le passage en est cité au n. 9. des notes du 2. chap. de la 1. partie.*

7. Choneias autem princeps Levitarum prophetiæ præerat ad præcinendam melodiam; erat quippe valde sapiens. *1. Paralip. 15. 22.*

8. Tum Præses assurgens hymnum in laudem Dei primus canit, aut recens à se compositum, aut desumptum ab aliquo vatum veterum. *Et paulo infra.* Cænam vero sequitur sacrum pervigilium his ritibus. Ubi omnes consurrexere, duo chori fiunt in medio cænaculo, alter virorum, alter fæminarum, cuique suus incentor præficitur, honore præstans & canendi peritia. Deinde cantant hymnos in laudem Dei compositos, variis metrorum carminumque generibus, nunc cre uno, nunc alternis, non sine decoris & religiosi gestibus, atque accentibus, modo stantes, modo prorsum retrorsumque gradum moventes, utcumque res postulat. Deinde postquam uterque chorus seorsum explevit se his delicijs, velut amoris ebrii unum chorum faciunt promiscuum

promiscuum ad imitationem olim illius instituti in rubri sinus littore post mirandum prodigium. &c. *Philo de vita contemplativa sub finem.*

* Deinde uni ex ipsis hoc muneris dato, ut quod cantandum est, prior ordiatur, reliqui succinunt: atque in psalmodiæ varietate, precibusque subinde interjectis noctem superant &c. *Basilius Epist. 63.*

* Cantor autem vocatur, qui vocem modulatur in cantu. Hujus duo genera dicuntur in arte musica, sicut docti homines dicere potuerunt; præcentor, & succentor. Præcentor qui vocem præmittit in cantu, succentor autem, qui subsequenter canendo respondet, concentor autem dicitur qui consonat. Qui autem non consonat, nec cantor nec succentor erit. *Isidorus lib. 7. originum cap. 12.*

* *Codinus lib. de officialibus ante Constantinopolitanis. quinario 7.*

9. Neque gravissimus in musica sonus, nec acutissimus oratoribus convenit. Nā & hic parum clavis, nimiumque plenus nullum afferre animis motum potest. Et ille prætenuis & immodicæ claritatis, cum est ultra verum, tum neque pronuntiatione flecti, nec diutius ferre intensionem potest. Nam vox, ut nervi, quo remissior, hoc gravior & plenior: quo tensior, hoc tenuis & acuta magis est: Sic ima vim non habet; summa rumpi periclitatur. **MEDIIS IGTUR UTENDUM SONIS.** *Quintilian. lib. 11. Institut. cap. 3. longe ante medium.*

* Vox autem ultra vires urgenda non est, nam & suffocata sæpe, & majore nihi minus clara est; Et interim elisa in illum sonum erumpit, cui Græci *κλαυσην* nomen ab immaturo gallorum cantu dederunt. *Quintilianus ibidem.*

10. Cum talis clamor immoderatus stomachum turbet, venas exhauriat, vires enervet, aures offendant, provocet risum, confusionem excitet, impediatur

devotionem. *Cardinalis Bona, de divina psalmodia cap. 17. §. 5.*

* Non solum ne dicamus omnia clamose, quod insanum est; aut intra loquendi modum, quod motu caret: aut summis murmure, quo debilitatur omnis intentio. *Quintil. lib. 11 cap. 3. longe ante medium.*

NOTES ET AUTHORITYZ
du Chapitre VII.

I. **Q**Uæcumque mediæ aliorum modorum proslambanomenos accedunt, hæc graviore modos operantur. Quæ netis ille acutiores. *Boëtius lib. 4. mus. cap. 16.*

2. Si la difference des tons depend du seul aigu ou grave, cest à dire du different lieu du systeme, il semble qu'un mesme homme ne peut pas se servir de tous les tons; au lieu que toutes sortes de voix graves & aigues peuvent user de tous les tons ou modes ordinaires de nos praticiens, qui n'obligent pas à commencer par un degré déterminé du grave & d'aigu. *Mersenne tome 2. del'harmonie universelle livre 5. proposition. 12.*

3. Tenorem vero qui cantum sustinet & à baritonante sustinetur, fundamentum relationis dicunt: namque ab acuto cantu, & graviore baritonante circumscriptus est, medium obtinens locum; quare ipsum concorditer conspiciunt, observant, & venerantur. Trahit enim amborum concordiam ad seipsum ac sui ipsius ad alios confert, neque decet ipsum garrulis fractionibus diminui; quippe qui ad reliquos singulis notulis concordantias tenet. *Franchinus lib. 3. mus. pract. cap. 15.* Baritonante autem intelligitur pars gravior in compositione cantilenæ, qui contra-tenor gravis dicitur, à vari, quod est grave, v, mutata in b, quasi graviorem cantans cantilenæ partem *Ibidem cap. 12.*

* Tenor autem veluti thematis filium,

& primum vocum inventum quem fere aliz respiciant voces, & ad quem omnia ordinentur, dictus videtur. *Gla-reanus lib. 3. Dodecachordi cap. 13.*

4. *Franchinus paulo supra citatus.*

* Tenor est vocum rector, & guida tonorum. Bassus alit voces, ingrassat, fundat & auget. &c. *Merlinus poeta Mantuanus.*

5. Quemadmodum proslambanomene primum ac gravissimum vocis locum, quem modulari possumus, dicitur obtinere; rursusque nete hyperboleon ultimum & acutissimum: ita mese medium habet vocis locum, gravioris quidem diapason accuratissima; acutioris gravissima. *Franch. lib. 1. mus. instrum. cap. 4.*

* Sitque mese omnium perfectissimi & consonantis harmonici systematis chordarum præstantissima; qua quidem existente, extremæ atque mediæ amborum diapason harmoniæ disponuntur; verum ablata, harmonicam amittunt consistentiam. *Franchinus. ibid. cap. 4.*

* *Aristot. Sectione 19. problem. 36.*

6. *Mersenne tome 2. de l'harm. universelle livre 6. de l'art de bien chanter, & embellissement des chants, proposition. 7.*

* Omnia egregia modulandi genera medio nervo sæpe utuntur, omnesque probi fidicines crebro ad medium veniunt: & si discesserint, mox redeunt eodem, nec ullum alium toties repetunt. *Et infra.* Sic etiam medius veluti conjunctio est sonorum, maximeque elegantiorum: quoniam ejus sonus assumi sæpissime solet. *Aristot. Sect. 19. Problem. 20.*

7. Vox lubenter conversatur, moraturque circa medios maxime concentus, raro ad extrema exiliens propter laboriosam & violentam, cum immoderata fuerit, relaxationem aut contentionem. *Ptolem. lib. 2. harm. cap. 11.*

8. *Mersenne tome 1. de l'harm. uni-*

verselle liv. 1. de la nature & proprietè du son. proposition 31.

* Media vox seu tenor censetur suavissima. *Baco Cancellarius Angliæ. Historia naturalis centuria 2. num. 173.*

9. Nervus enim qui medius, & dux est. *Aristot. Sect. 19. Problemate 33. & 45*

10. Ipsius quodammodo vinculo tam gravis modulatio, quam acuta connectitur. *Martianus Capella. lib. 9. cap. de septem partibus harmonia.*

11. Ex hac media cognoscuntur reliquorum phthongorum vires; quomodo enim unusquisque phthongus ad mediam se habeat, statim clarum fit. *Euclides in musica.*

12. Cantoris itaque peritia esse debet, quo loco vel modo quamlibet neumam incipiat; ut ei si motione opus est, affines voces inquireat. *Guido Aretinus. Micrologi. cap. 10.*

13. *Boëtius lib. 4. mus. cap. 16.*

14. Igitur curiose est intendendum de omni melo secundum cujus modi proprietatem sonet; sive in principio sive in fine, quamvis de solo fine dicere soleamus: & paulo infra. Cujus enim modi symphonii quælibet symphonia aptatur, ejus modi esse cognoscitur. Sicque intelligis an bene aliquam neumam pronunties, cum ea ejusmodi symphonii in quo modo nota fuerit competenter aptari, conspexeris. *Guido in prologo Antiphonarij cap. 7.*

15. *Mersenne tome. 2. de l'harm. universelle livre 3. des instrumens. Proposition 18. corollaire 2.*

16. *Cicero de oratore.*

* *Quintilian. lib. 1. instit. cap. 10.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre XI.

I. **M**Ediis igitur utendum sonis; mijque, cum augenda intentio est, excitandi; cum submittenda, sunt temperandi. &c. & infra. Vox in expositione ac sermonibus recta; & in-

ter acutum ac gravem sonum media. Attollitur autem concitatis affectibus; compositis descendit; pro utriusque rei modo altius, vel inferius. *Et infra* In iisdem partibus, iisdemque affectibus sint tamen quædam non ita magnæ declinationes, prout aut verborum dignitas, aut sententiarum natura, aut depositio, aut inceptio, aut transitus postulabit: ut qui singulis pinxerunt colo-

ribus, alia tamen eminentiora, alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem suis lineas dedissent &c. *Quintilian. lib. 11. instit. cap. 3. longe ante medium.*

2. Tanta & tam clara erit vox lectorum, ut quamvis longe positorum aures adimpleant. *Isidor. lib. 7. originum cap. 12.*

NOTES ET AUTHORITEZ DE LA PARTIE V.

NOTES ET AUTHORITEZ
Du chapitre I.

I. **E**st etiam consideranda distinctio in tonorum modulationibus quam Guido voluit intelligi; quantum in quolibet cantu continuatim quoadusque vox quieverit pronuntiantur. Hæc enim per neumas sane declaratur: neuma enim est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronuntiandarum aggregatio. Neuma græce, latine nutus solet interpretari. Describunt enim notatores in antiphonis, & nocturnis responsoriis & gradualibus ipsam certam lineam in modum pausæ cantilenas terminantis omnia linearum intervalla completente, dividente distinctiones; qua quidem innunt vocis ipsius respirationem. *Franchinus lib. 1. mus. practica cap. 8.*

* Quemadmodum in metris sunt litteræ & syllabæ, partes & pedes, ac versus: ita & in harmonia sunt phtongi, id est soni, quorum duo vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ, vel duplicatæ neumam, id est partem, constituunt cantilenæ, & pars una, vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum &c. *Guido Aretinus cap. 15. micrologi.*

* Illud autem quis non intelligat, quod de vocibus quasi syllabæ, & partes, & distinctiones, vel versus fiunt, quæ omnia inter se mira suavitate concordant,

tantum sæpe concordiores quantum similiores. *Guido in prologo Antiphonarij cap. 9. seu ultimo.*

2. Debent insuper distinctiones ipsæ secundum Guidonem fieri, & terminari, ubi sæpe & condecensius tonus ille, in quo fuerint, poterit regulariter fortiri primordia. *Franchinus lib. 1. musica pract. cap. 8.*

NOTES ET AUTHORITEZ
du chapitre II.

I. **P**ausa est artificiosa vocis omissio. Ea autem inventa est, tum ad cantantium quietem respirationemque, tum ad cantus suavitatem, scilicet ne perpetuus unius vocis tenor obtunderet auditorem; sed & reficeretur auditus, sensus alioqui petulantissimus; quare non mediocrem jucunditatem affert cantui, si suo inseratur loco. *Glarean. lib. 3. Dodec. cap. 3.*

* *Franch. l. 2. mus. pract. c. 6.*

* Pausa est silentium vocis, vel aspirationis mensura per tantum intervalum aut spatium temporis, quantum figura pro qua ponitur contineri potest. *Orontius Finæus in appendice ad lib. 5. margarite philosophica.*

2. Quæ continua vox est, & ea rursus qua decurrimus cantilenam naturaliter quidem infinitæ sunt. Consideratione enim accepta nullus modus vel evoluendis sermonibus fit, vel acuminibus atollendis, gravitatibusque laxandis; sed



utrisque natura humana fecit proprium finem. Continuz enim voci terminum humanus spiritus fecit, ultra quem nulla ratione valet excedere. Rursus diastematicæ voci natura hominum fecit terminum, quæ acutam eorum vocem, gravemque determinat; tantum enim unusquisque vel acumen valet extollere, vel deprimere gravitatem, quantum vocis ejus naturaliter patitur modus. *Boët. lib. 1. mus. cap. 13.*

3. Distinctio sensum auget, ignavis dant intervalla vigorem. *Ausonius.*

* Etenim ut in sermonis ductu necesse est quasdam fieri silentij distinctiones, tum ut auditor intelligat clausularum diversitatem; tum etiam ut is qui loquitur, captato spiritu, majori acrimonia pronuntiet; idem quoque faciamus oportet in cantu, ut per quasdam signa confusionem illam distinguamus. *Georgius Rhau. cap. 7. mus. practica.*

4. Vbi & vacua tempora assumunt; est autem tempus vacuum, quod absque sono existit ad complendum rythmum. *Aristides Quintil. lib. 1. de musica post medium.*

* Annnumerat sono certum, atque dimensum intervalli silentium. *August. lib. 3. mus. cap. 8.*

5. Tempus est numerus, seu mensura, morus & quietis. *Aristot. 4. Physic.*

6. In iis autem numeris qui non verbis finiuntur, sed aliquo flatu, vel ipsa etiam lingua; nullum in hac re discrimen est, postquam voce percussioneve sileatur, modo ut legitimum secundum supradictas rationes intercedat silentium. *August. lib. 4. musica. cap. 14.*

* Cur in silentiorum intervallis nulla fraude sensus offenditur, nisi quia eadem juri æqualitatis, etiam si non sono, spatium tamen temporis, quod debetur,

exolvitur? Cur sequente silentio etiam brevis syllaba pro longa accipitur, non instituto, sed ipso naturali examine, quod auribus præsidet, nisi quia in spatium temporis longiorem sonum coarctare in angustias eadem illa æquabilitatis lege prohibemur? *August. lib. 6. musica. cap. 10.*

7. Ut in poëmatis non parum lucis affert decora carminis cæsura: multum etiam ornatus luculenta arsis ac thesis; ita in cantu si defuerit concinna vocum mensura, & in cantantium cœtu æqua omnium acceleratio, mira fit confusio. *Glarean. lib. 3. dodecachordi cap. 7.*

8. Secundo sunt inventæ pausæ propter notulæ difficilem positionem, & formandarum fugarum gratia. *&c.*

3. Propter evitare tritonum, semidia-penten, & alia musicæ prohibita intervalla. Item ad duarum concordantiarum perfectam distinctionem, quæ mutuo se se neutiquam possunt sequi, nisi vel pausa vel nota interveniat. 4. Propter varias cantilenæ partes, ne concertus suavitas strepere magis, quam consonare videatur; tanto enim omnis cantilena auditu suavior æstimatur, quanto pausarum idonea interceptione variabilior efficitur. *Georgius Rhau. in enchiridio musica mensuralis. cap. 1.*

* *Ioannes Galliculus de compositione cantus cap. 11.*

NOTES ET AUTHORITYZ du chapitre III.

I. **U**T autem minus quam duo tempora occupet syllaba; dum restat spatium taciturnitatis, quædam fraus æqualitatis est, quia minus quam in duobus esse æqualitas non potest. *August. lib. 6 musica. cap. 10.*

NOTES ET AUHORITEZ DE LA PARTIE VI.

NOTES ET AUTHORITY
du chapitre I.

I. **O**portet has omnes consonantias, ritè esse animo atque auribus notas: frustra enim hæc ratione & scientia colliguntur, nisi fuerint usu & exercitatione notissima. *Boëtius lib. 3. mus. cap. 10.*

* Principio itaque tenendum est omnem disciplinam musicam assuefactionem esse, quæ discenti nondum simul ostendat, cujus finis gratia unumquodque præceptum discatur. *Plutarchus in commentario de musica.*

* Igitur qui disciplinam nostram petit, aliquantos cantus notis nostris descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat, hæcque regulas sæpe meditetur; donec vi & natura vocum cognita, ignotos, ut & notos cantus suaviter cantet. *Guido Aretinus in micrologo. cap. 1.*

2. Sensus enim & ratio quasi quædam facultatis harmonicæ instrumenta sunt. *Boëtius lib. 5. mus. cap. 1.*

* Necesse quoque est circa modulatam seriem assuefieri & intellectum & sensum ad bene judicandum & illud quod manet, & illud quod movetur. *Aristoxenus: lib. 2. harmonicorum elementorum non longe ab initio.*

3. Quemadmodum ad astronomiam oculi, ita & ad harmonicum motum videntur aures fabricatæ. Quocirca & has sibi invicem esse germanas, atque similes scientias, & Pythagoræ aiunt, & nos assentimur. *Plato lib. 7. de Republica.*

4. At musico sensus subtilitas ferme principij loco habetur. Plane enim fieri nequit, ut qui male quid sensu percipiat, de hisce quæ nullo modo sentit, bene sententiam proferat. *Aristoxenus lib. 2. harmonicorum elementorum non longe ab initio.*

* A sensu aurium hujusce artis sumitur omne principium: Nam si nullus foret auditus, nulla omnino de vocibus disputatio extitisset. Sed principium quodammodo & quasi admonitionis vicem tenet auditus, postrema ergo perfectio, agnitionisque vis in ratione consistit. *Boët. lib. 1. musica cap. 9.*

5. Auris enim verba probat, & guttur escas gustu dijudicat. *Iob. 34. 3.*

6. Difficile quippe intelliguntur in eo opusculo quinque libri (sue videlicet musica) si non adsit, qui non solum disputantium possit separare personas; verum etiam pronuntiando ita sonare morulas syllabarum, ut eis exprimantur, sensumque aurium feriant genera numerorum: maxime quia in quibusdam etiam silentiorum dimensa intervalla miscentur, quæ omnino sentiri nequeunt, nisi auditorem pronuntiator informet. *August. epistola. 131.*

* Habebis ergo argumentum ad inve-niendum inauditum cantum facilimum & probatissimum, si sit qui non modo scripto, sed potius familiari collo-cutione secundum nostrum morem no-verit aliquem edocere. Namque postquam hoc argumentum cœpi pueris tradere, ante triduum quidam eorum potuerunt ignotos cantus leviter canere; quod in aliis argumentis nec multis hebdomadibus poterat evenire. *Guido Aret. cap. 3. prologi prosaici Antiphonarij.*

* Quæ omnia cum vix litteris utrumque significemus, facili tantum colloquio denudamus. *Guido. ibid. cap. 4. & cap. 15. micrologi.*

NOTES ET AUTHORITY
du chapitre II.

I. **E**st autem, quemadmodum unitas pluralitatis numerique principium, ita æqualitas proportionum. *Boëtius lib. 2. mus. cap. 2.*

* Incipiemus ab unisono, quod est consonantiarum fundamentum, quemadmodum æqualitas aliarum rationum, & unitas numerorum. *Mersennus lib. 4. harmonicorum. proposi. 18.*

2. Ex duobus enim hisce musicæ intellectus constat, sensu scilicet & memoria: quandoquidem sentire oportet quod fit, memoria vero retinere quod est factum. Aliomodo ea quæ in musicis sunt consequi non licet. *Aristoxenus. lib. 2. harmonic. elementorum.*

3. In nullo enim cantu aliis modis vox voci conjungitur vel intendendo, vel remittendo: cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utillimum est alte eas memoriæ commendare; & donec plene in canendo sentiantur & cognoscantur, ab exercitio numquam cessare; ut his veluti clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter, ideoque faciliter possidere. *Guido Aret. cap. 4. microl.*

4. Qui voci exercendæ student, à gravissimis sonis incipiunt canere; & finem facturi in eisdem desinunt. *Prolemeus lib. 3. harmon. cap. 9.*

5. In modulando vocem sistere quam maxime quærimus; quanto enim magis vocum quamlibet, unam & stabilem atque eandem faciemus, eo magis accuratior sensui apparet. *Aristoxenus lib. 1. harmonic. elementorum.*

6. In primis vitia si qua sunt oris, emendet, ut expressa sint verba, ut suis quæque litteræ sonis enuntientur. Quarumdam enim vel exilitate vel pinguedine nimia laboramus: quasdam velut acriores parum efficimus, & aliis non dissimilibus, sed quasi hebetioribus permutamus. *Quintilian. lib. 1. institur. cap. 11.*

* Itaque sit ipsa vox primum (ut sic dicam) sana, idest, nullum eorum de quibus nunc dixi patiatum incommodum; Deinde non subfurda, rudis, immanis, dura, rigida, vana, præpinguis,

aut tenuis, acerba, pusilla, mollis, effœminata: spiritus, nec brevis, nec parum durabilis, nec in receptu difficilis. *Quint. lib. 11. instit. c. 3. multo post initium.*

* Totus ergo motus cantus sit per unam voculam quæ diversæ, dum incisa, qualitatis fuerit, sunt diversa multum ei cunctis locis spatia. Vocem ergo nosce cantor omnibus flexibilem; cui autem nimis dura, manet vel mollissima, certa loca terminorum nequit fari congrue. Nec sat dura, neque mollis debet esse vocula: sed directæ, quæ æquari possit cum terminibus. Ista tonos dulce ciet, certa tenens spatia. *Guido in epologo rhythmico post formulæ modorum.*

7. Nihil odiosius est affectatione. *Quintil. lib. 1. instit. cap. 6.*

* Si qua in his ars est, ea prima est ne ars esse videatur. *Quintil. lib. 1. instit. cap. 11.*

8. Labra & porriguntur male, & scinduntur, & adstringuntur, & diducuntur, & dentes nudant, & in latus ac penè ad aurem trahuntur, & velut quodam fastidio replicantur, & pendent, & vocem tantum altera parte dimittunt. Lambere quoque ea & mordere deforme est: cum etiam in efficiendis verbis modicus eorum esse debeat motus: Ore enim magis, quam labris loquendum est, Cervicem erectam oportet esse, non rigidam, aut supinam. Collum diversa quidem, sed pari deformitate contrahitur, & tenditur: sed tenso subest & labor; tenuaturque vox ac fatigatur. Affixum pectori mentum minus claram, & quasi latiore pressò gutture facit. Humerorum raro decens elevatio, atque contractio est, brevatur enim cervix &c. *Quintilianus lib. 11. institutionum orator. cap. 3.*

* Curabit etiam ut quoties clamandum erit, laterum conatus sit ille, non capitis: Observandum erit etiam, ut recta sit facies dicentis: ne labra distor-

queantur ; ne immodicus hiatus rictum distendat : ne supinus vultus , ne inclinata utrolibet cervix. Ne supercilia ad singulos vocis conatus alleventur , ne constricta , ne dissidentia. *Quintilian. lib. 1. cap. 11.*

* *Cicero 2. de legibus.*

* Est alius concursus oris , & cum verbis suis colluctatio. Jam tussire , & expuere crebro , & ab uno pulmone pituitam trochleis adducere , & oris humorem proximos spargere , & majorem partem spiritus per nares effundere , quæ etiam si non utique vocis sunt vitia : quia tamen propter vocem accidunt , potissimum huic loco subjiciuntur. *Quintil. lib. 11. institur. cap. 3. longe a theor. te medium.*

9. Musicus naturam ipsam in vocis modulatione atque emendatione , studio , diligentia , atque industria superare potest , quemadmodum Demosthenem fecisse legimus. *Franchin. lib. 1. musica cap. 1.*

* Utendi voce multiplex ratio : Nam præter illam differentiam , quæ est tripartita , acutæ , gravis , flexæ , tum intentis , tum remissis , tum elatis , tum inferioribus modis opus est. Spatiis quoque lentioribus aut citatoribus ; sed iis ipsis media interiacent multa : & ut facies , quamquam ex paucissimis constet , infinita : ita vox & si paucas , quæ nominari possent , continet species , propria cuique est ; & non hæc minus auriibus , quam oculis illa dignoscitur. Augentur autem sicut omnia , ITA VOCES QUOQUE BONA CURA , ET NEGLIGENTIA VEL INSCITIA MINUUNTUR. Sed & cura non eadem Oratoribus , quæ phonæscis convenit : tamen multa sunt utrisque communia , firmitas corporis , ne ad spædonum & mulierum & ægrorum exilitatem vox nostra tenuetur : quod ambulatio , veneris abstinencia , facilis ciborum digestio , idest frugalitas , præstat. Præterea ut sint fauces inte-

græ , idest molles ac lenes , quarum vitio & frangitur & obscuratur , & exasperatur , & scinditur vox. Nam ut tibiæ eodem spiritu accepto , alium clausis , alium apertis foraminibus , alium non satis purgatæ , alium quassæ sonum reddunt : ita fauces tumentes strangulant vocem , obtusæ obscurant , rasæ exasperant , convulsæ fractis sunt organis similes. Finditur etiam spiritus objectu aliquo , sicut lapillo tenues aquæ , quarum fluxus etiam si ultra paulum coit , aliquid tamen cavi relinquit post id ipsum quod offenderat. Humor quoque vocem ut nimius impedit , ita consumptus destituit. Nam & fatigatio corpora non ad præsens modò tempus , sed etiam in futurum afficit. Sed & communiter phonæscis & oratoribus necessaria est exercitatio , qua omnia convalescunt. *Et paulo infra.* Exercitatio vocis talis sit , qualis usus : Nec silentio subsidat , sed firmetur consuetudine , qua difficultas omnis levatur. *Quintilianus lib. 11. institutionum oratoriar. cap. 3. non longe ab initio.*

10. Porro claræ potissimum voces eduntur ob elaboratos exacte sonos , si quidem fieri non potest , nisi hi perfecte dearticulentur , ut liquidæ voces fiant : quemadmodum & annulorum sigilla nisi exacte imprimantur. *Aristot. de objecto auditus , sive de audibilibus.*

11. Methodus canendi in eo sita est , seu potius ad hoc tendit , ut vox sit sua-vis & justa , sive per gradus , sive per saltus incedat. *Mersennus lib. 8. harmonicorum propos. 16.*

12. Duræ voces constituuntur , quoties vehementer in auditum ingruunt , quocirca etiam molestiam exhibent maxime. *Aristot. de objecto auditus.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre III.

I. C'Eux qui ont l'oreille delicate & juste , & l'imagination bien re-

glée, gardent fort bien la mesure, quoy qu'ils ne la marquent point. *Et un peu plus bas.* Or apres que l'on s'est accoustumé à garder la mesure tres-exactement, & que l'on a la voix juste; l'on peut s'assurer d'avoir deux des meilleures qualitez necessaires aux bons chanteurs. *Mersenne tome 2. de l'harmonie universelle livre 5. de la composition proposir. 11.*

2. Legitimumque sonum digito callemus & aure. *Horatius.*

3. Quod caret alterna requie, durable non est: hæc reparat vires, fessaque membra levat. *Ovidius.*

* *Quintilianus. dont le passage est cité cy-dessous aux notes du chap. 5. n. 3.*

4. Si ederem unam syllabam quanta mora peraguntur, ne multum dicam, tres passus incedentis, & aliam duplo; atque ita deinceps tam longos iambos ordinarem, simpli & dupli lex illa nihilominus servaretur; nec tamen naturale illud iudicium his dimensionibus approbandis adhibere possemus. Tenentur ergo & illi iudiciales numeri nonnullis finibus temporalium spatiorum, quos in iudicando excedere nequeunt. *August. lib. 6. mus. cap. 6.*

* *Nec volubilitate nimia confundenda quæ dicimus, qua & distinctio perit & affectus, & nonnunquam etiam verba aliqua sui parte fraudantur. Cui contrarium est vitium nimix tarditatis. Quintilianus lib. 11. cap. 3. ante medium.*

5. Denique in ipso canendi genere prima disciplina verecundia est, imo etiam in omni usu loquendi, ut sensim quis aut psallere, aut canere, aut postremo loqui incipiat; ut verecunda principia commendent processum. Speculum enim mentis plerumque in verbis refulget. *Ambrosius lib. 1. de officiis. cap. 18.*

NOTES ET AUTHORITYZ du Chapitre IV.

I. **Q**UAMVIS autem quisque cantum personet memoriter, si non cunctos ejus motus, vel sonos memoriter qui & quales sint persentit, nil dicat se sapere. *Guido in prologo rhythmico Antiphonarij.*

* *Illud tandem cognosce, quia si vis in his notis proficere; ut aliquantos ejus cantus ita memoriter discas, ut & PER SINGULAS NEUMAS, MODOS, VEL SONOS OMNES, QUI VEL QUALES SINT, MEMORITER SENTIAS, QUONIAM QUIDEM ALIUD EST MIMORITER SAPERE, QUAM MEMORITER CANERE: CUM ILLUD SOLI HABEANT SAPIENTES; HOC VERO SÆPE FACIUNT IMPRUDENTES.* *Guido in prologo profaico antiphon. cap. 2.*

* *In nullo enim cantu. Et le reste qui suit dans les notes du chap. 11. de cette partie qui est n. 3.*

2. Ad inveniendum igitur ignotum cantum, beatissime frater, prima & vulgaris regula hæc est, si litteras quas quælibet neuma habuerit, in monochordo sonaveris; atque ab ipso audiens, tamquam ab homine magistro discere poteris: Sed puerilis est ista regula, & bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus. Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio artis non solum Italos; sed etiam Gallos, atque Germanos, ipsosque etiam Græcos quæsiere magistros; sed quia in hac sola regula considerunt, non dico musici; sed neque cantores unquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt. Non ergo debemus semper pro ignoto cantu, vocem hominis, vel alicujus instrumenti quærere, UT QUASI CÆCI VIDEAMUR NUSQUAM SINE DUCTORE PROCEDERE: SED SINGULORUM SONORUM, OMNIUMQUE DEPOSITIONUM ET ELEVATIONUM DIVERSITATES

DIVERSITATES , PROPRIETATESQUE ALTE MEMORIÆ COMMENDARE. Habebis ergo argumentum ad invenendum inauditum cantum facillimum, & probatissimum ; si sit qui non modo scripto, sed potius familiari colloquutione secundum nostrum morem noverit aliquem edocere. Namque postquam cœpi hoc argumentum pueris tradere, ante triduum quidam eorum potuerunt ignotos cantus leviter canere ; quod in aliis argumentis, nec multis hebdomadibus poterat evenire. Si quam ergo vocem, vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum & indubitanter possis enuntiare, debes ipsam neumam vel vocem in capite alicujus notissimæ symphonix notare, & pro unaquaque voce memoriæ retinenda hujusmodi symphoniam impromptu habere, quæ ab eadem voce incipiat. Ut pote sit hæc symphonia qua ego docendis pueris in primis, atque etiam in ultimis utor.

UT queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum,
Solve polluti Labij reatum

Sancte Joannes.

Vides itaque ut hæc symphonia senis particulis suis, à sex diversis incipiat vocibus : si quis itaque unius particulæ caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex voces ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit. Audiens quoque aliquam neumam sine descriptione, perpende quæ harum particularum ejus fini melius aptetur ; ita ut finalis vox neumæ, & principalis particulæ æquisonæ sint : certusque esto, quia in eam vocem neuma finita est, in qua conveniens sibi particula incipit. Si vero descriptam aliquam symphoniam incognitam cantare cœperis,

multum cavendum est, ut ita proprie unamquamque finias neumam, ut eodem modo finis neumæ bene jungatur cum principio ejus particulæ, quæ ab eadem incipit voce in qua neuma finita est : Ergo ut inauditos cantus mox ut descriptos videris competenter enunties, aut indescriptos audiens cito describendos bene possis discernere, optime te juvabit hæc regula. Deinde per singulos sonos brevissimas supposui symphonias, quarum particulas cum diligenter inspexeris, uniuscujusque vocis omnes depositiones & elevationes per ordinem in principiis ipsarum particularum te invenire gaudebis. Si autem & hoc attentare potueris, ut unius & alterius symphonix quavislibet volueris particulas copulando moduleris, omnium neumarum difficiles valde atque multiplices varietates brevissima & facili regula didicisti. Quæ omnia cum vix litteris utcumque significemus, facili tantum colloquio denudamus, &c.

Guido Aret. cap. 3. & 4. prologi prosaici Antiphonarij. Vbi consequenter ponit exempla antiph. Alme rector. Salus nostra. Stabant justi. Tibi totus. Quæ videri possunt in fine vi. exempli.

3. Quoniam quidem Spiritus Sanctus videns oblectantem ac resistentem ad virtutis viam humani generis animum, & ad delectationes vitæ hujus magis inclinari, quam ad virtutis rectum iter erigi, delectabilibus modis cantilenæ vim suæ doctrinæ permiscuit : ut dum suavitate carminis mulcetur auditus, divini sermonis pariter utilitas inferatur. Secundum sapientes medicos, qui, si quando usus poposcerit, austeriora medicamenta ægris offerunt mortalibus, ne æger utilitatem præ austeritate refugiat, ora ac summitates poculi quo remedium porrigunt, melle circumliniunt. *Et infra.* O vere admirandi magistri sapiens institutum ! ut simul cantare videamur, & quod ad utilitatem animæ

pertinet, doceamur. Per quod magis necessaria doctrina mentibus nostris formatur: pro eo quod si qua per vim & difficultatem aliquam fuerint inserta, continuo dilabuntur. Ea vero, quæ cum gratia & dilectione suscipimus, nescio quo pacto magis residere in mentibus, ac memoriæ videntur inhærere. *Augustinus prologo in librum psalms. Post Basilium homilia 1. in psalms.*

* Vox autem cantoris non aspera, non rauca, vel dissona, sed canora erit, suavis, liquida, atque acuta; habens sonum atque melodiam sanctæ religioni congruentem; non quæ traducem exclamat artem, sed quæ Christianam simplicitatem ipsa modulatione demonstrat: nec quæ musica vel theatri arte redoleat; sed quæ compunctionem magis audientibus faciat. Antiqui enim pridie quam cantandum erat, cibis abstinebant: psallentes tamen legumine in causa vocis assidue utebantur. Unde & cantores apud gentiles fabarum dicti sunt. *Isidorus lib. 2. de Eccles. officiis cap. 12. & lib. 1. cap. 5.*

* Cantus ipse plenus sit gravitate; nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis, ut non sit levis: sic mulceat aures, ut moveat corda, tristitiam levet, iram mitiget, sensum litteræ non evacuet, sed fecundet. *Bernardus epist. 312. ad Guidonem Abbatem.*

* Dulcis omnino sonus in ore psallentium resonat, cum Deum corda suscipiunt dum loquuntur verbis: in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. Inde etenim in Ecclesiis Dei psalmodia cantanda præcipitur, ut fideium devotio excitetur. In hoc nocturnum, diurnumque officium, & missarum celebritates assidue clero & populo sub maturo tenore, distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibcant, & maturitate delectent. *Ioannes 22. in extravag. com. de vita & honestate Clericorum.*

4. Semper enim necesse est tria hæc in auditum incidere; sonum, tempus, & litteram, seu syllabam: fiet autem ut è sono ejusque ingressu harmoniam; è tempore rythmum, è littera aut syllaba id quod dicitur, intelligat: Quæ cum simul procedant, simul etiam sensus ea excipere debet. &c. *Plutarchus in commentar. de musica.*

* Oportet enim & melodiam contemplari, & rythmum, & dictionem, ut perfectus cantus efficiatur. *Aristides Quintilian. lib. 1. non longe ab initio.*

* Melodiam ex tribus constare λέγω; id est oratione; ἀρμυρία. id est concen-tu; ῥυθμω, id est modulo. *Plato. lib. 3. de republica.*

5. Quia cantando vitandum est, tanquam legendo. *Beda in musica præctica.*

* Cuncta enim corrumpit, ac prope-modum perdit indecora vel voce, vel gestu, pronuntiatio. *Quintilian. lib. 3. instit. cap. 3.*

* Qui in Ecclesia legere, cantare; & psallere docte nequeunt, erudiantur prius à magistris; & instructi hæc adimplere studeant, ut audientes ædificent. *Et infra.* Psalmi namque in Ecclesia non cursim, & excelsis atque inordinatis seu intemperatis vocibus, sed plane ac dilucide, & cum compunctione cordis recitentur, ut & recitantium mens illorum dulcedine pascatur, & audientium aures illorum pronuntiatione demulceatur. *Concil. Aquis-granese sub Ludovico Pio lib. 1. cap. 133. & 137.*

6. In unum terminentur partes, & distinctiones neumarum atque verborum. *Guido cap. 15. microl.*

7. Neque respirandum est ante ultimam cujusvis dictionis syllabam, nisi complures fuerint notulæ soli syllabæ superpositæ: tunc enim necessitate urgente poterit cantor post non ultimam dictionis syllabam respirare. *Franchi-*

mus lib. 1. musica practica cap. 8.

8. Iubilum namque dicitur, quando ineffabile gaudium mente concipitur, quod nec abscondi possit, nec sermonibus aperiri; & tamen quibusdam motibus proditur, quamvis nullis proprietatibus exprimat. *Gregor. 24. moral. cap. 6.*

9 Aliquando una syllaba unam vel plures habet neumas: variantur autem eæ vel omnes neumæ, cum alias ab eadem voce incipiunt; alias à dissimili; secundum laxationis & acuminis varias qualitates. *Guido cap. 15. micrologi.*

10. Synalephe est absumptio vocalis dictionem finientis à voc. li sequentem incipiente.

11. Syncope seu concisio est figura, qua littera, vel syllaba è medito dictionis absconditur; ut compostus, pro compositus.

12. Sinæresis seu contractio est figura qua duæ syllabæ contrahuntur in unam, nullo sublato elemento, ut æri pro ærei.

13. *Franchinus. lib. 3. mus. pract. cap. 13.*

* Si cansionem vulgatam *Salve Regina*, per *la, sol, la* modulari instituas, *sol* ipsum a *la* distabit semitonio, etiam si tu ibi *sol* dixeris; ut in diatonico genere Guidonis omnino locus aperiatur chromatico, id quod semitonius gaudet impensius. *Luscinius. cap. 1. commentarij 1.*

14. Si eam plenius vis proferre non liquefaciens, nihil nocet. Sæpe autem magis placet liquefcere. Porro liquefcenti voci punctum, quasi maculando supponimus. *Guido. cap. 15. micrologi. La figure de ce point dont Aretin se servoit pour marque de cét adoucissement, se peut voir au III. exemple, en la IV. façon, aux moss Ad te levavi.*

NOTES ET AUTHORITYZ
Du chapitre V.

1. **O**Mnium ecclesiarum formas prosequi neque possumus; neque aut necesse, aut utile visum est. *Glareanus lib. 2. Dodech. cap. 18.* Quippe quas non modo diversæ nationes, diversæque ecclesiæ diversas habeant: sed unum aliquando oppidum diversissimas; unumque templum sæpius & libris, & consuetudinibus variat. *Idem Glarean. lib. 1. Dodecachordi cap. 15.*

* Licet enim eadem omnibus communis artis & scientiæ præcepta sint, propriam tamen ac peculiarem ecclesiæ singulæ fortitæ sunt psallendi consuetudinem, & ritum. *Iacobus Eveillon cap. 2. de disciplina psallendi. artic. 13. de modo canendi.*

2. Fini quoque debet esse consonum principium. *Guido in prologo rhythmico antiphonarij.*

* Differentiarum autem modorum horum formulæ secundum principia cantuum dispositæ sunt: ut quemadmodum finalis vox aliquem proprium modum metitur; sic & rationabiliter principia eorundem cantuum aptiores sibi formulas coaptent: quatenus sit pulchra connexio, quæ secundum proprios in unaquaque dirigatur motus. & *infra.* Nec aliquis modorum ampliores permittitur habere formulas, nisi quæ ex ipso regulariter generari possunt. *Guido in epilogo (vel potius prologo) in modorum formulis, & cantuum qualitatibus.*

3. Non alia est autem ratio pronuntiationis quam ipsius orationis. Nam ut illa emendata, dilucida, ornata, apta esse debet: ita hæc quoque emendata erit, id est vitio carebit, si fuerit os facile, explanatum, jucundum, urbanum, id est, in quo nulla neque rusticitas, neque peregrinitas resonet. Non enim sine causa dicitur barbarum, Græcumve:

nam sonis homines, ut æra tinnitu, dig-
noscamus &c. *Et paulo infra.* Dilucida
vero erit pronuntiatio, primum, si ver-
ba tota exegerit, quorum pars devorari
pars destitui solet, plerisque extremas
syllabas non proferentibus, dum prio-
rum sono indulgent. Ut est autem ne-
cessaria verborum explanatio; ita om-
nes computare & velut annumerare
litteras, molestum, & odiosum. Nam
& vocales frequentissime coeunt; &
consonantes quædam insequente voca-
li dissimulantur: utriusque exemplum
posuimus, multum ille & terris. Vita-
tur etiam duriorum inter se congressus,
unde pellexit, & collegit, & quæ alio
loco dicta sunt. Ideoque laudatur in ca-
tulo suavis appellatio litterarum. Secun-
dum est, ut sit oratio distincta, id est,
ut qui dicit, & incipiat ubi oportet &
desinat. Observandum etiam quo loco
sustinendus & quasi suspendendus ser-
mo sit, quo deponendus. Suspenditur
arma, virumque cano &c. *Et paulo
infra.* Sunt aliquando & sine respi-
ratione quædam moræ etiam in perio-
dis: ut in Philippica 2. In cœtu vero po-
puli Romani, negotium publicum ge-
rens, magister equitum, &c. Multa
membra habent. Sensus enim sunt alij
atque alij, & sicut una circumductio
est, ita paulum morandum in his inter-
vallis, non interrumpendus est contex-
tus: & è contratio spiritum interim re-
cipere sine intellectu moræ necesse est:
quo loco quasi surripiendus est: alio-
qui si incite recipiatur, non minus af-
ferat obscuritatis, quam vitiosa distin-
ctio. Virtus autem distinguendi fortasse
sit parva, sine qua tamen esse nulla alia
in agendo potest.

Ornata est pronuntiatio cui suffragan-
tur vox facilis, magna, beata, flexibilis,
firma, dulcis, durabilis, clara, pura,
secans aëra, auribus sedens. Est enim
quædam ad auditum accommodata non
magnitudine sed proprietate, ad hoc

velut tractabilis, utique habens omnes
qui in se desiderantur sonos, intensio-
nesque, & toto (ut aiunt) organo in-
structa; cui aderit lateris firmitas, spi-
ritus cum spatio pertinax, tum labori
non facile cessurus &c. *Et paulo infra.*
Nam prima est ratio recte pronuntian-
di æqualitas, ne sermo subsulter impari-
bus spatiis ac sonis, miscens longa bre-
vibus, gravia acutis, elata summissis, &
inæqualitate horum omnium, sicut pe-
dum, claudicet. *Et infra.* Promptum
sit os, non præceps: moderatum, non
lentum. Spiritus quoque nec crebro
receptus concidat sententiam: nec eo
usque trahatur, donec deficiat. Nam
& deformis est consumpti illius sonus,
& respirationi sub aqua diu pressi simi-
lis, & receptus longior, & non oppor-
tunus, ut qui fiat, non ubi volumus, sed
ubi necesse est. Quare longiorem dictu-
ris periodum colligendus est spiritus: ita
tamen ut id neque diu, neque cum sono
faciamus, neque omnino ut manifestum
sit, reliquis partibus optime inter junctura-
ras sermonis revocabitur. Est interim &
longus, & plenus, & clarus fatis spiritus,
non tamen firmæ intentionis, ideoque
tremulus: ut corpora quæ aspectu inte-
gra, nervis parum sustinentur. *Et infra.*
Apta pronuntiatio ea est, quæ de iis
quibus dicimus, accommodatur: quod
quidem maxima ex parte præstant ipsi
motus animorum, sonatque vox, ut fe-
ritur. *Quintilianus lib. 11. institut. cap.
3. longe ante medium.*

* Sciat ubi suspendere spiritum debeat,
quo loco versum distinguere, ubi clau-
datur sensus, unde incipiat, quando
attollenda vel summittenda sit vox, quid
quoque flexu, quid lentius, celerius,
concitatus, lenius, dicendum, demon-
strari nisi in ipso opere non potest.
Unum est igitur quod in hac parte præ-
cipiam: ut ista omnia facere possit; in-
telligat. Sic autem in primis lectio viri-
lis, & cum suavitate quadam gravis, &c.

Quintilian. lib. 1. institut. cap. 8.

* Curabit etiam, ne extremæ syllabæ intercitant, ut par sibi sermo sit.

Quintilian. lib. 1. institut. cap. 11.

* Naturalis autem rhythmus animatæ voci cognoscitur attributus, qui tunc pulchre melos custodit, si apte taceat, congruenter loquatur, & per accentus viam musicis pedibus composita voce gradiatur. *Cassiodorus lib. 2. variarum epist. 40^a.*

4. In modum curentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant, *Guido cap. 15. microl.*

5. Proximam clausulis diligentiam postulant initia. *Quintilian. lib. 9 instit. cap. 4.*

6. *Nouvelle methode de la langue Latine, traité des accens.*

* *Orontius Finæus in margarita philosophica lib. 1. tract. 3. cap. 13. in regulis accentuum.*

7. Accentus est vitio carens vocis artificiosa pronuntiatio. *Cassiodor. de arte grammatica.*

8. *Cicero de Oratore.*

9. Ut nulla vox sine vocali est, ita sine accentu nulla. Et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis; & seminarium musices: quod omnis modulatio ex fastigiis vocum, gravitateque componitur; ideoque accentus quasi accantus dictus est. *Martianus Capella lib. 3. tit. de fastigio.*

* Sæpe vocibus gravem & acutum accentum superponimus: quia sæpe aut majori impulsu quædam, aut minori efferimus: adeo ut ejusdem sæpe vocis repetitio, elevatio, vel depositio esse videatur. *Guido cap. 15. micrologi.*

10. Accentus vocantur ab accinendo, eo quod cantum sive recitationem numerosam moderentur. *Et paulo infra.* Vides igitur quomodo ex natura accentus paulatim musica excreverit, nam

hæc totum humanæ sermocinationis negotium dirigit, ita ut tanto sit eloquium elegantius, quanto fuerit accentibus suis distinctius. Hinc omnes gentes & nationes suos accentus habent nationis proprios, & quo à cæteris gentibus distinguantur. Sicut igitur accentus parturit syllabicam pronuntiationem, ita musicus accentus harmonicam: & sicuti ex syllabica pronuntiatione rhythmus nunc veloci, nunc tardo pedum motu incedens nascitur: ita rhythmus harmonicus. *Kircher. tom. 2. musurgia univers. lib. 3. parte 2. cap. 2.*

NOTES ET AUTHORITYZ
du chapitre VI.

I. **V**OX omnium vestrum non dissona esse debet; sed consona: nec unus insipienter protrahat, & alter contrahat; aut unus humiliet vocem, & alter extollat: sed nitatur unusquisque humiliter vocem suam intra sonum concinentis chori includere, & quasi ex uno ore eundem psalmodium sonum, eandemque vocis modulationem æqualiter proferre. Qui autem vocem æquare cæteris non potest, melius est ei tacere, quam clamose perstreperere: sic enim & ministerij implebit officium, & psallenti fraternitati non faciet offendiculum. *Augustinus sermone de utilitate & cantu psalmodiarum. Citato in milliloquio. Verbo psalmus, & psallere. Et à Dionysio Charthus. sermone 5. in Domin. 2. Adventus.*

* Est enim absurdum à concentu universo discrepare & singulis rhythmis minime tribuere consentanea. *Plato. 7. de legibus.*

2. Tunc hi tres quasi uno ore laudabant, & glorificabant, & benedicebant Deum in fornace dicentes. *Daniel 3. 51.*

3. Ipsum sonum vocis libret modestia, nec cujusquam offendet aures vox fortior. *Ambrosius lib. 1. officiorum cap. 18.*

* Quando in unum cum fratribus con-

uenimus, & sacrificia divina cum sacer-
dote celebramus, verecundiæ & disci-
plinæ memores esse debemus, non pas-
sim ventilare preces nostras inconditis
vocibus. *Cyprianus, de oratione Domi-
nica.*

4. Psalmodiam non multum protra-
hamus, sed rotonde & viva voce cante-
mus, initium & finem versus simul inci-
pientes, simulque dimittentes, & bo-
nam in medio pausam tenentes. Nullus
ante alios incipere & nimis præcurrere,
& post alios nimis trahere audeat: simul
cantemus, simul pausemus, SEMPER IN
AUSCULTANDO. *Bernardus sermone 47.
in cantica versus finem.*

* Quam ob causam multi cum can-
tant, melius numeros servant, quam
pauci? An quod multi magis unum, du-
cemque respiciunt: itaque facilius asse-
qui idem possunt; quippe cum in acce-
lerando eveniat, ut plus erroris com-
mittatur. Accidit autem ut suo duci mul-
ti, quam pauci sint attentiores. Segre-
gans vero se se nemo eorum exuperata
multitudine clarere potuerit, quam-
quam inter paucos facilius proculdubio
poterit. Quamobrem inter se ipsi per
se potius, quam cum principe certant.
Aristot. sectione 19. problem. 22. & 46.

5. Cantoris duo genera dicuntur in
arte musica, sicut in ea docti homines
dicere potuerunt, præcentor, & succen-
tor. Præcentor est qui vocem præmittit
in cantu; succentor autem qui subse-
quenter canendo responderet. Concentor
autem dicitur qui consonat: qui autem
non consonat, non concinit, nec cantor
nec succentor erit. *Isidorus lib. 7. ori-
ginum cap. 12.*

* Tres sunt gradus in canendo, pri-
mus præcentoris, secundus succentoris,
tertius accentoris. *Isidor. lib. 6. orig.
cap. 19.*

6. Quod non oportet amplius præter
canonicos psaltes, id est, eos qui regu-
lariter cantores existunt, quique sug-

gestum ascendunt, & ex membrana le-
gunt, aliquos alios canere in Ecclesia.
*Concilium Laodicenum circa annum
Christi 320. canone 15.*

* Ut laici secus altare quo sacra my-
steria celebrantur, inter clericos tam ad
vigilias quam ad missas stare penitus
non præsumant; sed pars illa, quæ à
concellis versus altare dividitur, choris
tantum psallentium pateat clericorum.
Concilium Turonense anno Domini 567.

* *Chrysostomus in ep. 8. Isaiæ homilia 1.*

7. Musica enim tunc in certas quas-
dam formas suas distribuebatur: & una
erat illius species precatio ad deos, quæ
hymnorum nomine notabatur. Et illi
speciei alia erat contraria, quæ threnos;
alia quam pæanas nuncupabant: & alia
liberi patris inventum, Dythyrambi
nomine; & alia cytharedicæ leges appel-
latæ. His, aliisque huiusmodi carmi-
num formis constitutis, non licebat cui-
quam aliquo versus genere, alterius
vice, abuti: At illorum robur & nosse,
& simul de eis iudicare, & eum, qui
non pareret, multare, non erat illud
fistulæ munus; nec in hac re dominaban-
tur IMPERITÆ QUÆDAM VOCES, & ex-
clamations multitudinis, quemadmodum
hoc tempore: nec vero plausus ad lau-
des personandas; sed res tota erat penes
eos, qui eruditionem, atque disciplinam
litterarum profitebantur. IIS EA REVE-
RENTIA TRIBUEBATUR, UT AD FINEM
USQUE CUM ATTENTIONE ET SILENTIO
QUODAM EXAUDIRENTUR: PUERIS
VERO, ET PEDAGOGIS ET FREQUENTIS
POPULO, VIRGA, MAGISTERII ILLIUS
INSIGNI, ACTIONEM ILLAM ORNANTE
ADMONITIO FIEBAT. *Plato 3. de legibus
versus finem.*

* Primum igitur in chori ludo cæteris-
que musicæ modis exercendis, ubi viri,
pueri, puellæ, musicæ modis exercen-
tur, principes quidam, & quasi ante-
cessores eligendi: unus autem ille prin-
ceps est, qui non minus quam quadra-

ginta annos sic natus. *Plato 6. de legibus circa medium.*

8. Haud scio unde illi stultam illam opinionem hauserint, ut credant mensurate, compositæ, & cum recta ratione canendum non esse, nisi in musica figurata: quasi extra eam neque decorum servari, neque Dei, aut religionis rationem haberi oporteret; cum tamen plani cantus ratio, ipso nomine significata postulet, ut gravius & quasi plano pede firmiter in canendo procedatur; & ipsa notarum diversitas metiendæ vocis, id est, alias corripiendæ, alias protelandæ tenorem præscribat. Quin & illud adjungimus cantum Gregorianum seu planum aut firmum, solum esse germanum, & legitimum Dei cantum: Musicum autem istud, seu chromaticum cantillandi genus ascitum, & serius in choros introductum; ut, ne dicam, à sanctis viris sæpe improbatum; à Pio quarto tantum non abrogatum; certe Ecclesiæ Græcæ prorsus incognitum: Itaque multo studiosius & accuratius celebrandum esse; quam musicum. *Jacobus Eveillon de recta ratione psallendi cap. 2. articulo 3.*

9. Dissonantia vero fit, cum dissiſſa quodammodo & impermixta ex ambo- bus vox auditur. *Et infra.* Intervallorum nullus sonus ad continuum est consonus; sed omnino dissonus. *Nicomachus lib. 1. manualis harmonices.*

10. Unisonæ voces sunt quarum unus sonus est vel in gravi, vel in acuto. *Boëtius lib. 5. mus. cap. 4.* Vel quæ sigillatim pulsæ unum atque eundem reddunt sonum. Aequisonæ vero, quæ simul pulsæ unum ex duobus, atque simplicem quodammodo efficiunt sonum. Consonæ, quæ compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum. *Boëtius lib. 5. cap. 10.*

11. Quoniam igitur univocis quidem comparationibus proximæ sunt æquivo- cæ, necessarie est, ut æquis numeris

ea numerorum inæqualitas adjungatur, quæ est proxima æquis. Est autem juxta æqualitatem numerorum ea, quæ est dupla &c. *Boëtius lib. 5. musica cap. 10.*

* Ptolemeus lib. 1. cap. 5. fatetur Diapason esse omnium consonantiarum perfectissimam, quod ad unisonum maxime accedat; quemadmodum ratio dupla præstat cæteris, quod maxime accedat ad rationem æqualitatis. *Mersennus lib. 4. harm. proposit. 3.*

* Octava maximam habet cum unisono similitudinem, quod ex eadem divisione nascatur, & eodem fere modo aures afficiat. *Mersennus lib. 4. harm. propositione 17.*

* L'unisson est deux fois plus doux que l'octave, parce qu'il unit ses battemens deux fois plus souvent. *Mersenne tom. 1. de l'harmonie universelle. Livre 1. des consonances proposition 11.*

12. CONCINIT ENIM, QUI CONSONAT; QUI AUTEM NON CONSONAT, NON CONCINIT. *August. in psalm. 72.*

* CHORUS EST CONSENSIO CANTANTIUM; si in choro cantemus, concorditer cantemus. In choro cantantium quisquis voce discrepat, offendit auditum, & perturbat chorum. *Augustinus in psalmum 149.*

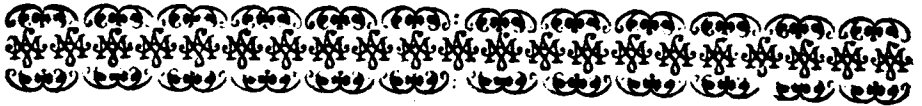
13. Diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus concordie varietate compactam bene ordinatæ civitatis insinuat unitatem. *Aug. lib. 17. de civitate Dei cap. 14.*

* Itaque, quod omnium bonorum est præstantissimum, charitatem præstat hominibus psalmodia, ut pote, quæ conventum vocum, velut commune quoddam vinculum conjunctionis animorum excogitaverit, & ad concordem unius chori harmoniam populum coaptaverit. *Basiliius homilia 1. in psalmos.*

* Charitatem psalmus instaurat, conjunctionem quamdam per consonantiam vocis efficiens, & diversum po-

pulum unius chori per concordiam | canitur; sed & singuli chorus facti estis;
 consona modulatione consocians. *Au-* | ut consoni existentes in consensu, me-
gustinus prologo in psalmos. | los Dei accipientes in unitate CANTETIS
 * Propter hoc in consensu vestro, & | IN VOCE UNA. *Ignatius martyr epist. ad*
 consona charitate JESUS-CHRISTUS | *Ephesios.*

14. ET NUNC IN OMNI CORDE, ET ORE COLLAUDATE,
 ET BENEDICITE NOMEN DOMINI. *Ecclesiastici 39. 41.*



PARTIE HUITIÈME.

Des Exemples dont il est fait mention dans les Parties
 precedentes.





EXEMPLE I.

Des diverses Figures des Systemes ou Gammes.

FIGURE DU SYSTEME DES GRECS.

Diagram of a lyre with Greek scale names. The strings are labeled from top to bottom: NETE HYPERBOLEON, PARANETE HYPERBOLEON, TRITE HYPERBOLEON, NETE DIEZEVGMENON, PARA DIEZ, TRITE DIEZ, PARAMESE, MESE, LKCHANOS MESON, PARHIPATE MESON, HIPATE MESON, LKCHANOS HYPATON, PARHIPATE HYPATON, HYPATE HYPATON, PROSLAMBANOMENOS. The instrument is divided into two diapasons.

La lettre digne les Tones Grecs, sur un corde d'un instrument de Musique, se lise de la sorte.

PARTIE VIII DES

Dont il est fait mention dans les

I. FIGURE DE LA GAMME DE

L A L A

ee	Ton	LA SOL SOL
dd	Ton	SOL FA FA
cc	Ton	FA MI MI
bb	Demyton	LA MI RE RE
aa	Ton	SOL RE VT VT
g	Ton	FA VT 7 1
f	Demyton	LA MI 6
e	Ton	LA SOL RE
d	Ton	SOL FA VT
c	Ton	FA MI 5
b	Demyton	LA MI RE
a	Ton	SOL RE VT
g	Ton	FA VT 4
f	Demyton	LA MI 3
e	Ton	SOL RE
d	Ton	FA VT
c	Ton	FA MI 2
b	Ton	LA RE
a	Ton	FA VT

II. FIGURE DE LA GAMME DE GUY ARETIN,

qui est comme un Abbrege de la premiere.

Hand diagram showing finger positions for the Guy Aretin scale. Fingers are numbered 1 to 5. Notes are placed on the fingers: 1 (F VT), 2 (A RE), 3 (B MI), 4 (C FAVT), 5 (D LA RE SOL).

FIGURE Abbregee de la III. Gamme.	FIGURE Abbregee de la IV. Gamme.	FIGURE Abbregee de la V. Gamme.
e SOL VT EA	e SOL VT	e VT
b FA MI	b FA SI	b SA SI
A MI LA RE	A MI LA	A LA
G RE SOL VT	G RE SOL	G SOL
F VT FA	F VT FA	F FA
E MI LA	E SI MI	E MI
D LA RE SOL	D LA RE	D RE
C SOL VT EA	C SOL VT	C VT
b mol Nature h Carre	b mol h Carre	b mol Nature h Carre

Il est aise de voir par le Rapport que les Lignes paralleles, Les Cordes, Les Clefs, Les Tons, et Les Demytons de tous ces Systemes, ou Gammes ont les uns avec les autres, que ces Systemes ou Gammes ne sont qu'une mesme chose, et que leur difference ne consiste que dans la seule Diversite de leurs figures, et du Nom de leur Cordes, et de leurs Clefs. D'ou ensuitte il est evident que la cinquieme figure, quoyque la plus courte et la plus simple, les comprend neantmoins toutes. Quant a la sixieme, elle est la mesme que la cinquieme, et elle ne fait autre chose que de lui ajouter les proportions et les noms de ses autres cordes.

EXEMPLES
parties precedentes.

GVY ARETIN

LA' SOL FA MI LA RESOL VTF A 2 MI LA RE SOL LA VT FA SOL 3 b MI b FA RE MI LA VT RE SOL 4 VT FA 5 MI LA RE SOL VT FA 6 MI RE VT 7 b mol Nature b carre b mol Nature b carre

1. Tetracorde des Grecs avec des intervalles de 2^{es} & 4^{es} des aiguës & des suraiguës.

III. FIGVRE DE LA GAMME DE GVY

ARETIN, Appel- lee commune .

ee MI LA dd LA RE SOL cc SOL VT EA bb FA MI aa MI LA RE g RE SOL VT f VT EA e MI LA d LA RE SOL e SOL VT FA b FA MI a MI LA RE g RESOL VT f VTF A E MI LA D LA RE SOL C SOL VT EA B FA MI A MI LA RE G RESOL VT b mol Nature b carre

IV. FIGVRE DE LA GAMME

ME, que quel ques uns appe- lent à s muices

ee SI MI dd LA RE cc SOL VT bb FA SI aa MI LA g RE SOL f VT FA e SI MI d LA RE e SOL VT b EA SI a MI LA G RESOL f VTF A E SI MI D LA RE C SOL VT B EA SI A MI LA G RESOL b mol Nature b carre

V. FIGVRE DE LA GAMME DE GVY

ARETIN, Nommie sans muiances .

ee MI Ton dd RE Ton cc VT Ton bb FA Ton aa MI Ton g SOL Ton f FA Ton e MI Ton d RE Ton e VT Ton b SA b SI Ton a LA Ton G SOL Ton f FA Ton E MF Ton D RE Ton C VT Ton B SA b SI Ton A LA Ton G SOL Ton b mol Nature b carre

VI FIGVRE DE LA GAMME OV

MONO CHOR - DE DE GVY A - RETIN :

ee dd 576
cc dd 728
cc c 7944
bb 2052
aa 2704
g 2592
f 2916
e d 3072
d 3456
c 3888
b 4096
a 4974
a 4608
G 5184
F 4892
E 6444
D 6912
c 7716
B 8192
b 8748
A 9216

Autre Abbregee avec les Seules lettres.

Abbregee avec les Seules Syllabes

■	b	e	g
■	A	G	F
■	E	D	C
■	b mol	Nature	b carre

■	SA	VT	SI
■	LA	SOL	FA
■	MI	RE	VT
■	b mol	Nature	b carre

Les Tons et les Demy-Tons qui sont marquez à costé de la V. Gamme, regardent egale- ment toutes les autres Gammes et Systemes, et y sont sousten- dus entre les Lettres de toutes ces Gammes et Systemes, aux memes endroits que dans la cinquieme Gamme. Et ainsi lon voit que dans le Systeme des Grecs, Les Tons et les Demy- tons qui sont au dessus et au dessous du b mol et du b carre repondent à ceux des tetracordes Synemenon et Diez eugmenon. du Systeme des Grecs; dou

"doivent auoir de l'un a l'au- tre, pour produire les Tons et les Demy tons qui y sont marquez .

Les quinze premieres Lettres de l'Alphabet Latin qui sont entre le Systeme des Grecs et la I Figure de la Gamme de Guy Aretin, designent les quinze Lettres, dont les Latins, qui ont precedé le siecle d'aretin, se sont seruis pour signi- fier les quinze Cordes du Systeme des Grecs .



Exemple 1. Des diuerses Figures des Systemes de Gammes.

Les Cordes de la vi. Figure, de la Gamme d'Arétin sont icy Separément estendues pour en rendre les proportions plus apparentes, la différente longueur qu'il leur donne est la Marque, de leurs proportions Geometriques, et les diuers nombres qui leur sont ajoutés, la marque des Arithmetiques.

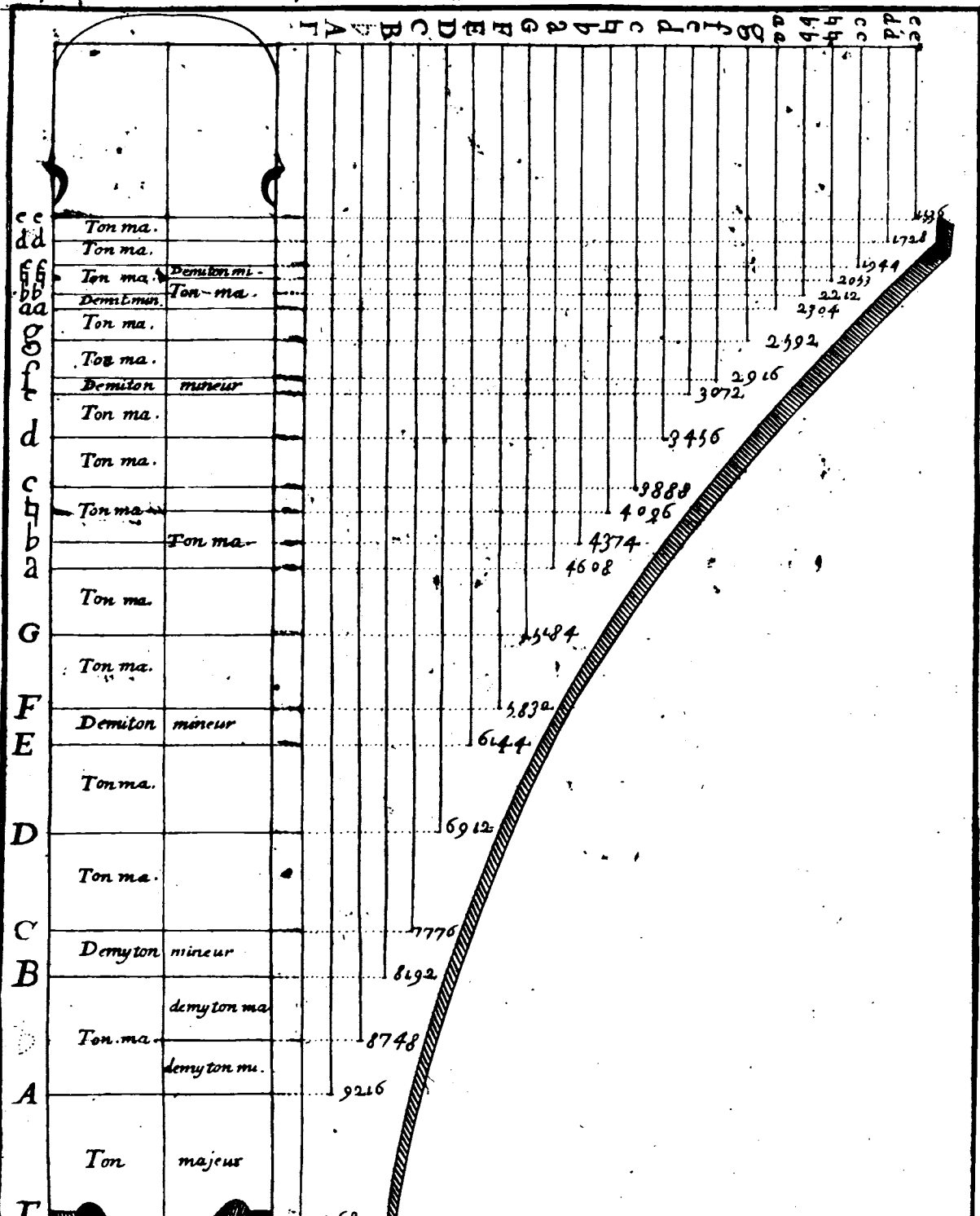


TABLE DE SIX MODES TRANSPOSEZ

	I MODE qui est en la 7 ^e octave	II MODE qui est en la 4 ^e octave	III MODE qui est en la 1 ^e octave	IV MODE qui est en la 2 ^e octave	V MODE qui est en la 2 ^e octave	VI MODE qui est en la 3 ^e octave	VII MODE qui est en la 3 ^e octave	VIII MODE qui est en la 7 ^e octave
F								
E								
D								LARE
C							SOLVT	SOLVT
B \flat					FA SA	FA SA		FA SA
A ?			LALA	MI LA	MI LA			MILA
Paranete hyperbol Trite hyper boleon	G ?	SOL SOL	SOL SOL	RE SOL	RE SOL	SOL SOL	SOL SOL	RE SOL
Aete Die zeugmen Nete syn nemenon	F ?	FA FA	FA FA	FA FA	FA FA	FA FA	FA FA	FA FA
Paranete sinenon Trite syn nemenon	E	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI
Mace	D ?	RE RE	LA RE	RE RE	RE RE	RE RE	RE RE	RE RE
Lichanos Meson	C ?	SOLVT	SOLVT	SOLVT	SOLVT	SOLVT	SOLVT	SOLVT
Parhypate meson	B ?	FA SA	FA SA	FA SA	FA SA	FA SA		FA SA
Hypate Meson	A ?	MI LA	MI LA	MI LA	MI LA			MI LA
Lichanos Hypaton etc.	G ?	RE SOL	RE SOL	SOL SOL	SOL SOL	RE SOL		RE SOL
Parhypate meson	F ?	FA FA		FA FA		VT EA		
Hypate Meson	E ?	MI MI		MI MI				
Lichanos Hypaton etc.	D ?	RE RE						

TABLE DES XII MODES NATURELS

	I MODE ou Dorian qui est en la 4 ^e octave	II MODE ou Soudien rien qui est en la 1 ^e oc- taue	III MODE ou Phrygien qui est en la 3 ^e octave	IV MODE ou Lydien rien qui est en la 2 ^e oc- taue	V MODE ou Mixolydien rien qui est en la 2 ^e oc- taue	VI MODE ou Soudien rien qui est en la 3 ^e oc- taue	VII MODE ou Phrygien rien qui est en la 7 ^e oc- taue	VIII MODE ou Lydien rien qui est en la 7 ^e oc- taue
Nete Hy- perboleon	A ?							LALA
Paranete Hyperbole Trite Hyper boleon	G ?					SOL SOL		SOL SOL
Nete Die- zeugmenon	F			FA FA	MI MI	FA FA	MI MI	FA FA
Paranete Diezeugme- non	E		FA MI	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI	MIMI
Trite Die- zeugmenon	D	SOL RE	SOL RE	RE RE	RE RE	RE RE	SOL RE	RE RE
Paranete Trite Die- zeugmenon	C ?	FA VT	FA VT	FA VT	FA VT	FA VT	FA VT	FA VT
Mace	B ?	MI SI	MI SI	MI SI	MI SI	MI SI	MI SI	MI SI
Lichanos Meson	A ?	RE LA	LA LA	RE LA	RE LA	RE LA	RE LA	RE LA
Parhypate Meson	G ?	SOL SOL	SOL SOL	SOL SOL	SOL SOL	SOL SOL	SOL SOL	SOL SOL
Hypate Meson	F ?	FA FA	FA FA	FA FA	FA FA	FA FA	FA FA	FA FA
Lichanos Hypaton	E ?	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI	MI MI
Parhypate Hypaton	D ?	RE RE	RE RE	RE RE	RE RE	RE RE	RE RE	RE RE
Hypate Hypaton	C ?	FA VT		FA VT		VT VT		
Hypate Hypaton	B ?	MI SI		MI SI				

IX MODE
ou Affi-
nal qui est
en la 4^e oc-
taue

IX MODE
ou Eolien
ou Affinal
qui est en
la 1^e octave

EXEMPLE II.

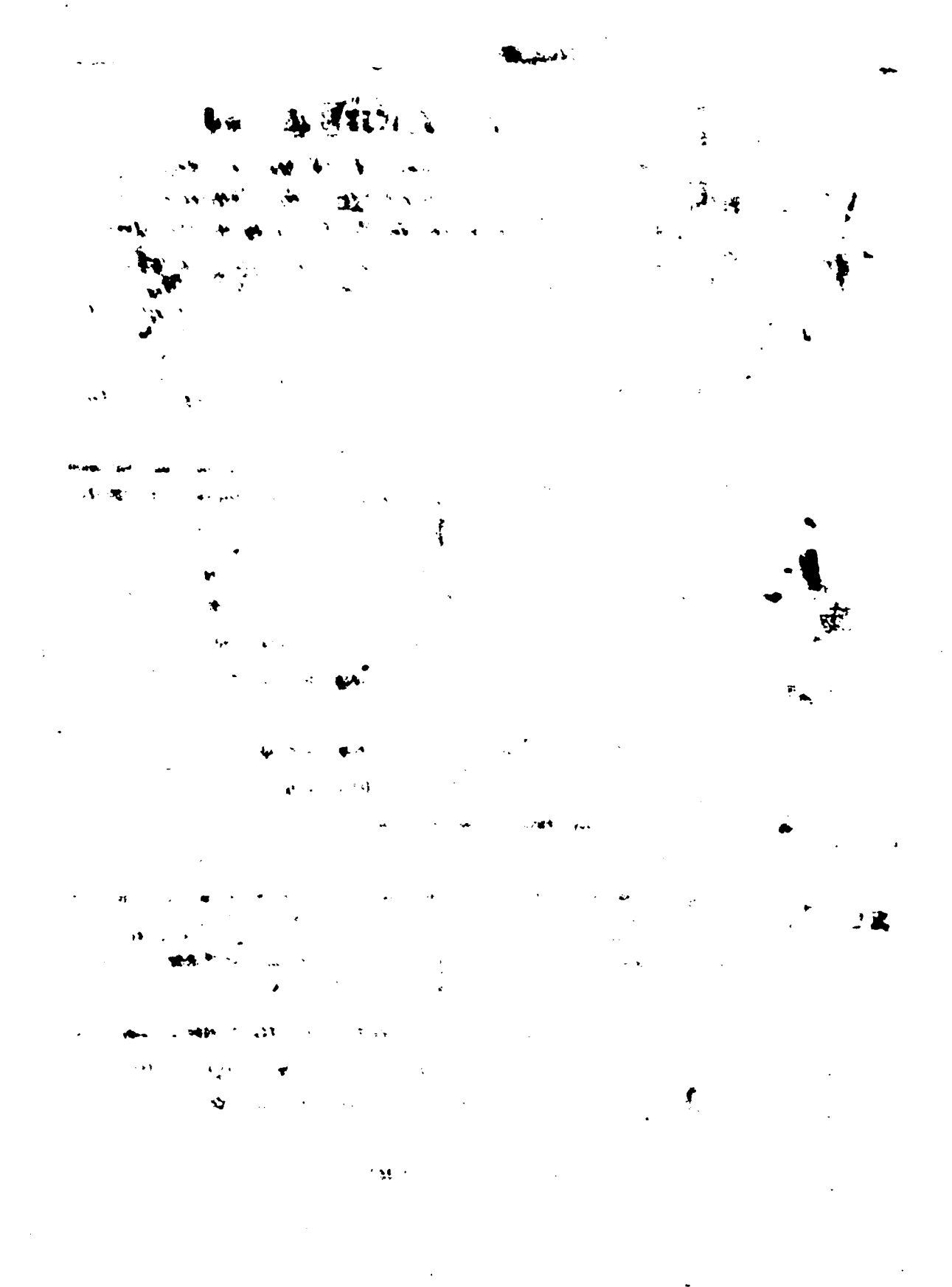
Des Modes Naturels et Transposez, et des
 Especies d'Octave dont ils sont formez, et
 Des Especies de Quarte, de Quinte, et de Sixte.

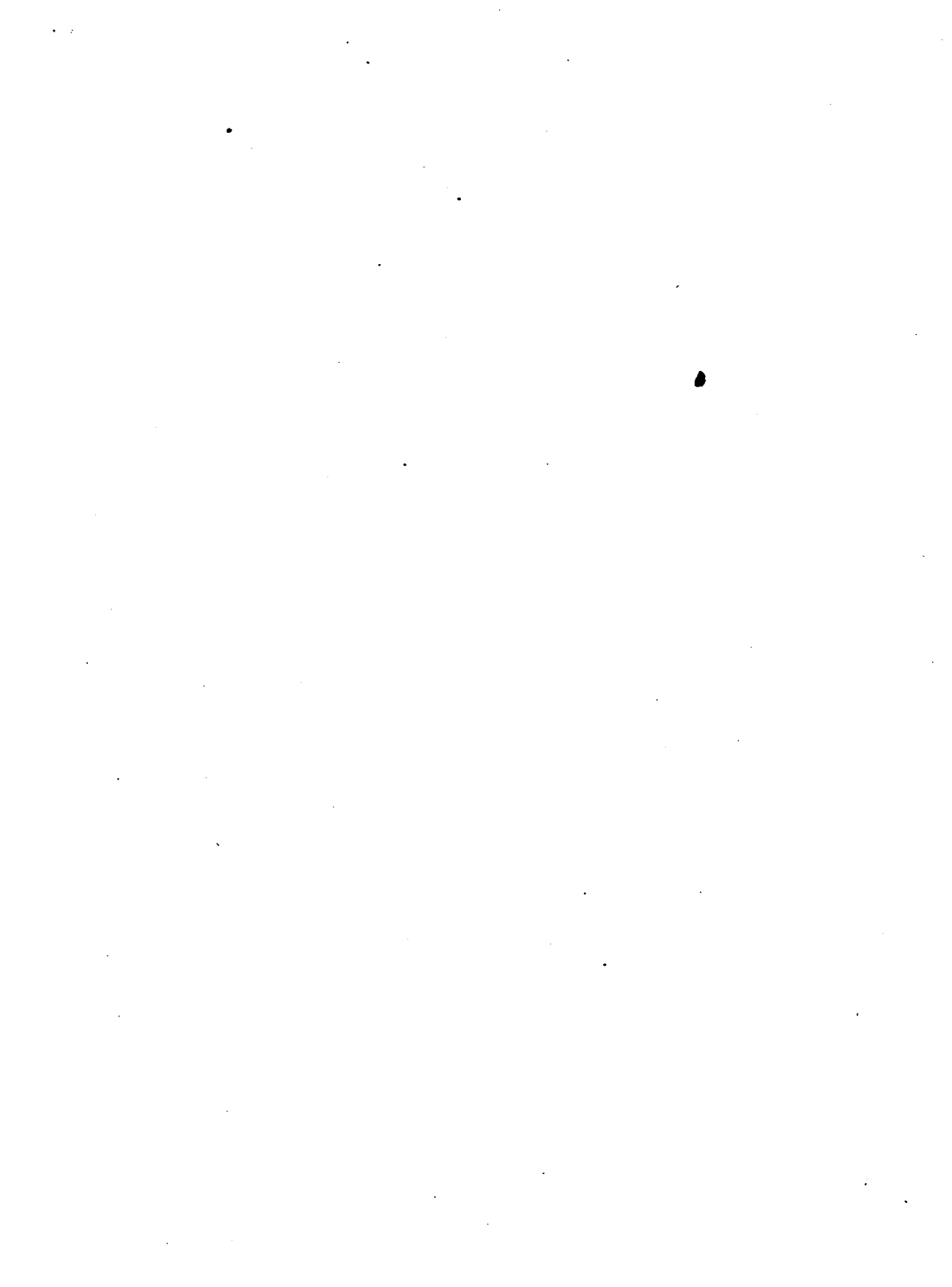
Les Mots Grecs qui sont a costé des lettres de la Gamme, sont les Noms des Quinze Cordes du Systeme des Grecs. et
 Les Chiffres qui sont a costé des lettres, marquent l'espece de chacune des Sept Octaves, dont la plus basse corde est la Finale, ou l'Affinale du Mode.

Le Chiffre n'est pas mis aux autres, afin que l'on voye plus facilement de quelle espece d'Octave les Finales et les Affinales sont prises. Les Syllabes des Modes qui sont en grand Capital marquent qu'on sonne leurs notes Modales, et leurs principales Cadences.

FA FA
MI MI
RE RE
SOL VI SOL VI
FA SA FA SA
MILA MILA MILA
RE SOL RE SOL RE SOL
FA FA VT FA FA FA
MI MI
RE RE
SOL VI
FA SA
MILA
X MODE
ou 2 Affinal qui est en la 2 octave
XI MODE
ou 3 Affinal qui est en la 3 octave
XII MODE
ou 6 Affinal qui est en la 6 octave
EA VT
MI SI
RE LA
SOL SOL SOL SOL
FA FA FA EA
LAMI MI MI MI MI
SOL RE RE RE RE RE
FA VI VT VI FA VI
MI SI
RE LA
OL SOL
FA
MI
MODE
ou 3 Affinal qui est en la 3 octave
XI MODE
ou 5 Affinal qui est en la 5 octave
XII MODE
ou 6 Affinal qui est en la 6 octave
EA VI VT VI VT VI
MI SI MI SI

LES III ESPECES DE SIXTE-MINEURE		
I	II	III
	SOL SOL	
	FA FA FA FA	
	MI MI MI MI	
	RE RE RE RE	
	SOL RE	
	FA VT FA VT FA VT FA VT	
	MI SI MI SI MI SI MI SI	
	LA LARE LARE LARE LARE LA	
	SOL SOL SOL SOL SOL SOL SOL SOL	
	FA FA FA FA FA FA FA FA	
	MI MI	
LES IV ESPECES DE QUINTE		
I.	II.	III. SOL RE
		FA VI FA VI
		MI SI MI SI MI SI
		EA EA RE LA RE LA RE LA
LES III ESPECES DE QUARTE		
I	II	III
	SOL SOL SOL SOL SOL SOL SOL SOL	
	FA FA FA FA FA FA FA FA	
	LA MI MI MI MI MI MI MI	
	SOL RE SOL RE RE RE RE RE	
	FA VI FA VI VT VI VT VI	
	MI SI MI SI	





EXEMPLE III.

Des diuerses manieres, dont l'on notoit anciennement le Chant en Occident

I. Façon avec les XV. premieres lettres de l'Alphabet Latin. extraite d'un fragment d'un M.S. de l'abbaye de Tumièges.

f h g g g h g g g g f g g f h g g g g g f f d
 Exultet jam angelica turba coelorum. exultent diuina mysteria. et infra. Per
 f g g h g g f g g f g i K L K i i i i h h g g h. h. i. g. f. g. h. h. h.
 omnia saecula saeculorum. et infra. Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera
 i hg. gh. h.
 culpas lauat. et cat.

II. Façon avec des Points ou petites notes. extraite d'un M.S. de l'abbaye de Ripouille aux Confins de Catalogne.

Heu heu mundi vita, quare me delectas ita. cum non possis mecum stare, cur me cogis te amare.
 Et d'un Messel M.S. de l'abbaye de Corbie, au Samedi Saint.

Deus qui inuisibili potentia Sacramentorum tuorum mirabiliter operaris effectum,
 Et licet nos tantis mysteriis exequendis simus indigni, Tu tamen
 gratia tuae dona non deserens es: cat:

Et d'un messel M.S. de l'abbaye de St Denis en France au St iour de Pasques.

Haec de esqua fecit Dominus exultemus et Latemur in ea
 Confitemini domino quo nambo nus quonia in sa culum
 Misericordia eius.

III. Façon avec les XV. premieres lettres et les Points ou petites notes. extraite d'un M.S. de l'abbaye de St Germain des Prez.

g. f. e. f. d. f. g. f. h. k. i. k. h. g. h. f. g. g. l. m. l. k. h. k. l. i. g. h. f. d. f. g. g.
 Aspirante Deo pariter poscente popello laude sibi dignum succedere fecit
 h. k. i. h. g. g.
 a lumpnum.

IV. Façon avec les VII. premieres lettres. extraite du M. S. de Guy Arétin.

D *a*^b *a* *a* *g* *e* *f* *g* *f* *e* *d* *d* *e* *f* *g* *a* *g*
 Primum querite regnum Dei. Au chap. XIII. de son micrologue.
g *f* *g* *a* *g*
 Ad te leuau. Au chap. XV. du mesme micrologue.
c *c* *d* *c* *a* *c* *h* *c* *a* *g* *f* *g* *g*
 Victor ascendit coelos vnde descenderat. Au chap. XVIII. du mesme micrologue.
a *c* *h* *c* *d* *e* *d* *c* *h* *a* *h* *c* *a* *a* *g* *f* *g* *g*
 Sit Nomen domini benedictum in sacula. Au Prologue rythmique de l'anti-
 phonaire.

V. Façon avec une ligne une lettre et des points ou petites notes. Extraite du Prologue Rhythmique de Guy Arétin.

f
 Spera in Domino et fac bonitatem.
f
 Sancti spiritus adsit nobis gratia.

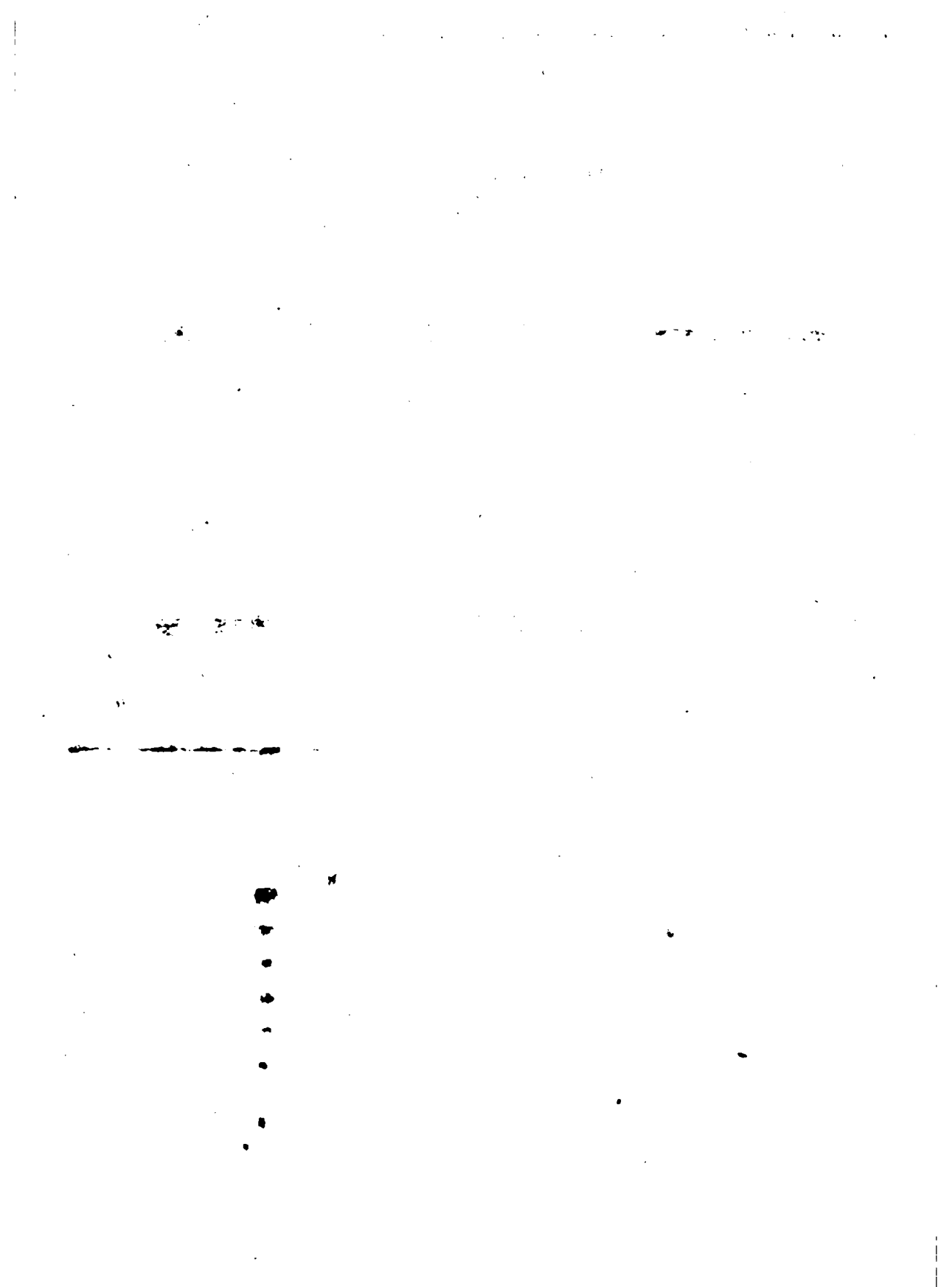
VI. Façon avec quatre lignes dont deux sont colorées, l'une de rouge, l'autre de Vert, et les deux autres tracées sans aucune couleur: Celles cy ayant à leur commencement une des sept lettres de la Gamme. Extraite de l'antiphonaire de Guy Arétin a la Messe de la Pentecoste.

ligne verte *e*
 ligne rouge *a*
 Sancti spiritus adsit nobis gratia Alle:
 ligne verte *e*
 ligne rouge *a*
 lusia Quæ corda nostra sibi faciat habitacula
 ligne verte *e*
 ligne rouge *a*
 Expulsis inde cunctis vicis spiritualibus
 ligne verte *e*
 ligne rouge *a*
 Spiritus alme illustrator cordiū, Horridas
 ligne verte *e*
 ligne rouge *a*
 nostræ mentis purga tenebras et cat.
 Et de la messe des Festes de S.^{te} Croix.

VII Façon.
 Extraite des notes de Jean des Murs Docteur de Paris et des Valeurs qui leur donne dans la Table qui est à la fin de la Theorie de sa musique dont voicy la copie.

3	81	■	Longissima	1 ^{er} Gradus
2	54	■	Longior	
1	27	■	Longa	Id est.
3	27	■	Perfecta	2 ^o Gradus
2	18	■	Imperfecta	
1	9	■	Breuis	Id est
3	9	■	Breuis	3 ^o Gradus
2	6	◆	Breuior	
1	3	◆	Breuissima	Id est
3	3	◆	Parua	4 ^o Gradus
2	2	◆	Minor	
1	1	◆	Minima	

ligne verte *e*
 ligne rouge *a*
 Mortem mortem autem crucis ac

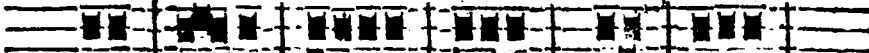


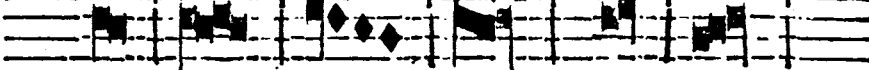
EXEMPLE IV.


Des Notes du Plain-Chant, & des Chants metriques.


Q Voy quel on employe communément le nom, la figure, & la valeur des notes de la Musique, qui y sont qualifiées breves & semi-breves, pour noter les Chants metriques : Ceux toutefois qui n'ont connoissance que du Plain-Chant & de ses notes, pourront se servir du nom, de la valeur, & de la figure des notes, qui sont cy-dessous marquées, pour en noter les mesmes chants metriques.

Notes du Plain-Chant.


Valeur. 


Liaisons. 

Valeur. 


Liaisons. 

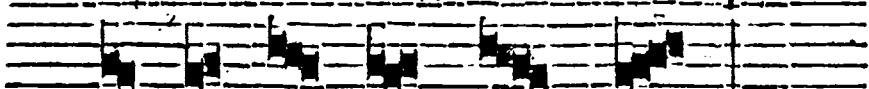
Notes des Chants metriques.


Valeur. 

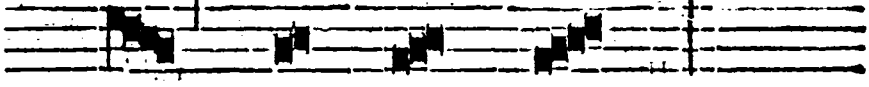
Notes. 

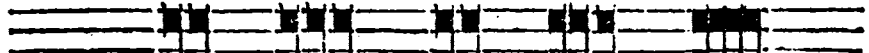
Noms. Grande. Ponctué. Longue. Breve. Semi-breve.

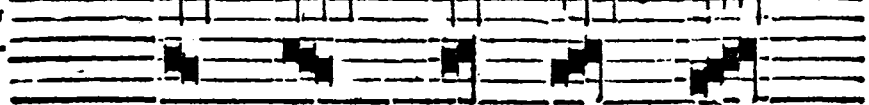
Valeur. 

Liaisons des breves. 

Valeur. 

Liaisons des longues. 

Valeur. 

Liaisons des doubles ou grandes. 

EXEMPLE V.

De la figure & de la situation des quatre lignes paralleles, des trois Clefs, & des deux signes de \flat mol & de \sharp quarré.

Façon de quatre lignes paralleles, & des neuf espaces qui sont tant sur les lignes qu'au dessus & au dessous.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Figure & situation de la clef de G. Figure & situation de la clef de C. Figure & situation de la clef de F.

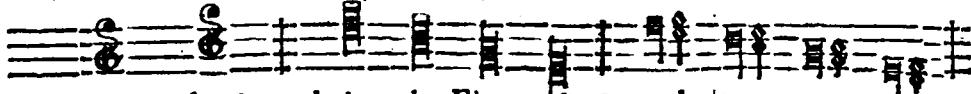
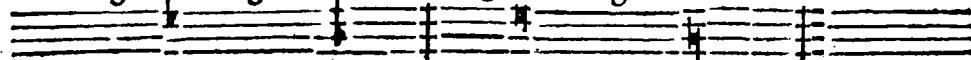


Figure du signe de \flat mol. Figure du signe de \sharp quarré.

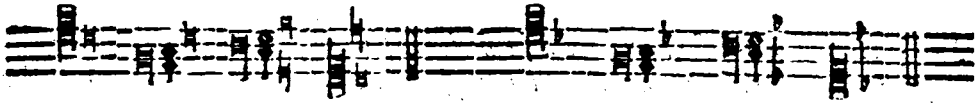


Situation des clefs des douze Modes naturels.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

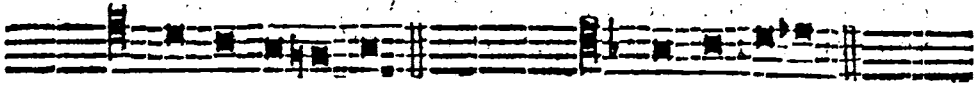


Situation reguliere du $\frac{1}{2}$ carre. Situation reguliere du $\frac{1}{2}$ mol.



Situation du $\frac{1}{2}$ carre feint.

Situation du $\frac{1}{2}$ mol feint.



Situation des clefs des douze Modes transposez.



EXEMPLE VI.

Des intervalles qui sont propres à la melodie par degrez conjoints & par degrez disjoints. Du nombre de leurs especes: Et de la maniere dont on les commence par la lettre C., qui selon Guy Aretin doit tres-certainement estre la premiere lettre de tout le chant. Ce passage d'Aretin se peut voir dans les notes du chap. XIII. de la I. Partie au n. 3.

Unissons.

ut ut ut ut. ré ré ré ré. mi mi mi mi mi. fa fa fa fa. sol sol sol sol.
la la la la. si si si si. ut ut ut ut.

Semitons.

mi fa, fa mi. si ut, ut si. la fa, fa la.

Tons.

ut ré, ré ut. ré mi, mi fa. fa sol, sol fa. sol la, la sol.
la si, si la. fa ut, ut fa.

Tierces mineures.

1. espece. 2. espece. 1. espece.

ré mi fa, ré, fa mi ré. mi fa sol, mi, sol fa mi. la si ut, la, ut si la.
2. espece. 1. espece. 2. espece.

si ut ré, si, ré ut si. sol la fa, sol, fa la sol. la fa ut, la, ut fa la,

Tierces majeures.

ut ré mi, ut, mi ré ut. fa sol la, fa, la sol fa. sol la si, sol, si la sol.
fa ut ré, fa, ré ut fa.

Quartres.

1. espece. ut ré mi fa, ut, fa mi ré ut. ré mi fa sol, ré, sol fa mi ré. mi fa sol la, mi, la sol fa mi.
2. espece. sol la si ut, sol, ut si la sol. la si ut ré, la, ré ut si la. si ut ré mi, si, mi ré ut si.
3. espece. fa sol la fa, fa, fa la sol fa. sol la fa ut, sol, ut fa la sol. la fa ut ré, la, ré ut fa la.

Quintes.

1. espece. ut ré mi fa sol, ut, sol fa mi ré ut. 2. espece. ré mi fa sol la, ré, la sol fa mi ré.
3. espece. mi fa sol la si, mi, si la sol fa mi. 4. espece. fa sol la si ut, fa, ut si la sol fa.
1. espece. fa sol la fa ut, fa, ut fa la sol fa. 2. espece. sol la fa ut ré, sol, ré ut fa la sol.
3. espece. la fa ut ré mi, la, mi ré ut fa la. 4. espece. fa ut ré mi fa, fa, fa mi ré ut fa.

Sextes mineures.

1. *espece.* 2. *espece.*



mi fa sol la si ut, mi, ut si la sol fa mi. la si ut ré mi fa, la, fa mi ré ut si la.

3. *espece.* 1. *espece.*



si ut ré mi fa sol, si, sol fa mi ré ut si. la fa ut ré mi fa, la, fa mi ré ut fa la.

2. *espece.* 3. *espece.*



ré mi fa sol la fa, ré, fa la sol fa mi ré. mi fa sol la fa ut, mi, ut fa la sol fa mi.

Sextes majeures.

1. *espece.* 2. *espece.*



ut ré mi fa sol la, ut, la sol fa mi ré ut. ré mi fa sol la si, ré, si la sol fa mi ré.

3. *espece.* 1. *espece.*



fa sol la si ut ré, fa, ré ut si la sol fa. sol la si ut ré mi, sol, mi ré ut si la sol.

1. *espece.* 2. *espece.*



fa sol la fa ut ré, fa, ré ut fa la sol fa. sol la fa ut ré mi, sol, mi ré ut fa la sol.

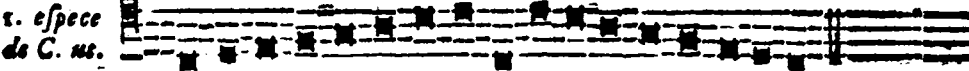
3. *espece.*



fa ut ré mi fa sol, fa, sol fa mi ré ut fa.

Octaves.

1. *espece*
de C. ut.



ut ré mi fa sol la si ut, ut, ut si la sol fa mi ré ut.

2. espece de D. ré.

ré mi fa sol la si ut ré, ré, ré ut si la sol fa mi ré.

3. espece de E. mi.

mi fa sol la si ut ré mi, mi, mi ré ut si la sol fa mi.

4. espece de F. fa.

fa sol la si ut ré mi fa, fa, fa mi ré ut si la sol fa.

5. espece de G. sol.

sol la si ut ré mi fa sol, sol, sol fa mi ré ut si la sol.

6. espece de A. la.

la si ut ré mi fa sol la, la, la sol fa mi ré ut si la.

7. espece de B. si.

si ut ré mi fa sol la si, si, si la sol fa mi ré ut si.

Double Octave ou Diapason.

MESE.

ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol la si ut. ut si la sol fa mi ré ut si la sol fa mi ré ut.
 ut ré mi fa sol ré mi fa ré mi fa sol ré mi fa. fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi ré ut.

La mesme double Octave ou Diapason transposée en \flat mol.

MESE.

ut ré mi fa sol la fa ut ré mi fa sol la fa ut. ut fa la sol fa mi ré ut fa la sol fa mi ré ut.
 ut ré mi fa ré mi fa sol ré mi fa ré mi fa sol. sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi ré ut.

Octaves transposées en \flat mol, qui selon Guy Aretin doivent commencer par F.

1. espece de F. fa.

fa sol la fa ut ré mi fa, fa, fa mi ré ut fa la sol fa.

2. espece
de G. sol.
sol la fa ut ré mi fa sol, sol, sol fa mi ré ut fa la sol.

3. espece
de A. la.
la fa ut ré mi fa sol la, la, la sol fa mi ré ut fa la.

4. espece
de γ fa.
fa ut ré mi fa sol la fa, fa, fa la sol fa mi ré ut fa.

5. espece
de C. ut.
ut ré mi fa sol la fa ut, ut, ut fa la sol fa mi ré ut.


6. espece
de D. ré.
ré mi fa sol la. fa ut ré, ré, re ut fa la sol fa mi ré.

7. espece
de E. mi.
mi fa sol la fa ut ré mi, mi, mi, ré ut fa la sol fa mi.

Abregé Rythmique des mesmes neuf intervalles qui sont
propres à la melodie.



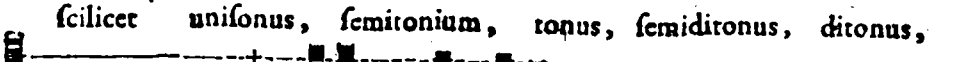
Et terni sunt motus vo- cum, quibus omnis cantile- na contextitur:



scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus,



diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum



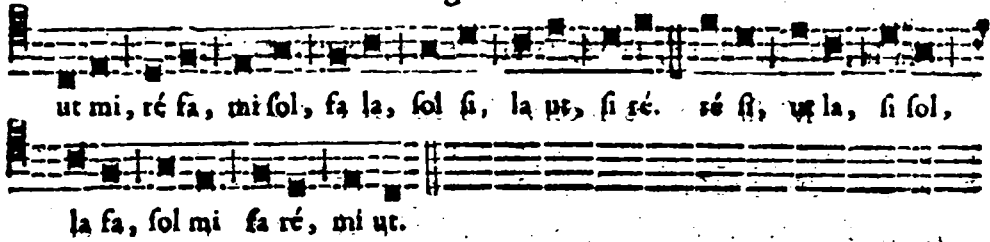
diapente; Ad hos sonat diapason. Si quem delectat psallere, hos mo-



tus vocum cognoscat.

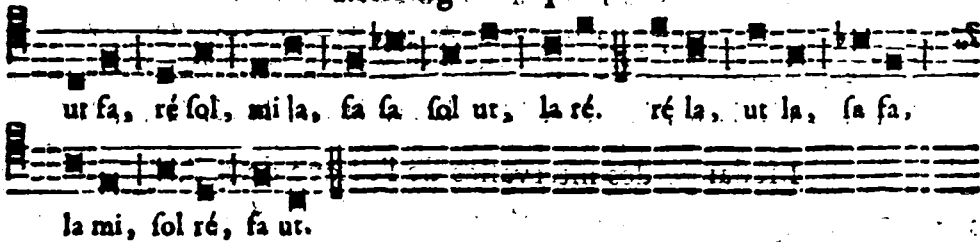
Meslange des mêmes intervalles en montant & en descendant.

Meslange des tierces.



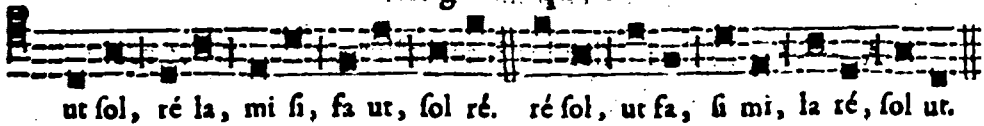
ut mi, ré fa, mi sol, fa la, sol si, la ut, si ré. ré si, ut la, si sol,
la fa, sol mi fa ré, mi ut.

Meslange des quartes.



ut fa, ré sol, mi la, fa fa sol ut, la ré. ré la, ut la, fa fa,
la mi, sol ré, fa ut.

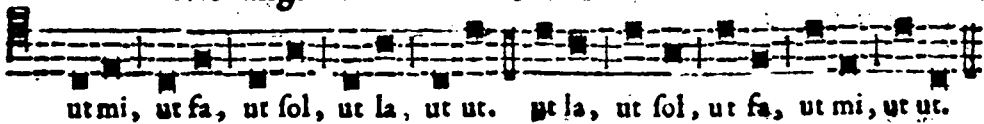
Meslange des quintes.



ut sol, ré la, mi si, fa ut, sol ré. ré sol, ut fa, si mi, la ré, sol ut.

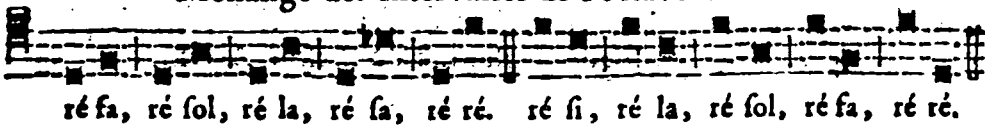
Autre meslange des intervalles de chaque octave.

Meslange des intervalles de l'octave de C ut.



ut mi, ut fa, ut sol, ut la, ut ut. ut la, ut sol, ut fa, ut mi, ut ut.

Meslange des intervalles de l'octave de D ré.



ré fa, ré sol, ré la, ré fa, ré ré. ré si, ré la, ré sol, ré fa, ré ré.

Meslange des intervalles de l'octave de E mi.

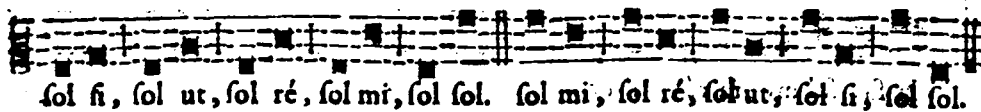


mi sol, mi la, mi si, mi ut, mi mi. mi ut, mi si, mi la, mi sol, mi mi.

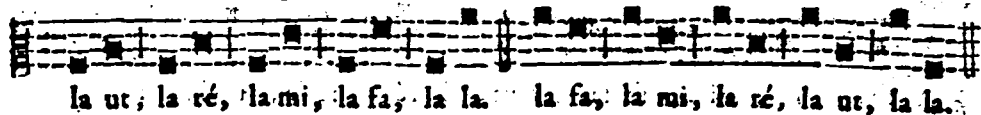
Mélange des intervalles de l'octave de F fa.



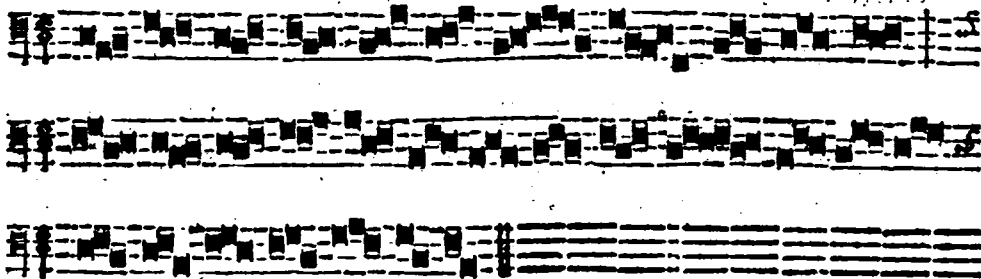
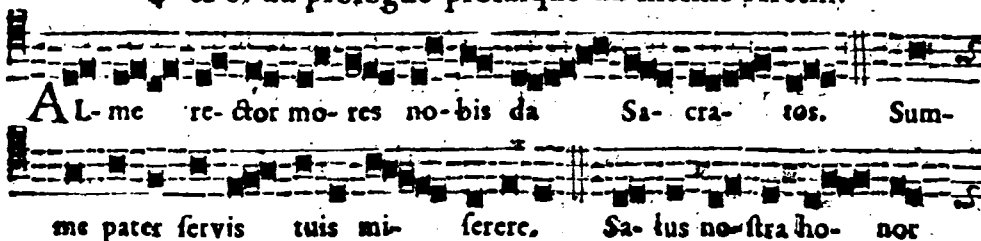
Mélange des intervalles de l'octave de G sol.



Mélange des intervalles de l'octave de A la.



Mélange des intervalles de l'octave de si.

Autre façon de mesler les intervalles de l'octave, tirée
du chapitre 16. du micrologue de Guy Artin.Autre façon de mesler les intervalles de l'octave tirée des chapitres
4. & 6. du prologue profane du même Artin.

no- ster e- sto Deus. Sta- bunt ju- sti ante Deum sem- per
 la- ti. Domino lau des om- nis crea- tura dicat.
 Deus judex justus, fortis, & pa- ti- ens. Ti- bi to- tus ser- vit
 mun- dus une De- us.

Tu Patris sempiternus es Filius. Tu Patris sempiternus es Filius.

Tu Patris sempiternus es Filius. Tu Patris sempiternus es Filius.

Tons majeurs des Musiciens. Tons mineurs.

ut ré, ré ut. fa sol, sol fa. la si, si la. ré mi, mi ré. fol la, la fol.

Semitons majeurs des Musiciens. Semitons mineurs.

si ut, ut si. mi fa, fa mi. la fa, fa la.

EXEMPLE VII.

Des intervalles qui ne sont pas propres à la melodie.

Tritons.

fa sol la si, fa, si la sol fa. fa ut ré mi, fa, mi ré ut fa.

Fausses Quintes.
 si fa, fa si. mi fa, fa mi.

Septièmes mineures.

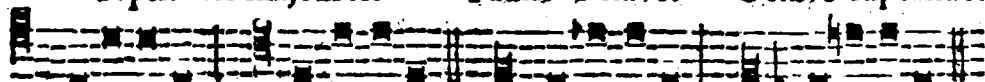


ré ut, utré. mi ré, rémi. sol fa, fa sol. la sol, sol la. si la, la si.

Septièmes majeures.

Fausse Octave.

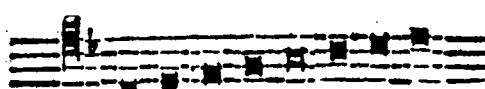
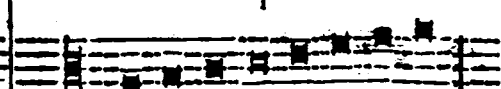
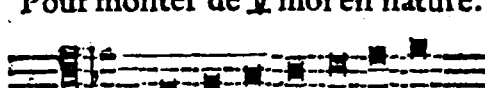

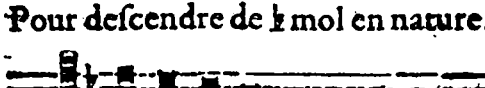
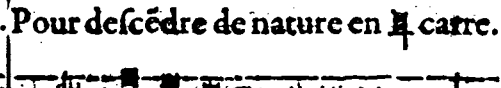
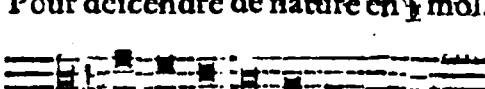
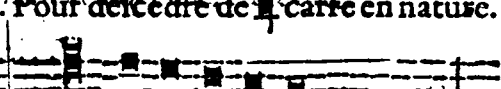
Octave superflüe.



ut si, si ut. fa mi, mi fa. si la, la si. fa si, si fa.

EXEMPLE VIII.

Des nuances.

| | |
|--|--|
| <p>Pour monter de nature en \flat mol.</p>  <p>ut ré mi fa Ra' mi fa sol.</p> | <p>Pour monter de \natural carré en nature.</p>  <p>ré mi fa Ra' mi fa sol la.</p> |
| <p>Pour monter de \flat mol en nature.</p>  <p>ut ré mi fa sol Ra' mi fa.</p> | <p>Pour monter de nature en \natural carré.</p>  <p>ut ré mi fa sol Ra' mi fa.</p> |
| <p>Pour descendre de \flat mol en nature.</p>  <p>sol fa LA sol fa mi ré ut.</p> | <p>Pour descendre de nature en \natural carré.</p>  <p>sol fa LA sol fa mi ré ut.</p> |
| <p>Pour descendre de nature en \flat mol.</p>  <p>sol fa mi LA sol fa mi ré.</p> | <p>Pour descendre de \natural carré en nature.</p>  <p>fa mi LA sol fa mi ré ut.</p> |



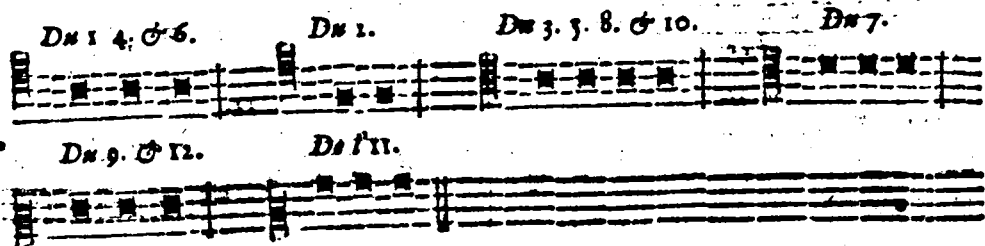
EXEMPLE IX.

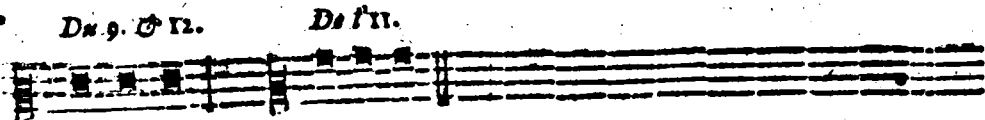
Des douze Modes naturels, & de leurs notes modales.

La note blanche marque le milieu entre la quinte & la quarte.

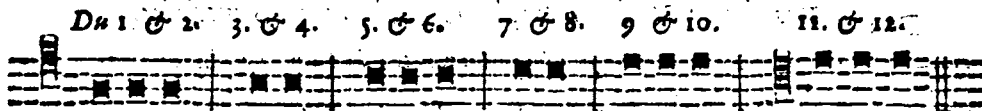
| | | |
|-------------------|------------------------|------------------------|
| 1. ou Dorien. | 2. ou Sous-Dorien. | |
| 3. ou Phrygien. | 4. ou Sous-Phrygien. | 3. Du Chant Gregor. |
| 5. ou Lydien. | 6. ou Sous-Lydien. | 3 ^e Romain. |
| 7. ou Myxolydien. | 8. ou Sous-Myxolydien. | |
| 9. ou Æolien. | 10. ou Sous-Æolien. | |
| 11. ou Ionien. | 12. ou Sous-Ionien. | |

Dominantes de ces douze modes.

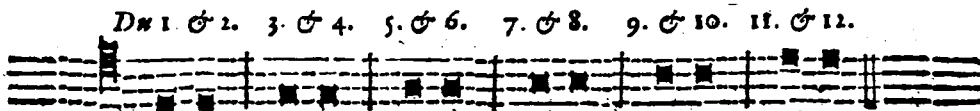
Dn 1. 4. & 6. *Dn 1.* *Dn 3. 5. 8. & 10.* *Dn 7.*


Dn 9. & 12. *Dn 11.*


Discretives des mesmes modes.



Finales des mesmes modes.



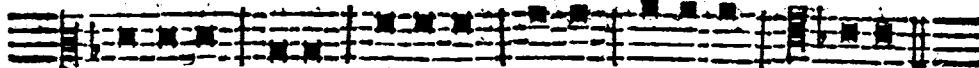
EXEMPLE X.

Des douze modes transpofez, & de leur notes modales.

| | |
|-----|-----|
| 1. | 2. |
| 3. | 4. |
| 5. | 6. |
| 7. | 8. |
| 9. | 10. |
| 11. | 12. |

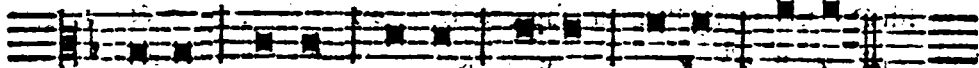
Dominantes des douze modes transposez.

DU 1. 4. & 6. 2. 3. 5. 8. & 10. 7. 9. & 12. 11.



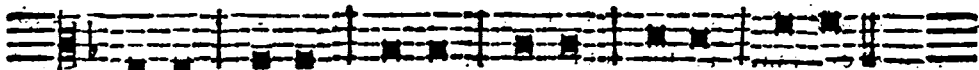
Discretives des mesmes modes.

DU 1. & 2. 3 & 4. 5. & 6. 7. & 8. 9 & 10. 11. & 12.



Finales des mesmes modes.

DU 1. & 2. 3. & 4. 5. & 6. 7. & 8. 9. & 10. 11. & 12.

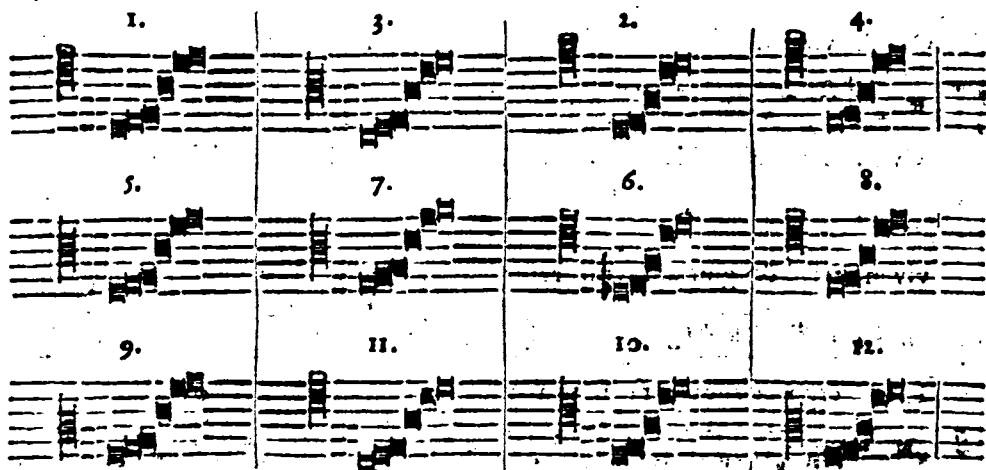


EXEMPLE XI,

DU nombre des notes dont chaque mode peut par licence excéder son Octave tant au dessus qu'au dessous : Les notes blanches marquent cet excès.

Les authentiques.

Les plagaux.



EXEMPLE XII.

Des modes qui sont superflus, ou qui surpassent leurs octaves.

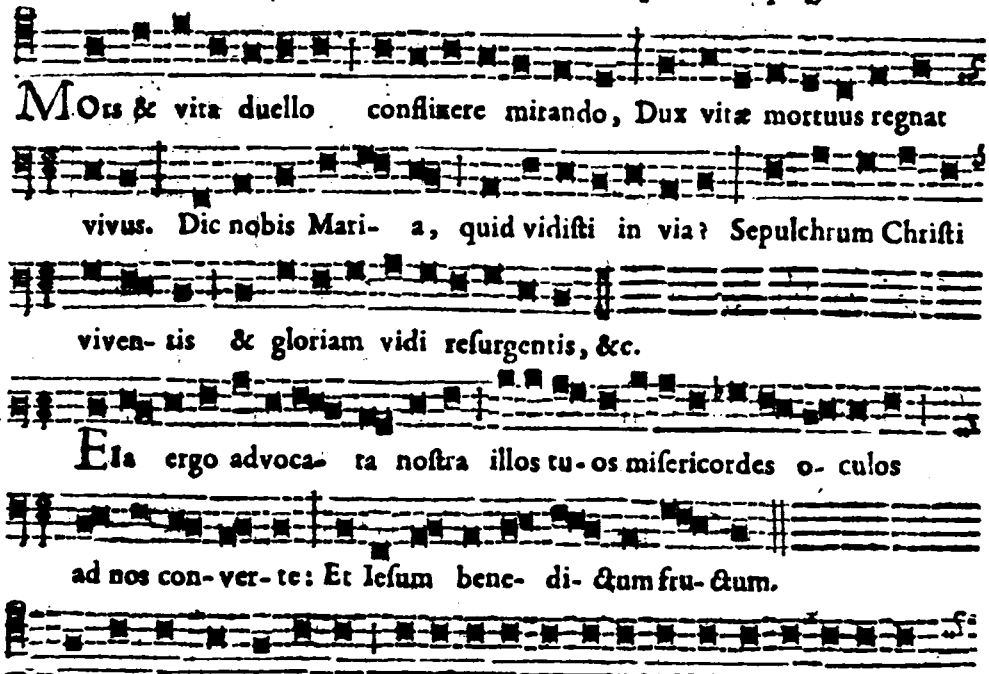
Le 8. ton irrégulier, qui est au XXIII. Exemple, est pareillement entremeslé.



Vidi Dominum sedentem super folium excelsum: & plena erat omnis terra majestate ejus, & caetera quae sub ipso erant replebant templum.

EXEMPLE XIII.

Des modes qui sont meslez de l'autentique & du plagal.

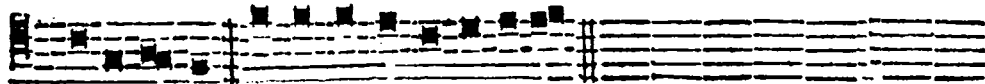


Mors & vita duello conflixere mirando, Dux vitae mortuus regnat vivus. Dic nobis Maria, quid vidisti in via? Sepulchrum Christi viventis & gloriam vidi resurgentis, &c.

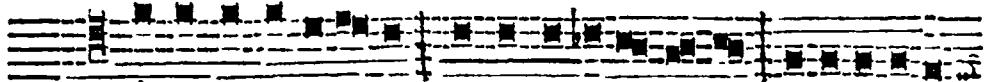
Ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte: Et Iesum benedictum fructum.

Hæc autem cum dixisset, unus assistens ministrorum dedit alapam

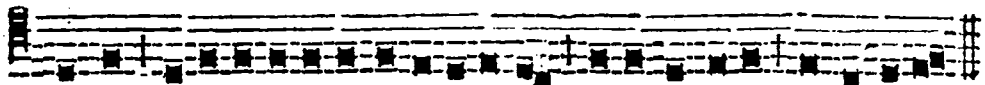
Iesu



Iesu di-cens: Sic respondes Pontifici ?

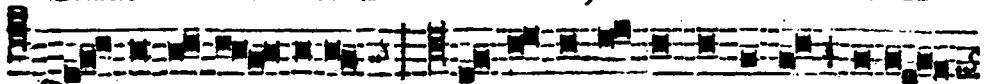


On bien. **A**Ve Rex Iudro-rum. Respondit ei Ie-sus: Si male locu-

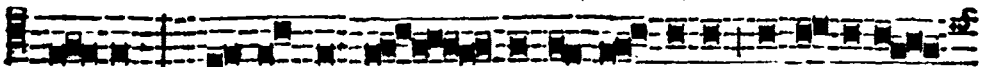


tus sum testimonium perhibe de malo; Si autem bene, quid me cædis ?

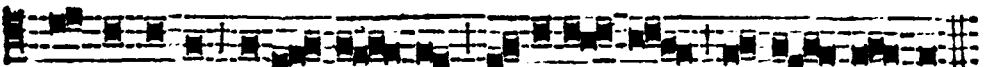
Chant entremeslé de differens Modes, du I. du V. & du VIII.



I. **S**Pi-ritus Do-mini. V. re-ple-vit or-bem terrarum, alle-



lu-ia, VIII. & hoc quod con-tinet om-nia scien-tiam

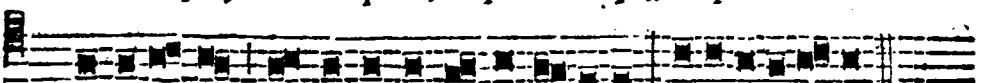


ha-bet vocis, alle-lu-ia, al-lelu-ia, al-le-lu-ia.

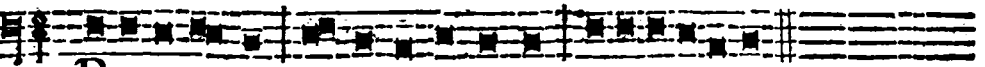
Le 8. ton irregulier, qui est au XXIII. Exemple, est pareillement entremeslé.

EXEMPLE XIV.

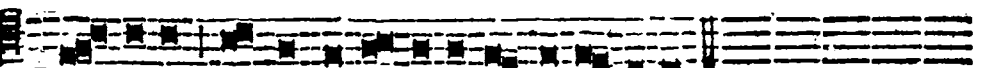
Des modes qui sont incomplets, & qui ne remplissent pas leurs octaves.



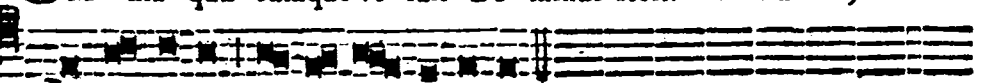
INclina-vit Do-minus aurem suam mihi. e u o u a e.



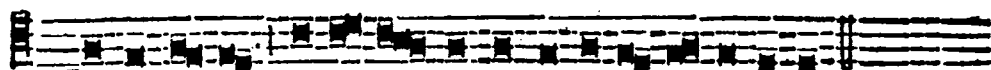
BEati om-nes, qui timent Dominum. e u o u a e.



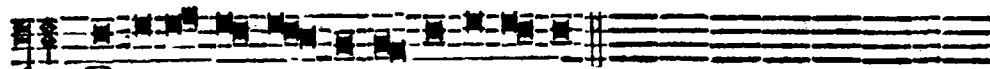
OM-nia quz-cumque vo-luit Do-minus fecit. e u o u a e. 3.



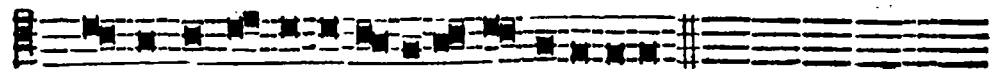
INman-datis e. jua cu-pit nimis. e u o u a e. 4.



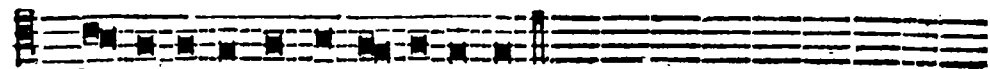
IN conspe-ctu Ange- lo- rum psallam tibi De- us meus. cuouac. 5.



Benedi-ctus Do- minus Deus me- us. cuouac. 6.



Sit nomen Do- mini be- nedi-ctum in sæcula. cuouac. 7.



CRe- didi propter quod lo- cutus sum. cuouac. 8.

EXEMPLE XV.

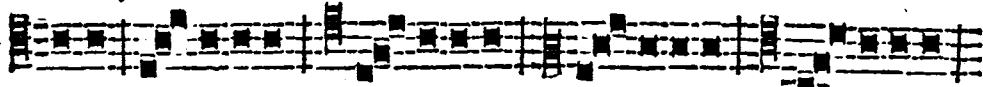
De toutes les dominantes en mesme ton de pleine voix.

1. dominante. 2. dominante. 3. dominante. 4. dominante.



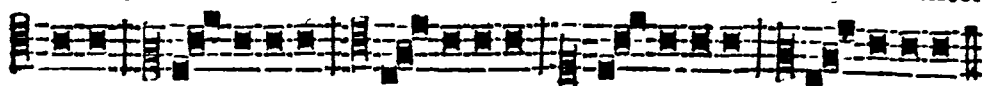
Deus.

5. dominante. 6. dominante. 7. dominante. 8. dominante.



Deus.

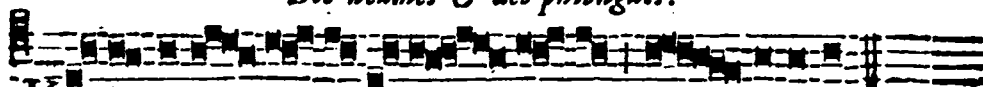
9. dominante. 10. dominante. 11. dominante. 12. dominante.



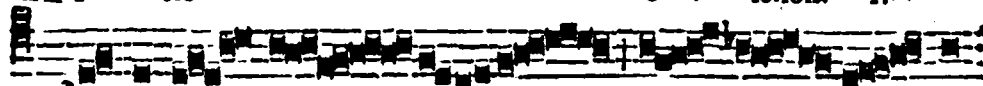
Deus.

EXEMPLE XVI.

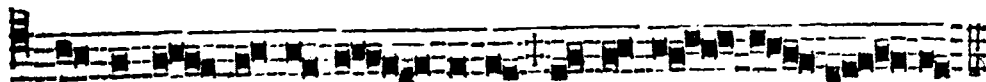
Des neumes & des phrongsues.



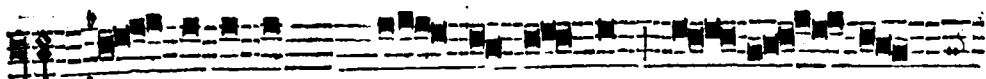
KY- ric e- leison. 1.



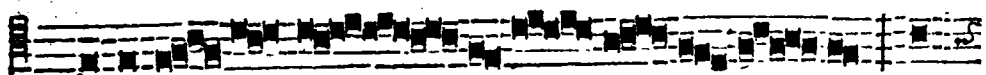
2. **I**N- quiren- tes au- tem



Do- minum non de- fi- cient om- ni bo- no. 1.



2. **A**d- juva nos, &c. pro- pter no- men tu-
um. 2.

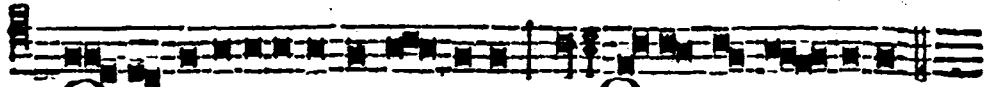
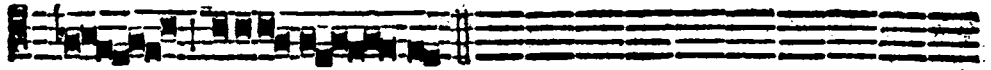


Allelu- ia. Pas-
cha no- strum immola- tus
est Chri- stus. 7.

L'Exemple suivant est tiré de l'Antiphonaire d'Aretin, In festiuitatibus S. Crucis.

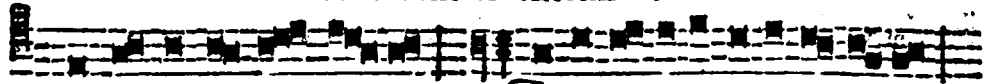


Chri- stus fa- ctus est pro no- bis obe- diens
us- que ad mor- tem mor- tem au- tem Cru-
cis. 5. Propter quod & De- us exaltavit illum,
& de- dit illi no-
men, quod est super om- ne no- men.

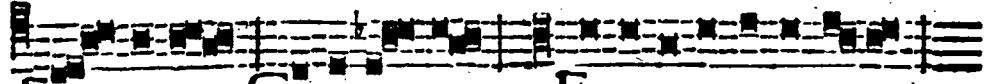


○ admirable commer- cium, &c. ○ Rex glo- riz, &c.

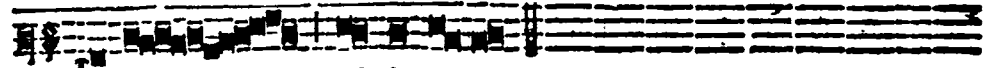
Neumes & phongues dont plusieurs Eglises de France
se servent en entonnant.



T E De- um lau- da- mus. G Loria in excelsis De- o.



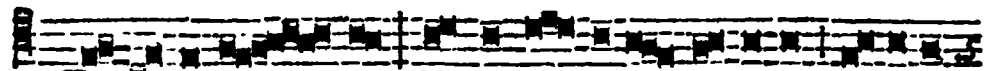
S Ta- ruit. G Audea- mus. E Cce Sacerdos magnus.



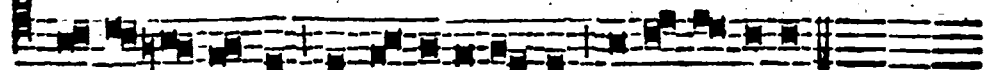
I- te Mis- sa est.

EXEMPLE XVII.

Des notes seintes.



B E- a- tus ser- vus quem cum ve- nerit Do- minus, in vene-

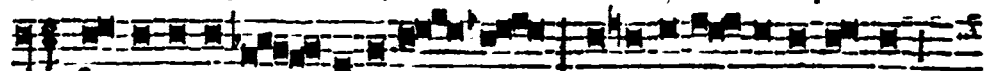


rit vi- gi lan- tem amen dico vo- bis super om- nia, &c.

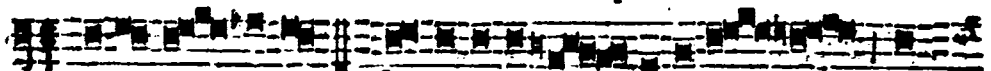


○ Sa- lu- ta- ris hostia.

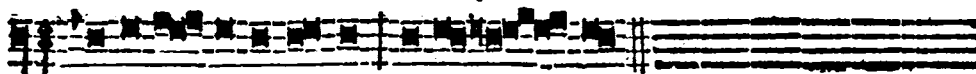
L'Exemple suivant est de Glarean lib. 2. Dodechordi cap. 1.



I- te in orbem univer- sum: & prædica- te dicen- tes



alle- lu- la. I- Te in orbem univer- sum: &c

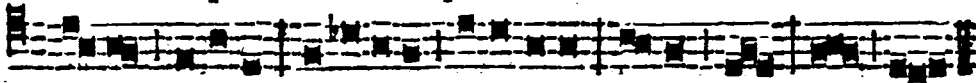


prædica- te dicen- tes. alle- lu- ia.

EXEMPLE XVIII.

Des cadences.

Cadences à la quinte. à la quarte. à la tierce. à l'unisson.



Cadences du 1. & du 2. mode.

En descendant.

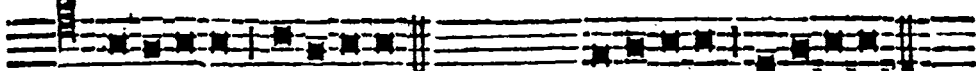
En montant.



Cadences du 7. & 8. mode.

En descendant.

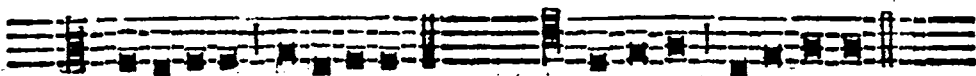
En montant.



Cadences du 9. & 10. mode.

En descendant.

En montant.



Notes survenantes aux trois fondamentales des cadences.

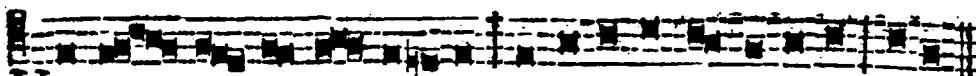


Angelum Domini. Ado- ravit. Dubites filia.

EXEMPLE XIX.

Des vers qui n'ont que la seule cadence finale.

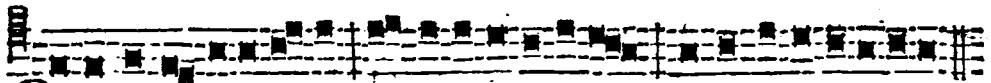
Jambiques dimetres.



V Erbum su- per- num prodiens, Nec Patris linquens dexteram, &c.

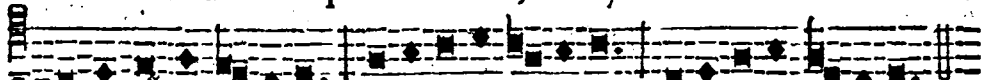
Tt ij

Trochaiques dimetres.



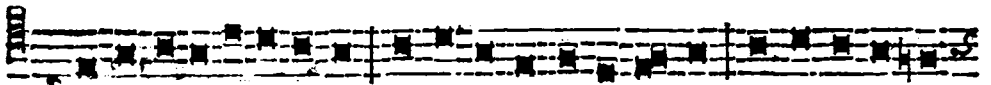
P Ange lingua glorio- si Cor- poris mysterium, Sanguinisque pretiosi, &c.

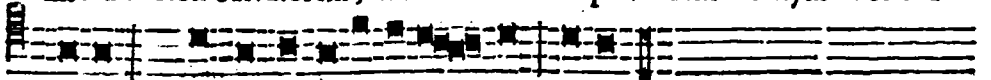
Trochaiques dimetres, une syllabe moins.

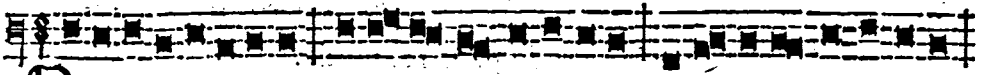


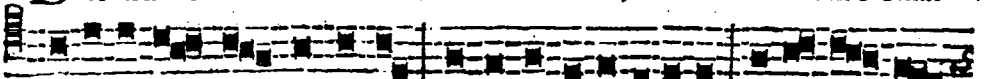
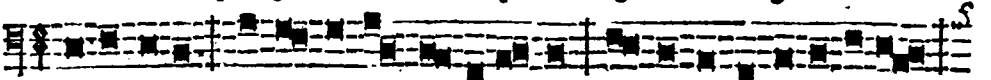
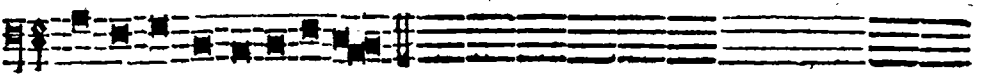
V Ep̄i sancte Spi- ritus, Et ēmitte cœ- litus, Lucis sūæ rā- dium.

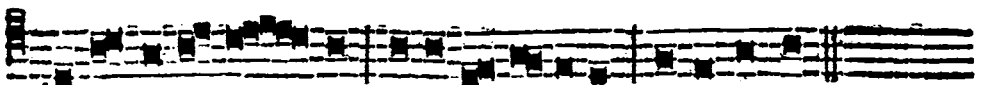
Rithmiques en façon de Trochaiques dimetres.



L Auda Sion Salvatorem, Lauda ducem & pasto- rem In hymnis & cau-

 ticis. &c. Laudis thema specia-
 lis, &c.



D ies iræ dies illa Solvet sœ- clum in favilla, teste David cum Sibilla.

 Tuba mirum spar- gens sonum Per sepulchra regionum Coget om- nes

 ante thronum. Liber scriptus pro- fere- tur, in quo totum continetur:

 Vnde mundus judicetur.

Trochaiques de trois pieds, ou Ithyphalliques,
ou Jambiques Euripedées.


A Ve maris fel- la, Dei Ma- ter alma Atque semper, &c.

Gliconiques.

Adoniques.

Victorum genus optimum. Scandere cœli.

EXEMPLE XX.

Des vers qui ont deux cadences, l'une médiane à leur césure du milieu, l'autre finale à la fin du vers
Asclepiades.

SANCTORUM meritis inclita gaudia, Pangamus focij gesta que
fortia; Nam gliscit animus pro-mere cantibus, Victorum, &c. comme à l'Exemple XIX.

Jambiques trimetres, ou senaires.

Petrus beatus catenarum laqueos Christo jubente rupit mira-
Miris modis repente liber ferrea Christo jubente vincla Petrus
bi-liter, &c. Per infinita æternitatis sæcula.
e-xiit, &c.

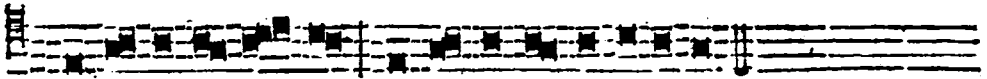
Saphiques.

Extraits du chap. 3. du Prologue de l'Antiphonaire de Gny Aretin.

VT queant laxis resonare fibris Mira gestorum famuli tuorum
Sol-ve polluti labij reatum, Sancte Ioannes. 2.

Psalmodiques.

Dixit Dominus Domino meo, sede à dextris meis. 2.

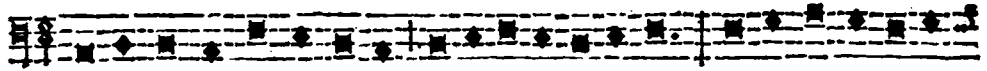


TE De-um lau-da-mus, Te Do-minum confitemur.

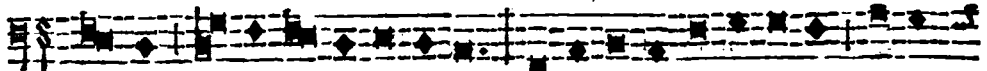
E X E M P L E X X I.

Des chants metriques.

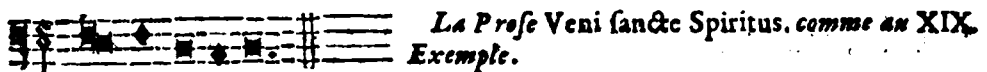
Chants trochaiques.



Tibi Chrifte splendör Parris, Vita, virtüs cordium, Ia cōnspectū Ange-



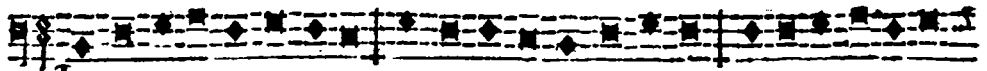
lo-rūm Vo-tis vo-ce psallimus, Alternātes concrepandō Melōs



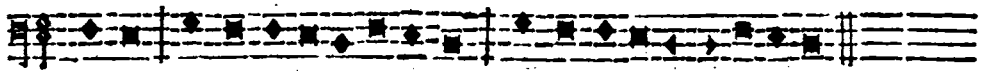
La Prose Veni sancte Spiritus. comme au XIX. Exemple.

da-mus vocibus. 2. I.

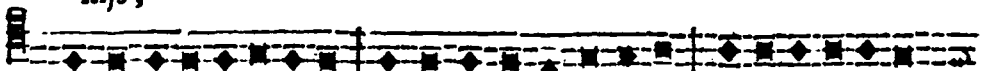
Chants Jambiques.



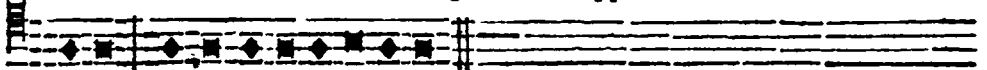
Immenſe cœli conditor, Qui mixta ne cōfunderent, Aquæ fluenta di-
Telluris ingens conditor, Mundi ſolum qui e-ruens, Pulſis aquæ mole-



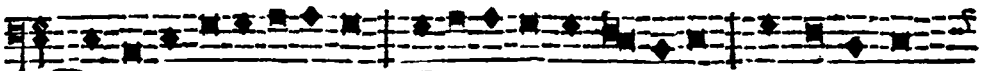
videns, Cœlum dedisti limitem. Terram dedisti immobilem. 1. I.
ſtijs,



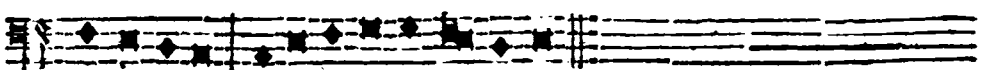
Iam lucis ortō ſyderē Deum precemur ſupplices, Vt in diurnis a-



ctibus Nōs ſeruet à nocentibus. 6. I.



Cōnditor almæ ſyderabadum, Æterna lux crēden-tium, Chrifte Redem-



ptor omnium, exaudi precēs ſup-plicum. 4. I.

Vexilla

V Exil- la Re- gis prodeunt, Fulget crucis myſterium, Quo carne car-
 nis con- ditor Sūſpenſus eſt patibulo. 1. I.
 F Ōrtem viri- li peſtoirē Laūdemus om- nēs fœ- minam, Quæ ſanctita-
 tis glo- ria, Vbi- que ful- get inclya. 6. I.

Chants Dactyliques.

I ſte Cōnfef- ſor Domini ſacratus Feſta plēbs cuius celebrat per or-
 bem, Hodiē lætus meruit ſcretā Scandere cœli. 2. D.
 Vt queant laxis. *comme à l'Exemple XX.*

Chant Dactylique meſlé de l'Iambique au troiſième vers.

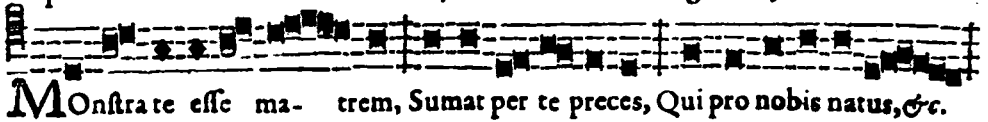
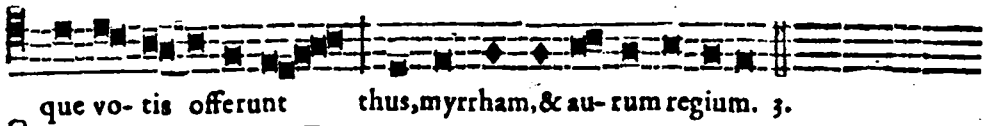
Iam lūcis orto ſiderē Dēum precemur ſūpplices; Vt in diurnis ac-
 ribus Nos ſeruet à nōcētibus. 2. D.

EXEMPLE XXII.

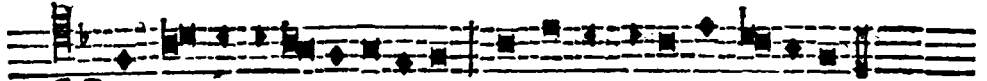
De la ſynalephe, de la ſyncope, & de la ſynereſe des notes dans le chant des vers.

Eſpece de ſynalephe, ou d'éliſion des mots des vers dans le Plain-chant.

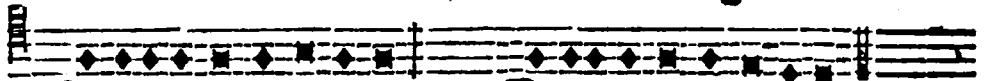
V Ide- re poſtquam illum magi Eo- a pro- munt mu- nera, Srat-
 V u



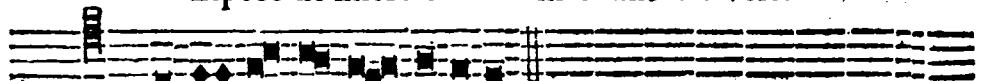
Espece de finalephe, ou d'éliſion des mots des vers,
en chants metriques.



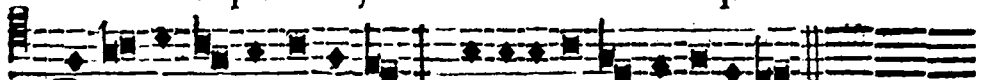
Espece de ſyncope en chants metriques.



Espece de ſinereſe au Plain-chant des vers.



Espece de ſynereſe aux chants metriques.



EXEMPLE XXIII.

Formules des intonations, des mediations, des teneurs, & des terminaiſons de toute ſorte de chants pſalmodiques.

IL y a trois choſes à remarquer aux intonations, aux teneurs, & aux mediations de chaque ton, ou mode de la pſalmodie. 1. La façon avec laquelle elles doivent être faites lors qu'elles ſont ſimples. 2. Comment elles ſe font quand elles ſont doubles & ſolemnelles. 3. La maniere d'appliquer les notes, ſoit fondamentales, ſoit ſurvenantes, ſur les diſſerſes diſtitions de la lettre qui ſe rencontrent aux meſmes intonations & mediations.

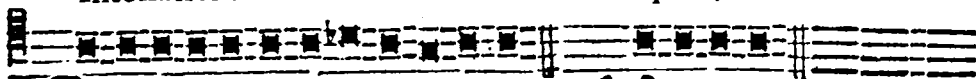
Il y a pareillement deux choſes à obſerver aux terminaiſons. 1. Le rapport ou la

correspondance qui doit estre entre les differens commencemens des Antiennes & les diverses terminaisons de chaque ton ou mode. 2. La façon d'appliquer les notes, tant fondamentales que survenantes des differentes terminaisons, sur les diverses dictions du texte. Ces cinq choses seront cy-dessous marquées en chacun des douze tons ou modes, suivant leur ordre & selon l'usage Romain, qui est conforme aux formules des modes de Guy Arétin, qui a esté si soigneux de les descrire, & de marquer le rapport qui doit estre entre les diverses terminaisons d'un mode (qu'il appelle ses différences) & les commencemens du mesme mode, qu'il fait quasi mention de toutes ses pieces en particulier. L'on se contentera toutefois de marquer icy leurs divers commencemens qui ont du rapport avec chaque difference terminaison; parce que tous ceux qui y sont semblables doivent avoir pareillement la mesme terminaison, outre qu'on les peut tous voir en détail dans l'Antiphonier Romain. Quant à la distinction des notes fondamentales & des survenantes, & se fera par le moyen des notes breves qui seront mises aux endroits des survenantes.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

Du I. ton.

Intonations & mediations des Festes simples, & des feries.

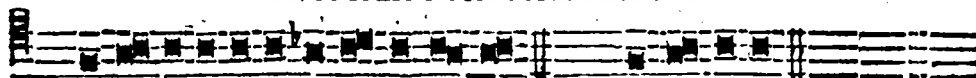


Benedictus Dominus Deus Isra- el.
Quia fecit mihi magna qui potens est.

Magnificat.
Qui facit hæc.

Intonations & mediations des Festes solemnelles, doubles, & semy-doubles.

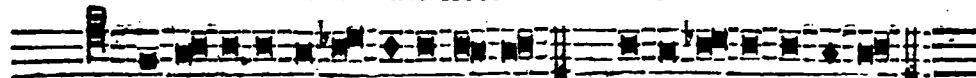
Avec leurs notes fondamentales.



Et e- rexit cornu salu- tis no- bis.
Efu- rientes imple- vit bo- nis.
Quia fecit, &c. qui potens est.
Sicut locutus est per os sancto- rum.

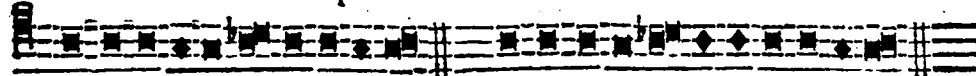
Magni- ficat.

Avec leurs notes survenantes.



Et e- xultavit Spi- ritus me- us.

Confite- ri Domino.



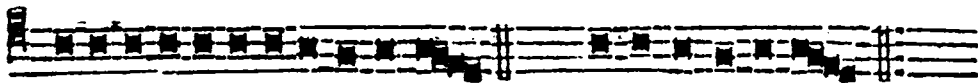
A progenie in progenies.

Propheta altis- simi vocaberis.

V u ij

I. Différence ou terminaison du I. ton.

Avec ses notes fondamentales.



Et in sæcula sæculorum. Amen.
pedum tu-orum.
civitas Dei.

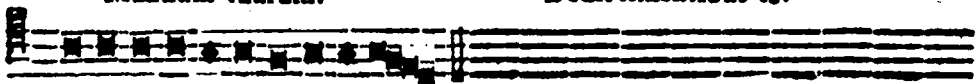
Sæculorum. Amen.
Loquebar pacem de te.
Tua non sum o- blitus.

Avec ses notes survenantes.



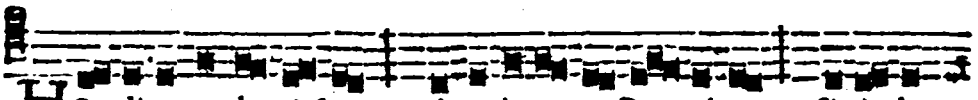
In pulverem deducat.
Ardentibus efficit.
Longitudinem dierum.
Manuum tuarum.

In domum Domini sbimus.
Nomini tu- o al- tissime.
Invoca- verimus te.
Dedit timentibus se.

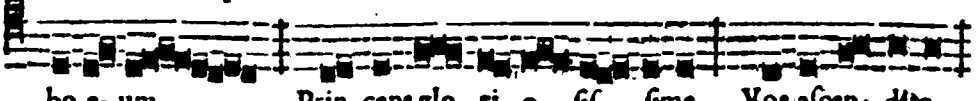


Ante luciferum genui te.
Nómine Domini al- tissimi.

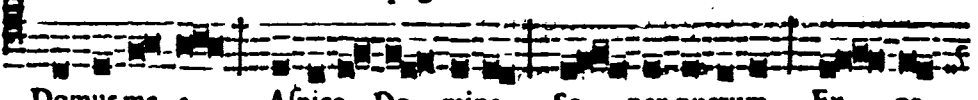
Divers commencemens des Antiennes du I. mode qui ont du rapport avec la I. différence ou terminaison.



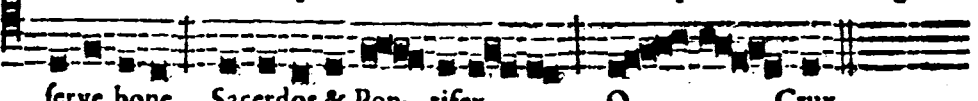
HO- die comple- ti sunt. Amavit e- um Do- minus. Simi- la-



bo e- um. Prin- ceps glo- ri- o- sis- sime. Vos ascen- dite.



Domus me- a. Aspice Do- mine. Se- nex, puerum. Eu- ge-

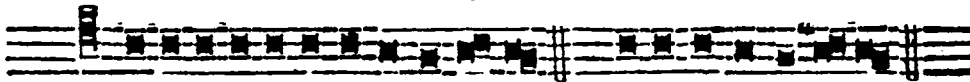


serve bone. Sacerdos & Pon- tifex. O Crux.



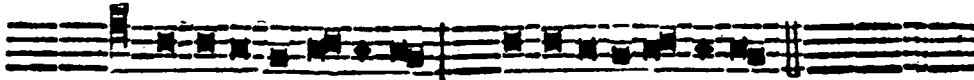
II. Difference ou terminaison du I. ton.

Avec les notes fondamentales.



Et in sæcula sæculórum. A- men. De te civitas De- i.
Loquebar pácem de te. Tua non sum oblí- tus.

Avec les notes survenantes.

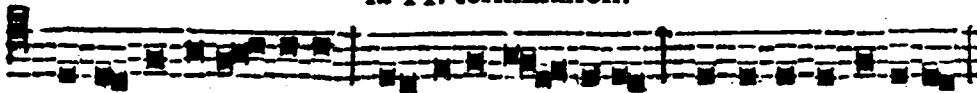


Dedit timentí- bus se. Invoca- verí- mus te.
Nomini Dó- mini. Tua corri- pí- as me.
Quia exau- dí- sti me. Tuum vivi- fi- ca me.

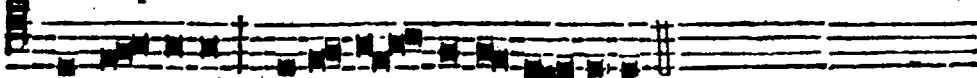


In púlverem dedú- cat. Ego hódie genú- i te.
Ardéntibus effé- cit Lucíferum genú- i te.

Divers commencemens du I. mode qui ont du rapport avec
sa II. terminaison.

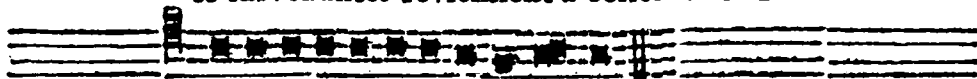


Tu es pastor ó- vium. Ob-secro Do- mine. Hæc est domus Domini.



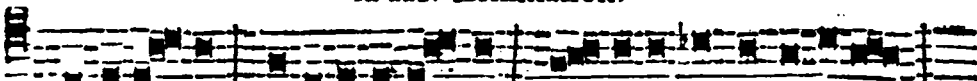
Lauren- tius. Ait Do- minus vil- lico.

III. Terminaison du du I. ton, dont les notes fondamentales
& survenantes reviennent à celles de la II.

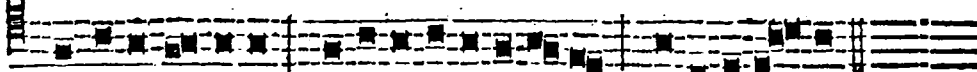


Et in sæcula sæculorum. A- men.

Divers commencemens du I. mode qui ont du rapport avec
sa III. terminaison.



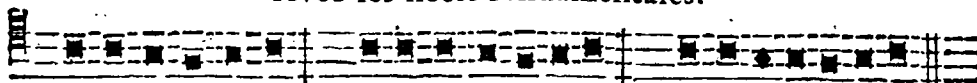
Quæ est i- sta. Iste est Ioan- nes. Do- mine quinque talenta.



De manu om-nium. Estote fortes in bel-lo. Ave Mari-a.

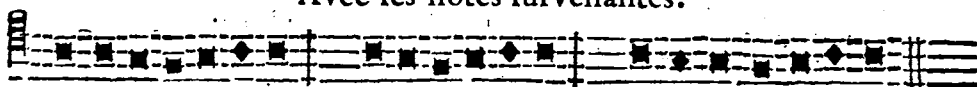
IV. Terminaïson du I. ton.

Avec ses notes fondamentales.



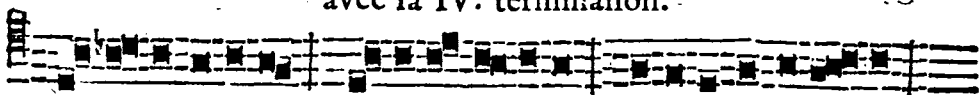
Sæculorum. Amen. Tua non sum oblitus. In pûlverem deducat.
Loquebar pácem de te. De te cí-vitas Déi. Ardéntibus effecit.

Avec ses notes survenantes.

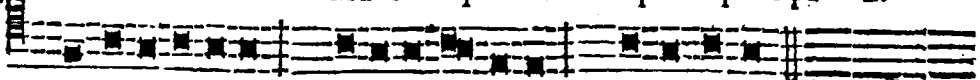


Dedit timentibus se. Nómni Dómini. Hódie ge-nûi te.
Tuum vivi-fica me. Tuo al-tíssime. Ordinem Melchífedech.
Invoca-verimus te. Et e-xaudísti me.

Divers commencemens du I. mode qui ont du rapport
avec sa IV. terminaïson.



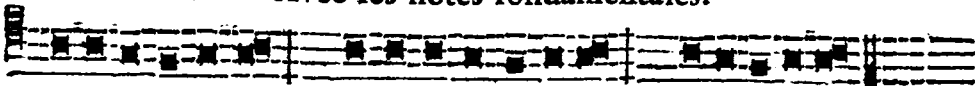
Fi-at manus tua. Mu-lier quæ erat. Spiritu principa-li.



Exurge Domine. Veniet Do-minus. De profundis.

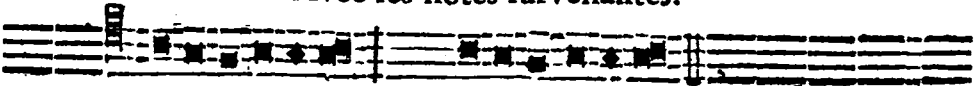
V. Terminaïson du I. ton.

Avec ses notes fondamentales.

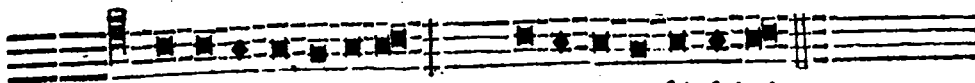


Sæculorum. Amen. Loquebar pácem de te. Cívitas Déi.

Avec ses notes survenantes.



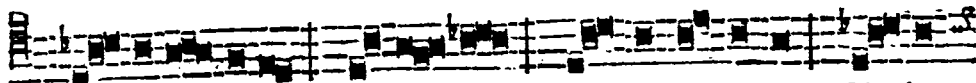
Tuo al-tíssime. Nómni Domini.
Et exaudísti me. Et vi-vifica me.



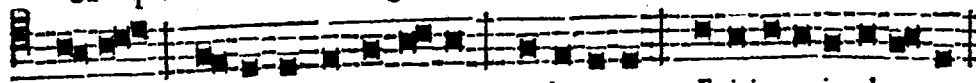
In púlverem dedúcat.
Ardéntibus effécit.

Ordinem Melchisedech.
Hódie ge-núí te.

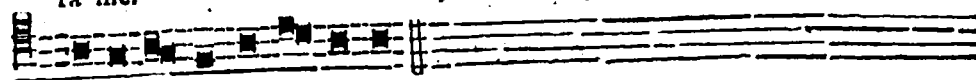
Divers commencemens du I. mode qui ont du rapport.
avec fa V. terminaíson.



Sa-pien-tia. E-go sum. Va-dam ad patrem. Li-be-



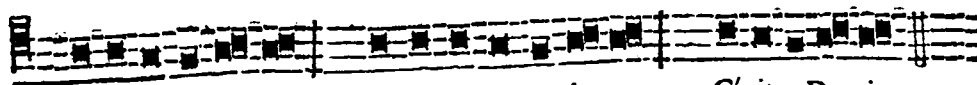
ra me. Vi-dimus stellam e-jus. Volo pater. Exicito in plate-as.



Vidi Do-minum se-dentem.

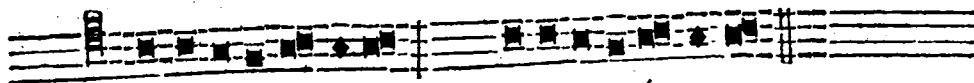
VI. Terminaíson du I. ton.

Avec ses notes fondamentales.



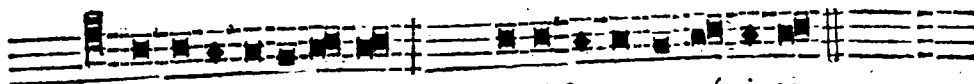
Saculórum. A-men. Loquebar pácem de te. Cívitas De-i.

Avec ses notes survenantes.



In nómine Dó-mini.
Tuo altí-sime.

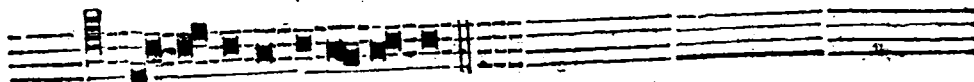
In-voca-verí-mus te.
Tuum vi-vi-fi-ca me.



In púlverem dedú-cat.
Ardéntibus effé-cit.

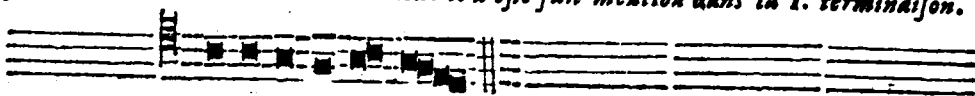
Lucí-ferum ge-nú-i te.
Ordinem Melchí-sedech.

Commencement du I. mode qui a du rapport avec
fa VI. terminaíson.



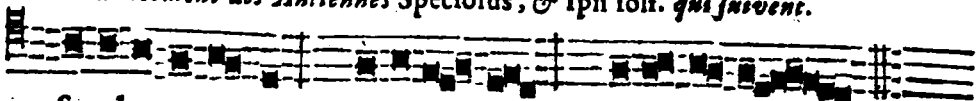
Vos a-mici mei e-sis.

Le Livre intitulé Directorium chori Romani, & Guy Aretin dans ses Formules du I. mode, ajoutent la terminaison suivante, à laquelle le mesme Guy assigne plusieurs commencemens des modes dont il a esté fait mention dans la 1. terminaison.



Szculorum. A- men.

Guy Aretin fait encore mention d'une autre terminaison du I. ton, & luy affecte les commencemens des Antiennes Speciosus, & Ipsi soli. qui suivent.



Szculorum. A- men. Specio- sus. Ipsi so- li.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

DU II. ton.

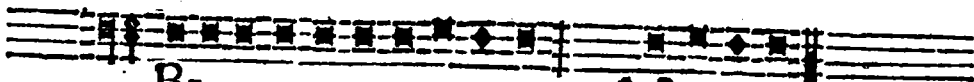
Intonations & mediations des Festes simples & des Feries.

Avec leurs notes fondamentales.



Dixit Dominus Domino meo. **B**enedictus Dominus Deus Israël.
Domine probasti me & cognovisti me.

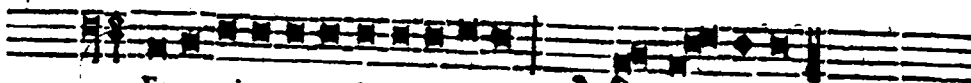
Avec leurs notes survenantes.



Beatus vir qui timet Dominum. **M**agnificat.

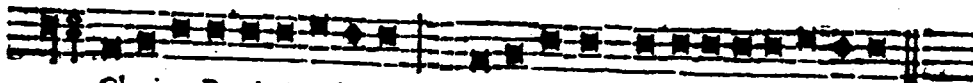
Intonations & mediations des Festes solempnelles, doubles,
& demy-doubles.

Avec leurs notes fondamentales.



Et crexit cornu salutis nobis. **M**A-gni- ficat.

Avec leurs notes survenantes.

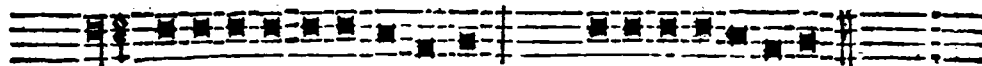


Gloria Patri, & Fili- o, Et tu puer, &c. altissimi vocaberis.

Uniqu e

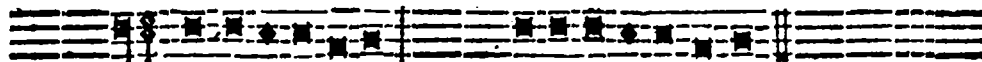
Unique terminaison du II. ton.

Avec ses notes fondamentales.

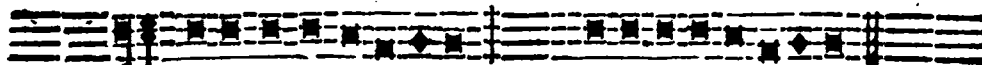


Sæcula sæculórum. Amen. Captivitátem Iacob.
Loquebar pácem de te. Déo Iacob.

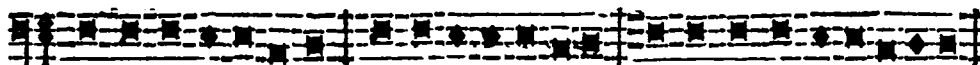
Avec les notes survenantes.



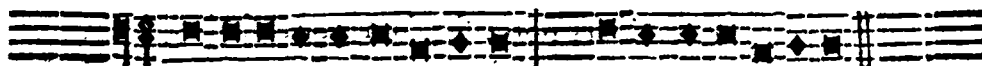
Timéntibus eum. Filiórum lætántem.
Datúrum se nobis. In terra multórum.
Præclára est míhi. Lábor & dólór.



Omnium qui odérunt nos. Dómino in læti- tia.
Hábitat in Ierú- salem. Invoca- verimus te.
Qui non commovébitur. Tuum vivi- fica me.

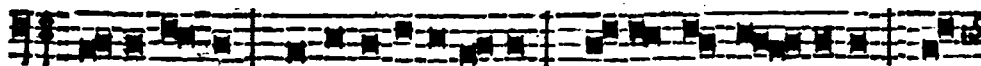


David púe- ri súi. Qui hábitant in éo. In domum Dómini íbimus.
Verbum túum in páce.



Ordinem Melchisedech. Hódie genú- i te.
In psáltéri- o in cythara. In chordis & órgano.

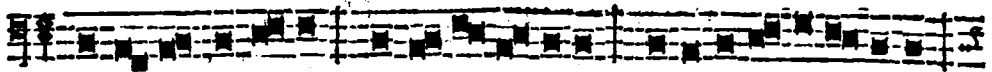
Divers commencemens du II. mode qui ont rapport
avec sa terminaison.



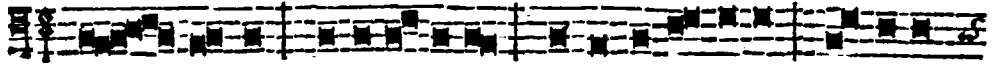
I- bat Ie- sus. Remansit puer Ie- sus. O Rex glo- riz. Ge-



nuit puerpera Regem. O Beatum virum. Abraham pa- ter vester.



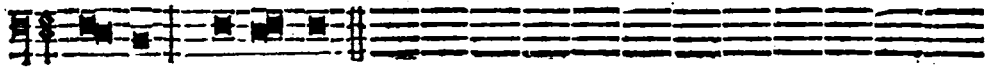
Ange- lo- rum ef- ca. A por ta in- feri. Iuste & pi- è vi- vamus.



Te v- num. Beata mater. Da pacem Do- mine. Mi- chaël

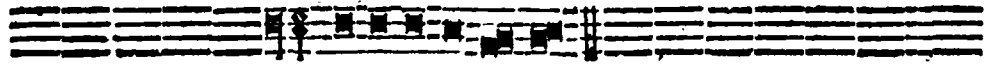


Archan- gelus. Siti- vit a- nima. Cre- dimus Chri- stum. Beati



om- nes. Ego sum.

Guy Aretin ajoute une II. terminaison du II. mode, comme il suit, & luy attribue les commencemens des Antiennes. Beata Mater. Innocentes. In spiritu.



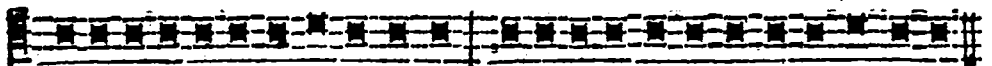
Sæculorum. A- men.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

Du III. ton.

Intonations & mediations des Festes simples & des Feries.

Avec leurs notes fondamentales.



Et crexit cornu sa- lûtis nôbis.

Spiritus procel- lârûm.

Et nûnc & sêmpêr.

Bônus es tu.

Quod parâsti.

Circumpléxi sunt me.

Captivi- tatem Sion.

Benedi&us Dominus Deus Israël.

Rogate quæ ad pacem sunt Ie- rúsalem.

In Dómino sicut mons Sion.

Et cogno- vîsti me.

A- bomi- nâtus sum.

vivi- fica me.

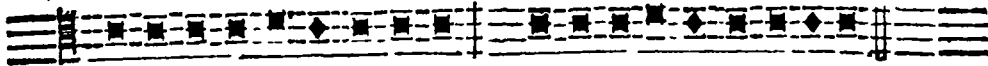
Et e- ripe me.

Qui facit hæc.

Magni- ficas.

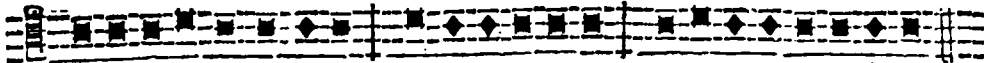


Avec leurs notes survenantes.



Multi dicunt ánima meæ.
Gloriôsa dicta sunt de te.
Nonne ímpij, non sic.
Habi-tántibus cédar.
Refúgium nóstrum & virtus.
Per os sanctorum.
Poténtes de séde.

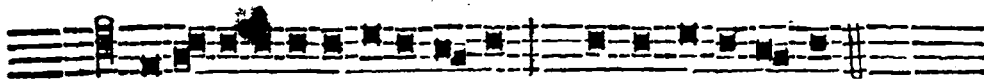
Edifi-catur ut civitas.
Quis est iste Rex gloriæ.
Iustus es Dómine.
Speráte in Dómino.
In áltum regré dere.
éjus non défluat.



Gaudium & lætítiam Víncula eórum. Altíssimi vocáberis.
Ímpij in judí-cio. Dómini est sálus. Dómini altíssimi.
Circumdántis me.

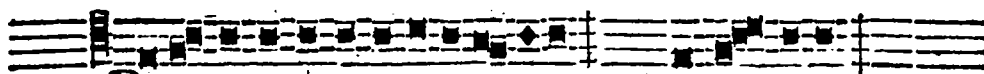
Intonations & mediations des Festes solemnelles, doubles
& demy-doubles.

Avec leurs notes fondamentales.

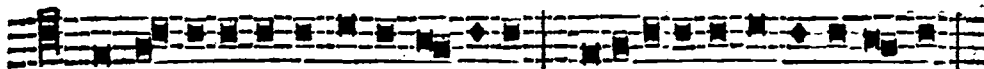


Esú-riéntes implévit bó-nis. Circumléxi sunt me.

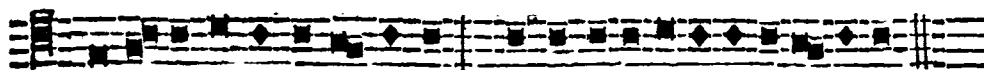
Avec leurs notes survenantes.



BENE-dictus Dominus Deus Is-raël. Magni-ficat.



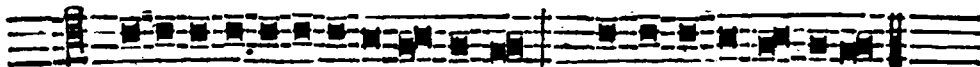
Nunc di-mittis servum túum Dó-mine. Et exultávit Spíritus me-us.
Progé-nie in progé-nies. Depósuit po-téntes de sé-de.
Per os sanctorum.



Glori-a Pátri & Fí-lió. Propheta altíssimi vocá-beris.
In nómine Dó-mini.
Mágná qui pó-tens est.

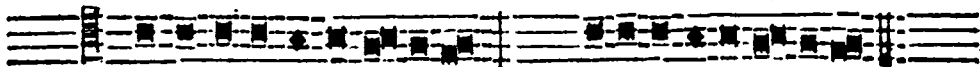
I. Différence ou terminaison du III. ton.

Avec les notes fondamentales.

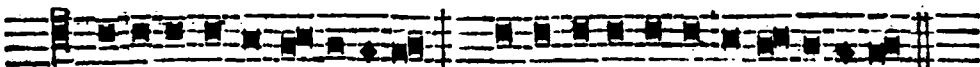


Et in sæcula sæculórum. Amen. Loquebar pácem de te.
 In túribus túis. Tua nón sum o- blítus.
 Ejus in id- ípsum.

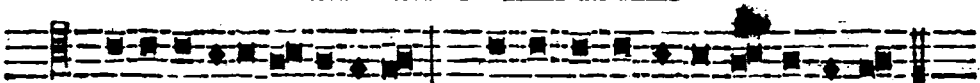
Avec les notes survenantès.



Meam in púlverem de- dúcat. Longitúdinem di- érum.

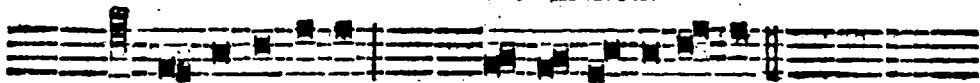


Qui habitat in Ie- rúsalem. Ad confitendum nómini Dómini.
 Semini ejus in sæcula. Confortá- ti sunt súper me.
 Domino in Iz- títia. Volun- tatis tuæ coro- násti nos.
 Tuum vi- vi- fica me. In die qua invo- cave- rímus te.
 Qui non cómo- vébitur. In chórdis & órgano.



Ego hódie ge- núi te. Secundum órduem Mel- chisedech.
 In psáltério & cythara. De láqueo ve- nántium.

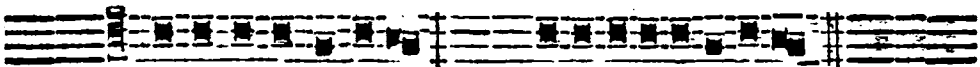
Commencemens des Antiennes du III. Mode qui ont du rapport avec sa I. terminaison.



Cum complerentur. Hæc est quæ nesci- vit.

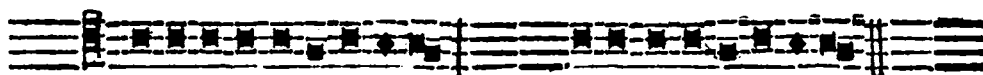
II. Terminaison du III. ton.

Avec les notes fondamentales



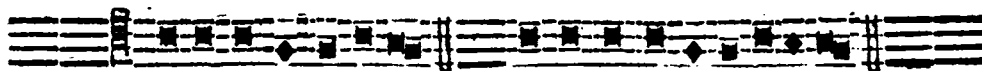
Sæcu- lórum. Amen. Pestilén- tiaz non sédit.
 Loquebar pácem de te. Ejus in idípsum.

Avec ses notes survenantes.



Ego hodie genú-i te.
Qui habitat in Ierú-salem.
In psalte-rio & cythara.

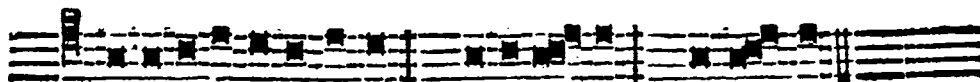
De laqueo venántium.
Invo-cave-rimus te.
Tuum vivi-fica me.



Et Spiri-tui sáncto.
Non sum oblítus.

In domum Domini íbimus.

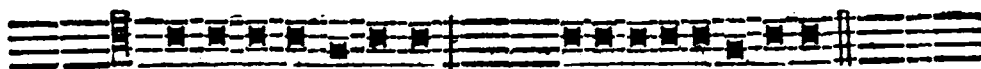
Commencemens du III. mode qui ont du rapport avec
fa II. terminaíson.



Fidelis servus & prudens. Vivo e-go. Nigra sum.

III. Terminaíson du III. ton.

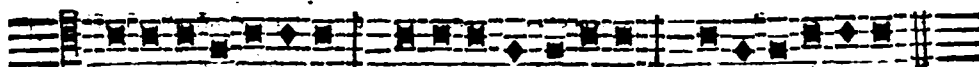
Avec ses notes fondamentales.



Sæculórum. Amen.
Loquebar pácem de te.

Pestilén-tiz non sédit.
Ejus in idípsum.

Avec ses notes survenantes.

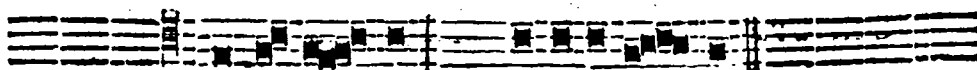


Hodie genú-i te.
Laqueo venántium.

Et Spiri-tui sáncto.
Tua non sum oblítus.

Dómini íbimus.
Índicat pópulos.

Commencemens du III. mode qui ont du rapport avec
fa III. terminaíson.

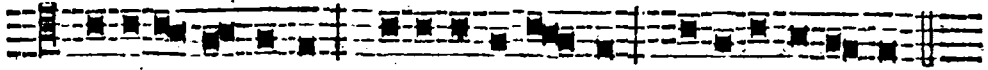


Dum ef-set Rex.

Domine mi Rex.

*Le Directoire du Chœur Romain, & Guy Aretin font mention des deux ou trois
terminaísons suivantes, à la premiere desquelles Guy Aretin attribúe les Antiennes*

Herodes enim tenuit. Elizabeth Zachariæ. Fidelis servus. & quelques autres semblables : Et à la troisième les Antiennes Domine probasti me. Omnia quæcumque. Quoniam in æternum.

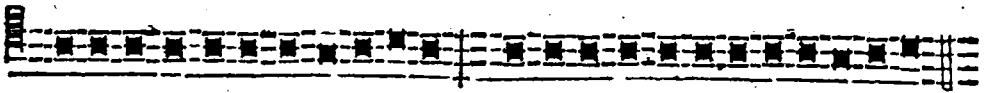


Sæculorum. Amen. Sæculorum. A- men. Sæculorum. A- men.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

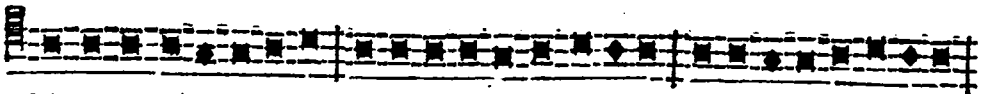
DU IV. ton.

Intonations & mediations des Fêtes simples & des Feries.
Avec leurs notes fondamentales.



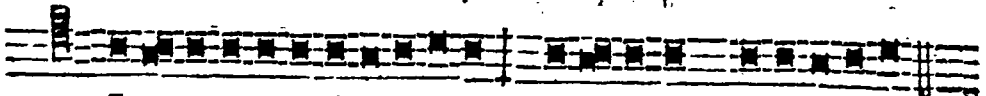
| | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| Et erexit cornu salutis nobis. | Benedictus Dominus Deus Is- raël. |
| Dixit Dominus Domino meo. | Sicut mōs Sion. |
| Amove à me. | Magni- ficat. |
| Fí- liz Iúdæ. | Qui facit hæc. |
| Dícta sunt de te. | Et erí- pe me. |
| Non sic ím- pij non sic. | Vivi- fica me. |

Avec leurs notes survenantes.



| | |
|--|---------------------------------------|
| Memento Dómine Dávid. Gloria Pátri, & Fí- lio. | Altí- simi vocáberis. |
| Habitántibus Cédar. | Iustus es Dómine. Is- rael in Dómino. |
| Quis est iste Rex glóriæ. | féminantia láchrymis. |

Intonations & mediations des Fêtes solemnelles, doubles,
& demy-doubles.

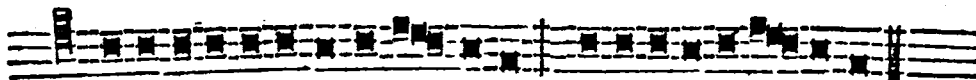


| | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| Et e- rexit cornu salutis nobis. | Bene- dictus, &c. Deus Israël. |
| Glori- a Patri, &c. | Magni- ficat. |



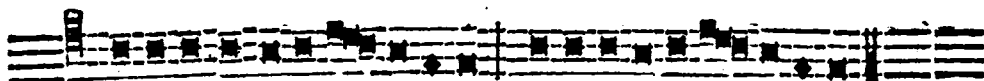
I. Terminaison du IV. ton.

Avec les notes fondamentales.

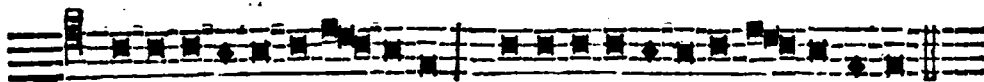


Et in sæcula sæculórum. Amen. Omnibus diébus nóstris.
Loquebar pácem de te. Longitúdinem di- érum.

Avec les notes survenantes.

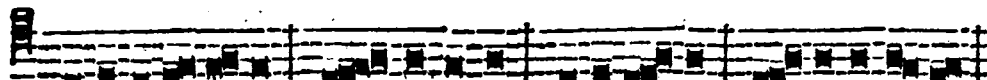


Et semini éjus in sæcula. Ego hódie ge- núi te.
In domum Domini i- bimus. Qua invoca- ve- rínuste.
De lá- queo ve- nántium. Tuum vivi- fica me.
Tuum vivi- fi- cávit me. Iní- quo e- rípe me.

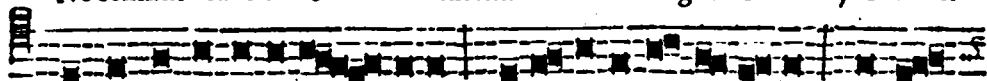


Testimó- nia óris tui. Servite Dómino in læ- tí- ti- a.
Que faciunt vérbum éjus. De manu ómnium qui o- dérunt nos.
Laudábile nómen Dómini.

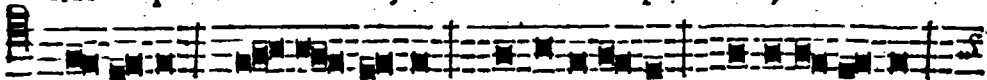
Commencemens du IV. mode, qui ont du rapport avec
sa I. terminaison.



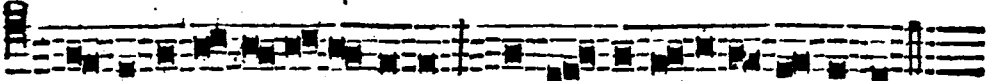
Ne reminif- ca- ris. Om- nes autem. Tulit er- go. Sol- ve juben- te.



Rubum què viderat Mo- yses. Innu- ebant pa- tri e- jus. Sancta



Ma- ri- a. Te De- um. Credo vide- re. Te invo- ca- mus.

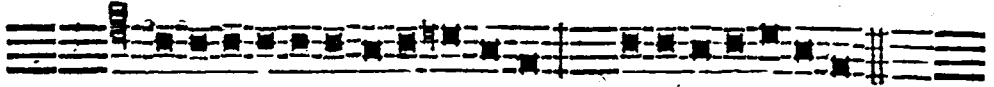


Si- cut novel- læ o- li- varum. Quid vo- bis vi- detur de Christo.

PARTIE VIII. Des *Exemplos*.

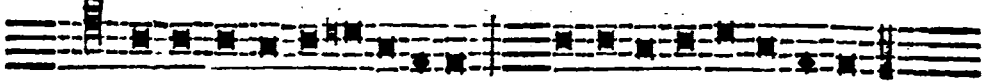
II. Terminaifon du IV. ton.

Avec fes notes fondamentales.

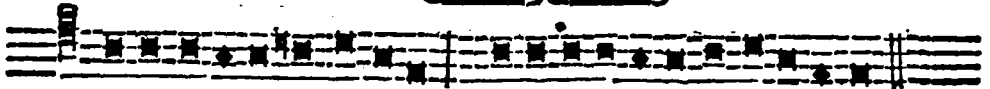


Et in ſæcula ſæcu-lórum. Amen. Et Spirí-tui ſáncto.
Loquebar pácem dé te. In túrribus túis.

Avec leurs notes ſurvenantes.

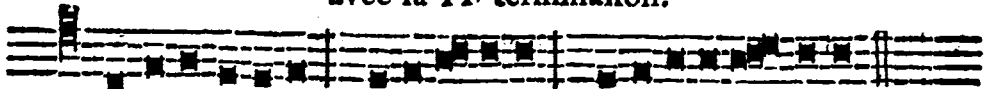


In domum Dómini íbimus. Quando conſola- bérís me.
Lucí- ferum ge- núi te. Ordinem Melchíſedech.
De lá- queo venántium. Tuum vivi- fica me.
Ego hó- dí- e ge- núi te. Ini- quis e- rípe me.

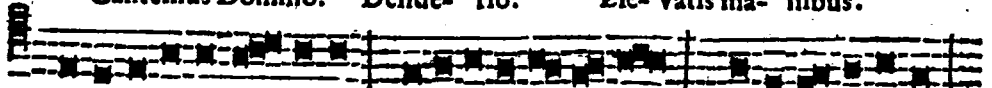


Teſti- mónia óris túi. Servite Dómino in lætí- tia.
Quæ faciunt verbum éjus. De manu ómnium qui odérunt nos.

Commencemens du IV. mode qui ont du rapport avec ſa II. terminaifon.



Cantemus Domino. Deſide- rio. Ele- vatis ma- nibus.

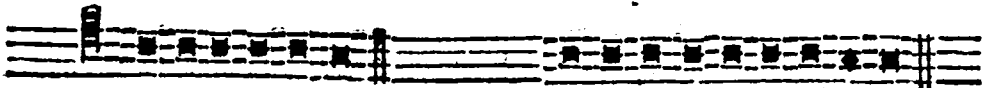


Dignare me lauda- re te. Vigilate a- ni mo. Domine audivi.

III. Terminaifon du IV. ton:

Avec fes notes fondamentales.

Avec fes notes ſurvenantes.

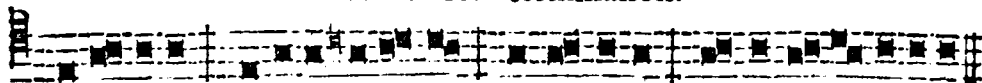


Sæculórum. Amen.
Congregati- óne.
Pácem dé te.

In domum Dómini í- bimus.
Ordinem Melchíſedech.
Hó- die ge- núi te.

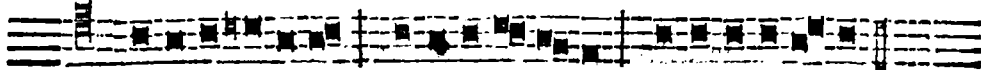
Commence-

Commencemens du IV. mode qui ont du rapport avec sa III. terminaison.



Fidé- lia. A viro iní- quo. In mandatis. Si- on ré- no- váberis.

Trois autres terminaisons dont le *Directoire du Chœur Romain* marque la première, & *Guy Aretin* les deux suivantes, attribuant à la première de ces deux *Antiennes* *Vigilate animo- Credo videre. Turba multa. Sancta Maria;* & à la seconde, *Sion noli tardare. O mors ero. Factus sum.*

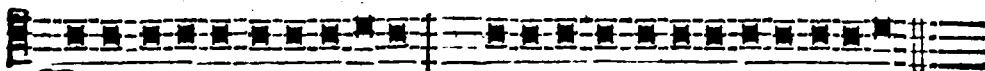


c u o u a c. c u o u a c. c u o u a c.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

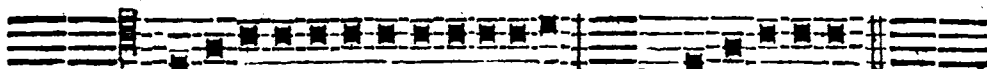
Du V. ton.

Les intonations & mediations des Feries & des Festes simples sont semblables à celles du II. ton, tant dans leurs notes fondamentales que survenantes, & ne sont différentes que dans la clef.



Dixit Dominus Domino meo. Benedictus Dominus Deus Israel.

Intonations & mediations des Festes solennelles, doubles, & semy-doubles.

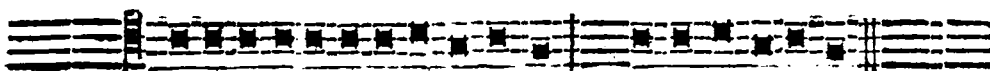


Benedictus Dominus Deus Israël. Magni- ficat.
Quia fecit. Glo- ria Patri.

Il n'y a en ce V. ton que la seule intonation qui varie ; car la mediation des Festes, quoy que solennelles, ne differe en rien de celle des Festes simples.

Unique terminaison du V. ton.

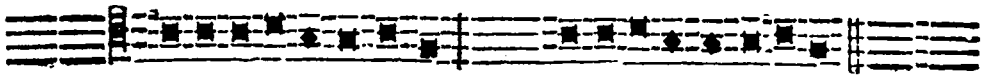
Avec ses notes fondamentales.



Et in sæcula sæculórum. Amen. Quis sustinébit.
Quia tu feci- sti. Gene- rati- ónem.
Loquebar pácem de te. Super mel & fávum.

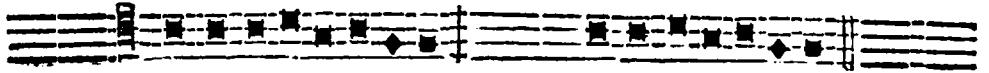
Y y

Avec les notes survenantes.



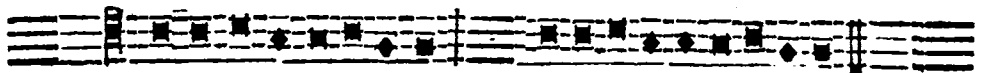
Inimicórum tuórum.
Et Spirítui sancto.
In térra multórum.

Delinquentibus in vía.
Et in púlvarem dedúcat.
Habítatio est in te.



Quando consola-beris me.
Invo-caverimus te.
Non dele-ctaberis.

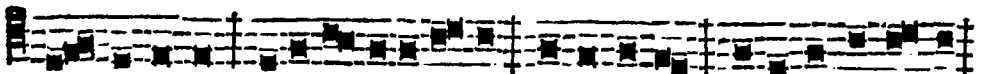
Dedit timentibus se.
Tuum vivi-fica me.
Conturbaverunt me.



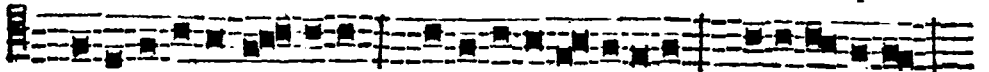
Et in sæculum sæculi.
Querentes te Dómine.
Conturbátum est intra me.
Et corde locúti sunt.

Ego hódie ge-núí te.
Qui júdicas justí-tiam.
Et Dóminus suscepit me.
Locútus est superbiám.

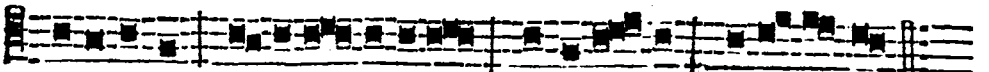
Commencemens du V. mode qui ont du rapport avec
sa terminaison.



An- te thronum. Bene om-nia fe- cit. In conspectu. Solvite templum hoc.



Vestri capilli ca- pitis. Ecce Dominus veniet. Eleva- mini.



Deo nostro. Ve- niet fortior. Non in so- lo. Bene- di- ctum.

Guy Aretin ajoute à la precedente terminaison les deux suivantes, & attribué à la premiere le commencement de l'Antienne Ecce veniet Dominus. & à la seconde, les commencemens des Antiennes Non in solo pane. Elevamini, &c.



Sæculórum. Amen.

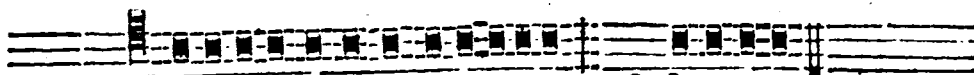
Sæculórum. Amen.



FORMULES DE LA PSALMODIE.

Du VI. ton.

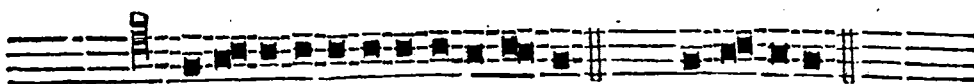
Intonations & mediations des feries, & des Fêtes simples.



Benedictus Dominus Deus Israel. **M**agnificat.

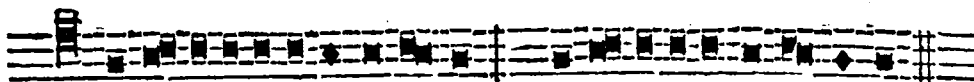
Intonations & mediations des Fêtes solennelles, doubles, & femy-doubles.

Avec leurs notes fondamentales.

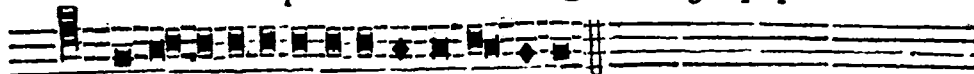


Et e- rexit cornu salutis no- bis. Magni- ficat.
Sterilem in dó- mo.

Avec leurs notes survenantes.



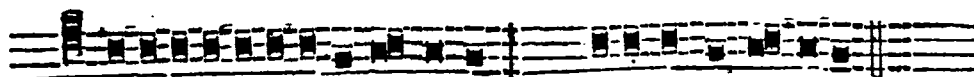
Et e- xultavit Spiritus mé. us. Glori- a Patri, & Fí- lio.
Glori- osa dicta sunt de te, Et tu altissimi vocá- beris.
Lo- curus est per os sancto- rum. Quia, &c. magna qui pó- tens est.



Verba mea auribus pécipe Dó- mine.

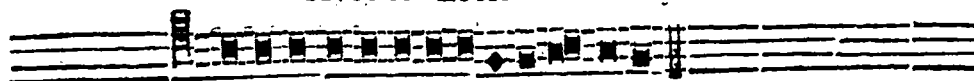
Unique Terminaison du VI. ton.

Avec ses notes fondamentales.

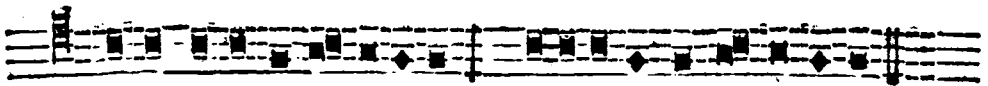


Et in sæcula sæculórum. Amen. Tua non sum o- blítus.
Loquebar pácem de te. Cí- vitas- Déi

Avec ses notes survenantes.

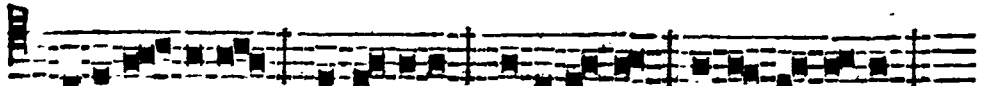


Et in cathedra pestilentiz non sedit.

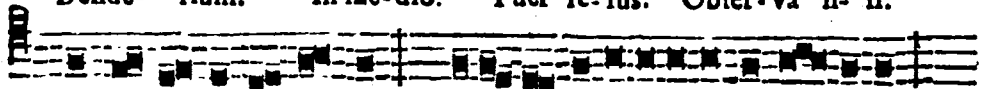


| | |
|---------------------------|---------------------------|
| In domum Dómini íbimus. | Ego hó-die ge-núí te. |
| Nomi-ni túo al-tíssime. | Et Dóminus sus-cépit me. |
| Conturbátum est íntra me. | Locúrus est su-pérbiám. |
| Tuum vivi-fíca me. | Qui jú-dicas ju-stí-tíam. |
| Qua invo-cave-rímus te. | Ordinem Melchisedech. |

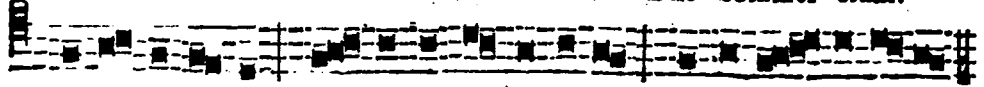
Commencemens du VI. mode qui ont du rapport avec
la terminaison.



Deside-rium. In me-dio. Puer Ie-sus. Obser-va fi-li.



Non tur-be-tur cor ve-strum. O admirabile commer-cium.



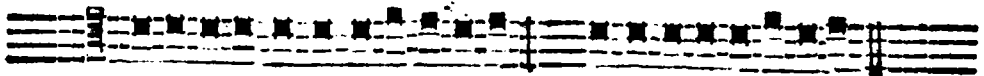
Vobis datum est. Do-minum De-um tuum. Ascenden-te Ie-su.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

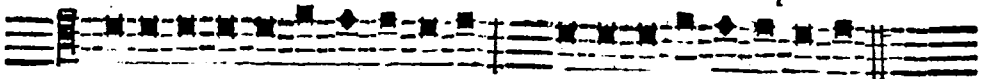
De VII. ton.

Intonations & mediations des Festes simples & des Feries.

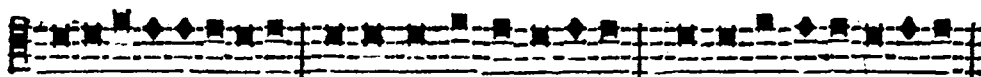
Avec leurs notes fondamentales.



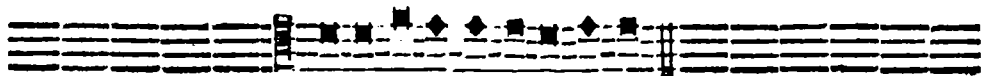
| | |
|-------------------------------|----------------------|
| Et crexit cornu salúti nóbis. | Dominus Deus Israël. |
| Quoniam sperávi in te. | Dominus ex Sion. |
| Oblivísceris me in finem. | Et cognovísti mé. |
| Captitátem Sion. | Vivi-fíca mé. |
| Magnificat. | Lætabitur REX. |
| Bónus és tu. | In Ephratá. |



| | |
|---------------------------|-------------------------|
| Dixit Dóminus Dómino méo. | Non sic ím-pij nón sic. |
| Scabellum pédum tuórum. | Meménto Dómine Dávid. |
| Dere-lictus est páuper. | Dícta sunt de te. |



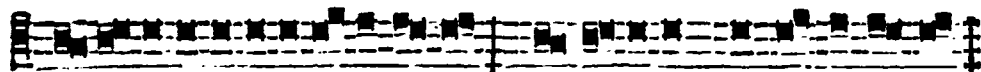
Generá-tio ventúra. Propè es tu Dómine. Qui adorant sculprília.
 Qui non commovébitur. Gentes pláudite mánibus.
 Gaudium & læ-títiam.



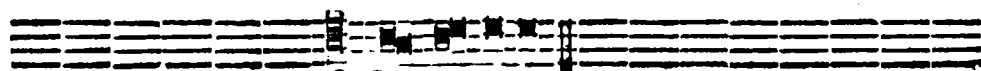
Dij gén-tium dzémónia.
 Altí-simi vocá beris.
 Qui séminant in láchrymis.

Intonations & mediations des Festes solemnelles, doubles
 & demy-doubles.

Avec leurs nores fondamentales.

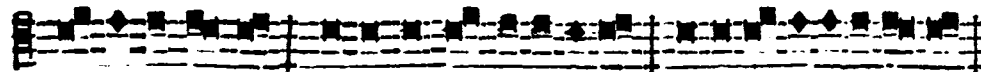


Et e- rexit cornu salú- tis nó- bis. Si- cut erat, &c. & nunc & sem- per.
 Glo- ri- a Patri Et tu puer. Spérá- vi in te.

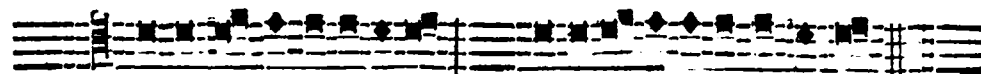


MA- gní- ficat.

Avec leurs notes survenantes.



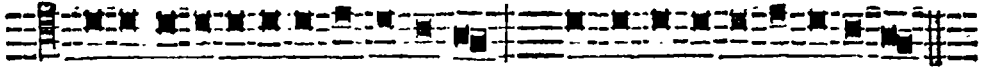
Dó- mino mé- o. Dominus Dé- us Israel. Generá- tio ventú- ra,
 Per os san-ctó- rum. Prope es tu Dómine.
 Pé- dum tuó- rum. Qui non com- movébitur.



Gentes pláu- dite mánibus. Dij gén- rium dzémó- nia.
 Adó- rant sculprília. Terrí- bile & san-ctum est.
 Ira tú- a argúas me. Altí- simi vocáberis

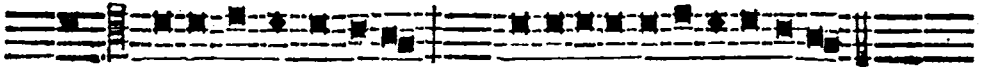
I. Terminaison du VII. ton.

Avec ses notes fondamentales.

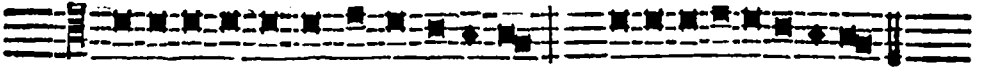


Et in sæcula sæcu-lórum. Amen. Compréhensus est pes córum.
 In inte-ritu quem fecérunt. Taberná-culum Déo Iácob.
 super mel & fávum. loquébar pácem de te.

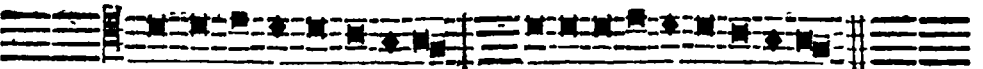
Avec ses notes survenantes.



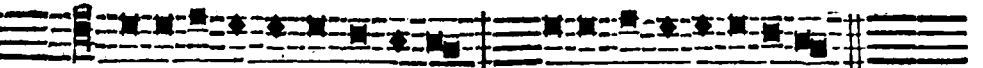
Et Spirí- rui sáncto. Meditabitur die ac nócte.
 Tua nón sum oblítus. Et dívites dimísit inánes.



Servite Domine in lætí- tia. Qua invocave-rímus te.
 Qui non commovébitur. Habitat in Ie-rúsalem.
 Virtutum ipse est Rex glóriz. Tua vivi-fica me.
 Omnium qui odérunt nos. Tuum vivifi- cávit me.

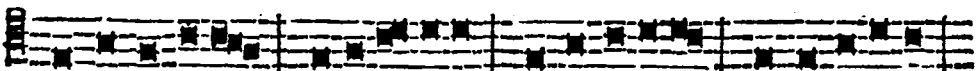


Confortá- ti sunt súper me. In me iní- quitas.
 Domum Dómini sibi- mus. Semini éjus in sæcula.
 Et córde lo- cuti sunt. Medio túi Ie-rúsalem.

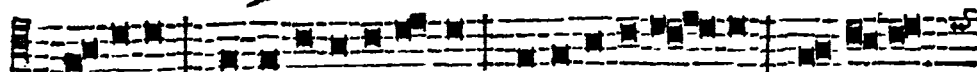


Ego hó- die ge- núi te. Longitú- dinem diérum.
 In psalté- rio & cíthara. Delinquéntibus in vía.
 De lá- queo venántium. In pulverem dedúcat.
 Quóniam homínes sunt.
 Ordínem Melchísedech.

Commencemens du VII. mode qui ont du rapport avec
 avec fa I. terminaison.



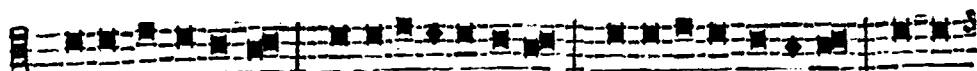
Assumpít Iesus. Sapién- tia. Dum tribularer. Redemptionem.



Iu-ravit. In cœlestibus re-gnis. Ecce appare-bit. Te glo-ri-
o- sus. Me susce- pit. Dixi ini- quis.

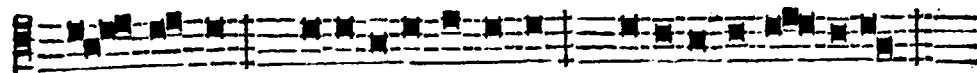
II. Terminaïson du VII. ton.

Dont les notes tant fondamentales que survenantes
reviennent à la I.



Sæcu-lorum. Amen. Et Spirítui sáncto. Regi nóstro psállite. In do-
Super mel & fávum. Iustítiz tú- æ. Ipse est Rex glóriæ.
mum Dómini íbimus. Longitúdinem diérum. Ante lucíferum genú-i te.
Quis nóster Domín⁹ est. In púlverem dedúcat. In psáltério & cíthara.

Commencemens du VII. mode qui ont du rapport avec
sa II. terminaïson.



O ma-gnum. Ecce Sacerdos magnus. Angeli Archan-geli.
Vndecim disci. puli.

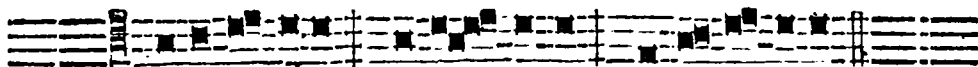
III. Terminaïson du VII. ton.

Qui a pareillement les mesmes notes fondamentales
& survenantes que la I.



Sæculorum. Amen. Et Spirítui sáncto. Regi nóstro psállite. In do-
Super mel & fávum. Iustítiz túæ. Ipse est Rex glóriæ.
mum Dó-mini íbimus. Longitúdinem diérum. Ego hódie genú-i te.
Quis nóster Domínus est. In púlverem dedúcat. In psáltério & cíthara.

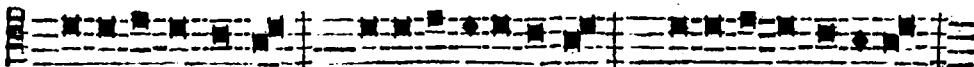
Commencemens du VII. mode qui ont du rapport
avec *fa* III terminaison.



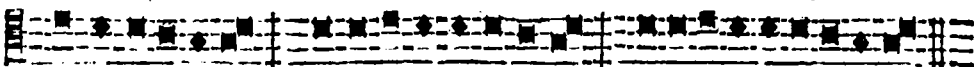
Vide Do- mine. Exor- tum est. Omnis spi- ritus.

IV. Terminaison du VII. ton.

Avec ses notes fondamentales & survenantes qui sont
semblables à celles de *fa* I. terminaison.



Sæculorum Amen. Et Spiri-tui sancto. Regi nōstro psallite.

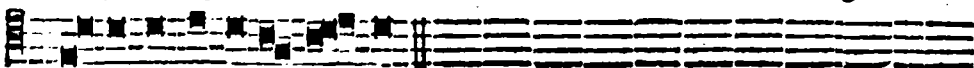


Dómini íbimus. Longitúdinem diérum. Ego hódie genui te.

Commencemens du VII. mode, qui ont du rapport avec
fa IV. terminaison.



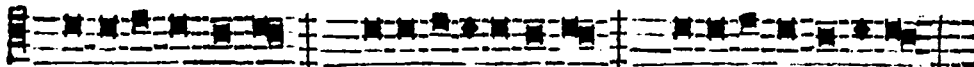
An- gelus ad pastores a- it. Fa- cta est. Ga- briel An- gelus.



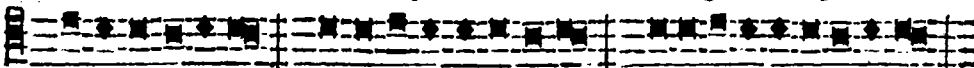
Pu- er qui natus est no- bis.

V. Terminaison du VII. ton.

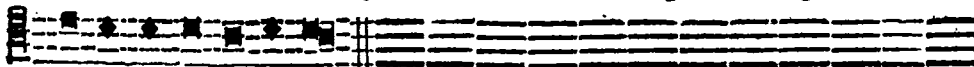
Avec ses notes fondamentales & survenantes qui sont semblables
à celles de *fa* I. terminaison.



Sæculorum. Amen. Et Spíritui sancto. Regi nōstro psallite.



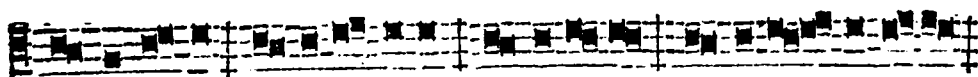
Dómini íbimus. Longitúdinem diérum. Ego hódie genui te.



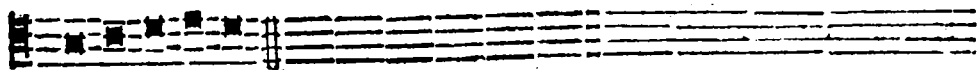
Ordinem Melchisedech.

Commence-

Commencemens du VII. mode qui ont du rapport avec la V. terminaison.

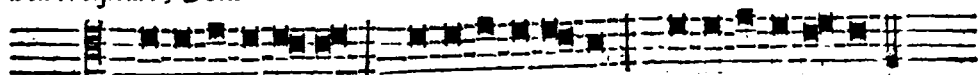


Lo-queban-tur. Di-xit Do-minus. Ser-ve bo-ne. Con-forta-tus est.
Stel-la i- sta.



Vivit Dominus.

Guy Arétin fait encore mention des trois terminaisons suivantes, & attribué à la première entr'autres l'Antienne Angelus ad pastores. A la seconde, Exortum est. Et à la troisième, Domine ostende nobis.

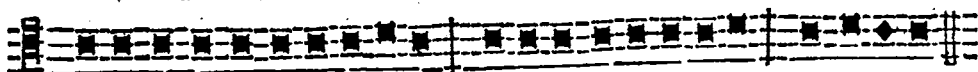


Euouae. Euouae. Euouae.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

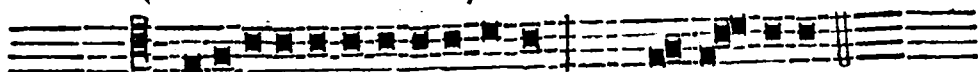
DU V III. ton.

Intonations & mediations des Fêtes simples & des Feries.



Dixit Dominus Domino meo. Dominus Deus Israël. Magnificat.

Intonations & mediations des Fêtes solennelles, doubles, & demy-doubles.

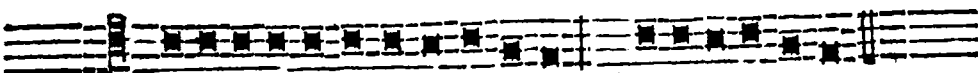


Et erexit cornu salutis nobis. Magnificat.

Quand aux notes fondamentales & survenantes de ces deux sortes d'intonations & mediations, elles sont semblables à celles du II. ton.

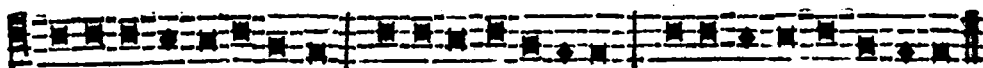
I. Terminaison du VIII. ton.

Avec ses notes fondamentales.

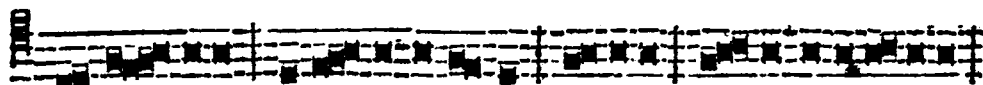


Et in sæcula sæcu-lorum. Amen. Genera-tionem.
Et Spiri-tui sancto. In terra multorum.
Loquebar pacem de te, Præclara est mihi.

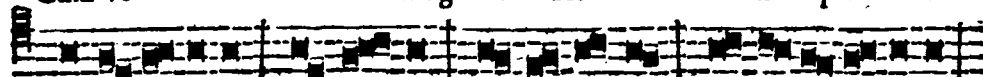
Avec ses notes survenantes.



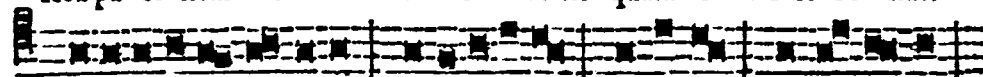
| | | |
|------------------------|---------------------------|-------------------------|
| Tuum pérmānet in cælo. | Exal-távit húmiles. | Ordinem Melchífedech. |
| Concí-lio justórum. | túa li-béra me. | Lucí-ferum ge-núí te. |
| Delinquéntibus in vía. | Tu Dómine úsquequo. | Pfalté-rio & cythara. |
| Habitá-tio est in te. | Invoca-verímus te. | Et Dóminus suscépit me. |
| | Conturbárum est íntra me. | Locútum est supérbiam. |

Commencemens du VIII. mode qui ont du rapport avec
fa I. terminaíson.

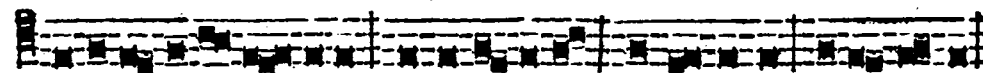
Cum ve-nerit. Ieru-salem gau-de. Ho-die. Om-nis sapien-tia.



Rex pa-ci-ficus. Cum or-tus. Ser-ve ne-quam. Pa-ter & Fi-lius.

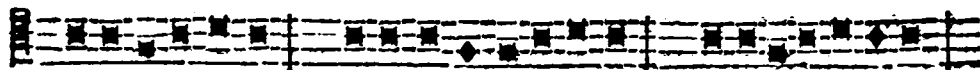


Iusti-ficaris Do-mine. Sepe-lierunt. De fructu. Descen-dit hic.

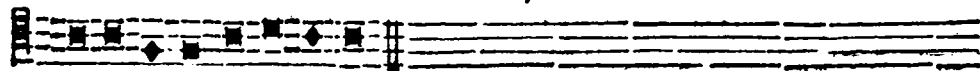


O virum inef-fa-bilem. Sanctorum velus. Contri-tum est. Iste san-ctus.

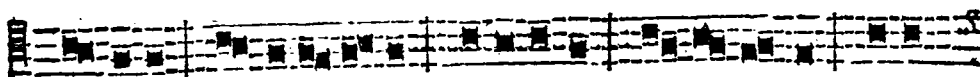
II. Terminaíson du VIII. ton.

Avec ses notes fondamentales & survenantes qui reviennent
à celles de la I.

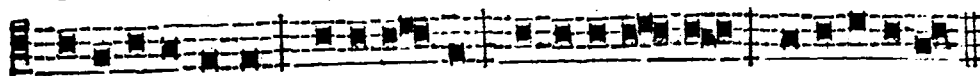
| | | |
|-------------------|------------------------|--------------------|
| Sæculórum. Amen. | Tuum pérmānet in cælo. | Exaltávit húmiles. |
| Spirí-tui sáncto. | Concí-lio justórum, | Túa libéra me. |

Ordinem Melchífedech.
Lucí-ferum ge-núí te.

Commencemens du VIII. mode qui ont rapport avec sa II. terminaison.

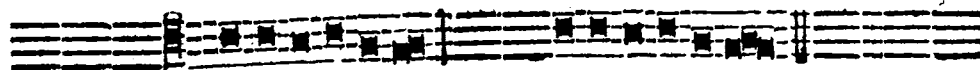


Cre-didi. Col-locet e-um. Deo nostro. O vos om-nes. Dixit



Angelus ad Petrum. Erat au-tem. Post dies o-cto. Aspice in me.

Guy Aretin fait aussi mention des deux terminaisons suivantes, & attribue à la première les Antiennes Spiritus sanctus. Soror mea. & à la seconde, Qui sunt hi sermo-nes. Hodie Maria. & autres semblables.



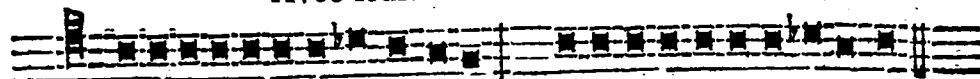
E u o u a e. E u o u a e.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

Du VIII. ton irrégulier.

Intonations & médiations.

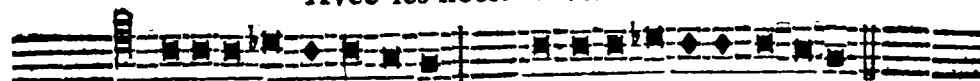
Avec leurs notes fondamentales.



IN exitu Israël de Ægypto.
Mare quod fugisti.

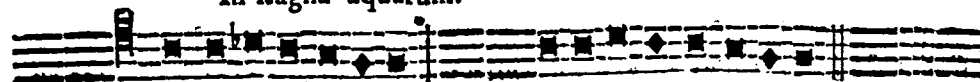
Adij- ciat Dominus super vos.
Benedixit domui Isra- el.

Avec ses notes survenantes.



Sanctificá- tio ejus.
Mare vidit & fugit.
Argentum & aurum.
In stagna aquarum.

Non nobis Domine non nobis.

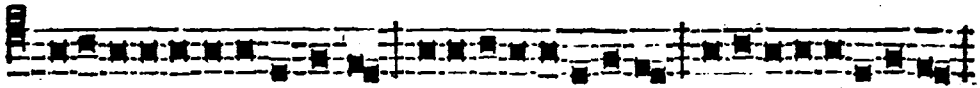


Cælum cæli Dómino.
Habent & non audient.
verunt ut a- ríetes.

Benedí- cimus Dómino.
Speravérunt in Dómino.
Sperávit in Dómino.
Laudábút te Dómine.
tastis sicut a- ríetes.

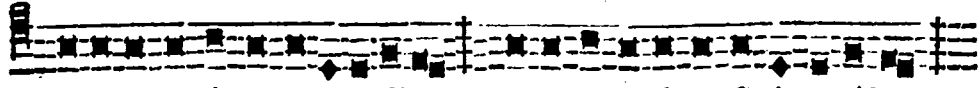
Teneur qui fuit la mediation jointe à la terminaison du mesme ton irregulier.

Avec ses notes fondamentales.

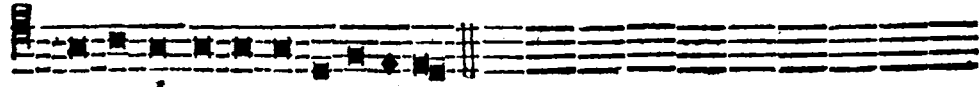


In sæcula sæculorum. Amen. Israël potestas ejus. A facie Dæi Iacob.
Dòmui Aáron.

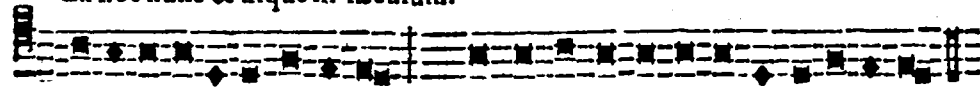
Avec ses notes survenantes.



Omnia quæcúmque vóluit fécit. Super vós & super fi- lios véstros.
Qui confidunt in éis.
In fontes aquárum.
Dæus eórum.

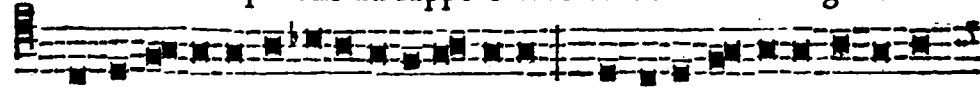


Sed nómini tuo da glóriam.
Protektor eórum est.
Púfil- lis cum majoríbus.
Et cólles sicut ágni óvium.
Ex hoc nunc & úsque in sæculum.

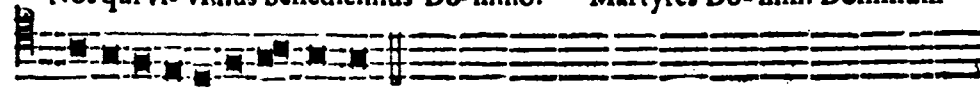


Opera mánuum hóminum. Terram áutem dedit fi- lijs hóminum.
Quia convérsus es rétrorsum.

Antiennes qui ont du rapport avec ce VIII. ton irregulier.



Nos qui vi- vimus benedicimus Do- mino. Martyres Do- mini Dominum



benedi- cite in æ- ternum.

Ce ton semble contenir en soy tous les autres tons ou manieres de melodie : car au commencement de son Antienne il a quelque ressemblance avec le I. le II. & le VII. mode, & dans sa fin avec le VIII. Son intonation a du rapport avec le IV. sa mediation avec le VI. la teneur suivante avec le VII. & sa terminaison avec le III. & le V. & par consequent il semble en quelque façon comprendre en soy la vertu & l'energie de tous les autres modes. C'est pourquoy la sainte Eglise, par un transport de

L'amour divin qui ne peut estre limité par aucun mode ny maniere, employe le chant de ce ton pour témoigner à Dieu cét amour & toutes les autres saintes affections qui l'accompagnent, de louange, d'adoration, d'action de graces, de joye, & toutes les autres sentimens de devotion qu'elle est obligée d'avoir pour la Resurrexion de nostre Seigneur, & pour le bienfait inestimable de nostre Redemption. C'est encore avec le mesme esprit, & par un semblable transport, qu'au jour de la Pentecoste elle entrelasse dans l'Introite de la Messe quelques parcelles de trois differens tons, qui y sont remarquez à la fin du XIII. Exemple.

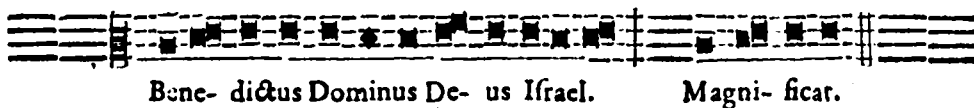
FORMULES DE LA PSALMODIE.

Du IX. ton, ou I. affinal, que Guy Aretin appelle la seconde partie du I. ton.

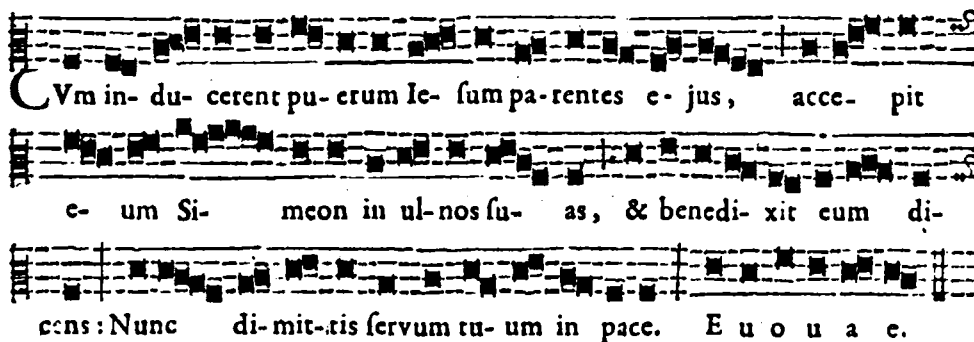
Intonations & mediations simples.



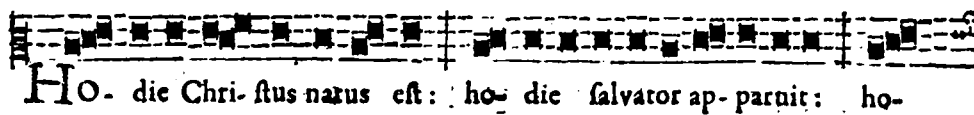
Intonations & mediations solempnelles, doubles & demy-doubles.

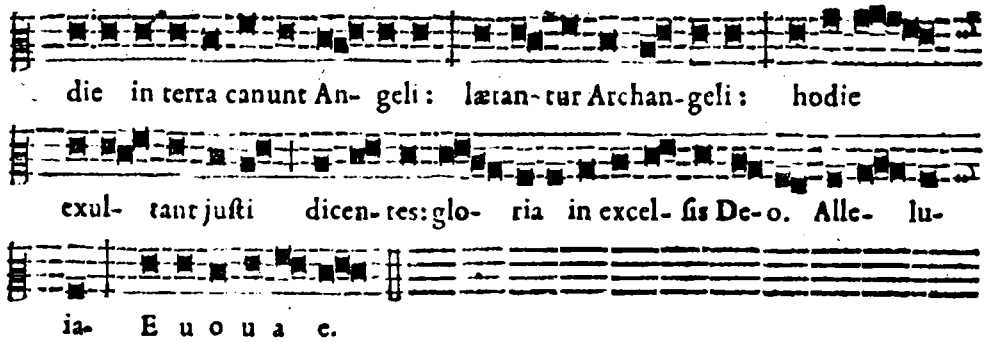


I. Terminaison laquelle Guy Aretin donne à ce IX. mode en suite de l'Antienne *Cum inducerent.* à laquelle il dit que cette terminaison a du rapport.



II. Terminaison laquelle le mesme Aretin donne à ce IX. mode, après l'Antienne *Hodie Christus.* qu'il luy attribue.





die in terra canunt An- geli : lætan- tur Archan- geli : hodie
 exul- tant justi dicen- tes: glo- ria in excel- sis De- o. Alle- lu-
 ia- E u o u a e.

III. Terminaison du IX. mode, à laquelle Guy Aretin attribué l'Antienne *Inter matos*. dont tourefois le chant a depuis esté changé & mis du III. mode.



E u o u a e.

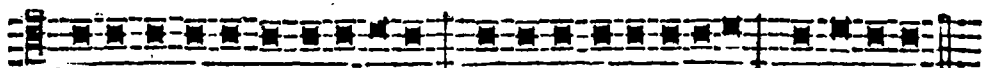
Les notes fondamentales & les survenantes des intonations, des mediations & des terminaisons de ce ton sont quasi semblables à celles du I. ton.

En suite de ces trois terminaisons Aretin ajoute, que si l'on ne veut pas user de ces trois differentes terminaisons, on peut se servir de celles qui ont esté assignées au premier mode. Voicy ses termes: Quod si tres istas differentias nolueris sic concinere, exemplo retrolatorum dicere potes, nihilque nocet. Guido in formulis modorum cap. 2. in altera parte protit. Laquelle authorité d'Aretin a depuis donné sujet d'étendre mesme aux Antiennes la licence qu'il y donne pour les terminaisons; vû que les Antiennes Hodie Christus. Cum inducerent. ont depuis esté notées sous les lettres du I. mode.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

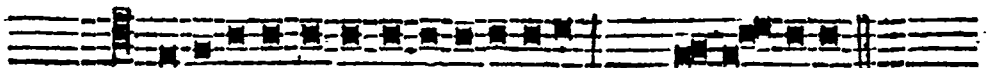
DU X. ton, ou II. affinal.

Intonations & mediations simples.



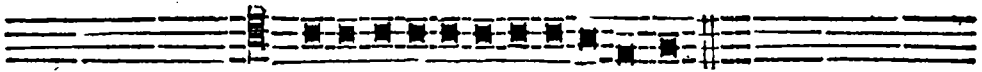
Dixit Dominus Domino méo. Dominus Deus Israel. Magnificat.

Intonations & mediations solempnelles, doubles, & semy-doubles.



Benedictus Dominus Deus Israel, Ma- gni- ficat.

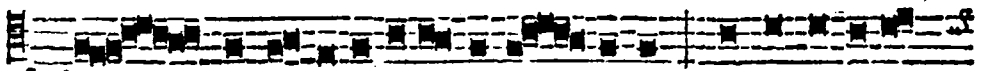
Unique terminaison du X. ton.



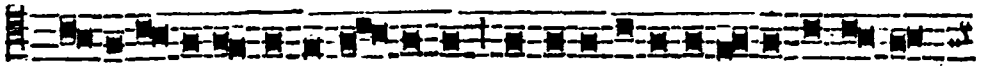
Et in sæcula sæculorum. Amen.

Les notes fondamentales & survenantes s'appliquent à ce ton, de la mesme façon qu'au II.

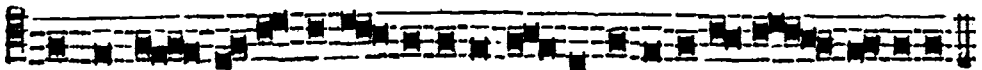
Les Antiennes que Guy Aretin luy attribué sont entr'autres, *Magnum hereditatis.* & le Respons *Si bona suscepimus.* notez avec la clef de C, l'Antienne, ou Graduel de Pasques, & les autres Graduels semblables, sont encore de ce mesme mode, comme aussi les Hymnes *Sanctorum meritis. O gloriosa Domina.*



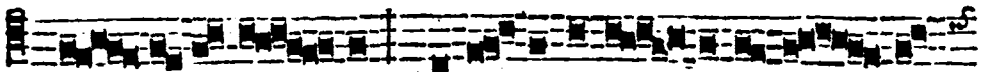
MA- gnum hereditatis myste- rium: templum Dei fa-



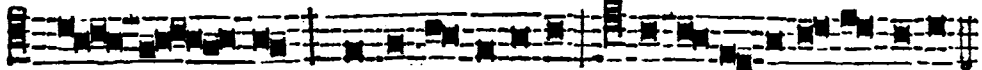
ctus est u- terus nesciens virum; non est pollutus ex e- a carnem as-



sumens: om- nes gen-tes ve- nient dicen- tes; Gloria ti- bi Do- mine.



Hæc di- es, &c. Si bo- na susce- pimus de ma-



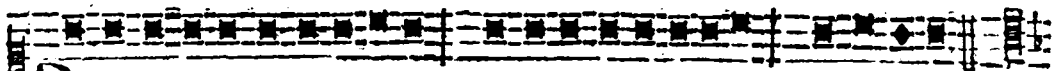
nu De- i, &c. Sanctorum meritis. O glo-ri- osa Do- mina.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

De l' XI. ton, ou V. affinal.

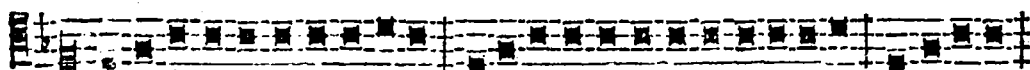
La clef de C, de la plus basse ligne marque le XI. naturel, & celle de la seconde ligne en haut, qui est à la marge avec un b mol au-dessous. marque le XI. transposé.

Intonations & mediations simples.



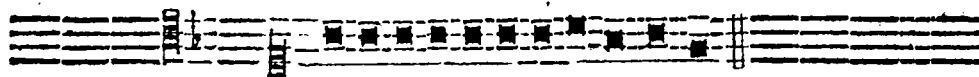
Dixit Dominus Domino meo. Dominus Deus Israël. Magnificat.

Intonations & mediations solemnelles, doubles, & femy-doubles.



Dixit Domin^o Domino meo. Benedictus Domin^o Deus Israël. Magnificat.

Unique terminaison de l'XI. ton.



Et in sæcula sæculorum. Amen.

Les notes fondamentales & les survenantes de ce ton sont les mesmes que celui du V.

Aretin toutefois donne aux Antiennes de ce ton la terminaison suivante, quoy qu'elle soit peu différente de celle du VII. d'autant, dit-il, qu'encore que la finale C soit attribuée au V. neanmoins la ressemblance de sa quinte avec celle du VII. le fait paroistre du VII.



Sicut erat in principio & nûc, & sèmper, & in sæcula sæculorum. Amen.

Les Antiennes *Alma Redemptoris. O sacrum convivium. Qui pacem. le R. Regnum mundi.* & autres semblables, sont de l'XI. transposé, & peuvent estre remises dans l'XI. naturel en les notant comme il suit.



Qui pa- cem po- nit fines Eccle- siz, fru- men- ti a- dipe sa-



riat nos Do- minus. E u o u a e.



O sa- crum con- vi- vium. Régnum mun- di, &c.

Les Versets des *Alleluja. Assumpta est. Te gloriosus. Te Martyrum candidatus. Bene fundata est.* sont aussi de ce XI. ton, & leur dominante est le sol de la lettre G, soit que la clef de C, se mette à la plus basse ligne comme elle est icy, soit qu'on la marque à la plus haute, ainsi qu'elle se voit au Graduel Romain, soit qu'on y employe la clef de C_4 dont *Aretin* se sert au precedent *Sicut erat, &c.*

Alleluia.

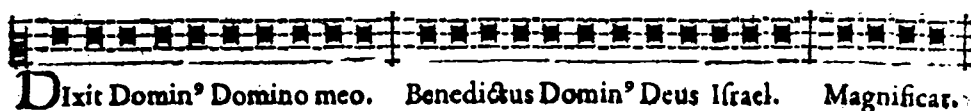


AL-le- lu-ia. Versus.
 Af-sum-pta est. &c. Te glo-ri- sus. &c. Be- ne fun-
 da- ta est. &c.

FORMULES DE LA PSALMODIE.

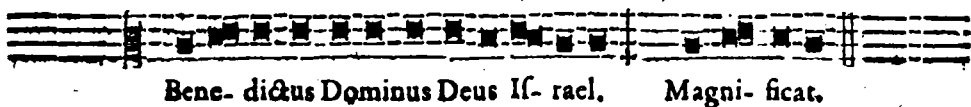
Du XII. ton, ou VI. affinal.

Intonations & mediations simples.



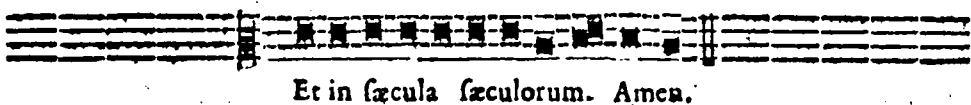
Dixit Dominus Domino meo. Benedictus Dominus Deus Israel. Magnificat.

Intonations & mediations solennelles, doubles, & semy-doubles.



Bene-dictus Dominus Deus Is-rael. Magni- ficat.

Unique terminaison du XII. ton.



Et in saecula saeculorum. Amen.

Les notes fondamentales & les survenantes de ce ton sont entierement semblables à celles du VI.

Guy Aretin attribüé à ce mode les Respons *Honor virtus. Gaude Maria.* & plusieurs autres, dont toutesfois un bon nombre ont depuis esté transposez au XII, par *b mol*, ainsi qu'on le peut voir au *sc. Homo quidam, &c.* Le mesme Guy attribüé encore à ce mode la plupart des Introits & des Communions, que nous voyons maintenant estre du VI. comme les Introits *Hodie sciatis. Esto mihi. Dicit Dominus. Requiem aeternam, &c.* & les Communions *Diffusa est. Honora Dominum. Circui-bo, &c.*



Ho- nor vir- tus. Gau- de Ma- ri- a.

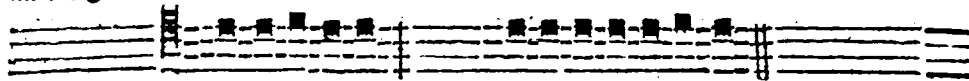
Ho- die scie- tis qui- a ve- niet Do- minus, & salva- bit nos.

& ma- ne vide- bitis gloriam e- jus. Do- mini est ter- ra, &c.

Esto mihi. Dicit Do- minus. Re- quem æ- ter- nam.

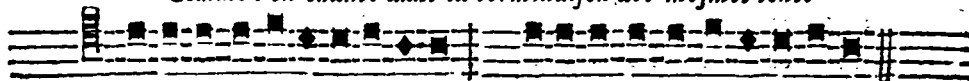
Diffu- sa est. Hono- ra Do- minum. Circu- i- bo. &c.

Or il faut icy remarquer deux choses: premierement que les mediations de Festes simples qui se terminent par des noms Hebreux, ou par des monosyllabes, ont esté notées dans les formules du I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. & XI. ton selon que l'on a coutume de les chanter dans l'Eglise, comme si les noms Hebreux avoient l'accent sur la dernière, & les monosyllabes y retenoient aussi leur accent; ainsi qu'on le peut voir aux mediations simples du VII. ton sur les mots Hebreux Israel, Sion, Ephrata, & sur les monosyllabes me, Rex; mais il faut aussi observer que cela n'empesche pas que les mesmes mots Hebreux & monosyllabes ne soient notez en d'autres endroits comme s'ils avoient l'accent sur la penultième, ou sur l'antepenultième, conformément à la regle de Grammaire, qui rejette l'accent d'un monosyllabe latin qui est final, sur la penultième ou l'antepenultième du mot precedent: ce qui se peut voir dans toutes les terminaisons de ces tons, & mesme dans quelques mediations du VII. par exemple, dans celles de sa premiere colonne sur les mots Sion, David, in te, es tu, non sic. De laquelle forme & regle il semble que l'on auroit pareillement pû user dans toutes les mediations simples des autres tons qui finissent par des mots Hebreux ou des monosyllabes, si l'usage n'en faisoit pas exception. Par exemple, l'on auroit aussi bien pû chanter dans la mediation du V. & du VIII. ton:



Cognovisti me. & Singula- riter in spe.

Comme l'on chante dans la terminaison des mesmes tons.



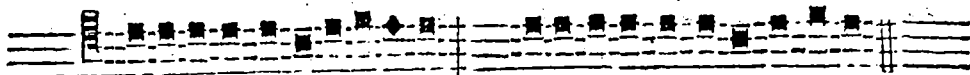
In atrijs tuis Ierusalem.

Audivit & lætata est Sion.

Consti- tuisti me,

Loquebar pacem de te.

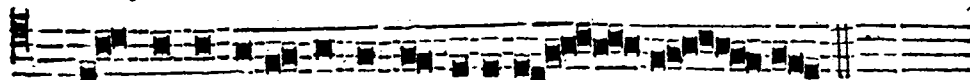
On bien.



In atrijs tuis Ierusalem.
Constituisti me.

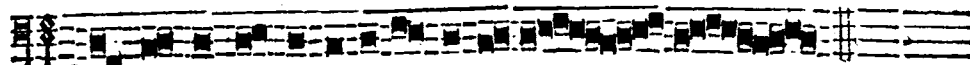
Audivit & lætata est Sion.
Loquebar pacem de te.

Secondement, que bien que suivant les precedens exemples, le nombre des tons soit de douze, neantmoins Guy Aretin avec l'Eglise les a reduits au nombre de huit, d'autant que le I. & le IX. le II. & le X. le V. & le XI. le VI. & le XII. se ressemblent dans leurs intonations, leurs mediations, & leurs terminaisons: & à l'occasion de ce nombre de huit, il a appliqué mystiquement le chant des huit tons sur le texte des huit Antiennes suivantes.



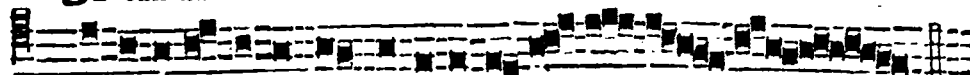
PRi-mum querite regnum De- i.

1.



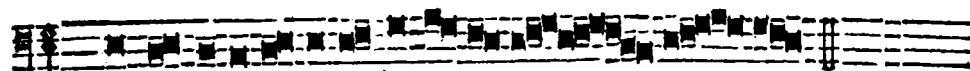
SE-cun-dum au-tem simile est hu- ic.

2.



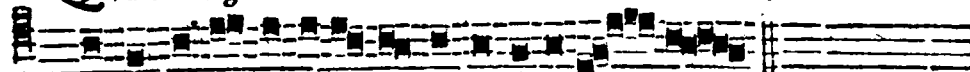
Tertia di- es est quod hæc facta sunt.

3.



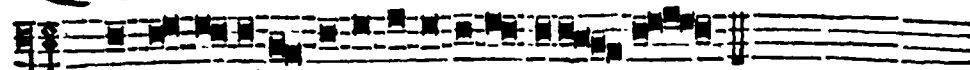
Quarta vigili- a ve- nit ad e- os.

4.



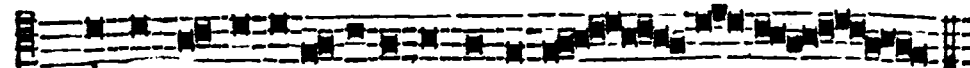
Quinq-ue pruden-tes in- tra- ve- runt ad nuptias.

5.



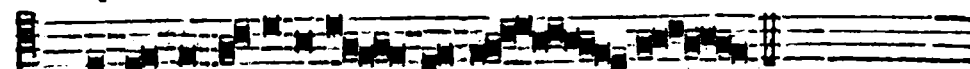
Sexta ho- ra sedit super pute- um.

6.



Septem sunt spiritus ante thronum Dei.

7.



Octo sunt be- atitu- di- nes.

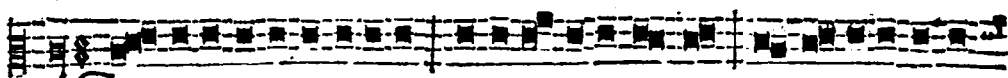
8.

Guy Aretin n'a pas omis les intonations, les mediations, & les terminaisons des Versets des Introits de tous ces modes; ny d'indiquer les commencemens des mesmes

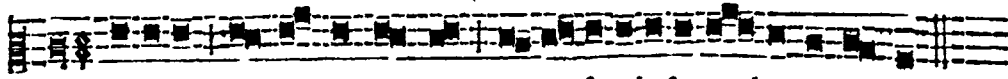
Introits qui avoient du rapport avec leurs diverses terminaisons. Neantmoins parce que le Graduel Romain les a toutes reduites à l'unité, à la reserve du I. ton auquel il en a laissé deux; l'on ne marquera icy que celles du mesme Graduel.

Formules des Versets *Gloria Patri.* & *Sicut erat.* des Introits de la Messe du I. ton.

Où il faut remarquer que les notes peuvent pareillement servir à marquer le IX. ton, ou I. affinal, en substituant au lieu de la clef F, celle de C qui est ajoutée à la marge pour faire voir la facilité de cette substitution ou transposition de clefs.

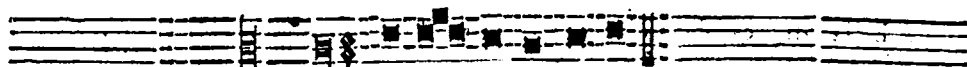
IX. 

Glo- ria Patri, & Filio, & Spi- ritui san- cto. Si- cut erat in prin-

IX. 

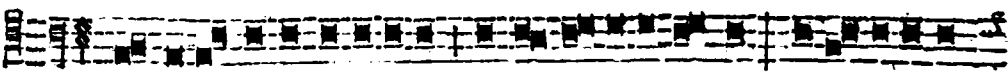
cipio & nunc & sem- per, & in sæcula sæcu- losum. A- men.

II. Terminaison de ce I. mode, qui convient à l'Introit *Sapientiam Sanctorum.*

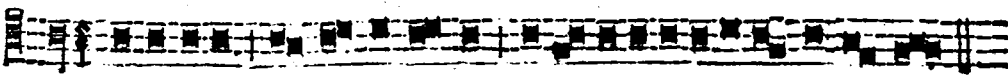


Sæcu- .lorum. Amen.

Formules des Versets *Gloria Patri,* & *Sicut erat.* des Introits du II. ton; dont les notes peuvent aussi marquer le X. ton, ou II. affinal, en substituant la clef de C, qui se voit à la marge, en la place de la clef de F.

X. 

Glo- ria Patri, & Filio, & Spi- ri- tui san- cto. Sicut erat in

X. 

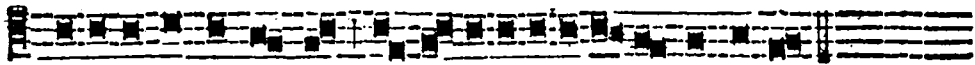
principio, & nunc & sem- per, & in sæcula sæcu- rum. A- men.

Formules des Versets *Gloria Patri,* & *Sicut erat.* du III. ton.



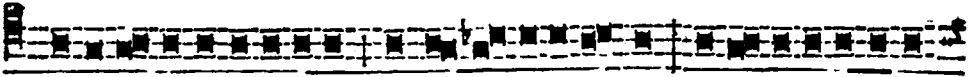
Glo- ria Patri, & Filio, & Spiritui San- cto. Si- cut erat in princi-

Ex. XXIII. *Formules des Versets Gloria, & Sicut erat. des Introits.* 321

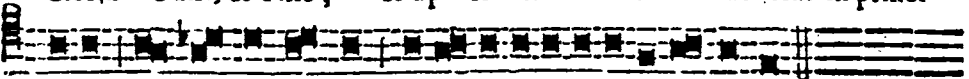


pio, & nunc & semper & in sæcula sæculo-rum. Amen.

Formules des Versets Gloria Patri, & Sicut erat. du IV. ton.

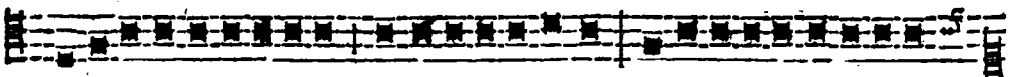


Gloria Patri, & Filio, & Spi-ri-tui san-cto. Sicut erat in princi-

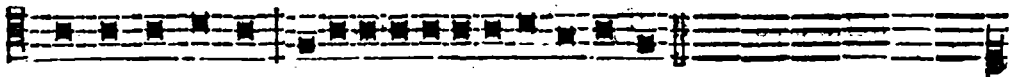


pio, & nunc & semper, & in sæcula sæculorum. Amen.

Formules des Versets Gloria Patri, & Sicut erat. des Introits du V. ton, dont les notes peuvent aussi servir à marquer l'XI. ton, ou V. affinal, en transférant la clef de C, de la seconde ligne d'en haut à la plus basse ligne, où la clef F, est sous-entendue.

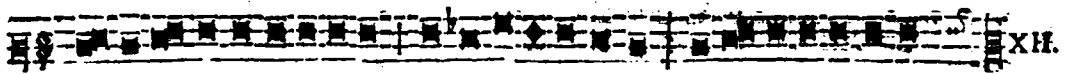


Gloria Patri, & Filio, & Spiritui sancto. Sicut erat in principio, XI.

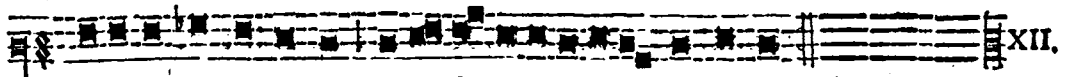


& nunc & semper, & in sæcula sæculorum. Amen. XI.

Formules des Versets Gloria Patri, & Sicut erat. des Introits du VI. ton; dont les notes peuvent pareillement servir à marquer le XII. ton, ou VI. affinal, en substituant la clef de C, sur la ligne où est celle de F.

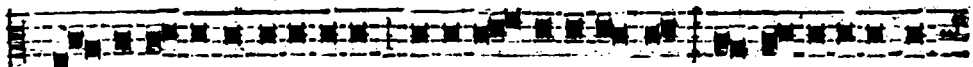


Gloria Patri & Filio, & Spiritui sancto. Sicut erat in princi-



pio, & nunc & semper, & in sæ-cula sæculo-rum. Amen. XII.

Formules des Versets Gloria Patri, & Sicut erat. du VII. ton.

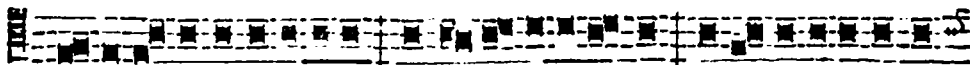


Gloria Patri, & Filio, & Spi-ri-tui san-cto. Si-cut erat in prin-

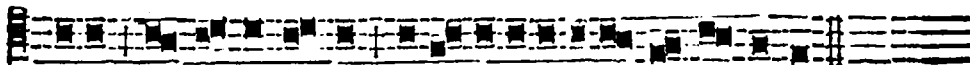


cipio, & nunc & sem-per, & in sæcula sæcu- lorum. A- men.

Formules des Versets *Gloria Patri*, & *Sicut erat.* du VIII. ton,



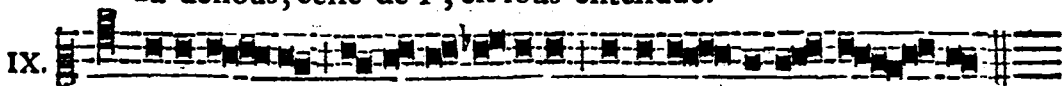
Glo- ria Patri, & Filio, & Spi- ri- tui san- cto. Sicut erat in princi-



pio, & nunc & semper, & in sæcula sæcu- lo- rum. Amen.

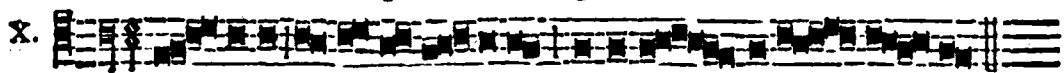
En suite des Formules precedentes de chaque ton, Guy Aretin a pareillement marqué les Formules du Verset Gloria Patri, que l'on chante à la fin des Respons de chaque mode; Ce qui a donné occasion de les ajouter icy à son imitation, quoy qu'ils n'appartiennent pas au chant psalmodique, mais au Plain-chant. Ces Formules d'Aretin sont semblables à celles de l'Antiphonaire Romain.

Formule du chant du *Gloria Patri.* des Respons du I. ton, dont les notes peuvent également servir à marquer celui du I. affinal, ou IX. ton; en transferant la clef de C de la plus haute ligne à la troisième au dessous, celle de F, est sous-entenduë.



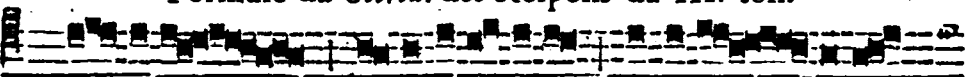
Gloria Pa- tri, & Fi- lio, & Spi- ri- tui san- cto. 1. & 9.

Formule du *Gloria.* des Respons du II. ton, dont les notes peuvent pareillement servir au II. affinal, ou X. en substituant la clef de C, marquée à la marge, au droit de celle de F.

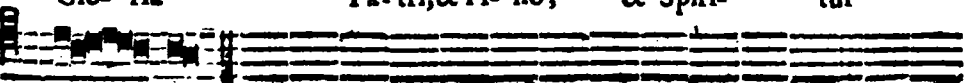


Glo- ria Pa- tri, & Fi- lio, & Spi- ri- tui san- cto. 2. & 10.

Formule du *Gloria.* des Respons du III. ton.



Glo- ria Pa- tri, & Fi- lio, & Spi- ri- tui



san- cto. 3.

Formule du Gloria. des Respons du IV. ton.

Gloria Pa-tri, & Fi-lio, & Spi-ritui
fan-cto. 4.

Formule du Gloria. des Respons du V. ton ; dont les notes peuvent marquer le V. affinal ou l'XI. en transférant la clef de C, de la seconde ligne, à la plus basse où l'F, est sous-entendue.

Gloria Pa-tri, & Fi-lio, & Spi-ritui fan-cto. 5. & 11.

Formule du Gloria. des Respons du VI. ton; dont les notes peuvent servir au VI. affinal, ou au XII. ton, en transférant la clef de C, de la plus haute ligne à la 3^e d'en bas où l'F, est sous-entenduë. Aretin n'a marqué ces Respons que de la clef de C, vray-semblablement pour éviter le *b* mol.

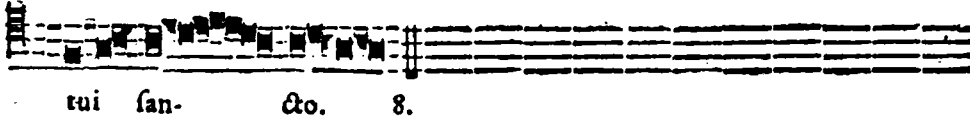
Gloria Pa-tri, & Fi-lio, & Spi-ritui fan-cto. 6. & 12.

Forme du Gloria. des Respons du VII. ton.

Gloria Pa-tri, & Fi-lio, & Spi-ritui fan-cto. 7.

Formule du Gloria. des Respons du VIII. ton.

Gloria Pa-tri, & Fi-lio, & Spi-ritui

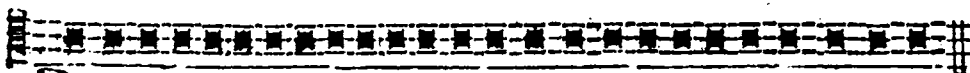


FORMULES.

Des intonations, mediations, teneurs, & terminaisons de toutes les autres choses qui dans les Heures Canoniales se chantent en chant psalmodique, quoy que ordinairement la note mé soit pas mise sur le texte.

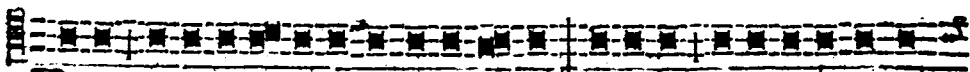
Formule des Versets qui commencent les Heures Canoniales.

Le Verset *Domine labia mea aperies.* se chante en ton de pleine voix, toujours droit & à l'unisson.

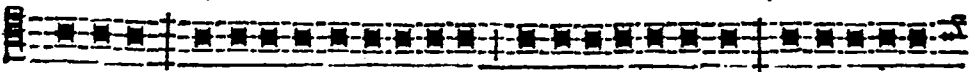


Domine labia mea aperies, & os meum annuntiabit laudem tuam.

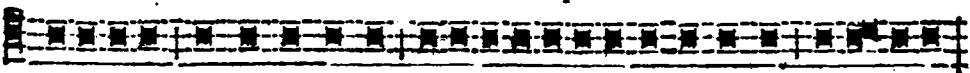
Le Verset *Deus in adiutorium.* se chante avec l'inflexion suivante toutes fois & quantes que l'heure qui le suit se chante en notes; mais lors qu'elle doit seulement estre chantée à l'unisson ou tout droit, on le chante pareillement à l'unisson, & sans aucune inflexion.



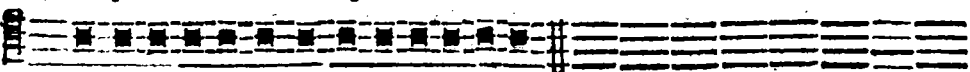
Deus in adiutorium meum intende, Domine ad-adjuvandum me



festina; Glória Patri, & Filio, & Spiritui sancto, Sicut erat in

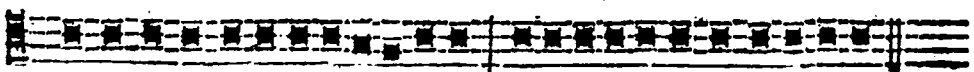


principio, & nunc & semper, & in secula seculorum. Amen. Alle- luia.



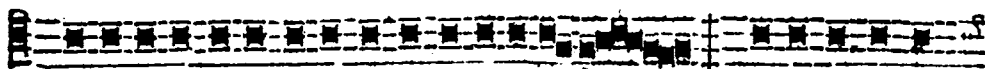
Ora Laus tibi Domine Rex aeternae gloriae.

Le Verset *Converte nos Deus.* se chante avec inflexion, & son Respon tout droit.



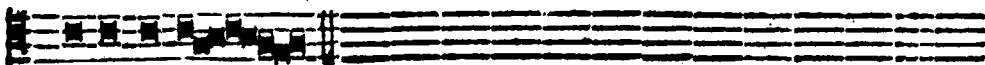
Converte nos Deus salutaris noster. Et averte iram tuam à nobis.

Formules des Versets qui se chantent après la Psalmodie des Nocturnes, après les Hymnes de Laudes & de Vespres, & après les capitules de Prime, Tierce, Sexte, None, & Complies, lorsqu'il est Feste double ou femy-double.



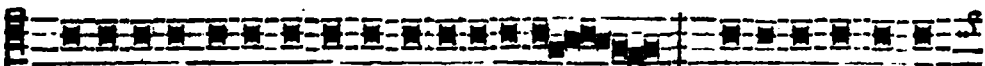
ψ. Surrexit Dóminus de sepulchro, allelúia.
 ψ. Amavit eum Dominus, & ornavit eum.
 ρ. Stolum, &c. induit eum.

ψ. Exurge Christe
 ρ. Et li-bera nos, &c.



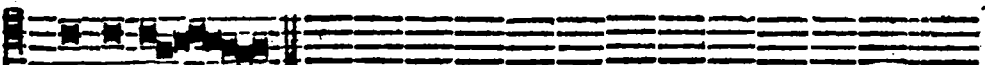
adjuva nos.
 nomen tuum.

Formules des mesmes Versets & de leurs Respons pour les Feries, & les Festes simples.



ψ. Surrexit Dóminus de sepulchro, alleluia.
 ψ. Amavit eum Dominus, & ornavit eum.
 ρ. Stolum, &c. induit eum.

ψ. Exurge Christe ad-
 ρ. Et libera, &c. no-

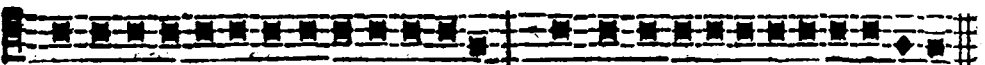


juva nos
 men-tuum.

Formules des Versets qui se chantent après les Antiennes des Commemorations, après les Antiennes de la sainte Vierge à la fin de l'Office, & aux prieres ou preces de tout l'Office.

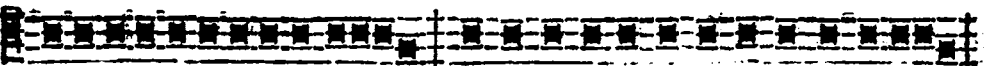
Avec les notes fondamentales.

Avec les notes survenantes.



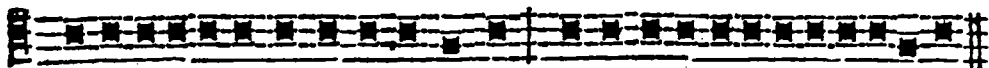
ψ. Omnis terra adoret te, & psallat tibi. ρ. Psalmū dicat nómīni tuo Dómine.
 ψ. Iustus ut palma florébit. ρ. Sicut cedrus libani multiplicábitur.

Avec Alleluia.



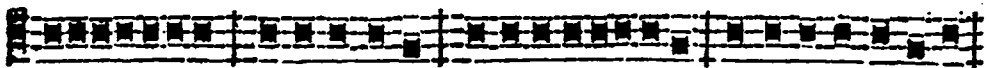
ψ. Tu es Sacérdos in ætérnū, allelúia. ρ. Secundum órđinem Melchisedech, allelúia.
 ψ. Gaude & latáre, &c. allelúia. ρ. Quia surrexit Dominus verè, allelúia.

Avec des mots Hebreux indeclinables, ou des monosyllabes.

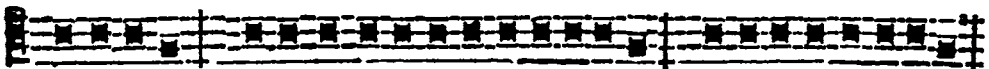


ψ. Angelis suis Deus mandavit de te. ρ. In Bethleem Iudz civitate David.
ψ. Verbum caro factum es. ρ. A viro iniquo eripe me.

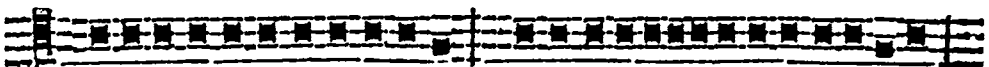
Les Versets *Kyrie & Christe*. se chantent toujours à l'unisson.



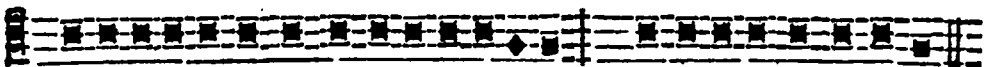
Kyrie eleison, &c. Credo in Deum. Carnis resurrectione. Vitam æternam. Amen.



Pater noster, &c. Et ne nos inducas in tentationem. ρ. Sed libera nos à malo.



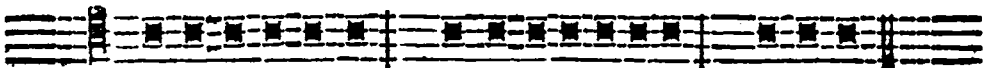
Et ego ad te Dómine clamávi. ρ. Et mane oratio mea prævenier te, &c.



ψ. Adjutorium nostrum in nomine Dómini. ρ. Qui fécit cælum & terram.

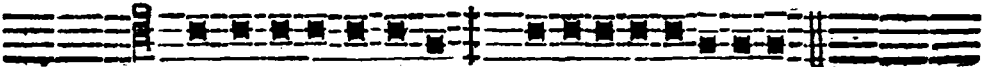
Le *Confiteor*, & les Versets *Misereatur*, & *Indulgentiam*. se chantent à l'unisson & tout droit; mais d'un ton plus bas d'une quarte ou d'une quinte que la pleine voix ou dominante des Versets qui ont immédiatement précédé.

Le Verset *Dominus Dominus vobiscum*. avant les Oraisons de toutes les Heures Canoniales, se chante toujours à l'unisson & tout droit. Il se chante encore toujours droit après les Oraisons des Vespres & des Laudes. Le Verset *Oremus*. se chante aussi toujours droit.



ψ. Dóminus vobiscum. ρ. Et cum spíritu tuo. Oremus.

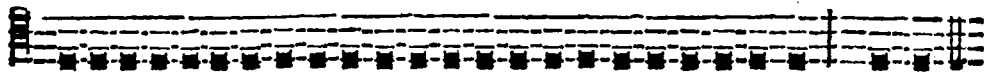
Mais après les Oraisons des petites Heures Prime, Tierce, Sexte, None & Complie, le mesme Verset *Dominus vobiscum*. & le ψ. *Benedicamus*. avec leurs Respons, se chantent toujours avec l'inflexion suivante.



ψ. Dóminus vobiscum ψ. Benedicamus Dómino.
ρ. Et cum spíritu tuo. ρ. Deo grátias.

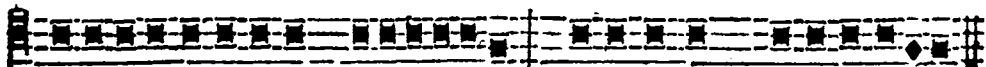
EX.XVIII. Formules des autres choses que l'on chante aux Heures Canon. 387

Les Versets *Fidelium anima. Dominus det nobis. & Divinum auxilium.* se chantent toujours à l'unisson, quoy que d'un ton plus bas d'une quinte, que la dominante des Versets, ou des Oraisons qui les ont immédiatement precedez.

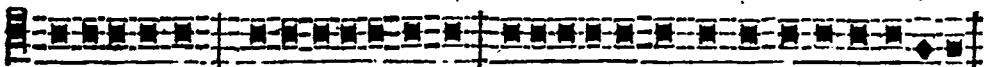


♣. *Fidelium animæ per misericordiam Dei requiescant in pæce.* R. Amen.
 ♣. *Dómin⁹ det nobis suam pæcem.* R. Et vitam æternâ. Amen.
 ♣. *Divinum auxilium maneat semper nobiscum.*
 R. Et cum frâtribus nostris abséntibus. Amen.

Les formules du Verset *Pretiosa*, après le martyrologe, & des autres Versets qui suivent, sont les mesmes que celles des Versets precedens, à la reserve du 3^e *Deus in adjutorium*, & de son Respons, qui se chantent à l'unisson, & des Versets *Gloria Patri. Sicut erat. Kyrie, & Christe eleison.* qui se chantent aussi à l'unisson.

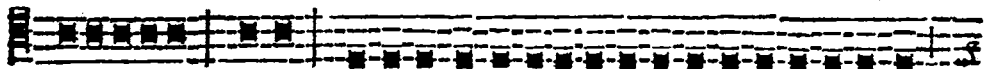


Respice in servos tuos, &c. filios eorum. R. Et sit splendor, &c. nostrarú dirige.

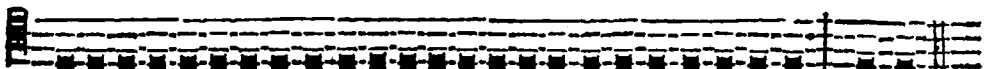


Gloria Patri &c. & spiritui sancto. Adjutorium nostrum in nomine Dómini.
 R. *Sicut erat, &c. sæculorum. Amen,* R. *Qui fecit cœlum & terram.*

Les Versets suivans *Benedicite. & Dominus nos benedicat.* se chantent à l'unisson; mais ce dernier se chante plus bas d'une quinte que les precedens, à cause qu'il est joint au Verset *Fidelium anima.* & que, selon l'usage du Breviaire Romain, il termine l'Office de Prime.

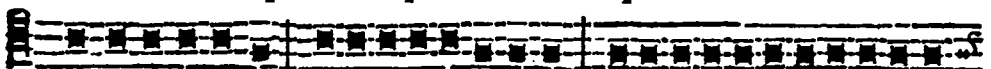


Benedicite. R. *Déus.* ♣. *Domin⁹ nos benedicat, & ab omni malo defendat, &c.*

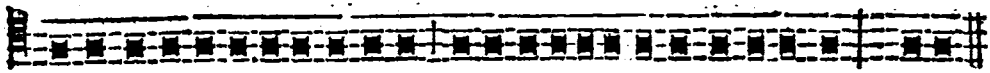


& fidelium animæ per misericordiam Dei requiescant in pæce. R. Amen.

Le Verset de la Benediction de Complie se chante avec inflexion, mais d'une tierce plus bas que les Versets precedens.



♣. *Dominus vobiscum. Benedicamus Dómino. Benedicat & custódiat nos om-*
 R. *Et cū spiritu tuo.* R. *Déo grâcias.*



nipotens, & misericors Dóminus, Páter, & Fílius, & Spíritus sánctus. ⁊. Amen.

Formules des Versets des Tenebres & des Vigiles des Morts.



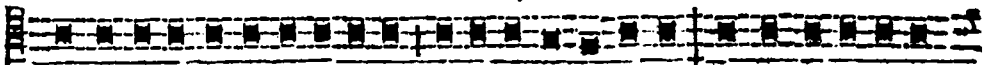
⁊. *Audivi vócem de cælo dicentem mihi.* ⁊. *Avertantur rétrorsum & erubéscant.*
 ⁊. *Beati mórtui, &c. moriúntur.* ⁊. *Qui cógitant mihi mála.*

Les Formules de tous les Versets qui se chantent, ou après l'aspersion de l'Eau-benite, ou après les Litanies, soit des Saints, soit de la sainte Vierge, ou à l'exposition ou closture du S. Sacrement, ou aux Saluts, ou aux Oraisons des 40. heures, ou à la fin de toute sorte de Processions, ou d'autres Prieres extraordinaires, ou à l'Office des Morts, ou à leur sepulture, ou à leurs absolutions, sont semblables aux precedentes formules des Versets des commemorations; à l'exception des Versets *Kyrie. Christe.* des Litanies & des Absolutions qui sont chantez en notes, & du Verset *Requiem aeternam.* lors qu'il termine l'Office des Morts qui se dit alors tout droit.

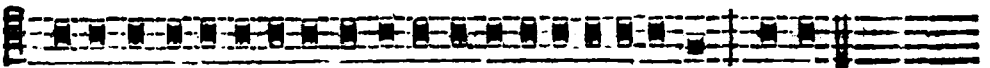
Formules du chant des Absolutions & des Benedictions.



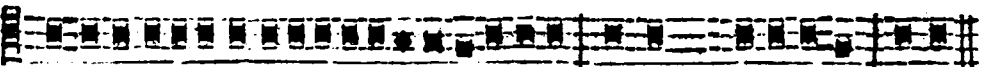
Páter noster. Et ne nos inducas in tenta- tionem. Exaudi Dómine Iesu
 ⁊. Sed libera nos à malo.



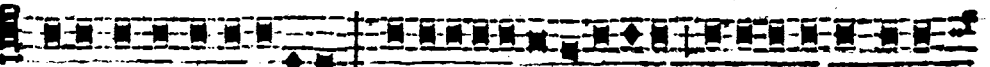
Christe preces serworum tuorum, & mise- rere nobis, qui cum Patre & Spi-
 A vinculis peccatorum nostrorum absolvat nos, &c.



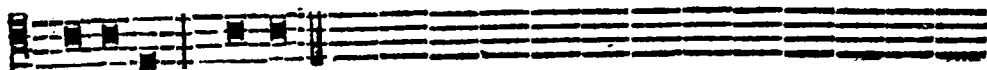
ritu sancto vivis & regnas Dómus, in sæcula sæculórum. ⁊. Amen.



Ipsiús píctas & misericórdia nos adjuvet, qui cum, &c. sæculórum. Amen.

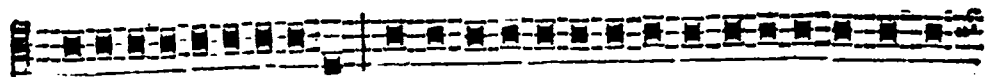


Iube dómne benedácere. Benedíctiõne perpétua benedicat nos Pater
 Unigenitus Dei Fílius, nos, &c.
 Spíritus sancti grátia illuminet sensus, & cor-

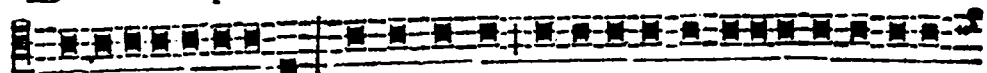


æternus. Amen.
dignetur.
da nôstra.

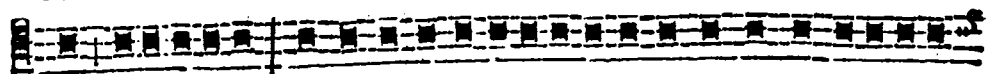
Formules du chant des Leçons.



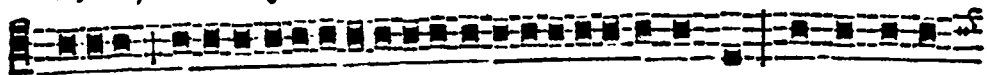
DE Actibus Apostolorum. Pétrus & Ioánnes ascendebant in templú ad ho-



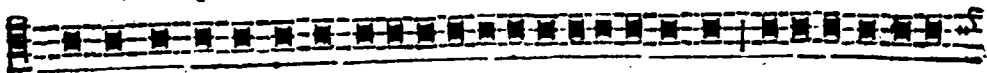
rum orationis nónam. Et quídam vir, qui erat claudus ex utero matris sí-



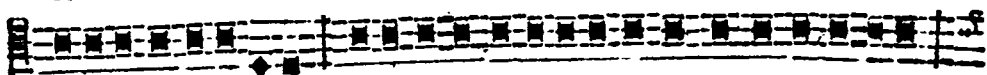
x, bajulabáur, quem ponebant quotidie ad portá témpli, quæ dicitur spe-



ciófa, ut peteret elémosinam introeuntibus in templum. Is cum vidif-



set Pétrum, & Ioannem incipientes introire in témplum, rogabat ut ele-



mosinam accíperet. Intuens autem in eum Pétrus cum Ioanne dixit:



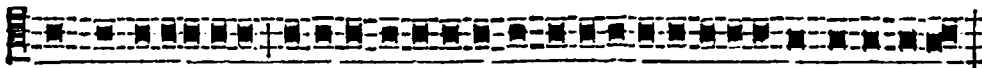
Réspice in nos. At ille intendebat in éos, sperans se aliquid accepturum
Genuit Lamech.



ab éis. Tu autem Dómine miserere nóbis. ⁊. Deo gratias.

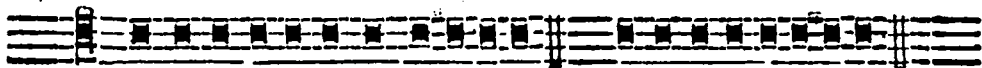
Lors qu'il se rencontre à l'endroit des points quelques autres monosyllabes, ou quelques noms Hebreux indeclinables, l'inflexion s'y fait comme au monosyllabe qui est cy-dessus noté aux mots *Réspice in nos*, sous lesquels l'on voit ceux-cy *Genuit Lamech*.

Quant aux points interrogans, ils se font en la maniere qui suit.



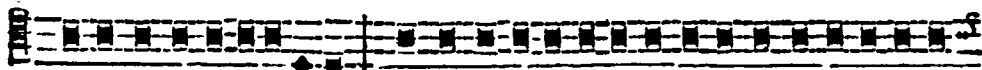
Nos quid intuémini, quasi nostra virtute aut potestáte fecérimus húc ambuláre ?

Les Formules des Leçons de Tenebres, & de l'Office des Morts, sont semblables aux formules des autres Leçons dans les inflexions de leurs points, mesme interrogans, à l'exception de leur point final qui se termine tout droit.

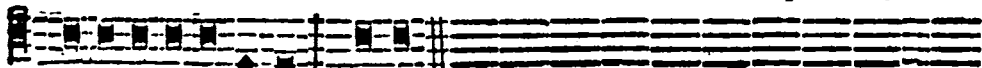


Signantes lápidem cum custódibus. Sed párcce peccatis méis.

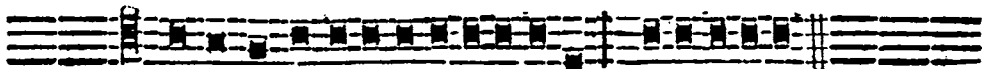
Les Formules des breves Leçons de Prime & de Complie sont semblables à celles des autres Leçons ; mais leurs benedictions sont différentes en la mediation, & leur Respons *Deo gratias.* en la terminaison.



Iube domne benedicere. Noctem quiétam & finem perféctú concedat nobis
Dies & a&º nóstros in sua pace disponat

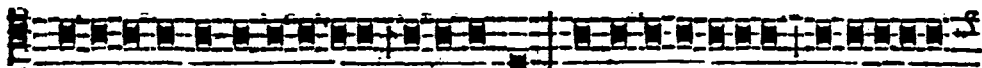


Dominus omnipotens. Amen.



Tu autem Dómine misérere nobis. Déo grátias.

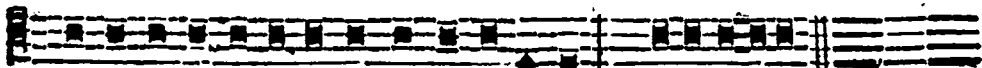
La Formule ordinaire du Martyrologe est semblable à celle des Leçons.



Tertiº Kalendas Ianvarij luna quinta. Romæ, in esquilijis: Dedicatio

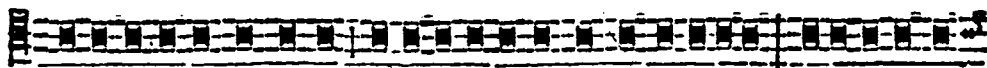


Sancti Petri ad vincula. &c. & alibi aliorum plurimorum SS. Martyrum,

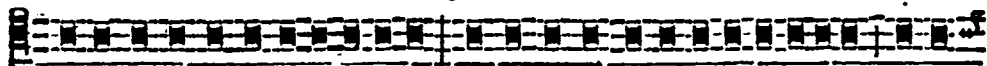


& Confessorum atque Sanctarum Virginum. &c. Deo gratias.

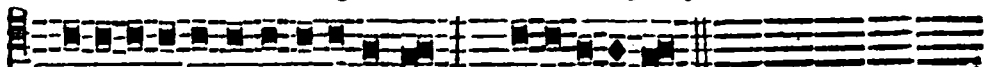
Formules des Capitules.



Misit Heródes Rex manus, ut affligeret quosdã de Ecclesiã, occidit autem

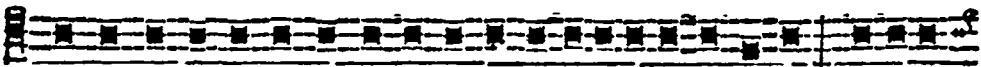


Iacobum fratrẽ Ioannis gládio: videns autem, quia placeret Iudæis, appo-

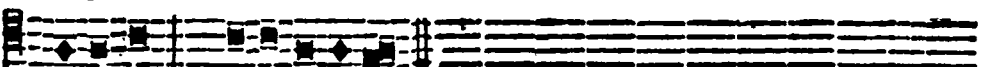


suit, ut apprehenderet & Petrum. *℞.* Deo grãtias.

Formules des terminaisons des Capitules lors qu'ils finissent, ou par un monosyllabe, ou par un mot Hebreu indeclinable, ou par le S. Nom de Jesus, qui a cõutume d'estre chanté à la façon des indeclinables.

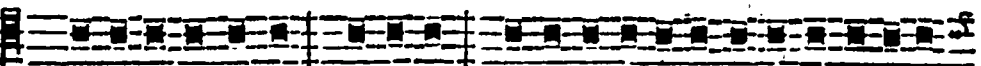


Primum quidem sermonum feci, &c. Quos elegit assumptus est. Diligen-
Frãtres jam non estis hospites, &c. Angulari lapide Christo Iesu.
Regi sæculorum, &c. in sæcula sæculorum. Amen.

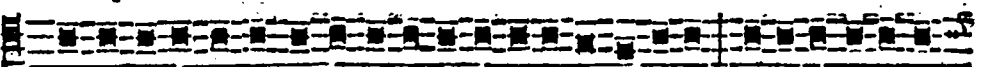


tibus se. *℞.* Deo grãtias.

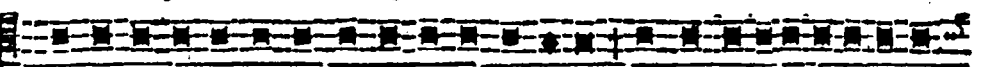
Formule des Oraisons des Festes solempnelles, doubles, semy-doubles, & des Dimanches, à Vespres, à Laudes, & à la grande Messe.



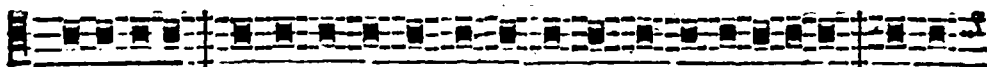
℥. Dominus vobiscum. Oremus. Deus qui hodiernam diem Apo-
℞. Et cõ spiritu tuo.



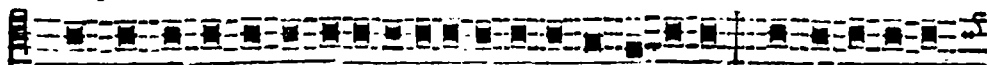
lorum tuorum Petri, & Pauli martyrio consecrãsti: Da Ecclesiã tuã
Excita quãsumus Domine potentiam tuam & veni: ut ab imminenti-



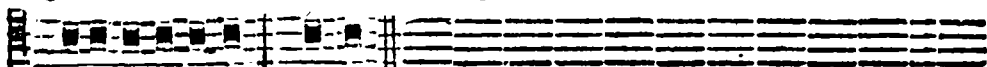
æ eorum in omnibus sequi præceptum, per quos religionis sump-
tus peccatorum nostrorum periculis, te mereamur protegente



exórdium. Per Dominum nostrú Iésu[m] Christum Filium tuum, qui te-
éripí, te liberante salvári Qui vivis, & re-

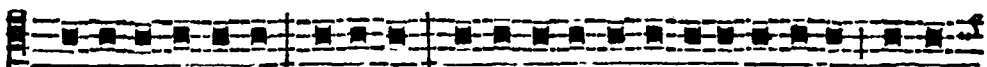


cum vivit & régnat in unitate Spiritus sancti Déus. Per omnia sæ-
gnas cum Déo Patre, in unitate Spiritus sancti Déus. &c.

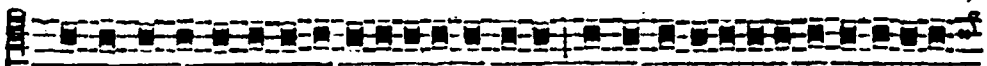


cula sæculórum. Amen.

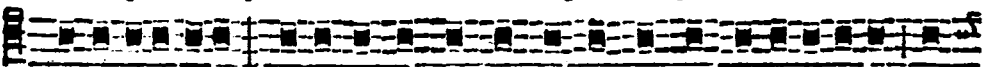
Formule des Oraisons des Festes simples, & des Feries, à Vespres,
à Laudes, & à la grande Messe.



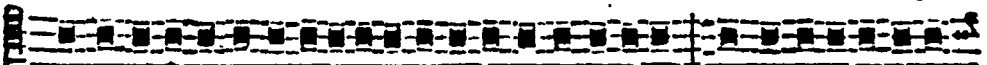
Dóminus vobiscum. Orémus. Præsta quæsum⁹ omnipotens Déus; ut nul-



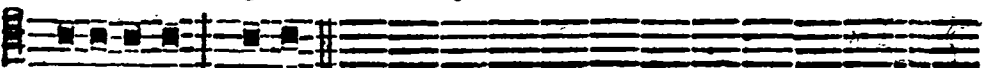
lis nos permittas perturbationibus concuti quos in Apostolicæ confessionis



petra solidásti. Per Dominum nostrum Iésu[m] Christum Filium tuum qui



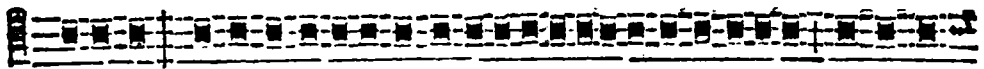
tecum vivit & régnat in unitate Spiritus sancti Déus. Per omnia sæcula



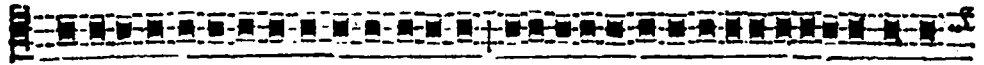
sæculórum. Amen.

Formule des Oraisons qui se chantent aux petites Heures de l'Office
Prime, Tierce, Sexte, None, & Complie, ou après les Antiennes
de la Sainte Vierge qui terminent l'Office; comme aussi après l'as-
persion de l'Eau-benite; après les Litanies tant des Saints que de la
Sainte Vierge; à l'exposition & à la clóture du S. Sacrement; aux
Oraisons de quarante heures; aux Saluts; à la fin de toute sorte de
Processions, & d'autres prieres extraordinaires; à l'Office des Morts,
à leur sepulture, & à leurs absolutions.

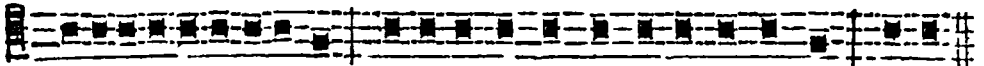
Orémus.



Oremus. Concede misericors Deus fragilitati nostræ præsidium, ut qui san-



&æ Dei genitrícis memoriam ágimus, intercessionis ejus auxílio à nostris i-



niquitatibus resurgámus. Per eundem Christú Dominum nostrum. Amen.

F O R M U L E S.

Des intonations, mediations, teneurs, & terminaisons de tout ce qui se chante à la Messe en façon de chant Psalmodique, & qui n'est pas noté dans les Missels.

La Formule des Versets *Dominus vobiscum. Oremus.* & des Oraisons des Festes solennelles, doubles, semy-doubles, & des Dimanches, est semblable à la premiere formule des Oraisons qui se chantent aux Laudes & aux Vespres des mesmes Festes & Dimanches.

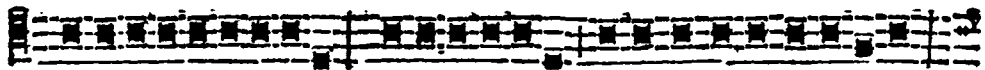
La formule des mesmes Versets & des Oraisons des Festes simples, des Feries, & des Messes des Morts, est semblable à la seconde formule des Oraisons pour les Laudes & les Vespres des mesmes Festes simples & des Feries.

La troisiéme formule du Verset *Oremus.* & de l'Oraison suivante *Concede.* s'observe aux Benedictions des Cierges, des Cendres, & des Rameaux, à l'exception de l'Oraison *Deus quem diligere.* qui se chante avant l'Epistre, & de l'Oraison *Auge fidem.* qui se chante après l'Evangile des Rameaux, lesquelles se disent au ton ferial de la seconde formule.

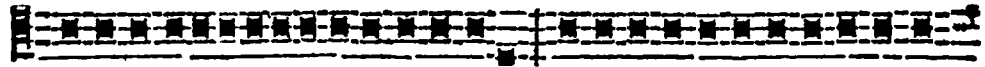
Les Oraisons du Vendredy Saint *Deus à quo Judas.* & les Oraisons qui disent après chaque monition; comme aussi l'Oraison *Libera nos.* après le *Pater noster.* se chantent selon la mesme seconde formule des Feries.

Les Oraisons qui se disent avant la Messe du Samedy Saint, & à la benediction des Fons, se chantent pareillement selon la seconde formule des Feries.

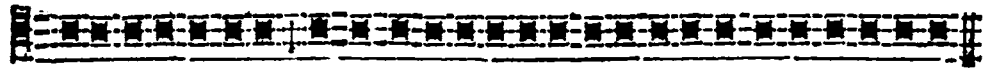
La formule des Propheties est en tout semblable à celle des Leçons, à la reserve du point final, qui est terminé tout droit & sans inflexion.



Leſtio libri Levítici. In diebus illis, Dixit Dominus ad Móyſen:

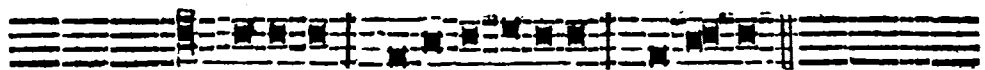


Loquere filijs Iſrael, & dices ad éos. &c. Ambulabo inter vos,



& ero veſter Déus: vos que eritis populus méus dicit Dominus omnípotens.

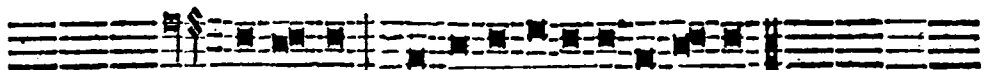
Formules des Verſets *Oremus.* & *Flectamus genua.* apres les
Propheties.



Oremus. Flectamus genua. Levá- te.

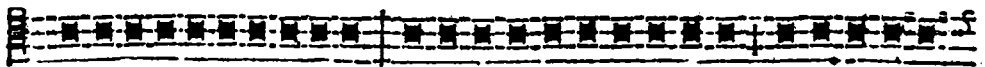
Formule des meſmes Verſets apres les monitions
du Vendredy Saint.

Cette Formule ſe trouve dans les Miſſels : mais dautant qu'elle y eſt diverſement notée, on l'ajoute icy ſelon qu'elle eſt marquée dans les anciens Miſſels de Plantin, qui ſont des plus corrects : Anſſi ſemble t-elle la meilleure, parce que le η . Levate. ſ'y joint mieux à la dominante des Oraifons.

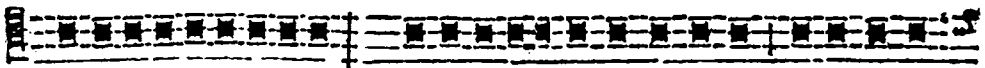


Oré- mus. Flectamus genua. Levá- te.

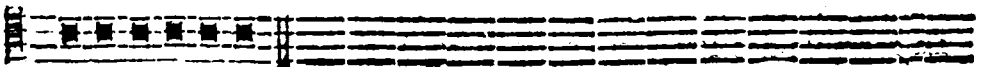
La Formule de l'Epiftre eſt toute droite,
& à l'uniffon.



Leſtio libri Sapientíæ. Dilectus Déo, & homínibus, cujus memori-




a in benedictióne eſt. &c. & dedit illi coram præcepta, & legem vi-



tz, & disciplinæ.

Formule du chant de l'Évangile.



γ. Dominus vobiscum. & Et cum spiritu tuo. Sequentia sancti Evange-
lij secundum Matthæum. In illo tempore, Dixit Petrus ad Iesum: Ecce nos
reliquimus omnia, & secuti sumus te, quid ergo erit nobis? &c. centuplum
accipiet, & vitam æter- nam possidebit.

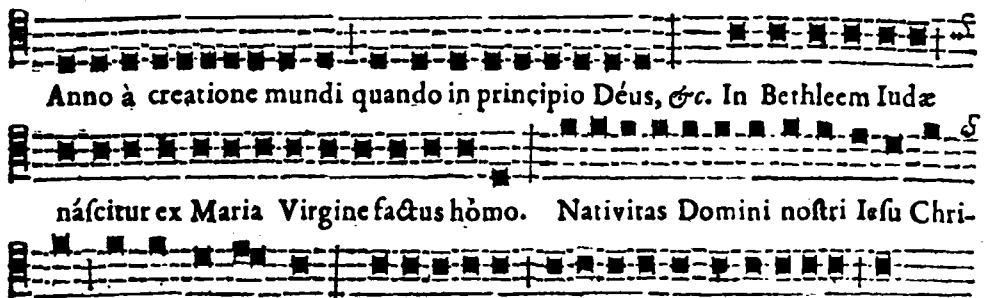
Formule du Verset *Humiliate capita.*



Orémus. Humiliate capita vestra Deo.

Formule de l'élevation des trois differens tons qui varient le chant de la Leçon du Martyrologe de la veille de Noël.

Le premier & le plus bas doit estre commencé une quarte au dessus du plus bas son de celui qui chante; Le second une quinte au dessus de ceste quarte; & le troisieme une quarte au dessus de la quinte: en ceste sorte.

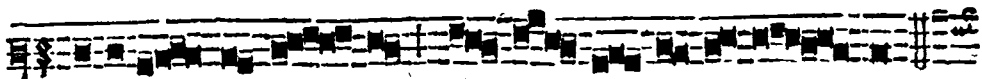


Anno à creatione mundi quando in principio Deus, &c. In Bethleem Iudæ
nascitur ex Maria Virgine factus homo. Nativitas Domini nostri Iesu Chri-

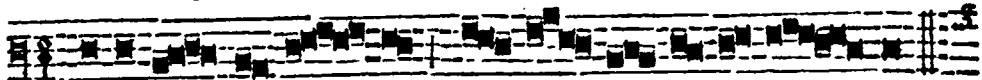
sti secundum car-nem. Eodem die; natalis sanctæ Anastasiæ, quæ &c.

Formule de l'élevation de voix qui se doit faire aux repetitions du Verset *Ecce lignum crucis.*

La premiere doit commencer au ton le plus bas de la voix, & l'on doit élever les deux autres chacune d'une tierce; laquelle élevation est icy désignée par le rehaussement de la mesme clef aux lignes qui sont plus hautes d'une tierce; en la maniere qui suis.



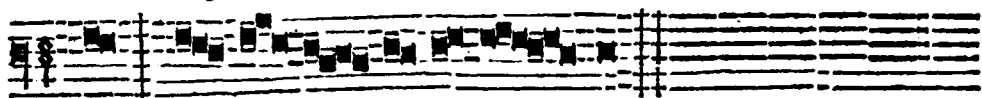
I. Ecce li- gnum cru- cis, &c. Ve- ni- te a- do- re- mus.



II. Ecce li- gnum cru- cis, &c. Ve- ni- te A- do- re- mus.

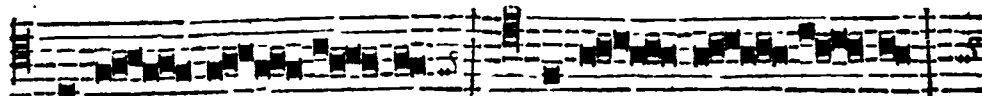


III. Ecce li- gnum cru- cis, in quo sa- lus mun- di pepen-

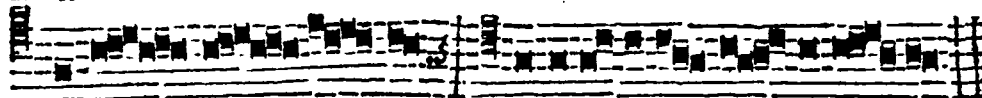


dit; Ve- ni- te a- do- re- mus.

Formule de l'élevation de voix qui se fait aux repetitions de l'*Alleluia*. du Samedi Saint; dont la premiere doit estre commencée au ton le plus bas de la voix, & les deux suivantes rehaussées, chacune d'une tierce selon le rehaussement de la clef comme il suit.

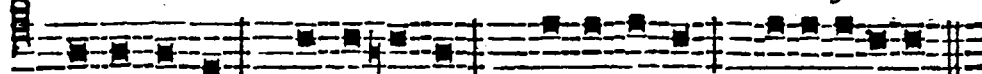


I. Alle- lu- ia. II. Alle- lu- ia.



III. Alle- lu- ia. Confite- mini Do- mino, &c.

Formule des trois elevations du Verfet *Lumen Christi*.



I. Lúmen Christi. II. Lúmen Christi. III. Lúmen Christi. ꝛ. Deo gratias.

Bien que la façon de toutes ces elevations de voix ne soit pas spécifiée dans les rubriques des Missels, ny des Graduels Romains, & que l'on pût litteralement y satisfaire par de moindres elevations que d'une tierce, neantmoins il est à propos d'observer la formule qui en est donnée cy-dessus, afin qu'elles se fassent d'une maniere harmonieuse, & qui soit convenable aux Mysteres qu'elles signifient.

Les Mysteres, par exemple, de l'Incarnation, de la Passion, & de la Resurrection, de N. Seigneur I. C. dont la publication est representée par ces abbaissemens & rebaussements de voix, on esté connu de peu de personnes dans leurs commencement-

mens; on ne les disoit alors qu'à l'oreille, à peu de personnes d'une famille, ou à un petit nombre de Disciples. Par après ils ont esté preschez dans la Province de Judée, & à la Nation des Juifs tant seulement, avec un succès mediocre: Mais en suite ils ont esté publiez à toutes les Nations de la terre, avec l'entiere conversion du monde.

Ces mesmes abbaissemens & rehaussemens de voix donnent pareillement à connoistre d'une part, les humiliations de Nostre Seigneur Iesus-Christ dans sa Naissance, dans sa Passion, dans sa Mort, dans sa Sepulture, & dans sa descente aux plus bas lieux de la terre, qui n'ont pû estre plus profondes: Et d'autre part la gloire de sa Resurrection, de son Ascension, de sa Seance à la droite de Dieu de son Pere, & de l'exaltation de son saint Nom dans la terre & dans les Cieux, qui n'a pû estre plus haut élevée. Or le son le plus bas où la voix puisse descendre marque mieux ses aneantissements: Et la voix la plus haute où l'on puisse monter avec harmonie, est un signe plus sensible de son exaltation & de sa Gloire. Et ainsi toute l'étendue de la voix se trouve employée à la veneration de ces grands Mysteres conjointement avec l'étendue de tout le cœur, à la gloire & louange de ce Seigneur qui a daigné les operer pour nostre amour.

Et nunc in omni corde & ore collaudate, & benedicite
nomen Domini. Eccli. 39. 41.

FAUTES A CORRIGER.

Où il n'y a point de chiffre qui marque le nombre des divisions de chaque Chapitre, il faut commencer à compter les lignes dès le commencement de la page: Et où il y a un chiffre, il y faut commencer à compter les lignes.

| Pag. | Nomb. | Ligne | Fautes. | Corrections. |
|-------|-------|-------|-----------------|--------------------|
| VIII. | | 15 | mencement | commencement |
| 8 | | 23 | voyez la chose. | voyez que la chose |
| 9 | 2 | 11 | il y un | il y a un |
| 12 | 7 | 8 | proche trône | proche du trône |
| 12 | | 32 | Psalmes | Pseaumes |
| 16 | 1 | 19 | semblance | ressemblance |
| 21 | 3 | 3 | influxion | inflexion |
| 23 | | 13 | l'invitent | l'écoutent |
| 38 | 9 | 2 | chitomatique | chromatique |
| 45 | | 26 | prolambanomenos | proslambanomenos |
| 55 | | 1 | grand | grande |
| 68 | 4 | 2 | hypate, hypaton | hypate hypaton |
| 70 | 6 | 2 | Henry III. | Henry II. |
| 70 | 6 | 3 | 1208. | 1028 |
| 72 | | 4 | cimetrie | symmetrie |
| 72 | 9 | 13 | sur lignes | sur les lignes |
| 74 | 1 | 17 | sinomenon | synemenon |

| Pag. | Nomb. | Ligne | Fautes. | Corrections. |
|------|-------|--------|-------------------------------|---|
| 75 | | 17 | didiapason | disdiapason |
| 78 | 7 | 8 | chordes l'un | chordes de l'un |
| 82 | 6 | 35 | au dessus le | au dessus du |
| 83 | 8 | 1 | Ces 20. voix peuvent | Ces 20 voix rendét cinq tetrarchordes disjoints, en sorte toutefois que celles qui ont du rapport aux tetrarchordes du systéme des Grecs peuvent estre considérées, &c. |
| 83 | 8 | 5 | disjoints | les disjoints sont cinq en nombre |
| 83 | 8 | 6 | & la marque | & que la marque |
| 89 | | 19 | prend l'ordre | prend le ré de l'ordre |
| 103 | 15 | 2 | celles de $\frac{1}{4}$ carre | celles de $\frac{1}{2}$ mol & de $\frac{1}{4}$ carre |
| 105 | | 7 | limites aux quels | limites aux quelles |
| 107 | 5 | 8 | de clef | clef |
| 108 | | 13 | au net qui | qui |
| 108 | 8 | 2 | aux nombres | aux modes |
| 117 | | 4 | desquels | des quelles |
| 120 | 1 | 20 | quelquefois crochuës | quelquefois droites, quelquefois crochuës. |
| 127 | | 13 | depuis trochées | de purs trochées |
| 127 | | 17 | mesure | la mesure |
| 130 | | 5 | qui est | qui en |
| 131 | 2 | 9 | de melodie. <i>ajoutez</i> | Ces modes donc ou ces tons sont certaines façons de melodie & de chant, &c. |
| 137 | 3 | 2 | chorhe | chorde |
| 137 | 3 | 3 | Diapason | Disdiapason |
| 139 | 5 | 6 | quarte | quinte |
| 140 | | 18 | & de la troisiéme du C au D. | est de la troisiéme du G au C. |
| 148 | | 19 | un a | un fa |
| 161 | 5 | 9 | au derriere de soy | derriere soy |
| 179 | | 2 | sol la ; | sol, la, si, ut ; |
| 179 | | 6 & 7. | de ... de ... de &c. | <i>effacez tous ces de</i> |
| 201 | 2 | 11 | à l'oreille | de l'oreille. |
| 203 | | 19 | que non pas | qu'il l'est |

| Pag. | Col. | Nomb. | Ligne | Fautes. | Corrections. |
|------|------|-------|-------|-----------|--------------|
| 208 | 1 | | 4 | explicit | explicit |
| 214 | 1 | | 11 | 1690 | 3690. |
| 218 | 2 | 27 | 2 | abinoen | Abinoem |
| 222 | 1 | | 26 | voluntate | voluptate |
| 229 | 2 | | 2 | chorda | corda |
| 231 | 1 | 6 | 1 | μνησις | συνεχίς |
| 231 | 1 | 6 | 2 | δυσμνησις | δυσμνησις |
| 232 | 1 | 2 | 6 | volunt | nolunt |

| Page | Col. | Nomb. | Ligne | Fautes. | Corrections. |
|------|--|-------|--------|--------------------------------|----------------------------|
| 233 | 2 | | 15 | visio | divisio |
| 233 | 1 | 5 | 19 | potissima | potissime |
| 233 | 1 | 3 | 6 | conentum | contentum |
| 236 | 2 | 4 | 10 | perhypaten | parhypaten |
| 240 | 1 | | 5 | diatess. | diatessar on |
| 241 | 2 | 14 | 1 | medio | medius |
| 246 | 2 | 24 | 9 | cap. 4. | cap. 3. |
| 247 | 2 | 32 | 28 | inveniens termino C | termino invenies C |
| 255 | 1 | 16 | 1 | nascitur | noscitur |
| 258 | 2 | | 10 | tibi | sibi |
| | | | 15 | tantum | iterum |
| 259 | 2 | 15 | 15 | una ut | ut una |
| 261 | 1 | 28 | 3 | Criti ^o Puteanus | Ericius Puteanus |
| 261 | 2 | 36 | 3 | conqueritur | conquiritur |
| | | | 3 | signantur E | signatur in E |
| 265 | 2 | 1 | 7 | membrorum | metrorum |
| 273 | 2 | 4 | 8 | I S T A | I P S A |
| 284 | 2 | | 1 | viginti | ex viginti |
| 285 | 2 | 28 | 9 | potio | positio |
| 294 | 1 | 9 | 3 | emisset | emississet |
| 296 | 1 | 3 | 11 | 12 | 13 |
| 304 | 2 | | 3 | partie qui est n. 3. | partie n. 3. |
| 310 | 2 | | 9 | concellis | cancellis |
| 314 | | | 6 | de la I. Partie | de la II. Partie |
| 314 | | | 13 | mi, fa, | mi, ré |
| 327 | | | 7 & 10 | Diapason | Disdiapason |
| 313 | | | 6 | 3 ^e Romain. effacez | 3 ^e Romain. |
| 336 | | | 3 | le 8. ton &c. | effacez toute cette ligne. |
| 346 | | | 8 | oculi re | oculi ve |
| 347 | | | 13 | & fe | elle se |
| 355 | <i>Les mots Per os Sanctorum. qui sont sous la 1. moitié de la 1. patée doivent estre mis sous la 1. moitié de la dernière patée de 354.</i> | | | | |
| | <i>Et les mesmes mots qui sont sous la 2. moitié de la 5. patée, doivent estre sous la 2. patée.</i> | | | | |
| 358 | <i>Les mots amove à me qui sont sous la 1. moitié de la 2. patée, & les mots Dicta sunt de te. Non sic impij non sic. doivent estre mis sous le 1. tiers de la 3. patée. De plus effacez Magnificat qui est sous la seconde moitié de la 2. patée.</i> | | | | |
| 362 | <i>Patée 6. effacez Deo nostro. avec ses notes.</i> | | | | |
| 363 | <i>Les mots Locutus est per os sanctorum. qui sont sous la 1. moitié de la 3. patée, doivent estre sous la 2. au lieu des mots Sterilem in domo.</i> | | | | |
| 365 | <i>Effacez les mots Per os Sanctorum. qui sont sous la 5. patée, & les mettez sous la 1. moitié de la 3.</i> | | | | |
| 372 | <i>Effacez la 3. patée avec les mots qui sont au dessous, & mettez Nomi ni tuo da gloriam. & Ex hoc nunc & usque in sæculum sous la 1. moitié de la 4. patée, & Protector eorum est. sous l'autre moitié.</i> | | | | |
| 382 | | | 13 | au dessous celle | au dessous, où celle |
| 384 | | | 5 | la note me | la note ne |
| 386 | <i>La ligne 6 avec les notes qui sont au dessus, doit estre placée entre Kyrie elei-son. & Credo in Deum. de la cinquième précédente.</i> | | | | |
| 388 | <i>1 Abaissez d'une tierce la note qui est sur la 2. syllabe de Sanct^o.</i> | | | | |

FAUTES A CORRIGER.

| pag. | pa-
tée. | Fautes. | Corrections. | pag. | pa-
tée. | Fautes. | Corrections. |
|------|-------------|------------------------------|-------------------|------|-------------|-----------------------|--------------------|
| 231 | I | | | 344 | 2 | Paris vita virtus | Paris vita virtus |
| 322 | 6 | | | | | cordium in cōspe- | cordium in cōspe- |
| 323 | 7 | | | 345 | 6 | secrēta | secrēta |
| 325 | 5 | fa la. | fa la | 346 | 3 | Hæc Chri- | Hæc Chri- |
| 328 | 3 | à la marge $\frac{1}{2}$ fa. | $\frac{1}{2}$ fa. | 346 | 6 | pepen- dit | pepen- dit |
| 328 | 7 | na contextitur | na contextitur | 347 | I | Magnificat | Magnificat |
| 328 | 9 | Diapente | Diapente | 354 | I | ef- ca | ef- ca |
| 333 | 2 | | | 355 | 4 | If- raël | If- rael |
| 334 | 8 | | | 365 | 3 | no- bis, & c. sé- per | nobis, & c. femper |
| 339 | II | | | 365 | 5 | me- o, & c. véru- ra | meo, & c. ventura |
| 340 | 3 | excelsis | excelsis | 367 | 8 | Do- mini | Domini |
| 340 | 6 | Be- atus | Be- a- tus | 368 | 4 | An- gelus | An- gelus |

EXTRAIT DU PRIVILEGE DU ROY.

PAR grace & Privilège du Roy il est permis au R. P. General de la Congregation de S. Maur, de faire imprimer, vendre & debiter par tels Imprimeurs ou Libraires qu'il voudra choisir le Livre intitule *La science & la pratique du Plain-chant*, pendant le temps de vingt ans, & defences sont faites à tous Libraires, Imprimeurs, & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, de l'imprimer ou faire imprimer, vendre & distribuer pendant ledit temps sans la permission dudit R. P. General, ou de ceux qui auront droit de luy, à peine de trois mil livres d'amande, confiscation des exemplaires, & de tous dépens, dommages & intersts; ainsi qu'il est plus au long contenu dans ledit Privilège donné à Versailles le 7. jour de Mars 1672. Par le Roy en son Conseil. Signé DENIS.

Registré sur le Livre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris le 28. Juin 1672. suivant l'Arrest du Parlement du 8. Avril 1663. & celuy du Conseil Privé du Roy du 27. Février 1665. D. THIERRY, Scindie.

Achevé d'imprimer pour la première fois le 2. jour d'Octobre 1673.

