

L'EPISTOLA DE ARMONICA INSTITVTIONE
 DE
 REGINON DE PRÛM
 TEXTE ETABLI, TRADUIT ET COMMENTE
 par Yvon Chartier

Thèse présentée à la Faculté des Arts
 de l'Université d'Ottawa en vue de
 l'obtention de la maîtrise ès arts
 en langue et littérature latines.

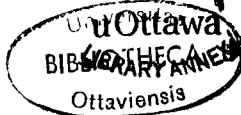
Ottawa, Canada

1965

*U. de l'empire
 de l'empire 1965
 de l'empire
 de l'empire*

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE

UNIVERSITY OF OTTAWA -- SCHOOL OF GRADUATE STUDIES



UMI Number EC56055

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI Microform EC56055
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P O Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction du R. P. Etienne Gareau, o.m.i., docteur de l'Université de Paris, auquel l'auteur tient à marquer ici sa reconnaissance pour ses conseils judicieux et sa généreuse assistance.

Nous tenons à manifester une gratitude particulière à l'endroit du Service de prêts entre bibliothèques de l'Université d'Ottawa, sans la collaboration duquel le présent travail eût été impossible.

CURRICVLVM STVDIORVM

Yvon Chartier est né à Thetford-Mines, Province de Québec, Canada, le 18 août 1942. Il a étudié au Petit Séminaire de Rimouski de 1954 à 1961, puis à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa où il a obtenu son baccalauréat ès arts avec spécialisation en français-latin en mai 1964.

TABLE DES MATIERES

	Pages
I.- AVANT-PROPOS.	1
II.- INTRODUCTION.	6
1. Vie et oeuvres de Reginon	6
2. L'Epistola	17
1 ^o Le Tonarius	17
2 ^o Composition et sources	21
3. Histoire du texte	29
4. La tradition manuscrite	33
5. Principes de l'établissement du texte	55
6. Principes de la traduction	57
7. Plan du Commentaire	59
8. Conspectvs Siglorvm	59
III.- TEXTE	61
IV.- TRADUCTION.	93
V.- COMMENTAIRE	117
VI.- BIBLIOGRAPHIE	210

SIGLES ET ABBREVIATIONS

- ALMA: Archivum Latinitatis Medii Aevi.
- Boèce: Boèce, De Institutione Musica, PL, t. 63.
- Archiv: Archiv der Gesellschaft für Ältere deutsche Geschichte-Kunde.
- CS: de Coussemaker, Scriptorum de Musica, Nova series.
- EL: Albert Lavignac et al; Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.
- EM: Encyclopédie de la Musique.
- Ermisch: Hubert Ermisch, Die Chronik des Regino bis 813.
- GC: Willi Apel, Gregorian Chant.
- GH: Fr.-A. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité.
- GS: Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.
- GM: Fr.-A. Gevaert, La Mélopée dans le chant de l'Eglise latine.
- HDM: Willi Apel, Harvard Dictionary of Music, 15e éd.
- HLF: Histoire littéraire de la France, nouvelle édition.
- Jan: Karolus Jan, Musici Scriptores Graeci.
- Kurze: Fridericus Kurze, Reginonis abbatis prumiensis Chronikon.
- Manitius: Max Manitius, Geschichte der lateinischen Literaturim Mittelalter.
- Mb: Marcus Meibomius, Antiquae Musicae auctores septem, grece et latine.
- Menge: Euclidis Phaenomena et scripta musica, edidit Henricus Menge.

SIGLES ET ABREVIATIONS

vi

MGG: Fr. Blume et al., Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

MGH: Monumenta Germaniae Historica.

MMA: G. Riesz, Music in the Middle Ages.

NOHM: The New Oxford History of Music.

PL: Migne, Patrologiae latinae cursus completus.

PM: Paléographie Musicale.

REA: Revue des Etudes Anciennes.

REG: Revue des Etudes Grecques.

RISM: Répertoire International des Sources Musicales.

I. AVANT-PROPOS

Lorsqu'en 1784 dom Martin Gerbert, prieur de l'abbaye de Saint-Blaise dans la Forêt Noire, publia ses Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra potissimum, il établit par le fait même les fondements de la musicologie médiévale. Pour la première fois en effet se trouvaient réunis, en trois in-quartos, selon un ordre chronologique, quelques quarante traités musicaux latins, collationés d'après les manuscrits de bibliothèques ou de monastères d'Europe centrale, depuis le Ve siècle jusqu'au XIVE¹.

Si, depuis bientôt deux siècles, le monument élevé par le savant bénédictin n'a fait que grandir, ses lacunes ou ses défauts, par contre, apparaissent aussi plus

1 Dans une belle page, Pierre Aubry (1874-1910) a défini la portée et la valeur de l'oeuvre de Gerbert qui, telle une carrière inépuisable, a alimenté jusqu'à ce jour tous les travaux sur l'histoire musicale du Moyen Age:

"Ce qui dure le plus, ce sont les travaux où la personnalité de l'auteur se révèle le moins, ce sont les publications de textes, ce sont les fac-similés d'originaux, ce sont les instruments de travail que l'abnégation scientifique de quelques-uns met entre les mains de la foule laborieuse. Dom Gerbert (...) nous apparaît, dans son immutabilité, comme ces sphinx colossaux et ces pyramides de la Haute-Egypte auxquels les populations qui passaient à leurs pieds sont pu venir impunément, comme un carrière, prendre des pierres pour élever leurs demeures, sans que leur masse géante en paraisse diminuée." (P. Aubry, La musicologie médiévale, Paris, 1900, p. 48.)

AVANT-PROPOS

2

clairement. Fétis, vers 1837, formulait à son égard les trois reproches suivants:

1^o Gerbert n'a pas choisi les meilleurs manuscrits ou a utilisé des copies fautives;

2^o il a inclus des auteurs ou des traités inutiles, et en a omis d'autres qui auraient mieux mérité d'être retenus;

3^o enfin, il a raisonné "plus en érudit qu'en musicien"².

P. Aubry ne retient que le premier de ces reproches et juge, non sans raison, les deux autres injustifiés. "Si Gerbert, écrit-il, n'a pas inséré ces traités, c'est vraisemblablement qu'il ne les connaissait pas, de même que nous avons aujourd'hui entre les mains des documents que Fétis ignorait"³. Quant au troisième reproche, Aubry le juge absurde: "si Fétis avait raisonné en érudit au lieu de raisonner en musicien, son oeuvre serait sans doute moins ébranlée"⁴.

2 F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, 2^e éd. (1^{ère} 1837-44) 1883-84, t. 3, art. Gerbert, p. 457-458, 1^{ère} éd., t. 4, p. 308-309.

Le troisième reproche s'adresse, il est vrai, à l'autre monumentale compilation de Gerbert, son De Cantua es musica sacra, 1774, 2 vol., plutôt qu'aux Scriptores.

3 P. Aubry, op. cit., p. 48.

4 Id., ibid., p. 54.

AVANT-PROPOS

3

Le juriste français Charles-Edmond de Coussemaker (1805-1876) consacra les dernières années de sa vie à compléter la collection de Gerbert et publia, de 1867 à 1876, quatre in-quartos contenant soixante-neuf nouveaux traités. Et de nos jours, une société musicologique fondée en 1945, l'American Institute of Musicology dont le siège est à Rome, s'est donné comme tâche de publier séparément chacun de ces traités, d'après tous les manuscrits existants, en les faisant précéder d'une introduction générale⁵.

C'est dans cette ligne de conduite que s'inscrit le présent travail qui a pour but l'établissement du texte, la traduction et le commentaire de l'Epistola de Armonica Institutione de Régino de Prüm. Ce traité a déjà été publié par Gerbert⁶, mais d'après deux manuscrits seulement, celui de Leipzig et sa copie de Bologne. Nous connaissons maintenant quatre autres manuscrits⁷ qui éclairent

⁵ Depuis 1950, treize vol. ont paru dans le Corpus Scriptorum de Musica. Ce sont, dans l'ordre, les traités de Jean d'Affligem, d'Aribon le Scolastique, de Jacob de Liège, de Guy d'Arezzo, de Marchette de Padoue, d'Ugolino d'Orvieto, de Philippe de Vitry et de John Hotby.

⁶ CS, t. 1, p. 230-247.

⁷ Ce sont les mss de Bruxelles, Montpellier, Metz et du Mont-Cassin. Cf. notre section sur la tradition manuscrite.

AVANT-PROPOS

4

singulièrement la nature et la valeur de ce traité⁸. De plus, nous avons certaines raisons de croire que Gerbert avait corrigé et retouché le texte de Reginon de façon souvent arbitraire, et surtout sans toujours signaler ses corrections. Cette opinion, après examen, s'est trouvée confirmée, ainsi qu'on le verra par l'apparat critique.

Quant au Tonarius, dont l'Epistola n'est que l'introduction ou la préface, de Coussemaker en a donné un fac-similé complet et définitif d'après le manuscrit de Bruxelles.⁹ Un fac-similé aussi exact du Breviarium Nocturnale du manuscrit 169 de Leipzig serait éminemment souhaitable pour comparer la notation neumatique qui diffère dans ces deux manuscrits, mais cette entreprise nous est pour le moment techniquement impossible.

Une traduction du traité de Reginon dans sa forme remaniée, d'après le manuscrit H 159 de Montpellier, a été faite par Théodore Nisard en 1865, mais cette très

8 Le Pr Heinrich Hüschén de Bologne a formulé récemment le souhait d'une nouvelle édition du traité de Reginon en ces termes: "Eine textkritische Neuausgabe des Musiktraktats (und gegebenenfalls auch des Tonars) unter Zugrundelegung aller erhaltenen Handschriften wäre höchst wünschenswert" (Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker, dans Festschrift Karl Gustav Fellerer, Regensburg, (G. Bosse, 1962, p. 218).

9 CS, t. 2, p. 1-73, d'après le ms 2742 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

AVANT-PROPOS

5

approximative traduction ne peut être donnée en modèle.
Elle ne contient de plus qu'un commentaire très sommaire¹⁰.

¹⁰ Théodore Nisard, Notice sur l'Antiphonaire bilingue de Montpellier, Paris, E. Repos, iii-42 p.

II. INTRODUCTION

1. VIE DE REGINON¹

On ne sait à peu près rien des premières années de la vie de Reginon de Prüm. Une tradition plutôt tardive, remontant à la fin du XVI^e siècle et tirée d'un manuscrit des Annales de Trèves, le fait naître à Altrip (sur le Rhin, en aval de Spire) de parents très nobles:

Post quem Regino secundum regularem auctoritatem per fratrum electionem in regimine successit circa annum 892. Fuit hic ex nobilissimis parentibus de alta ripa, id est Altrepio progenitus ad Rhenum. Claruit sub Arnoldo sive Araulpho².

Mais l'année de sa naissance demeure inconnue. Fétis, non sans vraisemblance, la place vers 840³. Est-il possible de trouver un terminus ante quem plus précis? Reginon nous apprend lui-même qu'il était en 885 à la tête de son monastère, où lui incombait le devoir de tonsurer Hugo, bâtard rebelle de Lothaire II et de Walrade, après qu'on lui eût crevé les yeux, selon l'usage alors trop

1 Pour un solide résumé de la vie de Reginon, cf. principalement Ermisch, p. 6-9.

2 Document livré par Wyttenbach, bibliothécaire à Trèves, en janvier 1821, dans Archiv, t. 3, 1821, p. 291-296. "Natione Teutonicus", dit Trithem, apud Ermisch, p. 6, n. 2; Trithemii opera, ed. Freher, t. 1, p. 258.

3 Fétis, Biog. univer., t. 7, 2^e éd., p. 198a.

INTRODUCTION

7

fréquent pour éloigner du trône un héritier légitime mais inopportun⁴. Ce Lothaire (c.826-869), petit-fils de Charlemagne à qui avait échoué l'Allemagne actuelle après le partage de Worms en 839, était un prince cruel, intransigeant, débauché, et Réginon consacre une bonne partie de sa Chronique à raconter son scandaleux concubinage avec Thietbirge, et ses efforts ourdis de complots, de menaces et de faux-serments pour faire annuler son mariage avec Walrade, l'épouse légitime, faussement accusée d'adultère, d'inceste et de parjure et soumise à la question⁵.

4 Réginon, Chronica, an. 885: "Non multis post interpositis diebus Hugo eiusdem Heinrici consilio ad Gundulfi villam promissionibus attractus, dolo capitur, et iussu imperatoris ab eodem Heinrico ei oculi erruntur, omnesque faventes dehonestantur. Post haec in Alamannia in monasterio sancti Galli nittitur, inde postea in patriam revocatur; novissime temporibus Zuedebolchi regis, in Prumia monasterio manu mea attonsus est -- eram enim tunc temporis in eodem loco Dominici ovilis, quamvis non idoneus, tamen custos -- ubi non post multos annos moritur et sepelitur" (PL, 132 c. 123).

"Hugonem, Lotharii regis Austriae seu Lotharingiae ex Waldrada filium, habitu monachali induit atque totondit (Archiv, 3, p. 293).

5 Chronica, an. 864-866, PL, 132, c. 82-93. Pour un exposé détaillé de cette lugubre affaire, cf. Emile Amann, L'époque carolingienne, p. 370-400, tome 6, 1947, de l'Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'à nos jours d'Augustin Fliche et Victor Martin, Paris, Bloud et Gay. Un clair résumé dans l'Eglise des temps barbares de Daniel-Rops, Paris, 1950, p. 544.

INTRODUCTION

8

Or, l'abondance et la nature des détails fournis par Reginon, dont certains ne peuvent être que d'un témoin immédiat, donnent à croire qu'il avait à cette époque terminé ses études, et qu'il suivit l'affaire d'assez près. D'autre part, le prieuré d'un monastère, surtout s'il était important comme celui de Prüm, n'était jamais confié qu'à un homme d'expérience et de quelque maturité, ordinairement après quarante ans d'âge. Ce calcul nous permet donc de placer la naissance de Reginon entre 841 et 845, mais sans certitude absolue.

En 892, les Normands déferlent une fois de plus sur Prüm en bandes meurtrières. Cette dernière de neuf invasions successives mit Prüm à feu et à sang et força l'abbé Farabert à fuir avec la majorité de ses moines et à remettre la dignité de sa charge entre les mains du roi Arnulf de Germanie (c.850-899), "soit par dégoût des peines du gouvernement, soit par ennui d'une vie trop tumultueuse⁶." Reginon raconte en termes empreints de modestie, comment il fut élu à la place de Farabert:

⁶ HLF, t. 6, p. 149; Fétis, o.c. t. 7, p. 198a; Dict. encyc. de la théol. catho., Paris, Gaume, 1858-65, 24 vol.: t. 20, 1864, p. 65b.

INTRODUCTION

9

Per idem tempus Farabertus, abbas Prumiensis coenobii, curam pastorem sua sponte per concessum regis deposuit, et ego, quamvis indignus, secundum regularem auctoritatem per electionem fratrum in regimine successi⁷.

Mais il ne devait demeurer que sept ans à la tête de son monastère: en 899 en effet se produisit l'incident capital de sa vie et qui, s'il ruina sa carrière d'abbé, nous valut, de façon indirecte, les oeuvres grâce auxquelles la postérité a conservé son nom.

Cet incident, de nature obscure, demeure d'une explication malaisée même avec le recul du temps. Si l'on se reporte aux mots mêmes de Réginon, son élection aurait suscité la jalousie du moine Richard, plus tard évêque de Liège, et frère des puissants contes de Hennegaer, Gerhard et Matfrid:

In quo tamen non diutius immoratus, aemulis agentibus Richarium, fratrem Gerhardi et Mathfridi, invidiosum mei negotii successorem sustinui. Obsecro autem ne lectori onerosum videatur, si rem ab origine repetam, et qualiter huiusmodi negotium ad effectum perductum fuerit, simplici sermone pandam. Absurdum enim videtur, ut qui aliorum actiones et rerum gestarum causas explanare proposui, negotium quod ad me pertinet, silentio praetermittam (ici, une lacune commune à tous les manuscrits) praesertim poplitibus veniam posco lectori, eo quod verbosus in

7 Chronica, an. 892, PL, 132, c. 137.

INTRODUCTION

10

hac relatione, ultra quam decuit, extit. Necessitas enim compulit ut non solum facta, sed etiam dicta in ordine poneram, propter invidentium et adversantium calumniosam querelam⁸.

Réginon revient sur le fait à l'année 899, sans expliquer davantage. Mais le vocabulaire révèle qu'il s'est agi d'une nomination peu régulière, provoquée par des événements graves, et qu'il fut lui-même victime d'une persécution:

Eodem anno Richarius abba monasterii Prumiensis constituitur, Qualiter autem erga me actum sit, idcirco hoc in loco notare distuli, ne forte iniuris provocatus, ultra quam christiana patientia permittit, persecutionis meae causas exagerasse viderer, et ne prolixae rationis oratio, quae multiplex atque perplexa est, fastidium inferret audientibus. Res enim gestas, ut supra praemisimus, notare studuimus, non rerum gestarum causas certis rationum indicis enucleare. Et qui in aliorum actionibus brevitati studemus, in nostris verbositatis vitium cavere debemus⁹.

⁸ Ibid., suite de la citation précédente. A propos de la lacune, Kurze note dans son appareil critique (p. 139 n. 4): "Apparet hoc loco multa excidisse, cum uerbosae illius relationis, quam in subsequenti linea dicit auctor, plane nihil inveniatur. Atque quoniam in omnibus codicibus ea pariter desiderantur, ipsius codicis autographus folia complurea excidisse vel potius delata esse necesse est censeamus." Peut-être Réginon a-t-il lui-même retiré de son texte son explication, de peur d'envenimer davantage une situation déjà précaire. Cf. Ermisch, p. 7: "R. hat einen Bericht über seine Absetzung geschrieben, der etwas erbittert ausgefallen sein mag. Er wurde wohl bald nach der Abfassung seiner Chronik getilgt." A propos de la lacune, Ermisch ajoute: "nicht einmal eine sichtbare Lücke bezeichnet ihn in einer der erhaltenen Mss."

⁹ PL, 132, c. 144.

INTRODUCTION

11

Mais les modernes, utilisant comme prétexte la lacune du texte à l'année 892, ont voulu trouver d'autres causes à la déjection de Reginon. Les auteurs de l'Histoire littéraire, se basant sur la Chronicon Hirsaugiense¹⁰ de Jean Trithem, écrivent avec prudence:

Le bruit courut longtemps que cette destitution s'étoit faite par ordre du Roi Charles le Simple, sur ce que Reginon paroissoit dans les intérêts du Comte Robert, frère d'Eudes. Cependant Trithème, qui rapporte ce fait, ajoute qu'on n'avoit encore pu le vérifier jusqu'au temps qu'il écrivoit.

Fétis, selon l'inexactitude qui lui est coutumière, écrit sans broncher:

Mais les intrigues de trois moines nommés Richard, Gérard et Marfred, obligèrent Reginon à se démettre de sa dignité en 899, et à se retirer près de Rathbod, archevêque de Trèves¹¹.

Il est suivi par de Coussemaker, pourtant si critique à son égard:

Mox autem a tribus invidiosis monachis per callidas fallacias dignitate abire coactus, venit ad Rathbodum Treviriensem archiepiscopum, ab eoque abbatiae sancti Martini, secundum quosdam sancti Maximini apud Traviros, praefectus fuit¹².

Une explication intéressante a été fournie par Stéphane Baluze dans ses Notae ad libros Reginonis De

¹⁰ Tipis monasterii S. Galli, 1620, t. 1, p. 50; HLF, t. 6, p. 149.

¹¹ Fétis, Biog., t. 7, p. 198a.

¹² CS, t. 2, Praefatio, p. vi.

INTRODUCTION

12

ecclesiasticis disciplinis, parues à Paris en 1671, chez François Muguet¹³. Selon Baluze, Reginon se serait montré trop attaché aux méthodes d'une discipline monastique qui, depuis la renaissance carolingienne surtout, accordait une large place aux travaux de l'esprit. Les moines, fort peu enclins aux choses intellectuelles et gênés dans leur paisible ignorance, se seraient plaint de la mauvaise administration de leur abbé et auraient amené sa démission en l'accusant de veiller insuffisamment aux intérêts temporels du monastère.

Cette explication pourrait faire sourire, si un cas à peu près semblable n'avait entraîné, quelques décades auparavant (en 842) la chute de l'abbé Raban Maur comme prieur de l'abbaye de Fulda.

D'autre part, les intrigues des moines de Prüm auraient coïncidé avec une manoeuvre du roi Arnulf, alors en guerre sur deux plans à la fois, en Italie et dans son propre royaume; ayant plus besoin de guerriers que de lettrés ("magis indigebat bellatoribus quam viris litteratis"), Arnulf aurait saisi l'occasion de se gagner l'appui des puissants comtes Gerhard et Mathfrid en nommant, sur leur

13 Reproduit dans PL, 132, c. 399-456.

INTRODUCTION

13

demande, leur frère Richard¹⁴ à la tête de l'abbaye de Prüm, favorisant ainsi les exactions imposées sur les biens et les propriétés du monastère.

L'opinion de Friedrich Kurze, le dernier éditeur de la Chronica, se basant sur Hartung, marque un retour à l'hypothèse de Tritheim¹⁵. Régino se serait montré défavorable à Charles III le Simple, empereur de la Francia Occidentalis, venu porter la guerre jusque sous les murs de Prüm contre Zwentibold (8? -900), bâtard d'Arnulf et roi de Lorraine. C'est Charles lui-même qui par reconnaissance

14 De Richard, mort en 945, Ermisch dit (p. 7): "Richar war ein Laienabt, wie so viele jüngere Söhne vornehmer Familien in jener Zeit; wie später sein Bisthum, so betrachtete er sicher auch seine Abtei als Einnahmequelle; Kirchliches Leben war ihm gleichgiltig" (nous soulignons).

15 F. Kurze, Praefatio à son édition, p. v-vi, s'inspirant de Hartung, Forschungen zur Deutschen Geschichte, XVIII, p. 362-368.

L'explication d'Ermisch, qui essaie de concilier les intrigues de Richard et la rigueur de la discipline de Régino, apparaît comme une synthèse de Baluze et du témoignage de la Chronica: "Wohl mochten die Nebenbuhler, von der Intriguen R. selbst spricht und denen vielleicht die laxere Disciplin eines Rivhar besser gefiel als die strenge Zucht eines in den Kirchengesetzen so bewanderten Mannes wie Regino, diese Angaben verbreitet haben; von ihnen mag denn auch die Teigung der betreffenden Stelle ausgegangen ist." (Ermisch, p. 8).

INTRODUCTION

14

aurait substitué Richard à Régino, et qui le fera nommer, en 922, évêque de Liège¹⁶.

Quelle est la valeur de toutes ces explications? Le parallèle établi par Baluze entre Régino et Raban Maur n'est qu'une coïncidence heureuse, rien de plus. Par contre, il est permis de douter que Charles le Simple ait eu assez de pouvoir et d'influence dans une province qui lui était étrangère et hostile, et où il fut vaincu d'ailleurs, pour exiger un changement aussi important à la tête d'un monastère alors puissant.

Pourquoi ne pas s'attacher aux mots mêmes de Régino, aussi obscurs et incomplets qu'ils soient dans cet épisode, mais d'ordinaire conformes à la vérité dans les situations auxquelles leur auteur a participé, et ne pas retenir, comme cause probable de la déjection de Régino,

16 Kurze, p. VI: "Karolus enim a. 898. contra regem Zuendibolchum profectus in reditu Prumiam venit, unde ad pugnam egressus pacem cum illo fecit. Quodsi Regino contra Karolum conspiraverat, quid mirum, quod rex infestum sibi abbatem sustulit? Certe auctor Karolo non ita favisse videtur, siquidem patrem eius ex priore uxore Ansgard "duos liberos elegantis formae ac ingentis animi virtute prestantes" suscepisse a. 878. narrat, de Karolo autem ibidem nihil dicit nisi haec: "enixa est (Adalheidis) puerum, cui nomen avi imposuit eumque Carolum vocitari fecit." Richarium autem in gratia maxima cum Karolo fuisse vel inde appareret, quod postea a. 922. episcopus Leodiensis factus est Folcui- no teste "dono et consensu Caroli regis expetitus."

Que Régino ait omis de louer la beauté des enfants de Charles le Simple ne constitue pas un argument solide.

INTRODUCTION

15

une intrigue politique ourdie par Richard et ses frères et mêlée à des différends d'ordre personnel à l'intérieur même du monastère¹⁷?

Ainsi expulsé, Réginon se retira à Trèves où il fut accueilli par l'archevêque Ratbod, qui lui confia le gouvernement de l'abbaye de Saint-Martin, "en considération de son mérite et de sa piété¹⁸".

17 Le complot des comtes Gerhard et Mathfrid et de leur frère Richard, heureux de reconquérir les fiefs dont ils avaient été dépouillés en 895 par Zuentibold pour avoir dérobé quelques biens aux Eglises de Toul et de Trèves, nous paraît une hypothèse plus que probable. C'est le père de Zuentibold, Arnulf, qui opéra cette restitution en 897. Mais l'année suivante, Zuentibold "provoqua de nouveaux mécontentements, en confisquant les biens du comte Renier au Long-Col qui fut exilé du royaume. Renier fit appel au roi de France, Charles le Simple, qui avait remplacé Eudes, mort le 1er janvier 898. Charles répondit à l'invitation, mais les populations, préférant encore la domination de Zuentibold à celle du carolingien de l'Ouest, ne lui ménagèrent pas l'accueil qu'il attendait d'elles. Aussi, au moment où les deux armées rivales allaient s'affronter près Prüm, préféra-t-il négocier et conclure la paix, après quoi il se retira" (Augustin Fliche, L'Europe occidentale de 888 à 1125, Paris, P.U.F., 1961, p. 6 (Histoire générale de Glotz, 2e partie, Histoire du Moyen Age, t. 2)).

18 HLF, t. 6, p. 149. C'est à tort que Fétis se permet de corriger les Bénédictins, sûrement plus exacts que lui ("Les Bénédictins, auteurs de l'Histoire littéraire de la France, et après eux M. Weiss, se sont trompés en donnant à cette abbaye le nom de Saint-Martin Biog., t. 7, p. 198a, n. 1). Existaient parallèlement à Trèves les abbayes de S. Martin et de S. Maximin, où mourra Réginon.

INTRODUCTION

16

Mabillon croit qu'il fut aussi quelque temps à Saint-Gall, notamment en 908, date où l'évêque d'Augsbourg, Adalberon, y fit un voyage et reçut la dédicace de sa Chronica, fait qui ne s'expliquerait guère autrement¹⁹.

C'est à Trèves que Reginon écrivit les ouvrages qui ont fait sa renommée: une Chronique historique divisée par lui-même en deux livres et qui va de la naissance du Christ à l'année 906, et un manuel de droit canon intitulé De Synodali bus causis et disciplinis ecclesiasticis, en deux livres lui aussi. Ce dernier ouvrage fut écrit vers 906 à la demande de l'archevêque Rathbod pour l'aider à juger les causes morales qui lui étaient soumises lors de la visite de son diocèse.

L'année de sa mort nous serait toute aussi inconnue que celle de sa naissance, n'eut été la découverte, en 1581, de sa pierre tombale, lors de fouilles effectuées dans le monastère de S. Maximin dont toutes les traditions faisaient le lieu de sa sépulture, avec l'inscription suivante, mutilée²⁰:

..... FESSA REGINONIS CONTINET OSSA.
 ABBAS EGREGIUS. PRAEFUIT IPSE PIUS.
 COENOBIO QUONDAM PRUMIENSI MORIBUS ALMIS
 POSTQUAM.....
 O DCCCCXV.

19 Mabillon, Analecta veterum, t. 3, p. 9; HLF, ibid.

20 Citée par Wyttenbach, Archiv, t. 3, 1821, p. 293; Ermisch, p. 8; Wasserschleben, p. IX; Kurze, p. VI; Pertz, Praefatio in Chronicon Reginonis, MGH, I, p. 537 PL 132 c. 9.

INTRODUCTION

17

2. L'EPISTOLA

Il nous reste de Régionon une lettre d'un genre particulier: c'est l'Epistola de Armonica Institutione adressée à l'archevêque Rathbod, suivie d'un tonaire auquel elle sert d'introduction ou de préface. Ce tonaire contient une liste des principales antiennes de l'Office (trois ou quatre mots pour chacune) avec notation musicale neumatique et classées selon l'ordre des huit tons ou modes grégoriens.

1° Le Tonarius

Régionon nous apprend, au début de sa lettre, qu'il a disposé les antiennes chantées dans les églises de son diocèse selon l'ordre des tons ou des modes, dans le but de corriger à la fois la fausseté du chant et certaines anomalies ou irrégularités du système modal lui-même. Pour composer son tonaire, vers 901, il avoue s'être servi de plusieurs antiphonaires antérieurs, mais sans en préciser ni le nombre, ni l'espèce. Or, le plus ancien²¹ manuscrit contenant des neumes est l'Antiphonaire no 359 de Saint-Gall, daté c. 900, donc contemporain du Tonarius de Régionon. Celui-ci a donc oeuvré à une époque très importante du

²¹ "The earliest complete ms. preserved" (Apel, GC, p. 120).

INTRODUCTION

18

développement de la notation musicale, et, de fait, son Tonaire est le tout premier que nous ayons, ce qui donne à sa codification une importance très particulière: W. Apel n'hésite pas à le reconnaître comme le plus important de tous les tonaires²².

Le tonarius de Réginon, tel que nous l'a transmis le manuscrit de Bruxelles, peut être divisé en trois parties principales²³:

La première (f° 465-58v, p. 4-54) donne les divisions (divisiones) de chaque ton selon l'ordre connu:

1er ton: 1er authentique;
2e ton: 1er plagal;
3e ton: 2e authentique;
4e ton: 2e plagal; etc.

Un certain nombre de subdivisions sont établies à l'intérieur d'un même ton (par ex. le 7e ton, authenticus tetrarchus, possède cinq subdivisions) illustrées par de

22 "Because of its comprehensiveness and early date, this is the most important of all tonaries" (Ibid., p. 54). De même F.S. Andrews, Mediaeval Modal Theory, p. 170: "It is the first list of chants which pretends to be at all complete."

23 Nous suivons les beaux fac-similés de CS, t. 2, p. 1-73. Pour la discussion du catalogue du ms de Leipzig 169, voir plus loin.

INTRODUCTION

19

très nombreux exemples choisis parmi les débuts d'antennes²⁴.

La seconde partie (f° 58v-62r, p. 54-68) répartit les Introïts et les Communions, avec quelques différences (differentiae) selon les huit tons tandis que la troisième partie (f° 62r-63r, p. 68-73) répartit les Répons accompagnés de 53 exemples²⁵.

Si Reginon n'a conservé que les Introïts, les Communions et les Répons et n'a pas inclus les Graduels, Alléluias et Offertoires, c'est sans doute, comme le suggère W. Apel, parce que les mélodies de ces parties de la Messe avaient été remplacées par d'autres mélodies similaires ou identiques à celles qu'on rencontre dans les manuscrits du Xe siècle et des siècles suivants²⁶.

24 Nous ne savons pas comment Fétis est arrivé au total de 243 antiennes (Biog. univ., t. 7, p. 198b; Hist. génér. de la Mus., t. 4, Paris, 1894, p. 529). Nous avons compté approximativement 1 200 débuts d'antiennes dans la seule première partie. Gustave Reese donne le chiffre de 1 235 (MMA, p. 177, n. 42). Dans cet ensemble, Gévaert a su distinguer 47 thèmes principaux, (Mélopée, p. 125). L'antiphonaire de Luca (PM, t. 9) compte 1 550 antiennes, celui de Worcester (PM, t. 12), 1 910, celui de Compiègne, 1 783 (Reese, ibid.).

25 Et non 52 (Fétis, ibid.).

26 Apel, GC, p. 512: "Obviously about 900 the Offertory has already been replaced by free melodies similar to, or perhaps identical with those that occur in the musical manuscripts of the tenth and subsequent centuries."

INTRODUCTION

20

La notation neumatique du manuscrit de Bruxelles diffère sensiblement de celle du manuscrit de Leipzig. Fétis l'a appelée "notation saxonne ou gothique" parce qu'il croyait en avoir trouvé l'origine parmi les caractères runiques qui servirent de premier alphabet aux langues germaniques primitives — caractères eux-mêmes apparentés à l'écriture démotique d'Egypte! On sait aujourd'hui, après les travaux de de Coussemaker, d'Hugo Riemann et des Bénédictins de Solesmes, que les neumes sont plutôt dérivés des accents grammaticaux, point, accent aigu, accent grave et accent circonflexe²⁷. Dans le cas qui nous intéresse, la forme des neumes est celle dite rhénane, pratiquement semblable aux neumes des manuscrits de Saint-Gall, de Metz et de Trèves²⁸.

27 Sur l'origine des neumes, cf. la théorie de Fétis dans son Histoire générale de la Musique, Paris, t. 4, 1869, p. 467. Théodore Nisard croyait les neumes issus des notes tironiennes, c.-à-d. de la sténographie romaine évoluée (Revue archéologique, 1845, p. 261); Le P. Thibault en voyait l'origine dans la séméiographie ekphonétique des Byzantins et assignait le milieu du VIII^e siècle comme date de son introduction en Occident (Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine, Paris, Picard, 1907, p. 16). Mais la théorie de de Coussemaker est encore la plus sûre: "Les neumes ont leur origine, suivant nous, dans les accents. L'accent aigu ou l'arsis, l'accent grave ou la thésis, et l'accent circonflexe formé de la combinaison de l'arsis et de la thésis, sont les signes fondamentaux de tous les neumes" (Hist. de l'Harmonie au Moyen Age, p. 158). Cf. dom Grégoire Sunol, Introduction à la paléographie musicale grégorienne, Paris, Desclée, 1935, p. 10-23.

28 Cf. illustrations dans Wagner, Neumenkunde, p. 215.

INTRODUCTION

21

2^o Composition et sources

Gerbert a divisé cette épître en dix-neuf sections. Nous conserverons ici cette division, qui met de la clarté dans le texte, même si elle s'avère arbitraire en quelques endroits.

Après une "obséquieuse" dédicace vient la partie qui est proprement de Reginon et qui s'étend, dans le premier tome de Gerbert, des pages 230 à 232a. L'auteur précise, dans le paragraphe 1, le but de son Tonarius: corriger la fausseté du chant dans les églises du diocèse de Trèves, et classer les "antiphonies" (synonymes d'antiennes) non selon leur ordre dans le calendrier liturgique, mais plutôt selon leurs tons.

La seconde section évoque l'irrégularité de certaines antiennes qui commencent sur un ton pour se terminer sur un autre. Cette singularité sera expliquée dans notre commentaire, mais qu'on remarque pour l'instant combien on est loin — déjà, au IX^e siècle! — de la prétendue pureté du chant grégorien primitif. Reginon était sa remarque de vingt-six débuts d'antiennes, dont le texte est tiré en entier dans la Bible.

Le paragraphe 3 énumère les huit tons ou modes du plain-chant, quatre authentiques et quatre plagaux, et leur signification latine. Malgré leurs noms grecs, on sait que

INTRODUCTION

22

ces modes n'ont rien de commun avec les mystérieuses ἀρμόριαι

(longtemps traduites par 'modes') de la musique grecque antique; mais plutôt avec la théorie byzantine de l'octoechos (voir notre commentaire), dont la première mention en Occident se trouve dans une page sur la musique longtemps attribuée à Alcuin (G, t. 1, 26, seconde moitié du VIII^e siècle). Aurélien, prédécesseur immédiat de Reginon s'étend assez longuement sur la question des modes (G, t. 1, 42a-54b).

La section 4 contient deux idées: le ton d'abord, ses divisions et sa distinction d'avec le mode, puis la fameuse distinction entre musique naturelle et musique artificielle. A propos de la définition du ton et du demi-ton, on peut retracer l'influence du de Armonica Institutione d'Hucbald (G, t. 1, 108b-109a). L'influence de Boèce, de Mus., I, 16, indiquée par Brambach²⁹, est négligeable: elle se fera plutôt sentir à la page 243.

29 Un mot sur les sources: il était difficile de les séparer de l'analyse, puisque sur les dix-sept pages de l'éd. de Gerbert, quatre seulement sont entièrement de Reginon... Dans son utile Die Musikliteratur des Mittelalters (500-1050), Karlsruhe, Teubner, 1883, Wilhelm Brambach (1841-1932) a donné, sous forme de tableau, la liste à peu près complète des sources ou emprunts d'un grand nombre de théoriciens, de Boèce à Bernon de Reicheneau. Nous le suivrons ici, en le complétant à l'occasion, et les parallèles seront transcrits dans les notes du Commentaire. Boèce est l'auteur le plus souvent copié ou imité: il fut véritablement l'évangile des musicistes du Moyen Age.

INTRODUCTION

23

Réginon ramène à deux catégories, musica naturalis et musica artificialis les trois "musiques" de Boèce: mundana, humana, instrumentalis. L'exemple de Pythagore aux écoutes de la musique des sphères vient aussi de Boèce I, 2 (parallèle: Aurélien, G, t. 1, 32), ainsi que la fin du paragraphe 5, consonantia ... sonus (I, 3 et IV, 1).

Réginon fait allusion, p. 234a, à Martianus Capella. C'est là, pour l'époque, la façon la plus précise de citer, à laquelle il suffit seulement de préciser le renvoi: Mart. Cap., I, paragraphe 11 de l'édition Dick, Teubner, 1925. Dans la colonne suivante, 234b, l'attribution des cordes aux principales divinités du Panthéon grec est empruntée de Boèce I, 27. De Boèce vient aussi le passage du Songe de Scipion extrait de Macrobe, Comment. in Somnio Scipionis, II, 1. Depuis la découverte en 1822 par le cardinal Angelo Mai du fameux palimpseste de la Vaticane, no 5757V, ce passage correspond au chap. 18 du livre VI, du de Republica de Cicéron.

La section 6 expose l'universalité de la musique, son effet sur les moeurs des hommes et sur les animaux; elle reproduit Boèce, I, 1 presque mot pour mot, entrecoupée, p. 235b (de Ita denique à Vulgatum) d'un emprunt à Macrobe, Somn., II, 3, fait directement par Réginon et imité avant lui par Isidore de Séville, Etymol., 3, 17, 1, le Ps.-Bède,

INTRODUCTION

24

Musica Quadrata seu Mensurata (PL, 90, c. 922) et Aurélien (G, t. 1, 61b). Les exemples de David calmant Saül et d'Elisée inspiré au son du psaltérion viennent respectivement de I Rois, XVI, 23 et IV Rois, III, 15-16. Reginon est le septième à utiliser ce lieu commun, après Cassiodore (G, t. 1, 15), s. Nicet de Trèves (Ve s., G, T. 1, 10b), Isidore (G, t. 1, 20b), le Ps.-Bède, op. cit., (PL, 90, c. 922) Aurélien (G, t. 1, 31a) et Raban Maur (De Universo, XVIII, 4, in PL, 111, c. 495).

La section 7 répartit la musica artificialis en trois groupes d'instruments: cordes, vents et percussion. Le fond est emprunté à Boèce, I, 2 qui a inspiré Cassiodore (G, t. 1, 16) et Isidore (G, t. 1, 20a, caput V).

Vient ensuite (paragraphe 8) l'essai habituel d'étymologie du mot musica — étymologies dont la fausseté n'a d'égale que la fantaisie.

Plus intéressante est la distinction entre vox (la note) et sonus (son), capables d'engendrer la consonantia (accords), prise chez Boèce I, 12. La notion de consonance et d'intervalle est examinée au paragraphe suivant (paragraphe 10), d'après Boèce, I, 3, puis I, 8 (G, t. 1, 237 b, Aliter...) et V i ("Sensus diudicet"), suivie d'une longue glose sur les principaux nombres capables d'engendrer les consonances de quarte, de quinte, et d'octave. Brambach

INTRODUCTION

25

indique comme source les Rythmimachia attribués à Isidore (G, t. 1, 25, ch. IX) mais omet la source même d'Isidore, qui est Macrobe, Somn., II, 1. On trouve aussi, entremêlés de façon confuse, divers extraits de Boèce, I, 7 et II, 26 (p. 238b, parallèle: Ps.-Hucbald, G, t. 1, 151a), I, 3 et I, 4 (p. 239a), ainsi que de Arithmetica, I, 22 et I, 24.

Assez curieusement, Régimon, après avoir copieusement mêlé le fruit de ses rapines, retourne à Macrobe, Somn., II, 2 et I, 6, revient à Boèce I, 19 (p. 239b), retourne encore à Macrobe, II, 1 (in fine), salue au passage Cassiodore (G, t. 1, 27) pour revenir à Boèce, I, 10 et 11 narrant la célèbre légende de Pythagore qui trouva, par hasard (!) les rapports harmoniques entre les longueurs des cordes — ou les poids des marteaux — et la hauteur des sons (au paragraphe 11; la fin, p. 240a, vient de Boèce, III, 10).

Le court paragraphe 12 fait état des sept arts libéraux, groupés en trivium (grammaire, rhétorique, dialectique) et quadrivium (arithmétique, géométrie, musique et astrologie), tandis que son suivant énumère les noms des quinze cordes de la lyre grecque, d'après Boèce, I, 20 et 22 (cf. aussi IV, 3), avec explication de chacun de ces termes (paragraphe 14) et des consonances engendrées (paragraphe 15). C'est là, sans contredit, la partie la plus terne de l'ouvrage.

INTRODUCTION

26

La section 16 explique la signification des principales consonances, diatessaron, diapente, diapason et bis-diapason, et s'inspire de Boèce, I, 16-17.

Réginon s'enfonce, avec le paragraphe 17, 1^o dans les opérations arithmétiques (pour nous, de simples additions et multiplications) engendrant les consonances (p. 243b, imitant Boèce, III, 1), cite en passant, de mémoire et incorrectement, le vers 22 de l'Art Poétique d'Horace, puis un passage de Macrobe, Somn., II, 4; 2^o il distingue ensuite, de subtile façon, les diverses parties d'un ton, apotome, diesis et comma (=Boèce III, 6, 8 et 10). On sent ici (p. 244a) le besoin d'un autre paragraphe ainsi qu'à la page suivante (245a), où Réginon effectue un retour à Martianus Capella (I, paragraphe 27) qui attribue les neuf consonances ou accords aux neuf Muses recevant en partage les sept planètes plus la terre et la sphère céleste.

La section 18 raconte la fable d'Orphée et d'Eurydice, d'après les Mitologiarum libri tres de Fabius Planciades Fulgentius (468-533), recueil fort goûté au Moyen Age, ainsi que le signale Manfred F. Bukofzer, à qui nous devons cette référence³⁰. Le passage de Fulgentius (lib. III, 10, p. 77, éd. R. Helm, Teubner, 1898) a été aussi

³⁰ Speculative thinking in Medieval Music, dans Speculum, vol. 17, no 2, avril, 1942, p. 174.

INTRODUCTION

27

imité par Aurélien (G, t. 1, 30b) et Otger de Laon (Musica Enchiriadis, cap. XIX, G, t. 1, 172a). Suit la définition toute philosophique de ce que devrait être le véritable musicien, théoricien parfait qui ne saurait consentir à éprouver son beau savoir par la pratique, genre nettement inférieur, suivant Boèce, I, 34, "Quid sit musicus" (cf. Aurélien, G, t. 1, 38b).

La fin de ce paragraphe contient un coup de griffe à l'endroit de Walcaud, sans doute un chantre rival et un antagoniste de Régino, bien inconnu par ailleurs, et sur lequel toute notre documentation consiste à savoir qu'il fut prêtre et qu'il mourut le 4 août 987³¹.

Le dernier paragraphe, une sorte de post-scriptum qui avait plutôt sa place au début (paragraphe 2) après la liste des antiennes, énumère les fameuses syllabes mnémotechniques Nonnannoane, Noeais, Noieoane, qui demeurent presque aussi obscures pour nous qu'elles étaient dépourvues de signification — sauf en pratique — pour Régino et ses contemporains. Suivent, après les révérentieuses salutations d'usage, les Octo toni musicae artis cum suis differentiis etc.

³¹ Notice d'Archiv, t. 11, p. 290, d'après les Annales de Prüm: "4. Idus Aug. — Obiit Walcaud presbiter."

INTRODUCTION

28

Date

Il n'est guère facile d'assigner une date précise à la composition de l'Epistola. L'année 885, que Fétis³² prétend avoir discernée sur le manuscrit de Bruxelles, est une supercherie dénoncée par de Coussemaker³³. On ne trouve par ailleurs aucune allusion à ce traité dans les autres ouvrages de Reginon. Tout au plus est-il permis de supposer, avec suffisamment de vraisemblance, que Reginon rédigea son traité et son Tonarius (celui-ci d'abord) vers 901, peu après son entrée au service de Ratbod et après avoir accompagné ce dernier dans la visite de son diocèse, avant le Synodalibus et la Chronica.

Caractères

L'Epistola nous apparaît donc comme un traité didactique à l'usage des chantres du diocèse de Trèves, résumant, sous forme de lettre, un enseignement oral, opposé à celui d'un certain Walcaud ou de ses partisans. Au point de vue musical, elle signale aussi trois particularités: les difficultés dues aux irrégularités modales du chant religieux (231a), la théorie et, peut-être, l'emploi du quart

32 Fétis, Biog., t. 7, p. 198b.

33 CS, t. 2, p. vi.

INTRODUCTION

29

de ton dans la musique instrumentale tout au moins, (232b, 238b), enfin, l'une des mentions les plus anciennes relatives au chant à plusieurs parties différentes, l'organum (234b).

3. HISTOIRE DU TEXTE

Le traité musical de Régino connu une reconnaissance assez tardive. En 1685, Du Boulay, historiographe de la Sorbonne, prétend que Régino avait écrit, à l'instar de Rémi d'Auxerre, un commentaire et des notes sur Martianus Capella³⁴. Déjà les auteurs de l'Histoire littéraire soupçonnaient une imposture: "mais cet Auteur auroit bien pu écrire un nom pour un autre. Il est au moins vrai, qu'aucun autre Ecrivain de notre connoissance n'a compté cet ouvrage entre ceux de Régino³⁵". La Nouvelle Biographie générale ajoute plus tard³⁶:

Egasse du Boulay lui attribue encore un Commentaire sur Martianus Capella, qu'on ne retrouve plus; or, il n'est pas probable qu'un écrit de cette importance ait disparu depuis du Boulay. Les auteurs de l'Histoire littéraire pensent donc que cet historien, si souvent inexact, a écrit un nom pour un autre: au lieu de Régino lisons, par exemple, Remi, Remigius.

34 Caesaris Egassii Bulaei, Historia Universitatis Parisiensis, t. 1, Paris, 1685, fo 1, p. 294.

35 HLF, t. 6, p. 153-154.

36 T. 41, p. 839a.

INTRODUCTION

30

Weiss, dans la Biographie universelle de Michaud, explique correctement la méprise de du Boulay³⁷: "mais ce prétendu commentaire n'est autre chose qu'un chapitre de la lettre qu'on vient de citer et que du Boulay n'a connue qu'imparfaitement."

Il semble bien que ce soit le professeur d'histoire et bibliothécaire à l'Université de Brème, Gérard de Maastricht (1688-1721) qui ait le premier signalé, en 1703, l'existence d'un manuscrit contenant l'Epistola de Armonica, affirmant qu'il était autographe et unique au monde³⁸. Puis, en 1722, le juriste, diplomate, organiste, compositeur et critique Johannes Mattheson (1687-1764) annonça, dans sa Critica musica³⁹, l'une des premières revues musicales

37 T. 45, p. 325b.

38 HLF, t. 6, p. 153, s'inspirant de Casimir Oudini, Comment. de Script. Eccl., t. 2, Leipzig, 1722, p. 408; Kurze (p. XVIII), cite un extrait du Catalogue de la bibliothèque de Maastricht, 1719, p. 919: "Reginonis presbyteri epistola de Harmonica Disciplina ad Rathbodum archiep. Tre-virensen, Authenticum ab ipso auctore scriptum et missum ad archiepiscopum seculo nono, quo vixit Reghino, in Membrana nitide scripta, unicum exemplar in Orbe, quod superstes est, cui notae musicae seculi VIII., IX., X. et XI. insertae, cuius neque Baluzius, qui Rheginonem edidit, nec alii mentionem faciunt. (Illius enim codicis Bremae nullum iam vestigium inveniri V. Cl. W. de Bippen, archivarius Bremensis, cui haec debeo, asseverat.)"

39 J. Mattheson, Critica musica, n° 3, t. 1, p. 83-84, cité aussi par Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, t. 2, Leipzig, 1801, p. 314-5.

INTRODUCTION

31

européennes, que Joh. Ludwig Bunemann, recteur et bibliothécaire d'un collège de Mind, avait acquis ce manuscrit au cours d'une vente publique des biens de Mastricht, ajoutant que plusieurs années auparavant ("ante plures annos") Louis XIV avait offert plus de mille livres ("aliquot mille librorum") pour ce même manuscrit; mais que, par un sort mystérieux, il était tombé en des mains étrangères ("sed fato quodam tunc in alienas manus venisse").

Comment Louis XIV aurait-il pris connaissance de ce manuscrit, et pourquoi s'y serait-il intéressé au point d'offrir une si forte somme? On peut penser aujourd'hui qu'il s'est agi d'un truc publicitaire en vue de mousser la vente aux enchères de ce manuscrit. Bunemann lui-même, l'acheteur, ne fut pas dupe: "quod num veritati conveniat, nescio".

Restent les caractères d'authenticité et d'unicité du dit manuscrit. Serait-ce aussi un truc publicitaire? Bunemann encore nous renseigne qu'un érudit, Diecmann, avait fait la description de ce manuscrit et que Mastricht ne se décida à l'acquérir qu'après avoir obtenu l'assurance que Diecmann ne le publierait jamais ("acquievit tandem, ubi Diecmannus promisit sancte, se numquam, invito possessore, epistulam editurum"). L'examen diplomatique et paléographique du manuscrit convainquit Bunemann qu'il était du IX^e siècle, rendant ainsi plausible le caractère autographe.

INTRODUCTION

32

Avant lui, en 1706, B.G. Struvius, auteur d'une Introductio ad notitiam rei litterariae et usum bibliothecarum⁴⁰, avait affirmé ce caractère autographe:

Manuscriptum est dubio procul ipsius (sc. Reginonis) auctoris et quidem unicum in orbe. Liber hic non tam ad musices institutionem, quam ex antiquis descripsit, aestimabilis est, verum quia ei subiectum est lectionarium totius anni cum superscriptis perpetuo notis.

J.G. Schellhorn, peu après, avait ainsi loué la valeur unique de ce manuscrit, le qualifiant de véritable joyau de bibliothèque:

Reginonis Prumiensis de harmonica institutione ad Ratbodum archiepiscopum Treverensem cum musica ecclesiastica per integrum annum aliisque memorabilibus manuscriptum membranaceum antiquissimum in octavo, quod illustri bibliotheca maxime dignum est, habet haec singularia: 1. est ab ipso auctore Reginone saeculo nono scriptum; 2. est unicum exemplar manuscriptum hoc in toto terrarum orbe; 3. est nunquam hoc opus rarissimos characteres musicos saeculo octavo vel nono descriptum nec editum⁴¹.

⁴⁰ Jena, 1706, ch. 4, paragraphe 19, cité par Heinrich Hüschen, Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker, dans Festschrift Karl Gustav Fellerer, Regensburg, 1962, p. 211. Nous devons beaucoup à cet important article.

⁴¹ J.G. Schellborn, Amoenities litterariae, Frankfurt-Leipzig, 1725-31, 14 vol., vol. 9, p. 1167, cité par Gerbert, Praefatio au t. 1 et Hüschen, ibid.

INTRODUCTION

33

La première protestation contre le caractère autographe vint de Peter Wagner, suivi par Amédée Gastoué⁴².

4. LA TRADITION MANUSCRITE

L Toujours est-il que ce fameux manuscrit, autrefois à Brême, ainsi que le mentionnaient certaines vieilles encyclopédies⁴³, est maintenant dans la bibliothèque de

⁴² Peter Josef Wagner (1865-1931), Einführung in die gregorianischen Melodien, 2e partie, Neumenkunde, 3e éd., 1962, G. Olms, Hildesheim, p. 201: "Sie gilt wohl mit Unrecht als das Autograph des Tonars des Regino von Prüm".

Amédée Gastoué (1873-1943), Les origines du chant romain, Paris, 1907, ch. II, p. 129, n° 1: "Le prétendu autographe, Leipzig, cod. manuscrit 169 (c. 900), de cette lettre est une copie, suivie d'un catalogue, une table de tons des chants liturgiques, avec l'indication du mode, et la notation des premiers mots".

⁴³ Christian Gottlieb Jöchers, Allgemeine Gelehrten-Lexicon, Leipzig, 1731 (Hildesheim, G. Olms, 1961), t. 3, p. 1958: "In der Bibliothek zu Bremen liegt Manuscript eine epistola Reginonis de harmn. institutione ad Radbodum archiepiscopum trevirensem; das lectionarium totius anni aber mit darüber geschriebenen notis musicis, findet sich in der leipziger Raths-Bibliothek. "Cette description nous assure que le ms de Brême et celui de Leipzig sont le même.

Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique etc., 9e éd., Paris, (1re éd., 1765, 5e éd., 1783), 20 vol.; t. 15, 1811, p. 13-14: "On conserve dans la bibliothèque de Brême, une lettre de Reginon à Ratbode, sur l'institution du chant; à la suite de cette Lettre il y a une partie de l'office divin avec les notes du chant de ce temps-là". Cette phrase fut reproduite textuellement dans la Biographie universelle ou Dictionnaire historique des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes, par F.-X. de Feller (s.j.), éd. revue et continuée jusqu'en 1848 sous la direction de M. Ch. Weiss (...) et de M. l'abbé Busson; Paris, 1847-1850, 8 vol.; t. 7, p. 185; ainsi que dans la Nouvelle Encyclopédie théologique de Migne, t. 3 (Dict. de Biog. chrétienne...) Paris, 1851, col. 704-705. Le Dr Bruch

INTRODUCTION

34

l'Université Karl-Marx de Leipzig et porte la cote Rep I 93 (autrefois 169 de la bibliothèque Pauline de Leipzig). On ne le date plus du IX^e siècle, mais du Xe, ce qui lui enlève toute chance d'être autographe. Écrit sur parchemin, en minuscule caroline claire et régulière de dix-huit lignes à la page, il mesure 158 x 110 mm et compte 149 feuillets. On y trouve, dans l'ordre⁴⁴:

- 1° un Antiphonaire (fol. 3r-v);
- 2° le traité de Reginon (fol. 4r-33v);
- 3° une brève explication sur les tonaires qui suivent (fol. 34r-36r);
- 4° quelques "Alleluias per singulas dominicas" (fol. 36v-43v);
- 5° un traité de chant (fol. 44r-50v);
- 6° un "Breviarium nocturnale par circulum anni in laude Dei canendum" (fol. 51r-117v);
- 7° un appendice à ce Breviarium, d'une main postérieure (fol. 118r-148v), tandis que les feuillets 149r-v sont laissés en blanc.

43 (suite) de la bibliothèque de Brême nous assure qu'aucun manuscrit ayant le même contenu ne se trouvait à cet endroit. (Lettre, 13 octobre 1964) Bunemann céda par la suite son manuscrit à la Bibliothèque de Leipzig. Cf. la description de ce manuscrit par Robert Newmann, dans son Catalogus librorum manuscriptorum qui in Biblioteca Senatoria civitatis Lipsiensis asservantur, Grima, 1838, p. 31-32.

44 Cf. Wagner, Neumenkunde p. 201-2 et Hüschen, p. 213. Il est à remarquer que le Breviarium et les neumes n'ont pas été copiés par la même main: "Der Text ist augenscheinlich nicht von demselben Schreiber hergestellt worden, wie die Neumen" (Wagner, l. c., p. 203).

INTRODUCTION

35

C'est en se basant sur le caractère du Breviarium que Wagner en a fait un Breviarium nocturnale ou recueil de chants liturgiques disposés selon l'ordo de tempore pour le distinguer du Tonarius donné par le manuscrit de Bruxelles. Cette distinction est de prime importance, puisqu'elle constitue l'argument décisif contre le caractère autographique du manuscrit de Leipzig. Reginon en effet, au début de son traité, nous avertit qu'il a réparti les antiennes des antiphonaires non selon l'ordre du calendrier liturgique (ce qui constituerait un Breviarium) mais bien selon leurs tons propres:

... arripui antiphonarium et eum a principio usque in finem per ordinem diligenter reuoluens, antiphonas, quas in illo adnotatas repperi, propriis ut reor distribui tonis; diuisiones etiam tonorum, id est differentias (...) distinctis ordinibus inserere curauit.

Il s'agit bien dès lors d'un Tonarius, et l'on doit désormais conclure, avec Wagner et Hüschen, que le Breviarium du manuscrit de Leipzig n'est pas à proprement parler de Reginon, et que seul le Tonaire donné par le manuscrit de Bruxelles serait authentique (mais sans être autographe)⁴⁵.

⁴⁵ Wagner a discuté de la forme Bréviaire et de la forme Tonaire dans Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 1893, p. 251. Le premier à signaler la disparité des neumes du ms de Bruxelles et du ms de Leipzig est de Coussemaker, mais sans expliquer davantage: "Neumae in Lipsiensi codice non omnino similiter conformatae sunt ac in Bruxellensi; uterque tamen eadem aetate exaratus fuisse videtur". (CS, t. 2, p. vii).

INTRODUCTION

36

Un autre problème se présente au sujet du manuscrit de Leipzig. Gerbert, dans le Monitum placé au début de son édition de l'Epistola, affirme avoir établi son texte d'après deux apographe d'un seul et même codex de la Bibliothèque Pauline de Leipzig:

Edimus ad fidem duorum apographorum unius eiusdemque codicis Bibliothecae Paulinae Lipsiensis: quorum alterum mecum communicavit P. Io. Bapt. Martinus ord. S:Francisci minor. Bononiensis; alterum debeo humanitati Frid. Wilh. Marpurg Berolinensis, industriae vero ac curae Cl. Andreae Belii Professoris & Bibliothecarii Lipsiensis. Manuscriptum vero ipsum seu autographum cernere haud licuit, ut, quid agendum esset de Tonario huic ad Rathbodum Trevirenses Archiepiscopum epistolae adnexo, deliberarem, dum eius descriptionem, ob peregrinas veterum notarum musicarum notas, haud erat, qui in se susciperet. Interim quidquid ad manus nostras venit, lectoris hic oculis subiicimus. (G, t. 1, 230).

L'un deux est le manuscrit A/42 de Bologne, copié de la main du Padre G.-B. Martini, et dont nous parlerons plus loin. Mais quelle est cette autre copie dont parle Gerbert, qui admet n'avoir pu consulter l'original à cause de l'étrange notation que personne ne pouvait reproduire? Heinrich Hüschenⁿ a apporté la solution à cette énigme: Gerbert a pris le manuscrit de Leipzig pour un autographe, et a considéré sa deuxième partie comme un Tonaire:

INTRODUCTION

37

Wie aus dieser Ausserung hervorgeht, hat Gerbert die Leipziger Handschrift, die er nicht gesehen hat, für ein Autograph und ihren zweiten Teil für einen Tonar gehalten. Seine Auffassung hat dann für lange Zeit als die massgebliche gegolten⁴⁶.

Même si le manuscrit 169 de Leipzig a perdu quelques-unes des attributions qui ont fait longtemps sa renommée, ce document n'en demeure pas moins l'un des plus précieux et des plus importants pour la connaissance du chant religieux à une époque reculée du Moyen Age, ainsi qu'a su le reconnaître P. Wagner⁴⁷.

* * *

F Le manuscrit de Bruxelles fut retrouvé par Fétis en 1824, ainsi qu'il le déclare lui-même:

46 H. Huschen, op. cit., p. 215.

47 P. Wagner, Neumenkunde, p. 205: "Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass wir in dem Leipziger Codex 169 ein Denkmal der ältesten liturgischen Gesangspraxis in Deutschland besitzen. Seine Neumen weisen nicht auf Italien hin, sondern auf irisch-angelsächsische Vorbilder. Er erweist die ursprüngliche Abhängigkeit der deutschen gregorianischen Übung nicht direkt von Italien oder Rom, wie man bisher immer angenommen hat, sondern von denjenigen Männern, die das Frankenland und Alemannien christianisiert haben, und deren Väter im 7. und 8. Jahrhundert mit der Cantilena Romana bekannt gemacht worden waren.

INTRODUCTION

38

En 1824, j'ai trouvé dans un très-ancien volume manuscrit de différentes mains, appartenant à la bibliothèque royale de Belgique (n° 2751, in-4°), et contenant dix-sept pièces historiques et autres, une copie apographe de l'ouvrage de Reginon, datée de l'an 885. Cette copie précieuse renferme l'épître à Rathbod, suivie des formules ou neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons, dans les huit tons de l'église, notées en neumes de l'ancienne espèce germanique que j'ai appelée notation saxonne ou gothique. J'ai cité ce manuscrit dans le Résumé philosophique de l'histoire de la musique⁴⁸.

Ce que ne dit pas Fétis, c'est que ce manuscrit ne renferme qu'une petite partie de l'Epistola; du début jusqu'à "reddunt melodiae suavitatem" (G, t. 1, 230a-232b), puis le texte enchaîne sans interruption ni coupure, sur la même ligne, "Caeterum ne aliquid..." (G, t. 1, 247a, paragraphe 19). Sans doute le copiste n'a-t-il inséré que ce qui était proprement de Reginon, délaissant tous les autres emprunts connus par ailleurs.

Quant à la date de 885 assignée par Fétis au manuscrit, et à la composition de l'ouvrage, elle est basée sur la déclaration de Mattheson à l'effet que Reginon aurait rédigé son traité alors qu'il n'était que simple moine, c'est à dire avant sa nomination à la tête de l'abbaye de

⁴⁸ Fétis, Biog. univ., t. 7, p. 198b. Le Résumé philosophique figurait en tête de la première édition de la Biographie, 1837-1844, t. 1, mais les critiques acerbes et non sans fondements dont il fit l'objet obligea son auteur à le retirer de la seconde édition.

INTRODUCTION

39

Prüm. Assertion purement gratuite, qui ne correspond pas aux faits: l'auteur nous assure lui-même qu'il rédigea son traité alors qu'il était au service de Ratbod, donc, après 899: "Cum frequenter in ecclesiae uestrae diocesis chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret..."

Plus grave encore, l'année 885 n'apparaît pas du tout sur le manuscrit, comme l'avait remarqué de Coussemaker⁴⁹. Marchal, dans son Inventaire des manuscrits de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne, Bruxelles, 1839, assigne à cette partie du manuscrit la seconde moitié du Xe siècle. Son origine elle-même est inconnue.

Ce manuscrit de Bruxelles mesure 23 x 15 cm et compte 186 folios remplis entre le Xe et le XIIIe s. Les f^{os} 1r-41v renferment des homélies en l'honneur de s. Ephrem, (306-373), ascète syrien, auteur d'hymnes qui comptent parmi les premières de l'Eglise et qui furent imitées par s. Hilaire de Poitiers et s. Ambroise. L'Epistola est renfermée entre les f^{os} 42r-44v et distribuée sur 24 lignes à la page, tandis que le Tonarius va des f^{os} 44v-63r.

⁴⁹ "Existimavit auctor catalogi Bibliothecae Bruxel-lensis, Marchalius, hunc codicem in secunda parte saeculi decimi exaratum fuisse, Affirmat autem Ds Fétis annum 885 inscriptum esse in codice; quod attente, sed frustra, investigavimus". (CS, t. 2, p. vi).

INTRODUCTION

40

Le reste ne contient rien qui ait trait à la musique⁵⁰.

On trouve ensuite, f^{os} 63r-67v, des extraits du de Musica d'Isidore de Séville. * * *

U A cette même famille appartenait un troisième manuscrit que J. Beyschlag, dans son Syllage variorum opuscolorum⁵¹ avait vu dans la bibliothèque privée d'un patricien d'Ulm, Raymond Kraft, et dont Gerbert avait entendu parler, sans toutefois le voir (Praefatio au t. I). Un catalogue de cette bibliothèque, rédigé par F.D. Haeberlin à Ulm en 1739, ne le mentionnait déjà plus⁵²; sans doute était-il passé en d'autres mains. Une lettre du Dr Rössler, conservateur à la Stadtbibliothek d'Ulm, nous a confirmé ce fait⁵³. La perte de ce manuscrit est très malheureuse, car sa

50 Description de ce manuscrit dans J. van den Gheyn, Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, 1901, II, p. 23 s., n° 933, et dans son Catalogus codicum hagiographorum latinorum bibl. reg. Brux., 1886, n. 54, p. 345. Cf. aussi J. Smits van Waesberghe, The theory of Music..., Munschen, G. Henle, 1961, RISM, 1, p. 53.

51 Nuremberg, 1828, 2 vol.; t. 1, fasc. 1, p. 216.

52 Cf. H. Hilschen, op. cit., p. 210-211.

53 "Die Handschrift des Traktates "De Harmonica institutione" von Regino von Prüm befindet sich leider nicht in Besitz der Stadtbibliothek. Sie gehörte zum Bestand einer Ulmer Patrizierbibliothek, die heute nicht mehr existiert. Von dem Verbleib der Handschrift ist uns nichts bekannt". (Lettre du 29 octobre 1964).

INTRODUCTION

41

connaissance nous aurait permis de déterminer, de façon plus probante, s'il existait un ou deux intermédiaires entre l'archétype disparu et les manuscrits de Leipzig et de Bruxelles.

*

B On trouve, dans la bibliothèque du Civico Museo Bibliografico Musicale annesso al Conservatorio de Bologne, deux copies du manuscrit de Leipzig, toutes deux effectuées au XVIII^e siècle.

La première de ces copies, A/41, a été faite à Leipzig par Ernst Reichenbach, en avril ou mai 1756, sur la demande du Conseiller de Cour Bianconi, ainsi que l'atteste un reçu de paiement rédigé en français sur la couverture même du manuscrit:

Douze Ducats, ou pour mieux dire, 33. Ecus m'ont été remis par Monsieur le Conseiller de la Cour Bianconi, pour la copie du Manuscrit Musical de Regino. C'est que (sic) j'atteste par la présente, avec de très humbles remerciements. A Leipzig, ce 3 May, 1756. "Chrestien Erneste Reichenbach".

Le manuscrit in-4^o possède 288 feuillets, ainsi répartis:

1^o l'Epistola de Reginon, p. 1-60;

2^o le Tonarius, p. 61-96;

3^o le "Breviarium Nocturnale per circulum anni in laude Dei canendum", p. 97-288.

La copie des neumes du Tonaire et du Bréviaire est d'une fidélité remarquable, ainsi que le notait Gaspari,

INTRODUCTION

42

qui a fait la description du manuscrit⁵⁴. Quant à la copie de l'Epistola, elle est en général très exacte et très bien calligraphiée, sauf en quelques endroits que l'inattention ou la distraction du copiste explique aisément. Le texte est réparti sur dix-huit lignes à la page, comme pour le manuscrit de Leipzig.

*

M La seconde copie de Bologne, A/42, est un in-folio de 26 pages sur papier translucide, ne contenant que l'Epistola, mais qui a l'honneur d'avoir été rédigée par l'excellent musicien et pédagogue Giambattista Martini (1706-1784), mieux connu sous le nom de Padre Martini. Gaspari affirme, dans sa description, que le Père Martini a effectué sa copie d'après le manuscrit de Leipzig même⁵⁵, en se fiant sans doute à la sentence écrite au coin supérieur de la première page, où il est effectivement écrit: "ex Cod. MSS. Biblioth. Paulinae in Acadam. Lipsiens." Mais la lecture même de la

54 "Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari, conpiuto e pubblicato Federico Parisini per cura del municipio, Volumen I, Bologna", 1890, p. 287a: "... specialmente nella perfetta imitazione delle note musiche di cui è pieno tutto quanto il Breviario".

55 Gaspari, op. cit., p. 287a: "Questa copia è tratta da un codice della biblioteca Paolina nell'Academia di Lipsia". Le titre complet est le suivant: "De Armonica Institutione auctore Rejinone Presbitero cum notis F.-Jo. Baptistae Martini. Ordinis Minor. S. Francisci (Conventualium). Cette copie renferme environ 25 lectures différentes (fautes sans grande importance).

INTRODUCTION

43

copie révèle hors de tout doute qu'elle a été plutôt faite d'après la copie même de Reichenbach: toutes les leçons particulières à cette dernière se retrouvent dans celle de Martini, à l'exception de quelques mots corrigés par le Padre lui-même. Ces leçons communes, autrement inexplicables, sont signalées dans notre appareil critique par le sigle BM (Bologne-Martini).

Dans notre Commentaire, nous donnerons les notes, brèves mais justes, ajoutées par le père Martini au bas des pages. Il est permis de penser que le P. Martini a effectué ce travail comme préliminaire à la partie de sa Storia della Musica, 3 vol., 1756-88; consacrée au Moyen Age.

La seconde famille * * * compte trois manuscrits, dont seuls ceux de Metz et de Montpellier donnent le texte de Reginon à peu près entièrement. La caractéristique principale de cette famille réside dans la transmutation de l'oeuvre qui de lettre devient traité didactique. D'où le début différent, "Quoniam pauci sunt qui..." beaucoup plus général: la dédicace à Ratbod disparaît, l'attaque contre Walcaud devient anonyme, et par ci par là s'ajoutent explications ou exemples, ou disparaissent des phrases entières. Quelques modifications de style parsèment le texte: métathèse du verbe ou de l'adjectif, substitution de uel à aut et réciproquement.

INTRODUCTION

44

Théodore Nisard attribue, sans toutefois l'expliquer, ce remaniement à Reginon lui-même⁵⁶. L'examen attentif des différences de détails et des cinq ou six gloses, parfois assez étendues, qui parsèment le texte nous fait plutôt penser que ce remaniement fut effectué entre dix et quarante ans après Reginon. De plus, il apparaît comme certain qu'il y eût un manuscrit intermédiaire, aujourd'hui perdu, entre l'archétype et cette seconde famille de mss. Metz était à cette époque, avec Trèves et Saint-Gall, le centre le plus important de chant liturgique et, comme le matériel didactique était assez rare, une nouvelle "publication" telle que le Tonaire de Reginon, avec sa Préface, devait constituer un événement important parmi les chantres.

Pourquoi n'a-t-on pas jugé bon de copier aussi le Tonaire, qui nous semble la partie la plus importante de l'oeuvre? Le P. Smits van Waesberghe fournit en ces termes la réponse à cette question:

⁵⁶ Musique des odes d'Horace.-- Etude publiée par M. Théodore Nisard, en mission à Montpellier, dans Archives des Missions scientifiques et littéraires, Paris, t. 2, 1851, p. 106: "... tout ce qui appartient à la forme épistolaire en a été retranché, probablement par Reginon lui-même, pour faire place à la forme d'un traité didactique". Nisard a écrit cet important article alors qu'il était chargé, au début de 1851, de faire une copie du fameux manuscrit digraphe H 159 de la bibliothèque de l'Ecole de Médecine de Montpellier. Cf. plus loin.

INTRODUCTION

45

The reason is not far to seek. Tonarii were essentially guides for the actual performances; they were the manuals to be used by one or more choirs or schools of a certain area, and a given tonarius might not be to the taste of a choirmaster. No wonder therefore that some tonarius or other was not always copied with the treatise to which it formed an appendix, sometimes its text being copied without the melody (...), at other times the treatise being concluded with another tonarius⁵⁷.

Me

Le manuscrit de Metz a été écrit au début du XI^e siècle; il mesure 165 x 130 mm et comporte 102 fol. dont voici le contenu⁵⁸:

- 1^o le de Trinitate d'Alcuin;
- 2^o Sermo de assumptione Sanctae Mariae;
- 3^o Sermo in nativitate Sancti Arnulfi;
- 4^o Vita Sancti Clementis;
- 5^o Passio Sancti Benigni;

6^o le traité de Reginon, écrit sur 17 lignes à la page, fol. 81r-102v.

L'écriture, en minuscule caroline aussi, est beaucoup plus rapide et moins soignée que celle des manuscrits

57 J. Smits van Waesberghe, Johannis Affligemensis, De Musica cum Tonario, Rome, American Institute of Musicology, 1950, p. 20.

58 Description dans le Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Départements, Ancienne série, t. 5, Paris, 1879, p. 184-185; Smits van Waesberghe, The Theory of Music..., p. 84. Nous remercions tout particulièrement M. Michel Merlin, de la bibliothèque de Metz, pour l'empressement avec lequel il nous a communiqué les photocopies de ce ms ainsi que la description qui apparaît ci-dessus.

INTRODUCTION

46

de Leipzig ou de Montpellier. Les abréviations sont beaucoup plus nombreuses, et presque tous les nombres sont écrits en chiffres. Le copiste a commis des erreurs grossières, sautant des lignes entières (f° 89v, 97r) ou mettant un mot pour un autre (minor pour maior, et maiorem pour minorem, f° 97v). On trouve quelques gloses (f° 88v) et une assez longue interpolation (f° 99v). Les noms des quinze cordes de la lyre grecque sont donnés sur trois colonnes (f° 94v), comme dans Boèce. Enfin, un feuillet a été arraché du manuscrit de Metz: après les mots "Integrum vero dimi (dium toni...f° 99v G I 244b) le texte saute à "orphei et erudicis esse confictam..." (f° 100r G, t. 1, 246a), soit environ 500 mots (Cf. l'apparat critique).

*

MONTPELLIER H 159

D

Le manuscrit de Montpellier a une intéressante histoire, qui commence en 1847. Un certain M. Danjou en est le principal personnage.

Le 18 décembre dernier, parcourant les salles de la bibliothèque, j'aperçus dans une armoire un volume in-folio sur le dos duquel on lisait Incerti de musica. Ayant demandé communication de ce volume, je reconnus aussitôt qu'il contenait les chants de l'Antiphonaire romain avec une double notation en lettres et en neumes placés au-dessus des lettres.

INTRODUCTION

47

Danjou annonce aussitôt sa découverte dans sa revue mensuelle⁵⁹ et ajoute, avec assurance:

C'est bien là un des Antiphonaires notés au commencement du IXe siècle, ou par un des clercs que Charlemagne avait fait étudier à Rome, ou par un des chantres que le pape Adrien avait envoyés en France, lesquels avaient sous les yeux l'exemplaire noté de la main même de saint Grégoire, exemplaire qu'on voyait encore au Xe siècle à Saint-Jean-de-Latran.

Danjou apportait comme preuve à l'appui l'écriture du manuscrit, sa double notation neumatique et alphabétique, et l'ensemble de ses pièces liturgiques.

C'est Nisard qui, le premier, sut reconnaître dans l'Vtillimum de musica Breviarium contenu dans les sept premières pages le traité remanié de Régino:

On remarquera que le texte de Montpellier, qui contient quelques passages fort importants pour l'histoire de l'art, n'offre pas l'ouvrage de Régino sous sa physionomie primitive: quelques passages qui appartiennent à la forme épistolaire en ont été retranchés: c'est un traité didactique général, sans aucune allusion à l'archevêque Rathbod⁶⁰.

⁵⁹ Revue de la musique religieuse, populaire et classique, décembre 1847, p. 385-397. Texte cité dans PM, t. 7, p. 9-10. Toute l'histoire est racontée dans Théodore Nisard. Etudes sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle, Paris, 1856, p. 376, et repris dans L'archéologie musicale, Paris, Lethiellieux, 1890, p. 112-115. (ouvrage posthume).

⁶⁰ Nisard, Archéologie, p. 115.

INTRODUCTION

48

Aussitôt cependant, ce manuscrit devint une cause de conflit pour les musicologues de l'époque et mit leurs théories à l'épreuve. Pour les uns, dont Danjou, c'était la pierre de Rosette si longtemps recherchée qui permettait enfin de déchiffrer, grâce à la double notation, les mystérieux signes neumatiques. Pour les autres, dont Nisard, ce manuscrit, même digrapte, ne révélait rien de nouveau sur la connaissance du chant religieux du Moyen Age parce que, s'il donnait une vague idée de la hauteur relative des sons, il n'indiquait pas avec suffisamment de précision le nombre de notes appartenant à chaque syllabe, l'intonation ou valeur tonale propre à chaque note, leur valeur temporaire et enfin le mode d'exécution du chant, son rythme, son ornementation, son expression musicale⁶¹. Heureusement ce fut la position optimiste qui triompha et nous valut le chant grégorien tel qu'il est édité et pratiqué de nos jours dans l'Eglise catholique romaine.

Date

Même la date du manuscrit constitua une pierre d'achoppement. Alors que Danjou l'estimait du IXe siècle,

⁶¹ Nisard, Archéologie, p. 35, suivant F. Raillard, L'explication des neumes, Paris, E. Repos, 1858. Tout le gros livre de Nisard est d'ailleurs consacré à prouver l'impossibilité de jamais reconstituer le chant grégorien primitif, contre l'école de Solesmes à laquelle appartiennent Dom Guéranger, Pothier, Mocquereau, etc.

INTRODUCTION

49

donc contemporain de Reginon, Nisard le plaçait catégoriquement au XIIe:

Je pense que l'écriture de ces deux manuscrits appartiennent au commencement du douzième siècle: la forme des g minuscules qui ressemblent souvent au 8 de nos chiffres arabes; le côté droit de la lettre h, qui descend notablement et en courbe au-dessous du côté gauche; les d, tantôt droits, tantôt ronds, dans une même ligne et souvent dans un même mot; la queue des s qui n'excède presque plus au-dessous, pour me servir de l'expression de Dom de Vaines; -- tous ces caractères paléographiques et bien d'autres qu'il est inutile de citer, confirment l'exactitude de cette date.

L'écriture que l'on remarque depuis le folio 9 jusqu'au folio 11 est évidemment du douzième siècle; il n'est pas possible de nier cette assertion⁶².

Pierre Aubry et P. Wagner⁶³, au XIe siècle, tandis que la critique actuelle lui assigne, avec beaucoup de vraisemblance, le Xe ou XIe siècle⁶⁴.

Il convient toutefois d'ajouter que s'il revient à Danjou d'avoir attiré l'attention du monde savant sur ce

62 Id., ibid., p. 116.

63 "La paléographie lui assigne le XIe siècle comme date d'origine: c'est donc un monument excellent" (P. Aubry, La musicologie médiévale, p. 79). P. Wagner, Neumenkunde, p. 251: cf. aussi Fétis, Hist. génér. de la mus., t. 4, p. 222, et Jumilhac, Science et pratique du plain-chant, 2e éd. par Nisard, Paris, 1847, p. 97.

Il convient de faire remarquer que toutes les parties de ce manuscrit n'ont pas été rédigées en même temps: il y a des traces de mains différentes et sans doute postérieures les unes aux autres.

64 J. Smits van Waesberghe, The Theory of Music, p. 86.

INTRODUCTION

50

manuscrit, ce dernier n'était pas demeuré jusqu'à là inconnu: dès 1842, les conservateurs de la bibliothèque de l'Ecole de Médecine de Montpellier, Libri et Kühnholtz, avaient rédigé un catalogue des manuscrits de leur bibliothèque, publié en 1849 dans le premier tome du Catalogue général des manuscrits. Le manuscrit H 159 avait appartenu à un certain Bouhier qui l'avait acquis en 1721 avant de le céder à la bibliothèque de Montpellier.

Origine

Quelle est l'origine de ce beau manuscrit, de 163 folios, écrit en minuscule caroline nette, bien formée, dépourvue des abréviations et des erreurs du manuscrit de Metz? Nisard le dit en ces termes⁶⁵:

Le manuscrit de Montpellier doit avoir appartenu primitivement à quelque église de la Bourgogne: j'en vois la preuve dans une intercalation fort importante et très ancienne que l'on trouve folio 112 verso, et qui commence par ces paroles liturgiques: In Jerusalem coelestem urbem quo (sic) almus jubilat BENIGNUS ... Il en résulterait que Bouhier n'aurait fait qu'acquérir un vieux manuscrit provenant de la province où il était président à mortier, et cette province, c'est justement la patrie de la maison de Clairvaux.

La preuve n'est guère convaincante, et c'est pourquoi le P. Smits van Waesberghe opine plutôt pour une

⁶⁵ Nisard, Etudes, p. 483; repris dans l'Archéologie musicale, p. 154.

INTRODUCTION

51

origine normande⁶⁶. De toute façon, les manuscrits de Metz et de Montpellier, et sans doute aussi celui du Mont-Cassin, ont été copiés sur une même source intermédiaire entre l'archétype et, comme ce dernier, disparue elle aussi (cf. notre Stemma).

Description

Voici, pour terminer, une description du manuscrit D qui mesure 304 x 233 mm et dont les neumes appartiennent à la catégorie dite française⁶⁷. Le tome VIII de la Paléographie musicale en a donné la reproduction complète, à l'exception (nous ne savons pourquoi) des f^{os} 2-7v concernant le traité de Reginon.

1^o F^o 1-7v: Vtillimum Breviarium de Musica.
Incipit: "Quoniam pauci sunt qui maiorum..." Explicit:
"... sed iam prolixus sermo finem prestolatur."

2^o F^o 8-11r: Cantus.

3^o F^o 11v: Tonarius. Incipit: "(D)ifferentiae Primi (to)ni in antiphonis. (Ec)ce nomen Domini. Montes et colles. (An)te ne non est..." Explicit: "... Ego gloriam meam non quero. Ego Dominus. Gloria saeculorum amen".
Cum neumis sine lineis.

4^o F^o 12-13: Cantus.

66 The Theory of music, p. 86.

67 P. Wagner, Neumenkunde, p. 252-253: "Die Form der Neumen ist die französische, wie überhaupt diese Handschrift in zahlreichen Eigenheiten französischen Charakter trägt".

INTRODUCTION

52

5° F° 14-155: Antiphonale cum notatione musicali bilingui redactum sub forma tonarii grandis. Incipit: "Protus. A. Inclina domine aurem tuam..." Explicit: "...et habitabunt recti cum cultu tuo".

6° F° 156-163: Cantus⁶⁸.

Voici la description contenue dans le Catalogue général, Paris, t. 1 (1849), p. 349:

... Fonds de Bouhier, C. 54. Le n° 1 a quatorze pages. Dans le n° 2, la musique est notée tantôt par signes, tantôt par lettres. Voici le catalogue contenu dans ce manuscrit: "Libri de Armario claustris; Didimus de Spiritu Sancto; Augustinus de Verbo domini; Augustinus de caritate; Gregorius Nazianzenus; Regula heremetica; Rabanus super Iudicum; Omeliae Origenis super Lucam; Vita Caroli; Collationes; liber dialogorum Gregorii; Teodulfus, Epitaphium; Solinus; Augustinus de Virginitate; Gradalia quinque; duo Responsalia, Offerendarius; duo Antiphonarii; Vite patrum; Iosephus; Rabanus super Matheum.

On a l'impression qu'il ne s'agit pas de la description du même manuscrit. La Paléographie musicale ajoute cette remarque judicieuse:

Nous sommes donc en présence plutôt d'un Tonale de la messe que d'un Antiphonale missarum: disposition très heureuse pour l'étude des pièces musicales, mais qui l'est moins pour la pratique du chœur. On peut même se demander si un livre ainsi disposé a pu servir au chœur⁶⁹.

⁶⁸ Description du P. Smits van Waesberghe, op. cit., p. 86-87.

⁶⁹ PM, t. 7, p. 13.

INTRODUCTION

53

Devant l'intérêt et l'importance suscités par la redécouverte du manuscrit de Montpellier, Théodore Nisard obtint, en 1851, d'être envoyé par le ministère de l'Instruction publique en mission scientifique à Montpellier, pour faire une copie complète et authentique de ce fameux document. Sa copie, — un chef-d'oeuvre de calligraphie — fut déposée dans le fonds des manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale de Paris sous le n° 8881. Constatant l'identité du texte avec celui déjà imprimé dans Gerbert, Nisard n'a transcrit que les huit premières lignes du traité (Quoniam pauci sunt ... à Oportet igitur"). En regard, dans la colonne de gauche, il transcrivit les premières lignes de l'Epistola (f° 75)⁷⁰.

*

MONT-CASSIN 318

C Le début du texte sous la forme d'un traité se retrouve enfin dans un recueil des XI^e ou XII^e siècles conservé à la bibliothèque de l'abbaye du Mont-Cassin sous le n° 318 (autrefois 371). Le titre au dos de la reliure, Joannes Presbyter. De Musica antica et moderna, ne donne guère une juste idée du contenu, qui n'est qu'une compilation, un florilège d'extraits d'opuscules musicaux divers, tels le Michrologus (sic) de Guido d'Arezzo (les vingt premiers

⁷⁰ Nisard, Etudes, p. 15; L'Archéologie musicale, p. 158.

INTRODUCTION

54

chapitres), l'Enchiridion attribué faussement à Hucbald de Saint-Amand (G, t. 1, 1252-212) et le Tonora per ordinem cum suis differentiis attribué à Odon de Cluny. Lors de son passage à l'abbaye en décembre 1762, Gerbert fit collationner ce manuscrit et en tira le Prooemium tonarii domni Oddonis abbatis⁷¹.

L'écriture utilisée est la minuscule lombarde, de forte carrure, très différente de la minuscule caroline et beaucoup plus difficile à lire. Les neumes appartiennent au type italolombard⁷². La partie extraite de Reginon (p. 236-237), étalée sur 26 lignes à la page, va de "Quoniam pauci qui"... à "...inserimus" comme D et Me. Après inserimus, le texte est semblable à celui de Gerbert, t. 1, 231a ligne 30 à 231b, I, 37. Ce texte est parsemé de gloses et de corrections, et son témoignage est d'une importance minime. On ne peut guère formuler d'hypothèse plausible quant à l'origine de ce manuscrit.

71 G, t. 1, p. 248-264. Gerbert décrit bien ce manuscrit en le qualifiant de "Rhapsodiam ex variis scriptoribus de re musica per capita digesta, haud raro interpolata" (Monitum, p. 247).

72 De Coussemaker, Histoire de l'Harmonie au Moyen Age, p. 183 et planche XXXVII: P. Wagner, Neumenkunde, p. 105.

INTRODUCTION

55

La description de ce manuscrit a été faite par Adrien de la Fage⁷³ et M. Iguanez⁷⁴, mais il nous a été impossible de lire cette dernière dans les mauvaises photographies qui me sont parvenues du Mont-Cassin.

5. PRINCIPES DE L'ETABLISSEMENT DU TEXTE

Pour l'établissement du texte, il ne pouvait s'agir de mettre sur le même pied la forme épistolaire et la forme traité⁷⁵, puisqu'il s'agit avant tout de l'Epistola. D'autre part, la grande similitude entre les deux formes n'autorisait pas à donner deux textes séparés. Nous avons donc choisi un moyen terme, utilisant le manuscrit de Leipzig comme base du texte, puisqu'il était le seul manuscrit médiéval à contenir au complet l'Epistola, en le confrontant avec les manuscrits de Bruxelles et de Bologne pour vérifier

73 Essais de Diphthérogaphie musicale ou Notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique, Paris, 1864, p. 392-408.

74 Codicum Casinensium manuscriptorum catalogus, Monte Cassino, 1934, t. 2, pars III.

75 Nous avons suivi les Règles pour les éditions critiques de Louis Havet (1846-1925), Paris, Les Belles-Lettres, s.d. (c. 1925) et, du même, le magistral Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins, ibid., 1911.

Aussi, Maurice Prou, Manuel de paléographie latine et française, 4e éd., Paris, A. Picard, 1924, xii-511 p., et Giulio Batteli, Lezioni di paleografia, 3e éd., Citta del Vaticano, 1949, x-274 p.

certaines leçons. Les leçons des manuscrits de la seconde famille sont utilisées dans le même but, mais il est évident qu'elles n'ont ni la même valeur, ni la même importance.

On notera que notre texte est en six endroits plus complet que celui de Gerbert, et que bon nombre de corrections ont été apportées au texte en général. De plus, l'orthographe, souvent rectifiée par le seul goût de Gerbert, a été rendu, en autant que possible, conforme à l'orthographe du Moyen Age, surtout lorsque l'accord des manuscrits représente à coup sûr la graphie de l'autographe.

Pour simplifier les renvois et faciliter la lecture de l'apparat critique, nous avons divisé le texte de l'Epistola en 64 paragraphes, correspondant chacun à une idée, au lieu des dix-neuf sections plus générales de Gerbert.

Ponctuation

La ponctuation adoptée par Gerbert correspond, il faut l'avouer, bien plus au souffle de la prononciation allemande qu'au rythme de la phrase latine, et elle est souvent en désaccord avec la ponctuation même des manuscrits. On ne pouvait accepter entièrement cette dernière, trop contraire à nos habitudes et à notre logique. Nous avons donc légèrement modernisé la ponctuation, pour faciliter la compréhension générale du texte.

INTRODUCTION

57

Apparat

Nous n'avons donc inclu dans l'apparat critique les leçons les plus significatives et les plus instructives. Lorsqu'un seul manuscrit porte une lecture différente, seul le sigle de ce manuscrit est noté, et un silence marque un accord général sur la leçon adoptée.

Enfin, est-il besoin de dire que nous n'avons pas retenu les abréviations si courantes au Moyen Age, telles dr=dicitur, p=per, t=uel ou aut, &=et, qd=quod, ū=uero, ḡ=ergo, scdm=secundum, datifs ou ablatifs pluriels -ibus abrégés en -ib; m suscrits, flexions en -ae (ex.rosae) réduites en -e?

6. PRINCIPES DE LA TRADUCTION

Marcel Prévôt, dans l'Introduction à sa traduction des Héroïdes d'Ovide⁷⁶, posait comme principe que la traduction d'une oeuvre classique devait mettre "le lecteur français en face du texte français, dans l'état où se trouvait le lecteur latin en face du texte latin". Le principe demeure valable même pour une oeuvre du Moyen Age à caractère scientifique: donner au lecteur, en langage moderne, la signification de ce texte dans sa terminologie actuelle. Tâche combien lourde et insidieuse! Exactitude et fidélité

76 Paris, Les Belles-Lettres, 1928, p. XXII.

INTRODUCTION

58

avant tout, mais sans que la rigueur de la forme ternisse le style et le rythme du texte original. Pierre Aubry, d'ailleurs, estimait qu'il ne valait pas la peine de traduire les traités musicaux du Moyen Age⁷⁷. Nous lui donnerions raison, en ce qui concerne Reginon, s'il fallait se baser sur la traduction très approximative, souvent erronée, qu'a donné Théodore Nisard de la version du manuscrit de Montpellier⁷⁸. Nous lui donnerions aussi raison, à lire les traductions souvent contradictoires d'un seul et même ouvrage de Guy d'Arezzo, son Micrologus, telles qu'on les trouve dans un ouvrage du même Nisard⁷⁹. Mais une bonne

77 Pierre Aubry, La musicologie médiévale, p. 118: "Il faudrait reprendre, attentivement et sans hâte, chacun des auteurs contenus dans ces deux collections (Gerbert et de Coussemaker) et en faire une étude spéciale, commencer par établir le texte, rechercher la filiation de ces auteurs, commenter et accompagner ces textes d'un glossaire précisant le sens des expressions techniques. Je ne crois pas, soit dit en passant, qu'il y ait intérêt à traduire ces textes, car l'explication qu'on peut en donner est trop malléable, et mieux vaut laisser chacun juge et responsable de son interprétation."

78 Th. Nisard, Notice sur l'antiphonaire bilingue de Montpellier, Paris, 1855. "Une copie assez différente (de celle de Berbert) figure dans le fameux antiphonaire de Montpellier (...); elle a été éditée par Nisard, mais avec une traduction très mauvaise" (A. Gastoué, Les origines du chant romain, Paris, 1907, p. 129, n. 1). Nous n'avons pu obtenir un exemplaire du travail de Nisard.

79 Nisard, L'archéologie musicale, ch. XIII, p. 201-266, traductions du P. Lambillotte, des abbés Gonthier et Duclos, de Ch.-Em. Ruelle.

INTRODUCTION

59

traduction permet, par contre, de répondre à l'autre voeu d'Aubry: préciser le "sens des expressions techniques".

Puisse la présente traduction ne pas faillir à sa tâche et marquer quelque progrès dans la compréhension du message musical de Régino de Prüm.⁸⁰

7. PLAN DU COMMENTAIRE

Notre commentaire est à la fois musicologique et philologique.

Nous indiquons tout d'abord la source de Régino, puis la signification du terme, le plus souvent d'après les théoriciens anciens eux-mêmes. Les divers extraits cités sont disposés, autant que possible, dans l'ordre chronologique, en commençant par les théoriciens grecs, suivis des Macrobie, Martianus Capella, Boèce et alii.

8. CONSPECTVS SIGLORVM

L= Codex Lipsiensis Rep. I 93, olim 169, saec. X, fol. 4r^o-33v^o, pro autographo diu putatus. Cum Breviario Nocturnale.

F= Codex bibl. reg. Bruxellensis 2751, saec. X-XIII, à Fétis anno 1824 inventus, fol. 42r^o-44v^o Gerbert I 230a-232b et 247. Cum tonario.

⁸⁰ Pour la terminologie des termes techniques, la thèse de Henri Potiron, Boèce, théoricien de la musique de l'antiquité, Paris, 1961, s'est révélée utile. Nous n'avons pu obtenir la traduction allemande de Boèce par Oskar Paul, Teubner, 1872.

INTRODUCTION

60

B= Codex bibl. Conservat. Bononensis A 41, anno 1756 ab Ernesto Reichenbach manu scriptus, Bianconi petente. Pag. 1-60. Cum tonario.

M= Codex bibl. Conservat, Bononensis A 42, a praeclaro compositore Ioanne Baptista Martini (1706-1784) circa anno 1760 manu scriptus, pag. 1-26.

D= Codex bibl. facultatis medic. Montispezzulanis H 159, saec. X vel XI, anno 1847 a Danjou rursus inventus, olim anno 1721 a Bouhier adeptus. Fol. 1r^o-7v^o.

Me= Codex bibl. Metensis 494, saec. XI, fol. 81r-101v.

C= Codex bibl. abbatae Montis Cassinensis 318, saec. XI, fol. 236-237.

N= Codex bibl. nat. Parisinensis 8881, anno 1851 a T.E.X. Normand (Théodore Nisard) manu scriptus e fol. 1r^o codicis M. Fol. 1r^o. Fol. 75, tantum VIII lineae scriptae=incipit D, Me, C codicum.

X= Consensus codicum LFBM (uel LBM cum F finit.).

Y= Consensus codicum DMeC (tum DMe cum C finit.).

G= Gerbertinae editionis lectiones.

add= addidit

al= omnes alii codices et G.

codd= Consensus codicum LFBM DMeC et G.

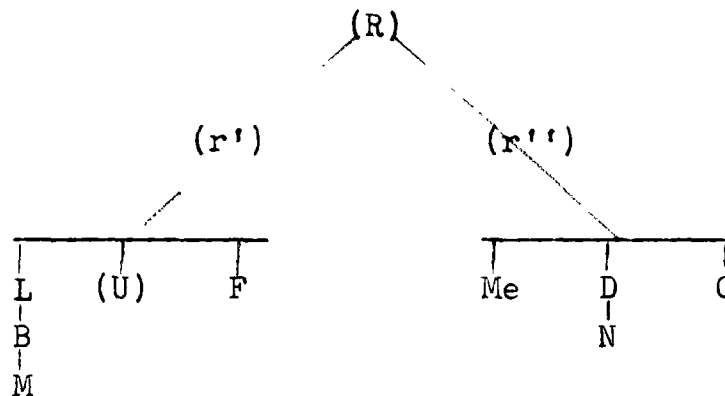
om= omittit uel omittunt.

hab= habet uel habent.

STEMMA

60
34a

L'ensemble des manuscrits contenant en tout ou en partie le traité musical de Reginon peut être schématisé dans le stemma suivant:



Les parenthèses () indiquent les manuscrits perdus.

R archétype.

r' copie intermédiaire de l'Epistola;

r'' " " "sous la forme d'un traité (Breviarium)

L Leipzig 169.

U Ulm

F Bruxelles 2751 (F d'après Fétis).

B Bologne A/41

M Bologne A/42 (M d'après Martini).

Me Metz 454.

D Montpellier H 159 (D d'après Danjou).

C Mont-Cassin 318.

N Paris B.N. 8881 (N d'après Nisard).

Note: Nous avons reçu au dernier moment une lettre du P. Smits van Waesberghe qui nous signale la présence d'extraits de l'Epistola de Reginon dans les trois mss suivants:
 1° Oxford, Bodleian 613, 12e s., f° 42v-44r G 231a-232a,
 2° Oxford, Bodleian, Lyell 57, f° 5v G 231a,
 3° Oxford, Bodleian 515.
 Nous collationnerons et décrirons ces mss dans le prochain remaniement de ce travail.

INCIPIT EPISTOLA DE ARMONICA¹ INSTITVTIONE²

MISSA AD RATHBODVM ARCHIEPISCOPVM TREVERENSEM. A
REGINONE PRESBYTERO.

L4r
B1
M1
G230a

Excellentissimo domino Rathbodo³ sanctae treueren-
sis⁴ ecclesiae archiepiscopo, Regino deuotum obsequium in
perpetuum.

1. Cum frequenter in ecclesiae⁵ uestrae diocesis⁶
chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret
uocibus, propter dissonantiam toni, et pro huicemodi re
uestram uenerationem sepe commotam uidissem, arripui anti-
phonarium⁷ et eum a principio usque in finem per ordinem
diligenter reuoluens, antiphonas⁸ quas in illo adnotatas
repperi, propriis ut reor distribui tonis. Diuisiones etiam
tonorum, id est differentias⁹, quae in extrema syllaba¹⁰ in
uersu solent fieri, ut decens et conuensiens fiat concinen-
tia¹¹, sicut a maioribus nobis traditae sunt, et sicut ipsa
armonicae disciplinae experientia nos instruit, distinctis
ordinibus inserere curauim. Adiciunt autem quidam et alias
diuisiones quas superfluas esse arbitramur. Sed ne a super-
stitiosis¹² musicis reprehendamus, eas subtus aut supra in
margine adnotare studuimus, periti cantoris iudicio relin-
quentes utrum eas an superuacuas opinari uelit. Non solum
autem antiphonas per congruos tonos distinxi, uerum etiam
Introitus ad missas, et communionem nec non et responsoria¹³
quae nocturnis horis in Dei laudem canuntur, consonantibus
sibi tonorum conuenientiis associare summo studio elaborauim.

G230b

D1r Me81r
G231a
L4v, B2

Titvlvs: EPISTOLA G EPlA LFB/ ARMONICA: semper ar- X semper
har-G/ Presbytero FMG Pbro LB/ sanctae G scae X/ ecclesiae
G aectae X/ archiepiscopo: Ar-MG archiepo LFB/
l ecclesiae MG -sia LFB/ diocesis X pro dioocesibus G/ saepe
G sepe codd et sic in ceteris/ commotam LMBG comotam F/ rep-
peri X reperi G/ tonis: tonos F/ syllaba FG silliba LBM/
fieri solent DMe/ decens: supra i.e. pulchra C/ concinentia:
supra i.e. consonantia C/ nobis traditae sunt: nobis om DMe
sunt om C/ sicut: ut Y/ experientia nos instruit X nos ins-
truit experientia Y experientia monstrauit G/ distinctas F/
curauimus DMe -bimus C/ Adiciunt X adii-G Adiciunt...elabo-
raui om DMe/ superfluas esse X esse om G/ arbitramur: -mus
M/ superstitiutiosis LB haplographia/ Introitus LBM in-FG/
Dei X diuinam G/ laude LF laudem BMG/ elaborauit F/

INCIPIT VTILLIMVM DE MVSICA BREVIARIVM

61a

Dlr
Me81r
C236
N75

Quoniam pauci sunt qui maiorum et difficiliorum
memoriam operum pleniter absque libris possint retinere;
quarundam exceptiones artium manualibus habentur idcirco
libellis, ne totius expertes iocunditatis minus imperiti
sint ut saltem rebus necessariis. Quapropter scripturus
aliquid de musicae artis institutione pauca de tonorum
diuisionibus, ut differentiis quae frequenter [fieri solent,
ut decens et conueniens sit concinentia ... etc ...

très facile

Titulum hab DN, om MeC; INCIPIT:ITEM C/ difficiliorum:
supra i.e. arduum C/ pleniter XLIII â absque C/ absque:
supra i.e. sint C/ quarundam: supra i.e. aliquarum C/ ex-
ceptiones MeC excerpt- D/ supra i.e. labor ex artis C/
iocunditatis MeC iu-D/ imperiti MeC in-D/ saltem DC -tim
Me/ tonorum: supra i.e. sonorum C/

2. Scire autem oportet peritum cantorem, quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile cognoscitur. Sunt namque quaedam antiphonae quas nothas¹⁴, id est degeneres et non legitimas appellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio, et in tertio finiuntur. Quorum dissonantiam et ambiguitatem, in breuiario¹⁵ operis subsequenter suis in locis patefecimus. Sed tamen ut euidentior ratio clarescat, nonnullas exempli causa hoc in loco inserimus. Ante me non est formatus deus¹⁶. Ex quo facta est uox¹⁷. Ex Aegypto uocaui¹⁸. Ad te domine leuaui animam meam¹⁹. Sion renouaberis²⁰. O mors ero mors tua²¹. Vade iam et noli peccare²². Hae predictae antiphonae a septimo tono incipiunt, et quaedam in primo, aliae in quarto finiuntur tono. Similiter antiphonae: Ne reminiscaris²³, Tulit ergo paralyticus²⁴, a tertio tono inchoant sed quarto finiuntur. Ita: Quare detraxistis²⁵, Multa quidem et alia signa²⁶, a tertio tono incipiunt, sed sexto finiuntur. Qui odit animam suam²⁷, Et respicientes²⁸ a tertio incipiunt, sed octauo finiuntur; Quod uni ex minimis meis²⁹ a septimo incipit, sed primo finitur. Et multa his similia. Verum non solum antiphonae his ambiguitatibus et dubietatibus tonorum³⁰ permixtae³¹ sunt, sed etiam nonnulli Introitus ab uno incipiunt tono, sed alio finiuntur. Siquidem (introitus) Deus in adiutorium meum intende³² ab octauo incipit tono, sed septimo finitur. Similiter: Accipite iocunditatem³³ Et Deus dum egredereris³⁴ ab octauo tono incipiunt, sed quarto

L5 B3 M2

Me81v

G231b
L5v B4

2 Oportet igitur scire DMe/ cognoscitur XY cognoscatur G/ quaedam: supra i.e. aliae C/ id est degeneres om Me i.e. degeneres rationes add supra C/ legitimas C/ tono: supra i.e. sono C/ alterius in medio DMe/ quorum...patefecimus om DMe/ Sed ut DMe/ nonnullas: supra i.e. alias C/ exempli gratia Me/ inserimus: supra i.e. imponimus C/ Ante me non est MeC Ante me non est for- D/ Ex quo...uox om Me Ex quo facta est C/ aegypto LBM Ex aegypto uocaui filium meum F Ex aegypto uocaui D Ex egypto C/ Ad te domine leuaui Y/ Syon C/ O mors DC O mors ero Me/ Vade iam et noli DC Vade iam Me/ antiphonae om Me anti- DG anty- LBM semper/ Ne LBM ne DG/ Tulit ergo DMe/ inchoant: incipiunt Me/ Ita: Item Y/ detraxisti F/ et alia signa om Y/ a tertio incipiunt DMe/ finiuntur X finitur DMe/ Qui...suam om Y/ uiderunt add F/ incipiunt X incipit DMe/ meis om Y meis fecistis F/ finiuntur XC finitur. Et multa his similia DMe/ similia his C/ antiph Me/ introitus nonnulli Me/ Siquidem introitus deus FDMe Siquidem Deus LBMG/ deus in adiutorium meum Me Deus in adiutorium C/ octauo: viii Me saepius/ Similiter: Sic et Me/ egredereris FY egrederere LB egrederetur G/ Ab octauo tono X Ab octauo incipiunt tono D ab octauo incipiunt G viii incipit Me/

finiuntur; Repleatur os meum³⁵, Et Caritas dei³⁶, A tertio incipiunt, et quarto finiuntur; Iudica domine nocentes me³⁷, B5 a quarto incipit, sed septimo finitur; Victricem manum tuam³⁸ a tertio incipit, sed octauo finitur; Eduxit dominus populum suum³⁹ quarto incipit, sed finitur octauo; Ecce oculi domini⁴⁰, A tertio incipit, sed quarto finitur; Loquetur dominus⁴¹, tertio incipit, sed quarto finitur; Iustus non conturbabitur⁴²; Incipit a secundo sed finitur primo; Dicit dominus sermones (meos)⁴³ incipit (a) tertio, sed finitur primo. Et his similia. Illud autem sumopere prudens cantor observare debet, ut semper magis principium antiphonae, Introitus uel communionis attendat in toni sonoritatem⁴⁴, quam finem. Et e contra in responsoriis magis consideret finem et exitum in toni consonantia quam initium.

Me82_r

3. Inueniuntur uero in naturali musica⁴⁵, id est in cantilena, quae in diuinis laudibus modulatur, quattuor principales toni, qui ita greco uocabulo nuncupatur: Authenticus protus⁴⁶, Authenticus deuterus, Authenticus tritus, Authenticus tetrarcus. Ex quorum fontibus alii quattuor manant, qui ita uocantur: Plaga proti, Plaga deuteri, Plaga triti, Plaga tetrarchi. Nam ab authentico proto nascitur uel diriuatur plaga proti. Sic et a ceteris tribus exordium capiunt reliqui tres; suntque ut ita dicam eorum membra. Possunt autem ita interpretari. Authenticus protus, id est auctoritas prima, subauditur in naturali musica. Authenticus deuterus, id est auctoritas secunda. Authenticus tritus, id est auctoritas tertia. Authenticus tetrarchus, id est

G232a
L6r B6D1v
L7v M82v

Repleatur...finiuntur om C os meum om Me nocentes me: me om Me/ Victricem manum tuam domine D Victricem manum meC/ sed finitur octauo F/ Eduxit dominus C/ octauo finitur MeC finitur octauo LFDG/ Loquetur...finitur om BM a tertio finitur DMe/ Dicit...primo om MeC dicet L/ sermones meos: meos add FD om MeG/ a add D/ sed om G sed: et D/ Illud sumopere Me sumopere LDC sumopere FMeG/ uel introitus Me/ attendat XD attendat Me G om C/ tonis sonoritatem DMe -tate G/ contra XY contrario G/ initium: hic finitur C; post: De viii tonorum per ordinem/

3 uero: u Me semper/ quattuor X uel ^{or} iiii Y semper quattuor G semper/ greco XY semper grae- G semper/ authenticus YG authenticus- LBM ter/ authenticus tritus D/ tetrarcus X tetrarchus D tetardus MeG/ tetrarchi FD thetrarchi XD tetrardi MeG/ authentico M protho Me/ diriuatur LFBY der- MG/ suntque XY sunt quidem G/ membra F/ tetrarchus D thethrarchus X tetrardus MeG/

pars primi toni. Plaga deuteri, id est auctoritas quarta. Plaga protii, id est pars secundi toni. Plaga triti, id est pars tertii toni. Plaga thethrarchi, id est pars quarti toni. In quibus octo tonis non solum omnis armonia spiritalis melodiae, uerum etiam omnis naturalis cantilena continetur atque comprehenditur.

4. Sed multi audiunt tonum, et fortassis ignorant quid sit tonus⁴⁷, aut quare dicatur tonus, aut quam longe inter se differant tonus naturalis musicae, et tonus artificialis. Siquidem toni naturalis musicae sunt quattuor principales. Toni uero artificialis musicae sunt quinque, et duo semitonia⁴⁸ quae tamen semitonia integrum non implent tonum. Non enim in aequis partibus diuidi possunt. Est denique unum maius et alterum minus, ac idcirco aequas non recipiunt sectiones. Constant autem hi quinque toni cum duobus semitoniis intrinsecis consonantiis musicae perfectionis, uidelicet in diapente⁴⁹, diatessaron et diapason. Item ex quattuor principalibus tonis naturalis musicae alii quattuor oriuntur, et ueluti a fontibus riuuli manant, et a radice arboris rami procedunt, ita quodammodo ab ipsis originem ducunt. Nihil horum fit in artificiali musica. Nam neque tonus alium tonum ex se gignit, neque unus ex illis alium auctoritate precellit, sed omnes inter se aequis dimensionibus partiuntur, scilicet sesquioctaua proportionem⁵⁰ exceptis semitoniis. Illud etiam adtendum quod in naturali musica omnes octo toni integri sunt atque perfecti, quamuis auctoritate inter se differant, nullumque recipiunt semitonium⁵¹, nec dies in, nec apotamen, aut tristemoria, aut tetrastemoria. Siquidem in his partibus tonus artificialis musicae diuiditur.

thethrarchi LFB tetrardi MG/ melodiae: disciplinae D et supra uel melodiae/ pars primi toni: Sic usq. ad octo. In quib; hab Me/ spiritalis XY semper -tialis G semper/ pars secundi toni LBMD qui post hab & sic usq. ad viii; pars: auctoritas G/

4 ignorant: nesciunt Y/ aut tamquam Me/ musicae et artificialis Y artificia- LFMe semper artificia- BMG/ quae integrum Me/ enim in: in om Gedenique: enim Me/ ac:Ac M/ sectionis F/ diatessaron Me/ et ab arboris radice ceu rami Y/ artificiali LFD -ciali BMG -cili Me/ precellit M/ auctoritate FYG auto-LBM/ dimensionibus XY diuisionibus G/ adtendum in naturali musica F/ recipiunt XY -pian G/ apotamen XD -tomen MeG/

5. Ex hac itaque dissonantia, apparet quod illi sepe dicti octo qui dicuntur toni, non tam toni dicendi sunt, quam modi, uel differentiae, seu tropi⁵² consonantiarum musicae modulationis. Qui pulchra uarietate armonicae delectationis ex grauibus acutisque sonis mixti, quasi quibusdam floribus respersi blandam atque conuenientem reddunt melodiae suauitatem. Huc accedit quod omnis musicae disciplinae peritia, arithmetice regulis metitur atque coarctatur. Fit enim aut duplis aut quadruplis, aut sesquialteris seu sesquiterciis, uel sesquioctauis numerorum proportionibus⁵³. Quae dimensiones, ut arbitror, difficile repperiri possunt in supradictis tonis. Oportet enim ut omnes integri atque perfecti toni inter se differant aequis dimensionibus, id est octaua sui parte. Quae distantia inter octonarium et nouenarium numeros potest demonstrari⁵⁴. Continet quippe nouenarius totum octonarium numerum intra se, et insuper eius octauam partem, id est unum. Et hanc differentiam appellant musici interuallum, Arithmetici uero sesquioctauam proportionem. Dicitur autem interuallum⁵⁵ soni acuti grauisque distantia.

G233a
Meg3v

L8v

B10

M5

6. Tonus itaque aut transcendit alium tonum, aut transcenditur ab alio tono, octaua sui parte. Sed quae tonorum aut supradictarum consonantiarum ratio sit, uel quemadmodum ipsae consonantiae musicae repperiantur, uel qualiter ad inuicem coaptentur⁵⁶, seu ab inuicem seiungantur, in subsequentibus manifestius demonstrabimus. Interim supra memoratae disputationi sub mediocri intellegentia credulitas adhibenda est; tunc indubia fides erit, cum manifesta demonstratione ea quae ambigua uidebantur, reuelata fuerint.

L8v

L9r

Meg4r

5 dicenda M Qui XD qui MeG/ pulcra Me/ suauitatem post
Caeterum ne aliquid hab F (=863 nostrae editionis, 819 Gerberti)/ coarctatur G/ sesquialteris LMe sequalteris D sesqui-
BMG/ sesquiterciis Me/ monstrari Me/ inter se Me/ musici ap-
pellant Y/ Arichmetici LBMD ar- MeG/

6 aut: et Y/ coaptantur Me/ manifestius: apertius Me/ supra:
super M/ intellegentia LY intelli- BMG/ credulita sit ad-
hibenda Me/ indubio BMY/ manifesta: aperta Me/

Et quia de naturali et artificiali musica hactenus mentio facta est, a minus perito musico quaeri potest, quae distantia sit inter musicam naturalem et artificalem. Ad quod respondendum est, quia quamquam omnis armonicae institutio- nis modulatio una eademque sit in consonantiarum sonis, ta- men alia est musica naturalis, alia artificialis. Naturalis itaque musica est, quae nullo instrumento musico, nullo tac- tu digitorum, nullo humano impulsu aut tactu resonat, sed diuinitus aspirata sola natura docente dulces modulatur mo- dos. Quae fit aut in caeli motu, aut in humana uoce. Non- nulli⁵⁷ adiciunt tertium, uidelicet in inrationabili crea- tura sono uel uoce.

D₂r

G233b

L9v

7. In caeli motu musicam inesse a Pythagoricis⁵⁸ hac argumentationeprehenditur. Quomodo, inquiunt, potest fieri ut tam uelox caeli machina tacito silentique cursu moueatur? Et si ad nostras aures⁵⁹ sonus ille non peruenit, nullo modo tamen potest fieri ut motus tam uelocissimus sono careat, praesertim cum tanta coaptatione et conuenientia sint coniuncti stellarum cursus, ut nihil ita coniunctum at- que conexum possit intellegi. Namque alii excelsiores, alii inferiores feruntur, atque ita omnes aequali incitatione uoluuntur, ut per dispare inaequalitates raturum cursuum ordo ducatur. Vnde conicitur, in caeli motu raturum modulationis ordinem inesse. Consonantia siquidem⁶⁰, quae omnem modula- tionem musicae regit, absque sono fieri non potest.

Me₈₄v

8. Sonus uero absque aliquo impulsu uel ictu non redditur. Rursus pulsus non fit, nisi praecesserit motus. Motuum uero⁶¹ alii sunt uelociiores, alii tardiores. Et si tardus ac rarior fuerit motus, graues sonos efficit.

L₁₀r
Bl₃

artificiali LBY artificia- MG/ actenus Me/ queri Me/ artifi- calem LBY artificia- MG/ respondendum est: est om BM/ quia erasum Me supra quanquam/ musico: musica Y/ impulsa attactu Me imp- M/ aspirata BMY ass- L ads- BMG/ Quae LBMD quae MeG/

7 coeli pro caeli uel celi semper hab G/ adiciunt LBY adii- MG/ uedelicet B/ inrationabili XY irra- G/ Pythagoricis G phita- LBMD pita- Me/ inquirunt BM/ Et si L Etsi al/ sonus ille LMDMe sicut Boetius Inst. Mus. I ii ille sonus BG/ mo- tam uelocissimam D/ conexum LBY conexum MG/ intellegi LD -ligi MeBMG/ excelsiores alii Me/ ut per...ducatur om L sed in calce pag. add/ Unde toni dicitur in celi M/ inesse ordi- nem Me/ regit musicae G/

8 impulsu: pulsus Y aliquo om M/ non om Me/ non fit pulsus Y/ Et si tardus ac rarior LBM sicut Boetius I.M.I. iii tar- dior ac rarior D rarior ac tardior Me/ efficit sonos Y/

Sin uero celeres et spissi, acutos necesse est reddi sonos. In re enim immobili nullus umquam fit sonus. Idcirco definiunt musici sonum ita: Sonus⁶² est percussio aeris indisoluta usque ad auditum. Ex pluribus itaque motibus tam acumen quam grauitas constat.

G234e

9. Ex hac igitur coniectura dicunt astrologi uel musici inter extimam spheram et circulos septem planetarum omnes musicas consonantias impleri. Nam a Saturno usque ad lunarem circulum grauissimum. Licet quidam aliter sentiant. Denique a Saturno usque ad spheram grauiorem sonum, a terra uero usque ad lunarem circulum acutiorem fieri afferant. Idcirco quia quod strictius et breuius est, necesse est ut acutius resonet, sicut e contra, quod longius, grauius. Inter circulum uero Saturni et Lunae per totam amplitudinem planetarum uarietas diuersorum sonorum et omnes musicae perficiuntur consonantiae. Quae omnia figurate Martianus⁶³ in libro quem de nuptiis philologiae et Mercurii conscribit, in nemore Apollinis fuisse confingit, uidelicet qui ipse est Sol moderator musicae caelestis. Nam, inquit, eminentiora culmina (id est rami altiores), perinde distenta (id est ualde extenta), acuto sonitu (id est subtili et gracili) resultabant (id est resonabant).

Me₈₅^rL_{10v}
B₁₄

10. Quicquid uero terrae confine ac propinquum fuerat, rami uidelicet inclinatiores et humiliores ac terrae uiciniores quatiebat (id est impellebat uel reppercutiebat) rauca grauitas. At media (id est mediae partes ipsius siluae) coniuncta sibi spatia concinnebant duplis succentibus.

accutos L/ immobili D/ musici definiunt Y/ aeris percussio Y/

9 speram LBY sphaeram MG/ septem planetarum circulos Y/ impleri consonantias Y/ speram celestem XY usque om Me/ sonum: sonitum Me/ A terra X a terra YG/ grauissimum...circulum om Y/ Denique...afferunt om L sed in calce pag. add/ acutiorem afferunt fieri sonum Y afferant X -runt G/ Idcirco...grauius om Me/ necesse est:est om D/ planetarum amplitudinem diuersorum uarietas Y/ sonorum LBY tonorum MG/ Philologiae MG filo- LB phi- Y/ conscribit om Y/ in apollinis nemore Y In L/ qui:quia D/ sol est musicae celestis moderator D est om Me/ id est rami:ut rami Y/ distenta:perinde ualde distenta Y ualde supra perinde scriptum/ id est extenda om Y/

10 ac propinquum LBY et MG/ uidelicet:scilicet Y/ inclinationes...grauitas: inclinationes rauca grauitas quatiebat Y et supra:id est uiciniores et ratt. id est grauis raucitas implebat/ uel om G/ At media:At media pars silue per coniuncta Y/ concinnebant X duplis concinnebat succentib; Y/

(Concentus est similium uocum adunate societas . Succentus uero est uarii soni sibi maxime conuenientes, sicut uidemus in organo)⁶⁴. Duplis, inquit, succentibus ac sesquialteris, necnon sesquiterciis. (Hic tres tangit consonantias, scilicet diapason, diatessaron et diapente). Octauis enim⁶⁵ sine discretione, id est sine interuallo iuncturis, id est consonantiis. Hic <integrum> tonum tangit, licet interuenirent limmata, id est, semitonia. Hic tangit duo semitonia. Ex quibus omnibus totius musicae summa consistit. Sed haec omnia suo in loco⁶⁶ manifestius demonstrabuntur.

G234b

B15

L₁₁r
Me₈₅v

11. Nec illud omittendum, quod etiam nerui, id est cordae celesti musicae comparantur. Nam hypate meson⁶⁷ a musicis Saturno est adtributa. Parypate Iouiali circulo consimilis est. Lichanos meson Marti tradicere. Sol mesen obtinuit. Triten sinemenon Venus habet. Paranete sinemenon Mercurius regit. Nete autem lunaris circuli tenet exemplum.⁶⁸ Haec secundum Boetium. Porro Cicero contrarium ordinem facit. Nam in somnio Scipionis ita asserit:

D₂v

Et natura fert⁶⁹, ut extrema ex altera parte grauiter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conuersio est concitior, acuto et excitato mouetur sono. Grauiissimo autem hic lunaris atque infimus. Nam terra nona immobilis manens una sede semper heret. In hoc igitur loco Cicero⁷⁰ terram quasi silentium ponit, scilicet immobilem. Post hanc, qui proximus a silentio est, dat Lunae grauiissimum sonum, ut sit Luna proslambanomenos, quae corda grauiissime resonat. Mercurius hypate hypaton, Uenus parhypate hypaton, Sol lichanos hypaton

L₁₁v B16Me₈₆r

G235a

est: 8 Y/ adunata adiuncta Y/ Succentus X succ- YG/ sibimet BM maxime om Y/ Duplis: duplis Me/ sesquialteris LBY sesqui- MG/ diatessaron L/ enim om Y/ discretione iuncturis Y supra interuallo id est consonantiis add Me/ id est: Item B/ Hic integrum tangit tonum Y/ licet MeBG Li- DM/ hic duo tangit semitonia Y/ omnibus summa totius consistit G/

11 omittendum L est omittendum Y/ cordae celesti XD semper corde Me semper chordae G semper/ hypate DG ipate Y hi- Me/ adtributa X att- YG/ lichanos L Ly- D Lycha meson Me qui semper -y pro -i in hoc uerbo hab/ tradidit marti Y/ mesen XY -son G/ optinuit Me/ sinemenon X sinemm- Y synemm- G et sic in ceteris/ Paraneten Y/ facit ordinem Y/ somno Y/ sonent: sonet Me/ ob: oc L/ cursus XY currus G/ infimo B/ atque infirmus Me/ heret LMMe hae- DBG/ immobilem D/ proslambomenos Me/ Uenus LB/ parhypate DM pary- BG pari hypate L/ hypanton LB/

Mars hypate meson, Iouis parypate meson, Saturnus lichanos meson, Sphaera celestis mese⁷¹. Luna ergo Mercurio comparata tonum resonat. Eadem Luna cum Marte diapente consonantiam creat. Cum Sole diatessaron, Cum sphaera celesti diapason. Ecce habes in caeli motu totius musicae summam.

Mg

L₁₂^r
B₁₇

12. Igitur haec pauca de celesti musica sufficient. Si quis autem haec plenius scire desiderat, legat secundum librum Macro⁷² egregii philosophi, in supra dicto somnio Scipionis. Hoc unum addimus, non solum gentilium philosophos, uerum etiam christianae fidei strenuos predicator⁷³ in hac celesti armonia adsentire.

13. His omissis ad contemplandam humanam musicam⁷⁴ transire oportet. Omnibus hominibus et omnibus aetatibus, omni^{que} sexui naturaliter musicam esse coniunctam, nulli, qui semetipsum intellegit, dubium est. Quae enim aetas aut quis sexus musicis non delectatur cantillen^{is}? Proprium quidem humanitatis est, oblectari animum dulcibus modis, exasperari contrariis. Namque infantes ac iuuenes, nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modulationibus musicis implicantur, ut nulla sit omnino aetas quae expers sit delectatione dulcis cantilenae. Etsi sunt nonnulli, qui docte ac suauiter alijs canere non possunt, sibi tamen aliquid insuauiter suaue⁷⁵ canunt.

Me₈₆^vL₁₂^v
B₁₈

14. Sciendum preterea quod mores hominum⁷⁶ per musicam cognoscuntur. Lasciuus quippe ac petulans animus lasciuioribus delectatur modis, aut frequenter eos audiens emolitur atque effeminatur. E contra durior atque ferocior mens uel asperioribus gaudet, uel asperioribus incitatur. Neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollioribus

G_{235b}

parhypate DB/ Spera LBY Sphaera M sphaera G/ Eandem L/ Cum sole LBY cum Sole MG/ cum sphaera caelesti X Cum spera Y cum sphaera G/ in motu caeli Me/ summa BM/

12 pauca sufficient de BM/ sufficient musica Y/ Siquis L/ machrobio X macro- Me/ phylosophi D/ Somno Me/ XPianae LBY/ predicator^{es} In LB/ assentire G/

13 sexui YMG sexu LB/ nulli YG Nulli X/ intellegit LBD intelli- MeMG/ quis XY qui G/ Proprium YG pro- X/ etiam om Me/ implicantur X im- YG/ omnino:omni D/

14 aut: et Y/ E contra: At Me/ uel asperioribus: t incitatur duris Me/ mollioribus LY mollibus BMG/

adnectantur aut gaudeant, sed amorem delectationemque similitudo morum, ut dictum est, conciliat. Nam quae asperiores sunt gentes, durioribus delectantur modis; quae uero mansuetae ac pacificae, lenioribus. Meg7r

15. Ita denique⁷⁷ omnis morum habitus cantibus gubernatur et regitur, ut et ab bellum progressui et item receptui canatur cantu tubae excitante et rursus sedante uirtutem animi. Dat cantus somnos adimitque, necnon curas et sollicitudines inmittit et retrahit. Iram suggerit, clementiam suadet, corporum quoque morbis medetur⁷⁸. Vulgatum quippe est⁷⁹, quam sepe iracundas mentes cantilena representit, quam multa in corporum uel animorum afflictionibus miranda perfecit. Denique, ut Cicero⁸⁰ auctor est, cum uinolenti adolescentes, tibiatarum cantu illiciti, mulieris pudicae fores frangerent ut eius pudicitiam uiolarent, intellexit Pythagoras sono frigii⁸¹ modi adolescentium animos ad libidinem esse incitatos. Nam ea hora stellarum cursus inspiciebat. Statimque accurrens admonuit tibicinam ut mutaret modum, et spondeum caneret. Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et grauitate canentis, illorum furens petulantia(m) consedit. M4 B19 D3r B20 Me87v L13v

16. Sed quod de gentilium libris proferimus, ex nostris adfirmare possumus. Namque cum Saule⁸² regem spiritus malus exagitaret, Dauid psalterium⁸³ arripiens dulcibus et suauibus modis ferocitatem eius pectoris mitigabat. Quid de Heliseo propheta⁸⁴ dicimus? Qui cum a rege interrogatus intellexisset, illa hora spiritum prophetiae in se non esse, praecepit sibi psaltem adducere. Cumque coram eo psalleret, G236a

anectantur Me/ Nam quae DG Namque LBMMe/

15 progressui:congressui Y/ cantu canatur tube Y/ dat Y/ inmittit XD imm- MeG/ fūggerit:aufert Y/ multa corporum Y/ animorum XY anima- G/ adfflictionibus G/ uinolentes Me/ inliciti XMe ill- DG/ Pythagoras G phita- X pitha- Y/ phrygii G/ grauitateq. Me/ furentem petulentiam hab Boetius I.M.I i -ia codd/

16 de:e BM/ adfirmare XD aff- MeG/ Dauid psalterium: dđ spalterium. Me/ dulcis LB pro dulcibus YMG/ mitigabat:ipsius mitigabat Me/ Quid de: Et quid de Me/ heliseo XY Elisaeo G/ illa hora:in se illa hora Me/ spiritum MH spm LBY/ prophetae D/ praecepit:percepit Y/ spaltem Me/ spalleret Me spiritus MG sps LBY/

repente descendit in eum spiritus et prophetauit.

17. Itaque sicut⁸⁵ pro certo patet, quod in bello pugnantium animi cantu tubarum accenduntur, ita non est dubium quod conturbationem mentis⁸⁶ modestior ac suauior carminum modus possit temperare. Ex his omnibus perspicue et indubitanter apparet, ita nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut ea, nec si uelimus quidem, carere possimus. Quo circa erigenda est mentis intentio, ut id, quod naturaliter in nobis insitum, scientia quoque possit esse comprehensum.

L₁₄^r B₂₁M₁₀Me₈₈^r

18. Nunc restat ut tertium genus naturalis musicae uideamus, quod supra meminimus in irrationabili creatura⁸⁷ esse. De hoc itaque talis philosophorum opinio est. Et non mirum, inquiunt, si inter homines⁸⁸ musicae tanta dominatio⁸⁹ est, cum aues quoque, ut luscinae, ut cigni aliaeque cantum ueluti quadam disciplina musicae artis exercent. Vnde Virgilius⁸⁹ de cignis ait: Dant per colla modos. Et caetera. Nonnullae uero aues terrenae⁹⁰ uel aquatiles inuitante cantu in retia uel aucupio⁹¹ sponte decurrunt. Nec minus est illud intuendum, quod pastoralis⁹² fistula pastum gregibus progressum atque quietem imperet. Sed et in mari sirenes⁹³ cantus edere dulces feruntur. Iure igitur musica capitur omne quod uiuit, quia celestis anima qua animatur uniuersitas, originem sumpsit ex musica, ut Platon⁹⁴ et eius sectatoribus placet. Haec de naturali musica succinctim pertrinximus.

G₂₃6bB₂₂L₁₄^v

19. Restat, ut de artificiali⁹⁵ breuiter uideamus. Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano

17 accenduntur tubarum Me/ ut eam Me/ carere LBY sicut
Boetius I.M.I i cauere B canere G/ possimus: ualeamus Me/ in
om Y/

18 tertium om Me/ musicae naturalis G/ irrationabili G/
philosophorum talis Me Et non: Et mirum Y/ Etenim minus M/
ut : et Me/ cigni X cygni G et cigni Y/ aliaeque cantum:
alieq. cantu Y/ Vnde Y unde al/ cygnis G/ Et caetera om Y/
aucupia G/ est illud: et illud Y/ gregib: et progressum Y/
sirenes L Si- BMG sirenae Y/ caelestis D cel- LB coe MG
caelites Me/ sumpsit Y/ succinctim LB/

19 artificiali LBY artificia- MG semper/ uideamus: dicamus Y/
Artificialis dr musica que Y/

excogita est et inuenta. Quae in quibusdam consistit instru-
 mentis. Et haec similiter in tria genera diuiditur: [in
 chromaticum, diatonicum, enarmonicum. Chromaticum dicitur
 quasi colorabile, quod ab illa naturali descendens inten-
 tione, et in mollius decidens, sicut in choro ludentium mu-
 lierum frequenter auditur, et in hymno Vt queant laxis.
 Constat autem regulariter per semitonium et semitonium et
 tria semotonia. Diatonicum autem aliquanto durius et natu-
 ralius et nobis ceteris aptius. Vocatur autem diatonicum,
 quod per tonum et tonum et semitonium progrediatur. Enar-
 monicum uero magis coaptatur et reliquiorum grauissimum,
 quod cantatur per diesin et diesin et ditonum. Diesis autem
 semitonium dimidium. Sed haec in Boetii musica liquidius
 declarantur. Artificialis musica de qua nunc tractatum est,
 in tria diuiditur genera] Videlicet in tensibile, inflatile,
 et percussibile. Tensibile⁹⁶ fit in tensione cordarum, ut
 puta⁹⁷ in lyra⁹⁸, cithara, harpa, et huiusmodi. Inflatile
 autem, quod spiritu uel uento inpellitur, ut in tibiis⁹⁹,
 musis, fistulis, organis, et his similibus¹⁰⁰. Percussibile
 uero est, quod in quibusdam concauis aereis uasis et aliis
 instrumentis, cum pulsu aut quadam percussione feriuntur,
 atque inde diuersi efficiuntur soni. Vt in cymbalis¹⁰¹,
 tympanis, et caetera.

Me^{88v}Me^{89r}D₃^v

20. Omni autem notitiam¹⁰² huius artis habere cupi-
 enti sciendum est, quod quamquam naturalis musica longe
 praecedat artificalem, nullus tamen uim naturalis musicae
 recognoscere potest nisi per artificalem. Igitur quamuis a
 naturali nostrae disputationis sermo processerit, necesse
 est ut in artificiali finiatur, ut per rem uisibilem inuisi-
 bilem demonstrare ualeamus.

L₁₅^rB²³

excogitata et inuenta est Y/ Quae in X quae in Y/ diuiditur
 genera in chromaticum etc Y chromaticum...genera non hab X/
 Videlicet X uid- YG/ Tensibile:In tensibile BM/ intentione
 XD intensione MeG/ lyra, cithara, harpa MeG lira, cythara,
 arpa XD/ spiritu:semper spū LBY/ inpellitur LY imp- BMG/
 musis om Me/ concauis om Me/ uasis:post hab Y: ad hoc cons-
 tructis ut in cymbalis, tympanis, que quadam percussione
 feriuntur.atq.inde diuersi soni efficiuntur.Omni.../ instru-
 mentis: aut instructis L/ aut quadam LB uel M et G/

20 habere:habe Me/ quod quamquam:qd quadam Me quaquam B/
 disputationis:dispositionis Y/

21. His summam praelibatis iam ratio exposcit, ut ipsam musicam diligentius contemplemur. Ac primo dicendum, unde dicitur musica¹⁰³. Musica dicitur a musis, Quod instrumentum¹⁰⁴ omnibus musicis instrumentis ueteres¹⁰⁵ preferendum dignum duxerunt. Siue quod primum, ut aiunt, a natura inuentum est, siue potius quod in ipso omnis musica perfectio continetur. Nam in superioribus foraminibus¹⁰⁶ omnes consonantiae et toni demonstrari possunt. In duobus inferioribus duo semitonia maius ac minus. Dicitur autem a musa musica, sicut a grammate grammatica, et a rethoreon, id est, elocutionis copia, rethorica, et a lectione, id est disputatione, dialectica, et a rithmo, id est numero, arithmetica, et a ge, id est terra, geometrica, et ab astro, id est stella, astrologia.

22. Sed antequam partes musicae institutionis discernamus, primum de uoce et sono¹⁰⁷ aliquid dicamus. Quamquam itaque omnis uox sonus sit, non tamen omnis sonus recte uox dici potest. Ea igitur creatura, quae uitali spiritu¹⁰⁸ aspiratur, uocem reddit: quae uero pulsu, ictu uel flatu¹⁰⁹ inpellitur, sonum. Omnis autem¹¹⁰ uox aut sineches¹¹¹ est, id est continua, qua loquentes aut lectionem legentes, uerba continuatim¹¹² percurrimus, aut diastematica¹¹³, id est cum interuallo suspensa, quam canendo suspendimus, in qua non sermonibus, sed modulis inseruimus; de qua modo sermo uersatur. Est uero sonus casus uocis emmelos, id est aptus melo, id est cantilenae in unam intensionem uel percussionem. Sonum autem non generalem diffinimus, sed quem qui grece dicitur phtongos, a similitudine loquendi.

21 dicitur X dicatur G dr Y/ Musa dr Me/ Quod LBY quod MG/ Siue XD siue MeG/ Induobus XY in om G/ duo semitonia XY duo om G/ grammate Y gramma al/ gramatica L/ id est: It est B/ et a...dialectica om G/ et ab a arithmo G/ id est: est om B/ terra: de terra Y/ geometria G/ id est stella: id stella B/

22 uox recte D uox...tamen omnis om Me/ aspiratur BMY ass- L ads- G/ inpellitur XMe ip- D imp- G/ aut sineches LBMD et si- Me aut syn- G/ id est: uidelicet continua M/ aut: uel lectione M/ diastematike Y/ suspensa: suspense D -piense Me/ Est...loquendi om G aetmans glosam esse?/ casus uocis LBMD uocis causus Me/ emmelos Me/ Sonum Y sonus LBM/ dicitur grece Me/ phtongos Y/

G237a

M₁₁
Me₈₉^vL₁₅^v
B₂₄L₁₆^rMe₉₀^rB₂₅

23. Sciendum¹¹⁴ autem quod ex uoce aut sono procreatur consonantia. Sed et hoc addendum, quod in his uocibus¹¹⁵ aut sonis, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Diffinitur autem ita consonantia: Consonantia est dissimilium inter se uocum in unum redacta concordia. Aliter¹¹⁶: Consonantia est acuti soni grauisque mixtura, suauiter uniformiterque auribus accidens. Et contra dissonantia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem ueniens aspera atque iniocunda percussio. Consonantiam uero¹¹⁷ licet aurium sensus diiudicet, ratio tamen perpendit. Quotiens enim duae cordae intenduntur, et una ex his grauius altera acutius resonat, simulque pulsae reddunt permixtum quodammodo et suauem sonum, duaeque uoces in unum quasi coniunctae coalescunt, tunc fit ea, quae dicitur consonantia. Cum uero simul pulsas sibi quisque contra ire nititur, nec permiscet ad aurem suauem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est, quae dicitur dissonantia.

G237b

L₁₆^v
B₂₆M₁₂

24. Sunt autem numeri¹¹⁸ qui consonantias creant, aut per quos ipsae consonantiae discernuntur, tantummodo sex: Id est epitritus, hemiolius, duplarius, triplaris, quadruplus, et epogdous. Est autem epitritus, cum de duobus numeris maior habet totum minorem, et insuper eius tertiam partem, ut sunt quattuor ad tria. Nam in quattuor sunt tria, et tertia pars trium, id est unum. Et is numerus uocatur in arithmetica sesquitercius. Deque eo nascitur simphonia¹¹⁹, id est consonantia, quae in musica appellatur diatessaron.

Me₉₀^v
D₄^rL₁₇^r

23 autem: & qd Y/ aut sono LBY uel sono M aut tono G/ attendum G/ quae nulla: nulla om Y/ discordant: discordantib; Y/ consonantia est: fit con- Y/ Diffinitur...consonantia om Me Deff- M/ autem om D/ est consonantia Y Conso- LBD con- MG/ accuti L sonis D/ sonorum: sonorum Me/ ueniens: perueniens Y/ iniocunda XMe iniu- DG/ percusso L/ Consonantiam: -tia & Me/ diiudicat: diu- M/ reddant M/ Contra ire LBD contraire MeMG/ nec...sonum om Y/

24 Id LBD id MeMG/ epitrititus Me haplographia/ triplaris om Me/ numeris quando maior Y/ totum in se minorem Me/ ad triam: ad tertiam Me/ tertia XMe tertia DG/ id est om Y/ unum: supra t unitas Y/ Et om Y/ sesquitercius BMD -cius Me sesqui- om L sed epitritus hab Macrobius Somn.II i/ simphonia XD sym- MeG/ diatessaron D diathessaron X dietesseron MeG/

25. Hemiolius est, cum de duobus numeris maior habet totum minorem, et insuper eius medietatem, ut sunt tria ad duo. Nam in tribus sunt duo, et media pars eorum, id est unum. Et appellatur hic numerus sesquialter¹²⁰ in arithmetica, et de eo fit simphonia quae nuncupatur diapente. Duplaris numerus est, cum de duobus numeris minor in maiore bis numeratur, ut sunt quattuor ad duo, et ex hoc duplari nascitur simphoniam cui nomen est diapason.

B₂₇

G238a

26. Triplaris est, cum de duobus numeris minor ter in maiore numeratur, ut sunt quattuor ad unum [vt sunt iii ad unum. Vnum et ter esse in ternario. qui numeri faciunt simphoniam quae uocatur diapason diapente. Quadruplaris numerus est quando maior numerus (in) quadruplo inuenitur ut sunt iiii ad i]. Qui numerus facit simphoniam, quam dicunt bis diapason.¹²¹

27. Epogdous est numerus, qui intra se habet minorem et insuper eius octauam partem, ut nouem ad octo, quia in nouem et octo sunt, et insuper octaua pars eorum, id est unum. Appellant autem hunc numerum arithmetici sesquioctauum. Parit uero hic numerus sonum, quem tonum musici uocauere. Sonum uero tono minorem ueteres quidem semitonium uocitare uoluerunt; sed non ita accipiendum est, ut dimidius tonus putetur, quia nec semiuocalem¹²² in litteris pro medietate uocalis accipimus.

L₁₇^vB₂₈Me₉₁^r

25 totum habet Y/ unum: supra aut unitas Y/ Et om Y/ et de eo...nascitur om Y ...arithmetica. sed diapentes in symphonia Me sed diapente simphonia uocatur in musica. Duplaris ...D/ simphonia XD semper sym- MeG semper/

26 quattuor: tria hab Macrobius rectius/ vt...ad i add D in margine ut exemplo sensum compleretur/ Qui X qui YG/ quam: quae dr Y/

27 quia YBG Quia LM/ pars i.e. unum D pars unum Me/ Appellant...uocauere: sic hab Y: Hunc numerum appellant arithmetici sesquioctauum quae musici uocant tonum/ uocauere: -erunt M/ minorem. Veteres Me/ uocitare uoluerunt: uocitabant Me/

28. Deinde tonus per naturam sui in duo diuidi sibi aequal¹²³ non poterit. Cum enim ex nouenario numero constet, nouem autem numquam aequaliter diuidantur, tonus in duas diuidi medietates recusat. Sed semitonio uocauerunt sonum tono minorem, quem tam paruo interuallo distare deprehensum est, quam hi duo numeri inter se distant, id est, ducenta quadraginta tria, et ducenta quinquaginta sex. Hoc semitonium Pythagorici quidam ueteres diesin nominabant, sed sequens usus sonum se minorem diesin constituit nominandum. Plato semitonium limma¹²⁴ uocitauit.

M₁₃G₂₃₈
L₁₈^r

29. Hae sunt partes in quibus omnis musica resoluitur. Sunt igitur quinque simphoniae, id est consonantiae: Diatessaron, Diapente, Diapason, Et diapente, Et bis diapason¹²⁵. Consistunt itaque omnes musicae¹²⁶ consonantiae aut in duplici, aut in triplici, aut in quadrupla¹²⁷, aut in sesquialtera numerorum proportionem. Uocatur autem quae in numeris est sesquitercia, diatessaron in sonis. Quae in numeris sesquialtera, diapente appellatur in uocibus. Quae dupla in numeris, diapason in consonantiis. Tripla uero diapente ac diapason. Quadrupla autem bis diapason.

B₂₉Me₉₁^v

30. Agnoscat¹²⁸ autem diligens lector, quod consonantiae consonantiis superpositae alias quasdam consonantias effecere. Nam diapente et diatessaron iunctae diapason consonantiam creant¹²⁹. Huic uero, id est, diapason, si diapente iungatur, fit consonantia quae ex utrisque uocabulis nuncupatur, diapason scilicet¹³⁰ ac diapente. Cui si diatessaron addatur, fit bis diapason¹³¹.

31. Illud preterea sciendum, quod si diapason¹³² ac diatessaron iungantur, nullam efficiant consonantiam. Statim

B₃₀
L₁₈^v

28 per natura BM/ sibi om YM/ diuiduntur Y/ interuallo om Y/ Pythagorici G phita- X pitha- D pita- Me/ usus:uersus Me/ diesin YMG diessin LB/ limma:limina Me/

29 Hae YG Haec X/ Diatessaron D Diatesa- LB diatesse- Me semper diatessa- MG/ bis diapason:bis diapente Me/ sesquialtera LBY semper sesqui- MG semper/ Uocatur LB Vo- YMG/ numeris sesquitercia Y/ diatessaron DMG diathessa- LB/ in sonis: in melodia Y/ Quae X quae YG/ appellatur YG apel- X/ Quae X quae Y/ Tripla XD tri- MeG/ autem:aut M/

30 effecere:effecerunt YM/ Huic:Hunc & Me/ ac XY & G/ diatessaron DMG diatasa- LB/ additur G/

31 preterea LBMe prae- MG/ ac XY & G/ iungatur Me/ nullam: nulla B/

enim in superpartiente inaequalitatis genere cadit, nec seruat uel multiplicitatibus ordinem, uel superparticularitatis simplicitatem. Qualiter uero hoc adprobari possit, longum est hoc loco inserere. Quisquis autem id plenius scire desiderat, legat secundum Boetii librum de institutione armonica¹³³. Hoc tamen unum breuiter commemorasse sufficiat, quod ab inaequalibus numeris concordia fit consonantiarum. Quae uero¹³⁴ sunt inaequalia numerorum genera, quinque inter se modis dissentiunt in sua inaequalitate. Aut enim¹³⁵ alterum ab altero multiplicitate transcenditur, aut singulis partibus, aut pluribus, aut multiplicitate et parte, aut multiplicitate et partibus. Si quis autem¹³⁶ has inaequalitatum species considerare desiderat, primum Boetii in arithmetical¹³⁷ librum legat.

G239a

Me₉₂^r

32. Notandum autem quod ex supradictis quinque inaequalitatum generibus duo tantum ad armonicas formandas consonantias adsumuntur, id est, multiplex et superparticularis. Multiplex ille¹³⁸ numerus dicitur, qui minorem numerum duplo aut triplo aut quadruplo in se continet. Et ex hoc formantur diapason consonantiae. Superparticularis¹³⁹ uero ille numerus dicitur, qui minorem numerum totum in se habet, et in super eius medietatem, aut tertiam aut tertiam aut octauam partem. Et ex hoc procreantur diapente et diatessaron consonantiae, nec non etiam tonus. Proinde scire conuenit, nullum posse perfecte fieri musicum, nisi antea fuerit arithmeticiis regulis pleniter institutus.

M₁₄ B₃₁L₁₉^r D₄^v

33. His lucidandi¹⁴⁰ gratia premissis, praefatas consonantias per tonos discutiamus. Diatessaron consonantia constat de duobus tonis et semitonio. Et fit ex epitrito, id est, sesquitercio. Diapente consonantia constat ex tribus tonis et semitonio, et fit de hemiolio, id est, de semis et toto. Nam greci semis hemi, olon totum dicunt. Diapason

G239b
B₃₂

genera X genere YG in...genus hab Boetius I.M.II xxvi/ appro-
bari G/ hoc in loco Me/ aequalia Me/ genera numerorum Me/
spaties LD/

32 quod ex:ex om Me/ assumuntur Me/ dicitur numerus Me/ aut
triplo om M/ Et ex...diatessaron consonantiae om Me lineam
mutans/ in se habet totum D/ nullum:non G/ antea:ante Y/
arithmeticus B/ institutis B/ arithmetica pleniter instructus
Y/

33 premissis XMe prae- G/ praefatas:prestitas Me/ de om Y/
Et LBD et MeMG/ toto X tono G sonis et tono Y/ greci X grae-
G grece Me/ olon X ho- G semis i.e.hemion Y/

consonantiam¹⁴² constat de sex tonis, et fit de duplari numero. Siquidem ex diapente et diatessaron fit simphonia diapason. Nam supra monstratum est diatessaron ex duobus tonis et semitonio, diapente ex tribus tonis et semitonio constare, id est, ex quinque tonis¹⁴³ et duobus semitoniis. Uerum diapason et diapente constat ex nouem tonis et semitonio. Et fit de triplari numero. Bis diapason continet duodecim tonos, et fit ex quadruplo. Haec iuxta assertionem Macrobi¹⁴⁴ de tonis diximus. Verum Cassiodorus¹⁴⁵ in saecularibus litteris quindecim tonos esse adfirmat, secundum numerum cordarum, quae ponuntur in bis diapason consonantia; quos demonstrabimus in subsequentibus, cum de cordis et earum nominibus ceperimus tractare¹⁴⁶.

34. Sciendum est uero quod sepe dictae consonantiae nequaquam sunt humano ingenio inuentae, sed diuino quodam nutu Pythagorae sunt ostentae. Denique cum idem philosophus ardentis¹⁴⁷ esset ingenii, diuque¹⁴⁸ estuans inquireret quam ratione firmiter et constanter consonantiarum momenta perdisceret, accidit, ut praeteriens <per> fabrorum officinas pulsos malleos exaudiret, ex diuersis sonis unam quodammodo conuenientiam personantes. Igitur ad id, quod diu querebat, adtonitus accessit ad opus, diuque considerans arbitratus est diuersitatem sonorum ferentium uires efficere. Et ut hoc appareret, mutari inter se malleos imperauit. Quibus mutatis¹⁴⁹, sonorum diuersitas ab hominibus recedens malleos sequebatur. Tunc omnem curam ad pondera eorum examinanda conuertit. Et inuentus unus, qui maior erat, duodecim ponderum, alter nouem ponderum, tertius octo, quartus sex. Igitur hi mallei qui duodecim et sex ponderum erant,

diatessaron DMG diathessa- LB/ simphonia:consonantia Y/
Verum YMG Ue- LB/ Et LBD et MeMG/ assertionem Y assartio-
LB assercio- M adsertio- G/ mocabii D/ Verum Y ue- al/ secularibus:sctarib; Me/ affirmat Me/ Quas D/ cordis...tractare:
cordis tractare caeperimus Y/

34 Sciendum uero:Sciendum est @ D Sciendum autem Me/ diuino
...ostentae om Y/ Pythagorae G phi- X/ estuans X aest- YG/
consonantias perdiceret Y/ momenta LBG monumenta M/ per add
Y/ ex diuersis sonis Y/ unam:et unam D/ quod quaerebat G/
adtonitus X att- YG/ sonorum Y sicut Boetius I.M.I x tonorum
XG/ qui duodecim:q xvi Y/

L₁₉^v
Me₉₂^v

L₂₀^r

B₃₃

M₁₅

Me₉₃^r

G_{240a}

L₂₀^v

B₃₄

diapason in duplo consonantiam personabant. [ut Inclina domine aurem tuam ad me et omnia quae in primo inueniuntur tono]. Malleus duodecim ponderum ad malleum nouem (ponderum) et malleus octo ponderum ad malleum sex ponderum secundum epitritam, id est, sesquiterciam proportionem diatessaron consonantiam concinebant. [Adest exemplum. Consessio et pulchritudo, et cuncta quae in tono authentici deuteri conscribuntur. Duodecim uero ad octo diapente consonantiam permiscebant, ut hoc Circum dederunt me, et cetera quae in authentico trito repperiuntur]. Nouem autem ad octo in sesquioctaua proportionem resonabant tonum [ut est: Puer natus est nobis et omnia quae tetrardi authentici terminantur norma].

35. Igitur Pythagoras¹⁵⁰ domum reuersus, uaria examinatione perpendit, quod in supradictis dimensionibus tota consisteret simphoniarum ratio. Nunc quidem aequa pondere cordis aptans, earumque consonantias aure diiudicans; nunc uero in longitudine calamarum uel fistularum duplicitatem medietatemque uel ceteras proportiones aptans, sepe etiam cimbala diuersis formata ponderibus secundum supra comprehensum modum malleolo percutiens. Ex his omnibus integerrimam fidem diuersa experientia collegit. Et nihil sese inuenisse diuersum ualde delectatus est. Itaque quia in iam sepe notatis consonantiis diuino munere cognitis totius armonicae disciplinae summa consistit, oportet ut animo atque auribus sint notae. Frustra enim¹⁵¹ haec ratione et scientia colliguntur, ut insignis auctor Boetius testatur, nisi fuerint usu atque exercitatione notissima.

36. Septem quippe sunt liberales¹⁵² disciplinae, quarum tres, id est grammatica, rethorica et dialectica, ratione et naturali sensu colliguntur; non oculo uidentur, aut digito demonstrantur, quia earum uis in sermone est.

personabant om M/ ut...tono add Y/ ponderum add Me/ concinebant Me/ Adest...repperiuntur add Y/ pulcritudo Me/ autentici D/ in om D/ ut est...norma add Y/ autentici tetrardi D/

35 Pythagoras G phita LB pitha- Y Pita- M/ Nunc autem Y/ earum Y/ diiudicans M/ Nunc & D/ duplicitate Me/ ceteras Y/ cimbala XD cym- G diuersis cymbala etiam Y/ ex Y/ Et XD et MeG/ delectatus est: laetatus est Y/ atque: ac Me/ exercitatione Me/

36 Quarum D Rhetorica et Dialectica G/ demonstrantur YM monstrantur LBG/

Me₉₃^vD₅^rL₂₁^r
B₃₅

G240b

Me₉₄^v

Sermo autem, id est humana locutio, audiri potest, uideri non potest. Reliquae quattuor, id est arithmetica, geometrica, musica, et astrologia, nequaquam animo ad liquidum¹⁵³ percipiuntur, nisi oculo uideantur, et digito demonstrentur.

37. Quamobrem nobis utile et pernecessarium uidetur, ut primum de cordis et earum nominibus parumper disseramus, et unicuique cordae suum subiciamus tonum, ut cum de suprascriptis consonantiis aliquid apertius et manifestius ceperimus tractare, inmittere possimus sobrium¹⁵⁴ cantorem ad prefatas cordas ut ibi oculo inspiciat et digito contrectet, quod a nobis uerbo et scripto aure percipit. De inuentione¹⁵⁵ autem cordarum uel qualiter a diuersis per diuersa tempora additus sit numerus earum, breuitatis causa pretermittimus. Disponantur itaque per ordinem nerui, in quibus perficitur et demonstratur bis diapason consonantia hoc modo¹⁵⁶:

_____	PROSLAMBANOMENOS AUT PROSMELODOS	A
_____	HYPATE HYPATON	h
_____	PARHYPATE HYPATON	C
_____	LICHANOS HYPATON	D
_____	HYPATE MESON	E
_____	PARHYPATE MESON	F
_____	LICHANOS MESON	G
_____	MESE	a
_____	PARAMESE	h
_____	TRITE DIEZEUGMENON	c
_____	PARANETE DIEZEUGMENON	d
_____	NETE DIEZEUGMENON	e
_____	TRITE HYPERBOLEON	f
_____	PARANETE HYPERBOLEON	g
_____	NETE HYPERBOELON	aa

L₂₁^v B₃₆
M₁₆

L₂₂^r
Me₉₄^v
B₃₇

G₂₄la

geometrica Y/ nisi...demonstrentur om M/

37 primum XY primo G/ subiciamus LY subii- BMG/ suprascriptis XY supradictis G/ caeperimus Y/ inmittere Y mittere XY/ prefatas X semper/ pretermittimus X/ Lineae apud Boetii I.M. I xxiii codicem Vindobonensem⁵⁵ apparent. notae in B inueniuntur sed M ipsa manu add/ PARHYPATE LB Parypate MG (p)arhy-pate Me/

38. Nomina suprascriptarum cordarum, quia greca¹⁵⁷ sunt, interpretatione indigent¹⁵⁸. Proslambanomenos igitur interpretatur adquisitus uel adauctus. Siquidem quia mese non erat loco media ut utrumque diapason coniungere possit, sed magis hypatis accidebat¹⁵⁹. Idcirco super hypatas hypaton addita est haec una corda. Vnde et ab aliquibus proslambanomenos¹⁶⁰ dicitur, id est ad melodiam adiuncta aut addita. Hypate hypaton, id est principalis principalium, subauditur cordarum. Nam haec prima semper suit, antequam proslambanomenos adderetur. Eratque corda grauissimum sonum resonans, unde quidam sic interpretantur: Hypate hypaton uocatae sunt, quasi maximae magnarum aut grauissimae grauium. Parhypate hypaton dicitur tertia corda, quasi iuxta hypaten posita, id est, collata. Potest autem interpretari subprincipalis principalium. Lichanos hypaton idcirco uocatur, quod lichanos grece index digitus. Grecus a lingendo¹⁶¹ lichanon appellat. Et quoniam in canendo ad eam cordam, quae erat tertia ab hypate, index digitus, qui est lichanos, inueniebatur, idcirco ipsa quoque lichanos appellata est.

D₅^v Me₉₅^r
L₂₂^v
M₁₇ B₃₈

39. Hoc itaque tetracordum, quia longioribus et grossioribus cordis formatur et grauiorem sonum reddit, appellatur principale. Has sequitur hypate meson, id est, principalis mediarum, subauditur cordarum. Parhypate meson, id est subprincipalis mediarum, siue iuxta principalem mediarum posita. Lichanos meson, id est tertia mediarum. Deinde mese octauo loco ponitur. Mese interpretatur media. Ideo, quia inter septem et septem semper est media, siue quia finis est precedentis diapason et principium subsequen-
tis, et pro duabus cordis accipitur. Denique cum octaua

L₂₃^r B₃₉

Me₉₅^v

G₂₄lb

38 Nomina:Scriptarum nomina D (s)criptarum nomina Me et supra Vt tamen appositam pateant haec respice formam hab D/ adquisitus G/ possit:posset Y/ accedebat G/ Idcirco XD id-MeG/ Eratque LBD eratque MeG erat M/ corda:cordarum Y/ resonans sonum Y/ Parhypate hypaton Me Paripate ypaton D Parypate parypaton X Parypate hypaton G/ posita:loca Me/ collata X collocata D collecta G id est collata om Me/ interpretari om D dici Me/ subprincipalem Me/ Lichanos: Ly- Y semper/ digitus dicitur M digitus est.a lingendo Lycanos dictus Y dictus bis Me/ quoniam M qm LBY quemadmodum G/ tertia ab hipate Me/ qui est lichanos om Y/

39 itaque:qq Y/ formatur:firmitur Y/ reddit sonum Y/ appellatur principale: principale dicitur D -lis Me/ mediarum... posita om Y/ tertia Me/ loco ponitur Y/ Mese:et Me/ Ideo LB ideo MG_Y/ siue MeG Siue XD/

corda ad primam diapason consonantiam resonet, non hac de causa sexdecim¹⁶² cordae in bis diapason reperiuntur, sed tantummodo quindecim, quia mese, ut diximus, locum supplet sextae decimae cordae. Paramese, id est iuxta mediam posita. Trite diezeumenon. Trite, id est tertia a mese. Diezeumenon, id est disiunctarum, siue diuisarum, subauditur cordarum.

L₂₃^v B₄₀

40. Nam cum duo tetracorda uno medio neruo interueniente consociatur, hoc grece nuncupatur sinnemenon, id est coniunctum. Hinc et sinaphe¹⁶³ dicitur, id est coniunctio, quotiens¹⁶⁴ duo tetracorda separantur, et pleno tono inter se differunt. Paranete diezeumenon dicitur, eoquod iuxta nete, id est ultimam disiunctarum, sit locata. Hanc siquidem sequitur nete diezeumenon, id est inferior aut ultima disiunctarum. Trite hyperboelon, id est tertia excellentium, subauditur cordarum. Paranete hyperboloen, id est iuxta nete, hoc est, ante ultimam excellentium posita. Nete hyperboleon ultima excellentium interpretatur. Denique hae tres ultimae et nouissimae cordae acutissimum et graciliorum ceteris cordis reddunt sonum, unde et excellentes appellantur.

Me₉₆^rM₁₈L₂₄^rB₄₁

41. Nunc uideamus qualiter¹⁶⁵ in his quindecim cordis omnes consonantiae reperiuntur. Proslambanomenos a secunda corda, quae est hypate hypaton, integro distat tono. Ipsa quoque¹⁶⁶ proslambanomenos a mese octaua est et resonat cum ea, id est cum mese, diapason consonantiam. Eademque proslambanomenos ad quartam cordam, id est ad lichanos hypaton, resonat diatessaron consonantiam. Quae lichanos hypaton ad mesen resonat diapente simphoniam. Estque ab ea quinta corda. Rursus mese a paramese distat tono. Item eadem mese ad neten diezeumenon, quae quinta corda est a mese, facit diapente consonantiam. Quae simphonia diapason

G242a

non hoc de causa: non ideo Y/ sexdecim G seddecim X xvi^m Y/ tantummodo M/ Trite X trite YG/ tertia Me Diezeugmenon MeG semper diezeumenon X semper/ siue diuisarum: t diuersarum Y/

40 uno medio: in medio Me/ sinnemenon XY synemm- G/ synaphe G/ appellatur quae om Y/ tono YG toto X pleno inter se differunt tono Y/ nete LBY Nete MG/ ultima Me/ siquidem: u Y/ aut: uel M/ hiperboleon Me ter/ iuxta Y iuncta al/ hoc est ultimam LBMe hoc est, ante MG ultima M/ accutissimum L/ appellantur: uocantur Me/

41 consonantia reperiatur Me/ Proslambanomenos Me semper/ hypate: semper hi- Me sicut in hiper- etc/ distat: distant M/ consonantiam: -tia BM/ Eademque... consonantiam om Me/ Estque XD est- MeG/ diezeumenon LMD semper/ diezeug- BMeG/

et diapente uocatur. Predicta nete diezeumenon ad neten hyperboleon quartam cordam facit diatessaron consonantiam. Rursus proslambanomenos ad neten hyperboleon, id est prima corda cum quintadecima resonat bis diapason consonantiam.

L₂₄^v
Me₉₆^v
B₄₂
D₆^r

42. Ecce habes in quindecim cordis omnes tonos et omnes consonantias. Diligentius autem intuenti musicae disciplinae subtilitatem, non amplius quam quinque tetracorda repperiuntur, id est, hypaton, meson, synemenon, diezeumenon, hyperboleon. Possunt autem ita interpretari, ut accipiamus hypatas principales, mesas medias, synemenas coniunctas, diezeugmenas disiunctas, hyperboleas excellentes¹⁶⁷. Quae omnia hoc in loco prolixum¹⁶⁸ est demonstrare. Non enim totius armonicae institutionis plenitudinem¹⁶⁹ proposuimus in hac epistola explanare, cum eius perplexam subtilitatem uix ualuerit insignis auctor Boetius in quinque libris explicare. Illud tantum notamus, quod predicta tetracorda quina in uiginti octo¹⁷⁰ cordis extenduntur.

G_{242b}
L₂₅^r
B₄₃

43. Haec de cordis et earum nominibus premissis, iam tempus est ut de consonantiarum uocabulis earumque uocibus propter minus intellegentes paulo planius et apertius disseramus. Quamquam enim omnia quae ad musicam pertinent, ex maxima parte superius commemorauimus, tamen quia nomina greca sunt, expositorem¹⁷¹ requirunt.

M₁₉

44. Diatessaron igitur grece ex quattuor latine dici potest. Non ea ratione quod ex quattuor constet numeris uel partibus, cum fiat de hemiolio¹⁷², id est, ex semis et toto¹⁷³, sed quia ex quattuor tonis uel uocibus certo spatio inter se distantibus conficitur. Est itaque diatessaron consonantia uocum quidem quattuor, interuallorum

Predicta Y/ prolambanomenos LB/

42 repperiuntur XD repe- MeG/ synemmenon G/ hyperboleon om B et hyper- add M in nota/ Possunt...excellentes om Y/ synemenas X synemm- G/ prolixius G/ epistola: eptae Me/ explicare: explanare Me Illud...extenduntur om Y/

43 Haec: Sed Y/ his premissis Me/ iam YG Iam X/ intellegentes LD -telli- al/ paullo G/

44 Non X non YG/ constet...quattuor om Me/ hemiolio XD -lo G/

trium. Quid sit interuallum supra¹⁷⁴ monstratum est, id est, soni acuti grauisque distantia. Cum itaque maior uox minorem uocem, uel maior sonus minorem sonum totum in se continet, et insuper tertiam partem minoris uocis aut soni, diatessaron consonantiam creat. Fitque semper in quarta corda. Denique a proslambanomenos ad lichanos hypaton resonat diatessaron, ut supra monstratum est.

Me^{97r}
L^{25v} B⁴⁴

45. Diapente interpretatur ex quinque: dia grece ex, prepositio est, penta quinque. Diapente dicitur, eoquod ex quinque uocibus aut sonis perficiatur. Estque uocum quidem quinque, interuallorum uero quattuor. Igitur quando maior uox minorem uocem tota sui precedit quantitate, et insuper superatae uocis medietate transcendit, siue in acumine siue in grauitate, haec simphonia diapente dicitur. Fitque semper in quinta corda. Nam lichanos hypaton ad mesen, diapente consonantiam resonat.

G243a

46. Diapason¹⁷⁵ interpretari potest ex omnibus. Ex omnibus enim semitoniis, tonis et consonantiis fit, siquidem ex diapente et diatessaron constat diapason. Igitur quando maior uox minorem uocem dupla sui quantitate superat, siue in extensione acuminis, siue in remissione grauitatis¹⁷⁶, haec talis simphonia appellatur diapason. Fitque semper in octaua corda. Nam proslambanomenos ad mesen, diapason consonantiam resonat, estque principalior¹⁷⁷ atque honorabilior ceteris consonantiis. Porro diapason et diapente consonantia formatur, cum maior uox uel sonus minorem uocem uel sonum tripla sui quantitate transcendit in acumine aut grauitate. Fitque semper in duodecima corda. Denique proslambanomenos ad neten diezeumenon diapason et diapente consonantiam resonat.

L^{26r} B⁴⁵
Me^{97v}

M₂₀

itaque:igitur Me/ aut soni LY aut toni G uel sonis BM/ diatessaron Me/ Fitque XD fitque MeG/ Denique XD deni- G Deq. Me/ proslambanomenos L/ lichanos Y/ hypaton DMG hypato LB hi-Me/ monstratum est:ostensum est Me/

45 prepositio X prae- MeG/ penta LBY-te MG/ diapente Y/ aut LMGY uel B/ Estque LBY estque G Est M/ quinque quidem Me/ maior:minor Y/ medietate XD -tatem BMG/ haec: ex eo Y? Fitque XD fit- MeG semper/

46 EX LBY ex MG/ maior:minor Y/ supperat L/ proslambanomenos MG proslambe- LBD proslambanon Me/ Estque D/ atque om Y/ minorem:maiores Y/ aut:uel BM/ proslambanomenos B/ diezeumenon MD/

47. Bisdiapason consonantia dicitur, quando maior uox uel sonus minorem uocem uel sonum quadrupla sui quantitate excedit in acumine aut grauitate. Fitque semper in quinta decima corda. Nam proslambanomenos ad neten hyperboleon bis diapason condonantiam resonat.

L₂₆^v
B₄₆

48. Tonus uero uocatur, quando maior uox aut sonus minorem uocem aut sonum totum possidet, et insuper eius octauam partem. Fitque semper in secunda corda. Nam proslambanomenos ad hypaten hypaton tonum resonat. Idque sciendum quod dicitur epogdous in arithmetica, tonus apellantur in musica. Epogdous autem dicitur, quasi epiogdous, id est, superoctauus. Diuiditur autem tonus in duobus semitoniis. Non quod omnino semitonia ex aequo sint media, sed quod semum¹⁷⁸ dici solet, quod ad plenam mensuram non peruenit. Atque ut id facillime comprebetur, fit sesquioctaua proportio octo et nouem.

G_{243b}
Me₉₈^r

D₆^v

49. Inter hos¹⁷⁹ nullus medius numerus naturaliter incedit. Multiplicemus ergo eos per binarium. Bis octo fiunt sedecim¹⁸⁰, Bis nouem fiunt decem et octo. Inter sedecim autem et decem et octo unus numerus naturalis inuenitur, id est, decem et septem. Disponantur ergo hi tres numeri in ordinem, id est sedecim, decem et septem, et decem et octo. Igitur sedecim ac decem et octo collati sesquioctauam retinent proportionem, ac ideo faciunt tonum. Sed hanc proportionem, ac ideo faciunt tonum. Sed hanc proportionem septimus decimus numerus, qui inter hos est medius, non in aequalia partitur. Comparatus¹⁸¹ enim ad sedecim habet in se tonum, sedecim, et insuper eius setam decimam partem, id est unum. Rursus si decem et septem, et decem et octo comparentur, in decem et octo decem et septem inueniuntur et insuper septima decima pars, id est unus. Non igitur isdem partibus et minorem superat, et a maiore superatur. Est enim minor pars septima decima, maior sextadecima. Sed utraque partes semitonia nuncupantur, unum maius, alterum minus.

L₂₇^r
B₄₇

L₂₇^v B₄₈
Me₉₈^v

47 hiperboleon Me/

48 aut sonus:uel sonis BM aut tonus G/ aut sonum:uel sonum BM/ eius om BM/ hypaten:hypaton hypaton D hipate hipaton Me/ sciendum est G/ epiogdous:epogdous M/ Non XD non MeG/ comprobatur M/ sesquia octaua LB/

49 hos nullus:hos duos nullus Me/ fiunt om Me/ Bis XD bis MeG/ ac idcirco Y/ iisdem G/ nuncupatur D/

50. In quibus autem numeris haec semitonia reperiantur, uel demonstrentur, poteramus hoc in loco habundanter ac multipliciter¹⁸² inserere, diuersorumque auctorum diuersas opiniones adnotare¹⁸³. Quod duobus ob causis omittimus: Siue ne epistolaris¹⁸⁴ sermo in libri transeat magnitudinem, et nobis illud obiciatur: Currente¹⁸⁵ rota amphora cepit institui, cur urceus exit? Siue ne difficultatem magis creemus, et sensus legentium potius obtundamus, quam euidentibus documentis informemus. Licet enim omnis armonicae institutionis minima pars sit semitonium eiusque membra, tamen omnibus difficilioribus difficillimum est, et laboriosa indiget expositione. In re igitur¹⁸⁶ naturaliter obscura qui in exponendo plura quam necesse est, superfundit, addit tenebras, non admit densitatem.

G244a

M₂₁
B₄₉
L₂₈^r

51. Hoc unum nosse sufficiat, quod dimidium diesis dicitur, estque quarta pars toni. Similiter tetrastimoria quarta pars toni, tritemoria tertia pars nuncupatur. Maior itaque pars toni, id est semitonium maius, apotome¹⁸⁷ uocatur a grecis, a nobis uero potest appellari decisio. Naturale est enim, ut quotiens aliquid secatur ita ut aequis partibus non diuidatur, quanto minor pars dimidio minorem, tanto maior pars dimidium superexcedat. Si igitur ad semitonium addatur apotome, fit semitonium maius¹⁸⁸.

Me₉₉^r

52. Constat¹⁸⁹ ergo integer tonus ex apotome ac semitonio. Porro semitonium ab apotome differt commate¹⁹⁰. Ac idcirco nihil est aliud apotome, nisi semitonium minus et comma¹⁹¹. Si igitur duo semitonia minora de tono quis auferat, comma fit reliquum. Est autem¹⁹² comma ultimus

L₂₈^v B₅₀

50 numeris YG -rus X/ repperiantur Y repe- XG/ habundanter XY (cf'habeo') abun- G/ adnotare; Quod XY annotare; quod G/ duobus XD dua- MeG/ omittimus Y mittimus XG/ Siue XD siue MeG/ magnitudinem transeat Me/ obiciatur LBY obii- MG/ cepit BMMeG cae- LD/ omnis om G/ quam YG quae X/ densitatem non adimit Me/

51 tetrastimoria X -timonia Y -temoria G/ pars om Y/ apotome MeMG apotama LB apotamae D/ appellari XMe app- DG/ decisio Me haplographia/ Naturalis enim Me/ minorem: minor est Me/ dimidium XY -diam G/ superexcedit Y/ apotama LB/

52 apotome Y apotame L apotama B apotoma M apoteme G/ ac:et Y/ (ab) apotome LYG apotame MG/ Ac idcirco BMG Ac ideo L Et idcirco Y/ aliud est Y/ apotome MeG apotame X/

sonus auditui subiacens. Philolaus¹⁹³ autem pitagoricus minora spatia tonorum talibus diffinitionibus includit. Diesis, inquit, est spatium quo maior est sesquitertia proportio duobus tonis. Comma uero est spatium quo maior est sesquioctaua proportio duobus diesibus, id est duobus semitonii minoribus. Schisma est dimidium commatis, diaschisma uero dimidium dieseos, id est, semitonii minoris.

G244b

53. Ex quibus colligitur, quoniam tonus quidem diuiditur principaliter in semitonium minus atque apotomen, diuiditur etiam in duo semitonia et comma. Quo fit, ut diuidatur in duo diaschismata et comma. Integro uero dimidium toni, quod est semitonium, constat ex duobus diaschismatibus, quod est unum semitonium minus, et schismata quod est dimidium commatis. Quoniam enim totus tonus ex duobus

Me^{99v}M²²D^{7r}

pitagoricus XMe pitha- D Pytha- G/ talib;includit diffinitionib; Y/ quo BMG qui L qua Y/ proportio...sesquioctaua om Me/ tonis duobus D/ Scisma Y/ Diaschisma u Y/ diaseos Y/

53 Ex:ex Me/ quoniam M sicut Boetius I.M.III viii quamquam G qm LBD Qm Me/ diuiditur MeG Diui- XD/ diaschismata Y/ Post comma add Me:

[Integros dicimus numeros integritatem commatis, in quo a sex tonis diapason superatur. Nam inter cclxxij. cLcx- Liiij. et inter dxxxj cccxli. sex toni sunt. Sed ad primum numerum, id est cclcij. cxliij. est duplus dxxiiij. cclxxx- Viij. Inter hunc uero duplum dxxxj. cccxli. in quo sex toni complentur, est differentia, id est comma vii. cliij Inter extensum diatessaron et remissum, id est inter cccxlviij. dccv. et cccliij. cxciij. est differentia iiij dcc. Lxviij. et bis sex. Cui differentiae si sui dimidium addatur, id est cclxxxiiij commatis, id est in quo sex toni diapason super uadent. integritas quae est Viilij. redditur. quem eorum vii Lij bis sex, id est due tertiae iiijdcc Lxciij bis sex existunt. differentia quae est necessario inter diatessaron intensam et remissam].

Cum dimidi(um toni) finitur f^o 99v^o Me. incipit f^o 100r^o: Orphei et erudicis unde unum quaternionem euolsu esse uidetur, i.e.fol. 99avo, 99aro, 99bro, 99vo, et circa 504 uerba deesse/ et schismata X sicut Boetius ibid. & schisma G/ Quoniam M Quamquam G Qm LBD/ totus om D sed post add: ut diximus/

semitoniis minoribus et commate coniunctus est, si quis id integre diuidere uelit, faciat unum semitonium minus, commatisque dimidium. Sed unum semitonium minus diuiditur in duo schismata; dimidium uero commatis unum schisma. Recte igitur dictum est integre dimidium tonum in duo diaschismata atque unum schisma posse partiri. Quo fit ut integrum semitonium minora semitonia uno schismate differre uideatur. Apotome autem a minore semitono duobus schismatibus differt. Differt enim commate. Sed duo schismata unum perficiunt comma.

L₂₉^r B₅₁

54. Hoc totum idcirco posuimus, ut difficultatem semitoniorum ostenderemus, quae magis numerorum proportionibus, quam sonorum uarietate exprimi et demonstrari possunt. Si quis uero tantae profunditatis ac perplexae subtilitatis curiosus inuestigator¹⁹⁴ existit, legat sepe dicti Boetii tertium librum de armonica institutione, et ibi fortassis non solum eius curiositati satisfiet, uerum etiam suum experiri poterit ingenium. Si enim ad haec capienda idoneus inuentus fuerit, nouerit nihil sibi difficile in septem liberalibus disciplinis.

G245a

L₂₉^v
B₅₂

55. Omissis ergo quae paucorum intellectus capit, ea dicamus quae multorum sensus colligere potest. Sciendum itaque est quod quamquam octo sint soni qui diapason consonantiam complent, tamen non sunt amplius quam septem dissimiles soni, tono inter se distantes, quia octauus idem est qui est primus in duplo¹⁹⁵. Nonus idem est, qui est secundus in duplo. Similiter decimus idem est qui est tertius in duplo. Sic et in ceteris. Horum conscius Virgilius¹⁹⁶ dicit: Est mihi disparibus septem compacta cicutis fistula. Ex septem igitur disparibus cicutis fistula sit, quia ex septem dissimilibus uocibus aut sonis tota perficitur consonantia. Vnde et quidam septem tantum uolunt tonos¹⁹⁷.

B₅₃
L₃₀^r

Si quis D/ schismatibus differt XD sicut Boetius ibid differe G/ comate L/

54 totum:tonum D/ sibi om M/

55 sint soni LBD sit soni M sint toni G/ qui...complent om D/ soni LG toni BM dissimiles inter se tono distantes soni D/qui...ceteris om D/ Similiter...duplo om G/ aut sonis LYG uel BM/

56. Quod uero Marcianus¹⁹⁸ introducit nouem musas in nuptiis philologiae diuersa carmina cantantes, ad armoniam celestem pertinet, quae nouem ordines habere dinoscitur, scilicet propter septem planetas, octauamque sphaeram celestem, et nonam terram. Sed octo omnes consonantias resonant; nona, id est terra, perpetuo silentio tacet, quia immobilis est. Hinc est, quod cum octo musae subiectae in circulis celestibus essent, nona, id est Thalia¹⁹⁹, in terra remansit. Nam cum Vrania sphaeram celestem, Polimnia Saturni, Euterpe Iouis, Erato Martis, Melpomene Solis, Terpsicore Veneris, Calliope Mercurii, Clio Lunae circulos subintrassent²⁰⁰, ut ibi dulces resonarent modos; sola Thalia derelicta in ipso florentis campi ubere,²⁰¹ (id est in circulo terrae resedit)²⁰², eoquod uector eius (id est deportator cignus impatiens oneris) et etiam subuolandi²⁰³, (id est cum nollet eam ferre) et subuolare (id est sursum uolare), petiit alumna stagna, (id est nutritoria et sibi cara). Thalia autem interpretatur quasi theton lia, id est ponens germina. Quod pulchre terrae congruit, quae germinat herbam uirentem et proferentem semen.

G245b
M₂₃L₃₀^v
B₅₄

57. Quidam autem dicunt quod nouem musae idcirco dicuntur, quia humanae uocis officia nouem sunt. Omnis enim sermo his nouem rebus formatur. Primo appulsu^{203a} quattuor dentium, percussione duorum labrorum, plectro linguae, cauo gutturis, respiratione pulmonis. Si enim ex his aliquid defuerit, uox perfecta non erit.

58. Sed ecce dum tonos ostendere conamur, per uatissimam et profundissimam musicae institutionis siluam longius euagati sumus. Quae tantae caliginis obscuritate inuoluitur, ut a notitia humana recessisse uideatur. Namque

L₃₁^r

56 Martianus G martia- D marcia- X/ dignoscitur G/ propter DMG propem L et propter B/ sphaeram: semper spe- LBD sphe- M sphae- G/ polimnia saturni XD Poly- Sat- G/ Erato G heretho XD terpsicore XD Terpsichore G/ Clio MG clyo LBD/ campi: campo D/ eoquod DG Eo- X/ id est deportator om D/ cignus impatiens D cignus impatiens X cygnus impatiens G/ et...uolare om D/ id est: est om M/ et sibi cara om D/ congruit B congerit M sed supra congruit correxit/

57 appulsu DG a pulsu X/ aliquid ex his D/

58 institutionis musicae D/ Namque: nam D/

cum perpauci sint qui eius uim et naturam certa ratione perpendant, tamen quod de ea intellegunt, manuum opere ad liquidum demonstrare non possunt. Rursus cum multi sint qui eam digitis operentur, uel uocis sono promant, eius tamen uis atque naturam minime intellegunt. Denique si roges cytharedum²⁰⁵ siue lyricum, uel alium quemlibet (ut) instrumentorum musicorum notitiam, aut consonantias ostendat, cognitionem cordarum, qualiter illa corda ad aliam rata numerorum proportionem societur, nullum tibi penitus ex his dabit responsum. Solum hoc confitebitur, quod haec ita faciat, sicut a magistro accepit et didicit. Cum igitur a scientibus et a nescientibus se musica ex per maxima parte abscondit, quasi in profundo oblecta caligine iacet.

B₅₅G246a
M₂₄
D₇^v

59. Hinc aiunt fabulam Orphei²⁰⁶ et Euridicis esse confictam. Siquidem Orpheus Euridicem nimpham amauit, quam sono cytharae mulcens²⁰⁷ uxorem duxit. Hanc Aristeus pastor dum amans sequitur, illa fugiens in serpentem incidit, et mortua est. Quod cum maritus cognouisset, eam sono cytharae de inferno ad superos conatus est reuocare, sed minime ualuit. Orpheus dicitur quasi oreon phone, id est optima uox. Euridices interpretatur profunda diiudicatio. Orpheus ergo uult reuocare de inferno Euridicem sono cytharae, sed non preualet, quia humanum ingenium conatur profunditatem armonicae subtilitatis penetrare, et eam certis rationibus diiudicare et discernere, et ad lucem, id est ad scientiam reuocare; sed illa humanam cognitionem refugiens in tenebris ignorantiae latet.

Me₁₀₀^r
L₃₂^v
B₅₆

intellegunt LBD intelli- MG et sic in sequ./ cytharedum XD citharoedum G/ lyricum G/ uel:aut BD/ ut add G/ notitiam musicorum habentes, ut tibi pendat tonos, semitonia, consonantias cordarum cognitionem qualiter...D/ aut:uel M/ societur:sonetur D/ nullum DG Nullum X/ dabit ex his D/ accepit DMG acci- LB/ ex per om D/

59 Euridicis D semper -ri -pro -ry- XMe erudicis Me eudirices BM Eurydicis G/ nimpham XD nym- G erudicen nimpham Me/ Quam LBD/ cytharae:semper cy- XY ci- G/ ad superos:de inferno reuocare studuit Y/ sed:Sed DM/ ereon:orton Me/ erudices Me/ uult erudicen reuocare de inferno Y euriticem X/armonicae profun- Y/ et ad lucem...reuocare:ad scientiae lucem (lumen Me) aduocare. Sed... Y/ refugiens cognitionem Y/

60. Interea sciendum est, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille ueraciter²⁰⁸ musicus est, qui de musica naturaliter nouit disputare, et certis rationibus eius sensus enodare. Omnis enim ars²⁰⁹ omnisque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam artificium²¹⁰, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim maius est scire quod quisque faciat, quam facere quod ab alio discit. Etenim artificium corporale quasi seruiens famulatur; ratio uero quasi domina imperat. Tanto igitur preclarior est scientia musicae in cognitione rationis, quantum corpus superatur a mente. Vnde fit, ut cum ratio operandi actu non egeat, manuum opera nulla sint nisi ratione ducantur. Huc accedit quod ita dicamus: corporales artifices non ex musica²¹¹ disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis acceperunt uocabula. Nam cytharedus ex cythara dicitur, lyricus ex lyra, tybicina a tybia, ceterique suorum instrumentorum uocabulis nuncupatur. Musicus autem non ab aliquo instrumento, sed ab ipsa musica nomen accipit.

L₃₈^v B₅₇Me₁₀₀^v
G246bM₂₅L₃₂^vB₅₈Me₁₀₁^r

61. Is itaque musicus est²¹² qui ratione perpensa canendi scientiam non seruitio operis, sed imperio speculationis assumpsit. Quisquis igitur {huius} armonicae institutionis uim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat, tametsi cantare optime sciat. Neque enim ille qui lectionem legit, sed qui lectionem²¹³ exponit, magister appellatur. Et licet pueri psalmorum uerba memoriter decantent, ab eorum tamen scientia alieni existunt, quia eorum sensus mysticos penetrare nesciunt. Itaque sicut²¹⁴ non sufficit in uisu eruditus uiris colores formasque conspiciere, nisi etiam quae sit horum proprietas, inuestigauerint, sic non sufficit cantilenis musicis animum oblectari, nisi etiam quali inter se irunctae sint sonorum uel uocum proportionem discatur.

60 qui solum m^o manib; Me/ est musicus q. Me/ naturaliter om Y/ rationis cognitione Y/ ita:ut ita Y/ acceperunt Me/ cytharedus ex cythara LBY cytharae dicitur ex cythara M ci- ex ci- G/ dicitur om Y/ lyricus Me/ lyra:lyrica M/ tybicina a tybia X tybicine D tibicine a tibia MeG/ uocabulis: -las Me/

61 adsumpsit G/ huius add Y/ appellatur: est Y/ decanter Me/ quia: qui BM/ mysticos XMe mys- DG/

62. Haec ex multis pauca pertrinximus, ne musicis ac peritis cantoribus de nostra imperitia risum praeberemus. Nequaquam²¹⁵ autem haec legenda Uualcaudo proponimus, aut ad talia discenda eius animum prouocamus: frustra enim lyra asino²¹⁶ canitur. Sed scientes, uos egregium atque perfectum esse cantorem, cum uestra excellenti prudentia et cum aliis peritis cantoribus nostra sit sermocinatio²¹⁷ et disputationis ratio. Huius epistolae uerba uobis tantum, et perpaucis aliis musicis, si quando ea legitis, conloquantur: ceteros uero ita submouemus, ut qui capere intellectu nequiverint, ad ea etiam legenda uideantur indigni.

Me₁₀₁v

63. Ceterum ne aliquid intactum quod ad susceptum negotium pertinet, preterisse uideamur, illud in calce²¹⁸ ponimus, quod supra suo in loco, si memoriae non defuisset, oportuerat commemorare. Quaeritur a nonnullis, quid significant illa uerba per quae tonorum sonoritatem in naturali musica discernimus, id est: Nonannoene²¹⁹, et Noeais, et Noioeane, et his similia, et utrum interpretari eorum sensus possit. Ad quod respondendum quod omnino nullam recipiunt interpretationem. Neque enim quicquam significant, sed ad hoc sunt tantum a grecis reperta, ut per eorum diuersos ac dissimiles sonos tonorum admiranda uarietas aure simul et mente posset comprehendi. Sed iam prolixus sermo finem prestolatur.

G247b
L₃₃v B₆₀

64. Excellentiam uestram superna prouidentia omni sanctae suae ecclesiae profuturam per multa annorum curricula incolumem conseruare dignetur, Reuerendissime papa.

62 Haec:Haec autem Me/ preberemus BM/ uualcaudo X Wal- G
cuidam (cuiquam Me) stulto pro- Y/ aut:uel M/ Frustra Y/
Sed...uestra:Sed quem scimus egregium atque (atque om Me)
perfectumque cantorem esse cum huius excellenti Y/ excellen-
ti: -tia M/ cum aliis: supra f.g.nobis facies incognito add
D/ uobis:nobis Y/ colloquantur G/ nequerunt Y/ ad eam BM/

63 Hic iterum incipit F. Caeterum F/ preterisse X prae- G/
illud FBMGY Illud L/ in suo loco Y/ Quaeritur YG que- al/
None noeane Me no- F/ noeais FMe/ Noe oane U noio- F/utrum:
utru B/ sed ad hoc tantum a grecis sunt reperta YMe/ posset:
pos. F/ iam:etiam F/ Cum prestolatur finit. Y postulat F/
64 uestram:uram F/ ecclesiae X Ecc- G/ profuturam LFB -raM
-rum G/ incolumem:-men F/ reuerentissime F/papa LB Papa MG/

EXPLICIT EPISTOLA DE ARMONICA INSTITVTIONE X.

INCIPIVNT OCTO TONI MVSICAE ARTIS CVM SVIS DIFFERENTIIS AU-
THENTICVS PROTVS, NONANOEANE, GLORIA SAECVLORVM AMEN etc.LB

Quod in F inter Epistolam et Tonarium scriptum est, typis
datum est a de Coussemaker, Scriptorum vol. II, p. 1-2.

IV. TRADUCTION

LETTRE SUR L'INSTITUTION MUSICALE ADRESSEE
A RATHBOD, ARCHEVÊQUE DE TRÈVES. PAR REGINON, PRÊTRE.

A l'excellent seigneur Rathbod, archevêque du diocèse de Trêves, Reginon<offre>son indéfectible dévouement.

1. Comme dans les paroisses de votre diocèse le choeur chargé de chanter la mélodie des psaumes psalmodiait fréquemment d'une voix fausse en raison de l'ambiguïté du ton, et que je constatais que votre grandeur s'en indignait, je pris un antiphonaire et, le parcourant avec soin, dans l'ordre, du début jusqu'à la fin, je répartis les antiennes que j'y trouvais notées d'après le ton qui leur est propre. Pour que l'accord des voix soit correct et convenable, j'ai pris soin d'insérer selon un ordre significatif les divisions même des tons, c'est-à-dire leurs différences que l'on a l'habitude de faire sur la dernière syllabe d'un verset, ainsi que nous l'ont transmis nos ancêtres et comme la pratique elle-même de la discipline musicale nous l'a montré. Certains toutefois ajoutent d'autres divisions que nous estimons superflues. Mais pour ne pas être blâmés par les musiciens pointilleux, nous nous sommes appliqués à les noter au-dessous ou au-dessus, dans la marge, laissant au chantré expert<le soin>de décider si elles sont nécessaires ou superflues. J'ai de plus réparti, selon leurs tons appropriés, non seulement les antiennes, mais aussi les introïts des messes et les communions ainsi que les répons que l'on chante aux heures de la nuit en hommage à Dieu, m'efforçant avec le plus grand soin de les relier aux finales des tons qui leur sont communs.

Il importe toutefois que le chantré expert sache qu'il y a certaines antiennes où la sélection des tons n'est pas facilement connue. Certaines antiennes, en effet, que nous appelons bâtardes, c'est-à-dire dégénérées et illégitimes, commencent sur un ton, continuent sur un autre et se terminent sur un troisième. Nous avons expliqué leur fausseté et leur ambiguïté dans l'abrégé qui suit cet ouvrage. Cependant, pour que notre pensée soit encore plus évidente, nous citons ici, en guise d'exemple, quelques antiennes: Ante me non est formatus Deus; Ex quo facta est uox; Ex Aegypto uocauit; Ad te Domine leuauit animam meam; Sion renouaberis; O mors ero mors tua; Vade iam et noli peccare. Les antiennes ci-mentionnées commencent sur le septième ton,

et certaines se terminent sur le premier, d'autres sur le quatrième ton. De même les antienne Ne reminiscaris, Tulit ergo paralyticus, commencent sur le troisième ton mais finissent sur le quatrième. De même: Quare detraxistis, Multa quidem et alia signa, commencent sur le troisième ton mais se terminent sur le sixième; Qui odit animam suam, Et respicientes, commencent sur le troisième ton mais se terminent sur le huitième. Quod uni ex minimis meis commence sur le septième mais se termine sur le premier. Et plusieurs autres leur ressemblent. En fait il n'y a pas que des antienne à être ainsi parsemées d'ambiguïtés et d'hésitations au sujet des tons: quelques introïts commencent aussi sur un ton et se terminent sur un autre. Ainsi l'introït Deus in adiutorium meum intende commence sur le huitième ton, mais se termine sur le septième. Pareillement Accipite iocunditatem et Deus dum egredieris commencent sur le huitième ton mais se terminent sur le quatrième. Repleatur os meum et Caritas Dei commencent sur le troisième et se terminent sur le quatrième. Iudica Domine nocentes me commence sur le quatrième, mais se termine sur le huitième, Eduxit Dominus populum suum commence sur le quatrième, mais se termine sur le huitième. Ecce oculi Domini commence sur le troisième, mais se termine sur le quatrième. Loquetur Dominus commence sur le troisième, mais se termine sur le quatrième. Iustus non conturbabitur commence sur le deuxième, mais se termine sur le premier. Dicit Dominus sermones meos commence sur le troisième, mais se termine sur le premier. D'autres leur sont semblables. Le chantre consciencieux doit donc veiller avec le plus grand soin à toujours accorder plus d'attention au ton initial de l'antienne, de l'introït ou de la communion, qu'au ton final.

3. On rencontre d'autre part dans la musique naturelle, c'est-à-dire dans le chant que l'on module dans les offices liturgiques, quatre tons principaux, ainsi appelés d'un vocable grec: le premier authentique, le deuxième authentique, le troisième authentique, le quatrième authentique. Ces tons sont à l'origine des quatre autres, ainsi appelés: le plagal du premier, le plagal du second, le plagal du troisième, le plagal du quatrième. En effet, du premier authentique origine ou dérive le plagal du premier, et des autres authentiques naissent les trois plagaux restants qui en sont, si je puis dire, les membres. Ils peuvent ainsi se traduire: le premier authentique, c'est-à-dire la première autorité, sous-entendu dans la musique naturelle; le deuxième authentique, c'est-à-dire la deuxième autorité; le troisième authentique, c'est-à-dire la troisième autorité; le quatrième authentique, c'est-à-dire la quatrième autorité. Le plagal du premier signifie la partie du

premier ton; le plagal du second, la partie du second ton; le plagal du troisième, la partie du troisième ton; le plagal du quatrième, la partie du quatrième ton. Dans ces huit tons est contenue et comprise non seulement toute l'harmonie spirituelle de la mélodie, mais aussi tout le chant naturel.

4. Mais plusieurs entendent un ton et ignorent peut-être ce qu'est un ton, ou pourquoi il est appelé ton, ou combien différent entre eux le ton de la musique naturelle et le ton de l'artificielle. Il y a en vérité dans la musique naturelle quatre tons principaux; les tons de la musique artificielle, eux, sont au nombre de cinq, avec en plus deux demi-tons qui n'égalent pas toutefois un ton entier: ces tons en effet ne sont pas divisibles en parties égales. L'un enfin est majeur et l'autre mineur, et en conséquence ils rejettent toute division en parts égales. Mais ces cinq tons se retrouvent en compagnie des deux demi-tons dans les trois consonances parfaites de la musique, à savoir dans la quinte, la quarte et l'octave. Attendu que des quatre principaux tons de la musique naturelle procèdent quatre autres tons, et de même que des sources jaillissent les ruisseaux et que du tronc de l'arbre rayonnent les branches, ainsi, en quelque sorte, ces derniers tirent leur origine des premiers. Rien de semblable ne se produit dans la musique artificielle. En effet, un ton n'y donne pas naissance à un autre ton, aucun d'eux n'a préséance sur l'autre, mais tous se divisent entre eux en parties égales, comme dans le rapport sesquioctave ($9/8$), sauf les demi-tons. A remarquer enfin que dans la musique naturelle les huit tons sont tous entiers et parfaits, bien qu'ils diffèrent entre eux en préséance, qu'ils ne comportent aucun demi-ton, ni dièse, ni apotome, aucun tiers de ton, aucun quart de ton: ce sont là les divisions du ton de la musique artificielle.

5. De cette divergence donc (entre la musique naturelle et la musique artificielle) il ressort que ce qu'on appelle souvent les huit tons, ne doivent pas tant être appelés tons que modes, ou différences, ou tropes des terminaisons de la musique chantée. Ces tons, parsemés de sons graves et de sons aigus -- avec cette belle variété qui est à l'origine du plaisir musical -- et comme émaillés de fleurs, rendent le charme de la mélodie caressant et agréable. A cela s'ajoute que toute connaissance de la discipline musicale se mesure et se ramène aux règles de l'arithmétique. Elle s'obtient en effet au moyen de rapports numériques doubles, quadruples, sesquialtères ($3/2$), sesquiterces ($4/3$) ou sesquioctaves ($9/8$). Ces rapports, à mon avis, peuvent difficilement se rencontrer dans les tons susmentionnés. Il faut en effet que tous les tons entiers et

parfaits soient à égale distance l'un de l'autre, c'est-à-dire à un huitième de leur nombre d'unités. On peut faire la preuve de cette distance entre les nombres huit et neuf. Le nombre neuf en effet renferme en lui-même le nombre huit, et en plus sa huitième partie, c'est-à-dire une unité. Et cette différence, les musiciens l'appellent intervalle, tandis que les arithméticiens l'appellent proportion sesqui-octave. On appelle d'autre part intervalle la distance qui sépare un son aigu d'un son grave.

6. Un ton, donc, en surpasse un autre, ou bien est surpassé par un autre ton par une différence d'un huitième. Mais quelle est la théorie des tons ou des accords ci-haut mentionnés, ou de quelle façon ces accords musicaux eux-mêmes se trouvent-ils, ou de quelle manière se rattachent-ils l'un à l'autre, ou se séparent-ils l'un de l'autre, nous l'allons montrer plus clairement dans les lignes qui suivent. Pour l'instant, et pour une compréhension restreinte, on s'en tiendra à l'argumentation sus-mentionnée; notre adhésion sera sans réserve lorsque, par suite de preuves évidentes, les notions qui paraissaient ambiguës auront été éclaircies. Et puisqu'il a déjà été question de la musique naturelle et artificielle, un moins savant musicien demandera peut-être quel écart sépare la musique naturelle de l'artificielle. A cette question il faut répondre que, bien que dans la science musicale toute mélodie soit identique quant à la composition sonore, autre cependant est la musique naturelle et autre la musique artificielle. Ainsi la musique naturelle est celle qui se fait entendre sans le secours d'aucun instrument musical, sans le toucher des doigts, sans l'action ou le toucher de l'homme, mais, ayant pour seul maître la nature, elle module de douces harmonies. C'est ce qui se produit dans le mouvement du ciel ou dans la voix humaine. D'aucuns ajoutent un troisième domaine, à savoir les sons ou les cris émis par les créatures dépourvues de raison.

7. Qu'il existe une musique dans le mouvement du ciel, les Pythagoriciens le démontrent de la façon suivante: comment, disent-ils, peut-on concevoir qu'une machine aussi rapide que le ciel puisse se mouvoir tacitement et sans émettre aucun son? Même si ce son ne parvient pas à nos oreilles, il est absolument impossible qu'un mouvement si rapide ne soit pas accompagné d'un son, si l'on songe en particulier que les trajectoires des étoiles sont agencées avec une telle harmonie et un tel accord qu'on ne peut rien imaginer d'aussi parfaitement agencé ou coordonné. En effet certains corps sont plus éloignés d'autres plus près de la terre, et la vitesse de chacun demeure toujours la même,

de telle sorte qu'un ordre prévu règne à travers l'inégale diversité de ces trajectoires. D'où l'on conjecture qu'il existe dans le mouvement du ciel un genre préétabli d'harmonie. Car l'harmonie, qui régit toute modulation musicale, ne peut être réalisée sans l'émission d'un son.

8. Quant au son, il ne peut être produit que par un choc ou un percutement, et il n'y a pas de choc sans mouvement qui précède. Certains mouvements sont plus rapides, d'autres plus lents: si le mouvement est lent et relâché, il produit des sons graves. Mais s'ils sont rapides et serrés, les sons rendus sont forcément aigus, car l'immobilité n'engendre jamais aucun son. Voilà pourquoi les musiciens définissent ainsi le son: "le son est la percussion non relâchée de l'air jusqu'à l'ouïe." C'est en raison d'une pluralité de vibrations que résultent aussi bien l'aigu que le grave.

9. C'est par cette hypothèse donc que les astrologues aussi bien que les musiciens affirment que tous les accords musicaux sont compris entre la sphère la plus éloignée et les orbites des sept planètes. Ils disent en effet que depuis Saturne jusqu'à la sphère céleste se produit le son le plus aigu, de la terre jusqu'à l'orbite lunaire, *(le son)* le plus grave. Encore d'autres pensent-ils autrement, qui soutiennent que de Saturne jusqu'à la sphère *(céleste)* se produit le son le plus grave, et de la terre jusqu'à l'orbite lunaire se produit le son le plus aigu. Il en est ainsi parce que tout ce qui est serré et court résonne nécessairement plus haut, comme, au contraire, ce qui est plutôt long *(résonne)* plus bas. Enfin c'est entre l'orbite de Saturne et de la Lune, à travers tout l'espace occupé par les planètes, que la gamme des divers tons et tous les accords musicaux se trouvent réalisés. Dans le livre qu'il a écrit sur le mariage de la Philologie et de Mercure, Martianus Capella a complaisamment situé *(l'action)* de tous ces détails dans le bosquet d'Apollon: par exemple, que le Soleil lui-même est le régulateur de la musique céleste. En effet, dit-il, les sommets les plus hauts (c'est-à-dire les plus hautes branches) tendus au plus haut point (c'est-à-dire fort étirés) retentissaient (c'est-à-dire résonnaient) d'un son perçant (c'est-à-dire subtil et ténu).

10. Quant à tout ce qui se trouvait contigu et au ras du sol, par exemple les branches les plus basses, tombantes et très voisines du sol, de l'entrechoquement retentissait (c'est-à-dire résonnait) un son bas et rauque. Mais les espaces du milieu (c'est-à-dire les parties au centre de la forêt elle-même), étroitement unis entre eux, chantaient

à double partie. (Le chant à l'unisson est la réunion unifiée de voix semblables. Le chant en parties, lui, consiste en sons différents mais s'accordant entre eux au plus haut degré, comme nous le voyons dans l'organum). En parties doubles, dit-il, ainsi que sesquialtères et sesquiterces (Il fait ici allusion aux trois accords, à savoir l'octave, la quarte et la quinte), les sons d'octave étant en effet réunis sans distinction, c'est-à-dire sans intervalle, en d'autres termes confondus. (Il fait tantôt allusion au ton, encore qu'interviennent les limmota, c'est-à-dire les demi-tons. Tantôt il désigne les deux demi-tons. L'ensemble de la musique est constitué par tous ces <tons et demi-tons>. Mais tout cela sera démontré plus clairement en son lieu.

11. On ne doit pas omettre que même les nerfs, c'est-à-dire les cordes, trouvent un parallèle dans la musique céleste. L'hypate des mèses en effet est attribuée par les musiciens à Saturne, la parhypate est assimilée à l'orbite de Jupiter, le lichanos des mèses est attribué à Mars. Le soleil s'est vu attribuer la mèse, Vénus détient la trite conjointe, Mercure régit la nète conjointe, tandis que l'orbite lunaire pour sa part détient la nète. Tout cela selon Boèce néanmoins suit un ordre contraire. Dans le Songe de Scipion, en effet, il s'exprime ainsi: "la nature elle-même veut que <les astres> résonnent à une extrémité au grave, et de l'autre à l'aigu. C'est pour cette raison que le cours du ciel très haut qui porte les étoiles et dont la révolution est plus rapide, se meut en produisant un son aigu et perçant, tandis que celui de la lune, plus près <de la terre se meut en produisant un son> très grave. La terre, elle, neuvième planète, demeure immobile et occupe toujours le même siège." Dans ce passage donc, Cicéron fait de la terre <un astre> silencieux parce qu'immobile. Après elle, il attribue à la Lune un son très grave, le plus voisin du silence, pour que la Lune soit proslambanomène, la corde qui résonne le plus au grave; que Mercure <soit> hypate des hypates; Vénus, parhypate des hypates; le Soleil, lichanos des hypates; Mars, hypate des mèses, Jupiter, parhypate des mèses, Saturne, lichanos des mèses, la sphère céleste, mèse. La Lune, elle, accordée avec Mercure, donne un ton. La même Lune avec Mars crée un accord de quinte, avec le Soleil une quarte, avec la sphère céleste une octave. On obtient ainsi dans le mouvement du ciel tous <les accords> de la musique.

12. Que ces quelques mots sur la musique céleste suffisent par conséquent. Si quelqu'un toutefois désire connaître cela plus à fond, qu'il lise le deuxième livre du célèbre philosophe Macrobie sur le Songe de Scipion ci-haut

mentionné. Nous ajoutons ceci: non seulement les philosophes païens mais même les énergiques apologistes de la foi chrétienne admettent cette harmonie céleste.

13. Ces (considérations) mises de côté il convient de passer à l'étude de la musique humaine. Qu'à tous les hommes et à toutes les époques ainsi qu'à chaque sexe la musique soit naturellement liée, cela n'est douteux pour personne qui se connaît lui-même. Quelle époque en effet, ou quel sexe n'est pas enchanté par les mélodies musicales? C'est bien le propre de l'humanité d'avoir l'âme charmée par de doux modes, d'être exaspérée par des (modes) discordants. En effet, les enfants et les adolescents, ainsi que les vieillards sont à ce point naturellement saisis d'un sentiment spontané pour les modulations musicales qu'il n'y a jamais eu d'époque qui n'ait répondu à l'enchantement d'une douce mélodie. Et même s'il y en a qui ne peuvent chanter de façon savante et agréable comme les autres, ils chantent néanmoins pour eux-mêmes, de façon désagréable, quelque agréable (mélodie).

14. Ajoutons enfin que l'on peut connaître les mœurs des hommes grâce à la musique. L'esprit léger en effet et exalté est charmé par des modes plutôt badins, et en les écoutant fréquemment il s'amollit et s'effémine. Au contraire un esprit plutôt ferme et ardent ou bien se réjouit (de modes) plutôt rudes, ou est excité par leur rudesse, car il ne peut se faire que les caractères nous soient retenus et réjouis par des (modes) durs, et que les caractères durs le soient par des (modes) doux; mais la corrélation entre les mœurs, comme on dit, harmonise l'amour et le plaisir, car les nations plutôt rudes se complaisent dans les modes plutôt rudes, tandis que celles paisibles et pacifiques (se complaisent) dans (des modes) plus doux.

15. Tout le comportement moral se trouve à ce point gouverné et réglé par les chants qu'à la guerre l'attaque aussi bien que la retraite sont sonnés par le chant des trompettes qui excite puis apaise l'agressivité. "Le chant donne le sommeil et l'enlève", chasse les soucis et les inquiétudes, et les ramène. Il inspire la colère, suggère la clémence, guérit aussi les maladies du corps. Que de fois en effet, — cela est bien connu — une mélodie a refréné des esprits furieux, que de guérisons elle a opérées dans les corps ou les âmes tourmentés. Enfin, comme le soutient Cicéron, une fois que des jeunes gens enivrés, séduits par le chant des hautbois, brisaient la porte d'une dame vertueuse pour faire violence à sa vertu, Pythagore comprit que les esprits des jeunes gens avaient été incités

à la passion au son d'un mode phrygien: à cette heure précise en effet il observait le secours des étoiles; accourant aussitôt il ordonna à la joueuse de flûte de changer de mode, et de chanter un spondée. Ce qu'ayant fait, elle apaisa par la lenteur de ses modes et la gravité de sa voix la folie exubérante des <jeunes gens>.

16. Mais ce que nous avons tiré des livres des païens, nous pouvons aussi le prouver à l'aide des nôtres. Alors qu'un esprit malin agitait le roi Saül, David, prenant son psaltérion, apaisait par des modes doux et suaves la fureur de son coeur. Et que dirons-nous du prophète Elysée? Lui qui, interrogé par le roi, comprit qu'à ce moment l'esprit de prophétie n'était pas en lui, ordonna qu'on apporte un psaltérion; et après qu'il en eût joué devant le roi, soudain l'esprit descendit en lui, et il prophétisa.

17. S'il paraît certain qu'à la guerre les esprits des combattants sont enflammés par le chant des trompettes, de même il ne fait pas de doute que le mode d'un poème plus réservé et plus doux ne puisse calmer un esprit troublé. De tous ces exemples, il ressort de façon très nette et indubitable que la musique est tellement partie de nous-mêmes que, même si nous le voulions, nous ne pourrions pas ne pas chanter. L'attention de notre esprit doit donc être dirigée sur le fait que ce qui est naturellement déposé en nous puisse, par la science, être aussi compris.

18. Il nous reste maintenant à voir le troisième genre de musique, <la musique> naturelle, qui, nous l'avons rappelé plus haut, se trouve dans la créature non raisonnable. À ce sujet voici quelle est l'opinion des philosophes. Rien d'étonnant, disent-ils, si le pouvoir de la musique est si grand parmi les hommes, quand les oiseaux aussi, tels les rossignols, les cygnes et autres, pratiquent le chant comme une discipline de l'art musical. Aussi Virgile a-t-il dit des cygnes: "ils poussent de leurs gorges des chants mélodieux" etc. Il y a en effet des oiseaux terrestres ou aquatiques qui, à l'appel d'un chant, se jettent spontanément dans un filet ou un piège. Et il faut aussi se rappeler que c'est la flûte du pasteur qui enjoint aux troupeaux de paître, d'avancer ou de faire halte. On dit enfin que dans la mer, les Sirènes émettent de doux chants. C'est à bon droit donc que tout ce qui vit est fasciné par la musique, parce que l'âme céleste, qui anime l'univers, tire son origine de la musique selon la théorie de Platon et de ses disciples. Nous n'avons fait qu'effleurer succinctement ici la musique naturelle.

19. Il nous reste à traiter brièvement de (la musique) artificielle. On appelle musique artificielle celle qui a été imaginée et inventée par l'art et le génie de l'homme. Elle se manifeste grâce à l'ensemble des instruments et se divise même en trois groupes, à savoir: le tensible, l'inflatile et le percussible. Le tensible résulte de la tension des cordes, celles par exemple de la lyre, de la cithare, de la harpe et des autres instruments du même genre. L'inflatile, lui, provient du souffle ou du vent insufflé, par exemple les flûtes, les cornemuses, les pipeaux, les orgues et leurs semblables. Quant au percussible, on l'obtient en frappant ou en martelant certains vases d'airain concaves et d'autres instruments; de là les sons divers qui sont produits à l'aide d'instruments tels que les cymbales, les tympanons et autres.

20. Mais quiconque désire avoir une idée de cet art doit savoir que, bien que la musique naturelle dépasse de loin l'artificielle, nul cependant ne peut reconnaître le pouvoir de la musique naturelle si ce n'est par l'intermédiaire de l'artificielle. Par conséquent, quoique le sujet de notre discussion ait pour point de départ la (musique) naturelle, il est nécessaire qu'il se termine avec l'artificielle, pour que nous puissions démontrer l'invisible par le visible.

21. Ceci ayant été sommairement effleuré, la logique demande maintenant que nous considérions la musique elle-même avec plus d'attention. Et d'abord, doit-on dire, d'où vient (le mot) musique? Musique se dit d'après cornemuses, parce que les anciens ont jugé cet instrument digne d'être préféré à tous les autres instruments musicaux, soit que le premier, disent-ils, il ait été inventé par la nature, soit plutôt parce qu'il contient en lui toutes les possibilités musicales. De fait, dans les trous du haut tous les accords et tous les tons peuvent être démontrés; dans les deux (trous) du bas, les demi-tons majeurs et mineurs. Musique peut aussi se dire d'après musa, comme grammaire de gramma, et rhétorique de rethoreon, c'est-à-dire abondance d'expression, dialectique, de lethon, c'est-à-dire discussion, et arithmétique de rithmus, c'est-à-dire nombre, et géométrie, de ge, c'est-à-dire terre, et astrologie de astre, c'est-à-dire étoile.

22. Mais avant que de distinguer les parties de la science musicale, nous dirons d'abord quelque chose sur la note et le son. Bien que toute note soit un son, on ne peut cependant dire avec rectitude que tout son soit une note. Ainsi le corps animé d'un souffle vital rend une note, tandis

que celui qui est heurté d'un choc, d'un coup ou d'un souffle rend un son. Mais toute note est ou bien synechè, c'est-à-dire continue (celle avec laquelle, en parlant ou en faisant la lecture, nous glissons sur les mots de façon ininterrompue), ou bien diastématique, c'est-à-dire avec un intervalle restreint, - celle que nous produisons en chantant et dont nous nous servons, non dans les conversations, mais dans les mélodies. C'est de cette espèce seulement dont s'occupe ce traité. Le son, quant à lui, est la chute mélodique — c'est-à-dire apte à la mélodie — d'une voix, c'est-à-dire d'une mélodie consistant dans une tension ou une percussion. Nous ne définissons pas le son en général, mais celui qu'on appelle en grec phongos, par similitude de langage.

23. Or, on doit savoir que l'accord est engendré par la note ou le son. Mais attention à ceci: dans ces notes ou sons, qui n'ont aucun degré d'intervalle, il n'y a absolument aucun accord, car ainsi se définit l'accord: "l'accord est la réunion, ramenée à une seule, de notes dissimilables entre elles." Ou encore: "l'accord est la fusion d'un son aigu et d'un son grave, parvenant aux oreilles de façon douce et uniforme." La dissonance au contraire est le choc âpre et désagréable de deux sons entremêlés parvenant à l'oreille. Mais c'est le sens de l'ouïe qui perçoit l'accord; la raison, elle, l'évalue. Chaque fois en effet que deux cordes sont tendues et que l'une d'elles résonne au grave, l'autre à l'aigu, pincées simultanément, elles rendent un son mélangé d'une certaine façon, mais agréable; et quand les deux notes se confondent comme si elles étaient unies en une seule, alors se produit ce qu'on appelle un accord. Mais lorsque, pincées simultanément, chacune s'éloigne de l'autre, en mouvement contraire, si elles ne constituent pas pour l'oreille une fusion agréable et que l'un des deux sons est confus, alors se produit ce qu'on appelle une dissonance.

24. Mais il y a des nombres qui engendrent des accords, ou grâce auxquels les accords eux-mêmes se distinguent; il y en a six seulement, à savoir: l'épitríte, l'hémiole, le double, le triple, le quadruple et l'épogdoos. C'est l'épitríte, quand de deux nombres le plus grand contient tout le plus petit, et en plus sa tierce partie, comme le rapport quatre à trois. Dans quatre en effet trois est compris, et aussi la troisième partie de trois, c'est-à-dire une unité. Ce nombre, en arithmétique, est appelé sesquiterce $[4/3]$, et de lui naît la symphonie, c'est-à-dire l'accord qu'en musique on appelle quarte.

25. C'est l'hémiole, quand de deux nombres le plus grand contient tout le plus petit et en plus sa moitié, comme le rapport trois à deux. En effet trois contient deux, et aussi sa demie, c'est-à-dire une unité. On appelle ce nombre 'sesquialtère' en arithmétique, et de lui naît un accord dénommé quinte.

On a un nombre double, quand de deux nombres le plus petit est deux fois contenu dans le plus grand, comme dans le rapport quatre à deux. De ce (nombre) double naît l'accord dont le nom est l'octave.

26. On a un nombre triple, quand de deux nombres le plus petit est trois fois contenu dans le plus grand, comme dans le rapport trois à un. [Un et trois sont contenus dans le nombre trois. Ces nombres engendrent l'accord que l'on appelle octave et quinte. On a un nombre quadruple quand le plus grand nombre se retrouve dans le quatrième, comme le rapport quatre à un. Ce nombre engendre un accord qu'on appelle double octave.]

27. L'épogdoos est le nombre qui contient en lui le plus petit (nombre), et en plus sa huitième partie, comme le rapport neuf à huit, parce qu'en neuf huit est contenu, et en plus sa huitième partie, c'est-à-dire une unité. Les arithméticiens, eux, appellent ce nombre sesquioctave [9/8], et ce nombre engendre un son que les musiciens appellent ton. Quant à ce son plus petit que le ton, certains Anciens ont voulu l'appeler demi-ton: mais on ne doit pas ainsi accepter que ce ton soit qualifié de demi, parce que nous ne prenons pas, dans les lettres (de l'alphabet), une semi-voyelle pour la moitié d'une voyelle.

28. Et puis le ton, de par sa nature, ne peut être divisé en deux (parties) égales à lui-même. Comme il ressort en effet du nombre neuf, si neuf ne peut jamais être divisé également, le ton (aussi) se refuse à être divisé en deux moitiés. Mais ils ont appelé demi-ton le son plus petit que le ton (entier), qui, comme on l'a découvert, diffère aussi peu du ton entier que les deux nombres suivants diffèrent entre eux, à savoir 243 et 256. Ce demi-ton, certains anciens pythagoriciens l'appelaient dièse, mais dans la suite on prit l'habitude d'appeler dièse le son plus petit que le ton. Platon appelait le dièse limma.

29. Telles sont les parties auxquelles se ramène toute la musique. Il y a donc cinq symphonies, c'est-à-dire accords: la quarte, la quinte, l'octave, et la quinte et le double octave. Tous les accords musicaux consistent par conséquent dans le rapport de nombres ou doubles, ou triples,

ou quadruples, ou sesquialtères, ou sesquitierces. Mais ce que, dans les nombres, on appelle sesquitierce (se dit) quarte dans les sons; ce qui dans les nombres (est) sesquialtère, s'appelle quinte dans les notes; ce qui dans les nombres (est) double, (devient) octave dans les accords. Le triple, lui, se dit quinte et octave, tandis que le quadruple s'appelle double octave.

30. Le lecteur attentif remarquera que des consonances superposées à d'autres consonances produisent certains accords. En effet, quinte et quarte réunies créent l'accord d'octave. Mais si à ce dernier, c'est-à-dire l'octave, on ajoute une quinte, il se produit un accord qui prend le nom des deux termes, à savoir octave et quinte. Si on lui ajoute une quarte, on obtient une double octave.

31. On doit en outre savoir que si on unit une octave et une quarte, il n'en résulte aucun accord. Aussitôt en effet, on tombe dans le genre d'inégalité - où l'un des deux nombres contient l'autre avec un reste plus grand que l'unité (6:4) - genre qui ne respecte ni l'ordre de la multiplicité, ni la simplicité de la superparticularité. Mais de quelle façon ceci peut se prouver, il serait long de l'insérer ici. Quiconque désire connaître cela plus à fond n'a qu'à lire le deuxième livre de Boèce sur l'"Institution harmonique". Qu'il suffise toutefois d'avoir brièvement rappelé ce seul point: c'est de l'inégalité des nombres que naît l'ensemble des accords. Quant aux sortes de nombres inégaux, ils diffèrent entre eux de cinq façons dans leur inégalité. Ou bien en effet l'un est dépassé par l'autre en tant que multiple, ou bien par chacune des parties, ou par plusieurs, ou encore par la multiplicité et une partie, ou bien par la multiplicité et les parties. Si quelqu'un désire examiner ces espèces d'inégalités, qu'il lise le premier livre de Boèce sur l'Arithmétique.

32. On doit néanmoins noter que des cinq sortes d'inégalités ci-haut nommées deux seulement sont retenues pour former des accords musicaux: le multiple et le superparticulaire. On appelle multiple le nombre qui contient en lui un nombre plus petit deux, trois ou quatre fois. C'est de cette façon que sont formés les accords d'octave. Le superparticulaire, lui, est le nombre qui contient en lui-même en entier un nombre plus petit, et en plus sa demie, ou sa tierce ou sa huitième partie. C'est de cette façon que sont formés les accords de quinte et de quarte, de même que le ton. Par conséquent il convient de rappeler qu'on ne peut devenir parfait musicien sans avoir au préalable assimilé complètement les règles de l'arithmétique.

33. Après l'exposé de ces notions, examinons *maintenant* les accords sus-mentionnés en fonction des tons. L'accord de quarte est formé de deux tons et d'un demi-ton, donc d'un épitrite, c'est-à-dire *d'un nombre* sesquiterce. L'accord de quinte résulte de trois tons et d'un demi-ton, donc d'un hémiole, c'est-à-dire d'un ton et demi. Les Grecs en effet appellent demi *hemi*, tout *holon*. L'accord d'octave résulte de six tons, donc d'un nombre double: la quarte et la quinte, par exemple, forment un accord d'octave. Il a été en effet démontré plus haut que la quarte est formée de deux tons et d'un demi-ton, la quinte de trois tons et d'un demi-ton, soit *pour l'octave* cinq tons et deux demi-tons. Octave et quinte sont le produit de neuf tons et d'un demi-ton, donc d'un nombre triple. La double octave contient douze tons, donc un nombre quadruple. Nos dires s'appuient sur l'affirmation de Macrobe au sujet des sons, mais Cassiodore, dans ses lettres profanes, affirment qu'il y a quinze tons, d'après le nombre de cordes, contenus dans l'accord de double octave. Ce que nous démontrerons dans les *lignes* suivantes, quand nous commencerons à traiter des cordes et de leurs noms.

34. Il faut savoir cependant que ces accords souvent mentionnés ne furent en aucune façon inventés par le génie humain, mais furent révélés à Pythagore par un signe divin. Comme ce philosophe possédait une âme ardente et cherchait avec passion depuis longtemps par quel moyen il pourrait connaître avec certitude et de façon durable le fondement des accords, il arriva que, passant devant des ateliers de forgerons il entendit des coups de marteaux dont les divers sons, produisaient un certain accord. Surpris par cela même qu'il cherchait, il se mit à l'oeuvre et, après mure réflexion, il crut que la diversité des sons était due à la force de ceux qui martelaient. Pour faire la preuve de son hypothèse, il ordonna aux forgerons d'échanger entre eux leurs marteaux. Ce changement opéré, la diversité des sons, indépendante des hommes, suivait les marteaux. Alors il tourna toute son attention à l'examen du poids des marteaux. Il constata que l'un d'eux, le plus gros, pesait douze livres, un autre neuf, un troisième huit, un quatrième six. Les marteaux qui pesaient respectivement douze et six livres produisaient donc un double accord d'octave [comme *Inclina Domine aurem tuam ad me* et tout ce que l'on chante dans le premier ton]. Le marteau de douze livres avec le marteau de neuf, et le marteau de huit livres avec le marteau de six livres, en rapport d'épitrite, c'est-à-dire sesquiterce, donnaient ensemble l'accord de quarte. [A titre d'exemple: *Consessio et pulchritudo*, et toutes les antiennes assignées au ton du deuxième authentique. Les

ceux,
 marteaux de douze livres avec de huit faisaient entendre l'accord de quinte, comme dans Circum dederunt me et tous les autres que l'on retrouve dans le troisième authentique]. Mais les marteaux de neuf livres avec ceux de huit, en rapport sesquioctave, donnaient un ton [comme dans Puer natus est nobis et tout se qui se termine sur la finale du quatrième authentique]. Mais <les marteaux de neuf livres> avec celui de huit, en rapport sesquioctave, donnaient un ton.

35. De retour chez lui, Pythagore en vint à la conclusion que dans les mensurations ci-haut mentionnées résidait toute la composition des accords. Tantôt adaptant des poids égaux à des cordes, et jugeant leurs accords à l'oreille, tantôt adaptant sur la longueur des pipeaux ou des flûtes des proportions doubles, demies ou autres, souvent aussi en frappant avec un marteau des cymbales formées de poids divers, selon le mode expliqué plus haut, il retira de toutes ces expériences une certitude absolue et se réjouit fort de n'avoir rencontré aucun cas qui fit exception. Ainsi donc, parce que la synthèse de toute la discipline harmonique réside dans les accords souvent signalés auparavant <et qui furent> révélés par un don divin, il convient de les connaître et l'esprit et par l'oreille. Car en vain ces notions auront été élucidées par la raison et la science comme l'atteste Boèce, cet auteur remarquable, à moins qu'elles n'aient été intimement comprises par l'usage et la pratique.

36. Les disciplines libérales sont au nombre de sept, dont trois, à savoir la grammaire, la rhétorique et la dialectique, sont saisies par la raison et le sens commun; l'oeil ne les voit pas et on ne peut les montrer du doigt parce qu'elles relèvent du discours, et le discours, c'est-à-dire la parole humaine, peut être entendue, et non pas vue. Les quatre autres, à savoir l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astrologie, ne peuvent en aucune façon être clairement perçues par l'esprit à moins qu'elles ne soient vues par l'oeil et montrées du doigt.

37. Pour cette raison il nous semble utile et plus que nécessaire dès l'abord de nous étendre un instant sur les cordes et leurs noms et de découvrir le ton de chaque corde; ainsi, puisque nous avons commencé de traiter plus clairement et de façon plus évidente les accords plus haut mentionnés, il nous sera possible de renvoyer le chantre sérieux aux cordes sus-mentionnées pour qu'il examine de ses yeux, touche de ses doigts et entende de ses oreilles ce que nous <lui avons enseigné> par la parole et par l'écrit. Quant à l'invention des cordes ou comment, par divers

{individus}, à diverses époques, leur nombre a été augmenté, nous n'en parlerons pas par souci de brièveté. Disposons donc les cordes en suivant l'ordre qui permet de produire et de démontrer l'accord de double octave:

_____	PROSLAMBANOMENE OU PROSMELODIQUE
_____	HYPATE DES HYPATES
_____	PARHYPATE DES HYPATES
_____	LICHANOS DES HYPATES
_____	HYPATE DES MESES
_____	PARHYPATE DES MESES
_____	LICHANOS DES MESES
_____	MESE
_____	PARAMESE
_____	TRITE DES DIEZEUGMENES
_____	PARANETE DES DIEZEUGMENES
_____	NETE DES DIEZEUGMENES
_____	TRITE DES HYPERBOLEES
_____	PARANETE DES HYPERBOLEES
_____	NETE DES HYPARBOLEES

38. Les noms des cordes sus-mentionnées, parce qu'ils sont grecs, ont besoin d'être traduits. 'Proslambanomenos' donc, se traduit par 'surajouté' ou 'augmenté', comme si la mèse n'était pas à sa place au milieu pour opérer la réunion des deux octaves, et venait plutôt s'ajouter aux hypates. Voilà pourquoi, par-dessus l'hypate des hypates, cette corde fut ajoutée et appelée par quelques-uns 'prosmélodique', c'est-à-dire jointe ou ajoutée à la mélodie. Hypate des hypates, c'est-à-dire principale des principales, sous-entendu 'des cordes'. Cette {corde} en effet existait déjà, avant même que la proslambanomène fût ajoutée, et elle était la corde donnant le son le plus grave, d'où certains traduisent ainsi: elles sont appelées hypate des hypates, c'est-à-dire les plus grandes des grandes {cordes} ou les plus graves des graves. La troisième corde s'appelle 'parhypate des hypates' et est placée - c'est-à-dire liée - près de l'hypate. Elle peut aussi se traduire par 'sous-principale des principales' {cordes}. Le lichanos des hypates est ainsi dénommé parce qu'en grec lichanos {signifie} index. Le grec l'appelle 'lichanos' d'après le verbe 'lécher', car, en jouant un accompagnement près de cette corde, l'index, c'est-à-dire le lichanos, l'effleurait, et {la corde} elle-même, pour cette raison, fut appelée lichanos.

39. Ce tétracorde, donc, parce qu'il est formé des cordes les plus longues et les plus grosses et {parce qu'il} rend le son le plus grave, est appelé le principal. Vient ensuite l'hypate des mèses, c'est-à-dire la principale

du milieu, sous-entendu 'des cordes'; la parhypate des mèses c'est-à-dire la sous-principale des <cordes> du milieu ou bien <celle qui est> placée près de la principale <des cordes> du milieu; le lichanos des mèses, c'est-à-dire la troisième des <cordes> du milieu. La mèse vient en huitième place. Mèse se traduit par 'milieu', soit parce qu'elle occupe toujours le milieu entre deux séries de sept cordes, soit parce qu'elle marque la fin de l'octave précédente et le début de la suivante et tient lieu d'une double corde. De plus, lorsque la huitième corde avec la première fait entendre un accord d'octave, on ne trouve pas pour cette raison seize cordes dans un double octave mais quinze seulement, parce que la mèse, comme nous l'avons dit, prend la place de la seizième corde. 'Paramèse' signifie 'placée près de la <corde> médiane'. 'Trite des diézeugmènes', trite signifie 'troisième depuis la mèse' et diézeugmènes signifient 'disjointes', ou bien 'divisées', sous-entendu 'cordes'.

40. Car lorsque deux tétracordes sont réunis à une corde placée en <leur> milieu, cette union en grec s'appelle synemmenon, c'est-à-dire 'conjonction'. On l'appelle aussi synaphè, c'est-à-dire 'réunion' chaque fois qu'une <corde> médiane, <constituant> un terme, continue et réunit deux tétracordes. Le contraire s'appelle diezeugis, ce qui peut se dire 'disjonction', chaque fois que deux tétracordes sont séparées et différent entre eux d'un ton complet. 'Paranète des diézeugmènes' se dit ainsi parce qu'elle est placée près de la nète, c'est-à-dire la dernière des disjointes. C'est la nète des diézeugmènes qui la suit, c'est-à-dire la plus basse ou la dernière des disjointes. 'Trite des hyperbolées' signifie 'la troisième des supérieures' sous-entendu 'cordes'. 'Paranète des hyperbolées', c'est-à-dire jointe à la nète, ce qui signifie 'placée avant la dernière des plus hautes <cordes>'. 'Nète des hyperbolées' se traduit par 'dernière des <cordes> supérieures'. De plus ces trois toutes dernières cordes rendent le son le plus aigu et le plus ténu de toutes les cordes, d'où leur appellation de 'supérieures'.

41. Voyons maintenant de quelle façon, dans ces quinze cordes, tous les accords se retrouvent. La proslambanomène est éloignée de la deuxième corde, qui est l'hypate des hypates, d'un ton entier. La proslambanomène elle-même est à une octave de la mèse et rend avec elle, c'est-à-dire avec la mèse, un accord d'octave. Et la même proslambanomène avec la quatrième corde, c'est-à-dire avec le lichanos des hypates, donne l'accord de quarte. Ce lichanos des hypates donne, avec la mèse, l'accord de quinte,

et se situe à cinq cordes d'elle. A son tour la mèse est distante d'un ton de la paramèse et la même mèse, avec la nète des diazeugmènes, qui est la cinquième corde depuis la mèse, produit un accord de quinte, lequel accord est appelé octave et quinte. La susdite nète des diazeugmènes avec la nète des hyperbolées -- la quatrième corde -- produit l'accord de quarte. En retour la proslambanomène avec la nète des hyperbolées, c'est-à-dire la première corde avec la quinzième, donne l'accord de double octave.

42. Nous avons donc, dans les quinze cordes, tous les tons et tous les accords. Quiconque toutefois examine avec plus de soin les détails de la science musicale ne trouvera pas plus que cinq tétracordes, ceux des hypates, mèses, synemmes, diézeugmènes, hyperbolées. Ils peuvent ainsi se traduire: prenons les hypates pour des principales, les mèses pour des moyennes, les synemmes pour des conjointes, les diézeugmènes pour des disjointes, les hyperbolées pour des supérieures. Il serait trop long de démontrer tout cela en cet endroit, car nous ne nous sommes pas proposé d'exposer dans cette lettre le développement complet de toute la science musicale puisque Boèce, cet auteur remarquable, a réussi avec peine dans ses cinq livres à expliquer sa complexe subtilité. Notons seulement ceci: les cinq tétracordes ci-haut nommés sont compris dans les vingt-huit cordes.

43. Ceci dit à propos des cordes et de leurs noms, il est temps maintenant que nous exposions un peu plus clairement et ouvertement, pour ceux qui les connaissent moins, les noms des accords et leur notation. De fait, bien que nous ayons rappelé plus haut, dans sa plus grande partie, tout ce qui a trait à la musique, les noms des accords, parce qu'ils sont grecs, nécessitent néanmoins un commentaire.

44. Le grec diatessaron peut donc se rendre par 'quatre' en latin, non pas parce qu'il consiste en quatre nombres ou parties comme il arrive avec l'hémiole, c'est-à-dire le ton et demi, mais parce qu'il est formé de quatre sons ou notes séparés entre eux par un certain intervalle. L'accord de quarte comprend donc en fait quatre notes, mais trois intervalles. Ce qu'est un intervalle a été démontré plus haut: c'est la distance séparant un son aigu d'un son grave. Et lorsque la plus haute note contient la plus basse ou que le plus grand son contient en lui tout le plus petit son et en plus la troisième partie de la note ou du son le plus petit, il crée l'accord de quarte et se produit

toujours sur la quatrième corde. Enfin la proslambanomène avec le lichanos des hypates donne une quarte, comme il a été démontré plus haut.

45. Diapente se traduit par 'à l'aide de cinq': dia qui en grec signifie 'à l'aide de', est une préposition, et pente signifie 'cinq'. On appelle cet accord diapente parce qu'il est réalisé à l'aide de cinq notes ou sons; il comprend donc cinq notes, mais quatre intervalles. De même, quand la plus haute note dépasse la plus basse note d'une quantité égale à elle-même et surpasse en plus d'une demie la note dépassée, soit à l'aigu, soit au grave, cet accord se nomme quinte et se produit toujours sur la cinquième corde. En effet le lichanos des hypates, avec la mèse, donne l'accord de quinte.

46. Diapason peut se traduire par 'à l'aide de tous'; il est formé en effet de tous les demi-tons, tons et accords, tant il est vrai que l'octave est formée d'une quinte et d'une quarte. Ainsi, quand la plus haute note dépasse la plus basse note d'une quantité double de la sienne, soit dans l'aigu tendu soit dans le grave relâché, un tel accord s'appelle octave et se produit toujours sur la huitième corde: la proslambanomène en effet, avec la mèse, donne l'accord d'octave, qui est préséant et plus noble que les autres accords. De plus l'accord d'octave et quinte se produit quand la plus haute note ou son surpasse la plus basse note ou son d'une quantité triple d'elle-même, à l'aigu ou au grave; il se produit toujours sur la douzième corde. C'est la proslambanomène avec la nète des diezeugmènes qui donne cet accord d'octave et de quinte.

47. Il s'agit d'un accord de double octave lorsque la plus haute note ou son surpasse la plus basse note ou son d'une quantité quadruple d'elle-même, à l'aigu ou au grave, et <cet accord> se produit toujours sur la quinzième corde. La proslambanomène avec la nète des hyperbolées donne cet accord de double octave.

48. Mais il s'agit d'un ton lorsque la plus haute note ou son contient en entier la plus basse note ou son et en plus sa huitième partie. Il se produit toujours sur la seconde corde. La proslambanomène avec l'hypate des hypates donne ce ton entier. On doit aussi savoir que ce qui en arithmétique est appelé 'épogdous', s'appelle ton en musique. Epogdous, lui, se dit d'après épiogdous, c'est-à-dire 'super-octave'. Le ton, lui, se divise en deux demi-tons, pas du tout parce que les demi-tons sont des moitiés égales, mais parce qu'on qualifie d'habitude de 'demi' tout ce qui ne

remplit pas une pleine mesure. Et pour prouver la véracité de ce point de la façon la plus facile, prenons le rapport sesquioctave $9/8$.

49. Entre ces <nombre> aucun nombre intermédiaire ne tombe naturellement. Multiplions-les donc par deux: deux fois huit donne seize, deux fois neuf donne dix-huit. Entre seize et dix-huit se trouve un nombre naturel, à savoir dix-sept. Disposons donc par ordre ces trois nombres, seize, dix-sept et dix-huit. En rapprochant seize et dix-huit on obtient le rapport sesquioctave qui produit par conséquent le ton <entier>. Mais ce rapport, le nombre dix-sept, qui se tient en leur milieu, ne le répartit pas en parties égales. Comparé en effet à seize, il contient en lui-même le ton seize et en plus sa seizième partie, c'est-à-dire l'unité. Si l'on compare de nouveau dix-sept et dix-huit, on trouve en dix-huit <le nombre> dix-sept et en plus sa dix-septième partie, c'est-à-dire l'unité. Ce n'est donc pas par ces parties qu'il surpasse à la fois le plus petit <nombre> et qu'il est surpassé par le plus grand, car la plus petite fraction est dix-sept, la plus grande seize, et ces deux fractions forment des demi-tons, dont l'un est majeur, l'autre mineur.

50. Dans quels nombres ces demi-tons <peuvent-ils> être retracés ou démontrés, nous pourrions en ce lieu le dire abondamment et de plusieurs manières, et commenter les diverses opinions de divers auteurs, ce que nous omettrons pour deux raisons: à la fois pour que ce traité en forme de lettre ne prenne pas l'ampleur d'un livre, et qu'on nous objecte: "il a commencé une amphore: pourquoi, la roue tournant, en sort-il une cruche?" -- et aussi pour ne pas créer de plus grande difficulté de façon à obscurcir les facultés des lecteurs plutôt que de les informer à l'aide d'exemples clairs. Ainsi, bien que le demi-ton et ses divisions soient la plus petite partie de l'art des sons, c'est là néanmoins le plus difficile de tout ce qui est vraiment difficile, et nécessite une laborieuse explication. Et, dans un sujet naturellement obscur, celui qui ajoute trop d'explications, plus qu'il n'est nécessaire, ajoute aux ténèbres sans en diminuer la complexité.

51. Qu'il suffise seulement de savoir ceci: la moitié du demi-ton s'appelle dièse, qui est la quatrième partie d'un son; de la même façon tétrastémoria se rend par 'quatrième partie d'un ton', tritémoria par 'troisième partie'. La plus grande partie du ton, c'est-à-dire le demi-ton majeur, est appelé par les Grecs apotome, ce qui pour nous peut se rendre par 'coupure'. Il est en effet naturel que chaque fois qu'on

effectue une division de façon à ne pas obtenir des parties égales, autant la plus petite fraction en surpasse une plus petite de moitié, autant la plus grande fraction la surpasse de moitié. Si donc on ajoute un apotome au demi-ton, il devient un demi-ton majeur.

52. Le ton entier par conséquent est formé d'un apotome et d'un demi-ton. En outre le demi-ton diffère de l'apotome d'un comma. Et à ce sujet l'apotome n'est rien d'autre qu'un demi-ton mineur et un comma, car si l'on enlevait deux demi-tons mineurs à un ton entier, le reste serait un comma. Or le comma est le dernier son perceptible pour l'ouïe. Mais le pythagoricien Philolaus enferme les plus petits intervalles des tons dans les définitions suivantes. Le dièse, dit-il, est l'intervalle qui rend le rapport sesquiterce plus grand que deux tons. Le comma, lui, est l'intervalle qui rend le rapport sesquioctave plus grand que deux dièses, c'est-à-dire que deux demi-tons mineurs. Le schisma est la moitié d'un comma, tandis que le diachisma (est) la moitié d'un dièse, c'est-à-dire d'un demi-ton mineur.

53. Ces notions prouvent que, quoique le ton se divise, à vrai dire, principalement en un demi-ton mineur et un apotome, il peut aussi se diviser en deux demi-tons et en un comma, ce qui le rend divisible en deux diaschismas et un comma. La moitié complète du ton, c'est-à-dire le demi-ton, se compose de deux diaschismas, c'est-à-dire du demi-ton mineur et d'un schisma qui est la moitié d'un comma. En effet, bien qu'un ton entier soit la réunion de deux demi-tons mineurs et d'un comma, si quelqu'un voulait le diviser sans reste, il obtiendrait un demi-ton mineur et la moitié d'un comma. Or un demi-ton mineur se divise en deux schismas, et la moitié d'un comma (est) un schisma. A bon droit donc on a dit que le demi-ton peut être divisé sans reste en deux diaschismas et un schisma. C'est pourquoi le demi-ton entier semble différer des demi-tons mineurs par un schisma; l'Apotome, lui, diffère du demi-ton mineur par deux schismas. Il diffère donc d'un comma. Par ailleurs deux schismas remplissent un comma.

54. Nous avons fait tout cet exposé afin de montrer la difficulté des demi-tons, qui peuvent être exprimés et démontrés davantage par les rapports des nombres que par la diversité des sons. Et s'il se présente quelque chercheur curieux de connaître d'aussi vastes et complexes détails, qu'il lise plusieurs fois le troisième livre du traité de Boèce, souvent cité, sur la science musicale, et là peut-être il satisfera non seulement sa curiosité, mais il pourra aussi mettre son intelligence à l'épreuve: s'il est en effet

capable de comprendre toutes ces <théories>, il saura qu'il n'y a rien de difficile pour lui dans les sept arts libéraux.

55. Omettant donc ce que peu d'intelligences <peuvent> saisir, disons ce que les facultés d'un plus grand nombre peuvent comprendre. Il faut donc savoir que, bien qu'il y ait huit tons qui remplissent l'accord d'octave, il n'y a cependant pas plus de sept sons différents, distants entre eux d'un ton, parce que le huitième <son> est le même, à l'octave, que le premier. Le neuvième <ton> est le même que le deuxième dans le second <octave>. De la même façon le dixième est le même que le troisième dans le second <octave> et ainsi de suite. C'est ce que Virgile avait à l'esprit quand il a dit: "J'ai une flûte assemblée de sept tuyaux inégaux". (Buc. II, 36) Une flûte est ainsi composée de sept tuyaux inégaux car avec ces sept notes ou sons différents toute la gamme est réalisée. D'où certains ne veulent <admettre> que sept tons.

56. Le fait que Marcianus, dans les Noces de la philologie, introduisa les neuf muses chantant divers poèmes, est une allusion à la musique céleste, qui comprend, dit-on, neuf ordres, nommément les sept planètes, la huitième étant la sphère céleste et le neuvième, la terre. Mais huit suffisent à donner tous les accords; la neuvième, c'est-à-dire la terre, demeure perpétuellement silencieuse parce qu'elle est immobile. La raison? Une fois que les huit muses étaient transportées sur les orbites célestes, la neuvième, c'est-à-dire Thalie, demeura sur la terre. Uranie prit place dans la sphère céleste, Polymnie dans celle de Saturne, Euterpe dans celle de Jupiter, Erato dans celle de Mars, Melpomène dans celle du Soleil, Terpsichore dans celle de Vénus, Calliope dans celle de Mercure, Clio dans celle de la Lune, pour y composer leurs doux chants, mais seule Thalie fut abandonnée dans la poison d'un champ en fleurs, (c'est-à-dire demeura sur la surface de la terre) et celui qui la transportait, (c'est-à-dire le cygne chargé de la porter), fatigué de porter son fardeau et même de s'élever dans les airs, (en d'autres termes, ne voulant plus la porter ou s'élever dans les airs, c'est-à-dire s'envoler vers le ciel), gagna des étangs nourriciers, (c'est-à-dire qui l'avaient nourri et qui lui étaient chers). Thalie en effet vient de 'theton lia', c'est-à-dire déposant des semences, ce qui convient à merveille à la terre qui fait pousser l'herbe verdoyante et porteuse de semence.

57. Certains par ailleurs disent que les neuf muses sont ainsi appelées parce qu'elles représentent les neuf composantes de la voix humaine. Toute parole est en effet

formée de ces neuf éléments: d'abord par le rapprochement des quatre dents, <puis> par le serrement des deux lèvres, le plectre de la langue, l'orifice de la gorge, la respiration des poumons. Si en effet un de ces <éléments> venait à manquer, la voix ne se produirait pas.

58. Mais voici que, tandis que nous nous efforçons d'expliquer les tons, nous nous sommes égarés trop longtemps dans la très vaste et très profonde forêt de la science musicale, qui est enveloppée d'une telle obscurité et d'une telle noirceur qu'elle semble échappée au savoir humain. Ils sont en effet très peu nombreux ceux qui en apprécient, en toute connaissance de cause, l'essence et le caractère; et malgré ce qu'ils comprennent à son sujet, ils ne peuvent le démontrer clairement par l'habileté de leurs mains. D'autre part il en est plusieurs qui la pratiquent avec leurs doigts ou qui l'expriment avec leur voix, mais qui en comprennent très peu l'essence et la nature. Demandez par exemple à un citharoède ou à un joueur de lyre ou à n'importe quel autre <instrumentiste> de démontrer sa connaissance des instruments de musique ou des accords, ou de la parenté entre les cordes, de quelle façon une corde est associée à une autre par un rapport numérique précis: il ne vous donnera aucune réponse satisfaisante. Il avouera seulement qu'il fait les choses ainsi qu'il l'a reçu et appris de son maître. Puisque, par conséquent, la musique, dans sa plus grande partie, se dérobe aux connaissances et aux profanes, elle gît pour ainsi dire dans les profondeurs enveloppée de ténèbres.

59. C'est de là, dit-on, qu'a été forgé la fable d'Orphée et d'Eurydice. Orphée aimait la nymphe Eurydice, qu'il prit pour femme en la séduisant au son de sa cithare. Le pasteur Aristée l'aimait aussi, et, une fois qu'il la poursuivait, celle-ci dans sa fuite mit le pied sur un serpent et mourut. Lorsqu'il l'eût appris, son époux tenta, au son de sa cithare, de la ramener depuis les enfers jusque sur la terre, mais bien en vain. Orphée se dit d'après 'oreon phonè', c'est-à-dire 'la plus belle voix'. Eurydice signifie 'profonde faculté de juger'. Ainsi, Orphée veut rappeler Eurydice des enfers au son de sa cithare mais ne réussit pas parce qu'il <symbolise> l'esprit humain qui essaie de pénétrer la profondeur de la théorie musicale et, à l'aide de principes précis de la juger, de la clarifier et de la ramener vers la lumière, c'est-à-dire d'en faire une science. Mais celle-ci, fuyant la connaissance humaine, gît dans les ténèbres de l'ignorance.

60. On doit en outre ^{savoir} qu'il ne (peut être) considéré comme musicien celui qui est uniquement interprète: est vraiment musicien celui qui naturellement est capable de discourir sur la musique et d'en expliquer la nature avec des preuves sûres. Tout art en effet, et toute discipline comporte naturellement une valeur plus honorable que le métier accompli par la main et le travail de l'artiste, car il est beaucoup plus grand de savoir ce que l'on fait que de faire ce que l'on a appris d'un autre. En effet le métier corporel apparaît comme le serviteur, tandis que la raison commande comme une maîtresse. Donc, autant l'esprit l'emporte sur le corps, autant parmi les connaissances intellectuelles la musique occupe une place insigne. Il ressort de ceci que, alors que la raison n'a pas besoin d'agir, aucune oeuvre manuelle ne peut être accomplie sans le concours de la raison. D'où le sens de notre affirmation: les artistes interprètes n'ont pas reçu leurs noms de la discipline musicale mais plutôt des instruments eux-mêmes: citharoède en effet se dit d'après cithare, lyriciste d'après lyre, flûtiste d'après flûte, et les autres ont reçu leurs noms d'après les noms de leurs instruments. Mais le musicien prend son nom, non de quelque instrument, mais de la musique elle-même.

61. Est donc musicien celui qui, d'un esprit réfléchi, a acquis avec soin la science du chant non par la servitude du travail, mais par le pouvoir de la réflexion. Et quiconque ignore complètement la nature et les éléments de la science musicale, c'est en vain qu'il s'approprie le nom de chanter, même s'il sait chanter à la perfection. Ce n'est pas en effet le lecteur, mais celui qui explique la lecture qui est appelé maître. Et s'il arrive que des enfants chantent de mémoire les paroles des psaumes, ils se montrent cependant étrangers à leur signification, parce qu'ils ne savent pas en pénétrer le sens mystique. De même qu'il ne suffit pas, selon les vues des hommes érudits, d'apercevoir les couleurs et les formes à moins de rechercher quelle est leur propriété, de même il ne suffit pas d'avoir l'âme charmée par les chants musicaux: il faut aussi apprendre par quel rapport les sons ou les notes sont unis entre eux.

62. Nous n'avons fait qu'effleurer ces quelques notions tirées de plusieurs (auteurs) pour ne pas nous attirer par notre ignorance le rire des musiciens et des chantres expérimentés. Et nous ne proposons nullement la lecture de cet ouvrage à Walcaud, et nous n'incitons pas son esprit à apprendre les notions (qui y sont contenues): c'est en vain que l'âne essaie de jouer de la lyre. Mais sachant, Excellence, que vous êtes un chanter remarquable et accompli, c'est à votre éminente sagesse et aux autres chantres

expérimentés, que s'adressent notre discours et notre discussion. Que les mots de cette lettre ne soient prononcés que par vous et par un très petit nombre d'autres musiciens, s'il vous arrive d'en faire la lecture. Quant aux autres, nous les écartons, estimant que ceux qui sont incapables de comprendre ces mots avec leur intelligence, semblent indignes même de les lire.

63. Pour ne pas paraître avoir laissé de côté ce qu'il convient de ne pas omettre dans l'accomplissement de cette tâche, nous plaçons à la fin ce qu'il convenait, si la mémoire ne nous trompe, de rappeler plus haut en son lieu. Quelques-uns demanderont ce que signifient ces mots par lesquels nous distinguons, dans la musique naturelle, la tonalité des tons, (par exemple: Nonannoane, Noeais, Noioeane et autres semblables) et si ces mots peuvent se traduire? A cela on doit répondre qu'ils ne se traduisent absolument non pas parce qu'ils ne signifient rien: ils ont en effet été forgés par les Grecs dans le seul et unique but de rendre compréhensible à la fois pour l'oreille et pour l'esprit, en raison de leur sonorité variée et dissemblable, l'admirable variété des tons. Mais il est temps de mettre un terme à cet interminable discours.

Révérendissime père, que la providence d'en haut daigne conserver saine et sauve votre Excellence pendant plusieurs années encore pour le bien de toute sa sainte Eglise.

V. COMMENTAIRE

1. Armonica: nous conservons, au lieu du traditionnel harmonica, la graphie ar- des mss, plus près du grec ἀρμονική. Quant à l'armonia elle-même, la plus ancienne définition est celle du philosophe pythagoricien Philolaos de Crotonne (fl. vers 440 a.C., selon Platon, Phédon, 61e).

(Fr. 10 dans Hermann Diels, Die Fragmente der Vor-Sokratiker, 9e éd. par Walter Kranz, Berlin, 1951, t. 1, p. 410; fr. cité par Nicomaque, Arith., II, 19) et Fr. 6 (p. 252 T en): ἀρμονίας σε πέτεσθαι.

De son contemporain Archytas de Tarente, nous avons aussi un fr. sur l'armonia (Diels, ibid., p. 435, fr. 2).

Cf. Cléonide, 81: "Harmonica est scientia naturam compositionis harmonicae et considerandi. harmonice compositum autem est id, quod et ex sonis et ex intervallis ordinem quendam habentibus constat. partes eius autem sunt septem: de sonis, de intervallis, de generibus, de systemate, de tono, de mutatione, de melopoeia".

C'est là le plan du traité de Régionon.

2. Institutione: nous traduisons par "Institution", tout comme on le fait pour l'Institutio Oratoria de Quintilien. C'est là d'ailleurs un titre fréquent chez les musicistes du Moyen Age, par déférence à l'endroit de leur modèle, Le De Institutione Musica de Boèce. Cf. aussi, Cassiodore, Institutiones Musicae, Hucbald, De Armonica Institutione et, chez les Grecs, Nicomaque de Gérase, Armonikon Encheiridion, Cléonide, Eisagôgè Armonikè, Gaudence, Armonikè Eisagôgè.

3. Rathbodo: Sur cet ecclésiastique, tels sont les renseignements que nous avons pu glaner:

1^o "RADBODUS; Archiepiscopus Trevirensis a. 905. Epistolam edidit Formatam sive Canonicam ad Rotbertum Episcopum Metensem pro Gislemaro Presbytero, ut ei deinde in ipsius parochia degere liceat. Exstant in Conciliis Labbei et Harduini" (Fabricius, Bibliotheca latina Mediae et infinae latinitatis, 1754, reprod. Akademische Druck, Grag, Autriche, 1962, t. V/VI, p. 333).

2^o "Rathbode, de St. Maximin de Treves. Né à Longuich, village distant de Trèves d'environ une lieue, il se fit

moine à St. Maximin, y devint maître des écoles, & homme célèbre par son savoir & par ses écrits" (dom Jean François, Bibliothèque générale des écrivains de l'ordre de saint Benoît, 1777, reprod. Louvain-Héverlé, 1961, t. 2, p. 453a).

30 Ratbod, abbé de Merloc, selon les uns, d'Epternac, suivant les autres, devint le successeur de Bertulfe (aussi abbé de Merloc, nommé évêque par Charles le Chauve, ibid., p. 257) dans le siège de Trèves. Il présida, l'an 888, au concile de Metz, tenu le 1er mai. L'an 895, Zuentibolde, ayant été fait roi de Lorraine, le nomma son archichancelier. Ratbod assista, la même année, au concile de Tribur, ou Teuver. L'an 898, par un diplôme du 5 février, Zuentibolde érigea le pays de Trèves en comté particulier, soumis immédiatement à l'autorité royale, et le donna à l'archevêque de Trèves, pour le gouverner par lui-même ou par son avoué, ce qu'il confirma, l'année suivante, par un autre diplôme, et telle est l'origine de la supériorité territoriale des archevêques de Trèves (De Hontheim, Hist. diplom. Trevir., t. 1, p. 236-239). Quelques temps après, Ratbod encourut la disgrâce de Zuentibolde, qui le frappa dans un accès de colère. Ce trait de brutalité fut, sans doute, un de ceux qui déterminèrent des seigneurs lorrains à secouer le joug de ce prince. L'an 902, Ratbod obtint de Louis, roi de Germanie et de Lorraine, la ratification du privilège accordé à l'archevêque Wiomade, par le roi Pépin, d'être exempt de la juridiction de tout juge séculier. L'an 913, le roi Charles le Simple, devenu maître de la Lorraine après la mort de Louis [IV] rendit un diplôme le 13 août, par lequel il statua que l'élection de l'archevêque de Trèves serait faite par le clergé et par le peuple. Mais fr Hontheim met la mort de Ratbod au 30 mars de l'an 915.¹

Ratbod serait donc mort la même année que Réginon. Il eut pour successeur Ruotger ou Roger.

1 L'Art de vérifier les dates des faits historiques, des chartes, des chroniques, et autres anciens monuments, depuis la naissance de Notre-Seigneur (...) par un religieux de la congrégation de S. Maur, Paris, Valade, Imprimeur du roi, 4e éd., 1819, 18 vol. in-80+1 vol. de tables; t. 15, p. 258. L'auteur de cet ouvrage est dom François Clément (1714-1793), qui acheva le onzième vol. de l'HLF, rédigea le douzième et prépara le treizième (Préléminaire, t. 1, p. vi), 2e éd. 1770, in-f0; 30 1783-92. Chevalier (Répertoire, t. 2, col. 3863), donne cet autre renseignement: Ratbod fut élu archevêque de Trèves le 8 avril 883.

4. Treverensis: La ville de Trèves (Augusta Trevirorum, Trier) fut fondée sur l'ordre d'Auguste entre 16 et 13 ap. C. et fut le chef-lieu de la préfecture des Gaules, avant que ce siège ne fût transporté à Arles, vers 395, "pour des raisons purement politiques et administratives" (J.-R. Palangue, La date du transfert de la préfecture des Gaules de Trèves à Arles, REA, 36, 1934, 359-365).

Détruite par les Huns en 451, la ville fut attribuée aux Francs de l'Ouest, c'-à-d. à l'Allemagne, par le traité de Mersen en 870. Douze ans plus tard, Trèves eut à subir la vague de l'invasion normande qui venait de raser Prüm. Située à la limite névralgique séparant l'Allemagne de la France, celle-ci s'en empara en 1794 mais dut la céder à la Prusse en 1894 (La Grande Encyclopédie, Paris, 1886-1902, t. 31, p. 366; Augène Albertini, C.-R. de l'Acad. des Ins-cript., 1936, p. 166-170; dom H. Leclercq, art. Trèves, dans le Dict. d'archéol. chrétienne et de liturgie, Paris, Letouzey, t. XV-2, 1952, col. 2716-24).

5. ecclesiae: du grec ἐκκλησία, assemblée (du peuple); Pline le Jeune l'emploie dans ce sens en latin: "bule et ecclesia consentiente" (Ep., 10, 110, 1). Mais le mot a un sens proprement chrétien, désignant d'abord l'"assemblée des premiers chrétiens pour célébrer leur culte" (Gaffiot). Cf. s. Augustin, Epist., 190, 5, 19: "Sicut ergo appellamus ecclesiam basilicam, qua continetur populi qui continetur, significamus locum qui continet" (PL 33, c. 863). L'historien Ammien Marcellin (4e siècle) désigne aussi par ce vocable l'édifice où se tenait l'assemblée des chrétiens: "progressus in eorum ecclesiam, sollemniter numine orato discessit" (Historiae, 21, 2, 5).

Mais Régiron donne à ce mot le sens de diocèse, par opposition aux paroisses qui, fait curieux, sont désignées par diocesibus (Du Cange, s. v. ecclesia).

6. Diocesis: pour 'diocesibus', du grec διοίκησις; sens classique: "étendue d'un gouvernement, d'une juridiction, circonscription, département" (Gaffiot, Dict. latin-français, Paris, Hackett, 1934, s.v.). Cf. Cicéron: "omnium illarum dioecesium" (ad Familiares, 3, 8, 4); "portus nostrarum dioecesium" (ad Atticum, 5, 15, 3).

Sens chrétien: circonscription sous la juridiction d'un évêque (d'où le calque diocèse). Sidoine Apollinaire: "quodam tempore, dum dioceses uisitare..." (Epist., IX, 16).

7. Antiphonarium: "L'Antiphonaire est une appellation très vaste au moyen âge, dont le sens s'est aujourd'hui rétréci; l'Antiphonale missarum était jadis le livre in quo Introitus ceteraque antiphonae in Missa dici solitae continebantur; c'est ainsi que l'Antiphonaire de Saint-Gall, publié dans la Paléographie musicale, correspond au Liber Gradualis; l'Antiphonaire est aujourd'hui le recueil des Antiennes de l'année, et se divise en Vespéral et en Diurnal" (Pierre Aubry, La musicologie médiévale, p. 116).

Les plus anciens antiphonaires conservés sont effectivement les nos 359 (PM, 17) et 339 (PM, 1) de Saint-Gall, écrits vers 900, donc à l'époque où Reginon compilait son propre Tonarius.

Il y avait aussi des Responsoriaux, des Missels Pléniers, des Hymnaires, des Tropaires, des Prosaires, des Versiculaires, des Collectaires, des Kyrialia etc.

En distribuant les antiennes selon l'ordre de leurs tons ou modes, Reginon rendait un grand service aux chantes de l'époque qui, en l'absence de toute portée musicale, devaient s'en remettre uniquement à leur mémoire pour retenir la hauteur des sons et les intervalles.

8. antiphonas: l'antiphone ou antienne est, dans son acception générale, un court texte chanté à l'office avant et après un psaume, à l'origine entre les versets du psaume, comme un refrain. Le terme englobe aussi les antiennes de la messe, Introit, Offertoire et Communion (cf. Apel, GC, p. 392). "L'antiphone ou antienne constitue une partie essentielle de la psalmodie à deux chœurs alternatifs; c'est une cantilène entonnée par le préchantre avant le psaume ou le cantique biblique, et qui se répète en chœur, le psaume ou le cantique terminé. Musicalement elle forme l'introduction et le final du chant psalmique, auquel elle se relie par la communauté de mode" (GM, p. 83).

L'étymologie du mot est grecque: dans Platon, par exemple, il y a antiphonie quand la lyre joue une mélodie et que le mélodiste en chante une autre. Platon bannit ce genre musical (une sorte de "contrepunt") parce que trop difficile et compliqué pour l'enfant (Lois, VIII, 812d).

D'après Reinach, "l'expression a pour origine la pratique des chœurs mixtes où les voix d'enfants et d'adultes chantaient la même mélodie, en apparence à l'unisson, en réalité à l'octave" (REG, 5, 1892, p. 35).

Techniquement, ἀρτίφωνία signifie octave, par opposition à la ὁμόφωνία (unisson) et à la πλῆροφορία (quinte). Cf. Ps.-Aristote, Problemata, XIX, 918b: δὲ τὴν ἡδίστην τὸ ἀρτίφωνον τὸ ὁμόφωνον; et 921a: τὸ ἀρτίφωνον ὁμόφωνον ἐστὶ δὲ πλῆφορον.

Gevaert croyait fermement à l'origine grecque de l'antiphone: "Le chant antiphonique a pris à la musique des anciens Hellènes les quatre octaves modales les plus aigues, l'éolienne, l'iaastienne, l'hypolydienne, la dorienne: celles qui ont leur consonance principale, la quinte, au grave (p. 9), et dont le son inférieur revêt le caractère de tonique" (Mélopée, p. 98). Cette question sera discutée apropos des modes. Auparavant: "aussi bien son origine est purement musicale. On a vu chez les Anciens tout morceau de chant était précédé d'un prélude instrumental (p. 34), dont le but technique était d'inculquer à l'auditeur (et à l'exécutant lui-même) le ton et le mode de la mélodie vocale. Lorsque l'Eglise adopta la psalmodie collective, une formule musicale de même genre devint indispensable pour indiquer au chœur des fidèles l'air et le diapason du psaume à chanter. Or les instruments n'ayant pas accès au sanctuaire, leur rôle passa à la voix du préchantre, et le prélude se transforma en une antienne¹, tantôt vocalisée sans autre texte que les syllabes du mot hébraïque Alleluia, tantôt sur un verset tiré de la Bible" (GM, p. 84).

1 "Antiphona inchoatur ab uno unius chori, et ad ejus symphoniam psalmus cantatur per duos choros" (Amalaire de Metz, de Off. eccl., IV, 7).

Cf. Walter Odington: "Antiphona dicta quod sit vox reciproca, et per eam psalmus intonatus de choro ad chorum revertatur" (CS, t. 2, 217a).

Willi Apel, pour sa part, déclare: "In early Christian rites, antiphonia came to denote the singing of the successive verses of a psalm by alternating choruses. This meaning of the term probably originated in the fact that the second chorus originally consisted of women and boys who repeated the melody at the higher octave. Very early antiphonal psalm-singing was enriched by the addition of a short sentence sung by the whole choir and repeated after each verse or pair of verses as a refrain. It was this additional text and melody which finally came to adopt and retain the name antiphon" (HDM, p. 41).

Voici comment s'exécutait l'antiphonie psalmique chrétienne:

"the first choir intoned the verse of praise, the antiphon, which was repeated by the second choir. The first choir then repeated it a third time, followed by the first verse of the psalm; the second choir repeated the antiphon once again and sang the second verse of the psalm, and so on" (Egon Wellesz, *NOxHM*, t. 2, p. 6-7, d'après J.-B. Thibault, Ordre des Offices de la semaine sainte à Jérusalem du IV^e au Xe siècle, Paris, 1926, p. 57-63).

La distinction entre le chant antiphonique, consistant en deux demi-choeurs qui se répondent, et le chant responsorial, où un choeur répond à un soliste (le cantor) n'est pas aussi formelle qu'on l'a longtemps cru (cf. l'art. très documenté Antiphon dans MGG), sans doute sur la foi d'Aurélien de Réomé: "Antiphona dicitur vox reciproca, eo quod a choris alternatim cantetur: quia scilicet chorus, qui eam cepit, ab altero choro iterum eam cantandam suscipiat (...) Reperta autem sunt primum a Graecis, a quibus et nomina sumserunt (...) Responsoria autem ab Italis primum reperta sunt: dicta autem responsoria, eoquod uno cantante (moris enim fuit apud priscos a singulis responsoria cani) reliqui omnes cantanti respondere" (GS, t. 1, 60a).

9. differentias: Martini, note (1) pag. 1: "Vocantur evovae id est vocales saeculorum amen in fine omnium Psalmorum". (Gerbert, note a) p. 230: "Differentiae octo tonorum solent notari in extremis syllabis doxologiae Gloria Patri Etc. in fine cuiuslibet psalmi, vocalibus nempe euovae duarum ultimarum vocum saeculorum amen".

Pour unir de façon harmonieuse la fin (terminatio) du psaume et le début de l'antienne, on trouvait, même pour des psaumes appartenant à un même mode, différentes terminaisons convenant au début de l'antiphon: ce sont là les différences, dont le nom plus ancien était tropus (Cf. P. Wagner, Einführung, t. 1, p. 130 de la traduc. anglaise).

Le terme differentia est issu de la terminologie arithmétique latine: il désignait une proportion, comme par ex. chez Boèce:

differentiae duplae: $\frac{1}{2}, \frac{2}{4}, \frac{4}{8}, \frac{16}{32}$ etc.

differentiae triplae: $\frac{2}{3}, \frac{6}{9}, \frac{18}{27}, \frac{54}{81}$ etc.

(de Arithmetica, II, 47-48; PL, 63, c. 1153-59)

10. syllaba: Martini, n. 2, p. 1: "sillaba". Le mot est attesté chez Plaute: "cum legeres, si unam pec-cauisses syllabam" (Bacch. 433). Le musicographe grec Nicomache, citant le philosophe pythagoricien Philolaos, donne au mot συλλαβή le sens de quarte (diatessaron; Meibom, p. 16 Jan, p. 253, cf. note).

11. concinientia: post-classique; cf. Macrobe, Somn., I, 5, 15: "Sed et ad ipsam coeli harmoniam, id est concinientiam..."

12. superstitiosus: péjoratif; Cic. de Divinatione, II, 118: "isti philosophi superstitiosi"; Tite Live, 6, 5, 6: "superstitiosus principibus". Sur l'étymologie, Cic., de Natura Deorum, II, 72: "Nam qui totos dies precabantur et immolabant ut sibi sui liberi superstites essent, superstitiosi appellati sunt, quod nomen patuit postea latius".

13. responsoria: répons; terme de la latinité chrétienne, non attesté avant s. Jérôme; cf. Isidore: "responsoria...uocata hoc nomine quod, uno canente, chorus consonando respondeat" (de ecclesiasticis officiis, I, 9; PL, 83, c.). "Responsorios cantus uocant quod, alio desinente, id alter respondeat (...) inter responsorios autem et antiphonas hoc differt, quod in responsoriis unus uersum dicit, in antiphonis autem uersibus alternant chori" (Origines, 6, 19, 8).

Issu du responsorial, le répons s'appliquait, surtout à l'origine, au Graduel et à l'Alleluia.

On distingue les responsoria brevia et les r. proluxa (Matines et Nocturnes des fêtes de 1re classe, à Noël, Pâques, etc.).

14. nothas: du grec νόθος bâtard; cf. Lucrèce, V, 573: "Lunaque, siue notho fertur loca lumine lustrans". Virgile: "supposita de matre nothos furata creauit" (Enéide, VII, 283). Quintilien, 3, 6, 97: "Nothum, qui non sit legitimus sit" (d'après une loi des Douze Tables).

Régimon est le premier théoricien à signaler de façon aussi précise l'irrégularité modale de certaines antiennes, -- irrégularité due au fait que "souvent l'antienne s'enchaîne à un texte musical différent, ce qui explique les "differentiae" par lesquelles elle peut se terminer; ce sont, en quelque sorte, des cadences suspensives" (Armand Machabey, Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XVe siècle, Paris, Richard-Masse, 1955, p. 77, note 2). Après Régimon, Odon à son tour déclare, après

Réginon: "Nullus denique putet, quod omnes antiphonae in suo principio se conveniant cum initio psalmi; maiorem autem partem antiphonarum in fine volunt sibi incipere psalmum, sicut antiphonas: O beatum pontificem, quam multi faciunt de secundo tono; sed fallunt, cum fit de primo, et de septima differentia. Sic et aliae multae antiphonae, quae in formulis praescriptae sunt" (Prooemium tonarii, GS, t. 1, 249a).

Gevaert voyait dans les altérations modales un phénomène semblable aux transmutations phonétiques dans les langues: les "altérations ne proviennent pas, par exemple, de défaillances de la mémoire chez les chantres, ou d'accidents impossibles à vérifier, mais elles sont dues à des causes musicales très compréhensibles pour nous: la tendance à éviter les intonations incommodes à la voix, la confusion entre deux thèmes semblables" (GM, p. 179). Deux causes, selon lui, ont été déterminantes: "Tendance à faciliter l'exécution des cantilènes contenant une succession de triton, ou une fausse quinte décomposée, ou un saut de sixte; Tendance à confondre deux motifs mélodiques qui, tout en appartenant à deux modes distincts, présentent, soit une analogie réelle, soit une fausse analogie" (GM, p. 193).

15. breuiario: abrégé; cf. Sénèque: "ne plus profutura sit ratio ordinaria quam haec, quae nunc uulgo breuiarium dicitur, olim cum latine. Il s'agit ici du Tonarius de Réginon.

Réginon cite comme exemple 14 antiennes et les Introïts.

16. Ante me: Isaïe 43, 10; antienne du samedi avant le 3e dimanche de l'Avent.

Nous donnerons pour chaque antienne, chaque fois qu'elles existent, les réalisations musicales (hypothétiques) de Gevaert. Le signe # indique ici un bécarré.

1er mode, 2e époque:

G a cd d d dc de d d dc ded c de edd c
An-te me non est for-ma-tus De-us, et post me non
dfd ef fe c d f e dc d c c# d a# c cG #c d c#
e-rit qui-a mi-hi cur-va-bi-tur o-mne ge-nu et con-fi-
a G #c d c# a a
te-bi-tur o-mnis lin-gua (GM, p. 334).

17. Ex quod: Luc, I, 44; antienne des 2e vêpres de la Visitation (2 juillet). 1er mode, 2e époque:

G a $\overline{c\#}$ $\overline{cd}$ d dc d $\overline{ed}$ c $\overline{de}$ $\overline{fe}$ d d d $\overline{\#d}$ # c
Ex quo fac-ta est vox sa-lu-ta-tio-nis tu-ae in au-ri-bus
 aG a
 me-is (GM, p. 335).

18. Ex Aegypto: Osée, XI, 12; Matthieu, II, 15; antienne du vendredi de la 1re semaine de l'Avent et de la 6e férie de l'Immaculée; 4e mode, 3e époque:

G a $\overline{cd}$ d d c d e d c d d
 Ex Ae-gy-pto vo-ca-vi fi-li-um me-um (GM, p. 323).

19. Ad te Domine: Ps. 24, 1; Introït du 1er dimanche de l'Avent; 4e mode, 3e époque:

a c c $\overline{cd}$ d d d d c e c $\overline{de}$ d d
 Ad te Do-mi-ne le-va-vi a-ni-mam me-am (GM, p. 329).

20. Sion: 4e férie de la 2e semaine de l'Avent; 4e mode, 3e époque:

$\overline{cd}$ d $\overline{cd}$ $\overline{ec}$ d d d d # d c d # $\overline{\#a}$ $\overline{\#a}$ G
 Si-on re-no-va-be-ris, et vi-de-bis jus-tum tu-um, qui
 a # # d c #
 ven-tu-rus est in te (GM, p. 330).

21. O mors: Osée, XIII, 14; 4e mode, 3e époque:
 $\overline{cd}$ d c d $\overline{ec}$ d d $\overline{\#e}$ d $\overline{\#a}$ $\overline{\#a}$ Ga # d #
 O mors, e-ro mors tu-a: mor-sus tu-us e-ro, in-fer-
 #
 ne (GM, p. 330).

22. Vade iam: Jean, V, 14; VIII, 11; pas de réalisation chez Gevaert.

W: Apel explique ainsi l'ambiguïté des antiennes Ex Aegypto, Sion et O Mors qui ont leur cadence sur ré: "The ambiguity of his modal assignment finds its justification in the fact that all these Antiphons the first and second phrases of the melody definitely suggest the seventh mode, the cadences being respectively on d' and g', while it is only in the short concluding phrase that the fourth mode makes its appearance (AGC, p. 176).

23. Ne reminiscaris: Deutéronome, VIII, 14; antienne du samedi avant le 3e dimanche de septembre; psaume de la Pénitence; 4e mode, 3e époque:

G a G a# #c # # a # $\overline{aG}$ a $\overline{\#a}$ G G G a $\overline{\#c}$
 Ne re-mi-nis-ca-ris, Do-mi-ne, de-lic-ta me-a, vel pa-ren-
 dc a# # # # d de e dc dc #c dc a G a#
 tum me-o-rum: ne-que vin-dic-tam su-mas de pec-ca-tis
 # #
 me-is (GM, p. 331).

24. Tulit ergo: Matthieu, IX, 6; Vêpres du 18^e dimanche après la Pentecôte; 4^e mode, 3^e époque:

G a G G# a a# d # c # a # a # a G a#
 Tu-lit er- go (pa-ra-ly-ti-cus) lec-tum su-um in quo
 a G G Ga #c dc a# # # # d de e dc dc #c
 ja-ce-bat, ma-gni-fi-cans De-um: et o-mnis plebs, ut vi-dit,
 dc aG a a# # #
 de-dit lau-dem De-o (GM, p. 331).

25. Quare: Job, VI, 25; 3^e mode, 2^e époque:
 ED F G a GF E E D E FG a GF E E ED G
 Qua-re de-tra-xi-stis ser-mo-ni-bus ve-ri-ta-tis, ad in-
 a #c # # a#a GF EF E D
 cre-pan-dum ver-ba com-po-ni-tis (GM, p. 361).

26. Multa quidem: Jean, XX, 30; 3^e mode, 2^e époque:
 G a Ga# # # c# a a# a G # a cd c# de d c#
 Mul-ta qui-dem et al-i-a sig-na fe-cit Je-sus in con-spec-
 a a #a G FG ED G a# # a# aG a# # dc# a #aG
 tu di-sci-pu-lo-rum su-o-rum, al-le-luia, quae non sunt
 GF E Ga # a GF (Ga G FE) E
 scrip-ta in li-bro hoc, Al-le-lu-ia (GM, p. 358).

27. Qui odit: Jean, XXI, 25; antienne d'un martyr
 hors le temps pascal, 2^e Vêpres:
 G Ga#c # # c# a# aG G a #a #c # #c d # a# aa
 Qui o- dit a-ni- mam su-am in hoc mun-do, in vi-tam as-ter-
 G aGF G GF E E
 nam cu- sto- dit e-am (GM, p. 356).

28. Et respicientes: Marc, XVI, 4; antienne du dimanche de la Résurrection; 3^e mode; 2^e époque:
 G G G#a# c# #c# #c d e dc c# a# G a G
 Et res-pi-ci-en-tes vi-de-runt revo-lu-tum la-pi-dem
 (GM, p. 357).

29. Quod uni: 1^{er} mode; 2^e époque:
 G #cd d d de d d d # c# a cd e d cd c#
 Quod u- ni ex mi-ni-mis me-is fe-ci-stis, mi-hi fe-cis-tis,
 d c# a a a
 di-cit Do-mi-nis (GM, p. 335).

30. tonorum: génitif de respect ou de relation.

31. permixtae: Martini, n. 4, p. 2: "Consultendum est Librum de Ratione cantus s. Bernardo adscriptus".

Le Padre fait peut-être allusion au Tonale de s. Bernard, dans Gerbert, t. 2, en particulier p. 166.

32. Deus in: Ps. 69, 1; Introït du 12e dimanche après la Pentecôte; Matines (1er Nocturne) du Jeudi saint; sexte du 2 novembre; 7e mode.

33. Accipite: IV Esdras, II, 36; Introït du mardi de la Pentecôte; 4e mode.

34. Deus dum: Ps. 67, 8; Introït du mercredi des Quatre Temps d'été de la Pentecôte; 8e mode.

35. Repleatur: Ps. 78, 8; Introït du vendredi des Quatre Temps d'été de la Pentecôte; 4e mode.

36. Caritas Dei: Romains, V, 5; II Cor., XIII, 13; I Jean, IV, 9; IV, 17; V, 3; Introït du samedi des Quatre Temps d'été de la Pentecôte, de la fête de s. Philippe de Néri, le 26 mai; 3e mode.

37. Iudica: Ps. 34, 1; Introït du lundi saint; 4e mode.

38. Victricem: Sagesse, X, 20; Introït du Jeudi de Pâques; 8e mode.

39. Eduxit: Ps. 104, 43; Introït du samedi in albis; le Graduel de Solesmes lui assigne le 7e mode.

40. Ecce oculi: Ps. 32, 18; Introït du 12 mai, fête de ss. Nérée, Achille, Domitilde et Pancrace, martyrs; 3e mode.

41. Loquetur: Introït du 19 juin, fête de ss. Gervais et Protas, martyrs; 3e mode.

42. Iustus: Alléluia du 8 août, fête de s. Donat, évêque et martyr; 2e mode.

43. Dicit Dominus: Isaïe 56, 7, 59, 21; Introït du 23 novembre, fête de s. Clément 1er, pape et martyr; 1er mode.

44. sonoritatem: post-classique; cf. Priscien, Inst., I, 9. A sa liste Régimon aurait pu ajouter les deux communiones nothae suivantes: Domus mea: qui commence sur le 7e ton et se termine sur le 5e (Liber Usualis, n. 1253), et Unam petit, qui commence sur le 5e ton pour se terminer sur le 7e (LU, n. 1008).

45. in naturali musica: Martini, n. 6, p. 3: "Generis Diatonici".

46. authenticus protus: A) on touche ici à la question la plus difficile de la théorie musicale du Moyen Age, en raison de son ambiguïté et de sa complexité, en même temps que la plus importante. Aussi le problème, débattu en profondeur depuis plus de cent ans, n'a-t-il reçu une explication satisfaisante qu'assez récemment.

Et d'abord, qu'est-ce qu'un mode? Dans la théorie actuelle, un mode est ce qui détermine, à l'intérieur d'un cadre ou d'une échelle donnée (la gamme), l'ordre de succession des tons et des demi tons.

Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Voici, par ordre chronologique, quelques définitions du mode antique:

Vincent: "C'est le système des intervalles compris entre le son final et les autres sons employés dans la mélodie, indépendamment du degré absolu d'acuité et de gravité de tous les sons" (Réponse à M. Fétis, Lille, 1859, p. 10).

M. Emmanuel: "Dans le concept antique, le mode est le rapport qui s'établit entre le son conclusif de la mélodie et chacun des sons antérieurs" (art. Grèce dans EL, t. 1, p. 395).

A. Gastoué: "Le mode c'est le caractère d'une phrase mélodique, constituée par la relation des tons et des demi-tons et l'emploi de certaines formules" (Revue du chant grégorien, janvier 1902, p. 88 n. 1).

A. Idelsohn: "A MODE ... is composed of a number of MOTIVES (i.e. short music figures or groups of tones) within a certain scale. The motives have different functions. There are beginning and concluding motives, and motives of conjunctive and disjunctive character. The composer operates with the material of these traditional folk motives within a certain mode for his creations. His composition is nothing but his arrangement and combination of this limited number of motives" (cité par G. Reese, Music in the Middle Ages, p. 10).

Cette définition du mode est particulièrement vraie pour les modes de la musique orientale, et, par extension, pour les modes de la musique grecque.

S. Corbin: "succession, souvent idéale, d'intervalles qui sont utilisés par un type de pièces ou dans une région déterminée" (EM, t. 3, p. 218b, art. Mode).

J. Chailley: "succession des intervalles qui constituent une gamme de hauteur relative, laquelle à son tour est la représentation schématisée de l'échelle employée, symbolisée par une octave fictive et mettant en relief la fonction de chacun de ses degrés" (L'Imbroglia des modes, Paris, A. Leduc, 1960, p. 5).

Cette dernière définition étant la plus complète et la plus satisfaisante, c'est à elle que nous nous arrêterons.

B) D'après la terminologie modale employée par Reginon et les autres théoriciens, on croirait volontiers à une origine en ligne directe des modes. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Aurélien de Réomé:

"... sciat a Graecorum derivare fonte una cum musica licentia omnes varietates ibi contextas, atque ex tam prolixo horto pauca haec acceptasse floscula" (G., t. 1, 53b).

Et Gevaert (GM, p. 110) pouvait dresser le tableau suivant:

Ex.:

Protus authent	Ier mode	éolien ancien	Ecce puer meus
" plagal	IIe	" -hypol. intense	Consolamini...
Deuterus a.	IIIe	" -dorien	Confitebor Domino
" pl.	IVe	" -diastien intense	Ex Aegypto voca
Tritus a.	Ve	" -hypolydien normal	Omnes angeli
" pl.	VIe	" " relâché	elus
Tetrard a.	VIIe	" -diastien normal	Notum fecit Do-
" pl.	VIIIe	" " relâché	Dixit Dominus
			Domino
			Dabo in Sion salutem

Cette vue de Gevaert semble avoir été adoptée, à peu de choses près, par H. Potiron (L'origine des modes grégoriens, Desclée, 1948, p. 15, 18 et 38; mais la position de M. Potiron, sauf erreur, doit avoir changé depuis).

Il convient ici de rejeter une fois pour toutes au rang des fables la théorie selon laquelle s. Ambroise aurait fait adopter les quatre modes dits authentiques, auxquels s. Grégoire le Grand aurait ajouté plus tard les quatre modes plagaux. C'est ce qu'enseignent malheureusement certaines "petites" histoires de la musique assez répandues auprès des jeunes musiciens débutants (e.g. Ernest van de Velde, Petite Histoire de la Musique, Tours, 1931,

p. 10; Paul Bertrand, Précis d'Histoire de la Musique, Paris, Leduc, 1921, p. 11).

En vérité, les Grecs n'ont pas connu la théorie des huit modes ou oktoéchos) comme tels. Déjà Fétis affirmait en avoir trouvé la première mention chez un Père de l'Eglise grecque, mais de nationalité syrienne, s. Jean de Damas (ou Jean Damascène), auteur d'une compilation de chants liturgiques (cf. Fétis, Biog. univ., art. Jean Damascène).

Cette référence fut adoptée sans vérification par Gevaert, d'habitude moins crédule:

"La première mention s'en trouve chez un Père de l'Eglise grecque, Syrien de nationalité, saint Jean de Damas; le recueil de chants liturgiques composé ou compilé par lui porte le nom d'Octoechos. Comme l'illustre écrivain ecclésiastique est né vers 676, son ouvrage n'a pu voir le jour avant 710. La théorie des huit modes était donc établie dans la Syrie chrétienne au commencement du VIII^e siècle" (GM, p. 106).

Puis, page 107:

"I. Comme le chant antiphonique, l'Octoechos a eu pour berceau l'antique Eglise d'Antioche, la première organisatrice de la partie musicale du culte chrétien.

II. La création de la nouvelle doctrine modale peut être reculée jusqu'au commencement du VII^e siècle, antérieurement à l'invasion musulmane.

III. L'auteur du système avait une connaissance superficielle de la théorie musicale des Anciens (...)

nous rattacherons l'adoption du nouveau système modal au règlement définitif du chant de l'office, sous le pontificat d'Agathon (678-681)".

Plus près de nous, Antoine Auda, Les modes et les tons:

"Le moyen âge utilise les mêmes modes que l'Antiquité (p. 91)... les modes authentiques et plagaux du moyen âge sont la survivance des modes antiques (p. 121) ... Les huit modes ecclésiastiques (authentiques et plagaux) proviennent directement des sept espèces d'octaves antiques (p. 122) ... Les modes authentiques et plagaux usités dans la musique ecclésiastique sont la survivance des modes antiques grecs, envisagés sous leurs trois aspects: normal, relâché, intense (p. 145)".

Aujourd'hui, une origine nettement byzantine ne fait plus de doute, même si les historiens semblent divisés en deux factions quant à la plus ancienne mention de l'oktoechos. Pour G. Reese:

"The earliest known mention of the Oktoechos is a reference to the song collection and is found in the Plerophoriai, an important source of church history, written about A. D. 515 by John, bishop of Maiuma (now El Mineh), the port of Gaza" (Music in the Middle Ages, p. 72, suivi par W. Apel, HDM, p. 727b, art. Syrian Chant). Plus loin: "A Byzantine treatise on music, the Hagiopolites ("From the Holy City"), attributes the invention of the eight echoi underlying Byzantine Chant — four authentic (Kyrioi, i.e. lords) and four plagal (i.e. collateral) — to St. John of Damascus (d. 754)" p. 73.

"Jeannin and Puyade see in the Oktoechos an imitation of the system of Aristoxenos, a classification made by theorists from a definitely musical standpoint ... [Henrich Bessler, lui,] ... believes that the original systematization was completed by the year 500 and that it furnished the foundation of church-mode theory, or at least the stimulus to its formulation" (ibid., p. 74).

(Les références de Reese sont ici: Jeannin, dom Cécilien, L'oktoechos syrien. Etude historique, étude musicale, dans Oriens christianus, nlle série, 3 (1913) p. 283, en coll. avec Julien Puyade; et H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und Renaissance, 1931-35, p. 49-53).

Amédée Gastoué, pourtant, avait indiqué déjà une source un peu plus ancienne: il s'agit d'un traité d'alchimie "écrit par Zosimos de Panopolis, contemporain de Clément d'Alexandrie, de Porphyre et de Tertullien. Nous utilisons ici la traduction de Gastoué.

De même que les règles — lignes ou échelles musicales — principales étant au nombre de quatre: A' (Protos) B' (Deuteros), ~~A'~~ (Tritos) ~~A'~~ (Tetartos), engendrent par elles-mêmes jusqu'à vingt-quatre règles diverses d'espèce, centrales, égales, et plagales, et les tons (ehkos) purs, et qu'il est impossible de composer autrement les nombreuses mélodies des hymnes, des services, des apocalypses ou quelque autre partie de la science sacrée... (Texte publié dans Berthelot et Ruelle, Collection des anciens alchimistes grecs, Paris, 1887-88, 3 vol., et cité par Auda, Les tons et les modes, p. 151).

Gastoué lui-même, dans La musique des origines à nos jours, Paris, Larousse, 1954, p. 72b (art. La musique byzantine) nous donne le tableau suivant:

α =protos= air= ré
 β =deutéros= terre= mi
 γ =tritros= eau= fa
 δ =tetartos= feu= sol

"La pratique des 8 tons se serait affirmée à Antioche sous le patriarche Sévère, au 5e siècle" (Gastoué, ibid., p. 70).

C) Mais les travaux d'Eric Werner ont révélé se qui semble être la préhistoire de l'emploi des huit tons ou modes. Ce dernier en effet cite un texte hittite du 12e s. a. C. où il est suggéré de chanter un hymne en l'honneur des dieux de huit manières différentes:

"Know that if thou offerest hymns to the Gods with the help of little Istar, (a musical instrument), it is best to do this eightfold" (or in eight ways or hymns)". (Eric Werner, The oldest sources of octave and octoechos, Acta Musicologica, 20 (1948), p. 2).

Et, après avoir démontré à l'aide de nombreux parallèles le symbolisme du nombre 8, il conclue:

"Baumstark and other prominent Syrian scholars have proved beyond of a doubt that the musical Octoechos was only an adjustment of eight modes to the eight sundays of the pentekontade. This happened at the end of the 7th century" (ibid., p. 7; la référence est à A. Baumstark, Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jacobiten, p. 26 et 44 ss).

On aurait ainsi un équivalent du symbolisme et du mysticisme du nombre 7, renforcé par la similitude avec les 7 planètes, et qui nous a valu notre gamme heptatonique. Le symbolisme du nombre 8 chez les Pythagoriciens est d'ailleurs attesté par ce passage de Macrobe:

"Sed et ad ipsam harmoniam, id est concinentiam, hunc numerum magis aptum esse non dubium est, cum sphaerae ipsae octo sint, quae moventur (...) Pythagorici vero hunc numerum iustitiam vocaverunt, quia primus omnium ita solvitur in numeros pariter pares, hoc est, in bis quaterna, ut nihilominus in numeros aequae pariter pares divisio quoque ipsa solvatur, id est in bis bina. Cum ergo et contextio ipsius, pari aequalitate procedat, et resolutio

aequaliter redeat usque ad monedem, quae divisionem arithmetica retione non recipit; merito propter aequalem divisionem iustitiae nomen accepit" (Somn., I, 5, in fine).

D) Mais revenons au Moyen Age... La plus ancienne mention des huit modes en Occident se trouve dans un fragment de traité musical longtemps attribué à Alcuin, mais qu'on revendique maintenant comme un morceau détaché de la Musica disciplina d'Aurélien de Réomé: "En réalité, ces quelques pages attribuées à Alcuin par Gerbert sont un extrait d'Aurélien" (GS, t. I, 39), dit Potiron, Boèce, p. 156 n. 1. Ce point important sera discuté en détail dans notre édition du traité d'Aurélien (en préparation). Cf. aussi A. Gastoué, Tribune de S. Gervais, XXV, 1928, p. 8, et Revue du chant grégorien, 34, 1930, p. 129.

Voici le texte tel que donné par Gerbert sous le nom d'Alcuin:

"Primus autem protus vocatur, id est primus. Secundus autem deuterus. Deuterus autem eadem graeca lingua secundarius sive recapitulatio vocatur. Unde et Deuteromium lex secunda, vel legis recapitulatio vocatur. Tertius tritus dicitur, qui similiter, eoquod fit tertius in ordine, triti nuncupatur nomine. Quartus Tetrachius eodem, quo caeteri modo ab ordine suum vocabulum sumpsit; quia videlicet quartum principatus locum obtinet: tetra enim graeci quatuor dicunt.

Plagii autem coniuncte dicuntur omnes quatuor. Quod nomen significare dicitur pars sive inferiores eorum; quia videlicet quatuor quaedam partes sunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt; et inferiores, quia sonus eorum pressior est quam superiorum" (G, I, 26b-27; si ce texte appartient à Aurélien, il resterait à déterminer l'intermédiaire par lequel il a pris connaissance avec cette théorie).

E) "Pourquoi 4 notes seulement" s'interroge J. Chailley. "D'abord parce que le tétracorde est l'unité fondamentale. Ensuite parce que, comme il ne s'agit que de hauteurs relatives et que le si est une note mobile pouvant devenir, à volonté, bémol ou bécarré, ces 4 finales forment un tétracorde. Avec un système élémentaire complet, elles suffisent à toutes les combinaisons" (L'imbroglio, p. 30).

F) Il reste à expliquer maintenant la cause exacte de la confusion entre les modes du Moyen Age et ceux de l'Antiquité. Si en effet l'on aligne les toniques des modes de l'un et de l'autre, le décalage apparaît aussitôt:

<u>Tonique</u> (authentique)	<u>Antiquité</u>	<u>Moyen Age</u>
ré	Phrygien	Dorien
mi	Dorien	Phrygien
fa	Hypolydien	Lydien
sol	Hypophrygien	Mixolydien
(Plagal)		
la	Hypodorien	Hypodorien
si	Mixolydien	Hypophrygien
do	Lydien	Hypolydien

Antoine Auda croyait avoir trouvé les causes de cette confusion "1^o dans l'ignorance de la notation antique; 2^o dans l'imperfection de la notation usuelle neumatique, c'est-à-dire écrite sans portée" (Les tons et les modes, p. 89).

Mais comme les huit modes ne viennent pas des Grecs de l'Antiquité, comme le pensait Auda, force fut de trouver une autre explication.

Les théoriciens du Moyen Age "attribuent en effet aux modes ecclésiastiques ce que Boèce dit des tropes antiques, le mot (modus) comme la chose elle-même (...) L'hypodorien antique, le ton ou trope le plus grave, devient ainsi l'harmonie ou mode le plus grave du moyen âge" (Boèce, p. 159).

Et J. Chailley: "Toutes les confusions occidentales ultérieures viennent de ce qu'il [l'échos] fut traduit en latin par tonus. Or tonus avait déjà été employé par Boèce (qui écrivait en latin sur la théorie grecque antique) comme équivalent du grec tonos (ton de hauteur). En même temps Boèce, non content de transcrire tropos (trope), synonyme de tonos, par tropus, le traduisait par modus (modus, en latin, veut dire "manière d'être", comme "tropos" en grec (...))

"Précisément parce que les toni de hauteur ne correspondaient plus à rien de réel, on crut qu'il parlait des seuls toni vivants au IX^e s., c'est-à-dire du classement des formules d'échos. On leur donna, à son exemple, les synonymes tropus et modus" (L'imbroglia, p. 31).

G) En 1547, Glaréan, dans son Dodecachordon voudra ajouter quatre autres modes aux huit existants: éolien, ionien (et hypoéolien et hypoionien), respectivement sur les notes la et do. Suivirent les essais de Zarlino, en 1573, et de Mersenne en 1636 (voir les tableaux dans Chailley, Le mythe des modes grecs, Acta Musicologica, vol. 28, fasc. 4, oct.-déc. 1956, p. 139).

En fait, Aurélien de Réomé avait déjà laissé entendre que Charlemagne lui-même avait porté le nombre des modes à douze:

"Vnde pius Augustus Avus Vester Carolus Paterque totius orbis, quatuor augere iussit, quorum hic vocabula subter tenentur inserta (...) Et quia gloriabuntur Graeci, suo ingenio octo indeptos esse tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum" (GS, t. 1, 41b).

P. Wagner qualifie le fait rapporté de légende (Origine et développement du chant liturgique, trad. franc., Tournai, 1904, p. 238), non sans raison. La question sera examinée in extenso dans notre travail sur Aurélien.

H) En raison de l'importance du problème, voici pour terminer la liste des loci ayant trait aux modes chez les théoriciens contenus dans les recueils de Gerbert et de Coussemaker (d'après F. S. Andrews, Mediaeval Modal Theory, p. 25-33):

Alcuin (GS, t. 1, 26)
Aurélien (GS, t. 1, 40b)
Alia Musica (GS, t. 1, 126s-ss)
Hucbald (GS, t. 1, 119b)
Musica Enchiriadis (GS, t. 1, 152 ss)
Commemoratio brevis (GS, t. 1, 213)
Notker Balbulus (GS, t. 1, 96b)
Région (GS, t. 1, 247b)
Odon (GS, t. 1, 249; 257b-263)
Bernelin (GS, t. 1, 313)
Anonyme I (GS, t. 1, 335b-336a)

XIe s. Bernon (GS, t. 2, 65, 68b-72)
Guy d'Arezzo (GS, t. 2, 12b, 39a, 48b)
Hermann Contractus (GS, t. 2, 132)
Aribon (GS, t. 2, 204)
Guillaume d'Hirschau (GS, t. 2, 164b)
Théogère de Metz (GS, t. 2, 190-191a)

- XII s. Jean Cotton (GS, t. 2, 242b-243)
 Guy de Cherlieu
 s. Bernard (GS, t. 2, 266a)
 Ps.-Aristote (CS, t. 1, 261a)
 Anonyme (CS, t. 2, 492b-493)
- XIIIe Pierre de la Croix (CS, t. 1, 282)
 Jérôme de Moravie (CS, t. 1, 75-76a)
 Jean de Garlande (CS, t. 1, 167b-168a)
 Marchettus de Padoue (G, t. 3, 101)
 Anonyme XI (CS, t. 3, 430b-431a)
- XIVe Engelbert (G, t. 2, 343b)
 Egide Zamorensis (G, t. 2, 385b-387a)
 Carthusiensis Monachus (CS, t. 2, 436, 440a)
 Jean de Muris (CS, t. 2, 244-245; G, t. 3, 217a)
 Jean Tunstède (CS, t. 4, 229-232)
 Walter Odington (CS, t. 1, 217b)
- XVe- Adam de Fulda (G, t. 3, 352b)
 XVIe Jean Tinctoris (CS, t. 4, 21)
 Johannes Gallicus (CS, t. 4, 352b)

I) Bibliog. Outre les ouvrages déjà mentionnés, il convient de nommer les suivants (nous indiquons par un * les ouvrages que nous n'avons pu consulter):

L'un des plus anciens ouvrages est celui de P. Mailart, *Les Tons ou Discours sur les Modes de Musique, Tournai, 1610;

Brambach, Wilhelm, Das Tonsystem und die Tonarten des Christlichen Abendlandes im Mittelalter, Leipzig, Teubner, 1881.

Gastoué, A., L'origine lointaine des huit tons liturgiques, Revue du Chant grégorien, 34, 1930, p. 126 ss.

Auda, A., *Contribution à l'histoire de l'origine des modes et des tons grégoriens, Revue du Chant grégorien, 36, 1932.

Chailley, J., *Naissance de la modalité médiévale, dans Mélanges Anglès.

47. quid sit tonus: Voici, en suivant un ordre chronologique, quelques définitions de ce terme par les différents théoriciens grecs et latins.

1^o Aristoxène: "A tone is the difference in compass between the first two concords and may be divided by three lowest denominators, as melody admits of half tones, thirds of tones, and quarter-tones, while undeniably rejecting any

interval less than these. Let us designate the smallest of these intervals the smallest enharmonic diesis, the next the smallest chromatic diesis, and the greatest a semitone" (trad. Henry Macran, The Harmonics of Aristoxenus, Oxford, 1902, p. 21).

2° Cléonide: "tonus est locus quidam vocis systematis capax, latitudine carens" (Introductio Harmonica §1, p. 187 Menze). Plus loin: "Tonus autem dicitur quadrupliciter; ut sonus enim, ut intervallum, ut ambitus vocis, utque tensio" (§12, p. 217 Menze).

3° Bacchius, I, (p. 292 Jan).

4° Martianus Capella, IX, 930: "uerum tonus est spatium cum legitima quantitate, qui ex duobus sonis diuersis inter se inuicem continetur" (p. 494, éd. Dick).

5° Cassiodore: "Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit" (G, t. 1, 17a; déf. reprise par Ps.-Alcuin, GS, t. 1, 26a).

6° Isidore: "Tonus est acuta enunciatio vocis" (GS, t. 1, 21b, Etymol., 3, 6; cette définition fut reprise par Aurélien, GS, t. 1, 34b et 39b).

7° Ps.-Bède: "Tonus est quando vocula voculum tota sui quantitate superavit, et insuper ipsius superatae voculae octava parte, vel in intensione acuminis, vel in remissione gravitatis" (Musica theórica, PL, t. 90 c. 913).

8° Hucbald: "Est ergo tonus cum vox ab alio seu gravi seu acuto sono modico deflectitur aut erigitur intervallo, veluti unius puncti direptione, ita ut omnino earum divisionem facile auditus advertat. Estque tonus spatium ipsarum duarum vocum sibi taliter cohaerentium" (GS, t. 1, 108b).

9° Otger de Laon: "Tonus est spatii legitima magnitudo a sono in sonum, hocque spatium musicorum sonorum, quia in sesquioctava proportionem est, Graeco nomine dicitur epogdous" (GS, t. 1, 159a).

10° "Tonus est regula quae de omni cantu in fine diiudicat, qualitercumque enim cantus circa principium vel medium varietur" (Cujusdam Carthusiensis monachi, GS, t. 2, 435).

11^o "Tonus est regule naturam et formam cantuum regularium determinans" (Egide Zamorensis, GS, t. 2, 384a-b).

48. duo semitonia: Martini, n. 7, p. 3: "Sequitur hic Auctor de quinque Tonis et duobus semitoniis, ex quibus componitur Octava, uidelicet A tonus, # semit. C Tonus, E semit. F Tonus G Tonus a. Boetius lib. 1. Cap. 19".

49. diapente, diatessaron: la quarte, la quinte et l'octave sont considérés comme des "consonances parfaites" ($\sigma\upsilon\pi\phi\omega\rho\iota\alpha\iota$): c'est ce qu'affirmait Cléonide, qui définit ces termes et classe parmi les dissonances ($\delta\iota\alpha\phi\omega\rho\iota\alpha\iota$) les intervalles plus petits que le diatessaron (quarte; Cléonide, §5 p. 198 Menze).

Selon Boèce, le diapente est exprimé par le rapport 2:3, le diatessaron par le rapport 3:4, le diapason (voir plus loin, n. 194) par le rapport 1:2 (Boèce, I, 16, PL, c. 1179). Plus loin (I, 19, c. 1183) il ajoute que ces intervalles sont respectivement composés de 3 tons (T) 1/2 t, 2 T et 1/2 t. Les deux réunis donnent le diapason (donc 5 T et deux 1/2 t).

cf. Otger de Laon: "Symphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae componuntur, ex quibus una est, quam diatessaron vocant, altera diapente, tertia diapason" (Enchirias, GS, t. 1, 160a).

Musica S. Wilhelmi Hirsaugiensis: "Diatessaron constat ex duobus tonis et semitonio, diapente ex tribus tonis et semitonio, diapason ex quinque tonis et duobus semitoniis (...) Diatessaron constat ex sesquitertia proportionem, diapente ex sesquialtera, diapason ex dupla, tonus ex sesqui-octava, semitonii partes apotomae dicuntur" (GS, t. 2, 174a-b). Gaudence, §9 Jan, p. 338.

50. Sesquiocitava proportionem: Martini, n. 8, p. 4: "g:8. Tonus 256:243 Semiton. min".

51. a) semitonium: Cf. Martianus Capella, IX, 930: "hemitonium dicitur, quod toni medium tenet; dieseos uero distantiae tres sunt: nam prima breuior, quae tetartemoria nominatur ex eo, quod quartam partem toni recipiat" (p. 494 éd. Dick).

Hucbald: "Semitonium vero dictum videtur quasi medietatem contineat toni: sed si ita esset, tunc in duas aequas partes tonus posset partiri; quod nullatenus fieri posse diligentiorum probabile reddiderunt ingenia. Dividitur siquidem tonus in duo, sed ita, ut utralibet ea pars aut

medietatem transcendat, aut minor medietate remaneat; et utraeque illae divisiones semitonia nuncupantur, unam maius, aliud minus (...). Quae cum in unum convenerint, integrum reddunt tonum. Porro si duo maiora semitonia iunguntur, excedunt tonum: si duo minora, eius mensuram nullatenus pertingunt (...). Semitonium vero est, cum sibi duae voces brevissimo valde iunguntur spatio, ut vix aliquando discrimen inter eas sentiri possit" (G, I, 109a)

Ps.-Bède: "Semitonium est quando tonus in duas non aequas, sed inaequales partes secatur. Alterum semitonium maius, alterum semitonium minus dici maluerunt. Diesis est semitonium minus, in duas partes divisum, id est, minus semitonium diesin dixerunt musici" (*Musica theórica*, PL, 90, c. 913).

Isidore: "Diesis est spatia quaedam, et deductiones modulandi, atque vergendi de uno in alterum sonum" (*Etymol.*, 3, 20, 6; G, I, 20b), déf. reprise par Aurélien (GS, t. 1, 34b) et Odon (GS, t. 1, 283b). Bacchius §1 Jan, p. 293.

51 b) apotomen: Martini, n. 9, p. 4: "Apotomen semit. mai. in proportionem 2187:2048". Le Padre a obtenu ce chiffre en comparant la valeur du ton entier (exprimé par le rapport 8:9) à celui du limma (243:256; sur le limma, cf. n. 124). "L'apotome est plus grand que le limma d'un comma pythagoricien, exprimé par le rapport 524288:531441. Ce petit intervalle (ut-si#) est annulé par le tempérament" (Gevaert, I, p. 321 n. 1).

Cf. Boèce, III, 6: "Ex quibus facile apparet tonorum duobus semitoniis minoribus et commate constare. Nam si totus tonus ex apotome constat ac semitonio, semitonium vero ab apotome differt commate; nihil est aliud apotome nisi semitonium minus et comma. Si igitur duo semitonia minora de tono quis auferat, comma fit reliquum", (PL, c. 1254). Cf. aussi II, 30.

51 c) tetrastectoria: Martini, n. 10, p. 4: "Tristectoria, aut tertia pars Toni. Tetrastectoria, aut quarta pars Toni". Gerbert, note e, p. 232: "δ(έ)σις est prima tonorum differentia, quae sensibus percipi potest, se semitonium maius. Ἀποτομή semitonium maius. Τριττόμοριος tertia pars toni; τετράμοριος quarta eiusdem pars. vid. Boeth".

Ce passage de Reginon est des plus importants en ce qui touche à la question bien débattue de l'emploi du quart de ton dans le chant grégorien. Précisons d'abord que l'oreille sensible au phénomène sonore perçoit nettement les quarts de ton: c'est la limitation aux seuls demi-tons tempérés qui nous a fait perdre l'habitude de cette nuance.

Aussi n'est-il pas étonnant que les Grecs, peuple subtil et esthète, en ait fait usage (ἤχος, pycnon), comme en fait encore usage la musique chinoise, javanaise, indienne etc. Si les quarts de tons ont été vraiment employés dans la cantilena romana, serait-ce une autre "survivance" de la musique grecque? Il convient aussi de faire remarquer que, sans le support d'instruments accordés selon le tempérament, la voix humaine peut assez facilement exprimer les diverses parties d'un ton énumérées par Reginon, à plus forte raison à une époque où la notion de diapason fixe n'existait pas: les mélismes vocaux du chant arabe et de la Synagogue sont très caractéristiques à cet égard.

Reginon n'aurait-il voulu que ressusciter une vieille théorie abandonnée dans la pratique? L'insistance qu'il met à disséquer le ton à cet endroit et à un autre (p. 244G, pris chez Boèce il est vrai) tend à faire croire qu'il visait un but pratique. D'autre part, on a cru discerner l'emploi du quart de ton dans les antennes de l'Antiphonaire de Montpellier, celui-là même qui contient tout au début le traité remanié de Reginon ... (cf. A.-J. Vincent, Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien liturgique, Revue archéologique, XI, p. 362-372; XII p. 669-676). Et si Reginon entend bien par musica artificialis la musique pratiquée sur des instruments, alors le sens de sa phrase est très clair: les micro-tons n'existent précisément que dans la pratique, la musica naturalis n'ayant que faire de ces subtilités.

La définition du diésis telle que citée ci-haut par Isidore est mathématiquement très imprécise, mais elle donne à penser que cet usage musical existait à son époque.

Signalons enfin que Platon, par la bouche de Glaucon, se moquait de ceux qui "coupent" ainsi les sons en quatre ... "les uns prétendent qu'entre deux sons ils en perçoivent encore un autre, que c'est le plus petit intervalle qui doit servir de mesure; les autres au contraire soutiennent qu'il est pareil aux sons précédents; mais les uns comme les autres font passer l'oreille avant l'esprit" (Rép., VII, 531a, trad. Emile Chambry, coll. G. Budé, Paris, 1946, t. 7, 1re partie, p. 171).

Sur les essais modernes, cf. Scholes, Oxford Companion to Music, art. Microtones; ainsi que le Musical Quarterly, vol. 12 et 24.

52. tropi: voici quelques définitions de ce terme par les divers théoriciens:

Boèce: "Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant" (IV, 15, PL, c. 1278). Passage bien commenté par M. Potiron, Boèce, p. 95-97.

Hucbald: "ad VIII troporum, quos Latini modos nuncupant, dispositionem veniamus. Primoque sciendum quod tropus de graeco in latinum conversio dicitur idcirco, quod excepta sua proprietate alter in alterum convertitur. Toni vero ideo dicuntur, quod exceptis semitoniis ipsi omnium troporum communis mensura sint. Modi etiam dicti sunt, eoquod unusquisque troporum proprium modum teneat, nec mensuram excedat" (GS, t. 1, 126b).

Odon: "Tonus vel modus est regula quae de omni cantu in fine diiudicat" (GS, t. 1, 257b).

Jean d'Afflighem: "Quos autem nos Modos vel Tropos nominamus, Graeci phtongos vocant" (GS, t. 2, 241).

Hermann Contract: Tropus est inter unumquodque diapason multarum vocum ratis effecta intervallis apta in unum corpus modulatio. Tropi autem sunt quatuor in natura" (GS, t. 2, 132a).

Ce que Leonard Ellinwood traduit ainsi:

"A mode is an inflection of many pitches within any one octave, as determined by fixed intervals and fitted into one whole" (Musica Hermann Contracti, thèse de l'Un. de Rochester, 1936, p. 31; "Eastman School of Music Studies No. 2").

Théogère de Metz; "Tropus autem dicitur a Graeco tropos, quod interpretatur conversus vel conversio, eoquod tropus convertat se a caeteris tropis ad suas regulas, et ad proprias figuras vel modos" (GS, t. 2, 190a).

Egide Zamorensis: "Tonos vero Boetius vocat tropos; tropi vero vocantur a conversione, quia ubicumque cantus incipit, et quomodocumque varietur in cantu, semper ad finalem suum convenienti conversione per tropos convertitur. Vnde tropi secundum Boetium sunt constitutiones in totis vocum ordinibus acumine vel gravamine differentes. Graeci vero tonos vocant phtongos" (GS, t. 2, 385b).

Jérôme de Moravie: "Quid etiam tropus dicitur? tropus autem, secundum Joh, de Garlandia, est regula que de omni cantu in fine diiudicat. Aliter tropus est species uniuscuiusque diapason" (CS, t. 1, 75a-b).

Marchettus de Padoue: "Tonus, tropus sive modus, secundum dicta Boetii est constitutio vocum in totis vocum ordinibus, differens acumine ac etiam gravitate. Item tropus sive modus est species modulata, ex tonis et semitonis praedictis generata; et hoc namque modi nomen acceperunt, scilicet a modulatione. Tropi vero modi dicuntur, et modi toni: tropi cum convertuntur, puta cum unus in alium transit, ut est mixtus vel commixtus; nam $\tau\rho\omicron\pi\omicron\varsigma$ grece, latine conversio: modi, cum modulantur toni, quia ex tonis eorum partibus generantur" (Lucidarium Musicae Planae, XI, 1; GS, t. 3, 101a).

Jean de Muris: "Tropus vel modus est constitutio in totis vocum ordinibus, acumine vel gravitate differens, et dicitur modus constitutio, id est plena totius cantus modulatio ex consonantiarum coniunctione consistens" (Speculum ch. 36, CS, t. 2, 242b).

Les auteurs suivants opèrent une certaine critique:

Otger de Laon: "Tropi autem vel modi sunt, quos abusive tonos dicunt" (Enchirias, GS, t. 1, 180a).

Anonyme I: "octo cantionum modis, quos abusive tonos vocat, ecclesiasticus ordo utitur" (GS, t. 1, 335b).

Guido d'Arezzo: "Hi sunt quatuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant" (Micrologus, GS, t. 2, 40).

Id., "Nota autem, quomodo modos dicimus eos, qui in formulis tonorum non proprie sed abusive nominantur toni cum modi vel tropi proprie dicantur" (De ignoto cantu, GS, t. 2, 10).

Bernon de Reichenau: "Octo itaque cantionum modis, quos abusive tonos vocamus, ordo ecclesiasticus utitur" (Prologus, GS, t. 2, 48, même définition que l'Anonyme de Gerbert cité plus haut).

On constate que les termes toni, et surtout modi et tropi sont employés couramment l'un pour l'autre, bien que modus, comme le dit Réginald, exprime mieux la manière, le caractère tonal de la mélodie.

Peu après Réginald, tropus prit un autre sens et devint l'une des formes les plus décisives dans la transformation de l'art musical du Moyen Âge. Le trope (qui a donné naissance aux mots troubadours et trouvères, "trouveurs", c'.-à-d. des faiseurs de tropes) consistait soit à

amplifier, soit à interpoler quelques mots ou même quelques phrases à l'intérieur d'un texte liturgique (cf. l'exemple d'Apel, HDM, p. 768a, art. trope: "Kyrie — fons bonitatis — eleison). Kyrie, Gloria, Sanctus et Benedictus se prêtaient si bien à ce genre qu'on en vint à insérer des poèmes entiers entre deux mots d'un texte consacré, au point de lui faire perdre toute sa signification. Devant de tels abus — les interpolations frisaient souvent l'obcénité; cf. les Carmina Burana — qui n'avaient pas leur place dans l'église, le Concile de Trente (1543-1563) abolit tous les tropes, et séquences, à l'exception de cinq.

Tout comme l'invention de la séquence* (sorte de trope sur la dernière syllabe du mot alléluia) est à tort attribuée à Notker, l'invention du trope ne peut guère être plus sûrement attribuée à Tutilo ou Tuotilo, moine de Saint-Gall, mort la même année que Régino (915), qui sans doute n'a joué qu'un rôle d'organisateur dans ce genre débutant. On le croit encore l'auteur du trope de la Nativité, Hodie Cantatus est.

Musicalement, le trope était chanté soit sur la musique liturgique originelle, soit sur une mélodie nouvelle.

Jacques Handschin divise les tropes de la première période en deux catégories principales:

"There are two main categories: (1) tropes added to the antiphonal forms of plainsong, chiefly within the Mass — Introits, Communion, and Offertories (...); (2) tropes added to the parts of the Ordinary of the Mass — Gloria, Sanctus, Agnus and, very rarely, "Credo" (NOHM, t. 2, p. 165).

M. Jacques Chailley, lui, reconnaît six genres de tropes dans sa thèse sur L'Ecole musicale de St Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe s., Paris, 1952:

1. trope d'utilisation (ou d'adaptation): paroles nouvelles sans modification des mélismes;
2. trope d'amplification;

* "The sequence is a subdivision of the trope: it is the trope connected with the Alleluia of the Mass — or, more precisely, the trope added to the Alleluia when it is repeated after its verse" (J. Handschin, NOHM, t. 2, p. 128).

3. trope d'addition (ou d'interpolation);
4. trope d'adjonction (ou d'encadrement): le texte littéraire est peu modifié;
5. trope de complément: l'office est complété par des pièces nouvelles;
6. trope de remplacement (ou de substitution): paraphrases.

(D'après EM, t. 3, p. 825b, art. tropes).

53. numerorum proportionibus: Martini, n. 11, p. 4: "Proportio dupla 2:1. ut Octava. Quadrupla 4:1 ut Decima-quinta. Sesquialtera 3:2. ut Quinta. Sesquitertia 4:3. ut Quarta. Sesquioctava 9:8. ut Tonus".

A cette époque comme à la nôtre, la mathématique est considérée comme la "reine des sciences", à laquelle toute connaissance doit payer tribut.

"Ce n'est que dans la musique que la relation qui unit la réalité physique au monde mental devient évidente. Aussi les anciens croyaient-ils trouver dans la musique la clé de toutes les sciences et de tous les arts, le lien entre la métaphysique, qui seul permet d'établir des lois universelles et de comprendre leurs multiples applications" (A. Daniélou, Traité, p. 11).

54. potest demonstrari: Martini, note (12) p. 5: "Facile demonstratur differentia, qua Quinta excedit Quarta

4 3 Quarta

3 2 Quinta

Differentia 9:8. Tonus

55. intervallum: Boèce, I, 8 (PL, c. 1175-6): "Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia".

Aristoxène: "Intervallum vero est, quod duobus sonis, non eandem tensionem habentibus, finitur" (p. 15 Meibom; Aristoxène énumère cinq sortes d'intervalles).

Cléonide donne une définition à peu près semblable: "intervallum autem, quod comprehenditur duobus sonis acumine et gravitate dissimilibus" (p. 187 Menze).

Nicomache, IV, 20: "L'intervalle est le chemin parcouru de la gravité à l'acuité et vice versa; le système (τὸ σύστημα), une réunion de plusieurs intervalles" (trad. Ruelle, REG, 1880, p. 177). Plus loin (p. 197):

"L'intervalle, c'est le milieu existant entre deux sons" (XII, 64). Cf. aussi Bacchias, I, 1 (p. 292Jan) et Gaudence, 83 Jan (p. 329).

Les Pythagoriciens employaient une terminologie sensiblement différente, selon Nicomaque (89 Jan p. 252, Mb 16-18): $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\epsilon\lambda$ = quarte, $\delta\iota\omicron\varsigma\epsilon\iota\alpha$ = quinte, $\alpha\pi\omicron\tau\eta\delta\alpha$ = octave, $\epsilon\pi\omicron\gamma\delta\omicron\omicron\omicron\varsigma$ = ton, $\delta\iota\epsilon\sigma\iota\varsigma$ = demi-ton (cf. aussi Aristide Quintilien p. 17 Mb, et Gevaert, *Ht.* 1, p. 93).

56. coaptentur: latin chrétien; cf. Augustin, Cité de Dieu 22, 24. 5: "Haec autem sola, quae a me velut colligata involvera solvere atque discutere" (PL, 41 c. 792).

57. Nonnulli: Régino ramène à deux genres principaux la classification tripartite de Boèce: musica mundana, humana et instrumentalis (I 2; PL c. 1171-2), ce que Gerhard Pietzsch appelle "Ein neues Moment in der Geschichte der Musikklassifikation seit Boetius und Cassiodor" (Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Vgolino von Orvieto, Halle, Max Niemeyer, 1929, p. 63).

Ce musicologue a retracé chez Cassiodore cette division bipartite: "... utiliter inventum est artificialem musicam, id est auctorum operationibus diversis organis exquisitam, modis quindecim contineri" (...) "Sed haec omnia humano studio per manualement musicam videntur effecta" (Variae II 40, MGH t. 12, p. 70 et 71). Dans ce texte en effet la musique est classée en musica artificialis et manualis: "Möglicherweise liegen hier die Keime für die auf ähnlicher Grundlage aufgebaute Klassifikation der Musik des Regino von Prüm" (Pietzsch, op. cit., p. 48).

Dans son De artibus Cassiodore avait pourtant adopté une division tripartite de la musique: "Musicae partes sunt tres; nam vel est illa Harmonica, vel Rythmica, vel Metrica" (GS, t. 1, 16a). Il fut suivi en cela par Isidore de Séville (GS, t. 1, 21a, cap. IV) et Aurélien de Réomé (GS, t. 1, 34a, cap. V), qui fait sien aussi le classement de Boèce: "Musicae genera tria noscuntur esse: prima quidem mundana, secunda humana, tertia quae quibusdam constat instrumentis" (GS, t. 1, 32a).

Toujours selon Pietzsch, cette habitude de classer ainsi la musique pourrait révéler une influence arabe (présente d'ailleurs dans le néo-platonisme): "und die bereits in der griechischen Musiltheorie gebräuliche, dem lateinischen Abendlande aber erst durch die arabische Vermittlung zugänglich gemachte Einteilung der Musik in "musica speculativa und activa" (ibid., p. 14).

Au demeurant, Pietzsch ne croit pas que le nouvel essai de classification de Régino marque un progrès dans la tradition:

"Die terminologische Unterscheidung in "naturalis" und "artificialis" ist lediglich eine Verdeutlichung der auf der eben erwähnten Anschauung beruhenden antiken Lehre, nicht aber eine neue Einteilung der verschiedenen Musikarten in dem Sinne, dass jetzt die "musica vocalis" als Bestandteil praktischer Musikübung in dieselbe einbezogen. Ihr liegt im Gegenteil durchaus die boetianische Klassifikation zugrunde; von einer Verbesserung, einem Fortschritt gegenüber derselben kann man wohl kaum sprechen. Diese Auffassung der Einteilung Reginos scheint vielmehr auf einem Missverständnis der Terminus "in humana voce" zu beruhen" (p. 65).

Mais de Bruyne n'est pas de cet avis:

"Nous croyons au contraire que la classification de Boèce est basée sur la notion d'harmonie en général et qu'elle s'étend par conséquent à toutes les choses; celle de Reginon, par contre, est essentiellement musicale et ne vaut que pour les harmonies sonores", ce qui est spécifiquement carolingien, selon de Bruyne (Etudes d'esthétique médiévale, t. 1, p. 313). Enfin:

"Récapitulons: la musique de la nature est produite par des structures diversement créées et qui, à proprement parler, ne sont pas des instruments; la musique artificielle, au contraire, résulte d'instruments inventés et fabriqués par l'homme. Les lois de la nature sont objectives, immuables, divines: dans l'ordre idéal elles obéissent à une échelle diatonique parfaite où il n'y a que des tons entiers; les phénomènes de la musique artificielle sont en partie humains, variables et subjectifs: ils n'admettent des demi-tons et des modes fondés sur les variations de l'emplacement de ceux-ci" (ibid., p. 315-6).

Cf. aussi Hermann Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle, 1905, p. 166.

58. Pythagoricis: Boèce, I, 2: "Qui enim fieri potest, ut tam velox coeli machina tacito silentique cursu moveatur? Et si ad nostras aures sonus ille non pervenit, quod multis fieri de causis necesse est, non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum, nullus omnino sonos ciere, cum praesertim tanta sint stellarum cursus coaptatione coniuncti, ut nihil aequae compaginatum, nihil ita commixtum possit intelligi. Namque (littéral jusqu'à ducatur. Après: Unde non potest ab hac coelesti vertigine ratur ordo modulationis absistere" (PL, c. 1171-2)

Mais sans doute Régimon a-t-il suivi de plus près Aurélien qui, sitôt après l'énumération des "trois musiques" ajoute: "Dicunt namque philosophi coelum volubile esse. Quomodo enim fieri potest, ut tam velox coeli machina tacito silentique cursus moveatur? Etsi ad aures nostras sonus ille non pervenit, tamen novimus, quia quaedam harmonia modulationis inest huic coelo" (GS, t. 1, 32a-b).

(Commentaire) Pythagore! ce beau nom à la résonance sonore et musicale est désormais entré au Panthéon des mystères de l'Histoire... Après l'avoir pendant des millénaires vénéré comme philosophe, physicien, mathématicien, moraliste et fondateur d'une école ayant succédé à l'Orphisme, il nous est aujourd'hui impossible, selon le mot d'Abel Rey, "de séparer Pythagore de la légende sinon du mythe" (La science dans l'antiquité, t. 2, La jeunesse de la science grecque, Paris, Albin Michel, 1933, p. 114, coll. "L'Évolution de l'humanité"), tandis que François Millepierres s'étonne que "certains en [soient] venus à douter de l'existence même du sage de Samos" (Pythagore, fils d'Apollon, Gallimard, Paris, 1953, p. 7, coll. "Les Essais" LXII), visant par là les très savantes Recherches sur les sources de la légende de Pythagore (Paris, 1926, Bibl. de l'Ec. des Hautes Études, 42) et la non moins érudite Légende de Pythagore de Grèce en Palestine (Paris, Champion, 1927) de M. Isidore Lévy. M. Lévy est sans doute celui qui a fait le plus pour prouver la légende de Pythagore, mais ses rapprochements pour le moins étonnants entre la légende de Pythagore et la légende de Moïse, David et Jésus laissent rêveurs ...

Que Pythagore ait existé ou non (il était un personnage déjà incertain à l'époque d'Aristote), il est indéniable que l'habitude de voir une musique dans les mouvements des corps célestes remonte, du moins en Grèce, à l'école qui porte son nom. Et cette habitude, comme bien d'autres éléments de la science pythagoricienne, est d'origine orientale, babylonienne ou assyrienne, peut-être même sumérienne. (Cf. Vincenzo Capparelli, La Sapienza di Pitagora, Padova, 1941-44, t. 2, p. 698: "Senza dubbio la teoria musicale pitagorica ha delle intime connessioni colla scienza orientale, ma più che con quella cinese, come si è creduto altre volte, con quella babilonese ed egiziana").

Selon M. Ottavio Tiby, "L'harmonie qui règle le mouvement des astres ne peut pas être éloigné, disait-on, de l'ordre qui règle les rapports des plus simples intervalles fondamentaux de la musique. Les astres qui tournent autour d'un centre commun doivent donc se mouvoir à des intervalles déterminés selon de simples rapports numériques.

Les nombres devinrent alors la représentation du monde phénoménal, le moyen qui permettait à la loi de se généraliser; et comme les nombres provenaient de rapports musicaux, les rapports mis en jeu dans le cosmos étaient donc des rapports musicaux (...)

Cette fantaisie connue son apogée dans la fantasmagorie codmologique de "l'harmonie des sphères". Ici le mot harmonie, doit être entendu dans le sens grec (échelle musicale des sphères donc, et non concomitance des sons rendus par les sphères): une succession de sons liés par des rapports déterminés" (Musiques gréco-latines, in Hist. de la mus. Pléiade t. 1, Paris, 1960, p. 433).

Théodore Reinach avait pourtant présenté, soixante ans plus tôt, une explication tout à fait inverse:

"loin que l'astronomie ait dicté ses conditions à la musique, c'est au contraire la pratique musicale qui a déteint sur les théories astronomiques: on a voulu à toute force retrouver dans le ciel "la lyre d'Hermès" à laquelle on était habitué sur terre, et comme cette lyre avait désormais neuf cordes, il a bien fallu que la gamme céleste eut neuf sons. Cela ne marcha pas tout seul, car il fallut dès lors attribuer un son et, par conséquent, un mouvement à la Terre, censée autrefois immobile au centre, ou plutôt à la base du système. On se tira d'affaire en supposant l'existence d'un feu central invisible autour duquel la terre exécutait sa révolution (Aristote De Caelo II, 13). Cette hypothèse, qui ouvrait la voie à la découverte d'Aristarque de Samos, c'est-à-dire au système de Copernic, aurait donc été suggérée par une simple analogie musicale. Tant il est vrai que tous les chemins mènent à la Vérité!" (REG, 13, 1900, p. 438-439).

Dans le passage du de Coelo auquel il est fait allusion, Aristote souligne que si nous n'entendons pas l'harmonie des sphères, c'est que nous y sommes habitués dès l'enfance ...

Mais le Stagyrte réfute cette tradition.

Toujours selon Reinach (ibid., p. 433), Platon serait le premier auteur à faire allusion à cette harmonie céleste, dans son fameux mythe d'Er l'Arménien: les Pythagoriciens ... τὰς γὰρ ἀκουστέας αὖ συμφωνίας καὶ ψόφους ἀλλήλων ἀρρυθία ὡς περ οἱ ἀστρονόμοι ποιοῦσιν (Rép. VII, 531).

(Rép. VII, 531). Cf. aussi Valéry, Variation sur une pensée (de Pascal): "—Quels sons doux et puissants, demande Eūstathe à Pythagore, et quelles harmonies d'une étrange pureté il me semble d'entendre dans la substance de la nuit qui nous entoure? Mon âme, à l'extrême de l'ouïe accueille avec surprise de lointaines modulations. Elle se

tend, pareille à l'espérance, jusqu'aux limites de mon sens, pour saisir ces frémissements de cristal et ce mugissement d'une majestueuse lenteur qui m'émerveillent. Quel est donc le mystérieux instrument de ces délices?

— Le ciel même, lui répondait Pythagore. Tu perçois ce qui charme les dieux. Il n'y a point de silence dans l'univers. Un concert de voix éternelles est inséparable du mouvement des corps célestes. Chacune des étoiles mobiles, faisant vibrer l'éther selon sa vitesse, communique à l'étendue le son qui est le plus propre de son nombre. Les plus éloignées, qui sont nécessairement les plus rapides, fournissent à l'ensemble les tons les plus aigus. Plus graves sont les plus lentes, qui sont les plus proches de nous; et la terre immobile est muette. Comme les sphères obéissent à une loi, les sons qu'elles engendrent se composent dans cet accord suave et doucement variable, qui est celui des cieux avec les cieux. L'ordre du monde pur enchante des oreilles. L'intelligence, la justice, l'amour, et les autres perfections qui règnent dans la partie sublime de l'univers, se font sensibles; et ce ravissement que tu éprouves n'est que l'effet d'une divine et rigoureuse analogie... (Oeuvres, t. 1, Paris, Gallimard, 1957, p. 459).

59. nostras aures: Martini, n. 13, p. 6: "Cicero in Somnum Scipion. et Macrobius". Voir plus loin, n. 70.

60. Consonantia siquidem: Boèce, I, 3: "Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest. Sonus vero praeter quemdam pulsum percussioneque non redditur. Pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus" (PL, c. 1172).

IV 1: "ut igitur sit vox, pulsu est opus. 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 praestat. Praeterea, quae gravis est, intensione decrescit ad medium". Quae vero acuta, remissione decrescit ad medium" (PL, c. 1245).

61. Motuum vero: Cf. le début de la Sectio Canonis d'Euclide: "Si quies sit et immobilitas, silentium sit; si autem silentium sit nec quidquam moveatur, nihil audiatur; quocirca si quid audiri debet, ictum necesse est et motum antea fieri. itaque, quoniam somnes soni fiunt, cum aliquis ictis fit, ictus autem fieri non potest, nisi motus antea factus est, — motuum autem alii crebriores sunt, alii rariores atque crebriores acutiores efficiunt sonos. rariores

vero graviores — alios necesse est acutiores esse, quoniam quidem ex crebrioribus et pluribus motibus sunt compositi. itaque ii, qui iusto acutiores sunt, cum laxantur, motus detractone iustum consequuntur, ii vero, qui graviores sunt, cum intenduntur, motus adiectione iustum consequuntur. quamobrem dicendum est, ex particulis sonos esse compositos, quoniam adiectione et detractone iustum consequuntur" (p. 159 Menze; la traduction latine marque un étroit parallèle avec le texte de Région).

Nicomaque, IV, 21: "Dans les instruments à cordes, les tensions plus grandes et plus fortes produisent des sons plus grands et plus aigus, et les tensions plus faibles, des sons plus lents et plus graves" (trad. Ruelle, REG, 1880, p. 177).

Les Chinois voyaient les choses d'une façon moins scientifique et plus sentimentale:

"Lorsque le coeur éprouve un sentiment de plaisir, le son qu'il émet est aisé; lorsque le coeur éprouve un sentiment de joie, le son qu'il émet est élevé et s'échappe librement. Si le coeur éprouve un sentiment de colère, le son qu'il émet est rude et violent; si le coeur éprouve un sentiment de respect, le son qu'il émet est franc et modeste. Si le coeur éprouve un sentiment d'amour, le son qu'il émet est harmonieux et doux" (Li-ki chinois, cité dans l'Hist. de la mus. sous la dir. de Roland-Manuel, t. 1, p. 211).

62. sonus: Boèce, I, 3 (PL, c. 1173): "Idcirco definitur sonus: Aeris percussio indissoluta usque ad auditum. Motuum vero alii sunt velociores, alii tardiores, eorumdemque motuum alii rariores sunt, alii spissiores. Sin vero quis moveat manum, aut frequenti eam motu movebit aut raro. Et si tardus quidem fuerit ac rarior motus, graves necesse est sonos effici ipsa tarditate et raritate pellendi. Sin vero motus sint celeres ac spissi, acutos reddi necesse est sonos. Idcirco enim idem nervus si intendatur amplius, acutum sonat; si remittatur, grave. Quando enim tensior est, velociorem plusum reddit celeriusque revertitur et frequentius ac spissius acrem ferit. Qui vero laxior est, solutos ac tardos pulsus effert, rarusque ipsa imbecillitate ferienti, nec diutius tremit."

Macrobe, II, 1: "Sed is sonus, qui ex qualicumque aeris ictu nascitur, aut dulce quiddam in aures et musicum defert, aut ineptum et asperum sonat."

Cléonide, 81: "sonus igitur est concinnus vocis casus in unam tensionem" (p. 187 Menze).

Nicomaque, IV, 19: "le bruit est une percussion indivise de l'air qui parvient jusqu'au sens auditif; le son est une tension sans largeur de la voix mélodique" (trad. Ruelle, REG, 1880, p. 176-177).

63. figurate Martianus: figurate est post-classique; cf. Servius ad Aen. VI, 51: "figurate autem dixit "cessas" circa promittenda uota numinibus".

Martianus Capella: "Inter haec mira spectacula Fortunarumque cursus (motus) nemorum etiam susurrantibus flabris canora modulatio melico quodam crepitabat appulsu. - nam eminentiora prolixarum arborum culmina perinde distenta acuto sonitu resultabant; quicquid uero terrae confine ac propinquum ramis acclinibus fuerat, grauitas rauca quatuebat. - at media ratis par annexa succentibus duplis ac sesquialteris nec non etiam sesquiteritiis, sesquioctavis etiam sine discretione iuncturis, licet interuenirent limmata, concinebant. ita fiebat, ut nemus illud harmoniam totam superumque carmen modulationum congruentia personaret." (M.C. I 811, p. 10-11 Dick).

Passage ainsi commenté par Théodore Reinach, (La musique des shères, REG, 13, 1900, p. 432-449).

p. 439: "La succession longuement paraphrasée par M.C. (II §§169-199) Eyssenhard se résume ainsi:

Terre	1 ton	Soleil	1/2 ton
Lune	1/2 t	Mars	1/2 t
Mercure	1/2 t	Jupiter	1/2 t
Vénus	3/2 t	Saturne	3/2 t
Zodiaque, total 6 tons.			

Ici encore Jupiter émet le son phrygien, Saturne le son dorien (...). Il est clair: 1^o que l'intervalle de 1/2 ton entre le Soleil et Mars doit être corrigé en 1 ton; 2^o que le total de Capella, faux d'après ses propres données, doit être corrigé en 7 tons. Ces petites corrections faites, les deux textes sont d'accord et la gamma céleste s'exprime (cf. diagrammes).

P. 440: "la gamme céleste de Pline-Capella n'est pas autre chose que la série chromatique correspondante à la série enharmonique d'Aristide Quintilien. Mais nous pouvons aller plus loin. Sans admettre l'attribution à Pythagore lui-même de la gamme Pline-Capella, cette gamme remonte clairement à une période ancienne, que l'on peut fixer entre 460 et 440 environ avant J.-C. (entre Mélanippidès qui créa ou vulgarisa la lyre à 9 cordes, et Phrynis qui porta ce nombre à 11).

64. organo: Régino est l'un des premiers musicistes après Aldhelme, évêque de Sherborne (640-709), à mentionner explicitement l'organum. Ce dernier, en effet, selon dom Anselm Hughes, serait le premier auteur à y faire allusion (NOHM, t. 2, 1954, p. 271):

"Discipulus: Unde ergo ista diversitas et veluti inconveniēns diafonia nascatur, cum in praedictis X pedibus aequo divisionis exagio trutinatis, quasi quaedam organicae modulationis melodia, ita concors temporum armonia teneatur?" (MGH, t. 15, p. 189).

"Magister... Consona vocis armonia psallentes concorditer cecinerunt Benedictus qui venit in nomine Domini. Cuius rei regulam nostra quoque mediocritatis autentica veterum auctoritate subnixa in sacrosancta palmarum sollemnitate binis classibus canora voce concrepans et geminis concentibus Osanna persultans cum iocundae iubilationis melodia concelebrat" (MGH, t. 15, p. 268).

On eût souhaité que Régino fut ici plus disert, pour ajouter aux détails que donnent après lui Hucbald (GS, t. 1, 107a): "Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem convenient, ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit; vel etiam in eo, quod consueute organizationem vocant" et surtout Otger de laon dans son Musica Enchirias (GS, t. 1, 152-212).

L'organum est le premier type de polyphonie vocale à être employé en Europe, et s'est développé du 9^e au 13^e s. L'étymologie du mot lui-même est obscure. A. Gastoué croit qu'il a été forgé par analogie avec l'orgue, hydraulique ou pneumatique, sur lequel il était possible de jouer à deux parties:

"Il est impossible de ne pas voir que les deux parties primitives de l'organum vocal sont une imitation du chant à deux voix exécuté sur les calviers de l'organum, instrument à eau ou à vent" (art. Moyen Age, EL, t. 1, p. 572).

Mais G. Reese remarque avec raison que le chant choral a précédé l'usage de l'orgue (le premier orgue en effet a été donné en 752 par Constantin VI Copronyme, de Byzance, à Charlemagne: HDM, art. organum p. 539b), et suggère de relier le mot à organare, organiser, ce qui est plus vraisemblable (MMA, p. 251). Cependant, le collectif organa désignait un ensemble d'instruments, comme on peut le voir d'après un passage de la Vulgate même: "Canentes domino in organis" (I Chroniques, XXIII, 5).

Musicalement, l'organum consiste en une mélodie liturgique (vox principalis) à laquelle viennent se greffer, note contre note, une ou plusieurs parties (duplum, triplum, quadriplum, formant la vox organalis) à intervalles de quarte ou de quinte. C'est là l'organum parallèle des 9^e et 19^e s. Dans l'organum libre des siècles suivants, le duplum continue de suivre le ténor note contre note, mais sans respecter le mouvement parallèle. Suivront l'organum mélismatique, bien représenté dans les écoles musicales de St Martial de Limoges et de Notre-Dame de Paris (c. 1175), et l'organum mesuré (c. 1200), dont les grands maîtres furent Léonin et Pérotin. Dès cette époque, le contrepoint est rigoureusement organisé (notre source: HDM, art. organum, et MGG).

Il n'est que juste de signaler que cette polyphonie élémentaire ne fut point une invention strictement européenne: les Grecs avaient la leur, la diaphonia, et les ethnomusicologues ont enregistré des chants indigènes à trois ou quatre parties (cf. les exemples donnés par Scholes, OXCM, art. Harmony, p. 447-8). Lorsqu'un groupe mixte et composite chante en chœur, il est naturel que les voix de femmes se fassent entendre à l'octave de celles des hommes, et celles des adolescents à la quarte ou à la quinte (tendance innée à suivre, même inconsciemment, les lois du phénomène de résonance?)

Ce passage de Reginon, enfin, donne à penser que l'organum était à son époque d'une pratique fort courante et bien établie.

65. Octavis enim: Martini, n. 15, p. 7: "Diapason, idest Octava; Diatessaron, Quarta, diapente, Quinta". Sine discretione n'est pas attesté avant s. Paulin de Nole et Arnobe; cf. Ammien Marcellin, 23, 6, 67.

66. suo in loco: p. 238a G, où seront définis et expliqués les limmata (voir note 123).

67. hypate meson: Boèce, I, 27 (PL, c. 1192-3): "Namque hypate meson Saturno attributa, parhypate vero Ioviali circulo consimilis est, lichanon meson Marti tradidere, Sol meson obtinuit, trite synemmenon Venus habet, paranete synemmenon Mercurius regit, nete autem Lunaris circuli tenet exemplum. Sed Marcus Tullius contrarium ordinem facit. Nam in VI lib. de Republica sic ait: "Et natura fert ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonant". Quam ob causam summus ille coeli stellifer cursus, cuius conversio est concitator acuto, et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus. Nam terra nona, immobilis manens, ima sede semper haeret; hic igitur

Tullius terram quasi silentium ponit, scilicet immobilem. post hanc sui proximus a silentio est, dat Lunae gravissimum sonum, ut sit Luna proslambanomenos, Mercurius hypate hypaton, Venus parhypate hypaton, Sol lichanos hypaton, Mars hypate meson, Jupiter parhypate meson, Saturnus lichanos meson, Coelum ultimum mese".

Boèce s'est inspiré aussi de Nicomaque, ch. 3 (Ruelle, REG, 1880, p. 176):

a)		b)
Kronos reçoit le son le plus grave, l'Hypate;		si, 1/2 ton.
Sélénè " " " " " aigu, la Nète;		la, 1 ton.
Zeus " la parypate;		do, 1 ton.
Aphrodite " la paranète;		sol, 1 ton.
Héliis " la mèse;		mi, 1/2 ton.
Arès " l'hypermèse ou lichanos;		ré, 1 ton.
Hermès " la paramèse;		fa, 1 ton.

La seconde partie, (b), de ce tableau est tirée de Ruelle, "Deux textes grecs anonymes concernant le Canon Musical Hep-tacorde, puis octocorde, publiés d'après le Ms. N-72 de la Biblioteca Nacional de Madrid, avec une traduction française et des notes ...", REG, 1877, p. 151. (Ruelle croit qu'il s'agit d'un "extrait presque textuel emprunté par Constantin Lascaris lui-même, le copiste du manuscrit, à quelqu'un des nombreux textes musicographiques produits sous le règne de l'empereur Adrien", p. 154-155).

Cette gamme céleste était familière aux Egyptiens, selon Dion Cassius (XXXVII, 18).

Plutarque présente une gamme quelque peu différente (De animae procreatione in Timaeo, ch. 31-32, cité d'après Weil-Reinach, Plutarque, de Musica, p. LXIX):

Terre: proslambanomène;	Hypates: de la Lune au Soleil,
Lune: hypate;	Mercure et Vénus;
Mercure: diatonos;	Moyennes: du Soleil jusqu'à Mars;
Vénus: lichanos;	Conjointes: de Mars à Jupiter;
Soleil: mèse;	Disjointes: de Jupiter à Saturne;
Etoiles fixes: nète.	Hyperbolées: de Saturne aux Etoiles fixes.

Pline l'Ancien rapporte les faits de cette façon (20. 22. 84):

"Sed Pythagoras interdum et musica ratione appellat tonum quantum absit a terra luna, ab ea ad Mercurium dimidium spatii et ab eo ad Veneris, a quo ad solem sescuplum, a sole ad Martem tonum, id est quantum ad lunam a terra,

ab eo ad Iovem dimidium et ab eo ad Saturni; et inde sescuplum ad signiferum; ita septem tonis effici quam uocant, hoc est universitatem concentus; in ea Saturnum Dorio noveri phtongo, Iovem Phrygio et in reliquis similia, iucunda magis quam necessaria subtilitate".

M. Chailley commente ainsi ce texte (Hist. mus. du Moyen Age, p. 21): Voici la suite d'intervalles donnée par Pline:

Terre:	1 ton;
Lune:	1/2 ton;
Mercure:	1/2 ton;
Vénus:	3/2 tons;
Soleil:	1 ton;
Mars:	1/2 ton;
Jupiter:	1/2 ton;
Saturne:	3/2 tons;

Zodiaque: total: 7 tons, c'est-à-dire l'accord universel.

Pétrone: "Haec ipsa cum diceret, tante gratia conciliabat vocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aera, ut puteres inter aures canere sirenum concordiam" (Satiricon, 127)".

Cette gamme céleste a eu des résonances à travers la Renaissance et jusqu'à l'époque moderne. Alain Daniélou (Traité de musicologie comparée, Paris, Hermann, 1962, p. 19) cite le texte suivant de Michel Maier (1568-1722):

"Dans le grand système de cet Univers il y a un diton ou tierce, de la terre, qui en est la base, jusqu'à la sphère de la lune, de là jusqu'au soleil qui en est le coeur, il y a un diapente ou une quinte; et du soleil jusqu'au dernier ciel un diapason ou octave, en sorte que la première distance est composée de dix-huit commas ou intervalles, la seconde de trente-six commas et la troisième de soixante-deux commas. Dans le microcosme ou "petit monde", c'est-à-dire dans l'homme, on remarque aussi une égale proportion entre les principales parties qui sont le foie, le coeur et le cerveau, en comptant depuis la plante des pieds, non pas à la façon des mathématiciens ou des géomètres, mais comme le font les physiciens" (cité par Paul Chacornac, Michel Maier. Voile d'Isis, 1932, p. 492).

J. Chailley aligne l'intéressant schéma que voici (op. cit., p. 22)

RE	SOL	DO	FA	SI (b)	MI	LA
Lune	Mars	Mercure	Jupiter	Vénus	Saturne	Soleil
Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	(Sunday)

On peut aussi rappeler les Harmoniae Mundi libri V. de J. Képler, (1571-1630) parus en 1649; la loi de l'astromoine allemand Bode (1747-1826).

Plus près de nous, la musique des sphères a su inspirer à Balzac une oeuvre qui se voulait philosophique: Séraphitâ, 1835 (coll. la Pléiade, Paris, 1950, t. 10, p. 457-589; il s'agit bien de Séraphitâ, et non Séraphitin, comme l'a écrit J. Chailley, Hist. mus. du M. A., p. 315, n. 89).

Surtout, une belle oeuvre pour orchestre du compositeur anglais Gustav Holst (1874-1934), The Planets (1920), en 7 mouvements:

Mars - The Bringer of War;
 Venus - " " " Peace;
 Mercury - The Winged Messenger;
 Jupiter - The Bringer of Jollity;
 Saturn - " " " Old Age;
 Uranus - The Magician;
 Neptune - The Mystic.

La littérature sur la musique des sphères est assez considérable; cf. en particulier:

Boyancé, Pierre, Les Muses et l'harmonie des sphères, Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat, t. 1, Paris, 1946.

Bragard, Roger, L'harmonie des sphères selon Boèce, Speculum, 4, 1929, p. 206-213.

Chailley, Jacques, L'harmonie des sphères, L'art musical, juin 1938, n° 872.

Erkman, F., Sphärenmusik, Zeitschrift der internat. Musikgesellschaft, 9, 1908.

Handschin, Jacques, Die Lehre der Sphären Harmonie, Gedenkschrift Jacques Handschin, Berne, 1957.

Jan, Karl von, Die Harmonie des Sphären, Philologus, 52, 1893.

Junge, G., Die Sphären-Harmonie und die Pythagorisch-platonische Zahlenlehre, Classica et Mediaevalia, 9, 1947.

Kinkeldy, Otto, The Music of the Spheres, Bulletin of the Amer. Musicol. Society, 11-13, 1948.

A paru tout récemment une thèse de Suzanne Ailman Mennine, The Theory of World Harmony in Spenser's The Faerie Queene, U. of California, Los Angeles, 1964 (C.-R. dans Dissertation Abstracts, 25, Dec. 1964, p. 3578).

68. tenet exemplum: Martini, n. 16, p. 7: "E. Hypate meson Saturno. F. Parypate meson Jovi. G. Lichanos meson Marti. a. Mese Soli. h. Trite Synemmenon Veneri. e. Paranete Synemmenon Mercurio. d. Nete Lunae".

69. natura fert: Macrobe cite aussi ce passage, Somn., 2, 1, 1.

70. Cicero: Republica, VI, 17-18; Cicéron s'inspire lui-même du fameux mythe d'Er l'Arménien (parce que fils d'Arménios; il était originaire de Pamphylie, dit Platon) qui termine la République de Platon (X, 614-621). Laissé pour mort sur le champ de bataille, Er fut ramassé et mis sur le bûcher, mais il revint à lui au bout du douzième jour et raconta ce qu'il avait vu et entendu lors de son séjour dans l'autre monde.

71. sphera celestis mese: Martini, n. 18, p. 8: "A. Proslambanomenos Lunae. h. Hypate hypaton Mercurio. C. Parhypate hypaton Veneri. D. Lichanos hypaton Soli. E. Hypate Meson Marti. F. Parypate Meson Jovi. G. Lichanos Meson Saturno. a. Mese Sphaerae caelesti".

72. librum Macrobiani: livre 2, ch. 1 à 5 surtout.

73. predicadores: sens classique; héraut; cf. Cicéron à P. Lentulus: "te quidem ipso praedicatore ac teste" (ad Fam., 1, 9, 6). Sens chrétien: prédicateur (Tertullien, in Marcum, IV, 28).

Réginon aurait pu nommer ici s. Basile, in Hexaëmeron, nomélie III, 3: "Et ces planètes, lorsqu'elles traversent l'air, produisent, au dire des mêmes gens, un son si agréable et si harmonieux qu'il surpasse en douceur tout autre chant" (cité par Th. Gérold, Les Pères de l'Eglise et la musique, p. 75).

74. humanam musicam: tout ce passage, jusqu'à lenioribus, est tiré de Boèce, I, 1 (PL c. 1171): "Inde est enim quod infantes quoque cantilena dulcis oblectat. Aliquid vero asperum atque immitte, ab audiendi voluptate suspendit."

Nimirum id etiam omnis aetas patitur, omnisque sexus. Quae licet suis actibus distributa sint, una tamen musicae delectatione coniuncta sunt. Quid enim fit, cum in fluctibus luctans ipsos modulantur dolentes? Quod maxime muliebre est, ut cum cantico quodam dulcior fiat causa flendi. Id vero etia, fuit antiquis in morem, ut cantus tibiae luctibus praeiret. Testis est Papinius Statius hoc versu:

Cornu grave mugit adunco,

Tibia cui teneros suetum producere manes.

Et qui suaviter canere non potest, sibi tamen aliquid canit, non quod quamdam insitam dulcedinem ex animo proferentis quoquomodo proferant, delectantur".

75. insuauiter suaue: antithèse; insuauiter est médiéval; cf. Boèce I, 8: "ad sensum insuaviter uterque transmittitur" (PL, c. 1176).

76. mores hominum: Boèce, I, 1 (PL, c. 1168-9): "Hinc etiam morum quoque maxime permutationes fiunt. Lascivus quippe animus vel ipse lascivioribus delectatur modis, vel saepe eosdem audiens cito emollitur ac frangitur. Rursus asperior mens vel incitatoribus gaudet vel incitatoribus asperatur. Hinc est etiam quod modi musico gentium vocabulo designati sunt, ut Lydius modus, et Phrygius. Quo enim quasi unaquaque gens gaudet, eodem modus ipse vocabulo nuncupatur. Gaudet enim fieri potest ut mollici duris, dura mollioribus adnectantur aut gaudeantur. Sed amorem delectationemque (ut dictum est) similitudo conciliat".

Cf. Nicet de Trèves: "Psalmus tristes consolatur, laetos temperat, iratos mitigat, pauperes recreat, divites, ut se agnoscant, admonet, et ne superbiant, increpat" (GS, t. 1, 10b).

Aurélien, G, I, 61b: "In bello quoque pignantium vires reficit, et quanto vehementior fuerit tubae clangor, tanto animus ad certamen efficitur fortior. Bestias quoque, serpente ac volucres ac delphines suum auditum provocat."

77. Ita denique: Macrobe, Somn., II, 3: "Ita denique omnis habitus animae cantibus gubernatur, ut et ad bellum progressui, et item receptui canatur cantu, et excitante et rursus sedante virtutem: "dat somnos adimitque; nec non curas et immitit et retrahit: iram suggerit, clementiam suadet, corporum quoque morbis medetur. (Nam hinc est, quod aegris remedia praestantes praecinere dicuntur)".

Le vers cité par Macrobe est tiré de Virgile, Enéide, IV, 244: (Mercurius)

dat somnos adimitque, et lumina morte resignat

Sur les effets de la musique sur les soldats, on peut consulter:

Hérodote I, 17: les Lacédémoniens marchent au combat au son de l'aulos, les Crétois au son de la lyre et les Lydiens au son de l'aulos et de la syringe (repris par Athénée, XIV, 629b).

Thucydide, V, 10; V, 70;

Xénophon, Anabase, 6, 1, 11: un Mysien, la veille d'un engagement, se livre à une danse guerrière au son de l'aulos;

Sextus Empiricus, Adv. Mus., VI, 9;

Cicéron, Tusculanes, 2, 16, 37: "Spartiatorum, quorum procedit agmen ad tibiam nec adhibetur illa sine anapaestis pedibus hortatio";

Quintilien l. 10. 4: "Duces maximos et fidibus et tibiis cermisse traditum et exercitus Lacedaemoniorum musicis accensos modis"; "Quid autem aliud in nostris legionibus cornua ac tubae faciunt? quorum concentus quanto vehementior, tantum Romana in bellis gloria ceteris praestat".

Milton, Paradise Lost, I, 550:

And they move
In perfect Phalanx to the Dorian mood
Of Flutes and soft Recorders; such as rais'd
To Highth of noblest temper Hero's old.

Quant à la musique et au sommeil, on ne peut s'empêcher de songer à la délicieuse histoire qui nous aurait valu l'exquis Aria mit verschiedenen Veraenderungen de J.-S. Bach, telle que racontée par Johann Forkel (über Johann Sebastian Bachs leben, Kunst und Kunstwerke, IX, 1802): "The Count (Kaiserling) was often ill and had sleepless nights. At such times, Goldberg, who lived in his house, had to spend the night in an antechamber, so as to play for him during his insomnia. Once the Count mentioned in Bach's presence that he would like to have some clavier pieces for Goldberg, which should be of such a smooth and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights. Bach thought himself best able to fulfill this wish by means of Variations (...). Thereafter the Count always called them his variations. He never tired of them, and for a long time sleepless nights meant: 'Dear Goldberg, do play me one of my variations'"

(traduc. Ralph Kirkpatrick, Préface à son éd. des Variations Goldberg, New York, G. Schirmer, 1938, p. vii).

Mais le grabataire Kaiserling eut un illustre prédécesseur dans l'Antiquité: pour se consoler du caractère "morose" de sa femme, Mécène se faisait jouer au loin de la musique douce: "Feliciorem ergo tu Maecenatem putas, cui amoribus anxio et morosae uxoris cotidiana repudia deflenti, somnus per symphoniarum cantum ex longinquo lene resonantium quaeritur" (Sénèque, de Prouidentia, III, 10).

Sur la musique reposant de la fatigue, cf. Aristote, Politique, VIII, 5.

78. morbis medetur. réminiscence de la musique associée aux incantations magiques; cf. Odyssée, XIX, 457: "A l'aide d'un chant magique, ils arrêtaient le sang noir qui s'échappait de la blessure d'Ulysse" vers cités par Ps.-Plutarque, De Mus. 840 et Sextus Empiricus, Adv. Mus., VI, 10. Euripide, Hippolyte couronné, v. 478: "Malade (d'amour) reviens à la santé! Il y a des chants magiques pour cela". Ces deux exemples sont donnés par J. Combarieu, Hist. de la musique, t. 1, 5e éd. Paris, 1930, p. 1, qui fournit de très nombreuses références, p. 19-21.

Théophraste, pour sa part, affirmait sans trop y croire que la sciatique pouvait être guérie au son de l'aulos jouant dans le mode phrygien (fr. 87-88, cité par Athénée XIV, 624a-b et Aulu Gelle IV, 13: "creditum hoc a plerisque esse et memoriae mandatum ischia cum maxime doleant, tum, si modulis lenibus tibicen incinat, minui dolores, ego nuperri-me in libro Theophrasti scriptum inveni" (il s'agit du perienthousiasmou). Mais dans son Histoire des Plantes, Théophraste conseille la garance (9, 13, 6).

79. Vulgatum quippe: citation littérale de Boèce, I, 1, jusqu'à perfecerit. Après: "Cui enim est illud ignorum quod Pythagoras ebrium adolescentem Taurominitanum sub Phrygii modi sono incitatum, spondeo succinente reddiderit mitiorem et sui compotem. Nam cum scortum in rivalis domo esset clausum atque ille furens domum vellet amburere, cum que Pythagoras stellarum cursus (ut ei mos nocturnus erat) inspiceret, ubi intellexit sono Phrygii modi incitatum, multis amicorum admonitionibus a facinore noluisse desistere, mutari modum praecepti atque ita furentis animum adolescentis ad statum mentis pacatissimae temperavit. Quod scilicet Marcus Tullius commemorat in eo libro quem de consiliis suis composuit aliter quidem, sed hoc modo. Sed ut alita similitudine adductus, maximis minima conferam, ut cum vinolenti

adolescentes tibiæ etiam cantu (ut fit) instincti, mulieris pudicæ fores frangerent, admonuisse tibicinam ut spondeum caneret Pythagoras dicitur; quod cum (...) furentem petulantiam consedissee".

80. Cicero: la source de Boèce est l'ouvrage perdu de Cicéron, Liber de suis consiliis sive expositio consiliorum suorum (fr. IX, n. 2, dans M. Tulli Ciceronis Opera etc. d'Orelli, t. 4, 1861, p. 992):

"Sed ut aliqua similitudine adductus maximis minima conferam, ut cum vinolenti adolescentes tibiæ etiam cantu, ut fit, instincti mulieris pudicæ fores frangerent, admonuisse tibicinam ut spondeum caneret, Pythagoras dicitur: quod cum illa fecisset etc."

Ce fragment nous a été conservé par s. Augustin, Contra Iulianum Pelag. 5, 5, 23 (PL, 44, c. 797-8).

Quintilien raconte la même histoire en ces termes: "Nam et Pythagoran accepimus concitatos ad vim pudicæ domui adferendam iuvenes, iussa mutare in spondeum modos tibicina, composuisse; et Chrysippus etiam nutricum illi, quæ adhibetur infantibus, adlectatione suum quoddam carmen assignat. Est etiam non inerudite ad declamandum ficta materia, in qua ponitur tibicen qui sacrificanti Phrygium cecinerat, acto illo in insaniam et per præcipitis delato accusari, quod causa mortis extiterit" (1, 10, 32).

Voici le commentaire de M. Jean Cousin:

"Pythagore considèrait que le son de la flûte était une souillure pour ses disciples et il leur recommandait de purifier leur âme en jouant de la lyre¹; dans les stucs de la basilique pythagoricienne de la Porte majeure, on voit ainsi une figure de musicien, Marsyas en l'espèce, qui avait été vaincu par Apollon². Le fait est rapporté par Jamblique³ avec plus de détails que par Quintilien, mais l'auteur grec ne diffère guère de l'auteur latin qu'en ceci: l'air de flûte, d'après son récit, est joué par un musicien et non par une musicienne. Dans Hermogène⁴, le musicien est devenu

1 Arist. Quintil., II, 19, p. 66 Jan.

2 J. Carcopino, Basilique, p. 279.

3 Jamblique, De uita Pythag. xxv.

4 Hermigène, éd. Rabe, p. 383.

une musicienne, tandis que chez Sextus Empiricus⁵, il est resté un musicien; dans un texte de Cicéron conservé par Boethius⁶ qui cite l'histoire, il est question au contraire d'une flûtiste; tout ceci prouve qu'il s'agit d'une anecdote racontée par maint écrivain de l'antiquité et rend par suite impossible la détermination de la source à laquelle a puisé Quintilien" (Etudes sur Quintilien, t. 1: Contribution à la recherche des sources de l'Institution Oratoire, Paris, Boivin, 1936, p. 92).

Il s'agit ici de ce que les moralistes antiques appelaient l'ἐταρότης τῶν ἐνῶν, en l'occurrence une espèce de ~~κῶμα~~ musicale, à laquelle Cicéron ne croyait guère.

"Assentior enim Platoni nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest quanta sit vis in utramque partem; namque et incitat languentes et languefacit excitatos et tum remittit animos, tum contrahit" (de Legibus, 2, 15, 38). Cicéron fait ici allusion à Platon, Rép., IV, 424d, qui prêche de se garder de toute innovation en musique et en gymnastique. Sur Cicéron et la musique, cf. Coleman-Norton, Cicero Musicus, Journal of the Amer. Musicol. Society, 1, 1948, p. 3-22.

Autres parallèles: Martianus Capella, IX, 923, p. 491 Dick: "Pythagorei etiam docuerunt ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum", IX, 926, p. 492: "ebrios iuvenes perindeque improbius petulantes Damon, unus e sectatoribus meis, modulorum grauitate perdonuit; quippe tibicini spondeum canere iubens temulentae dementiae perturbationis infregit. quid afflictionibus corporeis nonne assidua medicatione succurri? febrem curabant uulneraque ueteres cantione, Asclepiades item tuba surdissimis medebatur".

Sénèque: "Pythagoras perturbationes animi lyra componebat; quis autem ignorat lituos et tubas concitamenta esse, sicut quosdam cantus blandimenta, quibus mens resoluatur?" (de ira, 3, 9, 2).

5 Adv. mus., p. 357.

Sextus Empiricus: "Ainsi Pythagore ayant vu des jeunes gens qui faisaient mille extravagances sous l'action de l'ivresse, au point qu'ils ressemblaient à des fous, conseille au joueur de flûte qui les accompagnait de leur jouer l'air spondiaque. Celui-ci suivit son conseil et les jeunes gens changèrent aussitôt d'attitude: ils redevinrent aussi calmes que s'ils n'avaient jamais cessé de jouir de leur raison" (Adv. mus. VI, 8, trad. Ruelle, REG, 1898, p. 144). Sextus rapporte encore que Pythagore "confessait que les aulètes ont plus d'influences que les philosophes pour corriger les moeurs" (VI, 23; ibid., p. 148).

Jamblique rapporte la même chose et de Pythagore et aussi d'Empédocle: "Empédocle jouait un jour de la lyre chez un certain Anchitus, lorsqu'un jeune homme, pris d'une colère furieuse, fit irruption dans la maison avec l'intention de tuer Anchitus. Empédocle, changeant aussitôt de mode musical, entonna le vers célèbre de l'Odyssée (IV, 221) qui décrit la boisson magique composée par Hélène, ce qui suffit à calmer le bouillant adolescent. L'histoire n'oublie pas d'ajouter qu'il se convertit à la philosophie et qu'il devint un des disciples les plus illustres d'Empédocle" (Vita Pythag. 113, cité par Armand Delatte, Etudes sur la littérature pythagoricienne, Paris, Champion, 1915, p. 111, "Bibl. de l'Ec. des Hautes Etudes", fasc. 217).

Plus tard, un Père de l'Eglise, s. Ambroise, conseille d'écouter de la musique avant que de se coucher: "Denique etiam qui primus philosophiae ipsius nomen invenit (Pythagore), priusquam cubitum iret, tibicinem iubebat molliora canere ut anxia curis saecularibus corda mulceret" (de Virginibus, III, 4, cité par Gérold, Pères, p. 86, n. 7).

Puis les auteurs suivants (Ruelle, REG, 1898, p. 144, n. 1, d'après Fabricius):

Elie, Hist. var. XIV, 23;
 Galien, Opinions d'Hippocrate et de Platon, IX, 5;
 Euthymius (Zygabenus), Praefatio in Psalmos;
 Porphyre, Vita Pythag., 30, 32 et 33;
 Eusthate, ad Iliad. IX, 643;
 Jérôme de Moravie, CS, t. 1, 16b.

81. frigii modi: chez les Grecs comme d'ailleurs dans la musique orientale et indienne, certaines manières ou façons (modi) de jouer sont dotées d'un caractère particulier préétabli, un peu comme certains musiciens occidentaux (les Russes entre d'autres, Rimski-Korsakoff, Scriabine) attribuent des couleurs spécifiques aux différentes tonalités.

Ainsi le Dorien, mode national, est pourvu d'un caractère viril et grandiose, sombre et énergique, selon Héraclide Pontique (Athénée, XIV, 624; Apulée, Florides, I, 4: "Dorium bellicosum"); il était utilisé pour les hymnes liturgiques et les chœurs de tragédies.

L'Eolien (ou hypodorien) possédait une allure fière et superbe, gaie, hardie, mais un peu enflée (Athénée, *ibid.*; Cassiodore: "Aeolius animi tempestates tranquillat, somnumque iam placatis attribuit", *Var.*, II, 40); il convenait bien aux monodies tragiques et aux dithyrambes.

"L'harmonie phrygienne produit l'enthousiasme", dit Aristote (*Pol.*, VIII, 5), et Cassiodore: "Phrygius pugnans excitat et uotum furoris inflamat" (*Var.*, II, 40). Ce mode agité était réservé à l'aulos et aux fêtes bachiques. L'hypophrygien lui était analogue, mais encore plus "actif".

"De toutes les harmonies, la lydienne est la plus convenable au jeune âge, puisqu'elle donne le goût de ce qui est décent et distingué et qu'elle favorise l'éducation" (Aristote, *Pol.*, VIII, 7); Cassiodore: "Lydius contra nimias curas animaeque taedia repertus, remissione reparat et oblectatione corroborat" (*Var.*, II, 40). Son relatif, le syntono-lydien, était le mode des pleurs et des gémissements: "lydium querulum" (Apulée, *Florides*, I, 4).

Quant à l'Ionien (ou iasti), il n'avait rien de gracieux ou de joyeux, et de ce fait était éminemment propre à la tragédie (Héraclide, *ap.* Athénée, XIV, 625). Cassiodore: "Iastius intellectum obtusis acuit, et terreno desiderio gravatis coelestium appetentiam bonorum operator indulget" (*Var.*, II, 40).

(Cf. Gevaert, *Hist.* I, p. 180-187 et Th. Reinach, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1926, p. 46. Les textes grecs cités le sont d'après la traduction de Gevaert).

Régimon "affirme donc en principe qu'à toute disposition morale (à tout éthos), correspond un "chant" approprié qui l'exprime et la gouverne" (de Bruyne, *Etudes*, t. 1, p. 336). Cf. aussi H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899; Platon, *Rép.*, 398d-399a.

Sur l'éthos dans la musique indienne, A. Daniélou cite le fait suivant:

"On raconte que lorsque Gopâla Nâyaka fut forcé par l'empereur Akbar de chanter dans le mode du feu (Dîpaka râga), l'eau de la rivière Jumma se mit à bouillir et le musicien mourut dans les flammes qui jaillirent de son corps" (*Traité de musicol. comp.*, p. 19).

Enfin, il semble qu'il faille désormais renvoyer aux oubliettes les fameux modes grecs pourvus d'une hauteur fixe, ainsi que l'ont longtemps soutenus tous les musicologues qui se sont attaqués à ce problème épineux, en particulier Gevaert (Hist., t. 1, p. 218) et surtout Monroe (The Modes of Ancient Greek Music, Oxford, 1894), se basant principalement sur un passage de la République de Platon (398e) où il est question des armoniai basses, hautes et moyennes. Cette thèse fut réfutée par Otto Gombosi dans son Tonarten und Stimmungen der Antiken Musik, Copenhague, 1931, un livre essentiel. Et nous ne pouvons que reproduire ici une des conclusions du magistral article de J. Chailley: "Si l'on tient à parler de modes [antiques], il faut l'entendre au sens très différent où l'on emploie parfois ce mot pour désigner des types de mélodie bien définis (râgas indous, maqum arabe, modes juifs, etc.) ayant une échelle caractéristique définie à la fois par ses intervalles, sa tessiture, son timbre, ses formules particulières, son éthos caractérisé, sa structure dans le cadre du système où l'octave ne joue pas forcément le centre attractif, où les intervalles ne se suivent pas forcément dans l'ordre traditionnel du diatonique, ni même du chromatique ou de l'enharmonique de l'époque classique" (Le mythe des modes grecs, Acta Musicologica, 28, 1956, p. 162). A l'appui de cette conception du mode on peut d'ailleurs rapprocher un fragment d'Héraclide Pontique (c. 365-310 a.C.) rapporté par Athénée (324e-326c) selon lequel les armoniai se devaient d'avoir un eidos, un éthos et un pathos bien particuliers. Mais à l'encontre de cette nouvelle interprétation, cf. la thèse de Milienko Dabo-Peranic, Les harmonies grecques classiques, ces inconnues, Paris, 1959, dont nous n'avons pas eu le temps d'examiner à fonds les preuves ou arguments.

82. Saulem: I Rois, XVI, 14: "Spiritus autem Domini recessit à Saul, et exagitabat eum spiritus nequam a Domino¹⁵. Dixeruntque servi Saul ad eum: "Ecce spiritus Dei malus exagitabat te¹⁶. Iubeat dominus noster, et servi tui, qui coram te sunt, quaerent hominem scientem psallere cithara, ut quando arripuerit te spiritus Domini modus, psallat manu sua, et levius feras (...) 23. Igitur quodcumque spiritus Domini malus arripiebat Saul, David totumque citharam, et percutiebat manu sua, et refocillabatur Saul, et levius habebat; recedebat enim ab eo spiritus malus".

S. Augustin: "Erat autem David vir in canticis eruditus, qui harmoniam musicam non vulgari voluptate, sed fidei voluntate dilexerit" (Civ. Dei, XVII, 14; PL, 41, c. 547).

S. Nicet de Trèves trouve un sens mystique à cet épisode: "Qui adhuc puer in cithara suaviter fortiterque canens malignum spiritum qui operabatur in Saulem, compescuit, non quod citharae illius tanta virtus esset, sed quia figura crucis Christi, quae in ligno et extensione nervorum mystice gerabatur iam tunc, spiritum daemonis opprimebat" (GS, t. 1, 10b).

Cassiodore: "quid de David dicimus, qui ab spiritu immundo Saulem disciplina salaberrime modulationis eripuit, novoque modo per auditum sanitatem contulit regi, quam medici non poterant harbarum potestatibus operari?" (GS, t. 1, 18b; PL, 70, c. 1212).

Isidore: "Excitatos quoque animos musica sedat, sicut de David legitur, qui a spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit" (GS, t. 1, 20b).

Aurélien: "quid praeclarius agi in talibus potuit quam quod legimus, per hanc artem David egisse, ut scilicet Saulem cantu citharae a daemone liberaret, quem medicorum ars victa desperabat? Certe et beatum Elisaeum, cum sibi spiritus prophetiae dasset, per cantilenae modulam legimus mentem suam dulcorasse, et sic veniente Spiritu sancto, quae ante ignorabat, ab eo didicisse" (GS, t. 1, 30a).

Ps.-Bède: "sicut legitur de Davide, qui regem solavit Saulem a spiritu maligno arte modulatione" (Musica quadrata, PL, 90, c. 922).

Raban Maur: (copie littéralement Isidore, supro; De Vniverso, XVIII, 4; PL, 111, c. 495).

Jean Cotton: "Sed nec hoc reticere oportet, quod magnam vim commovendi auditorum animos musicus cantus habet, siquidem aures mulcet, mentem erigit, praeliatores ab bella incitat, lapsos et desperantes revocat, viatores confortat, latrones exarmat, iracundos mitigat, tristes et anxios laetificat, discordes patificat, vanas cogitationes eliminat, phreneticorum rabiem temperat. Unde et de Rege Saul in libro Regum legitur, quod a daemonio correptus David in cithara canente migigabatur, cessante vero nihilominus vexabatur. Item phreneticus quidam Asclepiade medico canente ab insania fertur fuisse liberatus. Sed et de Pythagora memoratur, quod luxuriosum quemdam iuvenem ab immoderata libidine musica modulatione revocaverit" (De Musica, ch. 17, p. 114 Waesberghe).

83. psalterium: psaltérion; cf. Quintilien l. 10. 31: "nec psalteria et spadicas (violes), etiam virginibus probis revisanda..."

S. Jérôme: "David, Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus et Serenus, Christum lyra personat et in decacordo psalterio ab inferis excitat resurgentem" (Epist., LIII, 8).

Isidore: "Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatur, quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo cytharae barbaricae in modum Deltae literae: sed psalterii et cytharae haec differentia est, quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet et deorsum feriuntur chordae et desuper sonant. Cythara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterio autem Hebraei decachordo usi sunt propter numerum decalogum legis" (GS, t. 1, 23b).

Isidore suit ici s. Augustin: "Psalterium est organum quod quidem manibus fertur percutientis et chordas distentas habet; sed illum locum unde sonum accipiunt chordae, illud concavum lignum, quod pendet et tactum resonat, quia concipit aerem, psalterium in superiore parte habet. Cithara autem hoc genus ligni concavum et resonans in inferiore parte habet" (in Psalm, 56). Gerbert (note a) p. 23, t. 1) cite aussi les auteurs suivants:

Eusèbe: "Nabla apud Hebraeos vocatur psalterium, quod ex musicis instrumentis solum rectissimum est; neque ab infimis partibus ad sonum adhibetur, sed a supernis sonanti aere instruitur" (Prooemio in Psalmos).

S. Basile: "Cytharae et lyrae aes ex inferiori parte sonitum edit ad plectrum: psalterium vero a parte superiori ducit suae concinnae modulationis originem" (in Psalm, I).

La Vulgate a traduit par psalterium l'instrument à corde connu chez les Hébreux sous le nom de kinnor, une harpe à sept cordes de dimensions moyennes.

84. Helisco propheta: IV Rois, III, 15: "Nunc autem adducite mihi psaltem. Cumque caneret psaltes, facta est super eum manus Domini et ait: 16 Haec dicit Dominus: Facite alveum torrentis huius fossas et fossas".

Propheta: masc.; prêtre d'un temple: Apulée: "Zatch-las adest Aegyptius propheta primarius..." (Metamorphoseon, II, 28).

Le mot prend le sens de "prophète" chez Lactance, I, 4, 1 (PL, 6, c. 127).

Le substantif prophetia se rencontre chez s. Augustin: "quod ipse Propheta (Jonas) in ventre ceti triduo fuit... alterum per Septuaginta interpretum prophetiam ... testimonia prophetica posuerunt" (PL, 41, c. 605).

Le verbe est employé pour la première fois par Tertullien: "et sicut prophetaturos..." (de Anima 47; PL, 2, c. 731).

85. Itaque sicut: Boèce, I, 1 (PL, c. 1171): "Nonne illud etiam manifestum est, in bellum pugnantium animos tubarum carmine accendi? Quod si veresimile est, ab animi pacato statu, quemquam ad furorem atque iracundiam posse proferri. Non est dubium quod cum aliquis cantilenam libentius auribus atque animo capit, ad illum etiam non sponte convertitur, ut motum quoque aliquem similem auditae cantilena corpus effingat, et quod omnino aliquod melos auditum sibi memor aminus ipse decerpit? Vt ex his omnibus perspicue nec dubitanter appareat, ita quidem nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut ea ne si velimus quidem carere possimus. Quocirca intendenda vis mentis est, ut id quod natura est insitum, scientia quoque possit comprehensum teneri".
Régimon transportera la fin de ce ch. à la page 246b G: "Sicut enim in visu quoque non sufficit eruditae colores formasque ..."

86. conturbationem: la même expression se trouve chez Cicéron: "conturbatio mentis" (Tusculanes, IV, 30).

87. inrationabili creatura: post-classique; cf. Ammien Marcellin: "verebatur eorum irrationabiles motus" (31. 2. 15);

Lactance: "Adorant ergo insensibilia, qui sentiunt; irrationabilia, qui sapiunt; examina, qui vivunt; terrena, qui oriuntur e coelo" (De origine erroris, 2. 2. 17, PL. 6 c. 261).

88. si inter homines: citation littérale de Macrobe, Somn., II, 3, jusqu'à artis exercent.
Pour lusciniæ, cf. Horace: "Luscinias soliti impenso prandere coemptas" (Satires, 2, 3, 245).

Pline: "Luscinis diebus ac noctibus continuis XV garrulus sine intermissu cantus densante se frondium germinem" (10, 43, 81).

Sénèque: "sed quanto ... dulciorem nobilioremque luscini?" (Epist., 76, 9).

89. Virgilius:

Ceu quondam niuei liquida inter nubila cygni cum sese e pastu referunt et longa canoros dant per colla modos, sonat amnis et Asia longae pulsu palus (Enéide, VII, 699-702).

90. terrenae: suite de Macrobe, Somn., II, 3: "... aves, vel terrenae seu aquatiles beluae, invitante cantu in retia sponte decurrant, et pastoralis fistula ad pastum progressis quietem imperet gregibus".

Le terme terrenae est classique; cf. Cicéron: "bestiae terrenae" (de nat. deor. I, 103).

Isidore: "Ipsas quoque bestias, nec non et serpentes, volucres atque delphinos ad auditum suae modulationis Musica provocat" (Etymol., 3, 17, 1; GS, t. 1, 20b).

Ps.-Bède: "Ipsa quoque reptilia nec non et aquatilia, verum et volatilia, suis dulcedine musica consolatur" (Musica quadrata, PL, 90, c. 922).

aquatiles: Cicéron: "uescimur bestiis et terrenis et aquatilibus et uolantibus partim capiendo partim alendo" (de nat. deor., II, 151).

91. aucupio: mot créé par César (de avis capio) selon Valerius Longus: "Varie etiam scriptitatum est mancupium aucupium manubiae, siquidem C. Caesar per i scripsit, ut apparet ex titulis ipsius" (de Orthographia, Keil, t. 7, 67, 3).

92. pastoralis: sur la sensibilité du bétail à la musique, on peut rapprocher les textes classiques suivants: chez Homère, Polyphème mène son troupeau au son de l'aulos (Odyssée, IX, 187).

Théocrite: "Dancritas se mit à jouer de la flûte, et Daphnis, le bouvier, syrinx, et aussitôt les génisses de danser sur l'herbe tendre" (Idyl. VI, trad. E. Chambry, Les Bucoliques grecs, Paris, Garnier, 1931, p. 47).

Longus, Pastorales: "J'ai accoutumé mes bêtes à suivre le son de ma flûte et à venir à l'appel de son chant, si loin qu'elles soient à paître" (I, 29, traduc. Georges Dalmeida, Budé, Paris, 2e éd., 1960, p. 24); "Chloé prit donc sa flûte, et, la portant à ses lèvres, elle joua le plus fort qu'elle put. Les boeufs l'entendant, reconnaissant l'air familier, et d'un seul bond, se précipitant en meuglant dans la mer" (I, 30, p. 24); "Daphnis, assis sous son chêne familier, jouait de sa flûte champêtre tout en surveillant ses chèvres couchées à ses pieds qui semblaient écouter les airs qu'il jouait" (I, 13, p. 11); "quand ils firent entendre l'appel accoutumé et jouèrent de la flûte, les brebis, se levant aussitôt, se mirent à paître, et les chèvres à sauter allègrement" (I, 32, p. 26); "le troupeau avançait et paisait tout à la fois, sous le charme de la musique" (II, 29, p. 46); "Daphnis" souffle d'abord doucement, et ses chèvres, aussitôt, s'arrêtèrent dressant la tête; puis il joua l'air de la pâture et les chèvres baissèrent la tête et se mirent à brouter" (IV, 15, p. 89).

Chez Virgile, Tityre se réjouit de ce que son bienfaiteur lui ait permis de paître son troupeau au son du pipeau (Bucol., I, 9-10);

Fontenelle, Traité sur la nature de l'Eclogue, dans Oeuvres complètes, éd. Brunet, Paris, 1715, t. 6, p. 147-207;

Buffon: "L'on dit aussi que les moutons sont sensibles aux douceurs du chant, qu'ils paissent avec plus d'assiduité, qu'ils se portent mieux, qu'ils engraisent au son du chalumeau, que la musique a pour eux des attraites..." (Histoire naturelle, Paris, 1755, t. 5, p. 7);

Elian J. Finbert, Vie pastorale, Paris, 1942, p. 206, et surtout

Jacqueline Duchemin, La Houlette et la lyre - Recherches sur les origines pastorales de la poésie, t. 1, Hermès et Apollon, Paris, Les Belles-Lettres, 1960, passim, en particulier la Conclusion, p. 325-336.

93. sirenes: Odyssée, XII, 184-200; Silius Italicus; Apollon,

Ille ubi, septena modulatus harundine carmen,
mulcebat siluas, non umquam tempore eodem.
Siren assuetos effudit in aequore cantus.
(Punica, XIV, 471-473).

Cicéron, de Finibus, V, 49: "Neque enim uocum suauitate uidentur aut nouitate quadam et uarietate cantandi reuocare eos solitae qui praeteruehebantur, sed quia multa se scire profitebantur, ut homines ad earum saxa dicendi cupiditate adhaerescerent".

94. Platoni: Régimon a pu connaître le Timée de Platon à travers le commentaire latin de Chalcidius, assez lu au Moyen Age.

95. de artificiali: Boèce, I, 2 (PL, c. 1172): "Tertia est musica quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis".

Ps.-Bède: "Naturale uero est pulmo, guttur, lingua, palatum etc. Membra spiritualia, scilicet, principaliter sunt uocis et epiglotti. Artificiale uero instrumentum est, ut organum, uiola, et cithara, atola, psalterium etc" (Musica quadrata, PL, 90, c. 922).

96. tensibile: c'est la classification de Cassiodore (percussionale, tensibile, inflatile, GS, t. 1, 16b, 86), reprise par Isidore:

"Nam aut uoce editur sonus, sicut per fauces; aut flatu, sicut per tubam, uel tibiam; aut impulsu, sicut per cytharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum (sonorum) est" (Etymol. 3, 17, 5; GS, t. 1, 21a), et

Aurélien, G, I, 34a: "Prima est harmonica, quae ex uocum cantibus constat: secunda organica, quae ex flatu substitit: tertia rythmica, quae cordarum administratur intensione, pulsuque digitorum numeros recipit".

Sous forme de schéma: I. Musique naturelle:

- a) musique céleste
- b) voix humaine

II. Musique artificielle:

- a) composition
- b) instrumentation:
 - 1. cordes
 - 2. uents
 - 3. percussion

97. ut puta: expression adverbiale; cf. Quintilien, 7, 1, 14 et 11, 3, 110).

98. lyra: les Romains ont emprunté aux Grecs la cithare, instrument à cordes tendues ($\epsilon\gamma\gamma\alpha\tau\alpha$, $\kappa\alpha\theta\alpha\rho\eta\tau\alpha$, $\kappa\epsilon\upsilon\sigma\acute{o}\nu\epsilon\tau\alpha$) et égales mais de diamètre et de tension variables, appartenant à la famille de la lyre, dont elle semble issue, avec le barbiton et le psaltérion, par opposition aux instruments à cordes inégales, telle la harpe venue d'Orient (L'Antiquité ne semble pas avoir utilisé d'instruments à archets).

A l'époque homérique, la cithare était désignée par les vocables $\varphi\acute{o}\rho\mu\iota\gamma\gamma\acute{\epsilon}\varsigma$ et $\kappa\acute{\iota}\theta\alpha\rho\alpha$: c'est de cet instrument en effet que joue tranquillement Achille, au moment où Ajax et ses compagnons vont vers lui en ambassade (Iliade, IX, 186-191). A l'époque classique on substitua les termes $\lambda\acute{o}\rho\alpha$ et $\kappa\acute{\iota}\theta\alpha\rho\alpha$ (cf. Alcman, fr. 126, ap. Edmonds, Lyra Graeca, Loeb Series, t. 1, p. 116).

L'étymologie du mot cithare est assez obscure: si $\varphi\acute{o}\rho\mu\iota\gamma\gamma\acute{\epsilon}\varsigma$ a pour parallèle le latin fremo, 'gronder' (fra. 'frémir'), on n'a pour $\kappa\acute{\iota}\theta\alpha\rho\alpha$ aucune étymologie valable. Boisacq (Dict. étymol. de la langue gr., s. v.) suppose une appartenance à une langue asianique ou méditerranéenne, hypothèse très plausible puisque les Grecs eux-mêmes reconnaissaient une origine asiatique à la cithare en l'appelant parfois $\Lambda\epsilon\iota\sigma\iota\alpha$.

Lyre et cithare ne sont pas synonymes: Bion (V, 8) et Pausanias (5, 14, 6) attribuent l'invention de la première à Hermès, celle de la seconde à Apollon (Pline, lui, attribue cette invention à Amphion; VII, 204; cf. Diodore de Sicile, V, 75).

L'appareil résonateur d'une lyre était toujours une carapace de tortue, sur la face interne de laquelle on tendait une peau de boeuf pour en constituer la table d'harmonie. Sur la cithare, au contraire, le résonateur est d'ordinaire en bois.

Les cordes ($\chi\acute{o}\rho\sigma\alpha\iota$) furent primitivement en boyau de mouton, bien qu'une légende les ait voulues en lin. C'est Linon, l'infortuné compagnon d'Héraclès, qui aurait opéré la substitution (Philochoros d'Athènes ca. 340-263/2, dans Jacoby, Frag. hist. grecor., dritter Teil B, no 328, p. 97-150). Les cordes étaient tendues sur la traverse, $\xi\acute{\upsilon}\gamma\alpha\rho\alpha$, en latin iugum, reliant les deux bras de la lyre, et sur un cordier appelé $\chi\omicron\rho\delta\omicron\tau\acute{o}\rho\iota\omicron\nu$ ou $\chi\omicron\rho\delta\omicron\tau\acute{o}\nu\omicron\nu$. On les accordait avec des rouleaux ou des chevilles qui fixaient à la tension voulue les cordes tendues par la main (cf. l'art de Saint-Saens, Lyres et cithares, dans EL, t. 1, p. 540, la façon d'accorder les cordes).

Pourvue à l'origine de trois cordes seulement, la lyre en vint à posséder, après bien des transformations et d'après bien des légendes, jusqu'à onze cordes (cf. Boèce, I, 20, Weil-Reinach, Plutarque, De Musica, no 303, p. 119).

On pinçait les cordes de la lyre et de la cithare soit avec les doigts, soit, le plus souvent, avec un plectre, ou encore les deux à la fois. Le plectre ($\pi\lambda\eta\kappa\tau\epsilon\rho\nu$, en latin pelsen ou pulsabulum) était en bois, métal ou même en pierre précieuse. Apollodore (3, 10, 2) attribue son invention à Hermès, mais Suidas, plus réaliste, à Sapho (Lexicon, s. v. $\zeta\alpha\pi\phi\acute{\omega}$), bien que le plectre ait été connu des Egyptiens. Il était attaché à la cithare par une corde, comme une partie intégrante de l'instrument, et l'on ne l'en détachait pas pour en jouer (Hérondas, V, 41).

À l'époque alexandrine et romaine, la cithare fut fondue à l'orchestre tout en continuant d'accompagner les chansons d'amour et de table ($\sigma\kappa\acute{o}\lambda\iota\omicron\nu$) et les monodies intercalées dans les chœurs des tragédies ($\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\mu\omicron\nu$). Au Moyen Age, Cassiodore nous apprend que le dernier citharède connu fut envoyé par Théodoric à la cour du roi Clovis (Var., II, 40): "ensuite, la harpe barbare l'emporte définitivement sur la lyre hellénique" (Th. Reinach, art. Lyra dans le Dict. des antiquités de Daremberg-Saglio, Paris, t. 32, p. 1448a; toute cette note s'inspire de cet important art.).

99. tibiis: la tibia est le correspondant latin du grec $\alpha\upsilon\lambda\acute{o}\varsigma$. On distinguait deux sortes d'instruments à vent ($\epsilon\mu\pi\epsilon\upsilon\sigma\tau\acute{\alpha}$): le groupe des fistulae ($\sigma\acute{\upsilon}\rho\mu\iota\lambda\epsilon\varsigma$), caractérisé par un tuyau bouché, sans anche, comme nos flûtes actuelles, et le groupe des auloi (de $\alpha\tilde{\eta}\mu\iota$, 'je souffle') dont le tuyau ouvert était muni d'une anche simple ou double, ce qui en fait l'équivalent de nos clarinettes et de nos hautbois.

Tandis que les Romains adoptèrent la tibia par l'intermédiaire des Etrusques, les Grecs reconnaissaient à leur aulos une origine nettement orientale, qu'illustre une multitude de légendes différentes et contradictoires (cf. Nonnus, XXIV, 38; Athénée, XIV, 681; Strabon, 10, 3, 15; Diodore III, 58; Plin, VII, 204; Pindare, Pythiques, XII, 7).

La tibia comportait trois parties principales: un ensemble de deux tuyaux de longueur tantôt égale, tantôt inégale (Servius, ad Aen., IX, 615), variant entre 30 et 60 cm (en moyenne de 44 à 55 cm) et munis de quatre trous chacun (Pollux, IV, 80); ces tuyaux étaient en roseau (harundo, sonax, $\kappa\acute{\alpha}\lambda\alpha\mu\omicron\varsigma$, Pollux, IV, 70), en buis (surtout chez les Etrusques et les Phrygiens), en laurier (surtout à Alexandrie

et pour la plagiaule), sureau, cèdre, lotus, sycomore, etc., parfois même en corne, en os d'âne, de chiens ou de vautours. La deuxième partie de la tibia était son embouchure (δλμος, et ὀφολμιον, Pollux, XII, 4), et sa troisième, l'anche (ζεβρος, γλωττα, γλωττις, lingula; le père d'Isocrate gagna une fortune grâce à sa boutique d'anches: Dion d'Halicarnasse, Isocrate, 534; Plutarque, Orat., X, 836e).

Parfois, sur les monuments, on voit un aulète le visage serré dans une muselière (φορβείχ, Suidas): cet étrange appareil avait pour but d'empêcher la lèvre de se fendre, de modérer et d'égaliser le souffle, de dissimuler le gonflement des joues et la déformation des traits. Et comme nos saxophones, la tibia pouvait être de registres différents: soprano, contralto, ténor (à l'unisson de la cithare), baryton et basse (Athénée, XIV, 634; Pollux, IV, 81; Gevaert, t. 2, p. 272).

Les tibiae se répartissaient en monaules, plagiaules (tibiae obliquae) et cornemuses (ὀτρυνκουλῆς, utruncularius, Suétone, Néron, 54). Le monaule, en roseau, ne dépassait pas 40 cm, possédait huit trous mais était démuné de clé à cause de son tuyau unique. Inventé par Osiris selon Pollux (IV, 175e) ou par Pan selon Pline (VII, 204), le monaule possédait un son doux et suave (Athénée, IV, 175f); on l'utilisait dans les banquets, les mariages et les funérailles.

Le plagiaule, avec son anche oblique, s'apparente à notre basson, longueur en moins. Il était en bois de lotus (Pollux, IV, 74, Athénée, IV, 182d) et sa sonorité était plus douce encore que celle du monaule (Ps.-Aristote, de audib. 801b). Bion attribue son invention à Pan (III, 7), Pline, au Phrygien Midas (VII, 204), Athénée à Osiris (IV, 175e), comme pour le monaule. L'usage de la cornemuse (appelée par Régignon musa), d'origine syrienne ou babylonienne, était beaucoup moins répandu.

Disons enfin que l'aulos se jouait seul (φίλην αὐλῆς) ou en duo (συναυλίαν), ou pour accompagner la cithare (ἐταυλος κιθάρις), la voix (αὐλοφδία) ou les chœurs (χοροκίκα). Il était tombé en désuétude après le 5e s. ap. C., à cause de sa grande difficulté technique — on disait qu'un mauvais aulète faisait un bon citharède — et surtout à cause de son étroite association avec les cérémonies et cultes païens: "Le Christianisme avait pu adopter Orphée et sa lyre; il rejeta Marsyas et le souffle passionné de ses chalumeaux. L'orgue, plus sonore et qui ne réveillait pas d'aussi dangereux souvenirs, était là, tout prêt, pour

recueillir leur héritage" (Th. Reinach, art. tibia, dans le Dict. des antiquités, t. 5, p. 332a; nous nous sommes servis de cet art. magistral pour la rédaction de cette note).

100. et his similibus: on peut nommer le cornu, un cor issu, comme l'indiquent son étymologie et sa forme, de la corne d'animal utilisée par les pâtres pour rappeler leurs troupeaux. Fabriqué en métal serti d'argent (Végèce, III, 5: "cornu ex uris agrestibus, argento nexum"), ce cor d'origine étrusque selon Athénée (IV, 184a), était employé dans les cérémonies religieuses, les funérailles, les jeux de cirque, mais surtout dans les armées où on le groupait en compagnies de cornicines, comme l'illustre une sculpture de la colonne trajane. Le son en était rauque et menaçant (Lucrèce, II, 619; Catulle, LXIV, 263; Virgile, Enéide, VII, 615; Horace, Carm., 2, 1, 17; Valérius Flaccus, Argonautica, VI, 92).

La bucina (βουκίη) était aussi un cor recourbé mais de plus grandes dimensions, d'embouchure étroite terminée par un grand pavillon (Ovide, Mét., I, 345). Emprunté aux Etrusques (Pollux, IV, 85), cet instrument montre plus d'analogie avec une conque marine qu'avec son étymologie: bos-canere. Bouviers et pasteurs s'en servaient pour rassembler et mener leurs troupeaux (Polybe, 12, 4, 6; Columelle, 6, 23, 3; Properce, 4, 10, 29), mais les Romains réservèrent son usage à l'armée, spécialement pour le service de nuit (Tite Live, VII, 35; Properce, 4, 4, 63; Silius Italicus, VII, 154; Tacite, Annales, XV, 30; Polybe, 6, 36, 5; Frontin, Stratagematicon, 1, 15, 7), ou encore pour marquer le changement de garde, annoncer la fin d'un repas, leur enjoindre des ordres sévères (Végèce, III, 5), donner le signal du combat (Polybe, XV, 12; Dion Cassius, XLVII, 43), annoncer les réunions des gardes (Polybe, XIV, 3) ou des troupes (Tite Live, 7, 36, 9; 8, 7, 14), exiger le silence (Tite Live, II, 45). Cette sonnerie de plusieurs bucinae prenait le nom de classicum (Végèce, II, 22; Modestus, 16) et ne s'exécutait que devant le général. Ainsi, Pompée reconnut Scipion comme son égal lorsqu'il fit sonner le classicum devant la tente de ce dernier (César, BG, III, 82). Le mot finit par signifier "sonner l'assemblée" (Varron, Lingua latina, V, 91).

Un autre instrument à vent de la famille des cuivres est le *lituus, sorte de longue trompette recourbée à son

* Cf. art. Lituus par Henry Thédénat, dans le Dict. des ant., t. 32, p. 1277-78.

extrémité. Son origine étrusque est confirmée par l'appellation tuba tyrrhena et son identification avec le bâton augural (Cicéron, de Divinat., I, 17, 30). Le musée du Vatican conserve un beau spécimen de lituus en bronze, long d'un mètre 25. Celui qui en jouait, le liticen, avait pour tâche de donner le signal du combat (Ovide, Fastes, III, 217; Lucain, Pharsale, I, 237; Sénèque, Oedipe, 734; Thyeste, 575; Statius, Thébaïde, VI, 226), et son usage général était confiné à la cavalerie (Acron, ad Hor. Carm., I, 1, 23).

Tandis que le lituus avait un son aigu et strident, la tuba** possédait un son grave. C'était une trompette droite, plus courte que l'autre mais aussi d'origine étrusque (Diodore, 5, 40, 8; Pollux, 4, 11, 85; Isidore, Etymol., XIX, 20; Statius, Thébaïde, III, 650; VI, 404; VIII, 631; Athénée, IV, 184a; Silius Italicus, Punica, II, 19). Les Grecs la connaissaient sous le nom de _____ nom d'origine inconnue et non indo-européenne.

Quant à la fistula, enfin, citons ce texte d'Isidore de Séville:

"Fistulam quidam putant a Mercurio inventam; alii a Fauno quem Graeci vocant Pana (d'après Plin., VII, 56). Nonnulli eam ab Idi pastore Agrigentino ex Sicilia. Fistula autem dicta, quod vocem emittat. Nam a Graece PHOS vox, STOLA missa appellatur" (Etymol., 3, 21, 6; PL, 82, c. 166).

Le calamus était la flûte de Pan à sept tuyaux de roseau inégaux.

101. cymbalis: les tympana étaient les principaux instruments à percussion ($\kappa\rho\upsilon\sigma\tau\alpha$, $\kappa\rho\upsilon\sigma\tau\epsilon\iota\alpha$) parmi lesquels on comptait les cymbales ($\kappa\upsilon\mu\beta\alpha\lambda\alpha$) et les crotales. Cette classe d'instruments n'était pas consacrée aux Muses, mais se voyait préférée par les Bacchantes. Lié à tous les cultes orgiastiques de Cybèle ou de Dionysos, le tympanon est d'origine orientale: phrygienne selon certains, syrienne selon Juvénal (Sat., III, 63-65). Il était en tout cas connu depuis longtemps des Egyptiens qui l'ont peut-être communiqué aux Crétois, aux Phéniciens et aux Hébreux (cf. Exode, XV, 20, passage de la mer Rouge; Judas, XII, 34). Le tympanon comprenait une peau de boeuf ou de taureau (Ovide, Fastes, IV, 432), de faon (Nonius, X, 387) ou de loup (Oppien, Ven., III, 282) tendue sur un cercle de bois

** Cf. art. Tuba par Th. Reinach, Dict., t. 5, p. 522.

ou de bronze (Nonius, X, 388; XIV, 214; Suidas) et que l'on frappait avec la main ou un plectre (Nonius, X, 273). De même que les vases ou les amphores, les dos des tympanons étaient souvent peints ou décorés (cf. Ch. Avezon, art. Tympana dans le Dict., t. 5, p. 559-560).

Quant aux cymbala, eux aussi d'origine orientale, ils furent, semble-t-il, introduits en Grèce et en Italie en même temps que les cultes de Cybèle, Attis, Déméter et Bacchus (Athénée, IX, 361e; Diodore, II, 38; Dion Cassius, XLI, 61; Pline, Epist., II, 14; Pline, H. N. 5, 1, 6; Juvénal, Sat., IX, 60-62). Inséparables des tympana, ils rendaient un son aigu et constituaient souvent des ex-votos (cf. l'art. cymbala par Edmond Pottier dans le Dict., t. 12, p. 1697-98). Leurs formes étaient très diverses: plates, sphériques (Lucrèce, II, 619), bombées et demi-sphériques. La poignée faisait partie de cet instrument, à moins qu'on y ajoutât un lien destiné à le suspendre une fois l'usage terminé. Dotées à l'origine d'un caractère religieux, les cymbales devinrent, chez les Romains, l'instrument des devins, des danseuses et des courtisanes (Pétrone, Satyricon, 22; Plutarque, Moral. 144e; Cicéron, in Pison. IX, 10).

Sur l'emploi des instruments à percussion au Moyen Age, cf. Jos. Smits van Waesberghe, De Cymbalis. Bells in the Middle Ages, Rome, American Institute of Musicology, 1951 ("Studies and Documents", I).

102. notitiam: pour la construction, cf. Cicéron, Leges, I, 24: "aliquam notitiam habere dei".

103. unde dicatur musica: ces essais d'étymologie fantaisistes furent nombreux au Moyen Age:

Cassiodore: "Musicam ex Musis dicit (i.e. Clément d'Alexandrie) sumpsisse principium" (GS, t. 1, 15a; PL, 70, c. 1278).

Isidore: "Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens, et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae apo tu muson, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur". (Etymol., 3, 7, 1; G, I, 20a).

Aurélien de Réomé: "Appellata est autem secundum Graecos *ἡ τοῦ μουσίου*, id est a quaerendo, eoquod per illam sonus visque modulationis quaereretur" (GS, t. 1, 31a, repris par Odon, GS, t. 1, 283a).

Jean d'Afflighem (dit Jean Cotton): "Dicunt etiam aliqui musicam a musis nomen accepisse, pro eo quod ipsae

apud antiquos in hac arte perfectae crederentur, et ab eis modulandi peritia quaereretur, unde et ἀπὸ τοῦ μουσῶν, id est a quaerendo musae dictae existimantur. Alii musicam quasi modificam, id est a modulatione; alii moysicam ab aqua, quam moys appellatam opinantur. Alii musicam quasi mundicam a mundi et coeli cantu dictam putant" (GS, t. 2, 233b).

Toutes ces définitions, à partir de celle d'Isidore, tendent à se rapprocher de celle de Platon: *Τὸς δὲ Μουσῶν τε καὶ ὕμνων τῆς μουσικῆς ἀπὸ τοῦ μουσῶν, ὡς εἴκεν, καὶ τῆς ἑστῆς τε καὶ φιλολογίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπικράσθη*.

("Quant aux Muses et à la musique en général, c'est du fait de désirer (môsthai), semble-t-il, de la recherche et de l'amour de la science que ce nom a été tiré" (Cratyle, 406a, trad. Louis Méridier, Budé, Paris, 1950, p. 84). Cf. aussi Jean de Murs, Speculum Musicae, I, 4; Jérôme de Moravie (CS, t. 2) et Alexandrinus (PG, 8, c. 105).

104. instrumentum: note a) de Gerbert, p. 236: "De musico hoc instrumento Musa, quod Gallis cornemuse, nobis utriculus dicitur, Sachspfeife, Dudelsacs; vid. Du Cangius in gloss. med. latinit. v. Musa. Alia musicae etymo habentur passim in superioribus scriptoribus".

Du Cange cite de distique de Jean Molinet (1507):

Et d'instrument dont j'oy les records,
Plus resonans que Muse de berger
(Le Chapelet des dames)

Cf. Ps.-Bède: "Musica dicitur a Musis, quae secundum fabulam dicuntur filiae Iovi" (Musica Quadrata, PL, 90, c. 921).

105. ueteres: sans doute les theoriciens antérieurs à Réginon, tels Cassiodore, Isidore et Aurélien, déjà cités.

106. foraminibus: cf. Horace, ad Pison., 203: "foramine pauc", Ovide, Fastes, VI, 297: "per rara foramina".

Régionon veut dire ici qu'il est possible de jouer toute l'étendue de la gamme et tous les intervalles, de même que certains accords (per omnes consonantiae il signifie sans doute les quarts, quintes et octaves) grâce aux tuyaux multiples de la cornemuse, en bouchant les trous supérieurs de l'instrument. D'autre part, il est exact qu'on peut obtenir des demi-tons différant sensiblement des demi-tons tempérés de nos instruments à tons fixes (piano, orgue) en bouchant partiellement les trous d'un pipeau, d'une flûte douce, etc.

107. uoce et sono: J. N. Forkel traduit ainsi cette distinction: "Vox wird für Ton, sonus aber für Klang genommen" (Allgemeine Geschichte der Musik, t. 2, p. 316). Il fut traduit par Fétis: "on y voit qu'à cette époque vox signifiait le ton ou la note déterminée, et sonus, le son en général" (Biog. univ., t. 7, 2e éd., p. 199a).

La distinction était faite dès l'Antiquité: cf. Lucrèce: "sonus et vox omnis". Aristoxène (I, p. 18 Mb): "We have already observed that here the motion of the voice must be by intervals; herein, then, lies the distinction between the melody of music and of speech, — for there is also a kind of melody in speech which depends upon the accents of words, as the voice in speaking rises and sinks by a natural law" (trad. H.S. Macran, p. 177).

Nicomaque divise la voix en continue et discontinue (II, 4 et 6, ap. Ruelle, REG, 1880, p. 172-3). Sans avoir connu directement ces deux auteurs, Réginon n'en est pas moins très près de la doctrine antique.

Quelques définitions du sonus ($\varphi\upsilon\sigma\eta\sigma\iota\varsigma$): Aristoxène: "sonus est vocis casus, in unam tensionem" (p. 15 Meibom). Cléonide: "sonus igitur est concinnus vocis casus in unam tensionem" (p. 187 Menge). Nicomaque (XII, 63): "Le son est une tension sans largeur mélodique de la voix" (Ruelle, REG, 1880, p. 177). Même définition chez Bacchius (I, 1, Mb, p. 2 et Jan, p. 292); Gaudence (p. 3 Mb et 329 Jan); et Aristide Quintilien (I, 5, p. 9 Mb). Sextus Empiricus: "Le son est la chute d'une voix mélodique sur une seule tension" (Adv. mus., VI, 42, trad. Ruelle, REG, 1898, p. 152).

On le constate aisément, la source commune de toutes ces définitions est celle d'Aristoxène, qui suit la tradition de l'école aristotélicienne. Il est permis de soupçonner ici, sur cette école, une influence pythagoricienne.

Mais Réginon s'est inspiré pour ce passage de Martianus Capella:

"omnis uox in duo genera diuiditur, continuum atque diuisum. continuum est uelut iuge colloquium, diuisum, quod in modulatione seruamus; est et medium, quod in utroque permixtum ac neque alterius continuum modum seruat nec alterius frequenti diuisione praeciditur, quo pronuntiandi modo carmina cincta recitantur. horum illa, quam in diuisas partes

certasque deducimus, diastematica nominatur et ei parti, quae armonica uocatur, aptanda est" (IX, 937, p. 500 Dick; Martianus suit lui-même Nicomaque et Aristide Quintilien, I, 5).

En résumé, vox marque un fait nettement musical, une note par opposition au bruit simple, dépourvu de vibrations (sonus).

108. uitali spiritu: la même expression se trouve chez Cicéron, de nat. door. II, 117.

109. uel flatu: cf. Horace, ad Pison., 205: "nondum spissa nimis complere sedilia flatu".

110. Omnis autem: Boèce, I, 12 (PL, c. 1178): "Omnis enim vox aut $\sigma\upsilon\beta\epsilon\chi\eta\varsigma$, est, quae continua, aut $\delta\iota\sigma\tau\epsilon\mu\alpha\tau\iota\kappa\eta$, quae dicitur cum intervallo suspensa. Et continua quidem est, quia loquentes vel ipsam orationem legentes verba per-surrimus. Festinat enim tunc vox non inhaerere in acutis et gravibus sonis, sed quam velocissime verba percurrere, expediensque sensibus, exprimendisque sermonibus continuae vocis impetus imperantur. Diastematice autem est ea quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus, sed modulis inservimus".

111. syneches: Martini, n. 19, p. 11: "Synaphes", reprise par Gerbert, note a) p. 237.

Les termes syneches et synaphes, qui seront repris et expliqués plus loin (§14, p. 241b G), n'ont pas ici le même sens. Reginon (à travers Boèce) veut dans le cas présent marquer la différence entre le ton de la voix parlée et celui de la voix chantée, qui procède par intervalles sonores plus considérables. Cf. note 162.

112. continuatim: post-classique; cf. s. Augustin: "sive continuatim dicatur ut unum sit membrum, sive decentius suspendatur" (Doct. Christ., 4, 7, 20; PL, 34, c. 98).

113. diastematice: note b) de Gerbert, p. 237: " $\delta\iota\sigma\tau\epsilon\mu\alpha\tau\iota\kappa\eta$ intervallis discrete, cui opponitur, ut hic, $\sigma\upsilon\beta\epsilon\chi\eta\varsigma$ " (sic, pour $\sigma\upsilon\beta\epsilon\chi\eta\varsigma$).

Cf. Censorinus: "discrimen, quo alter $\psi\upsilon\beta\epsilon\rho\sigma$ acutior est, alter grauior appellatur diastematice" (De die natali, X, 3).

Martianus Capella: "diastema est uocis spatium, quod acuta et grauiore includitur. des in diastematis alia breuiora illa, quae sunt in diesi enarmonia; maiora uero sunt, quae per singulos tropos bis ex omnibus faciunt, quo nihil maius in tropis possumus inuenire" (IX, 948, p. 506 Dick; la source de Martianus est Aristide Quint., I, 7, p. 13-14 Mb; cf. aussi Gaudence, ch. 9, p. 12-13 Mb, et Bacchius, §11, p. 3Mb).

Isidore: "diastema est uocis spatium ex duobus vel pluribus sonis aptum" (Origin. 3, 20, 5).

114. sciendum: formule de transition favorite des "magistri". On la rencontre neuf fois dans l'Epistola.

115. in his uocibus: Boèce, I, 3 (PL, c. 1173): "Sed in his vocibus, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est, etenim consonantia est dissimilium inter se vocum et in unum redacta concordia".

116. Aliter: Boèce, I, 8 (PL, c. 1176), littéral.

Cléonide: "consonantia est permixtio duorum sonorum, acutioris et gravioris, dissonantia vero contrarie duorum sonorum fuga permixtionis ita ut non misceantur atque auditus exasperetur" (Introd. Harm., §5, p. 199 Menge).

Nicomaque (XII, 69): "Deux sons (...) sont dissonants lorsque l'émission vocale qui en résulte arrive à l'oreille démembrée jusqu'à un certain point et non mélangée" (trad. Ruelle, REG, 1880, p. 198).

Ps.-Bède: "Consonantia diatessaron est, quando vocula intensione sui acuminis voculam in remissione gravitatis totam possidet, insuper et tertiam partem superatae voculae.

Diapente consonantia est, quando vocula voculam tota sui quantitate superat, videlicet, et superatae vocis, insuper et eius medietate vel in intensione acuminis, vel in remissione gravitatis" (Musica theorica, PL, 90, c. 913).

Musica S. Wilhelmi Hirsaugiensis: "Sex sunt consonantiae, tres simplices et tres compositae. Simples sunt diatessaron, diapente, diapason; compositae diapason cum diatessaron, diapason cum diapente, bis diapason" (GS, t. 2, 174a). C'est la reprise d'Hucbald, G, I, 107a.

Hucbald: "Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem convenient, ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit; vel etiam in eo quod consueute organizationem vocant" (GS, t. 1, 107a).

Anonyme I de Gerbert: "Consonantia est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus, ut si in lira vel alio aliquo musico instrumento diligenter tensis et remissis nervis, primam et quartam seu primam et quintam, vel primam et octavam simul ferias vocem" (GS, t.1, 333b).

117. Consonantiam uero: Boèce, I, 28 (PL, c. 1193): "... aurium quoque diiudicet, tamen ratio perpendit. Quotiens enim duo nervi, uno graviore, intenduntur, simulque pulsus reddunt permixtum quodammodo et suavum sonum, duaeque voces quasi coniunctae in unum coalescunt (...) sibi quisque ire cupit, nec ..."

Cf. aussi V, 1 (PL, c. 1286): "Sensus enim ac ratio, quasi quaedam facultatis harmonicae instrumenta sunt. Sensus namque confusum quiddam ac proxime tale, quale est illud quod sentit, advertit. Ratio autem diiudicat integritatem atque unas persequitur differentias. Itaque sensus invenit quidem confusa ac proxima veritati, accipit vero ratione integritatem. Ratio vero ipsa quidem invenit integritatem, accipit vero sensu confusam ac proximam verisimilitudinem. Namque sensus nihil concipit integritatis, sed usque ad proximum venit" (A cause de ses redondances, ce texte nous paraît d'une authenticité douteuse).

118. Sunt autem numeri: jusqu'à ...quadrupla autem bis diapason (p. 238b G) Réginon suit presque mot à mot Macrobe, Somn., II, 1, avec les quelques variantes suivantes: "Sunt autem hi sex omnes, epitritus, hemiolius ... Et est epitritus ... vocatur epitritus ... 238a: ... id est unum. Et ex hoc numero, qui hemiolius dicitur, nascitur symphonia quae appellatur $\delta\iota\kappa\acute{\alpha}\ \eta\epsilon\mu\iota\omicron\lambda\iota\omicron\varsigma$... minor bis in maiore numeratur ... Triplaris autem ... ut sunt tria ad unum, et ex hoc numero symphonia procedit quae dicitur $\delta\iota\kappa\acute{\alpha}\ \eta\epsilon\mu\iota\omicron\lambda\iota\omicron\varsigma$ $\kappa\alpha\iota$ $\delta\iota\kappa\acute{\alpha}\ \eta\epsilon\mu\iota\omicron\lambda\iota\omicron\varsigma$. (Réginon, qui brouille toutes les choses en voulant abréger Macrobe, omet ici cette phrase: "Quadruplus est cum de duobus numeris minor quater in maiore numeratur, ut sunt quattuor ad unum: qui numerus facit symphoniam quam dicunt $\delta\iota\kappa\acute{\alpha}\ \delta\iota\kappa\acute{\alpha}\ \eta\epsilon\mu\iota\omicron\lambda\iota\omicron\varsigma$. Epogdous est numerus... id est unum. Hic numerus sonum parit, quem tonon musici vocaverunt. Sonum vero ... tam parvo distare a tono deprehensum est, quantum hi duo ... usus sonum semitonio minorem ... vocitavit. Sunt igitur symphoniae quinque, id est diatessaron (en grec)...

Après ... et bis diapason Réginon transportera la suite (qui est à la fois la fin) de ce chapitre à la page 239b ... "iuxta assertionem Macrobiani" (voir la note à cet endroit).

119. simphonia: le mot désignait chez les Grecs le chant à l'unisson, par opposition au chant en partie, *σύνωνον*. Au Moyen Age, il est synonyme de consonantia, accord.

Cf. Martianus Capella: "symphoniae tres (sunt), quarum prima est diatessaron, quae latine appellatur ex quattuor, et recipit sonos quattuor, spatia tria, productiones duas et dimidiam, nam (sonum id est) tonum productionem uocauit, est autem hemitoniorum quinque, quae ad productiones plenas et integras mediatenus ualent, dieseon decem, dieseos uero interpretatio est, sicut supra dixi, quarta pars toni (...) epitritus autem dicitur, qui et numerum ternarium habet et trium tertiam, quod est unus, ut sunt IIII ad III, alia symphonia quinary est et dicitur diapente atque constat sonis quinque, qui inter se quattuor spatiis diuiduntur; productiones habet tres mediamque praecedit, hoc est tonos tres ac medium, hemitonia septem, siesisque quattuordecim, atque hemiolii possidet rationem, quae forma et eundem numerum circa collata detinet et eius medium, ut sunt tria ad duo. Tertia diapason, quae ex omnibus dicitur, octo sonos recipit, spatia septem, productiones sex, hemitonia duodecim, diesis uiginti quattuor atque constat ex ratione diplasia, hoc est dupli" (IX, 933, p. 496-497 Dick).

Cassiodore: "Symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum, vel acuti ad gravem, modulamen efficiens, sive in voce, sive in percussione, sive in flatu. Symphoniae sunt sex: prima Diatessaron, secunda Diapente, tertia Diapason, quarta Diapason simul et Diatessaron, quinta Diapason simul et Diapente, sexta Disdiapason" (G, I, 16b; puis Cassiodore donne la raison arithmétique de chacun de ses accords. Outre Macrobe, Régino a aussi consulté ce passage).

Isidore: "Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu" (Etymol., 3, 17, 6; GS, t. 1, 21b), définition reprise intégralement par Aurélien (G, I, 34b) et Odon (GS, t. 1, 283a).

Otger de Laon: "Est autem symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus" (Enchirias, GS, t. 1, 160a). Plus loin:

"Symphonia quid est? Dulcis quarundam vocum commixtio; quarum tres sunt simplices, Diapason, et Diapente ac Diatessaron. Tres sunt compositae, Disdiapason, Diapason et Diapente, Diapason ac Diatessaron" (G, I, 184a).

Cf. aussi Hucbald, GS, t. 1, 151a. Tout le passage pris par Régimon chez Macrobe forme les Rythmimachia insérés dans l'opuscule d'Isidore (G, I, 25) et a été recopié mot pour mot chez Odon, GS, t. 1, 287.

120. numerus sesquialter: Martini, n. 21, p. 12: "Sesquialter".

121. dicunt bis diapason: Martini, n. 22; "apud nos decimaquinta".

122. semivocalem: pour le mot, cf. Quintilien: "a uocalibus discernere ipsasque eas in semivocalium numerum mutarumque partiri" (1, 4, 6). "Semivocales geminare diu non fuit usitatissimi moris, atque e contrario usque ad Accium et ultra porrectas syllabas geminis, ut dixi, vocalibus scripserunt" (1, 7, 14).

123. ἀγῶνα: doctrine pythagoricienne, qui refusait d'admettre, pour des motifs plutôt religieux que scientifiques, une dichotomie parfaite du ton entier. Cf. plus loin, note 192.

Cf. Euclide: "Tonus non dividetur in duas partes aequales neque in plures" (Sectio canonis §16, p. 177 Menge).

124. limma: "Le ton lui-même se divise en deux parties inégales, dont la plus grande sera nommée ἀποτομή et la plus petite λεῖμμα. L'expression ἀποτομή ne figure que dans le Timée de Locres (97d). Mais il y a, dans le Critias (118a) le mot: ἀποτομός, et le Timée lui-même emploie le terme λεῖμμα pour désigner un résidu" (76a; Albert Rivaud, Notice au Timée, Paris, coll. G. Budé, 3e éd., 1956, p. 47).

Selon Gevaert, le limma serait l'équivalent de notre demi-ton chromatique (fa-fa#), tandis que l'apotome équivalait à notre demi-ton diatonique, mi-fa (t. 1, p. 276). (Signalons en passant que notre habitude actuelle de diviser le ton en 9 commas, 5 pour le demi-ton chromatique, et 4 pour le demi-ton diatonique, vient de W. Holder, dans son ouvrage: A Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony, Londres, 1694; cf. J. Chailley, Formation, p. 57).

L'intervalle séparant l'apotome du limma peut être ainsi mathématiquement exprimé: l'apotome représente la différence entre une quarte juste et une tierce majeure:

$$\frac{4}{3} : \frac{5}{4} = \frac{16}{15} = 112 \text{ Cents}$$
 (le cent est la centième partie du demi-ton de l'échelle tempérée; comme il y a douze demi-tons dans

l'octave, celle-ci renferme donc 1 200 Cents. Cette terminologie vient du physicien anglais A. J. Ellis, 1814-1890).

Pour le limma, le calcul est le suivant:
 $\frac{9}{8} \frac{16}{15} = \frac{135}{128} = 92$ Cents. Différence entre l'apotome et le limma:
 20 Cents ($112 - 92 = 20$). (D'après Curt Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, New York, Norton, 1943, p. 212-213).

Exprimé en savarts (d'après le physicien français Savart, 1791-1841), le demi-ton majeur vaut 28 savarts
 $(16; \log 16 = 1, 20412, 204,12 - 176,09 = 28,03 \text{ (savarts)}; \\ 15 \log 15 = 1, 17609, \text{ environ})$
 le demi-ton mineur, 18 savarts ($\frac{25}{24} \log 25 = 1, 39794, \\ 24 \log 24 = 1, 38021, 397,94 - 380,21 = 17,73 \text{ (savarts)}$)
 (D'après Alain Daniélou, Traité de musicol. comp., p. 56).

Cf. aussi Gaudence 813 (Jan p. 342).

125. et bis diapason: Martini, n. 23, p. 13: "et diapason diapente".

Cf. Hucbald: "Sunt autem ipsae consonantiae sex, ut tres quidem simplices; tres vero compositae, quae propriis nominibus nuncupantur: Diapason, Diapente, Diatessaron, et Diapente diapason, et Diapason diatessaron, bis Diapason".

126. omnes musicae: Boèce, I, 7 (PL, c. 1175): "Illud tamen esse cognitum debet, quod omnes musicae consonantiae... sesquitertia proportionem consistunt. Et vocabitur quidem... vocibus. Quae vero in proportionibus dupla est, ...bis diapason".

Otger de Laon: "Cognitum esse debet omni musicam scientiam habere cupienti, quod omnes musicae consonantiae aut in duplici, ut II ad IIII, aut in triplici, ut II ad VI, aut in quadrupla, ut sunt II ad VIII, aut in sesquialtera, ut III ad II, aut in sesquitertia, ut IIII ad III proportionem consistunt. Quae enim in arithmetica dicitur sesquitertia, diatessaron vocatur in musica; quae in numeris sesquialtera, diapente appellatur in melodia. Quae vero dupla est in proportionibus, diapason in consonantiis. Tripla vero diapente ac diapason; quadrupla vero bis diapason" (GS, t. 1, 151a).

De son côté, Sextus Empiricus classe parmi les consonances le diatessaron, le diapente et l'octave; et parmi les dissonances, la diesis, le demi-ton et le ton! (Adv. Mus., VI, 46).

127. Quadrupla: Martini, n. 24, p. 13: "diatessaron in proport. sesquitercia 4:3. Diapente in proport. sesquialtera 3:2. Diapason in proport. dipla 2:1. Diapason diapente in in (sic) proport. Tripla 3:1. Bisdiapason in proport. quadrupla 4:1".

128. Agnoscat autem: Boèce, II, 26 (PL, c. 1217): "Sed in his illud diligens lector agnoscat,... id est diapason, rursus si diapente symphonia iungatur, fit ...bis diapason, quae quadruplam proportionem tenet".

129. consonantiam creant: Martini, n. 25, p. 13:
 "4:3 - diatessaron
 3:2 + diapente
 6 } $\frac{12}{6}$:6
 2:1 diapason".

130. diapason scilicet: Martini, n. 26, p. 13:
 "3:2. diapente
 2:1+ diapason
 2 } $\frac{6}{3}$:1
 3:1 diapason diapente".

131. fit bisdiapason: Martini, n. 27, p. 13:
 "3:1. diapason diapente
 4:3 diatessaron
 3 } $\frac{12}{4}$:3
 4:1 Bisdiapason".

132. quod si diapason: suite de Boèce, II, 26:
 "Quid igitur si diatessaron ac diapason consonantias iungamus ulla[m]ne secundum Pythagoricos efficiant consonantiam? Minime. Mox enim in superpartiens inaequalitatis genus cadit, nec ... simplicitatem".

133. de institutione Armonica: Martini, n. 28, p. 13:
 "Consultendus autem Ptolomai lib. 1. Harmonie. cap. 6. ubi iustis rationibus contra Pythagoros probat diapason, diatessaron esse manifesta consonantia".

134. Quae uero...inaequalitate: Boèce, I, 3 (PL, c. 1173): "Eorum vero quae secundum numerum conferuntur, partim sibi sunt aequalia, partim inaequalia. Quocirca soni quoque partim sunt aequales, partim vero sunt inaequalitate distantes".

135. Aut enim...partibus: début de Boèce, I, 4 (PL, c. 1173), citation littérale.

136. Si quis autem: Martini, n. 29, p. 13: "Loquitur hic Auctor de quinque Generibus Porportion; scilicet I. de Multiplici. II. de Superparticulari III. de Superpartiente. IV. de Multiplici Superpartiente".

137. arithmetica: Martini, n. 30, p. 13: "Forsitan ipse Auctor Tract. de Arithmetica composuit, vel sequitur de Arithmetica Boetii". Régimon a en vue les chap. 22 et 24 du premier livre.

138. Multiplex ille: Martini, n. 31, p. 14: "Vtimur etiam in Musica Cantus Gregoriani genere superpartienti, sicuti in Limmate seu semitonio minore, et in Apotome, seu. Semitonio maiori, quia Limma est in proportione 256:243. et Apotome in proportione 2187:2048. ambo generis superparticularis".

Cf. la définition de l'Enchirias: "Multiplex est inaequalitas, ubi maior numerus habet in se minorem bis aut ter aut quater aut multipliciter: ut duo ad unum dum compa-rata fuerint, duplex ets; tria ad unum triples; quatuor ad unum quadruplex, et deinceps. Comitatur submultiplex, qui scilicet infra multiplicem continetur bis, aut ter, aut quater, aut multipliciter. Verbi gratia, unum a duobus continetur bis, et vocatur subduplus; a tribus ter, et vocatur subtripplus; a quatuor quater, et vocatur subquadruplus; et reliqua ad id genus" (G, I, 198a).

Bien que technique, le mot multiplex est classique; cf. Virgile, "Vix illam famuli Phegeus Sagarisque ferebant multiplicem conixi umeris" (Enéide, V, 263-264).

139. Superparticularis: Boèce, de Arithmetica, I, 22, (PL, 63, c. 1100): "Maioris vero inaequalitatis quinque partes sunt. Est enim una quae vocatur multiplex, alia superparticularis, tertia superpartiens, quarta multiplex superparticularis, quinta multiplex superpartiens. His igitur quinque maioris partibus, oppositae sunt aliae quinque partes minoris, quamadmodum ipsum maius minori semper opponitur quae minoris species, ita singillatim speciebus quinque his quae supradictae sunt opponuntur, ut eisdem nominibus nuncupentur, sola tantum sub praepositione distantes. Dicitur enim submultiplex, subsuperparticularis, subsuperpartiens, multiplex subsuperparticularis, et multiplex subsuperpartiens". Les chap. 23 à 26 expliquent tous ces termes.

I, 24: "Superparticularis vero est numerus ad alterum comparatus, quotiens habet in se totum minorem et eius aliquam partem".

Cf. Odon: "Superparticularis dicitur numerus numero comparatus, quotiens maior in se continet numerum minorem, et insuper eius aliquam partem. Si enim maior numerus

minorem totum habeat, et insuper eius medium, hemiolios, id est sesquialter vocatur; si eius tertiam, sesquitercius. Similiter per omnes numeros, usque dum habeat eius nonam partem, qui vocatur sesquitonus" (GS, t. 1, 294a).

Guido d'Arezzo: "Superparticulare vero est, quando maior numerus minorem habet in se totum, et unam eius aliquam partem, eamque vel dimidiam, ut tria ad duo, et vocatur sesquialtera, vel sescupla, vel emiolia proportio" (GS, t. 2, 55a).

140. lucidandi: post-classique; cf. Cassiodore, Var., III, 31.

141. fit de hemiolio: Macrobe, Comm., I, 6: "Fit autem diapente ex hemiolio, et fit diatessaron ex epitrito; et est primus hemiolius tria, et primus epitritus quatuor; quod quale sit, suo loco planius exsequemur. Ergo ex his duobus numeris constat diatessaron et diapente: ex quibus diapason symphonia generatur".

Régionon s'inspire aussi de Boèce, II, 3.

142. Diapason consonantiam: Boèce, I, 19 (PL, c. 1183): "Diapason consonantia constat ex quinque tonis et duobus semitonis, quae tamen unum non impleant tonum. Quoniam enim monstratum est diapason ex diapente et diatessaron consistere, diatessaron vero probata est ex duobus tonis ac semitono constare; diapente ex tribus tonis ac semitono simul iuncta efficiunt quinque tonos".

143. ex quinque tonis: Martini, n. 32, p. 14: "loco idest debet dici diapason".

144. Macrobiani: Macrobe, Somn., II, 1, fin du chapitre (et suite de la note 118): "sed hic numerus symphoniae ad musicam pertinet, quam vel flatus humanus intendere, vel capere potest humanus auditus. Ultra autem se tendi harmoniae coelestis accessio, id est, usque ad quater diapason kai dià pente (ces derniers mots en grec)... Symphonia diatessaron constat de duobus tonis et semitono; ut minutias, quae additamento sunt, relinquamus, ne difficultatem creemus: et fit ex epitrito. Diapente constat ex tribus tonis et hemitono, et fit de hemiolio. Diapason constat de sex tonis, et fit de duplari. Verum diapason kai dià pente constat ex novem tonis et hemitono, et fit de triplari numero. Dis autem diapason continet tonos duodecim, et fit ex quadruplo".

145. Cassiodorus: Martini, n. 33, p. 14: "M. Aurel. Cassiodorus Variar. lib. 2. epist. XL. Sed hic Auctor loquitur de Tonis apud Grecos, qui tamen apud ecclesiasticos non sunt nisi Octo".

Ces quinze toni sont le Dorien, l'Iastien, le Phrygien, l'Eolien et le Lydien, chacun pouvant être muni des préfixes hyper- et hypo- (cf. Cassiodore, G, I, 17a). Mais Régimon confond ici les quinze tons avec les quinze cordes du grand système parfait (voir plus loin, 813)).

146. tractare: tractere...de est moins classique que tractare aliquid. Cf. Cicéron, Acad. I, 30: "tractare partem philosophiae", et Tacite: "Et quoniam de religionibus tractabatur..." (Annales, III, 71).

147. ardentis: génitif descriptif ou gén. de valeur, désignant, selon Ernout-Thomas, une particularité distinctive d'un individu (Syntaxe latine, Paris, Klincksieck, 2e éd., 1959, p. 44) et impliquant un jugement d'estimation ou d'évaluation (ibid., p. 89).

148. diuque...resonabant tonum: Boèce, I, 10 (PL, c. 1176-77): "... inquirerebat ... perdisceret. Cum interea divino quodam motu praereriens... personare. Ita igitur ... efficere. Atque ut id apertius colliqueret, mutarent ... imperavit. Sed sonorum proprietas non in hominum lacertis haerebat, sed mutatos malleos comitabatur. Vbi igitur id animadvertit, malleorum pondus examinavit. Et cum quinque essent forte mallei, dupli reperti sunt pondere qui sibi secundum diapason consonantiam respondebant. Eundem etiam qui duplus esset alio, sesquitercium alterius comprehendit, ad quem scilicet diatessaron sonabat. Ad alium vero quemdam, qui eidem diapente consonantia iungebatur, eundem superioris suplum reperit esse sesquialterum. Duo vero hi, ad quos superior duplex sesquitercius et sesquialter esse probatus".

Aurélien de Réomé transpose ces calculs dans le chant liturgique:

"Primus hoc modo iam dictus Pythagoras reperit, qualiter proportionum varietas sonorum iungeretur concordiae. Sint verbi causa quatuor mallei, qui subter insertos contineant numeros XII, IX, VIII, VI. Hi igitur mallei, qui XII et VI ponderibus vergebant, diapason in duplo consonantiam concinebant, ut hic Ant. Inclina Domine auren tuam et omnia quae in primo inveniuntur tono. Malleus XII ponderum ad malleum IX et malleus VIII ad malleum VI ponderum, secundum epitritam proportionem, diatessaron consonantiam perficiebant, ut in hoc exemplo: Introitus Confessio et pulchritudo et cuncta, quae in tono authentici deuteri conscribuntur. IX vero ponderum ad VI et XII ad VIII diapente consonantiam permiscebant, veluti hic Ant. Circumderunt me et caetera, quae in authentico trito inveniuntur. VIII vero ad IX in sesquiocitava proportionem resonabant tonum", iuxta illud Ant.

Puer natus est nobis et omnia quae authentici tetrardi adscribuntur normae" (GS, t. 1, 31a-b).

149. Quibus...conuertit: pris littéralement chez Macrobe, Somn., II, 1.

150. Pythagoras: Boèce, I, 11 (PL, c. 1177): "Hinc igitur domum reversus, ... perpendit an in his proportionibus ration symphoniarum tota consisteret. Nunc ... medietatemque restituens caeterasque proportionales aptans, integerrimam fidem diversa experientia capiebat. Saepe et pro mensurarum modo cyathos aequorum ponderum acetabulis immitens, saepe ipsa quoque acetabula diversis formata ponderibus virga, vel aerea, ferreave percutiens, nihil esse diversum invenisse laetatus est. Hinc etiam ductus, longitudinem crassitudinemque cordarum ut examinaret aggressus est".

Cet épisode célèbre, où une fois encore le génie de Pythagore est mis en cause, a été raconté maintes fois dans l'Antiquité: cf.

Nicomache, §6 et 10 (Ruelle, REG, 1880, p. 180-185 et 188-191);

Potlémée, Harmoniques, I, 8 et II, 12;

Aristide Quintilien, III, 2, p. 116 Mb;

Théon de Smyrne, De Mus., ch. 13 et 16;

Gaudence, p. 14 Mb;

Jamblique, Vit. Pythag., ch. 26;

Censorinus, De die natali, ch. 10.

Comme pour l'harmonie des sphères (que Pythagore, d'ailleurs, était seul à entendre, selon Porphyre, §30 et Jamblique, §65) et l'histoire de la flûte, Eduard Zeller croit qu'il s'agit ici d'une fable ("ein Märchen"): "In dieser Erzählung ist nun natürlich die Geschichte von dem Schmiederrhännern ein Märchen, welches schon durch die physikalische Falschheit der Sache widerlegt wird" (Die Philosophie der Griechen in Ihrer Geschichtlichen Entwicklung, Hildesheim, G. Olms, 1963, t. 1, p. 508, reprod. de la 6e éd., Leipzig, 1919).

Si l'on refuse à Pythagore l'authenticité de son expérience, on la concédera du moins à Lasos d'Hermione (le premier à avoir écrit un livre sur la musique, selon Suidas, s. v. Lasos) qui procéda avec des vases d'eau (Didyme, scholie du Phèdre de Platon, p. 381 Bk; Théon de Smyrne, ch. 12, p. 59; cf. Boèce, II, 19 et Nicomache, ch. 8).

Malgré son caractère purement fabuleux, on remarquera que cette légende s'efforce de démontrer l'universalité d'une loi physique applicable, après expérience, aux trois groupes d'instruments: cordes, vents et percussion.

De toute façon, le théorème que cette expérience voulait démontrer est faux: "les rapports réels des sons ne sont pas ceux des tensions des cordes ou des poids des marteaux, mais ceux des racines carrées des forces de tension" (A. Ed. Chaignet, Pythagore et la philosophie pythagoricienne, Paris, Didier, 2e éd., 1874, t. 1, p. 134).

Le premier à avoir attiré l'attention sur la fausseté de ce théorème est Marsenne, dans ses Questions harmoniques, Paris, 1734, p. 166). Puis Montucla en fit la démonstration dans son Histoire des Mathématiques, Paris, 1758, t. 1, p. 123 (cf. aussi T.-H. Martin, Etudes sur le Timée de Platon, t. 1, p. 389).

Mais laissons le mot de la fin à un connaisseur, Paul Tannery: "En résumé, il ne me paraît pas douteux que la relation des poids tenseurs n'ait été étudiée par les anciens, et si la proportionnalité à la racine carrée n'est nullement énoncée dans les documents qui nous restent, il me semble incontestable qu'elle a dû être reconnue" (Mémoires Scientifiques, II, p. 440-441, cité par V. Capparelli, La Sapienze di Pitagora, t. 1, p. 524, note).

Fait assez curieux, les Chinois ont une légende presque identique:

"Au temps de l'empereur Houang-ti (-2697/-2597), son ministre Ling Louen fut chargé de régler la musique. Arrivé à l'ouest de Ta-hia, dans la vallée de Hie-k'i, il prit des bambous, tous de même grosseur, et les coupa dans l'intervalle de deux noeuds. En soufflant dans celui qui était long de trois pouces et neuf dixièmes, il produisit le son fondamental appelé "houang-tchong (la cloche jaune)", qui devait servir désormais de base à la musique. Alors, selon la légende, deux phénix, un mâle et une femelle, vinrent chacun chanter six notes. Le ministre, les ayant entendues, coupa onze autres bambous qui produisirent des sons différents bien que restant en rapport avec le houang-tchong initial. Ainsi furent inventés les douze liu, constituant une série de degrés chromatiques. Ces degrés, simplement mis à leur place parmi d'autres, n'ont pas à eux seuls un sens musical. Pour former une échelle mélodique, il faut choisir un certain nombre d'entre eux" (Ma-Hiao-tsiun, art. "La musique chinoise" dans l'Hist. de la mus. sous la dir. de

de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, t. 1, (1960), p. 284-285; le même fait est aussi rapporté dans la NOXHM, t. 1, p. 94).

151. Frustra enim...notissima: citation littérale de Boèce, III, 10 (PL, c. 1255). A propos de Boèce, signalons la remarque que Reginon lui consacre dans sa Chronica:

"Anno dominicae incarnationis CCCCL (...) Boetium, in liberalibus disciplinis nulli secundum, in carcerem trudit, in quo ipsa philosophia miris disputationum argumentis conquiritur (note 3. de Kurze: "apud Bedam. Fortasse ipsa consolatione philosophiae Regino usus est", p. 20).

152. liberales: P. Aubry cite le distique suivant:

GRAMM loquitur, DIA verba docet, RHET verba colorat,
MUS canit, AR numerat, GEO ponderat, AST colit astra,

tout en attribuant la paternité du trivium et du quadrivium à Martianus Capella (La musicol. médiévale, p. 10).

En fait, cette classification méthodique des arts et des sciences est bien antérieure à Martianus, et remonte à la plus haute antiquité: Archytas de Tarente rangeait la musique avec l'arithmétique et la géométrie parmi les μυθικομαθηματικά, selon Nicomaque, Arith., I, 3-4 (cf. Jean Cousin, Etudes sur Quintilien, t. 1, p. 88, et H.-I. Marrou, Mousicos aner, Grenoble, 1937).

Frank, Plato und die Sogennarten, p. 10, voudrait faire remonter le quadrivium à Démocrite, tandis que Capparelli n'hésite pas à aller jusqu'aux premiers pythagoriciens (La Sapienze di Pitagora, t. 1, p. 497). Cf. aussi Paul Abelson, The seven liberal arts: a study in mediaeval culture, New York, Russell, 1965.

153. ad liquidum: expression classique; cf. Tite Live, 35, 8, 7: "veritas ad liquidum explorata". Sénèque: "ad liquidum redigere aliquid" (Epist., LXXI, 32).

154. sobrium: cf. pour le sens, Cicéron: "sobrii oratores" (de Oratore, II, 140).

155. inventionem...cordarum: Reginon aurait sans aucun doute suivi Boèce, I, 20 (PL, c. 1183-84), qui lui-même s'inspire de Nicomaque (Ench. §5).

Selon Boèce, donc, Mercure aurait inventé la lyre à quatre cordes; Chorebus (ou Torrhébos), fils d'Athys, roi de Lydie, aurait ajouté la cinquième, le Phrygien légendaire Hyagnis la sixième, Terpandre de Lesbos la septième (Pline, VII, 204, mais d'après Strabon, 13, 3, 4, Terpandre aurait

ajouté d'un seul coup les 5e, 6e et 7e cordes), par similitude avec les sept planètes; Boèce attribue l'invention de la 8e corde au Samien Lichos, tandis que Nicomaque (*Enchiridion*, §5) porte cette invention au compte de Pythagore, témoignage que récuse Th. Reinach (*La musique des sphères* dans REG, 13, 1900, p. 437, n. 2); la neuvième corde est attribuée à Prophrastos de Piérie, en qui Reinach propose de reconnaître un pseudonyme du dithyrambiste Mélanippidès (*ibid.*). Cependant, selon une autre tradition (Plutarque, *Lac. Apoph.* 220c; *Agis* 10; *De prof. in virt.*, ch. 13), Phrynis de Mitylène aurait ajouté simultanément les cordes 8 et 9, ou encore Timothée de Milet (*Censorinus*, *De die natali*, ch. 12), celui-là même à qui Pline attribuait uniquement l'adjonction de la 9e corde (VII, 204). Vint la 10e corde (la parypate des hypates) ajoutée par Histiée de Colophon, et la 11e (hypate des hypates) par Timothée de Milet, "tandis que Suidas attribue à ce dernier l'addition des cordes 10 et 11 à la fois" (Th. Reinach, Plutarque, *De Musica*, n° 303, p. 119).

156. *Proslambanomenos*: ce tableau est tiré de Boèce, I, 20. Les lignes qui précèdent le nom des cordes, et qui ont été omises par Gerbert, figurent non seulement dans tous les mss de Reginon, mais aussi dans au moins un des mss de l'*Inst. Mus.* de Boèce, le ms n° 55 de la Nat. Bibl. de Vienne, d'après la photographie que nous en avons pu voir dans *A History of Music in Pictures*, éd. par Georg Kinsky, Robert Haas et al., New York, Dover, 1951, p. 30, fig. 2. Les notes posées à la droite des noms ont été ajoutées par B et M.

Ce tableau figure aussi chez:

Cléonide, *Introd. Harmon.*, p. 3-6 Mb p. 182-185 Jan;
 Alypius, p. 2 ss. Mb p. 369 ss. Jan;
 Nicomaque, p. 22 Mb p. 258 Jan;
 Ptolémée, *Harm.*, II, 5;
 Gaudence, p. 9; 10 Mb p. 337 Jan;
 Aristide Quintilien, p. 10 Mb;
 Martianus Capella, p. 183 Mb;
 Hucbald, G, I, 115 et 118; cf. Gevaert, t. 1, p. 88-90.

Les sons stables ou fixes (*ψυῶντες ἐστώτες*) étaient le proslambanomène, les hypates, la mèse, la paramèse et les nètes;

les sons mobiles ou variables (*ψυῶντες κινούμενοι*): les parypates, le lichanos, les trites et les paranètes.

Cf. Cléonide: "sonorum autem, qui enumerati sunt, alteri sunt stantes, alteri mobiles. ac stantes quidem sunt, quotquot in generum differentiis non mutantur, sed manent in unaensione; mobiles vero, quotquot contrarium subierunt,

in generum enim differentiis mutantur neque manent in unaensione. sunt igitur stantes octo hi: porslambanomenos, hypate hypaton, hypate meson, mese, nete synemmenon, paramese, nete diezeugmenon, nete hyperbolaon; mobiles vero, qui sunt in horum medio, omnes (Introd. Harm., 84, p. 195 Menge).

Vitruve: "Stantes autem sunt, qui inter mobiles sunt interpositi. Continent tetrachordi coniunctionem et e generum discriminibus suis finibus sunt permanentes; appellantur autem sic: porslambanomenos, hypate hypaton, hypate meson, mese, nete synemmenon, paramèse, nete diezeugmenon, nete hyperbolaon. Mobiles autem sunt, qui in tetrachordo inter inmotos dispositi in generibus ex locis loca mutant; vocabula autem habent haec: parhypate hypaton, hypaton, lichanos hypaton, parhypate meson, lichanos meson, trite synemmenon, paranete synemmenon, trite diezeugmenon, paranete diezeugmenon, trite hyperbolaon, paranete hyperbolaon" (de Architectura, V, iv, 5).

De même Boèce, IV, 12; Gevaert, I, p. 271.

La mèse antique est identifiée avec notre la actuel parce que cette note sert de point de repère à notre diapason tout en évitant des complications dans la transposition des mélodies grecques qui restent en notation moderne. L'auteur de cette convention est Fr. Bellermand (Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin, 1847, p. 47-49), qui croyait — et ses successeurs avec lui — le diapason antique plus bas que le nôtre d'environ une tierce mineure (la-fa#). M. J. Chailley a réfuté cette théorie en démontrant la relativité de la notion de diapason (Formation et transformation du langage musical, cours de Sorbonne, 1954).

A. b. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g. aa

161. lingendo: corde "ainsi nommée, parce qu'on y met le doigt de la main gauche voisin du pouce" (Nicomaque, p. 22 Mb, trad. Gevaert, H, t. 1, p. 89, n. 3).

Boèce, I, 20 (PL, c. 1184): "Lichanos tertia idcirco, quoniam lichanos digitus dicitur, quem nos indicem vocamus. Graecus a lingendo lichanon appellat. Et quoniam in canendo ad eam chordam, quae erat tertia ab hypate, index digitus, qui est lichanos inveniebatur, idcirco ipsa quoque lichanos appellata est".

Cf. Aristide Quintilien, p. 10 Mb.

162. causa sexdecim: Martini, n. 35, p. 17: "sexdecim".

163. sinaphe: Boèce, I, 24 (PL, c. 1191): "Est igitur synaphe, quae coniunctio dicitur, duorum tetrachordorum vox media, superioris quidem acutissima, posterioris vero gravissima": ch. 25. "Diezeuxis vero appellatur, quae disjunctio dici potest, quotiens duo tetrachorda toni medietate separantur, ut in his duobus tetrachordis".

Aristoxène (p. 58 Mb): "On dira qu'il y a conjunction ($\sigma\upsilon\nu\gamma\epsilon\upsilon\chi\iota\varsigma$), lorsqu'un son commun sera placé entre deux tétracordes, semblables dans leur forme, qui se chantent musicalement de suite. Il y a disjonction ($\delta\iota\epsilon\upsilon\chi\iota\varsigma$) lorsque l'intervalle d'un ton est placé entre deux tétracordes" (trad. Gevaert, H., t. 1, p. 88, n. 1).

Cléonide: "coniunctio est duorum tetrachordorum, quae deinceps canuntur et similia sunt specie, sonus communis. Disjunctio vero est duorum tetrachordorum, quae deinceps canuntur et similia sunt specie, tonus medius. sunt autem coniunctiones universae tres: media, acutissima, gravissima. atque gravissima est coniunctio tetrachordi hypaton et meson; communis ei contiguus est sonus hypate meson. media est coniunctio intervalli meson et neton synemmenon; communis ei contiguus est sonus mese. acutissima est coniunctio tetrachordi diezeugmenon et hyperbolaeon; communis ei contiguus est sonus nete diezeugmenon" (Introd. harmn., §11, p. 213 Menge).

Cf. aussi Bacchius, p. 9=10 Mb;
Aristide Quintilien, p. 16 Mb.

Exemple musical de synaphe: mi - la - mi (en descendant)
" " " diézeuxis: mi-la; sol-mi (différence d'un ton entre la et sol).

164. quotiens...continuat: "dans la langue, à partir de Sénèque le Rhéteur, on constate souvent après quotiens le subj. éventuel", dit Gaffiot, Dict. s. v.,

Cf. Tacite: "quotiens pecuniae materia deesset" (H., 1, 66, 19).

"Qualiter Assyrios renouant incendia nidos
una decem quotiens saecula uixit auis,
taliter exuta est ueterem noua Roma sanctam
et sumpsit uultus praesidis ipsa sui".

166. Ipsa quoque: Boëce, I, 20 (PL, c. 1187): "Et ipsa quidem, id est proslambanomenos a mese octava est, resonans cum ea diapason symphoniam, eademque ad lichanon hypaton resonat diatessaron ad quartam, scilicet quae lichanos hypaton ad meson resonat diapente symphoniam, et est ab ea quinta. Rursus mese a paramese distat tono, quae eadem mese ad neten diezeugmenon quintam facit diapente consonantiam. Quae nete diezeugmenon ad neten hyperboleon quartam, facit diatessaron consonantiam. Et proslambanomenos ad neten hyperboleon reddit bisdiapason consonantiam".

167. hyperboleas excellentes: Martini, note 37, p.
18: "Quinque tetracorda uel nominibus grecis et Literis
latinis diuina in 18. Cordis
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.

A. b. C. D. E. F. G. a. b. c. d. b. c. d. e. f. g. aa.

[illegible]

168. prolixum: sens classique et cicéronien: abondamment (Cic. Flacc., 89); sens médiéval: trop long.

169. plenitudinem: post-classique; cf. Pline: "homo crescit in longitudinem usque ad ter septenos annos, tum deinde ad plenitudinem" (XI, 216).

170. uiginti octo: Martini, n. 38, p. 18: "in decem octo".

171. expositorem: terme de la latinité chrétienne (cf. Thesaurus linguae latinae, s. v.).

172. fiat de hemiolio: Martini, n. 39, p. 19: "de epitrito".

173. ex semis et toto: Martini, n. 40, p. 19: "ex tertio".

174. supra: G, I, 233a, ligne 19.

175. Diapason in: toute cette page s'inspire de Boèce, I, 16 et 17. Cf. Macrobe: "diapason constat ex duobus symphoniis id est diatessaron et diapente" (Somn., I, 6, 44).

176. grauitatis: sens classique: pesanteur; cf. César: "grauitas armorum" (BG, 5, 16, 1); "grauitas nauium" (BC, 1, 58, 3).

177. principalior: post-classique; cf. Quintilien: "principalior quaestio" (4, 3, 1).

178. semum: propre au Moyen Age; Cicéron employait de semis (cf. in Verrem, III, 116); Reginon, plus haut, emploie ex semis (816, 242b G).

179. Inter hos...alterum minus: inspiré de Boèce, III, 1.

180. fiunt sedecim: Martini, n. 41, p. 20: "sexdecim".

181. Comparatus...ad: sur l'emploi de comparatus avec ad, cf. Térence: "Ne comparandus hic quidem ad illumst" (Eunuque, 681).

Mais on le trouve surtout avec cum: Cicéron: "Conferte Verrem. non ut hominem cum homine comparatis" (in Verrem, IV, 121); et aussi avec le datif: Cicéron: "cum

Attico Lysiae Catonem nostrum comparabas" (Brutus, 293); parlant d'Ennius, "quasi fortis et uictoris senectuti comparat suam" (Cato maior, 14).

182. multipliciter: non classique; cf. Quintilien: "locum multipliciter, (7, 4, 22); Aulu Gelle: "tam saepe ac tam multipliciter" (14, 1, 21).

183. adnotare: non classique; cf. Quintilien: "de quibus in orthographia pauca adnotabo" (1, 4, 17); Pline: "quia uisus es mihi in scriptis meis adnotasse quaedam ut tumida, quae ego sublimia (...) arbitrabar" (Epist., 9, 26, 5).

184. epistolaris: post-classique; cf. Martial, Epig., XIV: "chartae Epistolares"; s. Augustin: "sed quemadmodum potest epistolari sat esse colloquio..." (Epist., 138, 1; PL, 33, c. 525).

185. Currente: citation de mémoire d'Horace, ad Pisones, 21-22: "Amphora coepit/ institui; currente rota cur urceus exit". Reginon aimait à montrer qu'il avait des lettres...

186. In re...densitatem: citation littéraire de Macrobie, Somn., II, 4.

187. apotome...maius: Boèce, II, 29 (PL, c. 1220): "Reliqua igitur pars, quae maior est, apotome nuncupatur a Graecis, a nobis vero potest vocari decisio. Id enim natura fert, ut quotiens aliquid secatur, ita ut non aequis partibus dividatur, quarto minor pars dimidio minor est, tanto maior pars eadem, quae auctior est, dimidium vincat. Quantum igitur semitonium minus integro dimidio toni minus est, tanto apotome toni integrum superat dimidium et vincit".

188. semitonium maius: Martini, n. 42, p. 21: "Fit Tonus, non Semitonius maius, ut ex Sequenti exemplo

2187:2048 Apotome Semit.mai.

256: 243 Semiton. min.

62208 } 5559872:497664 Tonus
9:8

189. Constat...reliquum: Boèce, III, 6 (PL, c. 1231): "Ex quibus facile apparet tonum duobus semitoniis minoribus et commate constare. Nam si totus tonus ex apotome constat ac semitonio, semitonium vero ab apotome differt commate; nihil est aliud apotome nisi semitonium minus et comma. Si igitur duo semitonia minora de tono quis auferat, comma fit reliquum".

190. differt commate: Martini, n. 43, p. 21:

$$\begin{array}{r} 2187 \times 2048 \\ 256 \times 243 \\ \hline 531 \ 441:529 \ 088 \end{array}$$
 Apotome
 Semitonius
 Comma

191. minus et comma: Martini, n. 44, p. 21:

$$\begin{array}{r} 531 \ 441:624 \ 288 \\ 256: \ 243 \\ \hline 13604 \ 8896:127401984 \\ 2187: \ 2048 \end{array}$$
 Comma
 Semitonius minus
 Apotome

62208 }

192. Est autem: Boèce, III, 10 (PL, c. 1256): "Est enim comma quod ultimum comprehendere possit auditus, dicendumque est semitonium minus ac semitonium maius, quantis sigillatim commatibus constare videantur. Ipse quoque tonus quantis rursus commatibus coniungitur".

193. Philolaus: citation littérale de Boèce, III, 8 (PL, c. 1232). Ce passage fut ainsi commenté par Paul Tannery:

"Admettre comme possibles ces deux divisions, c'est se disqualifier comme pythagoricien. Mais toute cette nomenclature, sans doute empruntée par le faussaire à un auteur plus ancien et bien informé, comme Héraclide du Pont (qu'il a pillé pour le système astronomique dit de Philolaos), n'en garde pas moins toute son importance historique; elle doit remonter à une des deux écoles d'acousticiens que Platon a encore vues se disputer sur le monocorde, à celle qui constatait le comma et voulait y trouver une unité de mesure des intervalles. La division en deux parties égales de la diésis ne peut s'appliquer qu'au genre enharmonique; celle du comma est nécessaire pour compléter la diésis et arriver ainsi à la moitié du ton dans le chromatique tonié. Ces données permettent d'affirmer au moins des essais de pratique antérieurs à Platon pour la gamme diatonique du Timée et pour l'enharmonique à diton qui lui correspondent. Mais ces essais n'ont point de caractère mathématique à priori, et doivent être attribuées, comme je l'ai indiqué, à une école d'acousticiens (Sur les intervalles de la musique grecque dans REG, 15 (1902), p. 345).

"D'après l'unité aristoxénienne, les valeurs exactes sont:

| | | | | |
|-----------------|---------|-----------------|--------|--------------|
| Ton majeur | 12, 235 | Limma | 5, 414 | |
| Apotome | 6, 821 | Demi-ton mineur | 4, 240 | <u>ibid.</u> |
| Demi-ton majeur | 6, 704 | Comma | 1, 290 | (p. 342) |

Signalons en passant que c'est Philolaus, selon Boèce, (III, 5), qui aurait trouvé le rapport 256:243 (cf. aussi Jan, Musici Scriptores Graeci, p. 128 et 133), tout comme Hippasos de Métaponte aurait trouvé les proportions 6:8:12 (Didyme, scholie au Phèdre de Platon, p. 381 Bk; Jan p. 124).

194. inuestigator: classique; cf. Cicéron: "Varro noster diligentissimus inuestigator antiquitatis" (Brutus, 60).

195. primus in duplo: la huitième note est la première d'un nouvel octave.

196. Virgilius: Martini, n. 45, p. 22: "Virgil. Ecloga 2^a v. 36. ex. edit. Carmin". Puis il cite les mêmes vers.

Ces vers ont été ainsi rendus par de Hérédia:

"Ma flûte, faite avec sept tiges de cigües

inégaies que joint un peu de cire, aigüe

Ou grave, pleure, chante ou gémit à mon gré

(La Flûte, dans Les Trophées). Cf. aussi Théocrite, Hylle, VIII.

La fistula (pipeau, angl. recorder), était l'instrument favori des pâtres et des bouviers; cf. aussi Buc., III, 25-26: "aut umquam tibi fistula cera/ iuncta fuit", riposte le "pervers" Ménalque à son rival Damoetas.

Selon la légende, Pan, amoureux dépit de la belle Syrinx, "imagine la flûte, en unissant avec de la cire des roseaux de longueur inégale, symbole de l'amour qui leur fut inégale (Longus, Pastorales, II, 34, p. 49, éd. Dalmeyda).

Ovide: "Arte noua uocisque deum dulcedine captum:

"Hoc mihi colloquium tecum" dixisse "manebit";

Atque ita disparibus calamis compagine cerae
inter se iunctis nomen tenuisse puellae".

(Métamorphoses, I, 689-712).

197. uolunt tonos: Martini, n. 46, p. 22: "Aut sonos, quia Octava componitur ex quinque tonis et duobus semitoniis".

198. Marcianus: lib., I, §27: "nam Vranie stellantis mundi sphaeram extimam concinit, quae acuto raptabatur sonora tinnitu. Polymnia Saturnium circulum tenuit, Euterpe Iouiallem, Erato ingressa Martium modulatur, Melpomene medium, ubi Sol flammanti mundum lumine conuenustat. Terpsichore Vnerio sociatur auro, Calliope orbem complexa Cyllenium, Clio citium circulum, hoc est in Luna collocavit hospitium, quae

quidem grauis pulsus modis raucioribus personabat. sola uero, quod uector eius syncnus impatiens oneris atque etiam subuolandi alumna stagna petierat, Thalia derelicta in ipso florentis campi ubere residebat". (p. 19-20 Dick).

199. Thalia: parce qu'elle est la muse des fêtes champêtres et de la comédie de $\chi\lambda\lambda\omega$, "Faire pousser et fleurir les plantes".) Virgile l'invoque comme muse pastorale au début de la 6e éclogue).

200. subintrassent: appartient à la latinité chrétienne; cf. Tertullien, ad Marcum, V, 3.

201. campi ubere: cf. Virgile: "Quique frequens herbis et fertilis ubere campus" (Géorgiques, II, 185).

202. terrae resedit: Martini, n. 47, p. 23:

"a. G. F. E. D. C. b. A. F.

| | | |
|------------|----------|-----------|
| Urania | sphaerae | coelestis |
| Polimnia | Saturni | |
| Euterpe | Jovis | |
| Heroto | Martis | |
| Melpomene | Solis | |
| Terpsicore | Veneris | |
| Caliope | Mercurii | |
| Clio | Lunae | |
| Thalia | Terrae | |

203. subuolandi: emploi classique; cf. Cicéron: "in coelestem locum subuolent" (Tusculanes, I, 40).

203a. appulsu: cf. Martianus Capella: "appulsu linguae circa superiores dentes innascitur" (II, 261). "Appulsu palati ore restricto" (ibid.).

204. repercussione: dans Sénèque, ce mot a le sens de réflexion (de la lumière): "Ergo quidam nullos esse cometas existimant, sed species illorum per repercussionem uiciorum siderum aut per coniunctionem cohaerentium reddi" (Quaest. Nat., 7, 19, 1).

205. citharedum: cf. le proverbe cité par Varron: "non omnes qui habent citharam sunt citharoedi" (de re rustica, 2, 1, 3).

206. fabulam Orphei: Fulgentius, Mitologiarum, lib., III, fab. x: "Orpheus...morta est. Post quam maritus ad inferos descendit et legem accepit, ne eam conuersus aspi- ceret; quam conuersus et aspiciens iterum perdidit. Haec igitur fabula artis est musicae designatio. Orpheus dicitur oreafone, id est optima uox, Euridice uero profunda diiudi- catio". (éd. R. Helm, Leipzig, Teubner, 1898, p. 77).

Aurélien: "Vt enim fabulosa taceam, quomodo scilicet Orpheus coniugem ab inferis lyrae modulamine lellentis, qui apud inferos erant, ad superos revocaverit" (G, I, 30a).

Otger de Laon: "Fictum est ab antiquis, Aristeum Eurydicem nympham Orphei coniugem adamasse, quemque dum illa se sequentem fugeret, a serpente extincta fit. Orpheum, cuius nomen Oreophone, id est optima vox, sonat, in cantore perito seu dulcisono cantu intelligimus, cuius Eurydicem, id est produnfam diiudicationem, se quis vir bonus, quod Aris- teus interpretatur, amando sequitur, ne penitus teneri pos- sit, quasi per serpentem divina intercipitur prudentia. Sed dum rursus per Orpheum, id est per optimum cantilenae sonum, a secretis suis ac si ab inferis evocatur, imaginarie per- ducitur usque in auras huius vitae, dumque videri videtur, amittitur" (GS, t. 1, 172a).

Ps.-Bède: "orea Graece pulchra, phone vox, inde Or- pheus pulchra vox dicitur" (Musica theórica, PL, 90, c. 914).

Comme le dit de Bruyne, les musicistes ont utilisé la légende d'Orphée et d'Eurydice "pour expliquer le carac- tère irrationnel et mystérieux de la musique (...) Mais au moment où l'homme veut la regarder par la raison pour la comprendre, elle s'évanouit: la musique n'est pas entièrement intelligible parce que ses fondements mathématiques sont quelque chose de divin" (Etudes, t. 1, p. 337-338).

H. Abert ajoute: "Wir haben hier einen interessanten Nachhall der Art von Allegorie vor uns, die im Altertum bei der stoischen Philosophie eine besondere Rolle gespielt hatte. Die Stoiker hatten, um eine Vermittlung zwischen dem philosophischen und dem gewöhnlichen Bewusstsein zu gewinnen, auf Allegorischen Auslegung gegriffen und dabei ihr Hauptaugenmerk auf die alten Götter- und Heroensagen gerichtet*. In ganz analoger Weise behandeln die genannten mittelalter- lichen Autoren die Orpheussage." (Die Musikanschauung, p. 170).

207. mulcens: emploi classique; cf. Virgile: "mulcentem tigres" (Géorgiques, IV, 509).

(diiudicatio: cf. Cicéron: "magna diiudicatio est" (Leges, I, 56).

208. ueraciter: latin chrétien; cf. s. Augustin: "Eleganter enim et ueraciter" (Cité, IV, 4, PL, 41, c. 115).

209. Omnis enim ars: Boèce, I, 34 (PL, c. 1195): "Nunc illud est intuendum quod omnis ars omnisque etiam disciplina ... maius atque altius scire ... faciat, quam ipsum illud efficere quod sciat; etenim ... imperat, et nisi manus secundum id quod ratio sancit efficiat, frustra fit. Quanto igitur ... rationis, quam in opere efficiendi atque actu tantum, scilicet quantum corpus mente superatur. Quod scilicet rationis experts servitio degit, illa vero imperat, atque ad rectum deducit, quod nisi pareste eius imperio, et experts rationis opus titubavit. Vnde fit ut speculatio rationis operandi actu non egeat. Manuum vero opera nulla sint, nisi ratio ducantur. Iam vero quanta sit gloria meritumque rationis hic intelligi potest, quod caeteri, ut ita dicam, corporales ... nuncupatur. Is vero est musicus, qui ... assumit".

Parallèles: Aurélien de Réomé, GS, t. 1, 39, et Ps.-Bède, Musica Quadrata, PL, 90, c. 919-921.

210. artificium: le métier, par opposition à la scientia; cf. César: "Minerum operum atque artificiorum initia tradere" (BG, 6, 17, 2).

211. non ex musica: cf., chez Cicéron, une construction semblable: "Chaldaei non ex artis sed ex gentis uocabulo nominati" (de diuinatione, I, 2).

212. musicus est: de même, pour s. Augustin, la musique est une science, non un art, car sans la science celle-ci n'est qu'un plaisir animal et grossier. L'auteur du De Musica avance pour preuve l'exemple du rossignol qui module de beaux chants, mais l'ignore. Les virtuoses en diffèrent à peine, qui ne doivent leur habileté qu'à la pratique, l'instinct et la mémoire (De Musica, I, 4, 5; I, 4, 12). Un passage du de Ordine (II, 49) soutient de même:

"Deinde quis bonus cantator, etiam si musicae sit imperitus, non ipso sensi naturali et rythmum et melos perceptum memoria custodiat in canendo? Quo quid fieri numerosius potest? Hos nescit indoctus, sed tamen facit operante natura. Quando autem melior et pecoribus praeponendus?

Quando novit quod facit. At nihil me pecori praeponit, nisi quod rationale animal sum".

Après Régionon, on résuma la question dans les vers suivants:

"Musicorum et cantorum magna est distentia;
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit quod non sapit, diffinitur Bestia".

(GS, t. 2, 25, cités par Jean d'Afflighem, GS, t. 2, 233a et Ps-Aristote, CS, I, 252.

Ps.-Bède cite aussi ces trois vers et en ajoute deux autres:

"Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.
Non verum cantorem facit ars, sed documentum".

Suit le commentaire: "Musicus vero est ille qui ratione propensa non solum operis servitio sed etiam speculationis imperio canendi scientiam ministrat" (Musica Quadrata, PL, 90, c. 921).

Les Chinois, une fois encore, opèrent les mêmes distinctions:

"Selon Seu-ma Ts'ien, le véritable musicien est un sage: "Ainsi ceux qui connaissent les sons, mais qui ne connaissent pas les notes, sont des animaux; ceux qui connaissent les notes, mais ne connaissent pas la musique, sont des hommes ordinaires; mais il n'y a que le sage qui puisse connaître la musique" (cité dans l'Hist. de la mus. sous la dir. de Roland-Manuel, t. 1, p. 187).

213. lectionem: Cf. Cicéron: "lectionem sine ulla delectatione negligo" (Tusculanes, II, 7); de Caton: "nullius scriptum exstet dignum quidem lectione quod sit antiquius" (Brutus, 69); Quintilien: "sit autem in primis lectio uirililis" (I, 8, 2).

214. Itaque sicut: Boèce, I, 1 in fine (PL, c. 1171): "Sicut enim in visu quoque non sufficit eruditis colores formasque conspicerere, nisi etiam quae sit horum proprietas investigaverint: sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se coniunctae sint vocum proportionem discatur".

215. Nequaquam: emploi classique; cf. Cicéron: "Iste ait (...) nequaquam se esse satiatum" (in Verrem, IV, 65);

César: "Hunc ad egrediendum nequaquam idoneum locum arbitrat" (BG, 4, 23, 4).

216. lyra asino: expression proverbiale, qu'on trouve par exemple chez s. Jérôme:

"Quos ego cum possim meo iure contemnere -- asino quippe lyra superflue canit" (Epist., XXVII, 1; dans cette lettre à Marcella, s. Jérôme ridiculise en termes violents -- "homunculos" -- ceux qui lui reprochent d'avoir apporté quelques corrections au texte des évangiles; cf. éd. Budé, t. 2, p. 17);

Varron, selon Aulu Gelle, aurait utilisé le mot dans son testament: "Hodie quoque in Satura forte M. Varronis legimus, quae inscribitur Testamentum, verba haec: "Si quis mihi filius unus pluresve in decem mensibus gignantur, ei si erunt ὄνοι ἄσινος, exheredes sunt" (Noctes Atticae, 3, 16, 13).

On trouve l'expression ὄνος ἄσινος dans Ménandre, ΨΟΦΟΔΕΗΣ (le "timide") fr. 527 K, avec cette note de Photius: ὅς ἐστι παροιμία ὄνος ἄσινος ἔκτου καὶ σάπριος ὅς et aussi dans le Misogyne, v. 18: ἄσινος ἐστὶ δὲ ἐπὶ τῷ πρὸς σὺγκρισιν ὁ ὄνος (...)καὶ τῷ ὄνι, ὡς ἐπὶ τῷ ὄνι.

Cf. J. M. Edmonds, Fragments of Attic Comedy, Leiden, E.J. Brill, vol. 3b, 1961, p. 690 fr. 344B, et p. 762 fr. 827. ἄσινος. Plus ancien que Ménandre encore, Cratinus Jr (4e s. a. C.) utilise aussi l'expression: ὄνοι δ' ἄσινος ἐπὶ τῷ πρὸς σὺγκρισιν ὁ ὄνος. Il n'est pas possible de remonter plus haut dans le passé en l'absence de textes. Notons toutefois que le mot ὄνος (d'où le latin asinus) n'est pas d'origine indo-européenne, mais babylonienne ou mésopotamienne, ce qui donne à croire que le proverbe a bien pu faire son apparition en Europe en même temps que l'animal, très, très loin dans le passé ...

Phèdre nous raconte la fable suivante:

Asinus iacentem uidit in prato lyram.
Accessit et temptavit cordas ungula;
sonuere tactae. "Bella res mehercules;
male cessit", ait "artis quia sum nescius.
Si reperisset aliquis hanc prudentior,
diuinis aures oblectasset cantibus".

Sic saepe ingenia calamitate intercidunt.

(Fabulae A, 12 (117), Asinus et lyra, éd. Alice Brunot, Budé, Paris, 1924, p. 97).

Mais Régimon aurait-il connu ce proverbe par l'intermédiaire de Martianus Capella? "saltem Prieneiae ausculta

nihilum grauate sententiae et ni ὀρος λόγος, τῆς προῦτι
(VIII, §807, p. 426 Dick).

217. sermocinatio: non classique; cf. Quintilien: "sermone hominum adsimulatos dicere Σικ λόγους malunt, quod Latinorum quidam dixerunt sermocinationem" (9, 2, 31).

Aulu Gelle: "Veluti fuit illa quodam die sermocinatio illius" (19, 8, 2).

218. in calce: du grec Χαλκή signifiait talon; au figuré, le mot désigne l'extrémité d'une carrière marquée autrefois à la chaux (calx-calcis); cf. Cicéron: "quasi de-curso spatio ad carceres a calce reuocari" (Cato maior, 83); Tusculanes, I, 15: "nunc uideo calcem, ad quam cum sit decursum, nihil sit praeterea extimescendum", dit Antoine; Aulu Gelle; "ad eandem uirtutis calcem pergendum" (14, 3, 10).

219. Nonannoëane: Aurélien de Réomé relie ces syllabes mnémotechniques à l'addition, par nul autre que Charlemagne, de quatre nouveaux tons ou modes aux huit déjà existants:

"Vnde pius Augustus Avus Vester Carolus Paterque totius orbis, quatuor augere iussit, quorum hic vocabula subter tenentur inserta: Ananno, noëane, nonannoëane, noëane. Et quia gloriabuntur Graeci, suo ingenio octo indeptos esse tonos, malui ille duodenarium adimplere numerum. Tunc demum Graeci possent ut nobis esse communes, et eorum habere contubernium philosophiacum Latinorum, et ne forte inferiores inuenirentur gradu, itidemque quatuor ediderunt tonos; quorum hic praescribere censui litteraturam:

Neno teneano noneano annoannes. Qui tamen tonis modernis temporibus inventi tam Latinorum quam Graecorum, licet litteraturam inaequalem habeant, tamen semper ad priores octo eorum revertitur modulatio" (GS, t. 1, 41b-42a).

Cf. Hucbald, G, I, 118a et 1^a Commemoratio brevis: "Noeane vero non sunt verba aliquid significantia, sed syllabae ad investigandam melodiam aptam" (GS, t. 1, 216).

Bernon (GS, t. 2, 77): "Inveniuntur et moduli ad vim cuiusque toni investigandam antiquitus constituti, ut puta Noan Noeane, Noeis, Noeane. In quibus magis intelligimus syllabas modulationi aptas, quam significativas rerum notas; quas una cum aliis versiculis a modernis tam ad antiphonas, quam ad introitus et communionem repertas, in capite singulorum tonorum apposui, quatenus per haec rudi cantari facilius pateret via intelligendi".

Selon Gevaert, ces mystérieuses syllabes conventionnelles "servaient sans doute aux chantres d'exercices élémentaires pour se familiariser avec la lecture des notes

neumatiques" (GM, p. 182).

Quant à leur origine, Rudolf Westphal se basait sur un vers des Oiseaux d'Aristophane (v. 744, 747, 770), pour établir un lien entre ces onomatopées et la présence d'une solmisation chez les Grecs; il fut suivi en cela par Hugo Riemann (Handbuch der Musikgeschichte, I, i, p. 210), F.S. Andrews (Mediaeval Modal Theory, p. 150) et W. Apel ("The ancient Greeks employed the syllables ... $\tau\alpha, \tau\beta, \tau\omega, \tau\epsilon$, for the tones of the descending tetrachord ... It is probably from similar syllables ($\nu\alpha, \nu\beta, \nu\omega, \nu\epsilon$) that the Byzantine enechemata ... and the Noeane of Western medieval theory were derived" (HDM, art. Solmization, p. 690a).

On croit volontiers aujourd'hui, avec beaucoup de vraisemblance, sinon de certitude, à l'origine byzantine de ces syllabes, comme en fait foi le tableau suivant des huit $\epsilon\nu\epsilon\chi\epsilon\mu\alpha\tau\alpha$:

| | |
|------------------------|--------------------------|
| I. Ananes (Ananeanes) | a G F E D E F G a |
| II. Neanes | ba G ab |
| III. Nana ou Aneanes | cc ou ccbc G a GFEFG abc |
| IV. Hagia | GG a G F G |
| V. Aneanes | D F E D |
| VI. Neeanes | G aba G a (Finalis E) |
| VII. Aanes (Anes) | F G E F |
| VIII. Nehagie (Neagie) | G a G G |

(D'après G. Reese, Music in the Middle Ages, p. 87, citant H. J. W. Tillyard, Handbook of the Middle Byzantine Notation (Momumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, vol. I, 1935, p. 31).

Egon Wellesz donne un tableau similaire dans la NOHM, t. 2, p. 42, avec les variantes signalées entre parenthèse; cf. aussi le Trésor de musique byzantine, t. 1, 1934, p. 23, du même auteur.

Voici, d'après la Commemoratio brevis (GS, t. 1, 214) la notation telle que transcrite par F. S. Andrews (Mediaeval Modal Theory, p. 151):

- I. a G FE G FE F C F G a. GaGFEaF. EFED
- II. D C D F GFED EFDC, DEF. D F D C. D E E D.
- III. ab b c b a a G ab Ga G F E. G a b c d c c b G F
a b c G F. a G a G G E.
- IV. E F E D G a F G. E F G. F F G. D E D. F G. F G F E.

V. c b d a G Fa. c d c c b b a. G a c b a. G G F.

VI. F F G a G F F D C F Gaa G G F

VII. d c c d c d c a G a c d c c b a G F a c b a b a a G.

VIII. G c b a G a c c b a G F. a c b a b a a G.

Bibl.: Ruelle, Ch.-Em., La Solmisation chez les Anciens Grecs, dans Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft, IX.

Kung, Lucas, Ursprung und textliche Bedeutung der Tonartensilben Noeane, Noeagis, dans Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 30, 1935, p. 5.

Gombosi, Otto, Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters, dans Acta Musicologica, 10, 11, 12 (1938, 1939, 1940).

220. papa: sens chrétien: évêque; cf. s. Augustin: "Ora pro nobis, domine beatissime Papa" (Epist., 175, 1, in fine; PL, 33, c. 762).

VI. BIBLIOGRAPHIE

Apel, Willi, Gregorian Chant, Londres, Burns & Oates, 1958, XIV-529 p.

La plus récente et la meilleure synthèse du sujet. Doit beaucoup, comme l'indique l'auteur à l'Einführung de P. Wagner (v. plus bas).

Apel, Willi, Harvard Dictionary of Music, Harvard U. P., 1944, 15e éd., 1964, x-833 p.

Ne contient que les termes techniques, et exclue les compositeurs. Le meilleur ouvrage du genre en un volume.

Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichte-Kunde, Hanovre, 1819-1935.

Organe des Monumenta Germaniae Historica. Livrait surtout des documents manuscrits, en plus de contenir quelques études très spécialisées sur le Moyen Age.

Blume, Friedrich, éd., Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Cassel, Bärenreiter, 1949-19-

Douze vol. ont paru. Ce sera la plus complète encyclopédie musicale jamais entreprise. Collaboration internationale.

Brambach, Wilhelm (1841-1932), Die Musikliteratur des Mittelalters, (500-1050), Karlsruhe, Teubner, 1883, 27 p.

Ne constitue pas une histoire de la musique proprement dite, mais est très précieux pour trouver les sources des emprunts des théoriciens de la musique au Moyen Age.

Bruyne, Edgar de, Etudes d'esthétique médiévale, Brugge, De Tempel, 1946, 3 vol.

L'introspection y est beaucoup plus sûre que dans l'article de Mlle Oberti.

Chailley, Jacques, Histoire musicale du Moyen Age, Paris, P.U.F., 1950, 350 p.

La meilleure synthèse que nous connaissions. Vaut tant par la profondeur des vues que par l'originalité dans le traitement.

Coussemaker, Charles-Edmond de (1805-1876), Scriptorum de Musica Medii Aevi nova series, Paris, A. Durand, 4 vol., 1864, 1867, 1869 et 1876; rééd. G. Olms, Hildesheim, 1963.

Conçu comme la suite de Gerbert, mais donne surtout des textes se rapportant à la musique mesurée.

Emmanuel, Maurice (1862-1938), Traité de la musique grecque antique dans EL, t. 1, p. 377-514; suit les théories de Gevaert.

De cet essai, W. Apel présente le commentaire suivant: "The essay on Greek music contained in Lavignac's Encyclopédie (...) is the ne plus ultra of dry and useless scholasticism, an effusion compared with which medieval treatises read like a detective story" (HDM, p. 301b).

Fétis, François-Joseph (1784-1871), Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Paris, 2e éd., 1883-1884, Firmin-Didot, 8 vol.

La 1re éd. a paru à Bruxelles de 1837 à 1844. Cet ouvrage, qui a le mérite d'avoir été le premier du genre en français, ne doit plus être utilisé qu'avec la plus grande circonspection, à cause de son inexactitude constante et de la partialité de son auteur. L'art. sur Reginon, par ex., contient huit erreurs dans la même page... Il a été plagié par Hermann Mendel (1834-1876), et August Reissmann (1825-1903), Musikalisches Conversations-Lexikon, eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, etc., Berlin, L. Heinmann, 1870-1883, 12 vol. Reissmann a dirigé la publication des cinq derniers vol. Cet ouvrage est meilleur que celui de Fétis, mais il est aussi dépassé.

Fétis, d'ailleurs, pour rédiger son art. sur Reginon s'est inspiré, sans le signaler, de Johann Nicolaus Forkel, (1749-1818), Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig, 1801, 2 vol.

Sur Reginon: t. 2, p. 313-337. Cite en entier la notice de Mattheson sur l'achat du ms de Leipzig.

Gastoué, Amédée (1873-1943), Les origines du chant romain, Paris, A. Picard, 1907, xii-307 p.

Ouvrage de haute tenue scientifique, qui porte la marque de l'érudition de son auteur.

Gerbert, dom Martin (1720-1793), Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum, 1784, 3 vol., rééd. G. Olms, Hildesheim, 1963.

Compilation des plus précieuses, comme on l'a dit dans l'Avant-Propos, mais qui a besoin d'être reprise entièrement sur le plan philologique.

BIBLIOGRAPHIE

212

Gevaert, François-Auguste (1828-1908), Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand, A. Hoste, 2 vol., 1875 et 1881.

Un très bel ouvrage, mais dont les conclusions ne doivent être acceptées qu'avec les plus grandes réserves, à la lumière des connaissances actuelles.

Gevaert, F.-A., La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine, suite et complément de l'Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand, A. Hoste, 1895-96, xxxvi-487 p., ill.

L'auteur a cru un peu trop souvent trouver des parallèles exacts entre les airs grecs antiques et les mélodies grégoriennes. Mais c'est un ouvrage de valeur.

Histoire littéraire de la France, ou l'on traite de l'origine et du progrès, de la décadence et du rétablissement des sciences parmi les Gaulois et parmi les Français etc., Par des Religieux Bénédictins de la Congrégation de S. Maur. Tome VI, qui comprend le Dixième Siècle de l'Eglise, Nlle édition, conforme à la précédente et revue par M. Paulin Paris, Membre de l'Institut. A Paris, Librairie de Victor Palmé, M. DCCC. LXVII. 709 p.

Réginon, Abbé de Prom: p. 148-154. Surtout utile pour la vie; connaît à peine l'existence de l'Epistola.

Hüschen, Heinrich, Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoriker, dans Festschrift für Karl Gustav Fellerer, Regensburg, G. Bosse, 1962, p. 205-223.

La plus récente et la plus complète étude sur Réginon. Synthèse très dense et très documentée.

Jan, Karl von, Musici Scriptores Graeci, Leipzig, 1895, rééd. G. Olms, Hildesheim, 1962, XCIII-502 p.

Contient les extraits musicographiques d'Aristote, d'Euclide, de Cléonide, de Nicomaque, de Bacchius, de Gaudence, d'Alypius et de Ptolémée, ainsi qu'un essai de reconstruction (critiqué) des fr. de musique grecque. Texte seul, mais excellent au point de vue philologique.

Lesure, François et François Michel, éd., Encyclopédie de la musique, Paris, Fasquelle, 1958-1961, 3 vol.

Un excellent ouvrage, qui ne peut rivaliser avec MGG, mais dont les art. sont en général bien faits et solidement documentés.

Manitius, Max (1858-1933), Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Mûnsche, C. Beck'ses, 1919-1931, 3 vol.

Réginon: t. 1, p. 695-701; synthèse remarquable de l'histoire littéraire du Moyen Age, d'après des sources de première main.

Meibom, Marcus (1626-1711), Antiquae musicae auctores septem, grece et latine, Amsterdam, apud L. Elzevir, 1652, 2 vol.

Contient les ouvrages de sept musicographes: Aristoxène, Euclide, Nicomaque, Alypius, Gaudence, Bacchius, Aristide Quintilien (accompagné de Martianus Capella, lib. I et II). La traduction latine souffre parfois des lectures erronées du texte grec, mais le commentaire est bon.

Migne, Jean-Paul, éd. (1800-1875), Patrologiae latinae cursus completus, Paris, Migne, 221 vol. dont quatre d'indexs, 1844-1864.

Reproduit les théoriciens donnés dans Gerbert, à l'exception de Raban Maur et du Ps.-Bède, qui ne sont pas dans ce dernier. Cette compilation monumentale, bien qu'en voie de remplacement, demeure néanmoins une source de référence des plus utiles.

Nisard, Théodore, (1812-1888), Etudes sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle, Paris, chez l'auteur, 1856, XII-544 p.

Même caractère que l'Archéologie musicale.

Nisard, Théodore, Notice sur l'antiphonaire bilingue de Montpellier, Paris, E. Repos, 1865, III-42 p.

Contient le texte et la traduction du traité de Réginon d'après le ms H 159 de Montpellier. La traduction est très approximative.

Normand, T. E. X., L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien, Paris, Lethielleux, 1890, xiii-429 p.

Ouvrage posthume de Théodore Nisard, publié par les soins de M. Aloys Kinc. Livre très polémique, utilisé dans ce travail pour l'histoire du ms de Montpellier surtout. Reprend en grande partie les Etudes citées plus haut.

Oberti, Elisa, L'estetica musicale di Reginone di Prüm e l'attualità dell'estetica medievale, dans Rivista di filosofia neoscolastica, vol. 52, 1960, p. 336-356.

Nous n'acceptons qu'avec réserves la méthode "scolastique" appliquée à l'analyse d'un théoricien tel que Réginon. La méthode de de Bruyne, cité plus haut, nous semble préférable.

Paléographie musicale - Les principaux manuscrits du chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques sous la direction de Dom André Mocquereau, moine de Solesmes. Tournai, Desclée, 1889-1949, 19 vol.

Collection très précieuse, munie de savantes introductions. Le t. 8 contient le ms H 159 de Montpellier.

Reese, Gustave, Music in the Middle Ages, with an Introduction on the music of the ancient times, New York, Norton, 1940, xvii-502 p.

Remarquable compilation de tout ce que l'on sait sur le sujet. Quelques détails seraient à retoucher ici et là. Bibliog. à peu près exhaustive.

Roland-Manuel, éd., Histoire de la Musique, Paris, Gallimard, 2 vol., 1960 et 1963 ("Encyclopédie de la Pléiade").

Les articles sur le Moyen Age, dans le t. 1, très documentés et très élégants, sont de J. Chailley et de Solange Corbin.

Wagner, Peter Josef (1865-1931), Einführung in die gregorianischen Melodien, Leipzig, Breitkopf & Hertel, 3 vol., 1911, 1922, 1921.

La somme des connaissances sur le sujet. Le t. 1 a été traduit en anglais par Agnes Orme et E.G.P. Wyatt, Introduction to the Gregorian Melodies - A Handbook of Plain-song, Part I: Origin and Development of the forms of the Liturgical Chant up to the end of the Middle Ages, Londres, Plainsong & Mediaeval Music Society, 2nd ed., 1901, viii-310 p.

Wellesz, Egon, et dom Anselm Hughes, The New Oxford History of Music, Oxford University Press, Londres, 1957-; comptera onze vol. lorsqu'elle sera complétée. Le t. 1, Ancient and Oriental Music, contient sans doute le plus intéressant et le plus fin résumé de la musique grecque; il est dû à Isobel Henderson.

Le t. 2 est intitulé Early Medieval Music up to 1300.