



A
V E N E R A B L E S
E T
D I S C R E T S S E I G N E V R S ,
M E S S I E V R S L E S
D O Y E N E T C H A P I T R E D E
L ' E G L I S E C A T H E D R A L E D E
T O V R N A Y .



I nous devons considerer les choses, & les estimer, selon leurs effects (T R E S H O N O R E Z S E I G N E V R S) il est certain, que nous devons beaucoup estimer, & faire grand cas de la Musique; laquelle nous a produit des effects si excellents & admirables, que si la sainte Escriture n'en donnoit tesmoignage, ils ne trouueroient en nous aucune credulité. Mais si nous considerons, que les effects susdicts doiuent estre raportez aux Modes, ou (comme aucuns disent) aux Tons de Musique, comme à la partie principale, & à la cause formelle

E P I S T R E

formelle de la Musique ; combien devons nous estimer d'avantage les Modes ou Tons susdits, lesquels proprement & essentiellement produisent lesdits effets ? Il n'est besoin de nous arrester icy à raconter & reciter par le menu les effets de la Musique, d'autant que les histoires en sont pleines . Et qui en voudra sçavoir tout son saoul, qu'il voye seulement Pierre le Loyer liure 8. chap. 3. en son liure des Spectes, où il en trouuera à foison, & à la suytte de cest œuvre en donnerons plusieurs exemples, selon qu'il viendra à propos . Mais, à sçavoir s'il est vray, que les modes en sont cause ? Car c'est cecy principalement qu'il nous faut prouver. Le point est tout evident. Car comme aux corps naturels , l'ame (selon le Philosophe) est le commencement & la cause de tous mouvements naturels : ainsi (sans doute) au corps de Musique, la Mode est le commencement & la source de tous les effets & operations d'icelle : d'autant que c'est la partie formelle de la musique (comme plus amplement prouverons cy apres en cest œuvre) & partant a plus de force, & puissance, les moyes plus propres, & plus excellents, pour attirer avec plus d'efficace les cœurs & affections des hommes (en quoy consiste le principal effect de la musique) que nulle autre partie d'icelle . C'est ceste partie diuine (comme dict Ciceron *tertio de Oratore*) qui penetre iusques a l'ame, ravit les esprits , change les affections, en somme , c'est elle qui produit les effets.

La Mode est la cause des effets de la musique.

La Mode est l'ame, ou la partie formelle de la musique.

D E D I C A T O I R E .

effets admirables, qui se lisent & racomptent de la musique. Ce qui se voira mieux par exemple. Les histoires anciennes nous tesmoignent, que le Musicien Timothée pouuoit tant à l'endroit de ce grand Monarque Alexandre, qu'il le forçoit par vn chant Phrygien, de quitter les delices & plaisirs: & en lieu d'iceux empoigner les armes, & se ietter furieux au combat: Et tantost, par vn souf-Phrygien, le rendant calme & tranquille d'esprit, le rappelloit du combat aux banquets. Où on voit manifestement, que la force de la musique est attribuée aux Modes, veu qu'il faut vser de diuerse Modes, pour produire diuers effects. Ce qu'entendoit fort bien ce venerable Philosophe Pythagore, lors que rencontrant quelque ieune homme, natif de la ville de Tauromine en Cecile, lequel par vn chant Phrygien de quelque Musicien, irrité & transporté de colere, à feu & à glaieue vouloit forcer vne maison voisine: il commanda au Musicien de chager de Mode, & sonner la souf-Phrygienne: Ce qu'ayant fait, soudain modeste & paisible retourne en sa maison. De mesme opinion estoit Platon, ce diuin Philosophe, lors qu'il bannit de sa republique les Modes Ionique, & Lydienne, pour estre trop lasciues & effeminées: commandant de retenir seulement la Mode Dorienne, Phrygienne, & aucunes autres, les effects desquelles estoient plus virils, honnestes, & vertueux, comme se peut veoir au troisieme Dialogue de sa Republique. Pour les

Diuerfes
modes cau-
sent diuers
effects en la
musique.

*Aristot. lib.
8. Politicorū
cap. 5. Har-
moniarum
distincta est
natura, ita
ut qui au-
diunt, aliter
disponantur,
nec eodē mo-
do se habeant
ad unam-
quāque ipsa-
rum.*

E P I S T R E

mesmes raisons (selō que Plutarque recite) les Lacedemoniens retenoient vne des Modes seulement, ou bié peu en nōbre, lesquelles ils sçauoiet estre propres & cōuenables pour la reformation & correction des mœurs. Ces exemples suffisent pour faire foy tres-certaine, que les anciés ont tousiours deferé aux Modes toute la force de la Musique. Ce que font aussi les auteurs plus modernes, voire plus clairement nous signifient le mesme, quāt ils attribuēt à chacune Mode sa qualité & son effect particulier. Cōme on peut remarquer par vne Epistre de Cassiodorus à Boëce, en laquelle il diēt : *Dorius prudentia largitor est, ac castitatis effector; Phrygius pugnas excitat, & votū furoris inflāmat; Eolius animi tēpestates tranquillat, somnumq; iā placatis tribuit, &c.* Le Pere Io. Mariana de la societé de IESVS, dit quasi le mesme au liure des Spectacles chap. 11. Ponthus de Thiart dit expressement, au secōd Solitaire, que toute l'energie de la Musique procede des Modes, ainsi que s'ensuyt: *Si les histoires trouuēt en nous quelque credulité, de la diuersité des Modes de chanter, sont sortis plus de miracles, que d'aucunes humaines actions.* De cecy il dōne plusieurs exemples, cōme se peut veoir au lieu susallegué. Pierre le Loyer, au lieu cotté cy dessus, en diēt autāt: *La perfectiō des Musiciens (dit-il) & des Ioueurs d'Instrumens de Musique, consistoit principalement au changement & variation des Tons, & à les sçauoir diuexifier, cōme vn Prothée.* Et Apulée tesmoigne, liure 1. Floridorū qu'Antigenidas, Iouëur de Flustes, estoit habile & prompt

Effects particuliers attribuez à certaines Modes de Musique.

D E D I C A T O I R E .

prompt à changer de Modes, & que sur la muance d'icelles, les escoutâts estoient tâtoft rendus alaigres, & tâtoft prouocquez à colere, ores excitez à pleurer, ores poussez à danser & baller, & apres tout cela, remis en leur naturel, & appaisez par la Musique Dorianne. Glarean li. 1. chap. 2. Faber li. 1. chap. 17. brief toute l'eschole des Musiciens ne resonance & ne vous bat les oreilles d'autre chose plus souuent, que de la qualité, nature, & effect des Modes de Musique: L'une est graue, l'autre legere; & ainsi, selon leur diuerse qualité, plaisent aussi à diuers, suyuât les diuerses humeurs & cōplexions des personnes. Ce qu'a remarqué André Ornitoparchus li. 1. chap. 13. disant: *Quum non omnium ora eodē cibo capiātur (inquit Io. Pontifex, cap. 16. sue Mus.) sed ille quidem acrioribus, iste uero lenioribus escis iuuetur: Ita non omn. ũ aures eiusc. ē Modi sono oblectatur: alios namq̄, morosa ac curialis primi uagatio delectat: alios rauca secūdi grauitas capit: alios seuera ac quasi indignās tertij insultatio iuuat, &c.* Et Pline le tesmoigne aussi, au 2. li. 22. chap. de son histoire naturelle, disāt: *Saturnum Dorio, Mercurium Lydio, Iouem Phrygio, moueri*. De sorte qu'on voit clairemēt, tāt par le tesmoignage des modernes, que des anciēs, que toute l'energie & la force de la Musique est referée aux Modes, pour produire diuers effects. La raisō de cecy est, que la Mode (cōme a esté dict) est l'ame & la partie formelle de la Musique, de laquelle (comme de sa source) elle doit tirer sa propriété, sa force, & tous ses effects: *Quia forma*
dat

E P I S T R E

dat esse rei. Ce que nous veut aussi signifier André Ornitoparchus, liure premier chap. onzième, quant il dict, que le ton est en la Musique, ce que la Mode & la Figure est au Syllogisme. Mais qu'est-il besoin de chercher tant d'arguments & preuues estrangeres? Encor que n'eussions ny escrits, ny autorité quelconque, l'experience seule nous en peut faire sages: Car chacun peut experimenter en soy, que c'est la Mode qui luy cause le goust, la saueur, & tout le sentiment qu'il reçoit de la musique: par-ce qu'il s'en trouue priué, soudain que la mode est changée. D'auantage si quelque musique se garde, & contiét bien en sa mode: vous la voyez gaillarde, vigoureuse, pleine de diuins effects, & laissant ie ne sçay quelle douceur en l'esprit de l'auditeur, mesmes apres qu'elle est cessée. Au contraire, n'estant la mode bien & deuëment obseruée, elle demeure sterile, seiche, languissante, & morte, comme vn corps sans ame, sans aucune vigueur, ny effect. Qui est vn argument suffisant, pour prouuer que tous les beaux traiçts, les airs, les cadences, & tout ce qui a quelque force & energie pour esmouuoir noz esprits, procede de la Mode, comme de la cause principale & originelle.

Et ce pendant, plusieurs Musiciens du iourd'huy, ou (pour mieux dire) se portants pour tels, en font si peu de cas; qu'il leur semble vne chose du tout impertinente à la Musique, de s'empescher beaucoup des Tons (ainsi appellent-ils les Modes) reputants

La musique qui se contiét bien en sa mode, est la plus vigoureuse, & qui produit plusieurs effects.

D E D I C A T O I R E .

la cognoiffance d'iceux, vne ſciēce friuole, & du tout inutile. Les vrays Muſiciens ne parlent point ainſi : ains, au contraire, tiennent ceſte partie de la Muſique qui traicte des Modes, non ſeulement pour la plus haute, & la plus excellente, ains pour la fin, & la perfection de toutes les autres. Ainſi l'enſeigne Gla-rean, au commencement de ſon deuxieſme liure : ainſi Ornitoparchus : ainſi Ioannes Litauicus au chap. onzieſme de ſa Muſique, diſant : *Vt in Dialecticis Argumentatio, in Grammaticis Oratio, ita in Muſicis nulla pars dignior eſt, quàm qua Modi Muſici, explicantur. Vltimus enim eius artis ſcopus eſt, vera mōdorum cognitio.* En quoy il a tresgrande raiſon, d'autant que tout ce qui ſe traicte en la Muſique, ne ſont que preambules, & moyens diſpoſez pour paruenir au but, & à la perfection de ceſte ſcience, qui eſt la vraye cognoiffance des Modes. Laquelle cognoiffance eſt ſi vtile & proufitable, non ſeulement aux maîtres de chapelle, & à ceux qui ſont profeſſion d'enſeigner la Muſique, mais auſſi aux ſimples Muſiciens ; que ſans icelle, ceux là ne ſe peuuent deuēment acquitter d'un ſeul poinct de leur deuoir, ſoit pour bien drefſer vn chœur, ou concert de Muſique, & dōner vn ton propre, & conuenable aux voix ; ſoit pour remettre & rabiller bien-toſt les faultes qui ſe peuuent commettre en chantant (toutes ces choſes dependantes de l'office du maître de chapelle) luy eſtant impoſſible de les effectuer deuēment, ſi premierement il n'a

La partie
qui traicte
des Modes
de Muſique
eſt la plus
excellente.

La cognoiſ-
ſance des
Modes de
Muſique eſt
vtile, tant
aux maîtres
de chapelle,
qu'aux Mu-
ſiciens par-
ticuliers.

Les qualitez
requiſes en
vn maître
de chapelle.

E P I S T R E

entendu & incorporé la Mode de la piece de Musique qu'il veut faire chanter : Et ceux-cy (ie dis les simples Musiciens) sont trouvez moins idoines & habiles, à seurement chanter, à bien intonner, & à facilement se remettre, ayants failly. De maniere qu'on ne peut nyer, que la cognoissance des Modes ne soit tres-vtile à tous, voire necessaire à aucuns; dont les tesmoignages des autheurs (pardeffus l'experience que nous en auons) sont tres-manifestes.

Tout ce qui est en la Musique depend de la nature de la Mode.

Georgius Raw, au 8^e. chap. de sa Musique, dit : *Totius enim cantus natura, melodia, & solfizatio, ex ipsius cantus tono accipiuntur. Non possumus, igitur, cantum aliquem artificialiter modulari, nisi præcognoscamus tonum eius.* Gregorius Faber liure premier chap. 17^e. *Quàm vero eorum modorum cognitio futuris cantoribus & symphonetis necessaria sit, vel ex hoc æstimari potest, quod nemo, sine illa, bene canere, aut cantum artificiosè constituere queat : quippe, quæ omne artis momentum complectitur.* Ioannes Litauicus, au 16. chap. de sa Musique: *Ex his lector videre potest, quantum momenti sit in probe cognoscendis diapason speciebus (id est Modis Musicis) in his enim rerum cardo, id est, totius Mus-*

Comme il ne peut auoir Musique sans Mode, aussi celui qui n'a point cognoissance des Modes, ne merite le nom de Musicien.

fices negotium vertitur, quas qui internoscere nequit, is abstineat à Musici nomine. Et de vray, si ainsi est (comme a esté monstré) que la Mode est la partie formelle de la Musique, & qu'il ne puisse auoir Musique sans Mode, ie ne sçay par quel tiltre, ou droict, cestuy-là se peut attribuer le nom de Musicien, qui n'a la cognoissance des Modes.

Or

DEDICATOIRE.

Or m'estant apperceu, que la pluspart des Musiciens, non seulement les vulgaires & triuiaulx, mais aussi les principaux & plus huppez, ie dis gens doctes, & ayants publié leurs œuures sur le faict de la Musique, n'ont eu telle cognoissance des Modes & des Tons, qu'il appartient, n'ayant sçeu bonnement distinguer entre les douze Modes de Musique, & les huit Tons de l'Eglise, par où ils ont mis & amené en la Musique vne telle confusion & chaos, que & eux, & tous autres qui les ont voulu suiure, s'y sont perdus de telle sorte, qu'il ne leur a esté possible d'en sortir, non plus que d'un labyrinthe inextricable; i'ay iugé estre conuenable, voire necessaire, de descouurir les erreurs des susdits, & faire vne claire distinction d'entre lescrites douze Modes, & huit Tons, en deschiffrant la nature & propriété, tant des vns, que des autres (ce que ie pense auoir faict aux deux premiers liures de cest œuure) non pas pour enuie que i'aye, à reprendre ou taxer les escrits d'autruy (dont i'ay abhorré toute ma vie) mais pour l'vtilité que ie pense en pouuoir prouenir aux ieunes Musiciens, & moins doctes, en leur ostant ceste taye de dessus les yeux, que les escrits des susdits y auoient engendré, & en les conduisant hors de ceste espesse brouïne, en la clarté du iour, leur montrant au doigt ce que c'est des douze Modes, & comme se doiuent praticquer les huit Tons des

EPISTRE DEDICATOIRE.

Pseaumes, sur lesquels est basty tout le chant de l'Eglise. A quoy ay esté de tant plus esguillonné, que ie cognoisloy le principal debuoir de mon Office de Chantre, en vostre Eglise, estre, d'auoir l'œil & surintendance sur le chant susdict, & qu'il soit faict avec toute bien-seance, suyuant sa nature & proprieté, & selon les ordonnances, que du passé sur iceluy ont faict noz ancestres, & premiers peres de l'Eglise. Or ayant resolu de mettre ledict œuure en lumiere, ie ne l'ay voulu dedier à autres qu'à voz Seigneuries; en partie pour recognoissance & arres de l'obligation que ie vous ay, de m'auoir choisi & pourueu audict Office de Chantre: en partie aussi, afin que ceux qui ont charge de la psalmodie, & du chant en vostre Eglise, se puissent mieux acquitter de leur debuoir. Priant à Dieu, que ce mien labour puisse reüssir à sa gloire & honneur, au seruice de l'Eglise, & à l'edification du peuple Catholique; esperant que aurez ce petit present pour agreable, comme venant de la main de celuy qui est & demeurera à iamais

M E S S I E V R S,

*Vostre tres-affectionné Confrere
& Seruiteur,*

P I E R R E M A I L L A R T.

A D P E T R V M

MAILLART.

EST aliquid, Variare modis, quod Cantica Cœli
Concentusque graues sphaerarum, auiumque susurros,
Plectraque Iessai vatis, quosque edidit ipse
Ad mortem properans Christus, dum gloria summo
Cantatur Domino, modulos imitetur & aquet,
Corda animosque trahens. Nec laus hæc Ultima, Reges
Quæ decuit, qua turpe fuit caruisse, peritis
Quantumuis ducibus, bello ac virtute timendis.

Scimus, & hanc laudem multis ferimusque damusque,
Quos nostra insignes phonaecos protulit ætas,
Quorum templa pijs resonant concentibus, & quos
Attonita attendunt defixo lumine turba.
Quos inter quæ summa tuæ, quæ gloria & artis,
Edocuere tui dudum monumenta laboris,
Quique tui nostris sonuerunt auribus Hymni.

Fontibus at primis arcana educere, nulli
Cognita, Cymmerijsque huc vsque offusa tenebris,
Atque altos lustrare sinus, implexaque nodis
Dogmata, spectatis necdum reserata magistris
Soluere, discussis & clara relinquere nymbis,
Quodque oculis oculos addat, quodque auribus aures,
Lyncibus hoc Aquilisque, auritisque edere Ceruis,
Quantum, & cuius opis, solidaque hæc pars quota palme?
Nempe tua hæc tanto potior, MAILLARTE, futura

*Quanto rarior, atque vni laus debita, Soli
Inuia cui patuit via, tot prærupta salebris,
Nullo nec veterè pede nec calcata recenti.
Quamque tibi vt præsto cordatus reddere quiuiss,
Musarumque sciens, & vero nomine Iudex,
Sic nemo, nisi qui insipiens, ignarus, ^{ἀμύβοι},
Ac nisi qui væcors illaudatusque recuset.*

I. Buchærus S. Theologiæ Doct.
& Can. Tornac.

Q V A T R A I N.

M A I L L A R T ne veut pas qu'on le prise
Aussi ie ne le priseray.
Il n'est besoing, pour-ce (qu'au vray)
Ce liure assez le solemnise.

H. V. VVinghe I. V. Licentiatus
& Canonicus Tornacensis.

A V T R E D V M E S M E.

R Endre à chascun le sien, c'est acte de Iustice:
Maillart dôques se peult dire vn des nourrissons
De Themis, quant il rend, par vn fort bon office
Leurs Modes aux anciens, à l'Eglise ses Tons.

H. V. VVinghe.

APPROBATIO.

Accuratus hic & elegans D. PETRI MAILLARTI
DE TONIS TRACTATUS, nihil continet, quominus
inoffenso pede perlegi, atque in publicum usum tuto excudi
possit. Tornaci 9. Iulij 1610.

IOANNES BUCHAERVS. Doctor Theo-
logus ac Tornacensis Canonicus libro-
rum censor.

EXTRACT DV PRIVILEGE.

Sviuant le Priuilege donné à Bruxelles par leurs ALTESSES
SERENISSIMES, en datte du 19. Aoust 1609. Signé
LE COMTE. Par lequel est permis à PIERRE MAILLART
Valencenois, Chantre & Chanoine de l'Eglise Cathedrale de Tour-
nay, de pouuoir faire imprimer par tel Imprimeur que bon luy sem-
blera en ces Pais, le liure DES TONS par luy composé, avec deffen-
se à tous Imprimeurs, Libraires, & autres quels qu'ils soient, de
n'imprimer ou contrefaire ledict liure, ny allieurs imprimé ou con-
trefaict, le pouuoir vendre ou distribuer en cesdicts pais sans l'adueu
& consentement dudit MAILLART, ou Imprimeur par luy choisy, sur
peine de confiscation desdicts liures, & trois florins Carolus d'amende
pour chacun exemplaire, à appliquer la moitie au profit de leursdits
ALTESSES, & moitie audit Imprimeur, & ce pour le temps &
terme de six ans.

Ledit PIERRE MAILLART a permis à CHARLES MARTIN
Imprimeur & Libraire demeurant en ladicte ville de Tournay,
imprimer le liure susdict. Faict audict Tournay, le 15. de
Iuillet 1610.

Signé

P. MAILLART.

PROLOGVE,

OV

AVANT-PROPOS.



VANT traicter quel est le vray nombre des Modes de Musique, qu'aucuns appellent les Tons Musicaux; il faut premierement noter, que ce mot (Ton) est equiuoque, & a diuerses significations entre les Musiciens. La premiere est, quant il signifie un son ferme, & stable: en laquelle signification nous disons, le ton de la cloche, le ton de l'orgue, le ton du pseaume: & de là vient, donner le ton, ou intonner; qui ne signifie autre chose, que designer le son, auquel on doit commencer quelque chose. Laquelle signification est la plus propre, d'autant qu'elle conuient au commun usage de parler, auquel le son ou bruit uehement, qui se faiet en l'air, s'appelle le tonnerre.

Le mot de ton est equiuoque.

Premiere signification.

La seconde signification est, quant ce mot, Ton, signifie la distance, ou espace, qui est de chascune notte à sa voisine; sauf que du my, au fa, il n'y a que demy ton. En laquelle signification, nous disons, que l'octaue contient cinq tons & deux demy: la quinte, trois tons & demy: & la quarte, deux tons & demy, & ainsi des autres consonnances.

2.

La troisieme, & derniere signification (qui est la plus impropre, encores qu'elle soit assez commune entre les Musiciens) est, quant ce mot, Ton, est usurpé pour signifier une sorte, ou espeece de Musique, que nous appellons proprement, Mode, ou

3.

*Harmonie . En laquelle signification, il se prend auicourd'buy
 vulgairement , quant on demande , combien il y a de Tons
 en la Musique : comme si on demandoit, combien de Modes,
 ou combien de sortes ou especes d'harmonies il y a en la Mu-
 sique . Ce que pretendons esclarcir (Dieu aydant) en ce pe-
 tit traiçté ; lequel (peut estre) semblera estrange à plusieurs,
 & principalement à ceux qui n'ont iamais ouy parler que de
 huict tons, estimants que voudrions maintenant reuoquer en
 doute, ce que passé si long temps ils ont tenu pour certain &
 assuré, & leur persuader le contraire; qui, certainement, se-
 roit bien difficile: tant a de force ce qu'une fois est imprimé
 en nostre entendement . Mais tant s'en faut que voudrions
 doubter de ce que si long temps, & continuellement a esté ob-
 serué au chant de l'Eglise Romaine, qu'au contraire, nous pre-
 tendons assurer & affranchir les huict tons susdits, & rendre
 raison pertinente, pourquoy ils ont esté instituez . Seulement
 voulons tirer en question, si les huict tons susdits, doiuent ou
 peuuent preiudicier au nombre legitime des Modes de Musique,
 qui a esté plusieurs siecles auparauant .*

L'intention
 de l'auteur
 est d'assu-
 rer les huit
 tons de l'E-
 glise.

*Pour satisfaire, donc, à ceste question, nous monstrerons
 premierement, ce que c'est de Mode, non seulement selon l'opi-
 nion des modernes, ains aussi suiuant l'authorité des plus an-
 ciens : Puis prouuerons, qu'il en doit auoir douze, à sçauoir,
 six superieures, & six inferieures ; Finalement declarerons, que
 ce nombre icy n'est point seulement conuenable & bien seant,
 conforme, & respondant aux principaux fondemens de la Mu-
 sique, ains requis, & du tout necessaire à la perfection du
 corps d'icelle.*

En la seconde partie nous ferons paroistre que les huit Tons de l'Eglise ont esté seulement instituez pour chanter les Pseaumes, & partant sont tout autres que les premiers Tons, ou Modes, ayants les uns & les autres autre matiere, autre forme, & autre nature: Et pour ceste cause, ont esté de tout temps, autrement cognuz, & autrement appelez. Ce n'est donc merueille s'ils sont en nombre diuers. Pour lesquelles raisons, & plusieurs autres que pourrons alleguer, nous concludrons que ceux-là s'abusent grandement, lesquels, par un nombre, veulent confondre l'autre, &, par vne chose nouvellement forgée, veulent supprimer ce qui a toujours esté.

En la troiesme partie, la Musique est diuisée en Musique pleine, & Musique figurée, ou mesurée; où se traicte aussi des notes de Musique, de la figure, & ligature d'icelles; des degrez de la Musique sur le nom de Mode (qu'aucuns appellent Mœuf) Temps, & Prolation, des signes & marques par lesquelles ils sont signifiez: de la Mesure qu'on doit tenir en iceux respectiuement: du Point musical, & autres menutez que nous estimons pouuoir proufiter, tant aux maîtres qu'aux disciples, pour entendre le faict de la Musique.



CHAPITRE PREMIER.

*Que le ton ou mode n'est autre chose qu'un
Diapason.*

SI on vouloit sçauoir la grandeur & estenduë de quelque vieux bastiment, passé longues annees destruiët & ruiné, & cognoistre à la verité comme il estoit disposé, & reparty en ses salles, salettes, chambres, & antichambres: le moyen souuerain seroit, d'en rechercher les vieux fondements, lesquels estants descouuerts, & trouuez bons & entiers, facilement declareroient, ce qui en seroit. De mesme, si nous desirons sçauoir la grandeur du bastiment musical, ja plusieurs fois destruiët & ruiné, & auoir particuliere cognoissance, comme anciennement il estoit diuisé en ses parties, & especes (qui sont les modes, ou bien, comme l'on dict à present, les tons musicaux) il nous faut adresser au diapason, qui en est le fondement, lequel demeurant tousiours entier sans aucune corruption, estant bien sondé en tous ses endroicts & deuëment compassé en

Le diapason est le fondement de la musique.

toutes ses dimensions, facilement declarera ce qui est en question. Car comme il est necessaire, que le bastiment bien dressé soit proportionné à son fondement, sans qu'il soit licite de l'eslener ou estendre d'avantage que le fondement ne le permet : aussi faut il necessairement, que le bastiment musical se rapporte au diapason, comme à son vray fondement, sans qu'il se puisse eslargir plus avant que sa grandeur ne permet; ains par la grandeur & estenduë du diapason, faut iuger de la grandeur de la musique, & du nombre des modes, ou des tons. Ce que nous ont appris les anciens. Car, combien qu'ils soient fort differents quant au nombre susdit, si est-ce qu'ils sont tous d'accord, en ce qu'ils se referent tous au diapason, & selon le nombre de ses parties, ou especes, concluent le nombre des modes. Boëce (auteur de grande autorité entre les Musiciens) pour prouver qu'il n'y a que sept modes, monstre, qu'il ne peut avoir que sept especes de diapason, d'autant qu'en son enclos, il ne contient que sept interualles, qui sont les sept clefs esentiellees, signifiees ordinairement par les sept lettres premieres de l'alphabet; à sçavoir, A lamire, B fa \sharp my, C sol fa vt, D la sol re, E la my, F fa vt, G sol reut. Comme il se peut veoir au 16. & 17. chap. de son 4. liure. Ptolomeus, pour prouver qu'il y a viij. modes, dict, qu'il doibt avoir viij. especes de diapason, par-ce que les sept especes susdites n'accomplissent point le di diapason, qui est le grand

système

systeme (comme ils disent) contenant toute la musique ancienne . Voyez Boëce li. 4. chapitre 17. Gla-rean, pour prouuer qu'il y a douze modes , monstre , par plusieurs raisons , qu'il y a douze especes de diapason : voyez le ij. liure de son dodecacordon . Volateran, pour prouuer qu'il y a xiiij. modes , s'efforce d'establir 13. sortes de diapason . De semblable argumentation se sert Capella, pour fonder xv. modes ; voyez Cassiodorus li. 11. epif. xl. & *in propria disputatione de musica*. Cōme le tesmoigne le Pere Io. Mariana, de la societé de I E S V S, au chap. xj. du liure des Spectacles . Et ainsi tous les autres (que nous laissons , à cause de briefueté) pour prouuer le nombre de leurs modes, se referēt au nombre des especes du diapason . Et à bon droict: car si on veut cōsiderer la nature du diapason , on trouuera qu'il n'est point seulement le fondement, ains la mesure essentielle, & la perfection mesme de la musique : Car si nous disons la ligne circulaire estre parfaicte, par-ce qu'elle retourne à son principe, & au mesme point où elle a commencé : aussi pouuons nous dire, le diapason estre parfaict, par-ce qu'il retourne à son principe, & à son mesme point, d'où il a commencé ; d'autant que le diapason contient tout ce qu'il y a d'vne lettre à vne autre semblable, si comme d'Are en alamine . Et est aussi la mesure essentielle, par-ce que ce qui est pardessus le diapason , est le mesme que ce qui est contenu en iceluy : ce qui se voit

Le diapason est la mesure essentielle, & la perfection de la musique.

clairement, par les sept lettres premieres de l'alphabet (comme a esté dict) A. B. C. D. E. F. G. par lesquelles il faut passer pour former vn diapason; d'autant que du diapason en auant, il faut repeter de nouveau les mesmes lettres: qui nous signifie, que ce sont aussi les mesmes consonances, & les mesmes voix, que les premieres. Ce que vouloit signifier ce grand Poëte Virgile; quant il disoit, qu'il n'y auoit que sept voix differentes, comme on peut veoir en la ij. eglogue, où il dict.

Est mihi disparibus septem compacta cicutis.

Fistula.

Et au vj. des Eneides idem Virgile:

Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

Ptolomeus li. 11. de Musica, *voces*, ce dit-il, *natura neque plures neque pauciores esse possunt quam septem*. Franciscus Maurolicus en donne la raison, quand il dict: *Et quoniam in icoschorde Guidonis ditonus & tritonus per interuallum diefis distinguuntur alternis, idcirco non plures quam septem chordarum positiones, hoc est septuplex chorda varietas fieri potest*. Et ainsi plusieurs autres donnent tesmoignage des sept voix differentes susdites, par-ce que la viij. respond à la premiere, la ix. à la ij. & ainsi des autres. Qui est cause, que Pline liure 2. chap. 22. appelle le diapason l'assemblee de tous les accords; Et Pytagore estimoit (comme dict Plutarque) que c'estoit assez, d'arrester & diffinir de la Musique, iusque au composé du diapason, d'autant que ce qui est par-dessus, est de mesme nature & condition que ce qui

est

Il ny a que sept voix differentes en la musique.

C H A P I T R E I.

5

Que signifie diapason.

est contenu en iceluy . Et pour ceste cause est appellé diapason , qui signifie, *par tous les sons* ; pour monstrier qu'il contient entierement tout ce qui est de la musique : d'autant que tout ce qui est par dessus , n'est qu'une repetition de ce qui est contenu en iceluy . Ce que nous veut signifier le proverbe ancien , qui dict : *De octavis idem iudicium* . Par où on voit manifestement , que le diapason n'est seulement le vray fondement (comme encore plus amplement se voira cy apres) ains sert de compas tres-certain , & de mesure tres-assuree , pour demonstrier & definir les bornes & limites du bastiment musical : c'est à dire , d'une musique parfaite & accomplie . Et d'autant que la mode nous doit furnir & représenter vne telle musique (à sçavoir parfaite & entiere) de là vient , qu'il nous la faut mesurer à l'aune du diapason , & , s'uyuant le nombre de ses especes , conclure , qu'il y a autant de modes . Qui est ce que nous enseigne Boëce , li. 4. chap. 14. quand il dict : *Ex Diapason , igitur , speciebus , existunt qui appellantur modi* . Et Glarean li. 2 chapitre 1. *Modi , igitur , musici , non aliter distinguuntur , atque ipsa species diapason , ex quibus constituuntur* .

La mode nous doit représenter vne musique parfaite , & partant doit contenir vn diapason.

Il y a autāt de modes en la musique qu'il y a d'especes de diapason.

C H A P I T R E I I.

Comment se doit considerer le diapason .

DAUTANT que ce mot , diapason , est equivoque , & a diuerses significations , il est necessaire (deuant passer oultre) de declarer , comment il se

Le mot de diapason est equivoque , ayant trois significations.

A 3 doit

6 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
doibt prendre, pour cognoistre ses especes.

1. Premièrement, donc, diapason se prend pour la consonance & accord de l'octaue, à sçauoir quant ses deux extremittez seulement, sonnent ensemble, sans estre meſlangees d'autre accord. En laquelle signification le prend Boëce, quāt il diēt : *Diapason est omnium consonantiarum consonantissimum*. Et apres luy, Franciscus Venetus, de harmonia mundi tono 2. cap. 11.
2. Secondement, il se prend pour ce qui est contenu entre les deux extremittez du diapason, c'est à dire, pour tout ce qui est contenu entre deux clefs semblables, si comme d'Alamire en alamire. Et en ceste signification le prend Glarean (apres Boëce) liure 2. chap. 2. disant : *Est autem Diapason constitutio, à proslambanomenē, in mesen, ceteris, que sunt media uocibus annexaratis. Item, uel à mese rursus in neten hyperboleon, cum uocibus interiectis* : C'est à dire, depuis Are, iusques alamire, & depuis alamire, iusques aalamire, comprenant toutes les voix qui sont entre-deux.
3. Tiercement, se prend le Diapason, quant il est considéré entre ses deux extremittez, ayant vne mediation qui le diuise en vn diapente, & vn diateſſaron. En laquelle signification le prend Platon, quant il diēt, qu'il y a trois bornes, qui font l'interualle du diapason, à sçauoir, la meze, la nete, & l'hypate : c'est à dire, la mediation, & les deux extremittez. De sorte, qu'on peut dire, qu'en la premiere signification se monstre la propriété par la cōsonance : en la seconde,
par ce

par ce qu'est contenu en son enclos se monstre la matiere : & en la troisieme signification, par la mediation, est declaree la forme du diapason, par-ce qu'en la mediation consiste toute sa perfection, de laquelle sont aussi tirees les differentes formes, qui constituent ses diuerses especes, comme se voira en la suite de nostre discours . De la premiere signification se traictera cy apres . Des deux autres nous en dirons autant qu'il nous semblera necessaire, pour l'intelligence de ce que nous auons à dire . Et d'autant que nous auons dict, qu'en la seconde signification, le diapason se prend pour la matiere, & pour tout ce qui est contenu entre-deux clefs semblables, c'est à dire en toute la musique, il sera besoin, de declarer briefuement, & en passant, les premiers elements de la musique, affin de cognoistre mieux, de quels materiaux elle est bastie & composee.

En la mediation cōsiste la forme du diapason.

De la mediation sont tirées les formes différentes, qui constituent les diuerses especes de diapason.

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

De 'la matiere du Diapason, ou de la musique.

LA musique a esté par diuers diuersément diuisee, comme se peult veoir en Boëce liure 1. chapitre 1. en Glarean liure 1. chap. 1. en Pierre Gregoire liure 12. chapitre 6. Syntax. art. mirabilis, & autres . Mais d'autant que nous cerchons par tout la briefueté, il nous suffira de la diuiser
en natu-

La musique
diuisée en
naturelle &
artificielle.

Que c'est
que de mu-
sique.

Le sujet.

Que c'est
que clef en
la musique.

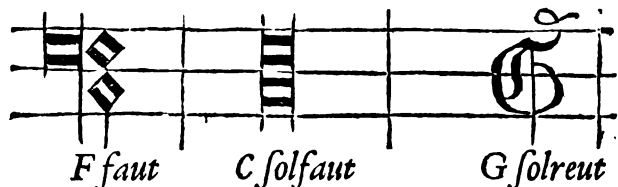
en naturelle, & artificielle. De la naturelle traicte-
rons cy apres : & sous la musique artificielle com-
prendrons la theorique & pratique. *La musique artifi-
cielle, donc, est une science* (comme dict Thiard, &
Pierre Gregoire) *qui considere, avec sens & raison, la diffe-
rence des sons*. Le sujet, & le premier element de la
musique, *est le son* : non tel quel, mais seulement celuy
qui est d'une *harmonieuse estenduë* (cōme dict Thiard)
entendant par ce mot, *harmonieuse*, que la voix puisse
estre baissée, ou haussée; & par ce mot, *estenduë*, ou
duree, qu'elle demeure ferme & stable en vn mesme
estat, affin d'exclure le tonnerre, ou tel autre extreme
bruiet inconstant, duquel on ne peut comprendre
l'estat : cōme aussi vn son si infirme, qu'on n'en pour-
roit remarquer la continuation ou estat : lesquels ne
peuvent de rien seruir à ceste science. Pour facilement
discerner la diuersité des sons susdites, les anciens ont
inuenté des noms & signes, tels que dirons cy apres.
Et maintenant nous auons des clefs, des syllabes, &
des signes. *Clef*, n'est autre chose icy, *qu'une composi-
tion de lettres & syllabes* (representant voix) *nous donnant
la premiere cognoissance du chant* : & est dicté clef, par simi-
litude, pour-autant qu'elle nous donne ouuerture du
chant, comme vne clef d'une serrure. Et combien
que les clefs soient ordinairement diuisees en trois
ordres, sçauoir est du bas, moyen, & haut : dont le
bas est demonstré par grandes lettres, le moyen par
petites, & le haut par doubles petites, comme se verra
cy apres,

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

cy apres, si est-ce qu'il n'y a que sept clefs essentielles, suyuant les sept interualles du diapason, qui sont telles, A lamire, B fa h mi, C solfaut, D la solre, E lami, F faut, G solreut : entre lesquelles il y en a trois principales & marquées, signifiées par certains caracteres, tels que s'ensuyt, par lesquelles on peut cognoistre la situation de toutes les autres.

Les clefs on nombre de sept.

Trois clefs marquées par lesquelles les autres sont recogneüs.



Les lettres ne seruent qu'à garder l'ordre entre les syllabes, & icelles conioindre ensemble. Les sillabes sont six en tout, à sçauoir, vt, re, mi, fa, sol, la. Lesquelles aucuns appellent voix, d'autant qu'elles nous rendent vn son, par lequel la vertu des clefs est exprimée: & pource que d'icelles les vnes proferēt vn son doux, les autres dur, & les autres mediocre, aucunes sont appellées douces ^{vt} _{fa} : les autres dures ^{mi} _{la} ; & les autres mediocres ^{re} _{sol}. Des six voix susdits sont instituées trois deductions, selon trois diuers chants, a sçauoir h quaire, nature, b mol. Deduction est vne conduyte des six voix susdits, selon leur chant & situation propre (comme dict Guilliand au 4. chap. de son 2. traicté) & tout ainsi qu'il y a trois ordres de clefs, aussi y a il trois deductions de voix, comprises en chascun ordre. Dont la premiere est du chāt de h quaire, lequel préd tousiours son origine de l'vt de G solreut : la deuxiesme

Six sillabes vt, re, mi, fa, sol, la, par lesquelles les voix sont signifiées.

Trois deductions des six voix susdictes.

B est

lignes & espaces esgales, si est-ce que les voix y conduites sont differentes & inegales : par-ce que du mi au fa, il n'y a que demy ton, encor que l'espace soit esgal à celuy du re au mi, où il y a vn ton. Qui est cause, que des sept clefs susdictes, encores qu'elles contiennent sept voix differentes (comme a esté dict) il n'en reuient toutesfois, pour la matiere du diapason, que cinq tons, & deux demy tons petits, lesquels ne peuuent accomplir vn ton, ayant moins d'vn comma. Car le ton est diuisé en deux demy tons, l'vn petit, & l'autre grand. Le petit demy ton s'appelle dièse, ou diacisme : le grand demy ton s'appelle apotome, & ce en quoy le grand excède le petit s'appelle coma.

Des sept voix differentes que contient le diapason, n'en reuient que cinq tons & deux demi tons petits pour la matiere du diapason.

T A B L E D I S P O S E E S E L O N L E
*genre Diatonique, duquel on use pour le present,
 en laquelle est déclaré ce qu'a esté dict.*

Ordre des clefs.	haut.	ee.							la.	
		dd.							la. sol.	
		cc.							sol. fa.	
	moyen.	bb.							fa. h my.	
		aa.						la. my.	re.	G
		g.						sol. re.	ut.	
		f.						fa. ut.		C
		e.				la. my.				
		d.				la. sol.	re.			
	Bas.	c.				fa. h my.	re.			C
		b.				fa. h my.	re.			
		a.		la.	my.	re.	ut.			C
G			sol.	re.	ut.					
F			fa.	ut.					C	
E		la.	my.	re.						
D	sol.	re.						C		
C	fa.	ut.								
B	my.							C		
A	re.									
G	ut.									
Lettre des clefs.										
	h quaire.	nature.	bmol.	h quaire.	nature.	bmol.	h quaire.	Clef principales.		
	De-duc-tions.			De-duc-tions.						

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

De la forme du diapason.

PLUSIEURS font icy de grandes questions, & se trouuient fort, pour sçauoir pourquoy le diapason est plustost composé de 5. tons, & deux demy, que de six tons entiers: ou bien pourquoy les deux demy tons ne peuuent accomplir vn ton entier: le ton se prennant icy en la seconde signification, à sçauoir pour la distance qu'il y a de chascune notte à sa voyisine, sauf que du my au fa il n'y a que demy ton. Boëce en emplit son iij. liure entier: Plutarque plusieurs chapitres du liure de la procreation de l'ame: Iean Froschius tout son xiiij. chapitre: Franciscus Maurolicus quasi tout son traité de la musique: Glarean le x. chapitre de son premier liure, & plusieurs autres y ont fort trouuillé comme à la principale difficulté de la musique. Et prouuent par plusieurs belles demonstrations, qu'il est impossible que le ton puisse estre diuisé en deux parties egales, ains seulement en deux demy tons, l'vn grand, & l'autre petit, d'où s'ensuyt, que les deux demy tons petits ne peuuent accomplir vn ton, & par consequēt, le diapason contient moins de 6. tons: comme il se peut veoir aussi par l'experience, d'autant que deux trois-tons excèdent notoirement le diapason.

Mais sans nous arrester plus long temps à telles

Pourquoy le diapason est plustost diuisé en 5. tons, & deux demy tons, qu'en six tons.

Le ton ne peut estre diuisé en deux parties egales. Deux trois tons excèdent le diapason, qui est vn signe euident que le diapason contient moins de six tons, & par consequēt les deux demy tons petits ne font point vn ton entier.

speculations, lesquelles ne peuuent apporter qu'obscurité (renuoyans les curieux aux lieux susalleguez) nous disons briefuement, que comme nature ne faiçt rien sans cause, aussi que ceste composition a esté ainsi naturellement ordonnée, pour le plus grand ornement de la musique. Car comme nous voyons, que la variété cause vn embellissement & bien-seance en toute chose (comme il se voit és fleurs, peintures, tapisseries, & autres choses semblables) aussi est-il certain, que de ceste variété de tons, & demy tons, procede toute la beauté, toute la douceur, & toute l'harmonie qu'il y a en la musique. Car si le diapason eut esté composé de six tons entiers, sans demy tons, il n'y eut eu qu'une sorte de chant, qu'une espece de consonance, sans aucune harmonie, d'autant que c'est le demy ton qui cause la difference entre les consonances, la variété du chant, & finalement toute l'harmonie de la musique, comme se voira cy apres. Mais si aucuns curieux veulent auoir quelque raison, pourquoy le diapason ne peut estre diuisé en six tons, ains seulement en 5. tons, & deux demy, nous en donnerons deux : l'une tirée de Glarean, au 2. chap. de son premier liure, où il monstre que le diapason ne peut estre composé de six tons, à cause du genre diatonique, lequel requiert, qu'apres trois tons, suyue tousiours vn demy ton, comme il se peut veoir plus amplement au lieu susallegué. L'autre (qui faiçt plus

Le demy-
ton cause
toute l'har-
monie de la
musique.

plus

plus à nostre propos) est, qu'il falloit que la matiere fut proportionnee à la forme: Or comme nous auons dict au chapitre precedent que la forme du diapason consiste principalement en la mediation, qui est entre les deux extremittez, laquelle le separe & diuise en deux parties inegales: il falloit aussi, que la matiere fut disposée pour receuoir ceste forme: Et ne sçauroit estre mieux composee (presupposée la longueur & estenduë du diapason) que de cinq tons & deux demy, lesquels ne pouuants estre diuisez en deux parties egales, elle est necessairement diuisee en deux parties inegales, l'vne contenant deux tons & demy, l'autre trois tons & demy: ceste-cy s'appelle diapente (que nous disons vne quinte) & l'autre, diatesaron, que nous appellons vne quarte. Laquelle repartition du diapason en vn diapente, & vn diatesaron, est si parfaicte, & si admirable, les parties si bien proportionnees, & la mediation si bien compassee, qu'il semble veritablement que la nature ait voulu employer toutes ses forces, pour monstrier ses merucilles en vn si petit sujet. Car la quarte (qui est le premier nombre composé de pair) & la quinte (qui est le premier nombre composé de pair & impair, qui sont les deux premiers nombres en proportion superparticuliere, à sçauoir, sesquiterce, & sesquialtere) viennent à composer le premier nombre, en proportion double, qui

Le diapason ne peut estre diuise en deux parties egales.

Combien est excellēte la diuision du diapason, & vn diapente, & vn diatesaron.

est l'octaue ou diapason, avecq ceste forme si excellente, & si admirable, qu'elle sert d'idee, & de patron, à toute sorte de musique qu'on scauroit imaginer: Et faut necessairement, que toute musique telle qu'elle soit, soit moulee, & formee, sur ce modelle; si auant mesmes, que ceste musique sera tenuë pour la plus parfaite, qui participera le plus de ceste forme, cōme se verra plus amplement cy apres. Et en ceste forme, c'est à dire en ceste mediation qui diuise le diapason en vn diapente & vn diatessaron, consiste ce que vulgairement (cōbien qu'improprement) on appelle ton, les autres mode, les autres harmonie, comme dirons cy apres.

CHAPITRE V.

Où se prouue ce qu'a esté dict.

QUE la mode ou harmonie soit telle qu'a esté dict, il se peut facilement prouuer. Mais deuant que proceder à la preuue susdicte, d'autant que nous auons appellé la mode, harmonie, faut premierement noter (affin que nul ne s'abuse) que ceste harmonie ne presuppōse point de consonance, car pour la consonance il est necessaire, que les parties soyent ouyës en vn mesme temps & moment: Et pour la mode ou harmonie cy dessus declaree, il suffit que les parties susdites, à scauoir diapason, diapente, & diatessaron, soyent considerees avec
inter-

Difference
entre har-
monie &
consonāce.

interualle, & succession de temps. Comme l'enseigne fort bien Froschius, au chap. 14. de sa musique, ainsi que s'ensuyt : *Non enim statim modus est, ubi fuerit consonantia, neque protinus consonantia, ubi modus est, cuius termini simul non permiscentur*. Et dict encore expressement Thyard, tout au commencement du 2. solitaire, que l'harmonie est differente de la consonance. Ce qui se voit aussi par experience, par-ce qu'une partie ou un chant seul, peut contenir & nous représenter une mode ou harmonie entiere & tres-parfaicte : comme il se voit au chant Gregorien, ou toutesfois il n'y a point de consonance : ains suffit pour la raison de l'harmonie (comme le tesmoigne aussi Froschius, au lieu sus-allegué) que l'entendement comprenne & considere le diapason, avec une mediation, qui le diuise en un diapente, & un diatessaron : ou bien, que l'entendement comprenne & considere la proportion double, qui est entre les deux extremités du diapason, & les proportions sesquiterce, & sesquialtere, qu'il y a des deux extremités susdites, à la mediation. Pour venir, doncq, à nostre preuue, & pour faire paroistre que la raison ou la nature de la mode, ou de l'harmonie, consiste en la mediation, qui separe & diuise le diapason en un diapente & un diatessaron comme a esté dict, nous alleguerons l'autorité generale des Musiciens, par-ce que tous conformément remarquent cette mediation. Premièrement les modernes s'y accordent, d'autant qu'ils la descriuent par un diapason,

En quoy
consiste
l'harmonie.

18 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 diuisé en vn diapente, & vn diatessaron. Ioannes
 Litanicus, liure 1. chap. 11. dit: *Modi, igitur, musici
 sunt ipsius diapason species, quarum compositio ex quarta &
 quinta notanda est.* Gregorius Faber, liure 1. chap. 17.
Harmonia genera, dit-il, *ex diapason consonantia speciebus,*
pro varia diapente, & diatessaron connexionem, existunt.
 Glarean liure 1. chap. 11. dit ainsi: *Modi musici nihil
 aliud sunt, quàm ipsius diapason species, quæ & ipsæ ex va-
 rijs diapente & diatessaron speciebus conflantur.* Sembla-
 blement les anciens: car Plutarque au chap. 11. de sa
 musique, dict expressement, que l'harmonie est cõpo-
 sée d'une quinte, & d'une quarte. Tous lesquels exem-
 ples, encores qu'ils ne font aucune mention de la
 mediation, si est-ce qu'ils la presupposent, par-ce que
 le diapason ne peut estre diuisé en deux pieces, s'il
 n'y a vne mediation, qui le separe. Mais les au-
 tres le disent plus expressement: Thyard, au se-
 cond solitaire: *L'harmonie*, dit-il, *est tirée d'un cer-
 tain mepartement* (ainsi appelle-il la mediation) *pro-
 portionnant les deux extremités du diapason.* Plutarque,
 au 9. liure des propos de table, dit, qu'il y a trois
 bornes qui font l'interualle du diapason; la nete,
 la meze, & l'hypate; ou expressement il note la
 mediation. Le mesme nous veut signifier Platon,
 en ses liures de republica, quant il accompare les
 trois puissances de l'ame, à sçauoir, la raisonnable,
 la concupiscible, & l'irascible à l'harmonie du dia-
 pason, ayant, dit-il, vne quinte au milieu. Où on
 voit

Voyes Plu-
 tarque au 8.
 chapitre des
 questions
 Platoni-
 ques.

voit qu'il ne faict point cas, de nommer les deux parties, pourueu que la mediation soit notee.

Les autres expriment ceste mediation icy, par les proportions. Ioannes Froschius, chap. 14. de sa musique, dit, que la nature de la mode consiste en la proportion double qui est entre les deux extremittez du diapason, & en la proportion simple qu'il y a des deux extremittez susdites à la mediation. Plutarque, au 9. chapitre de sa musique, dit expressément, que l'harmonie consiste en la proportion double, & qu'il faut prendre les medietez en proportion sesquitiere, & sesquialtere: & de faict, le monstre par exemple, prennant l'interualle qu'il y a depuis l'hypate des moyens, iusques à la nete des disioints, que nous disons, depuis Elamy iusques elamy. Les medietez qu'il prend en proportion sesquitiere & sesquialtere, sont meze & parameze, que nous disons, alamire & *b fa h my*, comme on peut veoir plus amplemēt par tout le 9. & 10. chapitre de sa musique. Tous lesquels exemples declarent euidemment, que la mode ou l'harmonie est telle, que nous auons dict, & que sa nature consiste en la mediation, qui separe le diapason en vn diapente, & vn diatessaron. Mais d'autant que cecy est le poinēt principal, & le fondement de tout ce que nous auōs à dire, affin de le mieux prouuer, nous auōs trouué expedient de traicter icy briefuemēt de la musique naturelle, laquelle nous monstrerons, non seulement

20 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
seulement estre conforme à ce qu'auons dict, ains aus-
si estre la source & origine de celle que nous auons
pour le iourd'huy . Ceux qui ne voudront prendre
la peine de le lire, pourront passer oultre iusques au
chap. viij. ou se continuë le fil de nostre discours.

CHAPITRE VI.

De la musique naturelle.

AVCUNS (peut estre) se mescontenteront, que
nous vsons de nombres , & de proportions,
pour prouuer nostre dire, desquels ils ne veu-
lent ouyr parler , ains les reiettent comme choses
obscures & difficiles , & du tout inutiles & im-
pertinentes à la musique, ne voulants admettre au-
tre harmonie que celle qui se reçoit des oreilles . Auf-
quels nous respondons , que tant s'en fault qu'el-
les soient impertinentes, qu'il n'y a rien plus vtile ny
plus necessaire; d'autant que d'icelles tirent leur sour-
ce & origine les consonances de musique , comme se
voyra cy apres

Le iugemēt
des conso-
nances de
musique
appartient
proprement
aux oreilles.

Le sçay bien, que le iugement des consonances de
musique, appartient proprement aux oreilles, (car
s'il n'y auoit point d'ouye, il ne seroit besoin de dispu-
ter, ny de consonance, ny de voix) mais estant le iu-
gement des sens fort fragile & incertain (car quelle
certitude ou assurance pouuez vous tirer des sens,
qui

qui ne sont ny à tous les mesmes, ny aux mesmes, tousiours semblables: tesmoins les defluxions, catarrhes, ou autres maladies, qui font iournellement perdre, changer, ou alterer la veuë, l'ouye, & aultres sens) il est du tout necessaire, d'auoir quelque raison, ou quelques reigles, lesquelles nous puissent rendre certains, & assurez, contre l'abus & erreur des sens susdits. De sorte, que combien que les bonnes consonnances soiët iugées par l'ouye, si est-ce que s'il suruiët quelque difficulté, s'il en faut cognoistre les differences, il ne se faut plus rapporter aux oreilles (lesquelles nous pourroient facilement tromper) ains aux proportions susdits; par le moyen desquelles, les moindres differences sont apperceuës. Dequoy nous debuons grands remercimens au Philosophe Pyragore, qui les a le premier remarqué. Car comme ce venerable personnage n'eut rien, toute sa vie, en plus affectueuse recommandation, que d'arracher l'incōstance des œuures de nature, pour leur assigner vn ordre certain & vn fondement non fortuit, ou à l'aduenture, ains ferme en vne certaine & constante raison (comme diët Thyard) cōsiderant, que le iugement des consonnances de musique (le mettant à l'arbitre des oreilles) estoit peu assuré, il fut long temps empesché, à rechercher les causes de ladiète consonnance pour nous en donner vne raison certaine & assuree, tant que passant, quelque iour, pardeuant la maison d'vn mareschal, il ouyt quelque consonnance qui procedoit de diuers sons

des

Aux difficultez de la musique faut auoir recours aux proportiōs.

des marteaux : dont entrant en l'ouuoir, fit changer les marteaux , pour voir si la force des hommes ne cauoit point ceste diuersité de sons : mais voyant que ceste diuersité suyuoit , non la force des hommes , ains la grandeur & poix des marteaux , il les fit tous peser ; lesquels il trouua excéder l'vn l'autre , à sçauoir les deux qui s'accordoient ensemble en la consonnance de diapason, en proportion double : ceux qui s'accordoient en vn diapente , en proportion sesquialtere : & ceux qui sonnoient vn diatessaron , en proportion sesquiterce , comme plus amplement se peut veoir , au 10. chapitre de Boëce, premier liure de sa musique. Ce qu'ayant long temps consideré, & faict plusieurs espreuues de semblables proportions, tant en magnitudes, grandeurs, & mesures, qu'en poids diuers, il entendit certainement & s'assura, les consonnances de musique tirer leur source & origine des proportions susdictes. Maurolicus le dit ainsi : *Pythagoram casu prateruentem fabrilem per officinam exictibus malleorum sonitu audito per eorum pondera explorasse consonantiarum proportiones . Easque sub his numeris contentas 12. 9. 8. 6. In quibus patet dictarum proportionum & excessuum inter se connexio. Hinc quoque Pythagoram in vasibus canoris ac neruis temperasse mēsuras ad reddendos talium proportionum sonos , ut proxis speculationi, & experimentum arti respondeat . Et partant ledict Pytagore ne voulut plus, qu'aux difficultez de la musique, on*

s'arrestat

s'arrestat à l'arbitre des oreilles, comme peu asseuré; ains disoit, le iugement en appartenir à l'entendement, lequel, par le discours de la raison, en pouuoit donner vne certaine asseurance, comme le tesmoigne Plutarque, au 17. chap. de sa musique. Et ruminant souuent sur le faict des proportions susdits, il les trouua si excellentes, & si admirables, qu'il asseura, le premier de tous, les Philosophes, non seulement les consonnances de musique, ains tout ce qui est au monde, estre fabricqué par ceste harmonie musicale, qui descend des proportions susdits. Laquelle opinion a esté depuis suyue des principaux Philosophes de la Grece: tesmoing Plutarque, au dernier chapitre de sa musique; où il tient pour certain, que, pour ceste cause principalement, Pytagore à merité le rang qu'il tient entre les Philosophes. Ce que tesmoigne aussi Pierre Grégoire, liure 13. chapitre vj. (apres Atheneus, liure xiiij. chapitre xiiij.) quand il dict: *Pythagoras Samius, tantum nominis, non aliunde consecutus in philosophia refertur, quàm quod vniuersi mundi machinam, ex musicis rationibus esse demonstraret.*

D'icy a prins son origine la musique naturelle, laquelle n'enseigne autre chose, sinon que les corps naturels, tant celestes, que humains, sont tous fabriquez de musique & d'harmonie: d'autant qu'ils sont composez de mesmes proportions, que

D'où a pris son origine la musique naturelle.

Par les proportions musicales est monstré que tout ce qui est au monde est fabriqué de musique.

que la musique ou l'harmonie. Les tesmoignages notés en sont manifestes, car Platon, en son *Timee*, use des proportions susdits pour prouuer l'harmonie des quatre elements, disant : *Primam ex omni firmamento partem tulit [scilicet Deus] hinc sumpsit duplam partem prioris, Tertiam verò secundæ hemioliam, sed primæ triplam: & quartam triplam secundæ, &c.* Par lesquelles parolles (cōme tous conformement l'explicquent) il nous veut subtilement signifier, toutes les proportions susdits, sous le nombre de 1. 2. 3. & 4. Par ce que de 1. à 2. il y a proportion double, qui represente le diapason: de 2. à 3. proportion sesquialtere, qui represente diapente: de 3. à 4. proportion sesquiterce, qui represente le diatessaron: & de 1. à 3. proportiō triple, qui represente le diapason, avec diapente, qui est la xij. & de 1. à 4. proportion quadruple, qui est le disdiapason, qu'ō appelle double octaue. Voyez Plutarque, au ix. chap. de sa musique, & Thyard au 2. solitaire. Et lean Frosch. le dict expressement au 7. chap. comme s'ensuyt : *Tu vero in hoc mundane (vt ille vocat) anime contextu iam enarratò, vides esse proportiones, duplam, qua diapason, sesquialterans, qua diapente, sesquiterciam qua diatessaron, &c.* Franciscus Venetus, emplit vn grand volume intitulé *harmonia mundi*, pour prouuer l'harmonie de tout le mōde, & au xiiij. cha. du troisieme tō, sur le premier cātique prouue particulièrement l'harmonie & cōsonāce des quatre elemēs par les proportions auāt-dictes cōme se peult veoir au lieu susallegué; concludant sur la fin dudit

Cōme par les nombres 1. 2. 3. 4. dont use Platon en son *Timee* pour prouuer l'harmonie des elemens se doivent entendre les proportions musicales.

dit chap. disant: *Est igitur in elementis ex omni parte tanta consonantia, ut non sit mirum, si in compositis, & in locis suis magna suavitate quiescant. Hinc canit Boëtius, Pythagoreos imitatus:*

*Tu numeris elementa ligas: ut frigora flammis,
Arida conueniant liquidis: ne purior ignis
Euolet, aut mersas deducant pondere terras.*

Nec alia ratio adduci potest elegantior, cur aqua terram non suffocet, cum superior ea sit, nisi quia non vult discedere à consonantia, qua eadem ligauit opifex in seipsis, & in compositis tanto perfectius, quanto compositum partibus suis perfectius est.

Pytagore prouue l'harmonie des cieux, par les mesmes proportions, comme le tesmoigne Pline, liure 2. chap. 22. disant: *Sed & Pythagoras interdum ex musica ratione appellat tonum, quantum absit à terra luna, ab ea ad Mercurium, &c.* Entendant par la raison musicale, les proportions susdictes, comme l'a remarqué Plutarque en sa musique. Et à cause des proportions susdictes qui se retrouuent entre les cieux, les anciens Philosophes, pour montrer l'harmonie des cieux, composent des sept planettes, cōme de sept interualles, vn diapason, attribuant à chacune planette sa voix particuliere; ordonnant pour la lune (comme la plus basse) hypate; pour Mercure, parhypate; pour Venus, lichanos; pour le Soleil, meze; parameze pour Mars; & paranette pour Iupiter; representât la septiesme, comme du plus hault son, Saturne, sur le nom de nete. Voyez Thyard au lieu susallegué. Et pour mieux prouuer l'harmonie,

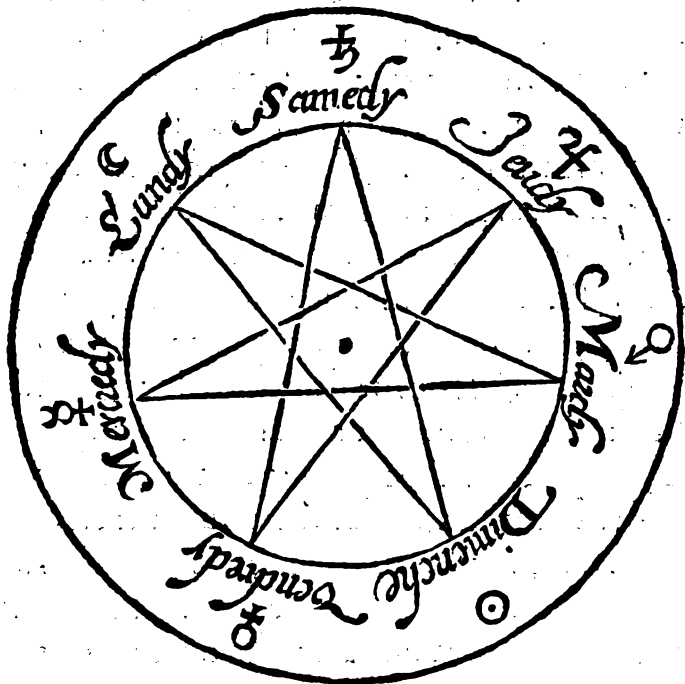
L'harmonie
des cieux
prouuée par
les mesmes
proportions.

Platon au 10. liure de l'institution de sa republique faisant raconter à Erus Armenien les merueilles diuines & celestes, entres autres choses dict, que sur chacun ciel est assise vne Sirene, qui iette vne voix, de tel son, que les huit ensemble rendent vne parfaicte harmonie.

Les autres ne se cōtentent de prouuer, que les cieux sont tous composez d'harmonie, s'ils ne monstrent encores euidentement, que leur action & influence (par laquelle ils gouernent ce monde inferieur) n'a aucune force ny puissance, si elle n'est suyvie & accompagnée d'harmonie. Et pour ceste cause, nous voyons que combien que les sept iours de la sepmaine prennent leur appellation des sept planettes susdites (desquelles aussi ils reçoient l'influence) elles ne peuuent toutesfois auoir aucune operation, si l'harmonie n'y est concomitante. Et partant a esté necessaire, de disposer les iours de la sepmaine en tetracordes, c'est à dire, de quarte en quarte, comme les anciens dispoisoient leur musique, & leur grand Systeme. Et pour le veoir plus clairement, imaginons vn cercle, auquel les sept planettes soient disposées en leur ordre commun, descendant du haut en bas : à sçauoir, *Saturnus, Iupiter, Mars, Sol, Venus, Mercurius, Luna*. Le premier iour saint (entre les Hebrieux) est Samedy, sous le nom de Saturne : or contons (en descendant) depuis Saturne, iusque au quatriesme ciel ensuyuant, nous trouuerons le Soleil, duquel le Dimanche

Les iours de la sepmaine qui tirent leur appellation des sept planettes, sont disposés en tetracordes comme la musique ancienne.

che est nommé: le quatrième depuis le Soleil, est la Lune, ordonnée au Lundy: le quatrième en rang depuis la Lune, est Mars, duquel est appellé Mardy: Mercurius, duquel est appellé Mercredy, est quatrième de Mars: Iupiter quatrième de Mercure, lequel est rapporté au Iœudy: Venus, de laquelle Vendredy est nommé, est au quatrième lieu de Iupiter; demeurant Saturne en son quatrième lieu, formant ainsi vn diatessaron l'une à l'autre, par quatre caracteres & trois interualles.



Tellement qu'il est euident, les noms auoir esté
 C 2 donnez

28 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
dōnez aux iours de la sepmaine, par cōstitution d'har-
monie, pour monstret tant plus clairement, non seu-
lement les astres, ains tout ce qui en depend, estre dis-
posez selon les proportions, dont l'harmonie est com-
posée, comme fort bien le tesmoigne Iean Frofchius,
au 7. chapitre de sa musique, quand il dict : *Præterea,*
æque hoc commendandum, nedum ignorandum erit, quod in ipso
mundi corpore, intervalla syderum inter se & eousque à terra
distantium, equalibus huiusmodi numeris & proportionibus,
duplicibus scilicet, triplicibus, quadruplicibus, epitritibus, hemiolij dis-
tare, & epogdois, semitonijque compleri, Platonici credendum
statuerunt. Eiusmodi & Plinius scriptam reliquit senten-
tiam. Et adiuste encor, que les aspects du Soleil,
de la Lune, & des autres planettes s'acheuent & ac-
complissent par les proportions susdictes. *Ad hæc,*
duorum luminarium solis ac lune & quinque stellarum er-
rantium accessus & recessus per quos Astrologi ærem, &
sublunaria. hæc uniuersa mutari, & adfici autumant, per
duodecim zodiaci sectionum & signorum status, huiusmodi
numeris & proportionibus perfici & absolui receptum est.
Voila pour les corps celestes & elements.

Les mēbres
de l'hom-
me sont
rapportez
l'un à l'au-
tre par les
proportions
musicales.

Quant au corps humain, il est raisonnable (selon
Pierre Gregoire) que l'homme, qui est le petit mon-
de, responde au grand monde, par mesmes propor-
tions. De cecy nous en auons tant d'exemples, &
tant de tesmoignages, que ce seroit chose super-
fluë de les reciter icy. Albertus Durerus en a
escrit vn liure entier. Eriphilus medicus à faict
le même

le mesme : Voyez Pierre Gregoire, au lieu susallegué.
Aristo. lib. 8. Politicorum cap. 5. videtur cognatio quedam esse nobis cum harmonijs, quapropter multi sapientum dixerunt alij quidem animam esse harmoniam alij vero habere harmoniam. Thyard, au deuxiesme solitaire, en faict vn beau discours, ou s'esmerueillant des œuures de nature, s'escric en ceste sorte. *Admirable est la Symetrie, par laquelle les membres de l'homme sont rapportez l'un à l'autre : & bien que diuerses soient les statues, semblables toutesfois, en la plus-part, se trouuent les proportions, desquelles vous scauez les consonances musicales estre tirées.* Ce qu'il montre par-apres, non seulement en toutes les parties du corps, ains encores prouue fort pertinemment, la beauté, la santé, les complexions, & tout ce entierement qui est en l'homme, dependre des proportions susdites, comme pourra veoir le curieux, au lieu susallegué. Et à la verité, s'il estoit possible de faire vne anatomie, non seulement de ce qu'il y a de corporel, mais aussi de ce qu'il y a d'incorporel, au corps humain, il est certain, qu'on le trouueroit, tant en son interieur, qu'exterieur, tout farcy d'harmonie. Car en premier lieu, la voix humaine y est si bien appropriée, que non seulement sa portee ordinaire est d'vn diapason (comme dict Iosephus Zarlinus) propre à monter vne quinte, & descendre vne quarte, ains y est naturellement si bien façonnée & accommodée, que iournellement les petits enfans, & ieunes

Les membres de l'homme se rapportent l'un à l'autre selon les proportions musicales.

Le corps humain tant en son interieur qu'exterieur est tout composé d'harmonie.

30 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 fillettes, vsent de diapason, ou octaue (chantans avec
 autres) auant auoir ouy parler d'harmonie . En apres,
 nous voyons, que les hommes grossiers & mechani-
 ques vsent, non seulement de diapason, diapente, &
 diatessaron, ains aussi qu'ils font des mediations, com-
 posent des chansons, & des voix de villes, contenant
 des harmonies entieres & tres-parfaictes, sans auoir
 iamais eu autre maistre que la nature mesme : ce que
 Guichardin, en sa description des pays bas, tesmoigne
 auoir remarqué au pays bas, plus que null'-autre part.
 D'auantage, on voit que chacun, de quel aage, de quel
 sexe, & de quelle qualité ou condition qu'il soit, est
 naturellement affectionné à la musique . Dequoy
 Boëce, liure I. chap. I. ne donne autre raison, sinon,
 que nous sommes composez de semblables propor-
 tions, quant il dict : *Cum enim ex eo quod in nobis est iun-*
ctum, conuenienterq; coaptatum, illud recipimus, quod in sonis
aptè conuenienterque coniunctum est, eoque delectamur, nos quo-
que ipsos eadem similitudine compactos esse, cognoscimus : Ami-
ca enim est similitudo (inquit) dissimilitudo vero odiosa atque
contraria . Mais quest-il besoin de tant de preuues?
 La raison y est manifeste . Car s'il est ainsi (comme
 dict Thiard) qu'en la composition bien ordonnee de
 toute chose, la proportion doit estre choisie, selon la
 qualité de l'œuure : il est certain, qu'en la cōposition
 admirable des corps naturels, les proportions au-
 ront aussi esté choisies, les plus excellentes en tou-
 te perfection . Or est-il, qu'il n'y en a point de plus
 parfai-

Voyes Ari-
 stote li. 8.
 chap. 5. des
 Politiques.

parfaictes, ny plus excellentes, que les susdictes (comme dict Zarlinus) d'autant qu'elles sont tirees des nōbres plus simples, & plus parfaicts; à scauoir, 1. 2. 3. & 4. par-ce que d'vn à deux il y a la proportion double: de deux à trois proportion sesquialtere: & de trois à quatre proportion sesquitierce, comme a esté dict; il s'ensuyt, donc, par bonne consequence, que les corps naturels, tant celestes, que humains, auront esté composez par les proportions susdictes. Par où appert, que nostre musique respond à la naturelle, estant composee de semblables proportions.

Les autres prouuent cecy autrement, & disent, que tout a esté composé par le nombre de sept. Mais tout reuiet au mesme, d'autant que le nombre septenaire est composé de quatre & trois d'où prouiennent les consonances de diapente & diatessaron, comme a esté monstré au 4. chap. lesquelles consonances tirent leur source des proportions susdictes, comme encor se dira cy apres. Philon le Iuif, en ce petit liuret qu'il a escrit, *De mundi opificio*, montre cecy fort disertement. Et premierement quant à l'homme, il prouue qu'il est composé de sept, par-ce que de sept en sept ans, il est renouuellé. D'auantage toutes les parties, tant interieures qu'exterieures, sont en nombre de sept. Les exterieures sont, la teste, les deux bras, les deux iambes, la poiētrine, & le ventre. La teste mesme (qui est la principale partie de l'homme) a sept instruments necessaires, à scauoir, les deux yeulx, deux oreilles,

Autres disent que tout ce qui est au monde est composé par le nombre de sept.

32 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
deux narrines, & vne bouche. Les interieurs sont,
l'estomach, le cœur, le foye, le polmon, la rate, &
deux roignons.

Sept choses
seulement
se peuuent
veoir.

Les choses sensibles sont semblablement en nombre de sept, car il est certain, que sept choses seulement se peuuent veoir, le corps, la distance, la figure, la grandeur, la couleur, le mouuement, & la stabilité. Sept autres se peuuent ouyr, comme se peut veoir plus au long, au liure susdite.

Sept autres
se peuuent
ouyr.

Le ciel a
sept ceintures.

Quant aux choses celestes, il est certain, qu'elles sont aussi composees de sept, car on leur donne ordinairement sept ceintures, à sçauoir, Circulus Arcticus, antarcticus, tropicus solstitialis, tropicus brumalis, æquinoctialis, signifer, & lacteus. Les planettes qui gouvernent cest vniuers (comme chacun sçait) sont en nombre de sept. Vrsa minor contient sept estoilles : les Pleiades semblablement sont en nombre de sept : la Lune, par ses quartiers, se change de sept en sept iours ; & son changement faict changer, non seulement les fluz & reflux de la mer, ains tout ce qui est en ce monde inferieur.

Le temps
diuisé en
sepmaines
qui est vn
temps de
sept iours.

Que diray-ie d'auantage ? Le temps mesme, qui faict & defaict toute chose, est diuisé en sepmaines, qui est vn temps de sept iours. Et ce grand Architecte (qui pouuoit creer tout le monde, ie ne dis point en vn iour, ains en vn seul moment) y a neantmoins employé sept iours, non sans grand mystere du nombre septenaire. Ce qu'il a obserué,

non

non seulement en la creation du monde , mais aussi en la recreation (s'il faut dire ainsi) d'iceluy, quant, apres le deluge, pour la restauration de l'vniuers, il a commandé de reseruer sept couples d'animaux de chacune espece . Et si nous nous voulions eslargir vn peu d'auantage, nous pourrions monstrier , cecy auoir esté obserué, non seulement és choses corporelles, ains encores és choses spirituelles . Car comme les graces & dons du S. Esprit (qui recreent & renouellent toute chose , & donnent la vie spirituelle) sont en nombre de sept, aussi les vices & pechez (qui ruinent ceste vie spirituelle) sont reduicts en sept chefs . Et les vertus contraires (qui maintiennent ceste vie spirituelle) sont en nombre semblable . Le iuste tombe sept fois le iour : & s'il faut prier, affin de se pouuoir releuer, ce sera semblablement sept fois le iour : & s'il faut pardonner, affin d'obtenir pardon, ce sera non seulement sept fois, ains septante fois sept fois . De sorte, qu'il appert, que tout se faiet par sept, aussi bien és choses spirituelles, que corporelles . A cecy se rapportent toutes les figures, tous les mysteres, & Sacrements de la sainte Escripiture, de laquelle ie ne veux icy parler, n'estant de mon faiet; mais i'ay seulement voulu dire ce mot en passant, pour monstrier la perfection du nombre de sept : la force & energie duquel est tant admirable, qu'il semble, à la verité, que rien ne peut estre faiet que par luy . Si auant mesmes,

Les choses spirituelles diuisé en sept.

Tout se fait par sept, aussi bien és choses spirituelles que corporelles.

Force admirable du nombre septenaire.

que

Le nombre
de sept tire
sa force des
proportions
musicales.

que les artisans, & architectes, ne feront nul beau dessein, ou pourtraict, nulle belle figure, nul ouurage d'importance; que la forme, ou proportion ne soit tirée du nombre susdict. Mais ceste force & energie n'est point deuë proprement & par soy, au nombre de sept, ains seulement à raison de l'harmonie ou des proportions susdites, encloses & contenuës au nombre susdite: ou bien par-ce que les proportions susdites, composees de quatre & trois, comprennēt le nombre de sept. Dequoy Philon le Iuif, au lieu susallegué, donne bon tesmoignage. Car encore qu'il louë extrêmement le nombre susdite, luy attribuant le tiltre de sainteté, & l'appellant Operatorius, perfectiuus, absolutorius, si est-ce qu'il monstre euidemmēt, que ces tiltres icy ne luy appartiennēt point essentiellement, ains seulement à raison des proportions qu'il contient en soy, quand il dict: *Est autem non solum perfectiuus, sed ut verbo dicam, maximè harmonicus, & quodammodo fons pulcherrimi diagrammatis, quod omnes harmonias, scilicet, diatessaron, diapente, & diapason, omnes item proportiones, continet.* Et vn peu deuant le prouue encor plus manifestement, disant: *Impossibile autem erat, corpora septenario metiri, iuxta illam, è tribus dimensionibus suisq; finibus, compositionem, ni contigisset primorum numerorum ideas, videlicet, vnius, duorum, trium, & quatuor (in quibus fundatur denarius) in se complecti naturam septenarij.* Oū il dit expressement, que la force susdite est attribuee au nombre septenaire, à raison des nombres, 1. 2. 3. 4. desquels auons dit estre

estre tirees les proportions double, sesquialtere, & sesquitierce, lesquelles composent l'harmonie, contenue au nombre de sept. Par où appert, que tout ce qui est composé de sept, est composé d'harmonie, & des mesmes proportions que nostre musique. Mais est il vray, que nostre musique est composee de proportion? car nous auons dict, que cela est debatu de plusieurs. Il n'y a rien de plus certain, ny mieux prouué, encore qu'il n'y auroit autre argument, que cetuy de Pytagore, cy dessus allegué, au chap. 6. Mais, si les modernes sont plus croyables que les anciens; Iosephus Zarlinus dict expressement, que toute la force des consonances de musique est tiree des proportions susdites: & dict au liure premier, chap. xiiij. que la forme du diapason, ou octaue, consiste en la proportion double: la forme du diapente, ou de la quinte, en la proportion sesquialtere: & la forme du diatessaron, ou de la quarte, en la proportion sesquitierce. Maurolicus en sa tradition de musique. *Præcipuas consonantias à primis quatuor numeris, unitate scilicet, binario, triade, ac tetrade proportionem suscipere. In his enim quatuor numeris contineri duplam, triplam, quadruplam, sesquialteram, ac sesquitertiam proportionem. Ex dupla diapason; ex quadrupla disdiapason: ex tripla, diapason cum diapente: ex sesquialtera, diapentem solam: ex sesquitertia diatessaron.* Qui est cause que Boëce, liure 1. chap. 7. tient les consonances de musique, & les proportions susdites, pour vne mesme chose, quant il dit: *Et vocabitur, que in numeris sesqui-*

Les consonances de musique tiret leur force des proportions auandites.

tertia

tertia est, diatessaron in sonis : que in numeris sesquialtera, diapente appellatur in vocibus : que uero in proportionibus dupla est, diapason in consonantijs . Ce que monstre encore fort bien Plutarque, au x. chap. de sa musique, quand il rapporte les proportions susdites, aux nombres de 6. 8. 9. & 12. ou il rapporte la proportion double de l'octaue, aux nombres de 6. & 12. & les proportions sesquiterce & sesquialtere, aux nombres moyens de 8. & 9. Or la mesme proportion qu'il y a de six a huit (qui est sesquiterce) se trouue aussi de neuf à douze: & la mesme qu'il y a de six à neuf (qui est sesquialtere) y a il aussi de huit à douze . Tout ainsi que le mesme accord ou consonance qui est de Elamy en alamire, se trouue aussi de *b fa h my* en elamy, qui est vne quarte; & le mesme qu'il y a d'Elamy en *b fa h my* (qui est vne quinte) le mesme y a il aussi d'alamire en elamy, comme plus au long se peut veoir, au lieu susallegué; ou il monstre tres-euidemment, les consonances de musique se rapporter entierement aux proportions susdites, comme l'effect à sa cause formelle, ou efficiente . De toutes lesquelles choses nous pouons tirer argument & preuve suffisante, non seulement que nous auons la vraye harmonie & essentielle musique, telle qu'ont eu les anciens, ains aussi qu'elle ne peut estre changee, ny alteree aucunement; en tant qu'elle tire sa source & origine des proportions susdites, qui sont de nature celeste & diuine, &, par consequent, non sujettes à chan-

Les consonances de musique se rapportent entierement aux proportions auant dites.

changement ny alteration quelconque. Ce que confirme Aristote, cōme le recite Plutarque, en sa musique, quand il dict: *Mais que l'harmonie soit vne chose digne, grāde, & diuine, Aristote (dit-il) qui estoit disciple de Platon, le dit ainsi : l'harmonie est celeste, ayant la nature belle, & plus que humaine, & estant partie en quatre de sa nature, à deux medietez, l'vne Arithmetique, & l'autre Harmonique, & ce qui s'ensuyt. Oū on voit manifestement, qu'il parle de nostre musique, en tāt que nous vsons encores auourd'huy des mesmes termes dont il vse, pour signifier les deux medietez : dont ceste là, s'appelle Arithmetique, qui met la quarte dessoubs la quinte : & l'autre, harmonique, qui met la quinte dessoubs la quarte, en la constitution du diapason, comme se voira cy apres. Neantmoins, dit, qu'elle est celeste, diuine, & plus qu'humaine, ayant esgard aux proportions, desquelles elle depend, qui sont du tout spirituelles, & non sujettes à changement, ny alteration quelconque.*

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

Solution d'aucun doute.

MAIS aucuns dirōt (peut estre) que les Musiciēs modernes, & les anciens, semblent estre differents, touchant l'explication de la nature de l'harmonie. Car les modernes ne font estat que d'vne medieté, qui diuise le diapason en vn diapente, & vn diatessarō; & semble qu'il n'en faut point d'auantage, par ce qu'elle est suffisante, pour distinguer les parties,

Les modernes ne demandent qu'vne medieté pour l'harmonie, & les anciens semblent en desirer deux.

&

38 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 & monſtrer la proportion double qu'il y a entre les
 deux extremitez du diapason, & les proportions ſim-
 ples qu'il y a des deux extremitez ſuſdictes, à la me-
 diation, en quoy nous auons dit que conſiſte la na-
 ture de l'harmonie . Au contraire, les anciens ſem-
 blent deſirer deux medietez : Car Platon, in Tymeo,
 parle de deux : *Vt bina medietates* (dit-il) *ſingula ſpatia*
colligarent . Et Plutarque, expliquant le meſme texte
 de Platon, au 9. chapitre de ſa muſique, dit en ces
 meſmes termes, *qu'en chacun interualle, il a mis deux me-*
dietez, ſelon la raiſon muſicale . Et plus auant, au chap.
 10. (pour le donner mieux à entendre) il le monſtre
 par effect, mettant deux medietez entre les deux ex-
 tremitez du diapason d'Elamy en elamy, à ſçauoir,
 alamire & b fa h my . Semblablement aux nombres
 (affin que tout fut conforme) entre ſix & douze, il
 prend huit & neuf, pour les deux medietez . Et
 Ariſtote (ſelon qu'a eſté dict cy deſſus) dict expreſſe-
 ment, que l'harmonie eſt partie en quatre de ſa natu-
 re, & a deux medietez : l'vne Arithmetique, & l'autre
 Harmonique . De ſorte qu'il ſemble, que les anciens
 ayēt eu vne autre harmonie, ou autre mode que nous,
 d'autant que nous nous contentons d'vne medieté, &
 eux, au contraire, ſemblent en demander deux . Mais
 ſi nous voulōs bien examiner les authoritez ſuſdictes,
 & ſonder vn peu plus auant l'intention de leurs au-
 theurs ; tant ſ'en faut que les trouuerons contraires
 aux Muſiciens du iourd'huy, qu'il n'y a rien qui les
 rende

L'harmonie
 diuiſée en
 quatre par
 les anciens.

rende plus d'accord que les deux medietez susdictes: par lesquelles les anciens, en peu de mots, nous veulent signifier les deux diuisions du diapason, lesquelles, sans aucune contradiction, sont encores auiourd'huy aduouées de tous, comme se verra cy apres. La premiere est, quant la quinte est deffoubs la quarte: l'autre, quant la quarte est deffoubs la quinte; ceste cy s'appellant arithmetique, l'autre harmonique, cōme auons dict tantost. Ce que Plutarque declare entendre ainsi, quand il dit (donnant raison des deux medietez susdictes) que l'accord qui est d'Elamy en *b fa h my*, est aussi d'alamire en elamy, qui est vne quinte: & le mesme qui est d'Elamy en alamire, est aussi de *b fa h my* en elamy, qui est vne quarte. Où on voit manifestement, qu'il met vne fois la quinte deffoubs la quarte, l'autre-fois, la quarte deffoubs la quinte: donnant assez à entendre, que, par les medietez susdictes, il ne veut signifier autre chose, que les deux diuisions susdictes. Ce qu'Aristote signifie encore plus clairement, quād il appelle les deux medietez susdictes, par les noms d'harmonique, & arithmetique, desquels on vse encore auiourd'huy, pour signifier ces deux diuisions, cōme a esté dict cy dessus. Car toute l'escole des Musiciens confesse & aduouë que le diapason se peut diuiser en deux sortes: dōt la diuision, par laquelle le diapente est deffoubs la quarte, s'appelle encor auiourd'huy harmonique, & celle qui met la quarte deffoubs la quinte, est appellée Arithmetique.

Les modernes sont d'accord avecq les anciens touchāt les deux medietees qui diuisent le diapason en vn diapente & vndiatessaron. Le diapason diuisé en deux sortes.

Le diapason diuisé en deux sortes.

Voyez

Voiez Glarean, liure 2. chap. 4. Ioannes Litanicus, liu. 1. chap. 11. Et affin que nul ne doute, que par les deux medietez susdictes, on donne à entendre les deux diuisions : Faber liure 1. chap. dernier, le monstre euidement, expliquant l'un par l'autre, comme s'ensuyt. *Vt*

Preuve que par les deux medietez se doiuent entendre les deux diuisions du diapason.

Verò intelligant adolescentes (ce dit il) quid sit Harmonica, & Arithmetica mediatio, obseruent, diapason duobus modis, ex diapente. que sesquialtera, & diatessaron, que sesquitercia ratione constat, constitui, unde quoque duplex est mediatio, una Harmonica, que fit quando diapente infra diatessaron constituitur, altera Arithmetica, que fit quando diatessaron infra diapente collocatur. Et comme les modernes vsent aucunes fois de deux medietez, pour signifier les deux diuisions susdictes, aussi les anciens n'vsent que d'une medieté, quant ils ne veulent signifier qu'une diuision: comme quāt ils disent, que le diapason ne tient que trois bornes, à sçauoir, la nete, la meze, & l'hypate, cōme a esté monstré cy dessus. Par où on voit euidement, non seulement que les anciens ont eu les mesmes harmonies, ou les mesmes modes que nous, mais aussi qu'ils les ont diuisez comme nous.

Les anciens ne reconnoissent aucunes fois qu'une medieté.

Et ne fault oublier de remarquer icy, qu'Aristote dit, que l'harmonie, ou diapason, est partie en quatre, de sa nature ayāt deux medietez, &c. cōtre ceux qui ont bié osé escrire, que les modernes ont inuenté les deux diuisions susdictes, & que par succession de temps, les modes ont esté ainisy augmentées. Car il fault croire certainement, que de tout tēps, & de leur nature, elles

font

font ainsi diuisées, & partant ont esté tousiours en mesme nôbre qu'elles sont pour le present. Et n'importe, que nous lisons souuent, tant en Plutarque, qu'autres Auteurs, que l'vn a inuenté la mode Dorienne, l'autre la mode Phrigienne, l'autre la Mixoliddienne, & ainsi des autres: car on ne peut inferer de là, que l'vne des modes a esté deuant l'autre, par-ce que ceste inuention se doit entendre de l'usage & pratique des hommes, entendant que l'vne des modes a esté plustost mise en usage que l'autre. Mais selon leur nature, l'vne n'est point plus vieille, ny plus ancienne, que l'autre: selon mesme le tesmoignage de Plutarque, chap. 8. de sa musique. D'où s'ensuyt; qu'elles ont esté, tousiours, & de leur nature, diuisées en mesme sorte, & en mesme nombre qu'elles sont pour le iourd'huy.

Les modes
ôt esté tousiours diuisées comme elles sôt au iourd'huy.

CHAPITRE VIII.

De la difference, par laquelle se donnent à cognoistre les especes de diapason.

COMBIEN que le diapason puisse estre diuisé en plusieurs sortes (comme toute autre quantité) si est-ce qu'il a esté necessaire, le diuiser particulièrement en vn diapente, & vn diatessaron: tant pour plusieurs autres raisons, que principalement par-ce que ceste diuision est du tout conuenable à la nature de l'harmonie. Car estant l'harmonie de telle nature, qu'elle veut estre composée de choses dissemblables:

L'harmonie est composée de choses dissemblables

D

par

par ceste diuision, les parties sont si bien prises, qu'il n'en y a pas vne d'icelles qui soit composée de choses semblables. Quant au diapason, il est certain, qu'il est composé de choses dissemblables: A sçauoir, d'une quinte, & d'une quarte, comme ja plusieurs fois a esté dit. La quinte est composée de deux parties, l'une contenant deux tons (qui est vne tierce parfaite) & l'autre vn ton & demy qui est vne tierce imparfaite. La quarte est composée de deux parties, l'une contenant vn ton, & l'autre contenant vn ton & demy. Le ton mesme (comme a esté dict) est composé de deux demy tons, l'un parfait, & l'autre imparfait. De sorte qu'il est tres-veritable, ce que disent aucuns, que l'harmonie est composée de discordans accords. Qui est cause de cecy? c'est le demy ton imparfait: car estant tel de sa nature, qu'avecq son semblable il ne peut acheuer vn ton parfait (la raison est donnée par Boëce, liure 3. chapitre premier, & par Glarean, liure premier chap. 10.) il faut necessairement, que la partie, à laquelle il sera ioinct, soit inegale à l'autre: & sa presence ne rend point seulement la partie inegale, ains sa diuerse disposition cause les diuerses especes de toutes les consonances. Tant a de force le demy ton en l'harmonie. C'est en luy, doncq, que consiste toute la difference de la musique: car bien qu'il soit la moindre partie de l'accord (dit Thyard) il a toutesfois la force, de faire mutation, autant de fois qu'il change de place. D'où s'ensuyt, qu'autant que chascune consonance

encloz

Le demy ton est cause des diuerses especes de toutes les consonances de musique.

enclot d'interualles en soy : ou bien , autant de fois que le demy ton peut estre changé, en quelque consonance, il est certain, qu'elle peut estre diuersifiée en autant d'especes . Doncq pour-ce que la quarte n'enclot que trois interualles, il n'en peut auoir aussi que trois especes, à sçauoir,

Autant de fois que le demy ton peut estre changé, en quelque consonance, il en y a autāt d'especes.

{ vt, fa,
re, sol
my, la

Il ne peut auoir que trois especes de quarte.

Lesquelles ne different l'une de l'autre, que par la diuerse disposition du demy ton susdit; à sçauoir, qu'en la premiere espece, le demy ton est mis entre les deux dernieres nottes : en la seconde espece, entre les deux nottes du milieu : & en la derniere, entre les deux premieres.

En quoy different les especes de quarte.

La quinte contient quatre interualles, & pourtant a quatre diuerses especes, à sçauoir,

Il ne peut auoir que quatre especes de quinte.

{ vt, sol,
re, la,
my, my,
fa, fa

Lesquelles semblablement ne different l'une de l'autre; que par la diuerse situation du demy ton, comme a esté dict cy dessus . Doncq pour sçauoir à la verité, combien il y a d'especes de diapason, il fault cōferer & lier les especes susdites par ensemble, & autant de fois qu'elles se peuuēt rencōtrer, pour former vn Diapason; il est certain qu'il en y a autant d'especes. Je dis, pour former vn Diapason; car si on veut

En quoy different les especes de quinte.

Autant de fois que se peuent rencōtrer les especes de diapente & diatessaron,

pour former vn diapason, autāt y a il despeces de diapason.

conioindre autant de fois que faire se peut, les deux consonances susdictes, il est certain, qu'elles se peuvent assembler en 24. sortes. Car si dessus chascune des quatre especes de diapente, vous adioustez les trois especes de diatessaron, trois multipliez par quatre, fait douze: & si vous adioustez dessous chascune des 4. especes de diapente, les trois de diatessaron, de mesme multiplication en naistront encor douze, qui font ensemble 24. Mais à cause qu'en ceste disposition se rencontrent quelquefois quatre ou cinq plains tons suyans l'un l'autre, sans estre entremeslez de demy tons (comme si à la 2. ou 3. especes de diapente on adioste la premiere de diatessaron) autrefois vn ton seulement entre deux demy tons, l'un ioignant l'autre (comme, pour exemple, si à la 4. especes de diapente on adioste la 2. ou 3. especes de diatessaron) conditions toutes impertinentes, pour former vn diapason au genre Diatonique, qui requiert (cōme dict est) qu'après deux & trois tons parfaicts, suyue tousiours vn demy ton; à ceste cause (dy-ie) il y en a douze qui sont reiettées, comme inutiles. Tellement, qu'il appert, qu'elles ne se peuvent conioindre qu'en douze sortes, pour former douze especes de diapason: A sçauoir six montant du diapente au diatessaron, selon la diuision harmonique, & six montant du diatessaron au diapente, selon la diuision Arithmetique, comme s'ensuyt:

Exemple

Exemple des six especes Harmoniques.



Exemple des six especes Arithmetiques.



Et faut noter, que toutes les douze especes susdites se peuvent transporter & escrire vne quarte plus hault par b mol, changeant les six premieres de nature en b mol, & les six autres de \natural quaire en nature, sans que pour cela les especes de diapason soyét augmentées : car veu que les especes de diapenté & diatessa-
ron ne sont changées, les especes de diapason demeurent aussi les mesmes . Ce que i'ay bien voulu dire icy en passant, affin que nul ne s'embroüille, meslant les exemples b molaires, avec les autres . Car quant il est question de monstrier le vray nōbre des especes de diapason, il les fault chercher en leur place & lieu naturel, d'autant que c'est du chant naturel que nous entendons parler, & non d'autre , si ce n'est par consequent, & en tant que le chant de b mol s'uyt & imite le chant de nature. Car le chant de b mol a esté inuenté à l'imitation entierement du chant de nature. Ce que verra clairement celuy qui voudra cōsiderer

Toutes les especes de diapason peuvent estre transposées en les escriuant vne quarte plus haut, par b mol.

46 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 les mutations de l'un & de l'autre. Et partant tout
 ce qui se dict de l'un, se peult accommoder à l'autre,
 considerant seulement le chant de b mol vne quarte
 plus haut, comme a esté dict. Et ne faut croire ce
 que quelques-vns ont bien osé escrire, qu'aucuns
 tons, ainsi appellent ils les modes, ne peuvent estre
 escrits par b mol, & aucuns sans b mol: car ces exem-
 ples monstrent trop euidentement le contraire.

Exemple des six especes Harmoniques par b mol.



Exemple des six especes Arithmetiques par b mol.



CHAPITRE IX.

*Où est monsté que les douze especes susdictes sont
 necessaires.*

Par l'assem-
 blement des
 especes de
 Diapenté &
 Diatessaron,
 se compo-
 sent douze
 especes de
 Diapason.

Ayant, donc, briuevement monsté, que de
 trois especes de Diatessaron, & quatre de Dia-
 penté, diuersement disposées par ensemble, se
 composent six especes de Diapason, lesquelles di-
 uersifiez en deux sortes, nous fournissent douze
 especes, telles qu'auons monsté cy dessus, qui
 nous representent les douze Modes, qu'aucuns ap-
 pellent

pellent les douze tons musicaux, comme aussi l'enseigne Glarcan quasi par tout son deuxiesme liure, pour ce intitulé *Dodecachordon*, qui vaut autant à dire que les douze modes : reste maintenant à monstrier, que ce nombre icy est le vray nombre & legitime, nō seulement par ce qu'il est bien seant, conforme, & respondant aux principaux fondemens de la musique, ains principalement par-ce qu'il est du tout requis & necessaire, pour l'accomplissement & perfection du corps de musique. Ce qu'esperōs (Dieu aydāt) faire paroistre, tant par arguments, que par l'authorité des anciens, le plus briefuement qu'il nous sera possible.

Premierement, doncq, il appert, que ce nombre icy est le vray & essentiel nombre des modes, par-ce que le nombre des six modes principales conuient & respond fort bien au nombre des six nottes, à sçauoir, *ut, re, my, fa, sol, la*, qui sont comme les principaux fondemens du corps de musique. Et comme nous auons dict cy dessus, que le bastiment bien dressé, doit estre proportionné aux fondemens : aussi est il necessaire, que les parties se rencontrent & se rapportent l'vne à l'autre, en bonne proportion : & partant faut que le nombre des modes particulieres, qui sont les parties du bastiment musical, responde aux six nottes susdictes, qui sont comme les six pieres fondamentales du bastiment susdict. Car combien que toutes les six nottes susdictes seruent de matiere à tous les six modes indifferemment, si est-ce,

Les six nottes de musique que representent les six modes principales.

Chaque mode est tellement affectée à vne des notes susdictes, que le diapason, le diapente, & le diatessaron commence & fine par la dicte note.

que chascque mode a sa notte particuliere, qui luy sert de base & de fondement, à laquelle elle est tellement dediée, qu'encor qu'elle soit composée de toutes les nottes ensemble, elles sont neãtmoins repetées avecq vn tel artifice & industrie, que chacune mode ne fine point seulement en l'vne d'icelles, ains le diapason, le diapente, le diatessaron de chacune mode commence & fine à la notte à laquelle elle est affectée. Comme il se voit clairement aux exemples cy dessus alleguez, lesquels, pour ceste cause principalement, auons disposé selon l'ordre des nottes susdictes, affin de remarquer plus facilement ce que dessus. D'auantage, veu que chacune mode a son effect, sa proprieté, & sa qualité particuliere (comme auons prouué cy deuant en l'epistre dedicatoire) laquelle ordinairement se remarque par la qualité de la notte (car nous disons, que le re, est graue; le my, triste; le fa, doux; & ainsi des autres, comme l'enseigne Glarean liure i. chapitre 2. il est expedient, que chascune mode ait sa notte particuliere, pour nous représenter & signifier incontinent la qualité & proprieté de la mode, par la qualité de la notte.

Et si on veut examiner & bien considerer par qui, quant, comment, & pourquoy les six nottes susdits ont esté inuentées, on trouuera, sans doubte, que ç'a esté pour nous représenter les six modes principales de musique. Et esperant que cela pourra donner quelque esclarcissement à nostre discours nous
 declare-

declarerons le tout le plus briefuement qu'il nous sera possible.

Mais quelqu'un pourra demãder s'il n'y auoit nulles nottes, deuant que les six susdictes fussent inuentées? on ne le peut nyer, car nous auons dict cy dessus, que les anciens auoient autres nottes que nous: & estoit necessaire d'en auoir, pour suppler au deffaut de la voix humaine, laquelle ne pouuant estre escrite (comme on sçait) par-ce que sa subsistence ne consiste qu'en l'action qui passe, il a esté besoin d'inuenter des nottes, ou marques, qui fussent permanentes, lesquelles on puisse auoir tousiours à la main, pour s'en seruir & ayder quãt il est question de parler ou disputer des sons. Dont la premiere estoit appellée *proslambanomenos*, la deuxiesme *hypate hypaton*, la troisieme *parhypate hypaton*, & ainsi des autres, comme dirons cy apres. En suite dequoy Boëce dict, au chap. iij. du iiij. liure de sa musique, que les anciens ont inuenté certaines nottes pour eüiter la repetition des mots susdits, comme s'ensuyt: *Veteres, enim propter compendium scriptionis, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitarunt notulas quasdam quibus neruorum vocabula notarentur.* Ils auoient donc des nottes, pour signifier les voix & les cordes, mais ils n'auoient point telles sillabes pour solfier & chanter leur musique comme nous auons maintenant; Car Guido a esté le premier qui les a inuenté enuiron l'an 1024. ainsi que le tesmoigne Genebrard li. 4. comme s'ensuyt: *Guido Aretinus, monachus*

Les anciens ont eu autres nottes que nous.

Qui a inuenté les six nottes de musique, & quant.

Sancti

Sancti Benedicti in Italia, primus (dict-il) excogitauit nouam rationem cantus, per sex syllabas, seu notulas, digitis lena manus, per integrum diapason, distinguendas, ut, re, mi, fa, sol, la, ut planum, siue Gregorianum cantum in artem redigeret. C'a esté luy, donc, qui a inuenté le premier ceste maniere de chanter, par les six nottes ou sillabes auant-dictes : car auparauant, les sons, ou les voix, estoient signifiées premierement par lettres Grecques, & depuis par lettres Latines, ainsi que le declare Ericius Puteanus, en son liure intitulé, *Musathena*, chapitre 8. où il faiçt trois ordres de musique, à sçauoir, *ancienne, moyenne, & nouvelle*, lesquelles il dit auoir eu diuerses nottes, comme s'ensuyt : *Vetus litteras notas habuit, sed Grecas, nunc rectas, nunc incisas, nunc alio situ locatas, &c. In media, litterarum etiam usus, sed latinarum, A, B, C, D, E, F, G, quibus voces suas musici notabant, atque efferebant vestigia extant, &c.* & en donne quelque tesmoignage. De sorte qu'il declare manifestement, qu'en la musique moyenne, c'est à dire, deuant l'inuention de Guido, les voix estoient signifiées par les lettres susdictes : lesquelles Guido n'a poinct reiecté (encor que Puteanus semble le vouloir signifier au 9. chapitre, disant : *Amissa veteri, reiectaque media canendi ratione, Guido Aretinus, musica peritia inter sui primos (sub Henrico III. Imperatore vixit) sex notas syllabicas, senarij numeri perfectione delectatus, introduxit, ut, re, mi, fa, sol, la, car elles durent encor auioird'huy,*

& l'ordre

La musique diuisee en ancienne, moienne & nouuelle.

De quelles nottes on vsoit en l'ancienne musique.

De quelles on vsoit en la moienne.

De quelles nottes on vsoit en la musique du iourd'huy.

& l'ordre d'icelles sert aussi pour nous apprendre l'ordre des Tons des Pseaumes, comme se dira cy apres . Mais à chascque lettre, il a adiousté certaines sillabes, lesquelles seruent comme de coing, ou marque, pour specifier la nature de la voix, qui auparavant estoit confuse en vn son commun & general. De sorte qu'il n'a rien osté ny reiecté, ains a adiousté & reuestu le son d'un nom propre, par lequel sa nature, & sa qualité est recogneuë, suyuant la qualité des nottes spécifié cy dessus . Venons maintenant à la forme, & à la maniere dont a vsé Guido en ce changement, qui est fort bien descrite par Glarean, liure premier chapitre deuxiesme, disant : *Has autem clauas, in ordinem, tanquam in scalam, ad Gracam olim chordarum dispositionem, redegit Guido Aretinus, eximia eruditionis vir, quem nostra etas sequitur ; ita ut infimo gradu, in linea paralela, poneret vocem, ut, prescripta tertia Gracorum littera, G. proximè deinde, in spatio supra primam lineam paralelam, vocem, re, preposita littera, A, &c.* Et vn peu plus auant, au mesme chapitre, il dict : *Porrò dein, in spatio supra secundam lineam, duas Guido ponit voces, fa, ac ut, preposita, C, littera, ut nouus hic sex vocum ordo incipiat, &c.* Oū on voit clairement, que le changement de Guido consiste en deux points : Le premier, en ce qu'il a voulu auoir six nottes telles qu'a esté dict cy dessus : l'autre, en ce qu'il a changé l'ordre des lettres, ayant colloqué, *G ut*, dessous *A re*, affin que l'*ut* fust par tout dessous le *re*.

La maniere dont a vsé Guido, pour reformer les nottes.

Deux choses remarquées au changement de Guido: à sçauoir le nombre de six nottes, & l'ordre des clefs.

Nous

Nous declarant, par les six notes, les six Modes de Musique, & par le changement de l'ordre, il nous mōstre quasi au doigt, que celuy là est le nôbre essentiel d'icelles modes, d'autant qu'en tout le diapason (cōme dict Genebrard) il n'en peut auoir d'auantage; Car commençât de la clef de C fait (qui est le siege naturel de l'vt) on trouuera six clefs continuelles, sans aucune interruptiō, lesquelles nous fournissent six especes de diapason, selō la diuisiō harmonique, ayant toutes vne quarte en bas, pour fournir six autres especes de diapason, selon la diuisiō Arithmetique, comme il se peut veoir aux exemples cy dessus allegués. Et pour mōstrer que toutes les especes susdictes sont differentes, il a voulu auoir six notes differentes, lesquelles sont si dextremēt appropriées aux six especes susdictes, que chacune espece a sa note particuliere, affin de par la diuersité d'icelles (cōme par vne diuersē couleur, ou liurée differēte) nous faire mieux paroistre la difference des especes susdictes. Toutes lesquelles choses nous font croire asseurement, que les six notes ont esté inuentées pour signifier & représenter les six Modes principales. Autrement, pourquoy n'eust il pas plustost choisy le nombre de sept, pour respondre aux sept clefs? lesquelles ordinairement, & à iuste tiltre, sont appellées le siege des notes. Mais considerant que l'vne des clefs est inutile pour former vn diapason (car b fa h my n'a point de quinte en montant, ayant moins de demy ton:

L'ordre des clefs choisi par Guido, montre excellentement les douze modes de musique: à sçauoir six principales, & six subalternes, ou inferieures.

ny de quarte en descendant , ayant trop de-demy ton, & partant ne pouuant former vn diapason, ny en l'vne diuision, ny en l'autre) à bon droit Guido l'a voulu priuer de notte propre & naturelle , pour monstrier, qu'il veult, que le nombre des modes suyue & responde, par tout, au nombre des nottes.

Et ne fault oublier de remarquer icy la cause de ce changement, que Genebrard dict auoir esté faict, pour remedier au chant Gregorien, disant. *Vt planũ, sine Gregorianum cantum, in artem redigeret*: D'autãt que cela faict encor à nostre propos. Car s'il estoit questiõ de remedier & redresser le chant Gregorien, il falloit premierement declarer les modes de musique , estant impossible de bien redresser le chant susdict sans prealablement auoir cognoissance des modes. A quoy Ioannes Litanicus nous sert de garand, disant en son epistre dedicatoire, comme s'ensuyt : *Omnia in tantam venere corruptionem, vt nemo hodie certum de vero cantu iudicium dare, nec quisquam in codicibus perperam notata, ex arte, emendare possit : quod inde accidit, quod ipsum musices scopum vnicum nesciunt: nempe modorum solidam cognitionem.*

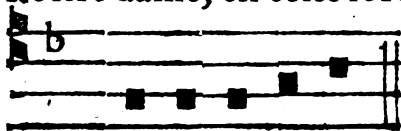
Pourquoy les six nottes susdictes ont esté inuentees.

On ne peut redresser le chant Gregorien, si on n'a la cognoissance des modes de musique.

Il est certain , que le chant de l'Eglise a esté fort corrompu & gasté : Car enuiron l'an 790. L'empereur Charlemagne, estant à Rome , requisit le Pape Adrien , d'auoir aucuns chantres de l'Eglise Romaine , pour corriger le chant de l'Eglise Gallicane , qui estoit fort corrompu : dont Theodore, & Benoist, chantres tres-doctes , y furent enuoyés , qui corri-

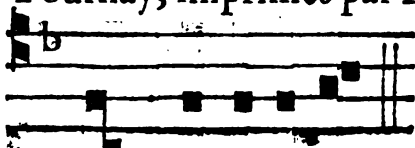
54 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 corrigearent le chant susdit, comme se peut veoir en la
 vie dudiect Empereur Charlemagne, publiée par Pier-
 re Pytou. Et autres depuis y ont encor remedié, com-
 me se peult entendre par les histoires ecclesiastiques.
 Mais enuiron l'an 1024. Guido Aretinus, y voulant re-
 medier à bon escient, & considerant que la corruption
 du chant susdiect prouenoit de la mode mal obseruée,
 iugea qu'il falloit premierement redresser les modes,
 lesquelles seruent de reigle, & de patron, sur lequel
 doit estre redressé le chant susdit. Et si on veult bien
 considerer tout ce qui a esté corrigé iusques a present,
 il est certain qu'on trouuera, que ç'a esté tousiours à
 cause de la mode mal obseruée. Ce qu'on pourroit
 monstrier & verifier par vne infinité d'exemples;
 mais affin de le faire brief, nous prendrons seule-
 ment ceux qui ont esté changé de nostre memoire.
 On souloit commencer ceste belle antienne de
 nostre dame, en ceste sorte,

Ce qui a
 esté corrigé
 au chant
 Gregorien a
 esté tousiours à cau-
 se de la mo-
 de mal ob-
 seruée.



In ui o la ta.

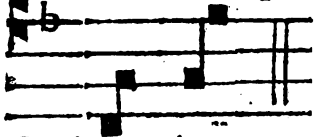
Et maintenant on
 chante, selon les exemplaires de nostre Eglise de
 Tournay, imprimés par Plantin:



In ui o la ta.

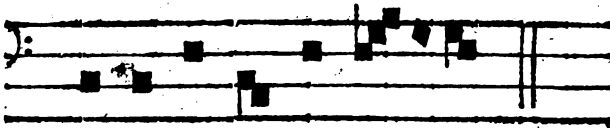
Pourquoy a esté fait
 ce

ce changement, adioustant ceste quarte embas, sinon pour monstrier, que la mode est de la diuision arithmetique? en tant que ceste quarte nous monstre euidemment ce diapason:

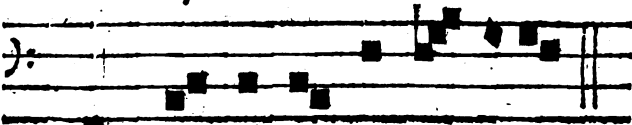


En ceste hymne de la sainte Croix, qui commence:

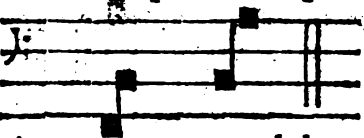
Vexilla regis prodeunt, on souloit chanter:



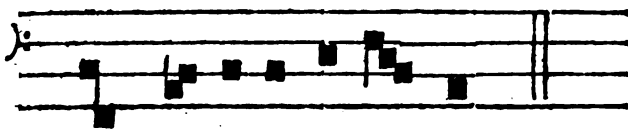
Quo carne carnis conditor. Et maintenant a esté bien corrigé, & se chante en nostre Eglise de Tournay:



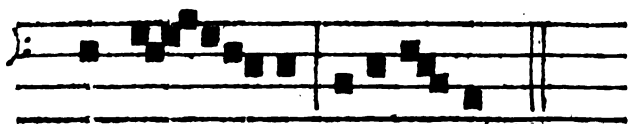
Quo carne carnis conditor. Pourquoi ce changement? sinon pour plus euidemment declarer la mode, par ce diapason:



Au contraire, en ceste antienne autant celebre que commune, *Salve Regina,* on souloit chanter:



Et Iesum benedictum. Et maintenant on châte:



Et Ie sum benedictum.

Pourquoy a esté retranché ceste quartre embas ? sinon pour monstrier, que la mode est de la diuision harmonique, montant de la quinte à la quartre, & partant ne peut auoir autre quartre deslous la quinte, si on ne veut rendre la mode confuse & douteuse. Et ainsi (sans le faire plus long) tous vrais Musiciens confesseront volontiers, que tout ce qui a esté corrigé au chant Gregorien, & qu'on peut encor corriger, est tousiours à raison de la mode mal obseruée. Qui est cause, qu'on ne peut redresser le chant de l'Eglise (comme dict Litanicus) sans auoir cognoissance des modes de musique, pour lesquelles, sans doute, les notes auant-dites ont esté inuentées : ce que voira claiement celuy, qui voudra rapporter les deux poincts changez par Guido, aux abus qu'il y auoit auparauât.

Les Ecclesiastiques auoient institué 8. tons, pour chanter leurs pseumes, fondez sur l'ordre des lettres auant-dites, A, B, C, D, ayant prins les voix respondantes

Les lettres
monstrent
l'ordre des
tons.

dantes aux quatre lettres susdictes, que nous appel-
lons maintenant, re, mi, fa, sol, pour signifier l'ordre
des tons susdits ; qui dure encor aujour d'huy : estans
le premier & deuxiesme tons, affectés au re: le 3. & 4.
au mi ; le 5. & 6. au fa : le 7. & 8. au sol, suivant la
reigle qu'en donnerons cy apres . Sur lesquels tons,
tout le chant de l'Eglise a esté fondé & bastý : qui est
cause, qu'en tout le chant susdicte le *re d'Are*, est la plus
basse notte, pour nous apprendre, que le chant de
l'Eglise a esté institué du temps de la musique moi-
enne, en laquelle (comme a esté dit) *Are*, estoit la
plus basse clef. Or estans les ecclesiastiques fort cu-
rieux de faire obseruer les tons susdicts, ayants inué-
té plusieurs reigles, & axiomes, seruans à la prati-
que d'iceux, (comme se dira cy apres) plusieurs, esti-
mans qu'il n'y auoit rien à obseruer d'auantage au chât
susdits, ont tellement negligé ce qui concernoit la na-
ture de la mode, que par succession de temps, les
modes ont esté tellement oubliées, que peu de mu-
ficiens sçauoient que c'estoit de mode, ains appelloi-
ent l'vn & l'autre par le nom de ton, estimans le ton
& la mode estre vne mesme chose, n'en ont voulu que
viij. pour tout, suyuant l'ordre que nous auons dict
cy dessus. D'où sont procedees les diuerses opinions,
les absurdites & tout le desordre qu'on voit encor au-
jour d'huy aux tons, & aux modes de musique, com-
me plus amplement sera le tout déclaré en la ij. partie
de cest œuure. A quoy voulant remedier Guido, con-

58 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 fiderant que la nature du diapason requeroit douze
 modes, à ſçauoir ſix ſuperieures, & ſix inferieures,
 & que tout eſtoit reduit en viij. tons ſeulement, ſoubs
 vn certain ordre, qui cauſoit le deſordre, comme vn
 maſtre tres-expert, par vne dexterité admirable
 a inuenté le nombre & diſpoſition des ſuſdictes ſix
 nottes pour monſtrer que le nombre & diſpoſi-
 tion des modes eſt aultre, que és viij. tons de
 l'Egliſe.

Par le nom-
 bre des ſix
 nottes & par
 le chagemēt
 des clefs,
 Guido a
 prouué & ve-
 rifié les xij.
 modes de
 muſique &
 iceux eſtre
 autres que
 les viij. tons
 de l'Egliſe.

Par où appert encor que ſon inuention n'a pas eſté
 fondée ſeulement & ſimplement ſur la perfection du
 nombre ſenaire, ſelon l'opinion de Puteanus, diſant
 que Guido Aretinus auoit choiſy le nombre des ſix
 nottes, *ſenarij numeri perfectione delectatus*, veu que la
 perfection du nombre ſenaire eſt inutile pour la mu-
 ſique, laquelle tire tous ſes accords du nombre qua-
 ternaire, comme ja pluſieurs fois a eſté dict, reiectant
 tous ceux qui prennent leur ſource d'vn nombre plus
 hault, comme le teſmoigne Zarlinus (apres Ma-
 crobius) au chapitre ij. de ſa ij. partie. A quoy s'ac-
 corde Franciſcus Georgius Venetus au xiiij. chapi-
 tre de ſon troiſieſme ton ſur le premier cantique, di-
 ſant: *Aliam inſuper comenientiam ad inuenere Academici in
 numero quaternario vsque ad quadruplam proportionem deue-
 nientes, ad quam duntaxat muſice rationes procedunt, ulterius
 enim progrediendo aures videntur offendi.* De ſorte que le
 nombre ſenaire encor qu'il ſoit tres-parfait en ſoy, ſi
 eſt-ce que ſa perfection eſt impertinent à la muſique.

Mais

Mais c'est autre chose de la perfection du nombre quaternaire lequel combien qu'il soit d'ailleurs tres-parfaict, estant la racine & le commencement de tous autres nombres, d'autant que 1. 2. 3. 4. font le nombre de dix, outre lequel nombre, nulle nation n'a iamais procedé, comme dict Aristote en ses questions problematiques. *Post decem enim dicimus, undecim, duodecim, treidecim, quatuordecim, &c.* Et ainsi recommençant derechef à l'vnité, nous procedons à tous les autres nombres & par disaines nous paruenons à cent, & par centaines à mil, & ainsi de suyte. Si est-ce que la perfection dudict nombre se monstre plus manifestement en ce qu'il contient en soy toutes les consonances de musique, ainsi que plusieurs fois a esté monstré, pour laquelle cause les Pytagoriens (maistre des nombres) en faisoient tant de cas & le tenoient en telle veneration qu'ils l'estimoient appartenir à la perfection de l'ame, de sorte que quant il estoit question de prester quelque sermēt solemnel, & faire foy indubitable de quelque chose, ilz disoient: *Je iure par celuy qui donne à nostre ame le nombre quaternaire.* Comme le tesmoigne Zarlinus apres Macrobius au lieu susallegué. Et le cōfirme aussi ledict Frāciscus Georgius Venetus au lieu cy dessus notté, disant: *Continet insuper quaternarius omnem musicam consonantiam cum in ipso sit proportio dupla, tripla, quadrupla, sesquialtera, sesquitercia: vnde diapason, diapente, diatessaron, & diapason simul cum diapente resultat. Hinc Hierocles Pytagoræ interpretes hunc numerum*

Perfection
admirable
du nombre
quaternaire.

adeo extollit ut eum opificem & causam omnium asserat : quia nihil dici aut fieri potest nisi à quaternario numero tamquam à radice & fundamento omnium proueniat : hinc per ipsum tamquam per sacrum quoddam iurabant Pytagorei, alludentes (ut opinor) ad Tetragrammon Hebræorum à quibus secretiora illa dogmata susceperunt. Plutarque en la creation de l'ame du monde chap. xiiij. apres auoir raconté les propriétés du nombre de quarante, raporte toutes ses perfections au nombre de quatre, comme s'ensuit : Et ce nombre (dit il) vient par multiplication de la vertu du quaternaire : car si vous multipliez quatre fois chacun des quatre premiers nombres pris à part soy, c'est à sçauoir vn, deux, trois, quatre, il en prouindra quatre, huit, douze, seize, qui sommes ensemble feront quarante. Et ces quarante là contiennent encor toutes les raisons & proportions des consonances, pour ce que seize comparé à douze à proportion sesquiterce, à huit double, à quatre quadruple, & les douze à huit, sesquialtere, à quatre triple qui font les proportions de la quarte, de la quinte, de l'octaue & de la quinziésme, &c. A toutes les perfections susdictes, on peut encor adiouster que le nombre quaternaire peut suffire pour les notes de musique, d'autant que les notes susdittes se repetent de quarte en quarte comme se dira au chapitre suiuant : & partant fault croire que Guido l'eust plustot choisy qu'un plus grand, s'il n'eust eu autre esgard qu'à la perfection du nombre, comme dit Puteanus. Mais les raisons cy dessus alleguées monstrent euidentement les six notes susdictes auoir esté inuétées pour represéter les six modes principales de musique.

Où est respondu à aucunes obiections.

MAIS que dirons nous qu'aucuns de nostre temps ont changé & augmenté le nombre des nottes susdictes, les vns en forgeât huit nottes toutes neuues, les autres en adioustât seulement deux nouuelles aux six susdictes pour auoir viij. nottes, à sçauoir, vt, re, mi, fa, sol, la, sy, o, respondantes à leur viij. tons : ne semble il point qu'ils ont les mesmes raisons, & le mesme fondement, que nous. Car pourquoy ne leur sera il licite, par leurs viij. tons prouuer viij. nottes, comme par nos six nottes nous prouuons six modes principalles ? veu mesmement (comme a esté dict) que l'vn des nombres, se doit rapporter à l'autre. Et à la verité, s'ils pouuoient prouuer viij. modes principalles, facilement ie leur accorderoiy les viij. nottes, par-ce que l'vn & l'autre procede d'vn mesme fondement. Mais comme l'antecedent est faux, & du tout impossible (ainsi que monstrerons cy apres) aussi la consequence ne peut estre d'aucune valeur. Si est-ce toutesfois, qu'elles ont esté plausiblement receuës. Car l'an 1574. lors que ie demuroy en la ville d'Anuers, on ne parloit entre les musiciens, que des nouuelles nottes : tant est la nature de l'homme, conuoiteuse de nouveautez, & curieuse de les recevoir.

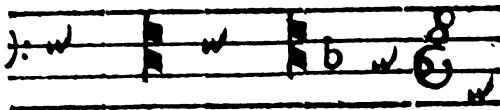
Huit nottes inuêtes par aucuns modernes.

Autres ont forgé des clefs toutes nouuelles, & pour tout,

Autres ont inuenté quatre clefs seulement.

Autres ont
inué quatre
clefs leu-
lement.

tout, n'en ont voulu auoir que quatre, à sçauoir,
*F*aut, *C*solfa ut, *b*mol, & l'espace dessous *G*solre ut, not-
tées comme s'ensuyt.



Nouvelle
me hode
poit appre-
dre en peu
de temps à
chanter sa
partie.

Adioustant pour tout precepte vne reigle generale
& infaillible qui est telle.

*F*aut, monte par cinq & descend par quatre.

*C*solfa ut monte par quatre & descend par cinq:

*B*mol monte par cinq & descend par quatre :

L'espace dessous *G*solre ut mote par cinq & descèd par quatre.

Monter par cinq, signifie monter par *fa, sol, re, my, fa.*

Monter par quatre, est monter, par *fa, re, my, fa,*

Descendre par cinq, c'est descendre par *fa, my, la, sol, fa.*

Et descendre par quatre, c'est descendre par *fa, la, sol, fa.*

Exemple.



fa sol re my fa. fa la sol fa. fa re my fa. fa my la sol fa.



fa sol re my fa. fa la sol fa. fa sol re my fa. fa la sol fa.

Le

Le fondement de ceste nouvelle inuention est tiré de ce, que les mutations de la musique, se commencēt tousiours apres le fa, soit en montāt, ou en descendāt: & partant nous monstre les quatre clefs, ou plustost les quatre marques, qui nous enseignent, où on doit chanter fa: & d'autant que la quinte & la quarte s'ē-tresuyuent tousiours l'vn l'autre (qui cause l'alternatiue des chants susdicts) sçachant laquelle des clefs commence par cinq, & laquelle commence par quatre, tant en montant qu'en descendant, facilement se peut colliger la reste des nottes. Ceste inuētiō est fort subtile, par laquelle on pourroit, en peu de iours, apprendre à chanter les nottes de toute sorte de chant, sās auoir cognoissance d'autre clefs que des susdictes. Et moy-mesme en ay faiēt l'espreuue quelquefois. Mais comme vne chose qui n'a point bon fondement, ne peut estre de lōgue durēe: aussi ceste inuētiō nouvelle (qui n'enseignoit autre chose que les mutations de la musique, & ne penetroit point plus oultre que l'escorce) en peu de temps est tellement esuanouye, qu'auioird'huy nul ne sçait quasi à parler du changement susdict. Or tant s'en fault que le changement de Guido ait esté tel, qu'au contraire il a ostē l'abus, & reduit le tout en son naturel. Car le nombre de six nottes n'a point esté choisy legieremēt, ny à la volée, ains tiré de la nature du diapasō, qui est le vray fondement de la musique. Et cōme il a esté monstré cy dessus, que la nature du diapason ne souffre que six

Pourquoy il
ne se lit a-
uoir que six
nottes.

modes principales, aussi est il facile de prouuer, qu'elle ne souffre que six notes. Car si la disposition du diapason requiert, qu'après la quinte, s'uyue tousiours la quarte, & qu'après la quarte s'uyue infailliblement la quinte (d'où prouiennent les deux sortes de chant, qui s'uyuent continuellement l'un l'autre, que nous appellons ordinairement de nature, & de *h* quaire, d'ont l'un monte par *fa, re, my, fa*, & l'autre par *fa, sol, re, my, fa*, comme tantost a esté dict) il est impossible, qu'après le *la*, il y puisse auoir certaine note; d'autant qu'il n'y a point de certaine mesure: car après le *la*, d'*elamy*, il ne s'uyt qu'un demy ton: & après le *la*, d'*alamire*, il s'uyt un ton parfait. Par où appert, que la mesure n'est pas esgale, & partant ne peut auoir de note certaine. Car la note n'est autre chose, qu'une marque d'une certaine mesure qu'il y a de chascune note à sa voisine, ce que pouuons prouuer par la praticque ordinaire. Car de l'*ut* au *re*, il y a tousiours un ton parfait; semblablement du *re* au *my*; mais du *my* au *fa*, il n'y a que demy ton; & du *fa* au *sol*, il y a un ton parfait; & du *sol*, au *la*, semblablement un ton. Ce qui est tellement veritable, que c'est ce que l'on doit croire le premier (appelé par les Philosophes, *Primò Verum*) comme le principe & le premier fondemét de la musique. Qui est cause, que le premier qu'on enseigne, c'est d'entonner, *ut, re, my, fa, sol, la*. Et partant veu que du *la*, en auant, il n'y a point de certaine mesure iusques à la note ensuyuante,

par-ce

par-ce qu'aucunefois il fuyt vn ton, aucunefois vn demy ton (comme a esté monsté) il appert, qu'il ne peut auoir de notte certaine apres le la, & , par consequent, qu'il ne peut auoir que les six nottes susdictes.

Il est bien vray, que le nombre des nottes susdictes peut estre moindre pour chanter toutes sortes de chât (car veu qu'apres le demy ton, les nottes se repetent, selon les diuerses mutations qu'auons dict cy dessus, & qu'au plus tart, le demy ton se rencontre à la cinquiesme notte, comme il se voit en ceste quinte, fa, sol, re, my, fa, il est manifeste, que quatre nottes diuerses peuuent suffire, pour chanter toute sorte de chant) mais il ne peut estre le vray nombre des nottes, d'autant qu'il ne satisfait à la grandeur & estenduë du diapason, qui est la reigle & la mesure de tout ce qui est en la musique. Et pour ceste cause Guido en a institué six, qui est la nombre complet & bastant à la grandeur susdicté, comme le tesmoigne Genebrardus, quand il dict, que *Guido primus excogitauit sex notulas, per integrum diapason distinguendas*. Par-ce qu'é tout le diapason n'é peut auoir que six diuerses, en gardant, dy-ie, l'entresuytte de deux sortes de chant, de nature & de quaire, cmome il a esté dict.

Quatre nottes peuuent suffire, pour chanter toute sorte de musique.

Le sçay bien, si on veut considerer seulement les sept interualles du diapason, signifiées par les sept clefs que nous auons auourd'huy en la musique, à sçauoir A lamire, B fa h my, C solfaut, D la-solre, E lamy, F faut, G solreut, qu'on pourroit

en quelque maniere constituer sept notes, accommodant à chascue clef vne note, sans plus, ne prenant esgard à la diuersité des chants de nature & de hquaire, aux deductions, mutations, ny à changement quelconque, soit que le chant monte ou descende.

Ericius Puteanus à inventé sept notes.

Comme a fait Ericius Puteanus, homme tres-docte, en son liure intitulé *Musathena*, lequel est venu en mes mains lors primes que ie deliberoy de mettre cest' œuure en lumiere. Et combien que par la suytte de nostre discours, on puisse allés entendre, que ledict liure ne fait rien contre nous, ayant ja suffisamment respondu quasi à cas semblable, & specialement lors que nous auons monstré en ce mesme chapitre que la clef de b f a h m y est inutile pour former vn diapason n'ayant point de quinte en montant, ny de quarte en descendant: & partant ne merite point de note propre. Toutesfois, d'autant que le nombre de sept, & les raisons qu'allegue ledict Puteanus, semblent directement battre contre le nombre de six notes, que nous auons posé, comme six pierres fondamentales, sur lesquelles nous auons fondé les six modes principales, nous auons trouué expedient, de nous arrester icy vn peu. Protestant toutesfois bien expressement, que n'entendons nous attaquer audict personnage en maniere quelconque, le recognoissant vn million de fois plus suffisant que nous: & n'entendõs refuter ny controler son opinion; ains seulement deffendre, guarãtir, & expliquer

quer la nostre, & donner raison pertinente, pourquoy nous reiectons le nombre des sept notes, cōme inutile pour nostre dessein, encor qu'il soit (peut estre) propre pour le sien, comme monstrerons briefuement.

Nostre intention n'a esté autre, & n'auons entrepris cest' œuvre, que pour enseigner & expliquer les modes de musique, & les distinguer des tons de l'Eglise, comme porte le titre de nostre liure. A quoy ledict' autheur n'a prins nul esgard, ains appert par son discours, qu'il n'a augmenté le nombre des notes, en adioustant la septiesme, que pour euter les difficultés & facheries qu'il y a à cognoistre le changement & mutation du chant & repetition des notes, disant au ix. chapitre comme s'ensuyt. *Sene hæ notæ (parlant des six notes que nous auons auourd'huy.) Sic inuenta vsus sui apud musicum passim gregem, sed tardum admodum difficilemque præbent. Quæ enim mora mutationum, confusio clauium, substitutio vocum? videas plerosque, atque indignis, bonam ætatem impendisse huic arti, & exiguum tamen profecisse, perfectis annis prius quam istiusmodi lectione. Difficultas scilicet obstat, remoramque plerisque facit. Ego tollam cursumque vniuersum facilem, & expeditum reddam. Et vn peu plus oultre: Ego adiungo, & molestias istas fugiens, notarum numerum augeo, & semis receptis, vt Musathena constituatur, comitem vnã adijcio, bi, eundem ordinem seruo, vt, re, mi, fa, sol, la, bi.* Par lesquelles parolles appert manifestement,

L'intention de l'autheur en coninçant cest' œuvre.

L'intention de Puteanus en adioustât la septiesme note.

que

que son but n'a esté autre, & qu'il n'a choisi le nombre des sept notes à autre fin, que pour eiter les difficultés qu'il y a au changement des clefs, & à la repetition des notes. Et à la verité, accommodant à chasque clef la note (comme faiët ledict auther, au xvij. chapitre, disant: *A sibi adiscit la, B, bi: C vt, D re, E mi: F, fa: G, sol:*) il est facil en peu de temps, d'apprendre à chanter les notes de quelque musique, n'y ayãt n'y chant n'y notes à changer, demourant tousiours la mesme note pour la mesme clef, soit en montant ou descendant: Le chemin est beau & ample iusques là, à sçauoir pour chanter les notes de la musique: mais si on veut passer plus oultre, & paruenir à la cognoissance des modes de musique, qui est le but où tend ce petit traicté, on ne peut continuer ce chemin icy, il faut retourner, & passer necessairemēt par les difficultés auant-dictes, & entendre les mutations & repetition des notes, & les pratiquer suyuant l'intention de celuy qui les a inuenté. La mode (comme a esté diët) n'est autre chose qu'un diapason, composé d'un diapenté & vn diatessaron, la difference duquel diapason ne se cognoit que par les diuerses especes susdictes de diapenté & diatessaron, dont il est composé. Donc pour cognoistre les especes de diapason, il faut premierement cognoistre les diuerses especes de diapenté & diatessaron. Or est-il certain, qu'en toute la musique il ne peut auoir que trois especes de diatessaron, & quatre

L'inuention de Pitteanus vtile, pour apprendre en peu de tēps à chanter les notes de la musique.

En toute la musique il ne peut auoir que trois especes de diatessaron,

de diapenté, fuyuant le nombre des interualles que contient chacune consonnance ou le demy ton se doit changer comme a esté monstré cy dessus. D'où s'ensuyt que les especes de diatessaron ne peuuét estre représentées qu'en trois diuerses sortes, & les especes de diapente, en quatre; & partant faut repeter les mesmes nottes, pour declarer tant mieux que ce sont ausly les mesmes especes: car à ces fins ont esté adioustées à chaque clef diuerses nottes, comme le tesmoigne Glarean, au ij. chapitre de son premier liure; à telle intention ont esté inuenté les deux sortes de chant, de nature & de h quaire, qui s'entresuyuent cōtinuellemēt l'vn l'autre, en repetāt les nottes susdictes, pour signifier que ce sont ausly les mesmes especes de diapenté & diatessaron, dont est composé le diapason. Laquelle repetition n'a point esté oubliée par Guido, lequel, encor qu'il ait subtilement inuenté les six notes que nous auons aujourd'huy, pour seruir de basse aux six modes principales, ce neantmoins il a voulu, que ceste repetition fut obseruée, comme le remarque Glarean, au ij. chapitre susdit, disant: *Porrò deinde in spatio supra secundam lineam duas Guido ponit voces, fa, ac ut, preposita, C, littera, ut nouus hic sex uocum ordo incipiat, qui precedentem ordinem ascensu deficientem excipiat, nec tamen ad finem prioris incipiat, sed in medio, ut natura similes voces in eadem locentur clauē.* Et n'oublie point ausly d'expliquer la cause de ceste repetition, qui est, affin de remarquer le demy ton entre le my & le fa, duquel demy

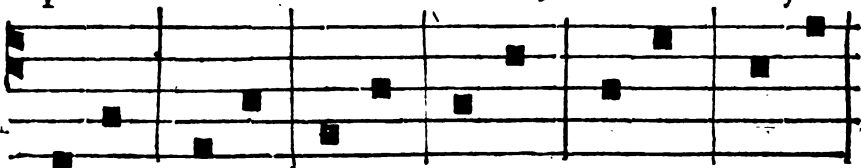
& quatre especes de diapente.

Pourquoy on a adiousté à chaque clef diuerses nottes

ton est tirée la difference des especes de diapété & diatessaron, disant ainsi : *ut semitonium tertio quoque loco esset inter my & fa*. Par où on voit, que la repetition des notes est necessaire, pour facilement cognoistre, par le demy ton, les diuerses especes de diapété & diatessaron, par lesquelles se doit cognoistre la diuersité des especes de diapason.

La repetitiõ
des notes
necessaire,
pour cognoi-
stre les diuer-
ses especes
de diapente
& diatessa-
ron.

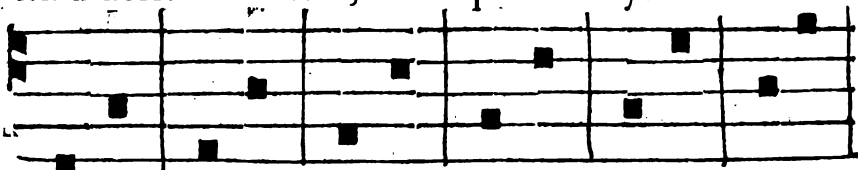
Au cõtraire, si (en laissant ceste repetitiõ) nous voulons vser des sept notes, que ledict autheur nous propose : au lieu de la facilité promise, en quelles difficultés, & en quel labyrinthe nous trouuerõs nous plongez? quant les trois especes de diatessaron nous seront representées en six diuerses sortes, comme s'ensuyt:



ut fa, re sol, mi la, sol ut, la re, bi mi.

Estranges
especes de
diatessaron.

Et semblablement les quatre especes de diapente, en six diuerses manieres, telles que s'ensuyt :



ut sol, re la, mi bi, fa ut, sol re, la mi.

Estranges
especes de
diapente.

Laquelle diuersité nous apporteroit tant d'obscurités & de confusion entre les especes susdictes, qu'il seroit

seroit impossible, parmy tât de tenebres & brouillats, faire paroistre le vray nombre des especes de diapason: qui est-ce à quoy tend tout nostre discours. Quât aux raisons & autoritez que ledict autheur donne & allegue en approbation de sa septiesme notte, si on les veut bien examiner, suyuant l'intention de leurs auteurs, on trouuera qu'elles ne font rien contre nous, ayants allegué quasi tous les mesmes auteurs, pour prouuer le semblable, au premier chapitre de nostre premiere partie. Et affin qu'on voye son fondement, & que chascun puisse iuger de nostre faict, nous reprendrons icy les mesmes parolles dont il vse, en donnant ses raisons au commencement de son x. chapitre. *Sed priusquam (dit-il) septenarium hunc numerum excutiamus latius, & aptemus Arti, ratione eius videamus & fundamentum, ne quid temere innouare visi, & aperire os contra vulgi totius sensum & musicorum omnium consensum. Cum nota iudices vocum sint, & quaedam quasi linguae, tot esse notas necessum est, quot voces, sed septem distincte tantum voces sunt, & latini illo Apollinis oraculo firmata,*

Les especes de diapente, & diatessaró susdictes sôt inutiles pour faire paroistre les especes de diapason.

Septem discrimina vocum,

Septem ergo nota: Per voces, autem, septem illos sonos, siue sonitus intelligo, quos, vt lucretius ait,

Fondement des sept notes de Puteanus.

Corpore nostro

Exprimimus, rectoq, foras emittimus ore: quos, Mobilis articulatus neruorum dedala lingua, Formaturaq, laborum pro parte figurat.

Et peu apres au mesme chapitre: *Ceterum hanc vocem Heptadem Ptolomeus, lib. ij. de musica, firmat, Voces inquiring,*

72 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
inquiens, natura, neque plures neque pauciores esse posse quam septem. Au chapitre ensuyuant :

Tuque testudo resonare septem callida neruis.

Tous les arguments de Puteanus ne prouuent autre chose, sinon qu'il y a sept voix différentes en la musique.

Raisõ pourquoy il ne peut auoir que sept voix différentes en la musique.

Et ainsi cõsequẽment, par les sept cordes de la lyre, & des autres instrumẽts, par les sept planettes, & autres speculations qu'il apporte, tirées du nombre de sept, tache de faire approuuer sa septiesme notte. Mais tous ses arguments, & les autoritez qu'il allegue, ne peuent prouuer autre chose, sinon qu'il n'y a que sept cordes, ou sept clefs, qui nous representent sept voix différentes en la musique. A quoy nous nous accordõs tres-volontiers, ayans enseigné le mesme (comme a esté dict) au j. chapitre de nostre premiere partie, dõnant pour fondement & preuue de nostre dire, la grandeur & estenduë du diapason, qui est la mesure essentielle de la musique, lequel ne cõtenant en son enclos que sept interualles, ne peut aussi fournir que sept cordes, ou sept voix différentes, d'autant que la huiëtiesme conuiët avec la premiere, la ix. avec la ij. la x. avec la iij. & ainsi de suytte comme dict aussi le mesme auteur au 12. chapitre cõcluant que partãt il doit auoir aussi sept notes pour les represeter. Ce que nous cõfessons & aduoions aussi, moyennant qu'on prene le mot de notte, cõme font les anciẽs: à sçauoir pour vne marque ou signe qui represente les cordes susdictes, au lieu desquelles cordes, nous vsons maintenãt de clefs, lesquelles sõt nottées & signifiées par les sept premieres lettres de l'alphabet, A, B, C, D, E, F, G, comme
a esté

a esté dict plusieurs fois. Et appert manifestement, que la viij. est la mesme que la premiere, la ix. la mesme que la ij. & ainsi consequemment, par-ce que les lettres susdictes se repetent au dessus du diapason. Car il ne fault penser que les anciens ayent voulu parler des nottes dont nous vsons aujourd'huy pour solfier ou noter nostre musique, lesquelles n'ont esté inuentées par Guido, que bien long temps apres, & à autre fin, cōme a esté dit & dirons encor tantost, ains des nottes ou marques dont ils vsoient pour signifier leurs cordes, lesquelles maintenant nous appellons clefs. Ce que nous prouuerons facilement. Premièrement, donc, que la clef soit ce que les anciens appelloient corde, il n'en faut point doubter: Glarean le dict clairement, au ij. chapitre du premier liure: *Veteres musici* (ce dict-il) *clauis nervos appellabant*. Froscius, au xv. chapitre de sa musique, rapporte les clefs que nous auons maintenāt, aux cordes anciennes, comme s'ensuyt: *Fides autem signata, antiquitus inuenta sunt quatuor, nempe Parhypate meson, trite synemenon, trite diezengmenon, & paranete hyperboleon, hoc est F, B, C, & G. his recens adiecta connumerantur G & dd. Quarum omnium una aut altera cantioni, vti perfertur, preposita, reliquas fides alternatim per lineas & spatia distributas facile est intelligere*. Oū on voit manifestement, que les cordes sont referées aux clefs du iourd'huy, represētées par les quatre lettres susdictes, qui signifient F faut, C solfaut, G solreyt, & le b mol. Et appert aussi que les nottes

Les nottes
anciennes si-
gnifioiēt les
cordes, les-
quelles nous
appellons
maintenant
clefs.

Preuve que
les cordes
anciennes
sont referées
aux clefs,
que nous au-
ons aujour-
d'huy.

signifioyent
les cordes.

& marques dont vsoient les anciens, ont esté inuen-
tées pour signifier leurs cordes, car quant Boëce dit,
au xiiij. chapitre du iiij. liure de sa musique, *Per singu-
los modos à veteribus musicis unaqueque vox diuersis notulis
insignita est.* Et au xvj. chapitre ensuyuant expliquant
la table des nottes susdictes, il monstre manifeste-
ment que les nottes signifient les cordes, d'autât qu'il
monstre que la premiere notte represente la premiere
corde, la ij. notte signifie la ij. corde, & ainsi consecu-
tiuement, comme se peut, veoir aux lieux susallegués,
ce que le mesme autheur prouue plus manifestement au
iiij. chapitre du iiij. liure, (cōme encor a esté dict.) *Vete-
res excogitarunt notulas quas dā quibus neruorum vocabula no-
tarentur.* La pratique des anciens nous enseigne le mes-
me, d'autant que leurs nottes estoient escrites sur
leurs vers lesquelles signifient combié il falloit hau-
ser ou abaisser la voix (comme le declare le mesme au-
theur au chap. viij.) ce qu'il ne se pouuoit entédre que
par la corde par laquelle (comme par la clef du iour-
d'huy) s'étend quelle distance il y a de l'une à l'autre.
De sorte qu'il appert que les nottes anciennes represen-
toiet les cordes au lieu desquelles nous vsons mainte-
nant des clefs. Prenant dōc la notte en cesteforte, nous
disōs, avec ledict autheur, qu'il doit auoir sept nottes,
pour signifier les sept voix differentes, contenuës au
diapason, qui ne sont autre chose que les sept clefs re-
presentées maintenant par les sept premieres lettres
de l'alphabet, comme plusieurs fois a esté repeté. Mais
oultre

Autre preu-
ue par la pra-
tique & par
l'escriture
des nottes
anciennes.

oultre celles-là, & sans preiudicier à l'antiquité, Guido en a inuenté six autres, à sçauoir, *ut, re, my, fa, sol, la*, non à intention de monstrier la grâdeur & estêduë du diapason (cōme pretéd ledict autheur, & qui est suffisâ-
mêt prouué par les sept clefs auât-dictes) ains pour expliquer sa nature, & recognoistre ses parties & leur differēce. Car cōsistant sa nature en la mediatiō (cōme a estê mōstré cy dessus) il le faut necessairement diuiser pour auoir parfaicte cognoissance de ses deux parties. Ce que les anciēs nous ôt enseigné, le diuisât premieremêt en deux tetracordes, l'vn cōioinct, & l'autre disioinct; puis par les proportiōs sesquiterce & sesquialtere; par apres en vn diapété & vn diatessarō, qu'ō appelle maintenāt vne quinte & vne quarte. Mais Guido, pour declarer & esclarcir mieux les parties susdictes, & mōstrer au doigt la difference de chacune espeece de diapété & diatessarō, à inuēté les six nottes susdictes, lesquelles il fait si dextremêt repeter, que chacune espeece a tousiours vn demy tō entre les mesmes nottes, à sçauoir être le my & le fa, affin de pouoir remarquer incōtinēt la diuersité des espees susdictes, & recognoistre, par icelles, le nōbre legitime des espees de diapason. C'est hors de propos, d'oc, d'alleguer maintenāt l'authorité des anciēs, pour corriger le nōbre des nottes de Guido, lesquelles ils n'ont iamais cogneu, & moins entêdu sō intētiō. Et ne faut pēser, que Guido, & toute l'escolle des Musiciēs, ait estê si mal instruite, qu'elle ait ignoré les sept voix differētes de la mu-

Differēce entre les nottes modernes & anciennes.

Comme par les nottes modernes on peut facilement remarquer les diuerses espees de diapente, & diatessarō.

76 · LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 fique, en sorte qu'il fut besoing d'un nouveau maistre
 pour nous l'enseigner, & d'une septiesme notte pour la
 signifier. Tous Musiciens, d'un cōmun cōsentement,
 confessent & aduoient sept voix differentes, signifiées
 (comme a esté dit) par les sept clefs, lesquelles Guido
 a disposé sur la mesme forme & modelle des cordes
 anciennes. Mais il en a voulu instituer six autres, tant
 pour les repetitions susdictes, que pour servir de fon-
 dement & de base aux six especes principales du dia-
 pason, comme plus amplement a esté déclaré cy des-
 sus. Veu, donc, que la septiesme notte dudit autheur,
 empesche la repetition susdicte tant necessaire pour la
 cognoissance des especes de diapason, & qu'elle ne
 peut aussi servir de base ou de notte fondamētale à au-
 cune mode de musique, n'ayant point de diapenté en
 haut, ny de diatessaron en bas, ce que nous auons mō-
 stré cy dessus estre requis, à bon droict nous la reie-
 ctōs, cōme impertinēte & inutile pour nostre dessein.

La septième
 notte de Pu-
 teanus reie-
 ctée, &
 pourquoy.

Distinction
 de Guido
 Pancirollus
 entre la mu-
 sique ancē-
 ne, & la mo-
 derne.

Et affin d'acheuer vne fois avec ceux qui traitēt
 de ces nottes icy, sera besoing que nous respondions
 aussi brièvement à la distinctiō que fait Guido Pan-
 cirollus, entre la musique ancienne, & la moderne,
 appellant ceste cy Barbare & sans aucun artifice, par-
 ce qu'on ny oit (ce dict-il) que des nottes & des voix,
 sans y entendre aucuns mots: & l'autre la vraye mu-
 sique d'autant qu'on y entend les parolles ensemble
 avec la melodie. Nous reprendrons icy son texte en-
 tier affin de mieux comprendre son intention. *Expositis
 artibus*

artibus mechanicis ad liberales deueniam quarum nullum hodie extat vestigium. Vna ex his est musica, veram antiquitus scientiam & practicam continens. Incredibili enim delectatione auscultantes adficiēbat, ut ex scriptoribus deprehenditur. Si quidem vna cum melodia, integra percipiebantur verba. Qua cum si recens hac nostra conferatur barbara omnino merito erit habenda: siquidem in hac non nisi voces & clamores, absque verbis, audiuntur, unde aures tantummodo parumper pascit, absque aliqua intellectus delectatione. Recentiores autem musicae notulae, quas vocant, originem trahunt ex hymno Diuo Iohanni sacro: quem monachus quidam in officio suo ad hunc modum habebat consignatum.

Vt queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solue polluti

Labij reatum

Sancte Iohannes.

Ex hoc hymno religiosus iste primas cuiuslibet versus syllabas que sunt ut, re, my, fa, sol, la, pro primis notis cantus posuit: & cantu isto in manus collocato, cantare incepit, ac voces cum notis quas in lineas posuerat, in concordiam redigere. Atque ita ex hac praxi, & vocum harmonia sue concertu theoria quedam postea fuit hausta, que tamen neque scientia est, neque vetus illa Mathematica,

78 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
qua septem cōstabat vocibus, vt ex illo Virgilij versu deprehenditur. Obloquitur numeris septem discrimina vocū. Cardinalis ferrariensis circa hanc indagandam satis multum sudauit : sed Frustra. Ars itaque ista plane est extincta. Nā qui libros de vera hac musica conscriptos legunt ad praxim & usum conuertere nesciunt. Je ne me veux empescher icy à refuter ceste opiniō pour reparer le blasme fait à nostre musique, & l'affrāchir de ceste calomnie, esperāt de prouuer, en la suytte de nostre discours, par demōstrations claires & manifestes que nostre musique est bastie sur les mesmes fondemens & principes, cōposée de mesmes cōsonāces & accords, diuisée és mesmes tetracordes & disposer en vn mesme genre de melodie que l'ancienne, tellemēt que le Cardinal de Ferrare, & tous autres qui voudront considerer nos raisons, aurōt dequoy se cōtēter, & de croire asseuremēt que nous auōs la mesme musique qu'ont eu les anciens. Seulemēt faut voir icy, s'il est vray qu'on ne chāte en nostre musique que des nottes sans parolles. Je confesse que si on demande aux enfans ou à ceux qui commencent à apprendre la musique, s'ils sçauent bien chanter, ils respondront, qu'ils sçauent bien chanter les nottes : les autres plus auançés diront, qu'ils commencent à chāter les mots: Mais ceux qui sçauent leur partie, ie dis, les vrays & parfaicts Musiciēs, desquels on entēd parler quād on parle de Musiciēs, ne chātēt point les nottes, ains chantēt les mots lesquels sont entēdus en nostre musique ensemble auecq la melodie, ainsi qu'en
l'an.

Les nottes
ne se chan-
tent point
en la muſi-

l'ancienne musique. Par où se voit le tort qu'on faiét à nostre musique en l'appellât barbare sous pretexte qu'on ny entéd que des nottes qui ne seruét que pour les enfans & apprentifs lesquels ne peuuét estre mis au rág des Musiciés : ce sôt appellatiõs ingenieusement inuétées pour façõner la voix humaine & l'accouster à bié & parfaictemét intõner les sept voix de la musique par certaine distinctiõ de tons, & demy tõs, cõme a esté dict. Mais depuis que la voix humaine est vne fois accõmodée, & habituée à ceste intonation il n'est plus question d'vser des nottes en châtant. Le me rapporte aux ecclesiastiques, si on ne châte point les mots au chât de l'Eglise: Le me rapporte aux Musiciés, si iamais il est questiõ de chäter les nottes en faisât la musique, si on ne veut estre moqué & tracé hors du nõbre des Musiciés. C'est vn abus donc tresmanifeste, de dire que l'vsage des nottes auroit estaint ou empesché aucunemét l'art de musique veu qu'elles ne changét ny alterét en rié la musique ne seruât que d'adresse pour facilémét apprédre à chanter & pour faire mieusement le faiét de la musique.

que moderne, sinon par les enfans ou apprentifs.

La musique moderne blamée à tort par Guido Pancirollus.

Pourquoy les nottes ont esté inuentées

Les nottes ne peuuent empescher l'art de la musique.

C H A P I T R E X I.

Où est prouué, que le nombre des xij. modes est necessaire, pour la perfection du corps de musique.

LE nõbre des modes susdictes se peut encor prouuer par l'authorité des áciés. Car, écorquenous n'ayõs point les lieux & tesmoignages si exprés que desirõs bié, si est-ce, que voulãs prédre esgard à ce qu'ils

Le nombre
des douze
modes prou-
ué par plu-
sieurs au-
thorités.

en disent, il nous sera facile de cognoistre, qu'ils ont eu les mesmes modes, & en mesme nombre, qu'auons dict cy dessus. Car examinât bien ce que dict Platon, en ses liures de la republicque, nous verrons clairement, qu'il les a tous cogneu : comme le tesmoigne Glarean, en sa preface, quant il dict : *Plato, cum sepe modorum meminert (harmonias vocat) certè lib. 3. de republica, sex principes modos nominat, quibus si plagios singulos dabimus, quis neget duodecim esse moaos?* Plutarque ne les adouë point seulement, ains monstre encor, que les anciens les ont receuz, quant il allegue l'ancien Poëte Pherecrates, disant :

*Comme Phrinis, lequel en me iettant
Son tourbillon, & me pirouëttant,
Tournant, virant, trouua douze harmonies,
Selon sa muse, en cinq cordes garnies.*

Le solitaire, en Thiard, nous tesmoigne le mesme, quant il interrogue le curieux en ceste sorte : *Auez vous souuenance, Curieux (dit-il) d'un certain nombre de modes de chanter, auquel l'antiquité se soit arrestee? Il est (respond le Curieux.) tout vulgaire, entre les doctes, que les anciens auoient en tresfrequant usage la Doriennè, la Phrigiennè, & la Lidiennè : Encor se trouue (va il continuant) une Eoliennè, & une Iastienne.* Et vn peu plus auant, il dict : *Depuis à la Lidiennè, par Saphon, fust adicouste une Mixolidiennè.* Qui font les six modes, que nous tenons encor pour le present. Thiard passe plus outre, car il ne se contente point de

Le nombre
des douze
modes
prouvé par
plusieurs
raisons.

de tesmoigner, que les anciens ont cogneu le nombre susdicte, mais plus auant poursuyuant son discours, apres auoir declaré cōment le diapasõ (composé d'vn diapente & d'vn diatessaron) peut estre diuisé en deux sortes, à sçauoir, Harmonique, & Arithmetique, il prouue, par arguments & demonstrations tres-euidentes, que, par l'assemblément des deux consonnances susdictes, naissent douze formes de diapason, comme s'ensuyt : *Imaginés* (dit: le, Curieux parlant à Pasithée) *que la premiere forme soit de proslambanomene à mese, composé d'vn diatessaron de proslambanomene à lichanos hypaton, & d'vn diapente de lichanos hypaton à mese, par mepartement Arithmetique. La seconde sera semblablement de proslambanomene à mese, mais en mepartement Harmonique, montant d'vn diapente, depuis proslambanomene à hypate meson, & d'vn diatessaron de hypate meson à mese* (ce que dirions maintenant pour la dicte premiere forme depuis Are iusques alamire ayant D solre, pour mediation, & pour la ij. depuis Are iusques alamire ayant elamy pour mediation.) *Voyez vous pas* (dit-il) *que la premiere espece de diapason reçoit deux formes ? euidemment* (respond elle) *mais toutes les autres especes, sont elles ainsi transformalles ? I'en excepte deux* (replique il) *à sçauoir, la ij. (que nous disons de h my en bfa h my) qui ne peut estre formée harmoniquement, pour-ce que depuis hypate hypaton, iusques à parypate meson (qui debueroit estre diapente, pour composer vn diapason Harmonique)*

b fa h my
n'a point de
quinte en
montant, &
partant ne
peut estre
diuisé qu'en
vne sorte.

il n'y a que demy diapenté de deux tons & deux demy tons; Et depuis parypate meson, iusques a Paramese (qui deburoit seulement sonner diatessaron, de deux tons & vn demy) il y a ce qu'on appelle triton, c'est à dire, trois tons entiers. Parquoy ceste seconde espeece ne reçoit pas deux formes non plus que la sixiesme (que nous disons d'Ffaut iusques Ffaut) qui diuisée arithmetiquement souffriroit mesme imperfection de trois tons embas, pour diatessaron, & en haut, de deux tons & deux demy tons seulement, pour diapente, comme il appert depuis parypate meson, iusques a tritehyperboleon. J'entends bien maintenant (dit-elle) que de cinq espees trāsformables, & de deux autres, naissent douze formes de diapason. Iusques icy Thiard; qui par icelles parolles monstre euidement, non seulement que les anciens ont eu le mesme nombre des modes que nous, mais aussi qu'il n'é peut auoir d'autres, ce qu'il prouue par la nature du diapason. Sō argument est vn peu differēt à cestuy que nous auons allegué cy dessus, tiré de Guido Aretinus au chap. ix. car nous auons monstré les douze espees susdictes, par les six notes respondantes à six clefs, à sçauoir C solfaut, D la solre, E lamy, F fait, G solreut, alamire, lesquelles formēt chacune vn diapason Harmonique, & vn Arithmetique, faisant ensēble douze formes de diapason: & le solitaire, en Thiard, suyt l'ordre des clefs, cōmençant à proslambanomene, qui respond à celle que nous appellōs Are:tre lesquelles il en trouue cinq, qui ont deux medietez, à sçauoir, Harmonique & Arithmetique, & partāt cōposēt deux sortes de diapason;

Ffaut n'a point de quarte en montant & partant ne peut estre diuisé qu'en vne sorte.

Thiard prouue qu'il y a douze modes, parce qu'il y a cinq espees de diapason transformable, (c'est à dire, qui peuēt estre diuisées en deux sortes) & deux autres.

pasō; & deux qui n'ont qu'une medieté, qui est cause aussi, qu'elles ne peuvent former que chacune un diapason, à sçavoir, Ffavt (qui ne peut former qu'une espee Harmonique) & bfa hmy, une espee Arithmetique: dōt resultēt douze formes, comme a esté dict. Mais la cause qui sert & demōstre, qu'il y a douze especes, & qui sert aussi à prouuer qu'il n'ē peut auoir d'auantage, est la mesme, à sçavoir, pour-ce que depuis hypate hypatō, iusques a parypathe meson (que nous disons, depuis hmy iusques Ffavt) il n'y a point de diapente, & depuis paripathe meson, iusques a paramese (que nous disōs, depuis Ffavt, iusques a b fa hmy) il n'y a point de diatessaron. De sorte, que comme la verité demeure tousiours verité, de quel costé qu'on la veuille tourner, aussi en quelle sorte qu'on veuille expliquer le diapason, on y trouuera tousiours douze modes, & non plus. Mais aucuns esprits subtils trouueront (peut estre) quelque remede aux empeschemens susdicts; car s'il est ainsi, que les notes ayent esté inuentées, pour représenter la voix humaine (laquelle, comme on sçait, peut sonner des tons, & demy tons, par tout indifferēment, sans que les clefs, ny autre chose, la puissent empeschier) pourquoy, doncq, semblablement ne pourrons nous chāter my en Ffavt, & fa en hmy, affin de former un diapente parfait de hmy en Ffavt, & vndiatessaron d'Ffavt en bfa hmy? Que si cela est vray (comme on ne le peut nyer) il est certain, que par ce moyen toutes les sept clefs seront

84 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 seront renduës transformables , & au lieu du xij. se-
 ront trouuez xiiij. formes de diapason:à sçauoir , sept
 Harmoniques, & sept Arithmetiques. Et à la verité, il
 sēble, que ce nōbre icy de sept, soit requis & necessai-
 re pour l'accōplissēmēt & perfectiō du corps de mu-
 sique. Car, si en toute autre chose nous voyons, que le
 nōbre de sept ait ceste proprieté, de signifier tousiours
 quelque generalité (cōme a esté mōstré cy dessus) biē
 plus euidēmēt, certes, celà se voit en lamusique, ou les
 sept interualles du diapason, realemēt & de faict, con-
 tiennēt entieremēt tout ce qui est de lamusique. D'oū
 on peut inferer, qu'il y a sept clefs, sept especes de dia-
 pason, & sept modes. Plusieurs Musiciens semblent fa-
 uoriser ceste opinion, non seulement Boëce lequel sē-
 ble le maintenir fort & ferme, ains la pluspart de ceux
 qui font profession d'entendre le faict de la musique,
 pour tous lesquels il semble que Glarcā veut respon-
 dre, quāt il dict, liure ij. chap. v. *Essetia, igitur, sine natura,*
septē duntaxat sūt diapason species, &c. Pour responce, di-
 sons premierement, que nous ne voulons point nyer,
 qua l'imitation de la voix humaines, les nottes ne
 puissent estre changées, voire autant de fois qu'on
 voudra : car à cest effect a esté inuentée la main fain-
 te, laquelle nous apprend (comme dict Georgius
 Ravv. & Stephanus Vanneus liure i. chap. 65. & 66. &
 autres) sur chacune clef chanter toutes sortes de not-
 tes) & à ces fins ont esté inuentées les marques,
 qui nous signifient, quant il faut changer le

En toute
 clef on peut
 chāter toute
 sorte de not-
 tes, par la
 main faincte.

my en fa; (à ſçauoir le b mol, figuré par vn petit b.) où bien quant il faut changer le fa en my , à ſçauoir le dieze, ainſi figuré \times . D'où ſ'ensuit, qu'on peut licitement chanter my en F fait, & fa en h my , par l'application des marques ſuſdictes , & former vn diapente tres-parfaict de h my en F fait, & vn diateſſaron d'F fait en b fa h my. Mais il ne ſ'ensuit point pourtant, qu'il y aura ſept eſpeces de diapason Harmoniques , & ſept Arithmetiques. Car ce changement ne cauſe point augmentation d'eſpeces, ains ſeulement tranſpoſition de clefs , par-ce que par le dieſe, F fait eſt changé en b fa h my ; & par le b mol, b fa h my en F fait, comme ſçauent ceux qui ont cognoiſſance des mutations de la muſique, deſquelles auons traité cy deuant. Car veu que le diapente ne peut eſtre diuerſifié qu'en quatre ſortes, & le diateſſaron qu'en trois, ſuyuant le nombre des interualles que contient chacune conſonnance, eſquels le demy ton peut eſtre changé, comme a eſté monſtré cy deſſus; il eſt impoſſible, de pouuoir imaginer ou ſonger autre eſpece de diapente, & diateſſaron, que celles qui ont eſté ſpecificiées cy deſſus. Et partant faut neceſſairement, que le diapente de h my en F fait, & le diateſſaron d'F fait en b fa h my, par l'application du b mol ou dieze, ſoit reduit à l'vne des eſpeces cy deſſus declarées, à ſçauoir, par l'adionction du b mol, à la iiii. eſpece de diapente, & à la premiere de diateſſaron; & par l'adionction du dieze, à la iij. de diapente, & à la iij. de diateſſaron : & par conſequence,

Il eſt impoſſible depouuoir inuenter ou imaginer ſeulement autres eſpeces de diapente & diateſſaron que celles qui ont eſté ſpecificiées cy deſſus.

ce, le diapason, prouenant des especes susdictes, sera reduict à l'une des douze auant-dictes, selon que les especes de diapente & diatessaron auront esté changées, comme facilement se peut considerer. Quant à l'autorité de Boëce, & de ceux de sa suytte, si on la veut bien examiner, on trouuera, qu'elle faict plustost pour nous, que contre nous. Car quant il dict, qu'il n'y a que sept modes, d'autant qu'il n'y a que sept especes de diapason, il n'entend point pourtant, que les sept especes susdictes soient toutes Harmoniques, pour en auoir encor sept autres Arithmetiques. Car, outre ce que nous auons ja monstré, que cela est impossible, & du tout repugnât à la nature du diapason, luy mesme declare assez, que telle n'est point son intention, quant, entre les sept especes susdictes, il mesle les especes Arithmetiques avec les Harmoniques, comme monstrerons tantost. Mais il dict seulement, qu'il ne peut auoir que sept especes de diapason, d'autant que le diapason ne contient que sept clefs en son enclos, ce qu'il prouue par la grandeur du diapason. Car si le diapason n'est autre chose, que la distance qu'il y a d'une clef à une autre semblable, comme d'Are, iusques à alamire, veu que ceste distance ne contient que sept interualles, qui sont les sept clefs essentielles, il n'y aura aussi que sept especes essentielles de diapason, &, par consequent, que sept modes. Et pour monstrer cecy plus euidentement, il disposa ses modes selon l'ordre des clefs

Il n'y a que
sept modes
essentiels.

clefs susdictes (lesquelles sont ordinairement représentées par les sept lettres premières de l'alphabet, A, B, C, D, E, F, G,) commençant à la mode appelée Hypodorius, laquelle a son diapason depuis A re, iusques alamire. Pour la deuxiesme, il prend Hypophrygium, qui consiste entre h my & b fa h my. La iij. est Hyppolidius, qui est de C favt en c sol favt. La iiij. est appelée Dorius, qui a son diapason de D sol re, en d la sol re. La v. qui est Phrygius, consiste entre E la my & elamy. Sa sixiesme est appelé Lidius, laquelle accomplit son diapason entre F favt & ffavt. Et sa septiesme, appelée Mixolidius, consiste de G sol revt, iusques a g sol revt. Or si on adiouste la viij. il appert qu'elle sera la mesme que la premiere, à sçauoir d'alamire, en Alamire; d'autant que les octaues sont de mesme nature, suyuant ceste reigle auât-dicte: *De octauiis idem iudicium*. Et partant conclud, qu'il ne peut auoir que sept modes, respondantes aux sept especes de diapason susdictes. Ce qui est tres-veritable, moyenant qu'il soit bien entendu, à sçauoir des modes premieres & essetielles, d'autant que toutes les autres procedent des sept modes susdictes, & y doiuent toutes estre reduites. Car comme il est necessaire, que tout soit conclu & contenu au diapason, aussi ne pouuons nous chercher des modes au dessus du diapason, parce que ce qui est pardessus, est le mesme que ce qui est contenu en iceluy. Voilà doncq ce que veut dire Boëce. A quoy s'accorderont facilement tous vrais Musiciens.

Mais

Mais cela n'empesche point , de transformer les especes susdictes par la transpositiō des especes de diapente & diatessaron (ce qu'auons monstré , par l'authorité d'Aristote,requerir mesme la nature du diapason) par laquelle transposition naissent cinq autres modes , pour faire ensemble le nombre de douze, qui sont diuisées en six Harmoniques, & six Arithmetiques, qui est ce que veult dire Glarean, au lieu susallegué, quant il dict: *Essentia, igitur, siue natura septem duntaxat sunt modi, quia septem duntaxat sunt species diapason : At si diuidere liceat modos Arithmeticos, ac Harmonicos (qui quidem diuidi possunt) duodecim erunt modi* . Le mesme nous veut signifier Thyard, au ij. solitaire, quant il dict, que des sept especes de diapason, naissent douze formes. V'sant d'vne subtile distinction, entre *forme* & *espece*, appellât *espece*, ceste diuersité qui procede de la differēte disposition des demy tons; & *forme*, celle, qui vient seulement de la diuersē situation des especes susdictes de diapēte & diatessaron. De sorte que tant s'en faut, que les sept especes de Boëce puissent en rien preiudicier à nostre dire, qu'au contraire elles seruent de fondement , & de preuue, pour verifiser les douze especes susdictes. Car veu que Boëce admet & aduouē les especes Arithmetiques (ses trois premieres estants Arithmetiques , & les quatre autres Harmoniques, comme a esté veu en ce mesme chapitre) il donne occasion de rechercher les autres , & de trouuer, par ceste recherche, le vray nombre des modes : à sçauoir, par la transpo-

Difference
entre forme
& espece de
diapason.

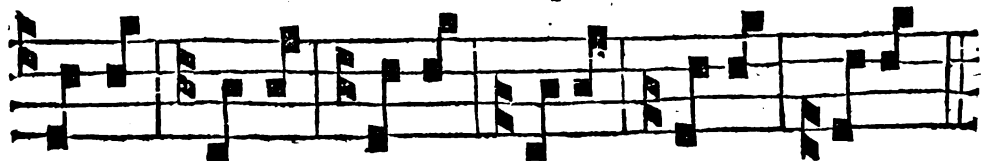
transposition des especes de diapenté & diateffaron. Nous auons trouué expedient, de disposer les especes susdictes en l'ordre qu'auons tenu cy dessus, plustost que de suiure l'ordre de Boëce, lequel mesle les especes Arithmetiques indifferément avec les Harmoniques: ce que reprend Thyard, quant il dict, que l'espece Arithmetique n'est point digne d'estre mise en nôbre avec les especes Harmoniques; à cause que l'une est parfaicte, & l'autre imparfaicte. Car l'ordre de nature requiert, que la quinte (comme plus noble) precede la quarte, par-ce qu'elle cõsiste en la proportion d'autât & demy, & la quarte seulemēt en la proportion d'autât & tierce. Et partāt nous a semblé necessaire de mōstrer premierement le nôbre des especes Harmoniques, cōme plus parfaictes, d'autāt qu'elles ont la quinte deuāt la quarte; & puis le nôbre des especes Arithmetiques. Et semble que la nature du diapason requiert cest ordre. Car sa nature (selõ qu'auõs monstré) consistāt principalemēt en la Mediatio, & qu'il y a deux sortes de Mediation, l'une Harmonique, & l'autre Arithmetique; il falloit aussi necessairement qu'il y eut deux sortes d'especes, l'une Harmonique, & l'autre Arithmetique. Partant ayant prouué premierement qu'il y a six especes parfaictes & harmoniques au corps de Musique, & qu'il n'en peut auoir d'auantage, adioustant à chacune son espece Arithmetique, il appert manifestement, que le nombre susdict est le vray nombre des Modes, lequel

Le nombre
des douze
modes ne-
cessaire,

pour l'accomplissement du corps de Musique.

est necessairement requis, pour l'accomplissement & perfection du corps de Musique. Et d'autant qu'en toutes les douze especes, la Mediation est changée, il faut tenir pour certain, que l'espece quant & quant est chagée, d'autât qu'en la Mediation consiste la forme du diapason, cōme a esté mōstré cy dessus. Qu'on forge, donc, autant de clefs, qu'on inuente autant de notes, & telles qu'on voudra, qu'on les change toutes, ou en partie autât de fois qu'on trouuera conuenir, certes le nombre des Modes ne peut estre changé: d'autât qu'il depend de la nature du diapason, lequel demeure tousiours immuable & incorruptible. Et combien que les Modes, de leur nature, ne soient astringes à certain ordre (comme dirons cy apres) si est-ce, que nous les auons bien voulu disposer en l'ordre qu'elles sont receuës pour le iourd'huy, leur adjoustant leurs propres noms, desquels anciennement elles ont esté appellées, pour monstrier que ce sont aussi les mesmes, desquelles les anciens ont vsé.

L'ordre ordinaire qu'on donne au iourd'huy aux Modes de Musique.



Dorian, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Eolius, Ionicus, siue Iastianus.



Hypodorian, Hypophrygius, Hypolydius, Hypomixolidius, Hypocolius, Hypoionicus, siue Hypoastianus.
Beigle

*Reigle generale , pour facilement cognoistre
les modes.*

PO U R facillemēt cognoistre les modes susdictes, tant en la musicque, qu'au chant Gregorien, faut noter , que la mode Harmonique (laquelle est aussi appellée autenticque, ou impaire) a tousiours son diapason pardeffus la notte finale: Et la mode Arithmetique (laquelle on appelle aussi inferieure, ou paire) cōmence son diapason vne quarte au dessoubs ladiēte notte finale , suyuant ce vers commun:

Vult descendere par, sed scandere vult modus impar.

Le chant, doncq, qui a son diapason pardeffus la notte finale , est de la mode impaire : Et le chant qui commencē son diapason vne quarte au dessoubs ladiēte notte finale, est de la mode paire.

Reigles particulieres.

Le chant qui fine en re , & a son diapason pardeffus lediēt re , est de la mode Dorienne.

Si le chant descend vne quarte dessoubs lediēt re, il est de la mode Hypodorienne.

(Notez que les nottes se prennent par tout en leur siege naturel.)

Le chant qui fine en my , & a son diapason pardeffus lediēt my, est de la mode Phrigienne.

Si la quarte est dessoubs lediēt my, il est de la mode Hypophrigienne.

Le chant qui fine en fa, & a son diapason au dessus ledit fa, est de la mode Lydienne.

Si la quarte est dessous ledict fa, il est de la mode Hypolidienne.

Le chant qui fine en sol, & a son diapason par dessus ledict sol, est de la mode Mixolidienne.

S'il descend vne quarte dessous ledict sol, il est de la mode Hypomixolidienne.

Le chant qui fine en la, & forme son diapason par dessus ledit la, est de la mode Eolienne.

Si la quarte est dessous, il est de la mode Hypoeolienne.

Le chant qui fine en vt, & acheue son diapason par dessus ledict vt, est de la mode Ionique, ou Iastienne.

Si la quarte est dessous ledict vt, il est de la mode Hypoionique, ou Hypoyastienne.

D'icy prouient ceste reigle tant renommée entre les Musiciens, que la notte finale de toutes les modes, est la plus basse notte de la quarte.

Si les deux quartes sont entieres & parfaites, le chant participera de deux modes.

De sorte, que combien que le diapason soit la mesure de toute la musicque (comme a esté dict plusieurs fois) & que ceste musicque soit la plus parfaite, qui approche le plus à la perfection du diapason, si est-ce, que ceste perfection se doit remarquer principalement en la perfection de la quarte, d'autant que la quarte est commune, tant à la mode paire, qu'impaire, & la quarte est celle qui fait distinction entre l'v-

La mode se
reconnoit
principale-
ment par la
perfectiõ de
la quarte.

ne & l'autre. D'où s'ensuyt, que la mode sera d'autant plus parfaicte, qu'elle aura la quarte plus parfaicte. En la musique, ou il y a plusieurs parties, les choses susdictes se doiuent remarquer en la partie du teneur.

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

Des trois genres de melodie : A sçauoir, Diatonique, Chromatique, & Enharmonicque.

D'AVTANT qu'en la musique se retrouuent trois sortes de melodie (qu'aucuns appellent genres, ou especes de musique) à sçauoir, la Diatonique, la Chromatique, & l'Enharmonicque, & que toutes les modes cy dessus spécifiées, sont sous le genre Diatonique (comme plusieurs fois a esté repeté) aucuns ont prins occasion de dire, qu'il y a autre musique, & autres modes, que les douze susdictes, à sçauoir, celles qui sont sous le genre Chromatique, & Enharmonicque, cōme il se peut veoir en Iosephus Zarlinus, chap. 9. de sa 2. partie. Ce qu'ils prouent, par-ce que les effects de la musique, desquels les hystoires anciennes font mention, n'ont point esté produits au genre Diatonique, ains au genre Chromatique, ou Enharmonicque, lesquels sont plus propres (cōme ils disent) à esmouoir les affections. Autrement (disent ils) on verroit maintenant les mesmes effects, & les mesmes operatiōs, que du passé: D'autāt que de mesmes causes sortēt les mesmes effects. Ce qui

Trois genres de melodie.

Les douze modes cy dessus declarés sont tous sous le gēre Diatonique.

94 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 est si vulgaire, & tenu pour si asseuré, qu'on auroit
 de la peine de leur persuader le cōtraire, y ayant moy-
 mesme quelquefois esté empesché. Qui est cause que
 nous nous arresterons icy vn peu d'auantage, pour
 leur donner contentement, & les mettre hors de cest
 erreur, s'il est aucunement possible. Pour respondre,
 doncq, à leur argument, nous disons, qu'ils pre-
 supposent faulx. Car encor qu'il soit vray, qu'vne
 mesme cause produict ordinairement vn mesme
 effect, si est-ce qu'il est necessaire, que la mesme
 disposition soit gardée, tant en la cause, qu'au sub-
 iect, auquel elle opere ses effects. Ce qu'estant ob-
 serué, il est certain, qu'vne mesme musique ne
 cesse en tout temps, & en tout lieu, de produire
 les mesmes effects, comme plus amplement se
 verra cy apres. Et d'autant qu'il appert, que cest
 erreur prouient à faute d'auoir entendu les trois
 genres de musique susdict. Il sera besoin (deuant
 passer plus oultre) de les declarer briefuement, &
 monstrent en quoy ils consistent, & quant ils ont
 esté inuentez. Ce qu'estant fait, se cognoistra,
 qu'ils n'ont raison de requerir autres modes,
 que les auant-dictes, ains qu'elles ont esté ne-
 cessaires à l'operation des effects susdicts. Pour
 entendre, doncq, les trois genres ou especes de
 musique, Thyard, au ij. solitaire, les décrit
 comme s'ensuyt : *Espece de musique (dict-il) est
 vne certaine generale façon de melodie, monstrent les dif-
 ferentes*

En quoy cō-
 sistent les
 trois genres
 de melodie.

Espece de
 melodie.

ferentes formes de tetrachordes , differents l'un de l'autre , par
 eslongement , ou prochaineté des sons . L'une est Diatonique,
 & se poursuit continuellement en un demy ton petit , &
 deux tons entiers suyans . La seconde est nommée Chroma-
 tique , & s'esleue par deux demy tons inégaux en ses deux
 premiers interualles, & au troisiésme, par un presque diton
 ou demy diton , qui signifie trois demy tons . La dernière est
 Enharmonique, composée en ses deux premiers interualles de
 la moytie d'un demy ton petit , nommé dieze , ou diachisme,
 & au dernier interualle de son tetracorde , d'un diton , c'est
 à dire , deux tons . La Diatonique, esleuant sa voix plus
 uebementement, & en plus choisissable proportion (d'autant
 qu'elle conuient plus à la naturelle prononciation) est demeurée
 iusques à nostre temps , & est encor familièrement usitée:
 mais non pas la Chromatique , ny Enharmonique , desquelles
 celle-cy ne se laisse traicter qu'avec tant exquis & difficile
 artifice , qu'elle semble estre reseruée pour les doctes : & ceste
 là requiert une tant diligente & laborieuse perspicacité ,
 qu'a peine à elle esté pratiquée par les plus excellens profes-
 seurs de musique . Iusques icy Thiard. Glarean, liure j.
 chapitre v. les décrit en ceste sorte : *Idem admonen-*
dum de tribus modulandi generibus , de quibus hodie unum
in usu habemus (atque haud scio an ea integritate qua
olim fuit) diatonicum , id est , quod semitonio minore , tono,
ac tono incedit. Alterum Chromaticum , quod semitonio mino-
re , semitonio maiore, ac tribus semitonijs, siue (quod idem est)
semiditono, constat. Tertium Enharmonicum, quod diachisma-
te, ac diachismate (quam diefim vocat Boëtius) & ditono, con-

Diatonique.

Chromati-
que..

Enharmoni-
que.

flatur. Boëtius, au liure ij. chap. xxj. Iosephus Zarinus, liure ij. chapitre ix. & plusieurs autres, traictée de ceste matiere plus au long: mais la briefueté qu'auons promis, ne nous permet tant extrauaguer sans propos, & semble que peut suffire, pour noître but, de monstrier que les trois genres susdicts ne consistent qu'en la constitution du Tetracorde: c'est à dire, en la composition de la quarte (comme appert par les authoritez susdictes) sçauoir est, qu'au genre Diatonique, la quarte est composée d'un demy ton, & deux tons entiers: au genre Chromatique, de deux demy tons, l'un grand & l'autre petit en ses deux premiers interualles, & au troisieme interualle, d'un ton & demy, ou bien d'une tierce imparfaicte: Et au genre Enharmonique, elle est composée, en ses deux premiers interualles, de la moitié d'un demy ton petit (nommé diachisme, ou dieze) & au dernier, d'un diton, ou d'une tierce parfaicte. Ce qui ne peut preiudicier en rien aux douze modes qu'auons dict cy dessus. Car combien que les interualles de la quarte soient changez en l'esleuation de la voix, si est-ce qu'en son essence & nature, elle ne reçoit aucun changement, par-ce que la mesme distance, entre les deux extremités, y est obseruée, elle contenant tousiours trois interualles, & touchant quatre cordes, qui sont les choses requises à la nature de la quarte, comme a esté dict cy dessus. Ce que remarque fort bien Stephanus Van-

Les trois genres de melodie ne consistent qu'en la constitution du tetracorde; c'est à dire en la composition de la quarte.

neus, liure j. chapitre 67. disant: *Quamobrem dicendum erit, quodlibet tetracordum, tum Diatonicum, tum Chromaticum, seu Enharmonicum, quatuor constare sonis, tribusque interuallis, binos tonos, ac minorem semitonium, copulantes: adeo quod à prima ad ultimam cuiuslibet tetracordi notulam, diatessaron exhibit consonantia, varijs tamen interuallis unius ab altero generis.* Et Thiard, au ij. solitaire, en ces mots: *Toute musique [à sçavoir Diatonique, Chromatique, & Enharmonique] tient pour son sujet les sons & interualles, & accomplit un sisteme parfaicte & immuable en quatre tetracordes. Mais les sons, & interualles, plus ou moins estendus, ou reserrez, baïsséz ou hausséz, descouurent la difference de l'une & l'autre musique.* Et peu apres: *tellement (dit-il) que les deux extremes du tetracorde ne bougent aucunement, en quelque sorte de musique que ce soit.* Et d'icy vient, que cōbien que les anciens aient eu quinze cordes, pour acheuer leur grand & parfaict systeme, si est-ce que les sept estoient appellées immuables, pour ce que Diatoniquement, Chromatiquement, & Enharmoniquement, tiennent tousiours vne mesme longueur, à sçavoir Proslambanomene, hypate hypaton, hypate meson, mese, paramese, nete diezengmenon, & nete hyperboleon; que nous disons, Arc, Bmy, Elamy, Alamire, bfałmy, elamy, & aalamire, les autres huit cordes estans appellées muables, par-ce qu'elles ne sont semblables en la Diatonique, Chromatique, & En-

Les deux extrémités de la quarte ne bougent aucunemēt, en quelque sorte de melodie que ce soit.

Qu'elles cordes les anciens appelloient muables, & immuables.

98 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 harmonique. Par ou appert, que le Tetracorde n'est
 point changé par le changement des melodies susdi-
 ctes, ains seulement les interualles, plus ou moins esse-
 uez, comme le tout se peut veoir par ceste table, tirée
 de Glarean, liure j. chapitre v.

E.	TONVS.	Hypate meson	Semitonus.	Hypate meson	DITONVS.	Hypate meson
D.	TONVS.	Lichanos hypaton.	Semitonina minus.	Lichanos hypaton.		
C.	Semitoniu minus.	Parhypate hypaton.	Semitoniu minus.	Parhypate hypaton.	Diat. Sem. Diat. Sem.	Lichanos hypaton.
						Parhypate hypaton.
h.		Hypate hypaton.		Hypate hypaton.		Hypate hypaton.
		Diatonicum.		Chromaticum.		Enharmonicū.

Tetracordum hypaton.

Demeu-

Demeurât, doncq, le mesme tetracorde, & la mesme quarte, demeure aussi le mesme diapason, la mesme harmonie, & la mesme mode. Aussi les plus auisez ne disent point, que les anciens ont eu autres modes, ou autre musique, que nous; ains seulement autre genre de melodie, c'est à dire, autre maniere de chanter, pour entonner la quarte, ou pour former leur tetracorde, ce qui depend purement de la volenté du chanter, lequel (encor auourd'huy) peut esleuer la voix par tons, demy tons, diezes, ou autrement, cōme bon luy semble, pour former vne quarte, sans pour cela chāger en rien l'harmonie ny la mode de musique.

Les diuerfes melodies susdictes ne changent point l'espece de diapason, ny la mode de musique.

Dequoy Plutarque nous dōne bon tesmoignage, quād il dict, au xiiij. chap. de sa musique, que le genre Enharmonique d'Olympus estoit de la mode Phrigienne. Par ou appert, qu'il n'est point besoin d'autres modes, pour les genres de melodie susdicts.

Plutarque, au iiii. chapitre de sa musique dict qu'Olympus a mis le genre Enharmonique en la mode Dorianne.

Mais, est il vray, que tous les effects qui s'escruiēt de la musique, ont esté sous le genre Chromaticque, ou Enharmonique? car cela est aussi contenu en leur argument. Rien moins. Autremēt s'ensuyuroient deux grands inconuenients, cōme le prouue fort bien Iosephus Zarlinus, au 9. chap. de la 2. partie de sa musique.

Les effects de la musique n'ont point esté faits seulement aux genres Chromatiques, & Enharmoniques, ains aussi au gēre Diatonique.

Le premier est, qu'il s'ensuyuroit, que l'artificiel seroit premier que le naturel, veu qu'il seroit auantagé en ses operations, qui est contre l'ordre de nature. Car le genre Diatonique est naturel, & les deux autres artificiels. Ce que ledict Zarlinus

prouue

100 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 prouue par les parolles de Vitruuius , lequel dict ,
 qu'il y a trois genres de melodie. Le premier est En-
 harmonicque , qui est vne modulation conceuë de
 l'art , ayant beaucoup de grauité. L'autre est Chro-
 maticque , lequel avec vne subtile diligence, a vne
 delectation suaue. Et le tiers est Diatonicque , lequel,
 pour estre naturel (dict il) est plus facile , à cause de
 la distance des interualles. Froschius, au xij. chapi-
 tre de sa musique, prouue le mesme , quant il dict ,
 que la Diatonicque est demeurée en vsage , iusques à
 present, d'autant qu'elle est naturelle. Voicy ses parol-
 les : *Veteres (dict-il) plerique tria melodie genera commemo-*
rant; Diatonicum, Chromaticum, & Enharmonicum : quorum
tertium & medium ab vsu recessit, primum verò, Diatoni-
cum, per tetracorda, tono, ac tono, semitonoque, contexta,
procedens (id quod naturalius est, & Platonis de mundana mu-
sica doctrine magis adpositum) in vsu permansit, atque hodie
permanet.

Le genre
 Diatonicque
 est le plus
 naturel ; &
 est demeuré
 en vsage.

Bien est vray , que (conformément à Boëce, liure
 j. chapitre xxj.) il dict , que la Diatonicque est plus
 naturelle ; par ou il semble presupposer , que les
 autres genres seroit aussi naturels. Ce qui peut estre
 veritable, si on considere le son , ou la consonnance,
 qui est la quarte; mais non pas , si nous confide-
 rons les interualles ; car esleuer la voix peu ou
 beaucoup à la fois , cela depend de l'art. Or
 la disposition du genre Diatonicque est dicte na-
 turelle par-ce (comme dict Thyard) qu'elle conuient
 plus

plus à la naturelle prononciation. Voyla le premier inconuenient qu'en allegue Zarlinus.

L'autre est, que l'effect seroit deuant la cause par longue espace de temps : qui est aussi contre l'ordre naturel, lequel requiert que la cause precede sō effect, ou pour le moins qu'elle soit ensēble avec son effect. Et si le dire de nostre partie estoit vray, les effects de la musique auroient precedé, non seulement les inuenteurs, ains aussi l'inuention du genre Chromatique & Enharmonique, plusieurs centenaires d'années. Car Plutarque tesmoigne, que le Diatonicque est le plus ancien de tous, & que le Chromatique a esté inuenté long temps depuis (ainsi parle Plutarque) par Timothée Milesien. Ce qui semble conforme à Aristote, quant il dict en sa Metaphisicque, que *si Timothée n'eust point esté, nous n'eussions point eu tant de sorte de melodie.* Je veux bien, que ce n'ait point esté ce Timothée, qui força Alexandre le Grand, d'époigner les armes, & puis le contraignit de les quitter, ains vn autre de mesme nom, cōme le prouue Suidas, auther Grec; car celuy-là estoit Phrigien, Ioueur de cistre, & cestuy-cy estoit Ioueur de flute, natif de Milet, mais cela n'importe, veu que ledict Zarlinus tesmoigne, iceux auoir vescu tous deux du tēps d'Alexandre, lequel viuoit en la iij. Olimpiade, enuirō 338. ans auāt la venuē de nostre Seigneur. Or est il certain, qu'il se lit de plusieurs effects admirables de la musique, deuant qu'il fust iamais memoire d'Alexandre, cōme se verra cy apres.

Par qui, & quant, a esté inuenté le gēre Chromatique.

L'en-

Par qui, &
quant a esté
inuenté le
genre En-
harmoni-
que.

L'enharmonicque a esté inuenté long téps depuis, par Olympus, comme le recite Plutarque, au xiiii. chapitre de sa musique, quand il dict: *Et Olympus (ainsi comme a escrit Aristoxenus) est réputé auoir esté inuenteur du genre de musique Enharmonicque; car auparauant luy (dit-il) tout estoit ou diatonicque, ou Chromaticque.* Or si ainsi estoit (comme ils disent) que tous les effectz de la musique eussent esté au genre Chromaticque, ou Enharmonicque, il faudroit que tous les effectz susdicts fussent posterieurs, à ladicte inuention: car la raison veut, que la cause precede son effect, comme a esté dict. Mais on sçait bien le contraire. Car Pythagoras (qui viuoit enuiron 600. ans deuant la venuë de nostre Seigneur, & plus de 260. deuant Alexandre) fist paroistre la force de la musique, à l'endroit d'un ieune Tourominitin, lequel transporté de cholere, à feu & à glaiue vouloit forcer vne maison, quât, par son conseil, vn musicien le remit en son sens, & luy esteignit si furieuse violence, moyennant la mode Souphrigienne, comme le recite Thiard au second solitaire. Clitemnestra, femme d'Agamemnon (qui viuoit plus de 500. ans deuant Pythagoras) fust gardée chaste, contre les lasciuies importunitéz d'Egistus, sòuls le chant d'un musicien, par la force de la mode Dorienne, comme le recite Homere. Le Roy Dauid (comme on sçait) par la force de la musique, a deliuré plusieurs

Preuve par
les histoires
anciennes,
que les
effectz de la
musique ont
esté faitz
au genre
Diatonic-
que.

fois

fois le Roy Saül, du malin esprit, lequel viuoit plus de 700. ans deuant Timothée. Tels effects, doncques, ne peuuent auoir esté faicts sous le genre Chromatique, ou Enharmonique, lesquels n'estoient point encor en estre, ains au genre Diatonique, à sçauoir au mesme genre de Musique, & aux mesmes Modes, que nous auons encor pour le iourd'huy.

D'où vient, doncques, que les mesmes effects ne se monstrent point maintenant, veu que la mesme cause y est? Est-ce parauenture, par-ce que la cause, ou la Musique du iourd'huy, n'est point pratiquée, ny disposée, comme du passé? Pour bien cognoistre la cause de cecy, il seroit besoin de sçauoir quelle estoit la Musique ancienne, & comment elle estoit disposée & pratiquée: & la conferant avec celle du iourd'huy, il seroit facile de remarquer les causes, & entendre les raisons, pourquoy les effects ne se monstrent maintenant, comme du passé. Mais, d'autant que la briefueté promise ne permet la longueur requise à l'explication des choses susdictes, nous les traicterons succinctement, & en passant seulement, par-ce qu'elles n'appartiennent proprement à nostre but & dessein, nous suffisant de laisser la matiere preparée, pour ceux qui en voudront escrire d'auantage.

CHAPITRE XIII.

Auquel se traite, qui, & quels ont esté les premiers Musiciens, & suiuamment de l'ancienne Musique.

De l'ancien
ac musique.

L'origine
de la musi-
que celeste
& diuine.

Qui a esté
le premier
auteur de
la musique.

Les accords
de musique
ont esté pre-
mierement
cognuz par
Iubal.

La musique
en pratique
peu apres le
deluge.

LA premiere inuention de la Musique a esté par les anciens attribuée à diuers: l'un nous renuoye à vn Dieu Mercure, l'autre au Dieu Apollo, l'autre à Orpheus, l'autre à Amphion, à Linus, ou à quelque autre des anciens. Mais toutes telles opinions sont facilement refutées, puis qu'on peut monstrier que la Musique a esté deuant tous ceux-là. Et partât (à mon aduis) auoient bõne raison les Pythagoriens, de repouter la source & origine de ceste science, celeste & diuine, puis que son premier autheur estoit incogneu. Et à la verité, s'il est vray que les cieus sont remplis de Musique, & que Dieu a fabriqué toute chose par accord ou harmonie (cõme a esté monstrier au 6. chapitre de ce present traicté) nous ne debuons chercher autre premier autheur de Musique, que celuy mesme, qui est autheur du ciel & de la terre.

Les accords de Musique ont esté premieremēt cognuz par Iubal, arriere-neueu de Cain, cõme se peut veoir au 4. chap. de la Genese. D'où nous pouons apprendre, que la Musique a commencé dès lors d'estre en pratique. Et pouons aussi prouuer qu'elle a esté en vogue & estime peu apres le deluge, d'autant que Laban se plaignant à son gendre Iacob, de ce qu'il s'estoit absenté & party de sa maison, avec ses

femmes

femmes , à son desfeu, dit, que s'il eut esté aduertý de son partement, il l'eust conuoyé avec chansons & instrumens musicaux, comme il se peut voir au 31. chapitre de la Genese. Qui est vn argument, que la musique, & aucuns instrumens musicaux, estoient dès lors en pratique entre les Hebreux. Mais comme les Egyptiens, & autres Gentils ont tousiours attribué à l'inuention de leurs faux dieux, tout ce qu'ils auoient aprins des Hebreux (ainsi que fort bien le prouue Franciscus Georgius Venetus, au premier chapitre de son premier ton, sur le premier cantique) aussi fault il croire, qu'ils auront faulsemment attribué l'inuention de la musique, aux susnommés, laquelle ne leur appartient aucunement. Toutesfois ne les voulants priuer de ce que l'antiquité leur attribue, nous disons, que vray-semblablement les susdicts, à sçauoir Mercure, Appollo, Orpheus, & les autres cy dessus nommés (lesquels par l'antiquité ont esté estimés Dieux, ou enfans des Dieux) ont esté inuenteurs, ou bien les premiers authours, de certains instruments, ou de certaine espece de musique, comme le tesmoigne Plutarque au commencement de sa musique. Or

Quels estoient les premiers musiciens.

(ce qui fait merueilleusement à l'honneur & decoration de la musique) est remarquable que les premiers Musiciens, à sçauoir ceux qui ont les premiers practiqué & exercé la musique, estoient Roys, Princes, & Seigneurs principaux si comme Dauid, Licurgus, Achilles, Epaminondas, & tous les autres Ca-

106 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 pitaines & Seigneurs principaux de la Grece. Car si
 ainsi est (comme dict Ciceron) que Themistocles
 (ce grád Capitaine) fust moins estimé, & reputé moins
 scauant, pour-ce qu'il ignoroit la musique, on peut
 facillemét colliger, que tous les autres Princes & Sei-
 gneurs estoient lors musiciés, veu que cestuy-cy seul,
 entre tous les autres, fut noté d'ignorance, Et estoit la
 musique, en ce téps là, en tel degré d'honneur, & en tel-
 le admiration, que par le nō de musicié estoit entendu
 l'hōme sage, & orné de toute vertu, comme le tesmoi-
 gne Aristophanes, disant: *Per musicū vel citharæ callentē,
 veteribus homo sapiens & gratijs omnibus ornatus, fuit indica-
 tus: cum è contra, qui nullum musices sensum aut gustum ha-
 beret, eundem vel insensatum esse vel spiritus discordes, &
 inuicem repugnantes, habere iudicarent.* De sorte que le
 nom de musicien estoit reputé pour le tiltre & epitete
 le plus honorable, & le plus excellent de tous. Ce
 qui se prouue encor, par-ce que lors 'qu' Alexandre le
 Grand fit ruiner & raser la ville de Thebes, Pyndarus
 ayant obtenu grace pour sa maison, encor qu'il eut
 plusieurs tiltres d'honneur si est-ce que ledict Alexan-
 dre ne fit mettre autre inscription sur sa maison, sinon
 celle-cy: *Ne brusle la maison de Pindarus musicien.* Et le
 Dieu Appollo, poursuyuāt la belle Daphné, entre tāt
 de si belles qualitez dont il estoit orné, il ne fit à elle
 autre parade, & ne se vanta que de la musique, comme
 se voit en la Metamorphose d'Ouide: ou s'introduit
 Appollo, parlāt à sa bié-aymée Daphné en ceste sorte.

En quel hō-
 neur & esti-
 me estoit la
 musique an-
 ciennement.

Alianus de
 varia histo-
 ria.

Je me puis bien vanter d'estre inuenteur

De la

De la musique, & le premier auteur.

Monstrant manifestement par cela, que la musique estoit la piece principale, & de laquelle il faisoit plus de cas que de nulle autre.

Mais quelle estoit la cause que la musique estoit lors tāt estimée? Il n'en fault point chercher d'autre que les effects admirables qu'elle produisoit: car ilz receuoient tāt de biens & de cōmoditez de la musique, qu'ils l'estimoient estre enuoyée de Dieu pour le secours & cōsolatiō des hōmes. Ce que nous tesmoigne Plutarque au 6. chap. de sa musique sous la personne de Sotericus Philosophe. *Quāt à moy (dict-il) ie n'estime point que ç'ait esté vn hōme qui ait inuenté tāt de biens que nous apporte la musique, ains cuide que ç'ait esté le Dieu orné de toute vertu Appollon.* Car la musique n'est point seulement propre à cōsoler vn dueil, à rapaiser vn ire, refrener vne audace, temperer vn desir, guerir vne douleur, soulager vn ennuy de misere (comme dict Thiard) ains est vtile (comme dit Plutarque) à toutes choses honnestes, & mesme se prouue auoir corrigé & adoucy les mœurs farouches & barbares de plusieurs villes, voire des prouinces entieres. Ce que declare fort bien Polibius liure 4. & apres luy le P. Io. Mariana de la Societé de Iesus, au chap. 11. du liure des Spectacles par l'exēple des Arcadiens qui de cruels, farouches & barbares qu'ils estoient à cause qu'ils habitoient aux mōtagnes & pays deserts: par la musique sont deuenus doux & traictables, ainsi que plus amplemēt se peult veoir aux lieux cottez cy dessus. Laquelle force de la musique

La cause pourquoy la musique estoit en tel honneur anciennement.

Effects admirables de la musique.

108 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
nous ont voulu signifier les anciens Poëtes sous
l'inuëtiō d'une fable disants qu'Orpheus auroit apri-
uoiſé les bestes sauuages par la douceur de son chât,
Plutarque au dernier chapitre de sa musique affirme
que plusieurs seditions & maladies diuerses auroient
esté assoupies & gueries par la force de la musique. Et
si aucuns doutent de cecy : ie diray d'auantage de la
saincte Escriture de laquelle nul ne peut douter. Que
Dauid par la douceur de sa harpe & par la force de la
musique a deliuré le Roy Saül du malin esprit . Et ne
fault attribuer ceste deliurance aux merites de Dauid,
comme font aucuns, car le texte y est tout contraire,
d'autant que quant le Roy Saül fust saisy du malin
esprit pour la premiere fois , il ne fut point question
de Dauid en particulier, ains de quelque musicien en
general, comme se peult veoir au xvj. chapitre du j. li-
ure des Roys, ou il est dict. *Ecce spiritus Domini malus*
exagitat te, iubeat Dominus noster Rex & serui tui qui coram
te sunt, querant hominem scientem psallere cythara, ut quan-
do arripuerit te spiritus Domini malus psallat manu sua &
lenius feras. Par lesquelles parolles on peut facillemēt
entendre, qu'on n'attendoit point le remede de Da-
uid lequel n'estoit lors encor cogñu en la court du
Roy, ains de la musique, laquelle selon leur aduis, a-
uoit ceste force. Il est certain que la musique n'est
point agreable aux diables, qui abhorrent & ne sont
capables de gouster la douceur d'icelle. Car ne respi-
rant que rage, n'ayants leurs esprits que plains de dis-
cordan-

cordances, les tourmens, les feux perpetuels, le def-
 espoir ne donne loisir aux diables de reposer, ny de se
 plaire à chose qui tend à resiouyffance, de laquelle ils
 sont forclos pour iamais, qui est cause qu'incontinent
 que le malin esprit entédoit l'harmonie & la douceur
 de la harpe abandonnoit & delaissoit le Roy, comme
 le tesmoigne Pierre le Loyer au 3. chap. du viij. liure
 des Spectres. Ce n'est point donc merueille si les an-
 ciens ont faict tant de cas de la musique, veu les gran-
 des commoditez qu'ilz en receuoient.

Aussi n'estoit elle employée qu'aux sacrifices &
 louange des Dieux & aux choses graues & de conse-
 quence, cōme le tesmoigne Atheneus liure 14. chap. 11.
 & Macrobius liure 2. in Somnium Scipionis, disants:

A quel vsa-
 ge estoit
 employée la
 musique
 ancienne.

*In tantum honoris culmen musica processit ut non in coruuijs
 dumtaxat & magistratuum apulis sed & in sacris & Deorum
 puluaribus ea adhiberetur.* Natalis comes li. 9. Mytho-
 log. chap. 7. en donne la raison. *Non solum* (dict-il)
quia compositos animos sacrificantium & ad aras deorum acce-
dentium esse oportere significabant: sed etiam quia cum deos
corpora cœlestia esse arbitrarentur è numeris & harmonicis
proportionibus deos ipsos consistare putarent.

La musique
 employée au
 sacrifice des
 dieux.

Que la musique ait esté employée à la louage des
 Dieux & des hommes illustres, se prouue par les an-
 ciennes escriptures tāt prophanes que sacrées. Moysè
 15. Exod. *Cantemus Domino, gloriosè enim magnificatus est.*
 Dauid repete tant de fois. *Cantate Domino, Psallite Do-*
mino, Iubilate Deo, Laudate Dominum in sono tubæ, in psalte-

rio & cithara in tympano & choro, in cordis & organo. Homer. Illi. li. 1.

*Les fils des Grecs le couroux appaisoient
Du clair Phœbus par-ce qu'ils ne faisoient,
Que tous les iours ses louanges chanter
Et de beauté supreme le vanter.*

Le mesme Homere li. 9. Illia. dict qu'on trouua Achilles iouant de sa lire:

*Chantant dessus la gloire & la prouësse
Des demy Dieux & vaillans cheualliers.*

Et ainsi en mille autres lieux. Et à la verité à telle fin a esté donnée de Dieu ceste diuine science, cōme plusieurs fois le repete Plutarque, & partant au cōmēcemēt de sa naissance ne deuoit ressentir que choses celestes & diuines.

La musique
employée à
l'institution
de la jeu-
nesse.

L'ancienne musique estoit encor employée à vn autre vsage: à sçauoir à l'institution de la jeunesse. Et semble que ceste science ait quelque vertu diuine, & quelque energie secrette plus que les autres, pour corriger les mœurs, & moderer les affections. Car comme elle contient en soy l'ordre, l'accord, & la mesure, ainsi semble il, que elle ait quelque puissance particuliere, pour ordonner, mesurer, & compasser nos actions, & moderer, par vn certain accord, toutes noz affections. Qui est cause, que Thyard l'appelle le vray pourtraict de la temperance. Car, comme ceste-

La musique
est le pour-
traict de la
temperance.

cy con-

cy contient en soy toute vertu, ainsi la musique, toutes bonnes mœurs & disciplines: & tout ainsi que par la temperance les actions humaines, tant intellectuelles, que corporelles, sont si bien moderées & proportionnées, qu'à peine pourrions nous viure, si son ayde ne nous seruoit de guide, aux vrais offices de la vie: ainsi, par la musique, l'ame est reduite en vne si parfaicte temperance de bonnes, louables, & vertueuse mœurs, esmouuant & apaisant, par vne naturelle puissance & secreete energie, les passions & affections, à la façon que par l'oreille les sons sont transportez aux parties spirituelles, qu'il semble, que l'ignorant de musique (comme dict Thiard) doit penser son ame estre boiteuse, & impuissante d'arriuer au but, que luy montre & promet ceste diuine science. Et pour ceste cause, tous les anciens; d'un commun accord, commandoient, que la ieunesse fust diligemment instruite en ceste science, comme celle qui tenoit le premier rang, entre les sciences necessaires pour l'institution des bonnes mœurs. Ce que tesmoigne Plutarque, quand il dict, *que les anciens Grecs faisoient fort grand compte (& non sans cause) d'estre, dès la ieunesse, bien instruits en la musique, estimans qu'il failloit former & temperer les ames des ieunes gens, à la vertu & honnesteté, par le moyen de la musique, comme estant utile à toute chose honneste.* Il est vray, qu'on

Voyez Ari-
stote au viij.
liure de ses
Politiques,
chap. cin-
quiesme.

112 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
trouue les anciens auoir vſé aucunesfois de la muſi-
que aux theatres, aux jeux, aux conuiues & banquets,
ce que teſmoigne Homere, Odiff. liu. 1. diſant:

Le chanter eſt, & danſer delectable,

Proprement deu à la fin de la table:

A quelle fin
les anciens
ont vſé de
muſique
aux bāquets.

Mais il faut entendre, que cela ſe faiſoit à bonne in-
tention, & à bonne fin, comme le monſtre Plutarque,
expliquant les vers ſuſdicts : *Si ne faut il penſer* (dit-il)
que Homere ait eſtimé vtile, le chanter ſur la fin de la table,
ſeulement pour reſiouyr & delecter la compagnie, car il y a
bien vne plus haute & plus profonde intelligence cachée ſoubs
ces vers là : par-ce qu'il a amené la muſique, au temps, propre
& oportun à faire grand profit, & grand ſecours aux hommes
(i'entends aux banquetz & aſſemblées des anciens)
la où il eſtoit expedient de l'introduire, pour diuertir & tem-
perer la force du vin (ainſi comme quelque part dit noſtre Ari-
ſtoxenus) par-ce que le vin faiēt chanceler & branſler l'ame,
& le corps, de ceux qui en vſent immoderement : & la muſique,
par la force & energie qui eſt en elle, les adoucit, & les rameine
en vne temperature toute cōtraire. Iuſques icy Plutarque.
Quant à celle qui ſe faiſoit aux theatres, faut entendre,
qu'elle tendoit au ſeruice & à l'honneur des Dieux.

Les theatres
ont ſuccedé
aux temples,
eſtant leur
appellation
deriuée de
theos, qui ſi-
gnifie Dieu.

De ſorte qu'aucuns tiennent, que les theatres ont ſuc-
cedez aux temples, & que leur appellation eſt deriuée
de ce mot Grec, theos, qui ſignifie Dieu, pour mon-
ſtrer, que tout ce qui ſe repreſentoit aux theatres, &
la muſique qui ſ'y chātoit, deuoit ſeruir à l'honneur
des Dieux; comme le remarque le meſme Plutarque,

en

en l'onzième chap. de sa musique. Voila, doncq, en quel hōneur & respect on tenoit l'ancienne musique, & à quel vsage elle a esté employée.

C H A P I T R E XIII.

De la qualité de la musique ancienne.

LA simplicité de la musique ancienne, nous est signifiée par Thyard, quand il dict, au 2. solitaire: *La musique est demeurée, en temps, contente d'une seule voix, pour le moins d'une simple mesure esgale, telle que le plein chant du iour d'buy.* Le mesme est encor déclaré par Boëce, au 20. chap. du 1. liure, & par Plutarque, disants, que l'ancienne musique est demeurée long temps, n'ayant que trois ou quatre cordes, tout au plus. Ce que tesmoigne aussi Horace, in arte Poëtica, disant:

La musique ancienne estoit d'une seule voix & d'une mesure esgale.

*Tibia, non, ut nunc, Orichalco vincula, tubaque
Emula, sed tenuis, simplexque, foramine pauco.*

Et n'estoit point seulement simple, pour le regard du petit nombre de cordes, ains aussi pour le regard qu'elle receuoit peu d'accords ou consonnances, peu de voix, & peu de modes. Pour les consonnances, Boëce, au lieu susallegué, dict, que les anciens n'auoient que le diapason, diapente, & diatessaron. Iosephus Zarlinus, dit, que les anciens vsoient seulement de consonnances parfaites, simples, sans estre redoublées, à sçauoir, diapason, diapente, & diatessaron. Car comme ils estoient grands obseruateurs de la do-

La simplicité de la musique ancienne se remarque, en ce qu'elle auoit peu de cordes, peu de consonnances, peu de voix, & peu de modes.

114 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
étrine de Pythagoras, lequel aymoît toutes choses
simples & pures, par-ce qu'en choses simples il y a as-
seurance & stabilité, au contraire és choses meslées &
brouïllées n'y a qu'inconstance & variété, ils n'ad-
mettoient nulles consonnances, sinon celles qui ti-
roient leur proportion des nombres simples 1, 2, 3, 4,
comme a esté dit cy dessus.

Touchant les voix, il est certain, que la musi-
que ancienne n'estoit point composée de tant de
parties, ny chantée par tant de voix, que celle du
iourd'huy, ains ordinairement n'y auoit qu'un seul
qui chantoit, comme plus amplement le prouue-
rons cy apres.

Quant aux modes, les anciens ne receuoient
aussi tant de modes que nous auons maintenant,
ains chacune prouince, quasi, auoit sa mode parti-
culiere, dont les modes susdictes, iusques aujour-
d'huy, en retiennent le nom: comme le tesmoigne
Pline, liuré 2. chap 22. Il n'y en auoit que trois
seulement, qui estoient les plus frequentes: à sça-
uoir la Dorienne, la Phrigienne, & la Lydienne,
comme le tout se peult voir plus amplement en
Boëce, chapitre premier, du premier liure: & en
Plutarque, au troisiéme chapitre de sa musique. En-
cor Platon en reietta la Lydienne, & retint seule-
ment la Dorienne, & la Phrigienne, comme il est de-
claré au troisiéme liure de sa republicque. La-
quelle simplicité (comme dict Boëce, au lieu que
dessus)

Les modes
les plus fre-
quentés
estoitent la
Dorienne,
la Phrigien-
ne, & la
Lydienne.

Combien a
duré celle
simplicité.

dessus) a duré iusques au temps d'Orpheus , & a esté ainsi maintenuë des anciens , pour-ce qu'il y auoit loy contre ceux qui la voudroient changer. De sorte que celuy qui vsa le premier de la septième corde , & qui osa le premier vser de la mode Mixolidienne , fust mis à vne grosse amande , comme le tesmoigne Plutarque , au dix-septième chapitre de sa musique . Et Boëce , liure premier , chapitre premier , dit , que Timothée fust banny de Sparte , pour auoir adiousté vne nouvelle corde .

Si aucuns curieux desirent sçauoir , quant la musique a esté ainsi acreuë & augmentée : par plusieurs coniectures on pouroit dire que ça esté environ le temps d'Alexandre le Grand . Car tous (quasi) sont d'accord , que ce sont esté Timothée , & Phrinis , qui ont osé les premiers contreuenir à ceste louable simplicité : comme il se peut veoir par quelque vieux poëme de Pherecrates , Poëte comique , ou la musique est représentée ayant tout le corps deschiré de coups de verges , & quant on luy demande les autheurs , & pourquoy ils l'ont ainsi accommodé , elle respond .

*L'un des premiers, qui m'ont fait cest excès
Si piteux, est un Melanipedes,
Qui avecq douze escorgées batué
M'a fait si lasche, & si molle renduë.
Mais il estoit encores supportable,*

Au pris du mal qui maintenant m'accable :

*Car en certain Cinefias d'Attique,
Maudit des Dicux, avecque sa pratique
Des cordons rompus hors d'harmene,
A acheué de rudoyer ma vie.*

*Encore m'a celuy-là moins traité
Cruellement, & non pas tant gasté
Comme Phrinis, lequel en me rettant
Son tourbillon, & me pirouëtant,
Tournant, virant, trouua douze harmonies,
Selon sa mise, en cinq cordes garnies.*

*Mais toutesfois, celuy-là, s'il fualloit
En un costé, d'autre il le rabilloit.
Timotheus apres (ma bonne Dame)
M'a deschiré, à ourrance, plus qu'ame,
Et a passé tous ceux, à me greuer.*

*Qui m'ont ozé iamais plus oultrager,
En amenant sa fade fourmilere
De ses fredons, mal plaisante maniere.*

Où on voit manifestement, que les deux qui l'ont le plus tourmenté, ont esté Phrinis & Timothée. Et, à ce mesme propos, dict encor Plutarque, que la grauité de Terpander a duré iusques au temps de Phrinis, qui estoit contemporain à Timothée. Et appert que ce Phrinis a usé, le premier de la xij. corde. Et si on veult sçauoir ceux qui ont augmenté les cordes susdictes Maurolicus le dict ainsi. *Musicam vetustam ex quatuor neruis asserit*

Ceux qui ont
augmenté les
cordes de la
musique an-
cienne.

*asserit Nichomachus . Quintam chordam adiectam à Choredo Attidis filio: Sextam à Hyagne Phrigio: Septimam à Terpan-dro: Octauam à Lichaone Samio: Nonam à Prophraastro: Decimam ab Estraco Colophonio: Vndecimam à Timotheo Mi-lesio . Et ledict Timothée, tout le premier a gasté & corrompu la grauité de l'ancienne musique, par les fredons qu'il a inuenté, decoupant & dechiquetant la musique en petites pieces & morceaux, comme dit Plutarque . Or ce Timothée estoit du temps d'Ale-xandre le Grand , comme cy deuant a esté monstré. C'estoit, doncques, de son temps que tout a esté chan-gé . D'auantage, les Grecs auoient opinion, que l'estat de la republique dependoit de l'harmonie, & que du changement de l'une, prouenoit necessairement le changement de l'autre ; dequoy Platon, en sa repu-blique, en donne bon tesmoignage comme aussi l'a remarqué le Pere Io. Mariana de la Societé de Iesus, au chap. xj. du liure des Spectacles, disant: *Itaque Pla-to ex Damonis sententia nusquam musica modos mutari absque maxima legum mutatione affirmauit .* Or est il certain que du temps d'Alexandre, l'estat de la Grece fut changé, & les republiques ruinées . On peut, doncq, licite-ment coniecturer, que ce fust lors aussi que l'harmo-nie fust changée, la musique augmentée, tant en cor-des, en voix, qu'en modes . Ce qui semble que Ho-race nous veuille signifier, en son liure de arte Poëti-ca ; car, apres qu'il eut dit :*

Tibia, non, ut nunc, Orichalco vinceta, tubaque,

Æmula,

Le change-
ment de la
musique sui-
uoit ordi-
nairement le
changement
de l'estat.

En quel tēps
a esté aug-
mentée la
musique, &
par qui.

Æmula, sed tenuis, simplexque, foramine pauco.

Il adiouste: *Postquam cepit agros extēdere victor, & vrbes
Lator amplecti murus, vinoque diurno.*

Placari genius festis impune diebus,

Accessit numerisque, modisque, licentia maior.

Puis il cōclud: *Sic prisca motumq;, & luxuriã addidit arti*

Tibicen, traxitque vagus per pulpita vœstem,

Sic etiam fidelus Voces creuere seueris.

Par lesquels vers, il mōstre clairement, que la musique ancienne s'est ainsi accruë & augmētée de cordes, de voix, & de modes, par la trop grāde licence des musiciens, lors qu'apres les guerres, & grādes victoires, chacun s'est licentieusement abandonné à toute oysiueté, à tout vice, & dissolutiō : pour à quoy remédier, l'ancienne & seuerie musique souloit seulement estre employée . Ce que nous veut aussi signifier Boëce, au 1. chap. de son premier liure, quant il dit : *Fuit verè pudens ac modēsta musica, dum simplicioribus organis ageretur : ubi verò variè promixtèque tractata est, amisit grauitatis atque virtutis modum* . Je ne veux point nyer, qu'apres les guerres & victoires des Romains, la musique n'ait aussi esté augmentée, & enrichie de plusieurs belles inuentions : mais Horace ne parle point icy de ceste augmentation, ains de la premiere & deprauee accroissance, ce qui se prouue par ce mot : *Sic prisca addidit arti* . Et cela n'a point esté fait du tēps des Romains, obstant l'appellation des cordes, & des modes de musique, qui sont toutes Grecques: Ioinct
que

que la musique estoit toute accreüe & augmentée auant que les armes des Romains fussent cogneuës en la Grece . D'où nous pouuons vray-semblablement coniecturer, que ç'a esté du temps d'Alexandre, que la simplicité de la musique a esté ainsi changée.

C H A P I T R E X V .

De la matiere & premiers elements de la musique ancienne.

C O M B I E N que l'ancienne musique, par succession de temps, ait esté augmentée, en la maniere que dit est, si est-ce, que iamais n'a eu plus de quinze cordes (sous ce mot de corde s'entendent les clefs, ou les notes, ainsi qu'on les veut prendre) qui composoient le grand & parfaicte systeme, contenant vne double octaue.

La musique ancienne n'a iamais eu plus de 15. cordes.

La premiere corde, ou note, estoit nommée *Proslambanomenè*, qui vaut autant qu'acquise, ou adioustée. Aussi ne fait elle rien aux diuisions par tetracordes, comme se voira cy après: & est ce qu'auourd'huy on dit, *Are*.

Quelles estoient les cordes susdictes.

La seconde, s'appelloit *Hypate hypaton*, c'est à dire, principale des principales, ou plus basse des basses, qui font le premier & le plus bas Tetracorde: nous la nommons, *h my*.

La troisieme, *Parhypate hypaton*, c'est à dire, sous principale des principales, ou prochaine de la plus basse des basses: entre nous est nommée, *Cfa vt*.

La quatrieme, *Lichanos hypaton*, qui signifie, mon-

stre

120 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
stre des principales, & est celle que nous appellons,
Dsolre.

La cinquiésme, *Hypate meson*, c'est à dire la principale, ou la plus basse des moyennes, ou du Tetracorde du milieu (qui respond à nostre Elamy) & s'appelle *Tetracorde meson*.

La sixiésme, *Parhypate meson*, signifiant, la prochaine de la principale, ou sous principale des moyennes : que nous disons, *Ffart*.

La septiésme, *Lichanos meson* (ainsi nommée pour les raisons dictes en *Lichanos hypaton*) respond à nostre *Gsolre*.

La huitiésme, *Meze* (qui est nostre alamire) se nomme ainsi, comme tenant le rang du milieu, au parfait & muable sisteme du *Disdiapason*, qui est la double octaue des quinze cordes, desquelles necessairement la huitiésme est au milieu; à sçauoir la plus haute du diapason bas, & la plus basse du diapason haut. Ainsi, en consideration du tetracorde meson, on la peut nommer, *Nete meson*, & n'entre au tetracorde troisiésme, nommé *Diezengmenon* (c'est à dire, des desjointes) non plus que *Proslambanomene* au premier tetracorde hypaton. Mais à vn tetracorde conjoinct (ils le nommoient *Synemmenon*) elle sert de basse, & peut estre nommée, *Hypate Synemmenon*.

La neuuiésme corde, estoit *Paramese*, c'est à dire, la prochaine en ordre de mese, esloignée d'elle d'vnton, selon le sisteme auquel les desjointes suyuent le
rang

rang prochain des moyennes, cōme nostre b fa h my, est esloigné d'un ton de alamire (lors qu'on chante en cest endroit re my) à la distinctiō du tetracorde Synemmenon, auquel on chante fa en b fa h my

La dixiesme, est *Trite diezengmenon*, ou la troisieme des d'esioinctes, pour-ce qu'elle est la troisieme de ce Tetracorde, à conter du haut en bas, ou par-ce qu'elle est la troisieme de ce diapason, à conter de bas en haut. Nous l'appellons maintenant csolfavt.

L'onzieme, *Paranete diezengmenon*, c'est à dire, prochaine de la plus haute du tetracorde *Diezengmenon*, est nostre dlasolre.

La douzieme, *Nete diezengmenon*, c'est à dire, plus haute du Tetracorde des d'esioinctes, est nostre elamy.

La treisieme, *Trite hyperboleon*, signifie la tierce, ou contenant le troisieme lieu au Tetracorde des plus hautes ou plus excellentes, à conter depuis la plus haute: & est nostre ffavt.

La quatorzieme, *Paranete hyperboleon*, c'est à dire, prochaine de la plus haute des plus hautes, est nostre g sol re vt.

La quinzieme, *Nete hyperboleon*, c'est à dire, la plus haute des plus hautes, est nostre aalamire.

Les quinze cordes susdictes, ou bien leur grand systeme, estoit diuisé en quatre Tetracordes, suyuant l'un l'autre.

La musique ancienne diuisée en quatre tetracordes.

Le premier s'appelloit *Tetracordon hypaton*, c'est à

Le premier s'appelloit

tracordo n
hypaton.

dire, des principales ou plus basses, à sçauoir, depuis hypate hypatō, iusques a hypate mesō, que nous disōs maintenāt depuis hmy, iusques a Elamy, sōnāt my la.

Le ii. tetra-
cordon me-
son.

Le second est nommé *Tetracordon meson*, ou des moyennes, commençant à hypate meson, & finissant à Mese, sonnāt my la, comme nous dirions, depuis Elamy, iusques a Alamyre.

Le iij. tetra-
cordon die-
zeugmenō.

Le troisieme est appellé *Tetracordon diezeugmenon*, c'est à dire, des desioinctes: prennant son nom de desioinctiō, pour-ce qu'il est separé par interualle d'un tō, du tetracorde meson. Aussi cōmence il à Paramese, & s'acheue à nete diezeugmenon, sonnāt my la, cōme nous disons maintenāt, depuis le my de b fahmy, iusques a elamy.

Le iiii. te-
tracordon
hyperboleō.

Le quatrieme tetracorde est appellé *Tetracordō hyperboleon*, c'est à dire, des plus hautes, ou plus excellentes; cōmençant à nete diezeugmenon, & s'acheuant à nete hyperboleon: comme nous disons, depuis Elamy, iusques Aalamire sonnāt my la. Ainsi demeure Proslambanomenē hors des deux premiers tetracordes, ne seruant que d'adioint, pour faire vne octaue à mese. Et mese est hors des deux tetracordes d'enhaut, seruant seulemēt d'octaue à nete hyperbo-

Vn cinquié-
me tetracor-
de nommé
tetracordōn
Synemmenōn.

leon. Ils auoient vn cinquieme tetracorde, collateral & conioinct aux susdicts, lequel (cōme nous auōs dict cy dessus) ils nommoient *Synemmenon*, c'est à dire, des conioinctes: pour-ce que sa premiere & plus basse corde, est la plus haute & derniere du tetra-

du tetracorde qu'ils appelloient meson, à sçauoir mese: tellemēt qu'il est lié au tetracorde des moien- nes, & confus dedans celuy des desioinctes, com- me il se peut facilement considerer. La premiere doncq du tetracorde Synēmenon est *Mese Synemmenon*, qui est alamire par b mol, sonnans my. La ij. *Trite Sinē- menon*, sonnans fa en b fa^hmy. La iij. *Paranete Sinēmenon*, sonnāt sol en c sol fa vt. La iiij. *Nete Sinemmenon*, c'est à dire, la plus haute des conioinctes, sonnans vn la en d la sol re. De chacun Tetracorde (cōme le remarque Thyard) la premiere notte, ou bien la premiere cor- de, estoit appellée *Archos*, ou *protos*: la seconde, *Deuteros*: la troisiēme, *Tritos*: & la quatriēme, *Tetratos*. Voyōs maintenāt, desquelles nottes, ou de quelles marques les anciēs vsoient, pour signifier tout cecy.

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

Où est traité des nottes anciēnes.

IL seroit difficile, certainement, de declarer en par- ticulier, toutes les nottes & marques desquelles ont vsé les anciēns, en leur musique, tant pour le grand nombre, que pour la diuersité d'icelles. Pour le fait du grand nombre, Boëce dict, au quatorziēme chap. du iiij. liure, qu'en chacune mode, chacune voix auoit sa notte particuliere, parlant en ceste sorte: *Sed quoniam* (dict-il) *per singulos modos, à veteribus musi- cis, vnaqueque vox, diuersis notulis insignita est, descriptio prius notularum videtur esse ponenda.* Lesquelles nottes

Les nottes
anciēnes en
tresgrād nō-
bre.

il décrit par tout le chapitre ensuyuant. Quant à la diuersité des notes susdictes, elle se manifeste en ce, qu'encor que les notes qu'a décrit Boëce, soient en très grand nombre, si est ce que Thiard, au deuziesme solitaire, dict, que celles qu'il a trouué en vn vieil liure, escrit à la main, sont différentes à celles de Boëce. Et à ces deux sortes sont encor différentes, celles que décrit Ioannes Froschius, au quinzième chapitre de sa musique. Car il dict, que les anciens vsoient de lettres grecques, pour notes avecque certaine distinction pour signifier vn ton entier ou demy ton seulement comme s'ensuyt. *Sicut veteres (dict-il) per paginulas lineis erectis interpositas, notulis vocum, litteris nimirum græcanicis, vel utrimque refertas, semitonia, vel vacuas & ceu hiantes illas, tonos indicarunt subinde: ita neoterici, lineis iacentibus &c.* Et n'estoient point seulement différentes, en forme & en substance (suyuant leur dire) ains encor en la disposition, & en la maniere d'escrire. Car Froschius semble dire cy dessus, qu'elles estoient escrites sur lignes droictes conformément à Boëce, au seiziesme chapitre du quatriesme liure, & à Glarean liure premier chapitre deuziesme quant il dict: *Has autem clauis in ordinem, tamquam in scalam quandam, ad Græcam olim Chordarum dispositionem, redegit Guido.* Ou il dict manifestement, que les cordes anciennes, estoient escrites sur lignes droictes cōme sur vne eschelle. Aquoy Thiard sēble cōtredire formellement d'au-

d'autant que par vn exemple qu'il mōstre à Pasithée il prouue qu'elles ont esté disposées & couchées cōme les nostres . Qui pourra, doncq, specifier le nombre & diuersité d'icelles ? Ce neātmoins, si nous voulons bien considerer, & regarder vn peu de plus près l'intention des auteurs susdicts, il sera facile de les accorder, & de cognoistre à peu près la maniere qu'auoient les anciens, d'escrire leur musique.

Premierement, doncq, il est certain que les anciens n'ont point eu des notes particulieres pour chanter ou solfier leur musique, comme nous auons auourd'huy, vt, re, my, fa, sol, la, comme a esté dict au 9. chapitre; ains vsoient seulement de certaines marques, ou caracteres, lesquels estants accommodés sur chacune sillabe, signifioient, combien la voix deuoit estre haussée, ou baissée. De cecy nous certifie Thiard, quāt il dit: *Il seroit difficile de resoudre la perplexe question de ceux qui enquierent si la disposition des cordes a guidé par longue experience la voix humaine; ou au contraire, si à l'imitation de la voix, les sons ont esté accommodés aux cordes.*

Mais comme qu'il en soit, ie sçay bien (dit-il) que les anciens, au lieu des lignes, espaces, notes, clefs, & autres marques usitées pour la chanterie de ce temps, escriuoient sur les vers certains caracteres, accommodés à chacune sillabe, selon lesquels, la voix se deuoit hausser ou baisser en tout le système. Or quels estoient les caracteres, ou marques susdictes, il le donne à entendre, quant il dict, que les marques susdictes representoient les clefs: dont commençant

Les notes
anciennes
estoit dis-
posées sur
les vers.

Les notes
anciennes
representoient les
clefs.

126 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
à *Proslambanomene* (qui est la premiere) il les décrit
toutes, selon l'ordre que monltrerons cy apres . Veu,
doncques , qu'ils n'auoient que quinze cordes, ou
clefs (comme a esté monsté cy dessus) il s'ensuyt,
qu'ils n'auoient aussi que quinze notes, ou quinze
marques ordinaires , pour les signifier . Et n'estoit
besoin qu'elles fussent ouuertes ou serrées, ou au-
trement disposées pour signifier le ton , ou demy
ton, car la distance ordinaire qu'il y a de chacune
clef à l'autre, le declare suffisamment.

Les clefs ou
les voix de
la musique
font con-
duites de
bas en haut.

Quant à ce que l'vn dit, qu'elles estoient sur li-
gnes droittes, & l'autre sur lignes couchées, il n'y a
point de difficulté, la chose est toute claire . Car de-
puis qu'il a esté resolu que la voix humaine doit
estre conduite de bas en haut (comme dirons cy
apres) il s'ensuyt, qu'à l'imitation d'icelle, les clefs
qui la representent doiuent estre aussi conduites de
mesme sorte . Qui est aussi cause, que Guido (com-
me a esté dict) a disposé les nostres à l'imitation des
Grecs, sur lignes droittes, comme sur vne eschelle, dit
Glarean . Mais comme ceste disposition ne peut em-
pescher que les notes du iourd'huy (qui toutesfois
nous representent les clefs, comme les anciennes) ne
soient écrites sur lignes couchées, aussi fault-il croire
qu'elle n'a peu empescher les anciens d'ecrire leurs
vers à l'ordinaire , & disposer leurs notes sur les
vers susdicts , comme sur lignes couchees, suyuant
l'exemple que nous en donne Thiard, que monstre-
rons

rons tantost . Autrement, il eut esté impossible de lire leurs vers, ny chanter leur musique . Mais il y a ceste difference , entre les nottes modernes & anciennes, que celles du iourd'huy ont cela de particulier, qu'elles signifient certaine lögueur de temps, ce que les anciennes n'auoient point, d'autät qu'il ne leur estoit point besoin . Car n'ayant les anciens, en leur musique, autre mesure que celle de leurs vers (comme dirons cy apres) la longueur ou briefueté des sillabes obseruce des Orateurs , ou Poëtes anciens , suppleoit à cela . Il est vray, que Zarlinus dit, que leurs nottes contenoient deux marques, desquelles l'vne signifioit la clef, & l'autre la longueur ou briefueté de la voix : mais il fault dire, que les marques susdictes n'ayent esté generalles, d'autant qu'elles n'ont esté cogneuës des autres musiciens, qui ont escrit des nottes anciennes : pour le moins, ie ne les ay peu remarquer . Et fault dire, qu'aucuns particuliers seulement ont vsé des deux marques susdictes . Quant à ce que dict Boëce, qu'en chacune mode , chacune voix auoit sa notte particuliere: il fault expliquer son dire selon son intention , laquelle n'est autre , au lieu susallegué , que de prouuer la diuersité des sept modes , qui prouiennent des sept especes de diapason . Car ayant prouué au quatorziesme chapitre du liure susdict que de sept especes de diapason , se forment sept modes, en telles parolles : *Has, igitur, constitutiones si quis*

Les anciens n'auoient autre mesure, en leur musique, que celle de leurs vers.

faciat acutiores, vel in grauius totas remittat, secundum supra dictas consonantiae species, efficiet modos septem, quorum nomina sunt, &c. Il veut prouuer au 16. chapitre que les sept modes susdictes sont differentes, par les diuerses notes . Car si vous esleuez, ou abaissez (dit-il) la premiere voix du diapason, il faut necessairement, que toutes les autres soiēt aussi esleuées, ou abaissées, &, par consequent, seront toutes diuerses . Voicy ses mots : *His, igitur, ita praemissis, si duo ordines in his diapason consonantia constituti, sibi inuicem comparentur, ut quis ordo sit grauior possit agnosci, si proslambanomenos proslambanomenone fuerit grauior, vel qualibet alia vox, eiusdem loci voce grauior pernotetur, in eodem scilicet genere constituta, totum quoque ordinem necesse est esse grauiorem : tamen id melius sumetur ad medium, quae est meze : duorum enim ordinum bis diapason consonantium, cuius meze fuerit grauior, eiusdem totus ordo grauior erit . Nam caetera singula singulis comparata, nihilominus grauiores inuenientur . Itaque si media ab alia media tono acutior videatur, aut grauior, omnes quoque nerui, si in eodem genere sint, singuli singulis comparati, tono acutiores, aut grauiores esse videbuntur .* Or si toutes les voix sont diuerses, il fault aussi que les notes soient diuerses, &, par consequent, en chacune mode, chacune voix aura sa note diuersé . Et à la verité, la diuersité de la note vaut beaucoup, pour monstrier la diuersité de la voix, car comme vn mesme signe signifie vne mesme chose, aussi vn signe diuers doit signifier chose diuersé . Et auons nous mesmes vsé, quasi,

de

de semblable argument, quant, par les six notes, *ut, re, my, fa, sol, la*, auons prouué, qu'il falloit auoir six modes principales, comme se peut voir cy dessus. Car si la premiere note, qui sert de fondement & de base au diapason, faict changer toutes les autres (comme a esté dict) donnant, par ce moyen, autre air, autre nature, & qualité à la mode; il falloit aussi necessairement, veu qu'il y a six modes principales de diuerse nature & qualité, qu'il y eut six diuerses notes, pour declarer ceste diuersité: ce qui a esté verifié, par-ce que *Ionicus* a l'vt: *Dorius*, le re: *Phrygius*, le my: *Lydius*, le fa: *Mixolydius*, le sol: *Eolius*, le la. Mais comme cela n'empesche point, qu'on ne puisse vser indifferemment des six notes susdictes, en toute sorte de modes (comme a esté dict) aussi les diuerses notes de Boëce, n'ont peu empescher les anciens, d'vsr de quinze notes particulieres & ordinaires en leur musique (qui representent les quinze clefs) telles que les décrit Thyard, comme s'ensuyt.

Proslambanomene, est vn Z. & vn demy H. ainsi Z_H. 1.

Hypate hypaton, est vn Γ. figuré à l'enuers, sus vn Γ. droit, ainsi Γ̄. 2.

Parhypate hypaton, estoit d'un B. & d'un Γ. renuersé le dessous dessus, ainsi B̄. 3.

Lichanos hypaton, estoit marqué d'un Φ, & d'un E. imparfaict en bas, ainsi ΦE. 4.

5. *Hypate meson*, estoit representé par vn O. séparé, & les deux demy cercles disposez ainsi ξ .
6. *Parhypate meson*, estoit d'un P. & d'un Ω . le dessous dessus, ainsi \mathcal{P} .
7. *Lichanos meson*, auoit vn M. & vn Γ . ainsi, $\overset{M}{\Gamma}$.
8. *Meze* se notoit de I. & Λ . couché, ainsi $\overset{I}{\Lambda}$.
9. *Parameze*, de Z. sus vn Γ . couché, ainsi $\overset{Z}{\Gamma}$.
10. *Trite diezeugmenon*, de E. & Γ . le dessus dessous \mathcal{E} .
11. *Paranete diezeugmenon*, de M. le dessus dessous, & Z. ainsi \mathcal{M} .
12. *Nete diezeugmenon*, de Φ . couché sur N. ainsi, $\overset{\Phi}{N}$.
13. *Trite hyperboleon*, de Y. le dessous dessus, & deux traictés de Z. ainsi, \mathcal{Y} .
14. *Paranete hyperboleon*, d'un M. marqué d'un traict aigu, & vn Π . tracé de mesme, ainsi $\overset{M'}{\Pi}$.
15. *Nete hyperboleon*, d'un I. tranché, sus vn Λ . couché & tracé, ainsi, $\overset{I}{\Lambda}$.

Du Tetracorde des conioinctes, qu'ils nommoient synemmenon: *Trite* àuoit pour notte, vn Φ . couché sus vn Λ . le dessus dessous, \mathcal{E} .

Paranete synemmenon, d'un Γ . & d'un N. ainsi, $\overset{\Gamma}{N}$.

Nete synemmenon, estoit ω . & Z. ainsi, $\overset{\omega}{Z}$.

Telles sont les figures, par lesquelles ils representoient les sons des quatre Tetracordes, & du cinquiesme conioinct, en la musique Diatonique. Car

en la

en la chromatique, & enharmonique, ils notoient avecq autres marques les cordes muables, desquelles ne voulons parler icy, car pour ce siecle, la chose sembleroit trop curieusement recherchée, qui ne conuientroit à la briefueté, de laquelle auons promis vsér en ce discours. Mais affin qu'on voye mieux la façon dont ils vsoient, nous mettrons icy l'exemple qu'en donne Thiard, au lieu susallegué.

E W A O W E E
L Z 7 N Z L L

Plus d'une paix rebelle,

E W A O W E E
L Z 7 N Z L L

Vostre douceur cruelle,

A A A O W O O
7 7 7 N Z N N

Au travail me dispose

A O W E W
7 N 7 L Z

Plus ie repose.

La façon
dont vsoient
les anciens,
pour escrire
leur musi-
que.

Les notes vsitées aujourdhuy sont telles.



*Plus d'une paix rebelle, au travail me dispose, plus ie repose.
Vostre douceur cruelle,*

On pour-

On pourroit mettre icy plusieurs autres exemples, comme celuy que nous propose Puteanus en son liure intitulé Musathena, & autres: Mais qu'est-il besoing, veu qu'on n'vse plus de ceste maniere d'escripture. Il suffira d'auoir monstré briefuement la maniere dont vsoient les anciens pour escrire leur musique.

Les anciens
ont eu au-
tres notes
que celles
qui sont cy
dessus speci-
fiées.

Il est certain toutesfois, que les anciens ont eu plusieurs autres notes & marques, pour signifier la diuersité des sons. Car qui croira qu'ils en ont tousiours vſé d'une mesme sorte, quant de nostre temps nous en voyons si grande diuersité? Je me rapporte à tant de chiffres, & tant de sortes de tablatures, dont vſent encor auïourd'huy les instrumentistes pour noter leurs sons. En combien de diuerses sortes a esté noté le chant Gregorien? Nicolaus Volitus vous le dira, lequel au chapitre deuxiesme, liure second en recite douze sortes diuerses; laissant encor les pieds de mouche (qu'on appelle) desquels ont vſé noz grands peres. Il ne fault point douter, doncq, que les anciens n'ayent eu plusieurs autres caracteres & marques, que celles qui sont icy spécifiées: dequoy Thiard donne bon tesmoignage, quand il diét: *Ceste diuersité me laisse en opinion, que les anciens, en maintes sortes marquoient les notes, pour monstrer quelle part il falloit estendre la voix.*

Mais

Mais ceste cy suffira, pour declarer aucunement la maniere qu'ils auoient de noter & escrire leur musique.

CHAPITRE XVII.

Où se monstre la corformité qu'il y a de nostre musique à l'ancienne.

SI nous voulons maintenant considerer les clefs susdictes, desquelles vsoient les anciens, & les notes ou marques, par lesquelles ils les ont signifiez, & les conferer avecq celles du iourd'huy: nous trouuerons (sans doute) qu'elles nous representent & signifient vne mesme chose, à sçauoir la diuersité des sons, disposez en vn mesme ordre, selon le mesme genre de musique (qui est le genre Diatonique) diuisez en mesmes tetracordes, n'y ayant que l'écriture, & l'appellation differente, qui ne peut rien changer à la substance de la musique. Je sçay bien, que ce mot de tetracorde n'est point maintenant vsté, & partant incogneu de plusieurs: si on veut, toutesfois, prendre esgard à la disposition de nostre musique, nous la trouuerons diuisée en mesmes tetracordes, qu'a esté la musique ancienne. Ce que Guido Aretinus n'a point oublié d'observer en sa table, laquelle il a disposé en sorte, que la quarte y est expressement remarquée, affin qu'elle fust continuellement repe-

tée,

Nostre musique est la mesme que celle des anciens, disposee en vn mesme gêre de melodie.

Nostre musique diuisée en mesmes tetracordes que l'ancienne.

134 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 tée, & que nostre chant, par ce moyen, fust di-
 uisé en *tetracordes*, c'est à dire, en quartes, com-
 me celuy des anciens : ainsi que fort bien nous
 l'enseigne Glarean, au deuxiesme chapitre de son
 premier liure, en ces mots : *Porrò deinde in spatio
 supra secundam lineam, duas Guido ponit Voces, fa, G,
 ut, præposita C. littera, ut nouus hic Vocum ordo in-
 cipiât, qui præcedentem ordinem ascensu deficientem exci-
 piat, nec tamen ad finem prioris, sed in medio, ut na-
 tura similes Voces in eadem locentur claue.* Ou il remar-
 que manifestement ceste diuision en *tetracordes*,
 quant il dict, qu'au milieu, c'est à dire, à la quar-
 te, se doit renoueller l'ordre, à sçauoir, en C fa
 vt, c'est à dire, au fa; nous enseignant, qu'après
 auoir chanté, *ut, re, my, fa*, commençant en G vt
 (qui est la premiere clef) il fault de nouueau re-
 peter, *ut, re, my, fa*, en c fa vt, affin que, com-
 me le grand systéme des anciens s'acheuoit en qua-
 tre *tetracordes*, c'est à dire, en repetant quatre
 fois, *my, fa, sol, la*, (comme a esté dict) ainsi
 le nostre s'acheue, en repetant plusieurs fois, *ut,*
re, my, fa, qui est la cause (comme dict Glarean)
 que Guido a adiousté vt, en C fa vt. De sorte,
 qu'encor que les six nottes que nous auons pour
 le iourd'huy, ayent esté fort subtilement inuentées
 par ledict Guido, pour les raisons reprises au neufies-
 me chapitre, si est-ce, qu'elles n'empeschent aucu-
 nement les *tetracordes* susdictes, qui se decla-

Quel estoit
 les *tetracor-*
 des anciens.

Quels sont
 les *tetracor-*
 des de la
 musique
 moderne.

rent

rent manifestement en la repetition continuelle des quatre notes susdictes, *ut, re, my, fa*, comme se verra tantost.

Il est vray, que nous auons maintenant plus grand nombre de clefs, & par consequent, plus grand nombre de tetracordes: car les anciens n'en auoient que quinze, comme a esté dict. Guido en a mis vingt en sa table: voyés Glarean au deuxiesme chap. du premier liure. Franchin, au liure premier en met vingt & deux, nous en auons maintenant vingt & trois, & en pourrōs encor auoir d'auantage, si la musique va ainsi s'augmentant, cōme nous la voyōs aller journellement. Mais ceste augmentation n'apporte aucun changement à la musique, ains plustost declare la dignité & excellence de sa nature, qui est telle, qu'elle peult estre tousiours augmentée, non seulement de la part du musicien (lequel licitement peut approfondir le bascontre, ou esleuer le dessus autant que luy plaist, & par ce moyen, augmenter les clefs autant que le requerra, ou la nature de la mode, ou la bonne resonnance de sa musique: comme se peut voir en nostre hypophrygiene (*O grand Dieu*) ou le bassecontre descend vne quarte plus bas qu'Are: & en la hypodoriene (*quant nostre vie humaine*) ou le dessus monte vne quarte plus hault qu'ela) ains encor de la part de la musique mesme, laquelle ayant le nōbre pour son sujet, peut estre

infini-

La musique
peut estre in-
finimēt aug-

mentée suy-
uant la na-
ture de son
sujet, qui est
le nombre.

infiniment augmentée, suyuant la nature du nombre (comme dict Boëce liure premier chapitre vj.) & nous peut produire autant de consonnances & accords, qu'on pourroit desirer. La demonstration en est facile, car de six à douze, il y a proportion double, en laquelle proportion consiste le diapason: de 6. a 9. il y a proportion sesquialtere, en laquelle consiste le diapenté: & de 6. a 8. la proportion sesquitierce, en laquelle consiste le diatessaron, comme a esté encor dict cy dessus. Lesquels nombres, & proportions, se peuent infiniment multiplier: par ce que de douze a 24. il y a proportion double: de douze a 18. la proportion sesquialtere: & de 12. a 16. la proportion sesquitierce. Semblablement, de 24. a 48. & de 48. a 96: & ainsi infiniment (suyuant la nature du nombre) se peuent multiplier, tant les proportions doubles, que sesquitierce, & sesquialtere. Qui faict, que les accords musicaux (qui consistent és proportions susdictes) peuent semblablement estre repetez autant de fois que l'on voudra. Car d'Arc en alamire, il y a vne octaue, qui consiste en la proportion double: & d'Arc en Elamy, vne quinte, qui consiste en la proportion sesquialtere: & d'Elamy en alamire, il y a vne quarte, qui consiste en proportion sesquitierce. Derechef, d'alamire en aalamire, il y a encor vne octaue, avecq la quinte, & la quarte, en la proportion sesquitierce, & sesquialtere; & de cest aalamire, iusques à vn autre aalamire, il y a

Les conson-
nances de
musique
peuent estre
infiniment
repetées.

encor

encor vne octaue; & ainsi se peuuent repeter les octaues avec les quintes & les quartes, & proportions auant-dictes (suyuant la nature du sujet) autant de fois que l'on voudra . Qui est l'argument dont vsoit Platon pour prouuer la stabilité & perpetuelle durée d'une repub. si elle garde l'harmonie & proportions musicales, d'autant qu'elles sont de perpetuelle durée : comme le prouue quelqu'un, escriuant sur Platon, disant: *Hæc autem numerorum series infinita esse potest, quia tunc vis & potestas, æque est infinita partitione, et dimensio quelibet : ita reipublicæ bene constitutæ forma stabilis erit, quamdiu rationes rectas, & aurium suauitati congruentes, seruabit .* Et autre part : *Si, igitur, rationum, quæ suauem concentum efficiunt, delectus habeatur in perpetua serie numerorum, sempiterna respublica futura sit .* De sorte, qu'il prouue la perpetuelle durée d'un estat, ou republique, par la perpetuelle continuation des accords & proportions de musique, lesquelles (comme a esté dict) se peuuent infiniment repeter, suyuant la nature du nombre . Par ainsi se voit que cela ne nous peut rendre differents aux anciens, lesquels ayans les memes nombres & proportions que nous pour fondement, ont peu repeter leurs cordes & tetracordes aussi bien que nous . Ce que verra clairement celuy qui les voudra rapporter aux clefs que nous auons maintenant, comme a esté fait cy dessus . Mais laissant ceste multitude de cordes, ou d'accords (qui depend de la volonté des hommes, comme a esté dict)

Nostre musique est fondée sur memes principes & fondemens, que celle des anciens, à scauoir sur le nombre & proportions.

& confiderant feulement, combien de clefs essentielles, ou combien de cordes & tetracordes font neceffaires à l'harmonie, ou bien à la musique, on trouuera estre certain que nous fommes cōformes aux anciēs. Car si nous confiderons la grandeur du diapason (qui est le vray & vnique fondement, & la mesure essentielle tant de l'ancienne que de nostre musique) nous la trouuerons contenir sept interualles seulesmet, qui sont les sept clefs essentielles de la musique, lesquelles ne peuuēt fournir que deux tetracordes essentiels, qui se repetent continuellement, suyuant l'ordre des deux sortes de chant ; à sçauoir, de \natural quaire, & de nature., qui s'entresuyuent tousiours l'vn l'autre : &, comme nous auons prouué cy deuant, que ce qui est pardeffus le diapason, n'est qu'une repetition de ce qui est contenu en iceluy : aussi fault-il croire, qu'il n'y a que deux tetracordes essentiels, & que les autres qui sont pardeffus le diapason, sont les mesmes que ceux qui sont contenuz en iceluy . En suytte de quoy, il appert, qu'encor que nous ayons dit que les anciens auoient quatre tetracordes, si est-ce qu'il n'en y a que deux essentiels, & que les autres deux sont les mesmes que les deux premiers : ce qui s'entendra facilement, si on les veut rapporter aux clefs que nous auons aujourd'huy . Car le premier tetracorde, qu'ils appelloient *tetracordon hypaton*, estoit (comme a esté dict) depuis \natural my, iusquès Elamy : & le deuxiesme, qu'ils appelloient *tetracordon mezon*, estoit depuis Elamy,

Il n'y a que deux tetracordes essentiels.

Elamy,

Elamy, iusques alamire . Pour fournir leur troisieme tetracorde, il a esté dict, qu'il falloit monter vn ton (& partant estoit appellé *tetracordon diezeugmenon*, qui signifie desioinct) pour trouuer b fa h my , iusques clamy , qui respond notoirement au premier: & le quatriesme, appellé *tetracordon hyperboleon* (comme le plus haut, & le plus excellent) estoit d'elamy, en aalamire, qui est le mesme que le deuxiesme . Ce qui monstre cuidemment, que les anciens n'en auoient que deux essentiels, non plus que nous, estant les deux derniers les mesmes que les premiers . Et n'importe que les quinze cordes & les quatre tetracordes des anciens ont eu chacun leur propre nom, car cela estoit necessaire pour les recognoistre, & distinguer entre le haut & le bas ; ce que mesmes nous voyons encor estre obserué entre les nostres : car nous auons dit, que les sept clefs sont escrites, la premiere fois par grandes lettres ; la deuxiesme, par petites, & la troisieme, par lettres redoublées . Ce que remarque aussi Glarean, au troisieme chapitre de son premier liure . Par lesquelles lettres se peuvent aussi recognoistre noz diuers tetracordes, ne plus ne moins que ceux des anciens . D'où se voit, que nous sommes d'accord avecq les anciens, touchant ce faict icy .

Mais nous auons parlé d'vn cinquiesme tetracorde, que les anciens appelloient *Synemmenon*, different aux autres, lequel semblera maintenant

nous rendre contraires aux anciens : car si nous n'auons que deux tetracordes essentiels, lesquels suffisent pour l'accomplissement du Diapason, ou bien de la musique, ausquels aussi tous les autres sont reduits, comme a esté suffisamment monstré ; ce cinquiesme icy ne sera point seulement inutile, ains nous rendra du tout contraires aux anciens, lesquels le reçoient tous conformement . A quoy nous respondons, que ce cinquiesme icy n'est point en droite ligne, ny en mesme ordre que les autres deux (lesquels sans doute, suffisent pour l'accomplissement du diapason, duquel depend la perfection de la musique) ains en ligne collateralle . Et n'y a rien qui nous rend plus conformes aux anciens que cectuy-cy, lequel nous represente au vif, le chant *bmolaire*, que nous auons maintenant : car, comme nous auons dit cy dessus, que le tetracorde susdict est appellé *Synemmenon* (c'est à dire conioinct) par-ce qu'il est meslé & ioinct au precedent : & que sa premiere & plus basse note est la derniere & plus haute du deuxiesme tetracorde, appellé *Mezon*, commençant à meze (qui respond à nostre alamire) & finant à *Nete Synemmenon* (qui respond à nostre *la* solre par *bmol*, sonnant *my*, la) ainsi nostre chant *bmolaire* est ioinct avecq le chant de nature, par-ce que la premiere & plus basse clef de son tetracorde est la derniere & la plus haute du tetracorde de nature, qui est *ffavt*, & cōmençant à ladiete clef d' *ffavt*, iusques a *b fa* $\frac{1}{2}$ *my* par

Le cinquiesme tetracorde des anciens nommé *Synemmenon*, nous rend d'accord avecq les anciens, nous representant le chant *bmolaire*.

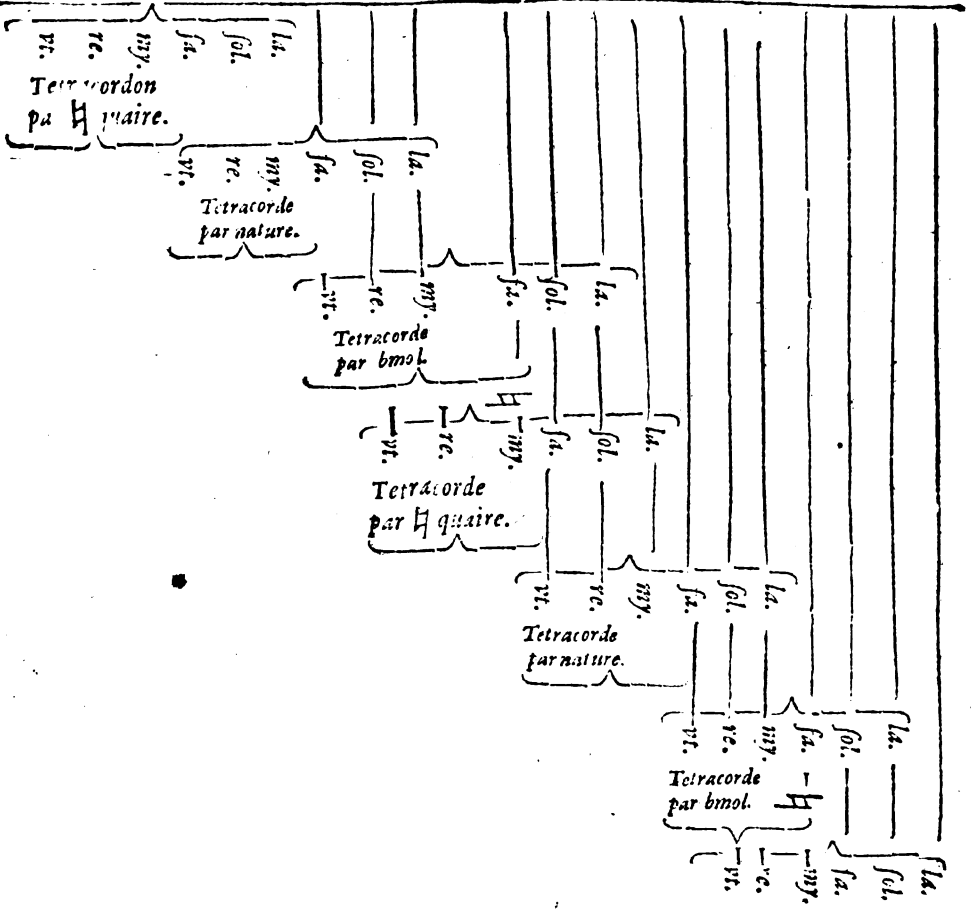
par b mol, sonne vt fa . Qui est vn grand embellissement & enrichissement de la musique caché sous le tetracorde *Synemmenon* ; d'autant que ces deux tetracordes de b mol & de nature s'entresuyuent continuellement l'un l'autre (à l'exclusion du chant de *h* quaire) & se faiët comme vne nouvelle musique. Ce qui sert de tres-ample tesmoignage que nous n'auons point seulement les mesmes modes en semblable nombre , ains les mesmes clefs disposées en mesme genre de musique, diuisees en mesmes tetracordes que les anciens : sauf qu'ils auoient le *my*, & nous auons maintenant l'*vt* pour la premiere notte, par-ce que *Proslambanomenos* (qui respond à nostre *Are*) leur a esté adiousté . Et depuis , *Guido* nous a encor adiousté l'*vt* pour les raisons cy dessus declarées ; qui est cause qu'il nous fault considerer la table & les tetracordes deux nottes plus bas que les anciens, comme amplement se peut veoir en ceste table en laquelle sont remarquées les tetracordes anciens & modernes.

Tetracordon
Synemmenon.

- Tetracordon Hypaton.
- Tetracordon Mezon.
- Tetracordon Diezeugmenon.
- Tetracordon Hyperbolon.

Nete Hyperboleon.
 Paramete Hyperboleon.
 Trite Hyperboleon.
 Nete Diezeugmenon.
 Paramete Diezeugmenon.
 Trite Diezeugmenon.
 Paramete.
 Meze.
 Lichanos Mezon.
 Parhypate Mezon.
 Hippate Mezon.
 Lichanos Hypaton.
 Parhypate Hypaton.
 Hippate Hypaton.
 Proslambanomenos.

ee.
 dd.
 cc.
 bb.
 aa.
 g.
 f.
 e.
 d.
 c.
 b.
 a.
 G
 F
 E
 D
 C
 B
 A
 G



CHAPITRE XVIII.

Des consonnances de musique.

L reste-encor à voir si nous ne sommes point differents aux anciens, touchant les accords & consonnances de musique. Car combien qu'il soit vray, & qu'il soit assez prouué que nous auons les mesmes accords parfaicts, à sçauoir le diapason, diapenté, & diatessaron, lesquels estans fondez sur les mesmes nombres & proportions qu'auons dict cy dessus, se peuuent aussi repeter & multiplier en la sorte qu'a esté dict; qui faiët que nous sommes d'accord touchant les consonnances susdictes: si est-ce qu'il semble que nous soyons differents touchant les accords imparfaicts, lesquels auparauant n'ont esté cogneuz des anciens. Car encor que Glarean en semble douter, quant il dit au neufiesme chapitre du premier liure, parlant des accords & consonnances imparfaictes: *quas nescio an apud veteres vsquam reperias*: si est-ce que Boëce l'affirme au septiesme chapitre de son premier liure, quand il dict: *Illud tamen esse cognitum debet, quod omnes musicae consonantie aut in duplici, aut in triplici, aut in quadrupla, aut in sesquialtera, aut in sesquitercia proportionem consistunt*. Et puis il montre quelles sont les consonnances qui dependent des proportions susdictes, quant il adiouste: *Et vocabitur quidem que in numeris sesquitercia est, diatessaron in sonis; que in numeris sesquialtera, diapente ap-*

Nous auons les mesmes, & autant de consonnances parfaictes que les anciens.

pellatur in Vocibus : quæ vero in proportionibus dupla est, diapason in consonantijs ; tripla vero, diapente & diapason . Par où appert que les accords imparfaits n'ont point esté cognuz des anciens : non seulement par-ce que Boëce n'en faiët aucune mention, mais aussi par-ce qu'au chapitre sixiesme il donne raison pourquoy ils ne doiuent estre receuz : à sçauoir, pour-ce qu'ils tirent leur source de proportion superpartiente, laquelle n'est point propre à l'harmonie, disant comme s'ensuyt : *Superpartiens, autem, inæqualitas, nec seruat integrum, nec singulas admittit partes, atque idcirco, secundum Pythagoricos, minimè musicis consonantijs adhibetur .* Et semble que Platon soit aussi de mesme opinion, par-ce qu'en l'harmonie naturelle par laquelle il monstre que Dieu a créé cest vniuers, il n'vse que de consonances parfaites, ou bien de proportions desquelles dependent les consonances parfaites, disant ainsi que s'ensuyt, In Timeo : *Primam ex omni firmamento partem tulit (Deus, nimirum) hinc sumpsit duplam partem prioris, Tertiam vero, secundæ hemioliam, sed primæ triplam, & quartam, duplam secundæ, & cætera .* Par lesquelles parolles (comme encor a esté dict) il nous declare les nombres, 1. 2. 3. 4. esquels consistent les proportions auant-dictes, desquelles sont tirées les consonances parfaites, car d'un à deux il y a proportion double, en laquelle consiste le diapason : de deux à trois proportion sesquialtere, en laquelle consiste le diapenté : de trois à quatre pro-
portion

portion sesquiterce, en laquelle consiste le diatessaron : & d'un à trois proportion triple, en laquelle consiste le diapason avecq diapenté : & d'un à quatre proportion quadruple, en laquelle consiste le disdiapason, que nous appellons double octaue . Par où on voit manifestement qu'il ne fait aucune mention des consonnances imparfaites . Or si l'harmonie artificielle (comme dit Boëce, liure premier, chapitre vingtiesme) doit imiter la naturelle, elle ne doit estre aussi meslée de consonnances imparfaites, lesquelles toutesfois sont en tres frequent usage en la musique du iourd'huy . Pour esclarcissement, doncq, nous disons que les anciens ont aussi cogneu & pratiqué les accords imparfaits, mais plus sobrement qu'on ne fait auourd'huy . Ce que Iean Froschius, au septiesme chapitre de sa musique, prouue, par-ce qui suyt au mesme texte de Platon, in Tymco, quant il dict: *Pot hęc, spatia, que inter duplos & triplos numeros habant, insertis partibus, adimplebat.* Entendāt fort à propos, par les parties inserrees, les accords imparfaits, lesquels il dit auoir esté cognuz par Platon, comme ledict Froschius donne à entendre, au dixiesme chapitre de sa musique, disant: *Quamquam antiquitas, symphonias dumtaxat quinque tradiderit, tamen recentiores musici, non modo non ex agro (ut aiunt) allatas, Verum etiam ex dogmatis Platonis (præsertim de mundana animæ conditione, & connexion vinculorum supra recessita) his quinque, plures & inesse probè didicerunt, & adsignarunt.* Et vn peu plus

Les anciens ont aussi cogneu & pratiqué les accords imparfaits.

146 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
auant, au mesme chapitre il adiouste: *Eæ sunt illæ partes* (parlant des accords susdicts) *quæ inter duplos & triplos, & ob id, etiam inter hemiolios, ex multiplicatione, vinculorum vice, iuxta Platonis sententiam supra recensitam, insertæ sunt*. Et combien que Boëce, au lieu cy dessus allegué, face difficulté de receuoir les consonnances susdictes, suyuant l'opinion de Pythagoras, qui n'admettoit que choses simples & parfaites (comme a esté dict) si est-ce, que (suyuant l'opinion de Ptolemæus) il ne les reiecte point du tout, comme se peut voir au sixiesme chapitre susdict, en ces parolles: *Ptolemæus, tamen, etiam hanc proportionem* (*videlicet super partientem quæ imperfectis consonantijs conuenit*) *inter consonantias ponit*. A quoy s'accorde Thiard, au deuxiesme solitaire, disant comme s'ensuyt. *Les tierces, & les sextes, ont esté cognéës des anciens, bien que moins vsitées*. Dequoy il donne deux raisons, desquelles la premiere est, qu'elles ne portent point le nom de vrayes consonnances, à cause que leur source est tirée (dict-il) de non raisonnable proportion: l'autre raison qu'il donne, est, parce qu'elles ont esté trouuées en la composition des interualles chromatiques, & enharmoniques, comme se peut voir plus amplement, au lieu susallegué. Ainsi appert clairement que les accords imparfaits ont esté cognuz & pratiquez des anciens, mais (selon le dire conforme de tous) moins vsitez qu'aujourd'huy. Car il est certain qu'ils ne sont point
necessai-

necessaires en l'harmonie, laquelle, estant d'une nature tres-parfaicte ne veut estre aussi composée que d'accords tres-parfaicts, contenuz és proportions avant-dites, tirées des nombres 1. 2. 3. 4. qui sont les plus simples & les plus parfaicts de tous, comme a esté monstré cy dessus : & partant, comme Platon, Pythagoras, Boëce, & plusieurs autres les ont excluz de l'harmonie, aussi Thiard ne les y comprend point, ains dit seulement (parlant des accords & consonnances imparfaictes. *(Bien sont elles entrées (dict-il) en la chanterie diatonique, comme touchants harmonieusement l'oreille .* Donnant assez à entendre, par ces mots, que telles consonnances ne sont point reçues comme parties essentielles & necessaires, ains pour orner, remplir, & agençir la musique ; ou bien (comme dict Froschius, apres Platon) pour lier & assembler les accords parfaicts . Ce que ie vouldroy que fut bien entendu de plusieurs musiciens de nostre temps, car ils sçauoient, quand, & comment il en fault vser ; à sçauoir, quant elles touchent harmonieusement l'oreille : & partant s'abstiendroient d'vsfer si licentieusement de la tierce, en dessous de l'octaue, si ce ne fust legierement, & en passant seulement, sans qu'il soit licite de s'y arrester, ny finir en icelle ; d'autant qu'elle empesche & obscurcit entierement le lustre, & la douceur de l'harmonie . Ce qu'entendent fort bien les bons organistes, lesquels iamais ne feront finir le teneur, ou la taille, par

Quand, & comment
 on doit vsfer
 des accords
 imparfaits.

148 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
vne tierce, contre le bas, estant la quinte son propre accord.

La pratique nous le monstre aussi, d'autant qu'en vn Faubourdon (ou on remarque la douceur de l'harmonie plus que nulle autre part) iamais le teneur ne tient la tierce contre le bas. Le mesme se peult dire d'une musique bien dressée.

La quarte ne peut auoir nom de bone consonance, si elle n'est en son lieu naturel, à scauoir au dessus la quinte.

En oultre, la raison y est euidente : car si la quarte (comme dict Thiard) ne peut auoir nom de bone consonance, si elle n'est en son lieu naturel, qui est apres la quinte (comme le remarque Boëce liure 1. chapitre 32.) aussi pouuons nous dire qu'on ne peult remarquer ny iuger de la bonté de la tierce si elle n'est en son lieu naturel, qui est par dessus la quarte. Car c'est la tierce surdouble (qu'on appelle dixiesme) qui touche harmonieusement l'oreille; c'est elle, qui comme vne couleur brillante donne lustre & sert d'ornement & d'embellissement à la musique, comme il se voit en vne cadence bien ordonnée, d'autant qu'en icelle toutes les consonances sont disposees en leur place & ordre naturel; par-ce que les plus dignes & parfaictes precedent les indignes & imparfaictes; le teneur ou la taille occupant la quinte, & le haut contre la quarte, contre le teneur, en accomplissant le diapason contre le bas, lesquels comme parties premieres, principales, & essentielles, doiuent estre fermes & stables : mais le dessus, comme accessoire, doit

doit tenir le dernier lieu, qui est d'une tierce surdouble, laquelle donne lustre & une douceur agreable à la musique. Ce que j'ay bien voulu remarquer icy en passant, afin d'admonester nos ieunes Musiciens d'vser vn peu plus sobrement de la tierce, & qu'ils voyent en quel rang ils la doiuent tenir. Le mesme se peult dire de la sexte. De sorte, qu'il ne reste que la quinte, & la quarte, qu'on appelle ordinairement consonnances parfaites, non tant pour-ce qu'on ne leur peut rien adiouster ny diminuer sans la corruption de leur espee, que pour-ce qu'elles composent & accomplissent le diapason, qui est la seule consonnance vraiment parfaite; d'autant (comme dit Boëce) qu'elle cõsiste en la proportion double. Qui est la cause, que nous ne pouuons attribuer ce mot (double) à autre consonnance qu'à l'octaue, d'autant que c'est vne conclusion necessaire en musique (comme dit Thiard, au deuxiesme solitaire) que des proportions superparticulieres doublées, aucune consonnance ne peut estre produite: pour-ce que les nombres extremès de telle multiplication ne se rapportent l'vn à l'autre en aucune proportion. Ce qui est si manifeste, qu'il n'est besoin d'autre preuue que celle que nous receuons par les oreilles. Car la dissonnance de deux quintes, ou de deux quartes (c'est à dire d'une neufiesme, ou d'une septiesme) est si euidente, que chacun facilement le peut iuger: mais il fault dire vne quinte surdouble, vne quarte surdouble

Consonnances parfaites.

Le diapason est la seule consonnance vraiment parfaite. L'on ne peut attribuer ce mot (double) à autre consonnance qu'à l'octaue.

Oportet enim (dicit Maurolicus) Musicarum vocem proportionem esse rationalem, quando quide ex incommensurabilibus sonis nulla potest consonantia exoriri.

ble

Vne double
quinte, ou
vne double
quarte, n'est
autre chose
qu'une neu-
fiesme, ou
septiesme;
mais faut
dire vne
quinte sur-
double, vne
quarte sur-
double.

ble, comme auons dict, vne tierce surdouble, c'est à dire, pardeffus l'octaue, qui consiste en proportion double; par-ce que l'octaue, ou diapason, est la reigle à laquelle toutes les autres consonnances se doiuent rapporter. Ce qui suffira pour monstrier que nous sommes d'accord avec les anciens, touchant les consonnances de musique: & si aucuns en abusent aucunesfois, c'est par ignorance, & par faulte d'experience. Voyons maintenant en quoy nous sommes differents.

CHAPITRE XIX.

De la pratique de l'ancienne musique, & quelles choses y estoient obseruées pour les effects d'icelle.

IE seroy par trop reprehensible, si ie presumoy de pouuoir declarer en particulier, & par le menu, quelle estoit la musique ancienne. Car s'il est vray (comme on dit ordinairement) que le temps nous apporte tousiours quelque chose de nouveau, certes il semble que cela doit, sur tout, trouuer lieu en la musique, en laquelle rien n'est estimé bon s'il n'est nouveau. Aussi, depuis la naissance de nostre musique, combien de fois a elle esté changée & renouvelée? Il y a enuiron deux cens ans que viuoit Okeghem, Hebrecht, Pierre de la Ruë, & semblables. Les Musiciens du iourd'huy peuuent scauoir quelle musique ils nous ont laissé: A ceux-là ont succédé Josquin Després,

La musique
renou-
uélée
plusieurs
fois.

Després, Iean Mouton, Richafort, & autres ; lesquels ont trouué vn autre air, & vne autre maniere de composer . Depuis , sont venus Nicolas Gombert, Mancicourt, Clemens non Papa, Criquillon, Certon, & plusieurs autres semblables, lesquels ont disposé la musique tout d'vne autre façon . Et puis a encor esté changée par Adrien Willart, Cyprian de Rore, Orlando di Lassus, Philippe de Monté, & autres de semblable humeur . Et de nostre temps, nous la voyons encor traicter d'vne autre sorte, par Iacques de Wert, Luca Marentio, Iean Feretti, & leurs semblables . Et nō seulement les diuerses saisons, ains encor les diuerses prouinces, nous fournissent aussi diuerses sorte de musique . Car autres sont les Madrigales d'Italie, autres les chansons à la Napolitaine, autres les Vellancicos d'Espagne, autres les airs de France, & autres les chansons & motets d'Allemagne, & du pays bas. Les Musiciens mesmes, d'vn mesme temps, & d'vn mesme pays, sont si differents entre-eux, qu'il n'y a si petit compagnon qui ne tache d'auoir quelque air ou quelque grace particuliere par laquelle il puisse estre recogneu, & distingué des autres, tant sont les nouveautez recherchées en la musique . Qui oseroit, doncq, asseurer quelle elle estoit passé deux ou trois mil ans, veu principalement que tant de fois elle a esté ruinée ? Les marchants ont de coustume, quand ils ne peuuent emporter quelque piece de drap, ou quelque autre marchandise, d'enleuer pour le moins quelque

Diuerses
saisons, &
diuerses
prouinces,
ontourny
diuersesorte
de musique.

Les Musiciens cher-
chent tous-
iours quel-
que nouuel-
le inuention.

152 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 quelque petit eschantillon par lequel ils iugent de la
 reste. Mais quel eschantillon se pourra maintenant
 recouurer de l'ancienne musique, quand Glarean tes-
 moigne qu'elle a esté tellement ruinée & raclée que
 passe plusieurs siecles l'on n'en a veu piece d'elle ? Il
 sera besoin, doncq, de nous comporter en cecy, co-
 me font ceux qui veulent voyager par pays estran-
 ge, & paruenir à quelque ville loingtaine, & en la-
 quelle ils n'ont iamais esté : lesquels ont de coustu-
 me de s'informer si diligemmēt de tous les endroiets
 & lieux par lesquels il leur faut passer, qu'estants suf-
 fisamment instruits, ils se representent à eux-mesmes
 le chemin deuant les yeux par ou ils doiuent passer.
 Ainsi fault-il que nous nous informons de ceux qui
 ont escrit de l'ancienne musique : car par l'adresse
 d'iceux, estants suffisamment aduertis de la fin, de
 l'intention, & du but principal des premiers Musi-
 ciens, & quel chemin ils ont tenu, & de quels moyēs
 ils ont vsé pour y paruenir, il sera facile de la nous re-
 presenter, & entendre quelle elle estoit, & de la di-
 stinguer auecq celle du iourd'huy, & de remarquer
 les causes pourquoy les effects ne se monstrent point
 maintenant comme du passé ; qui est le but ou tend
 ce present traicté.

L'intention
 & le but
 principal de
 l'ancienne
 musique,
 estoit de
 pouuoir gai-
 gner le cœur
 & l'affection
 des audi-
 teurs.

Or, pour entrer en matiere, faut entendre que la
 fin, l'intention, & le but principal de l'ancienne mu-
 sique (si nous nous rapportons à ceux qui en ont
 escript) n'estoit autre, que de pouuoir gagner le cœur
 des

des escoutans, & les rendre prompts à faire ce qu'on leur vouloit persuader ; qui est le propre effect de la musique . Nous pourrions alleguer de cecy plusieurs tesmoignages , mais nul ne le dict plus expressement que Thiard, lequel, au deuxiesme solitaire, parle en ceste sorte : *L'intention de la musique ancienne n'estoit autre que de donner tel air à la parole, que tout escoutant se sente passionné, & se laisse tirer à l'affection du Poëte .* C'est à dire, que le but des premiers musiciens n'estoit autre que de donner tel son, telle cadence, & telle harmonie aux mots, ou à la parole, qu'elle fust suffisante d'attirer les affections & cœurs des auditeurs à leur volonté . Il fault doncq dire que la musique ancienne estoit pleine d'emphase, pleine de force & d'energie pour pouuoir gaigner les cœurs, moderer les affections, changer les volontez, & les tirer la part ou les musiciens vouloient.

de pouvoit gaigner le cœur & affection des auditeurs.

Laquelle force consistoit principalement en quatre choses, lesquelles ils vouloient estre obseruées en leur musique, comme moyens propres pour paruenir à la fin pretendüe.

Les anciens requeroient quatre choses pour produire les effects de la musique.

La premiere estoit la narration ou oraison que nous pouons appeller le sujet, les paroles , ou les mots.

La deuxiesme estoit, le nôbre ou le metre, au lieu dequoy nous auons maintenant la cadence, ou la mesure.

La troisieme estoit, l'harmonie, qui est le son, pro-

L

cedant

154 LES FONDEMENTS DE M. PIERRE MAILLART
cedant de la voix, ou des cordes.

La quatriesme & la derniere estoit, que la mode fut choisie propre & conuenable aux parolles . Et auoient opinion qu'à proportion que les choses susdictes estoient obseruées en la musique, les effects s'ensuyuoient à l'aduenant : comme le declare fort bien Iosephus Zarlinus, au chapitre vij. de la ij. partie de sa musique . Et à la verité, si nous scauions bien considerer la force & puissance des choses susdictes, quant elles sont bien & deuëment obseruées, nous ne trouuerions point les effects de la musique si estranges ou impossibles, qu'aucuns nous les veulent faire entendre; ains faciles & naturels . Car, en premier lieu, quant à la narration, qui est-ce qui peut ignorer sa force ? quant on voit que à la lecture d'une lettre, à la narration de quelque histoire, voire au recit d'une fable, les auditeurs quelquefois sont tellement resiouys qu'ils seront contraincts de rire tout leur saoul : autrefois seront contristez, mornes, melancoliques, contraincts de pleurer amerement, selon la qualité du sujet . Ce que (pardeffus l'experience quotidienne que nous en voyons) Vergile tesmoigne, au 2. des Éneides, introduisant Eneas, qui requis de raconter la destruction de Troye, dit:

Quis talia fando temperet à lachrymis?

L'ame s'encline naturellement à la qualité de la chose qui luy est représentée.

La cause de cecy est naturelle, car l'ame s'encline naturellement, & se rend semblable à la qualité de la chose qui luy est représentée : & partant, celuy qui raconte

raconte quelque chose de triste, devient ordinairement triste, & par ce moyen rend son auditeur passionné de semblable affection . Qui est ce que nous veut enseigner Horace, in arte Poëtica, quant il commande que le Poëte se face tel qu'il veut rendre l'auditeur, disant :

*Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt,
Et quocumque volent animum auditoris agunt.*

Vt ridentibus arrideant, ita flentibus adsint

Humani vultus. si vis me flere, dolendum est

Primum ipsi tibi, tunc tua me infortunia laedent.

Et Cic. dict aussi. *Ardeat orator si vult iudicem incendere.*

De sorte, qu'il est certain, & le voyons journellement, que comme les choses ioyeuses qui nous sont représentées nous rendent ordinairement ioyeux; aussi les choses tristes nous rendent passionnés de semblable passion . Ce que nous voyons aussi en la peinture: car ie pense, qu'il n'y ait personne si grossiere & stupide qui ne soit aucunesfois resiouye, voyant quelque belle, ioyeuse, & delectable peinture: & qui, au contraire, ne soit aussi esmeu à compassion, voyant en vn tableau représenté quelque hystoire funeste & lugubre . Dequoy Virgile donne bon tesmoignage, quand il dict, 1. Encid. qu'Enecas ne se sceut contenir de pleurer, voyant la destruction de Troye en peinture:

Videt (ce dict-il) Iliacas ex ordine pugnas,

Bellaque iam fama totum vulgata per orbem,

Atridas, Priamumque, & seuum ambobus Achillem.

156 LES TONS DE M. PIERRÉ MAILLART
Constitit ; & lacrymans, quis iam locus, inquit, Achate? &c.
Puis il adioust: *Sic ait, atque animum pictura pascit inani;*
Multa gemens, largoque humectans flumine cultum.

Or si la peinture (qui n'est qu'une chose morte) a puissance d'esmouuoir nostre ame à quelque passion, combien plus de force doit auoir la viue voix (dit le mesme Zarlino) laquelle receuë par les oreilles, penetre iusques a l'ame?

La deuxiesme chose que les anciens vouloient estre obseruë en leur musique estoit, le nōbre & le metre, ce qui donnoit tant d'energie à la parolle, que les anciens attribuoient au metre, toute la force d'inciter les esprits à mouuements legers, ou violents, comme le remarque le mesme Zarlino, au lieu susallegué. Ce qui se peut voir par l'exemple d'Archilocus, lequel (comme dict Horace)

Proprio rabies armauit Iambo.

La troisieme chose que nous auons dict que les anciens requeroient, est tellement necessaire, qu'ordinairement toutes les operations & tous les effects de la musique sont referez au son & à l'harmonie, comme à la partie qui a plus de force d'esmouuoir nostre ame à quelque passion que nulle autre. La raison en est cuidete, par-ce que l'harmonie est composée de mesmes proportions que nostre ame. Ce que prouue Boëce, au premier chapitre du premier liure de sa musique, cōme a esté dict au sixiesme chapitre de ce present liure, où nous auons allegué ses parolles

parolles au long aufquelles comme belles & faifans fort à nostre propos renuoyons le lecteur . Et s'il est ainfi qu'il ny ait rien plus propre qu'un semblable pour engendrer vn semblable, s'il faut vn feu, pour engendrer vn autre feu, vne chaleur pour causer vne autre chaleur : il est manifeste, qu'il ny a rien plus propre pour esmouuoir & inciter nostre ame à quelque passion que l'harmonie, veu que l'une & l'autre font composées de semblable proportion , comme le prouue Henricus Salmud , en sa musique, disant: *Animam quippe nostram harmoniam esse & proinde sese erigere atque vim suam recognoscere quoties musicam tamquam naturam sui similem persenserit.*

Il faut vn semblable pour engendrer vn autre semblable.

Il estoit aussi necessaire (pour la 4. & derniere chose) que la mode fust choisie propre & conuenable au sujet . Car comme tout sujet n'est point de mesme nature, & que tout hōme n'est point de mesme humeur, ainfi les modes ne sont point toutes de mesme qualité . Et partant falloit cognoistre la qualité des modes, affin d'en faire le choix, conforme à la nature du sujet, & à la complexion & humeur de l'auditeur: qui estoit le poinct auquel les anciens ont estimé estre la plus grande force & energie, & celuy qui estoit le plus curieusement obserué . Dont la cause est euidente . Car, comme nous venons de monstrier, que les proportions musicales sont conformes aux proportions de l'ame, aussi fault il tenir pour certain, que les diuerses passions & affections de l'ame se rap-

Les proportions musicales sont conformes aux proportions de l'ame.

158 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
portent aux diuerses qualitez des modes, par sembla-
bles & conformes proportions : Et partant importe
merueilleusement, pour l'effect de la musique, que la
mode soit choisie propre & conuenable pour esmou-
uoir & disposer l'ame à la passion desirée. Car si quel-
qu'un est triste ou ioyeux, & oit vne harmonie de
semblable proportion, il est certain que telle passion
prendra accroissement: par-ce qu'il y a de la similitu-
de & sympathie. Mais si on oit vne harmonie de con-
traire proportion, la passion diminuë, & peu à peu
s'engendre vne contraire passion. Mais il fault noter,
que plus facilement nous sommes remis en la passion
à laquelle nostre naturel s'incline, que non pas en
celle qui contrarie à nostre naturelle inclination . De
sorte, que si quelqu'un de nature Ioniale est (d'auen-
ture) passionné de colere, facilement par vne harmo-
nie ioyeuse & gaillarde sera remis en son entier : par-
ce que naturellement (dict quelque'un.) *Omnes moue-
mur, cum imagines nostras in alijs recognoscimus* . Qui est
cause, qu'il ne se fault tant esmerveiller, qu'Alexandre
le Grand fut si facilement esmeu par Timothée à
prendre les armes, comme a esté dict : car comme il
estoit Martial de nature, il ne souspiroit qu'apres les
armes, & partant estoit facile d'esueiller & esmouuoir
son naturel par vne mode Phrigienne, laquelle estoit
celle qui respondoit à son dict naturel . Ce qui suffira
pour monstrer briefuement que les quatre choses sus-
dictes, obseruées par les anciens en leur musique,

auoient

Nous sommes
plus facile-
ment remis
en la passio,
à laquelle
s'ecline no-
stre naturel,
que non pas
à vne autre.

auoient tres-grande energie & puissance admirable pour esmouuoir nostre ame à quelque passion.

Mais, comme ce n'est assez d'observer les choses requises à quelque effect, si on ne s'efforce quāt & quāt d'oster tout ce qui nous empesche de paruenir à l'effect susdict: de là vient, que les anciens furent fort soigneux d'observer diligemment que la musique fust modeste, de peu de cordes, & de peu de voix, comme a esté dict, par-ce que la pluralité de parties, & de voix, empesche grandement que ne puissions arriuer à la

Les anciens faisoient ce de la musique simple, de peu de cordes, & de peu de voix; & pourquoy.

fin & effect de la musique. Car combien que les musiciens du iourd'huy facent grand estat de composer quelque piece de musique à grand nombre de parties, estimans auoir faiēt quelque braue chef-d'œuure, s'ils peuuent esclorre quelque piece à viij.x.ou plus grand nombre de parties, si est-ce, que si on veut bien considerer le tout on trouuera, qu'il n'y a rien qui empesche & retarde plus les operations & effects de la musique que la diuersité de voix, & pluralité de parties.

Empeschemens ordinaires des effects de la musique.

Aussi les anciens (lesquels n'estimoient & ne faisoient estat de la musique, sinon à proportion & à mesure que les effects s'esuyuoiet) ont tousiours faiēt grand cas & estime de ceste simplicité: bien sçachans, que ceste musique ainsi simple est la plus feconde & qui produict plus d'effects que nulle autre, comme le tesmoigne Plutarque, au 8. chap. de sa musique, quād il dict: *Car l'ignorance ou faulte d'exterieure n'estoit pas cause de ce qu'ils se rengeoient ainsi à l'estroit* [il entēd les anciens]

Et se contentoient de peu de cordes. Et ne faut penser que Terpander & Olympus, par ignorance, ou faulte d'experience, ny tous leurs sectateurs, ayent retrenché la multitude des cordes, & la varieté; ce que tesmoignent (dit-il) les braues poëmes d'iceux Terpander & Olympus, & de leurs semblables: lesquels estants simples & n'ayants que trois cordes, ils les estimoient (comme de vray ilz sont) plus excellents que ceux qui ont beaucoup de cordes, & qui sont bien diuersifiés. Iusques icy Plutarque; lequel, encor qu'il ne nye point qu'anciennement il n'y ait eu musique de plusieurs cordes & voix, si est-ce, qu'il ne faict cas que de celle-là, en laquelle il y a peu de voix: par-ce que elle a plus de force à produire ses effects que nulle autre.

La musique de peu de cordes & de voix a plus de force à produire ses effects que nulle autre.

Et si nous voulons passer plus oultre, nous trouverons que celle-là encor estoit la plus estimée, en laquelle il n'y auoit qu'une seule voix qui chantoit, par-ce qu'elle penetrait plus auant, & rauissoit les cœurs auecq plus d'efficace, & plus de force, que nulle autre: D'autant qu'en icelle, les quatre choses cy dessus spécifiées sont mieux obseruées. Ce que Thiard prouue fort bien, quant il dict: *Celuy qui sçait proprement accommoder vne seule voix, me semble mieux atteindre la fin aspirée: veu que la musique composée de plusieurs voix, le plus souuent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruiet, duquel vous ne sentés aucune viue efficace. Mais la simple & unique voix, coulée doucement, & continuée selon le debuoir de sa mode, choisie pour le merite des*

des parolles, vous r'auit la part qu'elle veut : Aussi confîtoit (dit-il) en ce seul moyen, la plus rauiffante energie des anciens Poëtes Lyriques, qui mariant la musique à la Poësie, chantoient leurs vers, & rencontroient souvent l'effect de leur desir. Tant la simplicité bien obseruée aux modes de chanter est doüée d'une secrette & admirable puissance. Jusques icy sont les parolles de Thiard : par lesquelles il monitre euidemment, non seulement que ceste sorte de musique estoit la plus efficace pour obtenir ce qu'on desiroit, y estant les choses auant-dites deuëment obseruées (lesquelles il remarque fort bien, si on les sçait bien considerer) ains encor, que c'estoit la plus ordinaire entre les anciens, quand il estoit question de monstrier par pratique & experience la puissance & les effects de la musique . Aussi voyons nous que quasi tous les effects admirables, qui se lisent de la musique, ont esté faiçts en ceste sorte de musique . A sçauoir, en celle où il n'y a qu'une voix chantant . Dauid estoit seul avecq sa harpe, lors qu'il deliuroit le Roy Saül du malin esprit. Le Prophete Elizée ne demandoit qu'un musicien seul, quant il fut question de prophetizer en la presence du Roy d'Israël . L'Empereur Agamemnon laissa vn musicien seul pour la garde de sa femme Clitemnestra, allant à la guerre de Troye, laquelle fust gardée chaste si long temps que le musicien fut viuant . Timothée estoit seul, quand il forçoit Alexandre de prendre les armes, comme a esté diçt . Et

Les effects admirables, qui se lisent de la musique, ont esté faits par vn musicien, seul chantât sur quelque instrument.

ainsi (pour le faire brief) si nous voulons prendre esgard à tous les effects principaux de la musique, nous trouuerōs, qu'ils ont esté faiçts par vn musicien seul. Et pour ceste cause, le sage Homere produit Achilles, chantant seul sur son instrument; Virgile (à son imitation) nous represente Iopas; Horace, son musicien Tigellius; Suetonius, Neron: & ainsi les autres ne font mention que d'vn seul, qui chatoit, accompagné de quelque instrumēt: qui est cause (ce dict Thiard) que les anciens comme ils mettoient toute leur indultrie à bien & proprement chanter, aussi faisoient ils plus de cas & plus d'estime d'vn Phonaſce [duquel nom les Grecqs appelloient celuy qui d'vne seule voix proprement & melodieusement accompagnoit l'instrument] que non d'vn Symphonette, qui estoit celuy qui d'vne subtilité laborieuse, accommodoit plusieurs voix ensemble. Ce qui est conforme au dire de Glarean, liure deuxiesme, chapitre trente-huietieme. *Qui (dict-il) primi quidem Phonaſci in claruerunt, non minus ingenij ostenderunt, quam quisquam hac nostra etate Symphonetes, in multarum vocum congerie.* Aussi nous voyons, que le musicien d'Horace (lequel faisoit parade de sa suffisance, & tenoit mine de musicien tres-parfaict) ne se vante point de bien composer, ains seulement de bien chanter, quand il dict: *Inudeat quod & Hermogenes, ego canto.* Toutes lesquelles choses, nous montrent euidement, que le faiçt principal de la musique ancien

Difference
entre Phonaſce &
Symphonette.

ne confiftoit au chanter fi bien & proprement, & dōner tel air, & telle cadence aux parolles, felon le merite & exigence de la mode, que le muficien peult gagner la volonté de l'auditeur; qui eftoit la fin & le but ou tendoit ladiēte mufique, comme a eſté montré. Bien eſt il vray, que les anciens chantoient auffi aucunesfois à pluſieurs parties enſemble (cōme le teſmoigne le meſme Zarlinus,) ce qu'ils appelloient *Cchorus*: & autresfois chantoient à deux, en reſpondāt alternatiuement l'vn à l'autre, comme aux eglogues de Virgile, *Dameta & Menalca*: mais le chant le plus vſité & ordinaire eſtoit, de chanter ſeul ſur quelque inſtrument, par-ce que ceſte maniere de mufique eſt la plus efficace, & celle qui plus rait les eſprits, & qui produit ſes effets avecq plus de force que nulle autre, pour les cauſes cy deſſus alleguées.

Les anciens
ont chanté à
pluſieurs
parties en-
ſemble.

C H A P I T R E X X .

*Auquel ſe traiēte pourquoy la mufique moderne ne produit
tels effets que celle au paſſé.*

AYant, dōc, aucunemēt déclaré, quelle eſtoit la mufique ancienne, tāt en ſa ſubſtāce, qu'ē la maniere de chanter: il ſera facile (la cōſerāt avecq celle du iourd'huy) de remarquer la difference qui eſt
entre

Pourquoy la
musique
moderne ne
produit
point tels
effets que
l'ancienne.

entre l'une & l'autre, & de recognoistre la cause pourquoy les effets ne se monstrent maintenant tels, comme du passé. Car estant anciennement la musique en telle reuerence & reputation, que chacun la tenoit comme chose sainte & sacrée (ainsi que suffisamment a esté monstré cy dessus) & les musiciens en tel degré d'honneur que chacun les respectoit, non seulement comme sages, ains comme Dieux ou demy Dieux (tels qu'estoient *Appollo, Mercurius, Orpheus, Amphion, Linus*, & autres de semblable estoife) il ne leur estoit point difficile de produire les effets admirables cy dessus déclarés. Car, outre la puissance naturelle, & energie secrette, qui est en la musique (estans les choses requises deuëment obseruées) l'autorité grande des musiciens, & le respect que tout le monde leur portoit, rendoit chacun facile & prompt à mettre en execution & faire volontiers ce qu'ils leur commandoient; estant certain que l'autorité & credit de quelque personne opere & produit des effets admirables és cœurs des hommes: dont Virgile en donne bon tesmoignage, au 1. des Eneides, quand il dict:

*Tum pietate grauem, ac meritis, si forte virum quem
Conspexere silent, arrectisque auribus adstant:
Ille regit dictis animos, & pectora mulcet, &c.*

L'autorité
grande des
anciens mu-
siciens.

Semblable estoit le credit & autorité des premiers musiciens, lesquels par ceste leur reputation & par la force & efficace de la musique, ioincte avecq
leur

leur eloquēce, auoient tant de puiffance sur les hommes, lors encor sauuages, vagabonds, & errants par les bois & montagnes cōme bestes, que les auteurs (sous l'embellissement d'une fable) les disent auoir attiré à leur volonté les bestes, les pierres, & les arbres, comme le recite Horace, in arte Poëtica, disant:

*Dictus est Amphion, Thebanæ conditor urbis,
Saxa mouere sono testudinis, &c.*

Mais auourd'huy n'ayant la musique plus honorable reputation que d'une inutile oisiveté, & exercitation effeminée (comme dict Thiard) & le musicien point plus beau nom, que d'un chantre vagabond, ou mercenaire menestrier; si les effects doiuent estre proportionnés à leur cause (comme disent les Philosophes) quel grand effect pouuons nous attendre de causes si viles & abiectes? Ioinct, que pas vne des choses necessaires, cy dessus declarées, y est deuēment obseruée. Car estans les musiciens, par ie ne sçay quel desastre, du haut degré d'honneur où ils estoient anciennement tombez en tel mespris & contemnement que dit est; il semble (en reuenge de ceste indignité) qu'ils s'ayent voulu opposer aux effects ordinaires de la musique. D'autant qu'ils font tout le contraire de ce que les anciens requeroient pour l'operation des effects susdicts. Car entre les quatre choses requises, cy dessus declarées, pour la premiere, la narration estoit celle qui auoit plus de force & efficace, & par tant faisoient les anciens grand estat de la musique, ou il

Mespris des musiciens modernes.

Les musiciens modernes font tout le contraire de ce que les anciens requeroient pour les operations des effects de la musique.

166 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
ou il y auoit peu de parties qui chantoient (comme a
'esté dict) par-ce que les parolles y estoient mieux en-
tenduës & remarquées . Mais maintenant (au con-
traire) ceste musique est estimée la meilleure (cōme
chacun sçait) laquelle est composée de plus grand
nombre de parties ; & le musicien est reputé le plus
habile, qui sçait faire parler le plus de parties ensem-
ble, affin de faire plus de bruit, & empescher tant
mieux d'entendre & gouster le sujet de la mu-
sique.

La deuxiesme chose requise estoit le nombre ou le
metre ; ce que du tout nous n'auons point aujour-
d'huy : car encor qu'on pourroit dire, que nous auons
la mesure, au lieu du metre: si est-ce que ce n'est point
le mesme . Car les anciens, accommodant leur musi-
que à la poësie, il ne leur estoit besoin d'autre me-
sure que celle de leurs vers : laquelle (comme on
sçait) eit toute autre que celle dont on vse aujour-
d'huy . Qui est ce que veult dire Glarean, liure 2.
chap. 39. quant il dict : *Quamquam omni carmini sua
quedam est mensura , sed non prorsus ut nunc exigunt musici.*
Ce que confirme Thiard, disant, qu'il est quasi im-
possible d'accommoder proprement la musique figu-
rée aux parolles, comme faisoient les anciens, par-
ce que le langage françois n'est encor mesuré en certai-
ne longueur, ou briefueté de sillabes : *ioinct que les mu-
ficiens au iour d'huy (dit-il) ne prennent point d'esgard aux
parolles, estans tous, ou la plus-part, sans lettres, & cognois-
sance*

sance de poésie, comme aussi le plus grand nombre des Poëtes, mesprisent & ne cognoissent la musique. Qui est cause, que n'estant nostre mesure accommodée aux parolles (comme du passé) la musique ne peut auoir telle force, pour cest esgard, que du passé.

La troisieme chose requise estoit le son, la resonance, ou l'harmonie: laquelle, encor qu'elle ne puisse aujourd'huy estre euitée, d'autant qu'elle est essentielle à la musique: elle est neantmoins, tellement rabatuë, obscurcie, & empeschée, par vne suytte de fugues, contrefugues, redites, & mille autres subtilitez semblables, que l'entendement est si retenu, bandé, & embrouillé à la contemplation & speculation de l'artifice, que l'harmonie n'y est non plus considerée ny entenduë, que s'il n'y en auoit point du tout. De sorte, que la où les anciens estoient occupés à gagner la volonté des auditeurs, afin de les attirer à leur intention, les modernes (au contraire) semblent requerir & solliciter l'entendement, afin seulement qu'il puisse comprendre l'artifice & subtilité qui est en leur musique. Et comme il est certain, que tant plus l'entendement est bandé & occupé à speculer & comprendre quelque chose, tant moindre est l'operation de la volonté: aussi fault il croire, que tant plus vne musique est plaine de fugues, & d'autre artifice, tant moins de force a elle pour produire ses effects, qui dependent de la volonté. Qui est conforme à ce que dict Zarlinus

Les musiciens modernes s'occupent à l'artifice de la musique, & nō à produire des effects.

Tant plus est vne musique pleine d'artifice, tāt a elle moins de force pour produire ses effects.

(au

168 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
(au neuuiesme chapitre de la seconde partie de sa musique) qu'il est vniuersellement vray qu'une musique simple a plus de force, & delecte plus que celle qui est faicte avecq beaucoup d'artifice.

Les effects
de la musi-
que mespri-
sez, & les
moyens ne-
gligez.

La quatriesme & derniere chose requise estoit, que la mode fust choisie selõ le merite des parolles. Mais quel choix en feront les musiciens du iourd'huy, quant la plus part d'iceux n'a iamais ouy parler de mode ny de la puissance ? Et encor que chacun l'entendroit, que luy profitera maintenant ceste cognoissance ? Car depuis que les effects de la musique ont esté mesprisés, les moyens (quant & quant) ont esté negligés ; &, par consequent, la force & puissance des modes contemnée, comme chose du tout inutile, & de nulle valeur . En suytte dequoy, nous voyons les musiciens du iourd'huy vsfer indifferemment de toutes sortes de modes, pour toute sorte de sujet, sans aucune distinction, se presumant mesmes estre plus habiles & plus industrieux que les anciens, en ce qu'ils sçauent ainsi tourner & abuser des modes pour tout sujet ou parolles, mesprisant ainsi manifestement, ce que les anciens ont tant estimé . Tant y a, que, soit par ignorance, ou par mespris, il est certain qu'il ne se faict auiourd'huy aucun choix des modes, pour le regard des effects de la musique . Qui est ce dequoy le plus souuent se plaint Glarean en son Dodecacordon, au 39. chapitre du deuxiesme liure, ou il dit : *Quippe prisce illi, et effectus exprimerent, magis har-*

monias verbis aptabant, quàm aut mensura aut numeris.
 Et au trente-huictiesme chapitre: *Verùm, qui modorum naturam ignorant (Ut ferme nostra etate musci) nec vim cantus iudicant, nisi ex consonantijs; relictis affectibus, ac neglecta vera eius gratia, vituperant quod ignorant.*
 Et en vn autre lieu: *Quando modorum naturam prorsus ignorabant, ac sola freti ipsius usus licentia, quicquid in mentem venerat, absque omni iudicio, proferebant.* De sorte, qu'il est tout manifeste, que pas vne des choses que requeroient les anciens ne s'observe en la musique du iourd'huy. Quels effects, doncq, pouons nous attendre de la musique, quant ny les causes, ny les moyens y sont deuëment disposez? Car en vain attenderoit la moisson, celuy qui n'auroit labouré, ny cultiué la terre: en vain attenderoit la fin de quelque ouurage, celuy qui n'y auroit voulu employer les ouuriers: aussi en vain attendrons nous quelque notable effect de la musique, si les moyens à ce ordonnés n'y sont deuëment disposés. Mais si les musiciens estoient rendus tels que du passé, & si la musique estoit disposée comme du passé, sans doute, les effects s'ensuyuroient comme du passé: d'autant qu'une mesme cause, en mesme sorte disposée, produit vn mesme effect, comme a esté dict cy dessus. Dequoy nous pourrions alleguer plusieurs tesmoignages: mais Zarlinus (pour eiter prolixité) nous seruira pour tous; lequel au neuuiesme chapitre de la se-

La musique du iourd'huy n'est point disposée pour produire des effects.

seconde partie, dict ainsi : *Ma tengo io, & credo certo, che quando i musici moderni fussero tali, quali gli antichi, & la musica si essercitasse come giassi facena, che molto piu a i nostri tempi si odirebbono gli effetti, che non sono quelli, che si leggono de gli antichi.* La raison est donnée par le mesme Zarlinus, & par Glarean : par-ce (disent-ils) que la musique est maintenant plus parfaite, & les musiciens en plus grand nombre & plus excellents qu'ils ne furent iamais : par où les effects doiuent estre aussi plus excellents, car les effects doiuent estre proportionnés à la cause. Mais quelqu'un (peut estre) nous donnera icy sur les doigts, requerant de nous, ce que nous promettons, étant d'aduis que nous pourrions facilement disposer nostre musique à l'imitation des anciens (suyuant la forme que nous en auons donné) & produire les effects semblables aux leurs. Auquel nous respondons briuevement, que plusieurs choses ne peuuent estre reduites au mesme estre qu'elles estoient du passé. Car premierement, étant la musique maintenant plus commune & plus vulgaire que du passé, elle ne peut estre en telle admiration, ny en telle reuerence, que du passé, & par consequent, ne peut auoir telle force, ny tel effect, vers les auditeurs que du passé : ioinct, que les modes de musique, par non vsance, semblent auoir perdu toute leur force & vertu naturelle, comme a

esté

Plusieurs choses ne peuuent estre reduites au mesme estre qu'elles estoient du passé; qui est cause que nostre musique ne peut produire tels effects que du passé.

esté dict. D'avantage, le metre nous deffaut maintenant du tout, & est impossible d'y accommoder nostre langage (comme a esté montré cy deuant) d'où toutesfois procedoit la principale energie de la musique ancienne, comme le tesmoigne encor Thyard, au deuxiesme solitaire, quand il dict : *A nostre musique ie voy deffaillir l'occasion de plus vive energie, qui est de sçavoir accommoder à une mode de chanter, une façon de vers, composés en pieds & mesures propres.* Mais observant ce qu'encor peut estre observé, les effects (sans doute s'ensuyveront à l'aduenant.

Quoy, doncq ? dirons nous que la musique du iourd'huy est morte, ou du tout inutile, sans aucuns effect ? n'en voyons nous pas iournellement les exemples ? Qui est celuy qui peut dire (s'il est homme sensible) n'auoir iamais ressenty la force & efficace de la musique, oyant chanter quelque bonne piece, ou toucher, quelque excellent ioueur d'instrument ? Quant à moy, si mon tesmoignage peult venir sur les rangs, & s'il est d'aucune autorité, ie puis dire, qu'oyant en Espagne quelquefois vn Fabricio Dentici Italien, sonner de son Luth, vn Anthonio Cauçon Espagnol toucher & chanter sur ses Orgues, & autres excelléts personages; & spécialement estant en Alcala, oyant aucuns estudiants chäter sur la Ghitaire (ce que l'Espagnol sçait fort bié faire à la Moresque, & qui approche de plus prés

Aucuns effects de la musique moderne.

à l'ancienne maniere de chanter) ie fus tellement rauy, & si viuement esmeu, que ie ne pouuois plus doubter de la force, efficace, & effect de la musique. Que si on veult auoir plus ample tesmoignage de la force, & des effects de nostre musique, Thiard nous en sert d'un fort notable, à ce propos, au deuxieme solitaire, tel que s'ensuyt : *Vous pourriés faire conte* (dit le Curieux en Thiard, parlant à Pasithée) *d'un grand nombre d'histoires sur ce sujet, mais mal-aisément en rencontrerés vous vne de plus viue preuue qu'est celle qui dernièrement nous fust racontée à ce mesme propos, par Monsieur de Vintimille; qui sejournant à Milan, fust appellé (comme tel personnage ne peut demeurer obscur en quelque lieu qu'il soit) à un festin sumptueux & magnifique, fait en faueur d'une des plus illustres compagnies de la cité, & en maison de mesme estoffe : ou, entre-autres plaisirs de rares choses, assemblées pour le contentement de ces personnes choisies, se rencontra Francisco de Milan, homme que l'on tient auoir atteint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher un Luth. Les tables leuées il en prit un : & comme pour tater les accords se met près un bout de la table à rechercher vne fantaisie; il n'eut esmeu l'air de trois pinçades, qu'il rompt les discours commencés entre les uns & les autres conuez, & les ayant contrainct tourner visage la part où il estoit, continuë avec si rauissante industrie, que peu à peu, faisant par vne sienne diuine façon de toucher, mourir les cordes sous ses doigts, il transporte tous ceux qui l'escoutoient en vne si gracieuse melancolie,*

que

que l'on appuyant sa teste en la main, soustenuë du coudé; l'autre estendu laschement en vne incurieuse contenance de ses membres; qui d'une bouche entre-ouuerte, & des yeux plus qu'à demy desclos, se cloüant (eut on iugé) aux cordes; qui d'un menton tombé sur sa poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu'on vit oncques, ils demeueroient priués de tout sentiment, horsmis de l'ouyè, comme si l'ame ayant abandonné tous les sieges sensitifs, se fust retiré au bord des oreilles pour iouyr plus à son aise de si rauissante symphonie: & croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encor y fusions nous, si luy mesmes (ne sçay comment) se rauissant, n'eust resuscité les cordes, & peu à peu enuigourant d'une douce force son jeu, nous eust remis l'ame & les sentimens au lieu d'où il les auoit desrobéz, non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous, que si nous fusions releuez d'un transport ectasticq de quelque diuine fureur. Telle puissance [adiouste Thiard] est tres-certaine, & pourrois moy-mesme porter tesmoignage de pareil accident. Et en autre lieu, le Solitaire parlant à Pasithée, Que maintesfois (dit-il) vostre voix accommodée au son de vostre harpe ou espinette m'a transporté. Saxo Grammaticus, en son histoire des Rois de Dannemarçq, liure douziesme, nous sert encor d'un exemple tres-notable à ce propos, du Roy Ericus, disant comme s'ensuyt: *Reuersus, namque, Ericus, cum, more Regio, domi in propatulo cœnitaret, inter alios, quendam musicæ rationis professorem adesse contigit: qui cum multa super artis suæ laudibus disputasset, inter cætera quoque sonorum modis, homines in amentiam, furoremque pertrahi posse firmabat: quin etiam*

Notable effect de la musique moderne.

174 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
tantas fidibus vires inesse dicebat, ut perceptis earum modulationibus, astantes mente constituros negaret. Cumque an eiusmodi usu calleret interrogatus, peritiam fateretur, tum precibus Regis, tum etiam minis, effectum presentare compellitur. Qui cum nec recordia metu, nec periculi predictione, imperantem auertere potuisset: ne furori, nocendi materia suppeteret, primum aede armis vacuefacta, complures, extra auditum Citharæ, in ambitu collocandos curavit, oriente vesania strepitu, fores irrupere, ereptamque manibus suis citharam capiti illidere iussos, ne ulterior eius modulatio superuenientes quoque mente captos efficeret. Monuit quoque præsto esse, qui furentium vesania valenter occurrerent: ne lymphantes (dementia in rixam versa) mutuis se ipsos vulneribus interimerent. Obtemperatum consilio est. Igitur, armis domo egestis, claustrorumque custodia obseratis, fidibus operam dare exorsus: inusitata seueritatis musam edidit; cuius prima specie, presentes veluti maestitia ac stupore compleuit. Qui postmodum ad petulantio rem mentis statum, vegetioribus lyrae sonis adducti, iocabundis corporum motibus gestiendo, dolorem plausu permutare ceperunt: postremo, ad rabiem & temeritatem usque, modis acrioribus incitati, captum amentia spiritum, clamoribus prodiderunt. Ita animorum habitus, modorum varietas inflectebat. Igitur, qui in atrio melodie expertes constiterant, Regem, cum admissis, demerire cognoscunt: irruptaque aede, furentem complexi, comprehensum continere nequibant. Quippe nimio captu furoris instinctus, eorum se valide complexibus eruebat. Nature siquidem eius vires, etiam rabies cumulabat. Victo

ataque

chaque colluctantium robore, procursum nactus, conuulsis regia
foribus, arreptoque ense, quatuor militū, continendi eius gratia
propius accedentium, necem peregit. Ad ultimum, puluinarium
mole, que undique à satellitibus congerebantur, obrutus, magno
cum omnium periculo, cōprehenditur. Ceste mesme histoire
estant confirmée par Pierre le Loyer, au lieu cy deuāt
allegué. Qui pourra, doncq, douter de la puissance de
nostre musique, considerant tels effectts? Mais on dira
que l'anciēne musique a chassé les diables, guery plu-
sieurs sortes de maladies, & produit diuers effectts de-
clarés cy dessus. Quoy dōc ne voyōs nous pas le mes-
me de la nostre? Et quant au premier poinct, il est cer-
tain que les diables abhorrent la musique du iour-
d'huy autant que celle du temps passé. Dequoy Pier-
re le Loyer, au lieu cy dessus notté, en donne bon tes-
moignage, disant que la musique auroit esté introdui-
te à l'Eglise des Chrestiens pour cest effect cōme s'en-
suit. *Ce n'est point depuis peu de tēps & de noz iours que nous
pouuons repeter l'usage de la musique en l'Eglise des Chrestiens.
C'est depuis les Apostres, & dès la primitive Eglise, & en rap-
portent son utilité euidente, affin de chasser les mauuaises pen-
sées mises en nostre ame par les suggestions de l'ennemy inuisi-
ble.* Pour le fait des maladies le mesme Thiard, au
lieu susallegué, raconte qu'il n'y a autre remede (en-
cor pour le iourd'huy) contre la morsure des Pha-
langes en Italie que la musique. Ses mots sont
tels : *I'ay souuenance (dict-il) d'auoir veu en maints lieux
d'Italie des Phalanges (petite espece d'araignes, nommée*

Force ad-
mirable de
la musique
moderne.

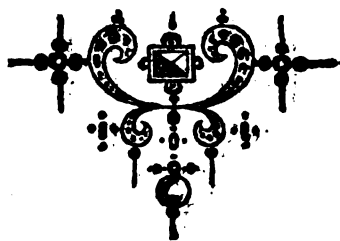
Les diables
abhorrent
la musique
du iour-
d'huy autāt
que celle du
passé.

La musique
moderne
guerit quel-
ques sortes
de mala-
die.

176 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
entre-eux Tarentola si dangereux mal pour celuy qui en est pi-
qué, principalement en la Pouille où ie me suis rencontré quel-
quesfois à voir la diuerse misere qu'engendre la pointure de si
petit animal : les vns rient incessamment, les autres pleurent,
les autres chantent, les autres dorment, les autres sont affligés
d'un veiller perpetuel, d'une phrenesie, d'une manie lymphatic-
que, au moins de semblables aiguës passions, toutes diuerses
(croy-ic) pour la difference de l'une à l'autre Tarantole, ou
pour la diuersité de la complexion des picquez, ou des différentes
affections par eux imaginées à l'heure de la pique . De remede
il n'en est nouvelle, que d'un souuerain, duquel la preuue veüe,
mal-aisément vous permettroit de contenir le rire : car aupres
du malade on faict venir un iouëur de Luth, de Lire, ou au-
tre harmonieux instrument; à l'ouye duquel soudain le languis-
sant perd sa grande douleur, & commence, ou à se resueiller, s'il
est endormy, ou s'il veille, à dancier, & peu à peu reprenant
les sens est remis en son premier naturel . Iusques icy sont
les mots, par lesquels, comme tesmoing oculaire, il
proue la musique du iourd'huy estre propre pour
guerir maladies aussi bien que l'ancienne . On pour-
roit alleguer plusieurs autres exemples pour prouuer
autres effects; mais qu'est-il besoing de tât de tesmoi-
gnages ? Chacun peut sçauoir, que les laboureurs &
artisans, aussi bien que du passé, par l'harmonie de
quelque chanson, oublient leur trauail, reprennent
leur force, & continuent leur labour . Les petits en-
fans, par le chant d'une nourrice, oubliants leur mi-
sere, & laissants le pleurer, s'endorment au giron de
leur

leur mere. Que diray-ie d'auantage? Les bestes mesmes ressentent la puissance de la musique du iourd'huy (aussi bien que de celle du passé) & tesmoignent ses effects quand nous voyons les cheuaux, par le son des trompettes, fiffres, & tabourins, estre rendus hardis, courageux, & comme bruslants pour entrer en vne meslée, de mesme sorte que du passé. Par où nous pouuons conclure que nous auons la mesme musique qu'ont eu les anciens, laquelle (de sa nature) a autant de force qu'elle n'eut iamais: & si aucunesfois les effects ne se monstrent si bien que du passé, cela ne prouient de la faulte de la musique, ains de la part des moyens qui n'y sont deuëment disposez, comme a esté dict cy dessus.

Fin de la premiere partie.





SECONDE PARTIE
EN LAQUELLE SE TRAITTE
DES HVICT TONS DES
PSEAVMES.

CHAPITRE PREMIER.

*Auquel est respondu aux arguments de ceux qui ne veulent
recevoir que huit modes.*

On ne doit
admettre le-
gerement
toute sorte
de musique
en vne re-
publique.



LE TON, au troisieme Dialogue de son liure, intitulé de Republica, nous enseigne qu'on ne doit admettre legerement toute sorte de musique en vne republicque, ains seulement celle qui est vtile pour la correction des mœurs, & institution de la ieunesse. Et pour ceste cause chasse & bannit de sa republicque la mode Ionique, & la Lydienne, cōme plus amplement se peut voir au lieu susallegué. Est-ce (paraenture) pour le mesme effect que plusieurs musiciens du iourd'huy ne veulent recevoir que huit modes, chassant & bannissant les autres de leur escole, sans permettre seulement d'en parler? Et à la verité, les mesmes causes n'y manquent point: car
si ou

si on veut bien examiner & cōsiderer le tout, on trou-
 uera la musique du iourd'huy, sans comparaison, plus
 legere, lasciuë, & deshonestë, la jeunesse plus des-
 bauchée & corrompuë que jamais. Dequoy se plaint
 le Pere Io. Mariana, de la Societé de Iesus, au liure
 des Spectacles. De sorte, que si on auoit les lunettes
 de Platon, on viroit (sans doute) autant d'abus, &
 y trouueroit on autant à retrancher ou plus que de
 son temps. Est-ce, doncq, pour ceste cause qu'ils la
 veulent retraindre & reduire à huit modes? Rien
 moins. Car tant s'en faut qu'ils veulent venir à ceste
 distinction que fait Platon, entre les bonnes & mau-
 uaises, vtilës & inutiles, qu'eux mesmes ne scauent
 quelles sont celles qu'ils veulent retenir ou reiecter,
 n'ayants autre esgard, pour ce fait icy, que de main-
 tenir ce beau nombre de huit modes. En quoy ils se
 montrent autant contraires au fait de Platon, com-
 me ils sont esloignés de sa bonne intention. Car Pla-
 ton ne nye point le nombre (comme a esté. montré
 cy dessus) ains defend seulement l'usage des modes
 inutiles : Eux, au contraire, permettent l'usage, voire
 de toutes les douze, sans nulles en reseruer (comme
 monstrerons tantost) cependant le nombre y est si
 estroitement defendu qu'il n'est licite de parler que
 de huit. Ce qui declare manifestement, que ce n'est
 point la bonne affection qui les porte, ny le desir
 qu'ils ont de remedier aux abus, ains vne opiniõ (affin
 que ie ne dye opiniastreté) conceuë de propositions

*Nihil minus
 nostros ma-
 gistratus &
 Principes so-
 licitos habet
 quam ea ca-
 ra quali mu-
 sica populis
 iuuenesq;
 vulgo vnan-
 tur ut mira-
 ri non debeat
 mus tantam
 morũ latem
 in hac tem-
 porum seculi
 existeret. P.
 Io. Mariana
 li. de Specta-
 culis.*

mal entendüs (comme monstrerons cy apres) laquelle ils veulent deffendre contre tout droict & raison . Aussi voyons nous, que tous les argumets dont ils se seruent, pour prouuer leur dire, sont si foibles, & de si peu d'estoffe, qu'ils rendent leur cause de tant plus suspecte, qu'on la voit appuyée sur si petit fondement . Si est-ce qu'il les fault reciter, craignant qu'en les laissant ils ne fassent profit de nostre silence, comme si les eussions ignorez, ou bien que volontairement les aurions obmis craignants d'y respondre.

Le premier, doncq, & principal argument duquel s'aident quasi tous les anciens est tiré de l'opinion de Boëce, & de Ptolemée, comme s'ensuyt.

*Has tantum
ocho modos
posteritas no-
scitur cele-
brasse, quonia
in girum du-
bi immuta-
bilis & per-
fecti quinde-
cim cordarū
systematis
integrum
diatonice cō-
prehendunt
extensionem.
Franchin. ex
Glar. li. 1.
cap. 21.
Arguments
de ceux qui
ne veulent
que huit
modes resu-
rés.*

Les sept especes de Diapason de Boëce n'accomplissent point le disdiapason; il fault, doncq, auoir la huitiesme de Ptolemæe, affin de l'accomplir, & de parfaire le grand systeme, qui contenoit vne double octaue, en laquelle ils estimoient consister la perfection de leur musique . La solution de cest argument sera facile à celuy qui aura entendu ce qu'auons dict cy dessus . Car s'il est ainsi, qu'il n'y a que sept voix differentes, & que la huitiesme soit la mesme que la premiere (comme suffisamment a esté prouué tout au commencement du traicté precedent) il s'ensuyt, que le huitiesme diapason sera aussi le mesme que le premier, par l'axiome vulgaire, *De octauis idem iudicium* . Que si d'auenture ils veulent maintenir qu'il soit autre que le premier (comme il est) à cause de la transpo-

transposition des especes de diapenté & diatessaron, il fault doncq qu'ils facent aussi place au neufiesme, lequel, par le mesme argument, sera trouué autre que le deuxiesme, & au dixiesme, lequel respond au troi-siesme, & ainsi des autres, iusques au douziesme, comme pourront facilement considerer ceux qui auront entendu les diuerfes especes de diapason, declarées cy dessus . Ce que montre aussi fort bien Glarean, liure 2. chap. 6. quant il dit : *Quare si octauis vulgò alius est modus ab septem illis veris atque indubitatis, idque ob vnicam systematis inuersionem ; necesse est , quatuor reliquos modos, nonum, decimum, vndecimum, ac duodecimum, in numerum modorum admittere .* De sorte, que l'vn des deux est necessaire, ou nyer la huictiesme, & dire (auec Boëce) qu'il n'en y a que sept ; ou admettre les douze especes de diapason auec nous . Pour la mesme cause aussi, Thiard reiecte tout à plat le huictiesme diapason de Ptolemæ, comme il se peut voir au second solitaire, ou le Curieux l'interogue en ceste sorte : *Pourquoy ne donnez vous quelque lieu à celle espee, laquelle Ptolemæe, en accomplissement du système parfait, adiousta sous le nom de Surmixolidienne ? par-ce que ce ne seroit (dit-il) que repeter les deux formes de la Soubdorie, auxquelles elle est semblable .* Mais encor que la voulussions admettre, par forme de tollerance, si est-ce toutesfois, que si les musiciens du iourd'huy la cognoissoient bien, & sçauoient où elle est logée, à sçauoir entre alamire & aalamire (car telle auons dit estre la Soubdorie) ie suis

L'vn des deux est necessaires, de dire qu'il n'y a que sept modes, en reiectant la huictiesme, ou confesser qu'il en y a douze.

certain

182 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
certain, que iamais ils ne la voudroient recognoistre
ny admettre pour la huitiesme : tant sont ils peu cu-
rieux de sçauoir quelles modes ils admettent ou re-
iectent, pourueu que le nombre de huit y soit conser-
ué. Mais passons outre.

Autres ar-
guments de
ceux qui ne
veulent re-
ceuoir que
vij. modes.

Le ij. argument est tiré d'André Ornitoparche, li.
j. chap. iij. où il prouue les viij. modes, en la maniere
comme s'ensuyt : *Latini, octo tonis, omne quod canitur, con-
cludunt, instar octo partium orationis: nam non incōgruum vi-
detur (scribit Ioannes Pontifex, cap. 10.) ut octo tonis, omne
quod canitur, moderetur, quemadmodum octo partibus oratio-
nis, omne quod dicitur.* Comme qui diroit : Tout ainsi,
que tout ce qui se dict est comprins en huit par-
ties d'oraison, ainsi aussi est-il conuenable, & bien
seant, que tout ce qui se chante, soit contenu en
huit tons, ou modes. Mais cest argument ne prouue
rien. Car il y a plusieurs choses qui seroient con-
uenables & bien seantes, qui ne sont point pour-
tant. D'auantage, pour faire la comparaison bonne
& vaillable, elle deburoit estre entre choses sembla-
bles, & partant deburoit accōparer la mode, non aux
8. parties d'oraison (desquelles traictent les Gramma-
riens) ains aux genres d'oraison, (desquelles traictent
les Rhetoriciens) qui respōdent plus propremēt aux
modes, & ainsi (sans doute) se trouueroit le nombre
different. Georgius Ravve vse du mesme argument, au
liure premier de sa musique, pour le mesme effect.
Gregorius Faber, liure premier, chap. 17. dict qu'il n'a

veu

veu autre musique d'autre mode, que de l'une des 8. & partant conclud, qu'il n'en y a point d'avantage. Mais si ce bon Pere eut vescu, lors que la musique commençoit à naistre, & qu'il n'y auoit encor que deux ou trois modes en vſage, eut il dict qu'il n'y en auoit non plus? l'ay cogneu quelque maistre Musicien qui ne ſçauoit composer que d'une sorte de mode: que si tous les autres euſſent eſté ſemblables (comme ils pouuoient eſtre à la premiere naiſſance de la musique) s'eſuyuroit il pourtāt qu'il n'y en auroit non plus? Mais on ſçait bien que l'ignorance des musiciens ne peut diminuër les modes, lesuelles de leur nature ſont en certain nombre (comme a eſté monſtré cy deſſus) encor qu'elles ne ſoyēt pas en vn meſme temps en vſage ny en pratique. Jean Froſchius, pour prouuer qu'il n'y a que viij. modes, au 24. chap. de ſa musique, dict cōme ſ'enſuit: *Tã etſi tredecim, apud Aristoxenum & Volaterranũ, toni dinumerentur, noſtrates tamen muſici, felicitate temporum quibus bonæ litteræ ab iniuria vindicatæ ſunt, in hęc ſententiam adducti ſunt, vt illis, cum Boëtio & reliquis, tonorum numerum octonario finiuiſſe ſufficiat.* Ainſi quaſi tous reçoient & approuuent les ſept eſpeces de Boëce, & la 8. de Ptolemæ. Franchin (ſelon le teſmoignage de Glarean, li. i. chapitre 21.) vſe quaſi de ſemblable langage, diſant. *Confugit ad Ptolemei hypermixolidium, vt ſic ſaltem pulchellius ille octonarius modorum numerus non periret.* Et ainſi pluſieurs autres ne ſe deffendent pour garder leurs

184 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
leurs huit modes, que de l'autorité de leurs prede-
cesseurs. Qui n'est autre chose, que, sans alleguer
aucune raison solide, suyure à yeux clos les pas de
leurs predecesseurs. Les autres (qui sont presque
tous les modernes) vsent de leur autorité propre, &
disent rondement qu'il n'y a que huit modes, sans
alleguer aucune raison, comme si leur dire estoit vn
arret de parlement, & oracle d'Apollon, entre les-
quels est Fredericq Beurhus, chap. 3. du 2. liure, di-
sant. *Quot modi? cetero precipui quorum septem ex totidem
diapason speciebus nascuntur: cetera ad totum systema dia-
pason complendum additus est, &c.* Ainsi plusieurs, mais
tout leur dire ne conclud rien contre nous. Car, veu
que nous auons plus que suffisamment cy deuant
monstré & prouué que le nombre des douze modes
est du tout requis & necessaire pour l'accomplisse-
ment & perfection de la musique, il ne suffit point,
pour destruire nostre conclusion, de dire simplement
qu'il n'en y a que huit, ains faut prouuer que les
huit suffisent pour l'accomplissement du corps de
musique, & donner raison suffisante pourquoy les
quatre autres doiuent estre reiectées comme super-
fluës & inutiles. Ce que iamais personne n'a osé at-
tenter, & l'osant, iamais n'en viendra à bout, ny en
sortira à son honneur, pour les raisons qu'auons dict
cy dessus. Aussi, entre tous leurs arguments, il n'y
en a pas vn qui bat directement contre le nombre des
douze modes, ains sont tous à la defensiue de leur
nombre

nombre de huit, & ne font que parer au coup, ne tendant à autre fin que de pouuoir deffendre & maintenir l'opinion commune des huit modes. Et de fait, si on veult regarder vn peu de plus près, & bien examiner ce qu'ils en disent, on trouuera que plusieurs d'entre-eux sçauent bien qu'il y a douze modes, & que c'est le nombre vray & legitime, mais par-ce que le vulgaire n'en reçoit que huit, ne s'osant debender de ceste opinion cōmune, cherchent quelque manteau ou couuerture, & quelque forme d'argument pour la pouuoir conseruer. Faber nous seruira icy de tesmoignage (laissant tous les autres, affin d'euiter prolixité) lequel, au liure premier de sa musique, chapitre 17. dit en ceste sorte: *De modorum numero, & si difficile sit pronuntiare, præsertim cum inter musicos ipsos nondum conueniat, tamen meam quoque sententiam in præsentia, paucis aperiam, si prius quid alij sentiant, mea quasi indicatione patefecero. Henricus Glareanus, ut omnium optimarum artium ac disciplinarum, ita & musicæ peritissimus, in suo dodecachordo, duodecim modorum (à quibus etiam libros suos inscripsit) mentionem facit atque demonstrationem. Quæ sane in re (quantum ego quidem, pro ingenij mei tenuitate, iudicare possum.) Omne pensum absoluisse, & diligentiam suam in instaurandis disciplinis, omnibus litteratis hominibus probasse mihi videtur. Et si quis rem ipsam interius intrespiciat, negare non potest, quin vir ille doctissimus, ex septem diapason speciebus, Harmonica diuisione, quæ authentis modis, & Arithmetica,*

La cause principale que plusieurs ne veulent recevoir que viij. modes.

que plagijs conuenit; duodecim proprios ac veros modos demonstrarit. Ego verò, et si reipsa, ita esse, & veterum musicorum exemplis (si extarent) probari posse iudico: tamen, cum nostri sæculi musicorum omnes figuratæ cantiones, quas quidem posteritati reliquerunt, ad octo tantum modos compositæ sint, egoque de illis præcepta tradere instituerim, hoc loco octonarium modorum numerum, cum Boëtio, Franchino, & alijs probatis musicis, statuere volui. Voyez vous, qu'il confesse, & dict, qu'il sçait certainement qu'il y a douze modes, vrayes & legitimes? Cependant il ayme mieux suiure l'opinion commune (sans aucun fondement) que dire ce qu'il en sçait à la verité & par certaine science. Je sçay qu'il y a encor auourd'huy des musiciens, lesquels peuuent auoir entendu des raisons si pregnantes, & des demonstrations si claires & euidentes, qu'elles pourroient faire foy & persuader les douze modes susdictes aux plus incredules de la terre: ce neantmoins, ils les reiectent, comme inutiles, & de nulle valeur, au pris de ceste opinion commune: tant de force ont enuers nous les preoccupations de noz iugements. Mais d'où peult proceder ceste opinion? d'où a elle prins son accroissement? sur quel fondement est elle appuyée? Entendons bien le tout, affin d'y pouuoir respondre. L'Eglise (disent ils) n'en reçoit que viij. Voyez vous d'où ils tirent leurs defences? C'est la ruse du iourd'huy, d'vser d'autorité, ou la raison manque; & de tant plus est l'authori-

Les preoccupations de noz iugements ont grâde force enuers nous.

l'autorité grande, de tant plus est fort celuy qui l'allegue & deffend. Or est il, qu'il n'y a rien plus chaudement combatu, ny plus opiniastrement deffendu, que ce qui se faiët sous pretexte de pieté ou de religion. De là vient, que ceste opinion est plus opiniastrement maintenüe, pour ce qu'elle est corroborée & estayée de l'autorité de l'Eglise. Quoy doncq? y a il quelque Canon qui commande de retenir seulement viij. modes en l'Eglise? ou bien, y a il quelque censure Ecclesiastique, cõtre ceux qui en receurent d'avantage? Rien moins: car l'Eglise (qui ne traite que choses saintes & sacrées) ne s'entremet point des affaires de musique. Quoy qu'il en soit (diront ils) si est il vray, que l'Eglise ne reçoit que huit modes. Posé le cas, qu'ainsi soit: s'ensuyt il pourtant, qu'il n'en y a non plus? Le chant de l'Eglise est finy & déterminé, réduit en certains offices, lesquels n'ont besoin (peut estre) de plus grand nombre; est-ce à dire pourtant, que toute la musique, en general, se doit contenter d'un tel nombre? Si les Ecclesiastiques se fussent contentez de trois ou quatre modes (cõme ils pouvoient faire, pour respondre à la modestie du chant de la primitive Eglise, qui se contenoit & bõrnoit en dedans vne quarte, ou vne quinte au plus; estât telle antiquité encor demeurée iusqu'aujourdhuy en l'Eglise, au chant des Epistres, Euangiles, Prefaces, & autres choses semblables, qui n'excede les limites d'une quarte,

Le chant de l'Eglise anciennement ne contenoit qu'une quarte, ou vne quinte.

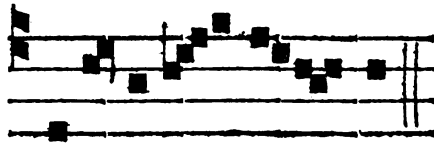
188 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
ou d'une quinte) faudroit-il pourtant, que la mu-
sique (qui s'accroist tous les iours) ou que les musi-
ciens (qui sont libres en leur composition) fussent
tant reserrés & retraincts qu'ils ne se pourroient
estargir autant que l'art leur permet? Mais, sans
nous arrester icy d'auantage, voyons (ie vous prie)
s'il est vray que l'Eglise n'en reçoit que huit. Je
croy certainement, que ceux qui maintiennent ceste
opinion, n'ont point bien examiné le chant de l'Egli-
se; ou bien ne sçauent que c'est que de modes: car
toutes douze se trouuent aussi parfaictement au chant
Ecclesiastique, qu'en nul autre chant qui soit. I'en
pensois mettre les exemples tout au long, affin qu'ils
fussent en veüe à tout le monde, & que personne
d'oresenauant n'en peult douter: mais craignant
d'estre reprochable d'emplir nostre papier de tant
d'exemples, ie me contenteray de mettre seulement
le commencement des exemples, pour monstrier
au doigt les lieux ou se pourront trouuer les douze
modes. Et ne sera besoin feuilletter beaucoup de
liures pour les trouuer, par-ce que nous les tire-
rons tous, ou la plus part, de l'office de Rome,
Imprimé par Plantin.

Les douze
modes se
trouuent au
chant de
l'Eglise aussi
parfaite-
ment qu'en
nul autre
chant.

Exemples

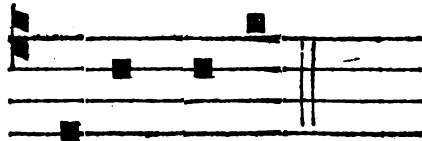
Exemples des douze modes au chant de l'Eglise.

Premierement, pour la mode Doriene, voyez ce bel Hymne à la Vierge sacrée, qui se chante ordinairement aux vespres de nostre Dame,

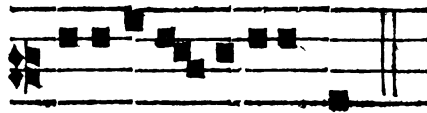


Aue Maris stella.

Auquel se voit manifestement ce Diapason:

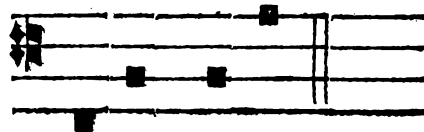


Pour la mode Hypodoriene, voyez l'Hymne qui se chante aux vespres de la Dedicasse, qui commence:

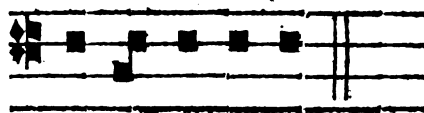


Vrb s beata Iherusalem,

Où vous trouuerez ce Diapason, en toute perfection:

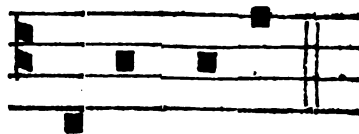


Pour la mode Phrigienne, voyez le iij. respons ferie 2. de la sepmaine sainte, qui commence ainsi:

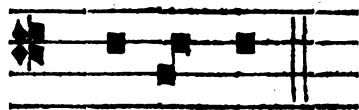


In sur re xerunt,

Vous y trouuerez ce Diapason:

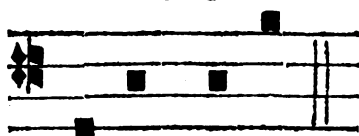


Pour la mode Hypophrygienne, voyez le troisieme Respons, du premier nocturne, du Dimanche de la Passion, qui commence comme s'ensuyt:

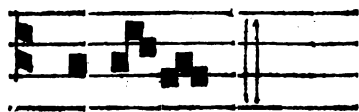


Vsquequo,

Vous y trouuerez ceste espeece de Diapason, tres-parfaitement:



Pour la mode Lydienne, voyez le troisieme Respons, de la veille de Pasques, qui commence:

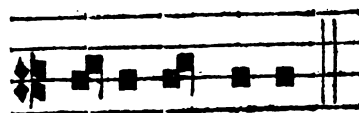


P lange,

Vous y remarquerez facilement ceste espeece de Diapason:



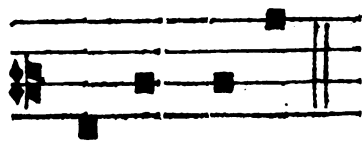
Pour la mode Hypolydienne, voyez le Graduel, qui se chante le Iœudy de la bonne sepmaine, qui commence:



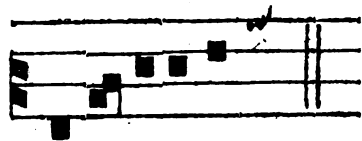
Christus fructus est.

Vous

Vous y voirez manifestement ce Diapason:

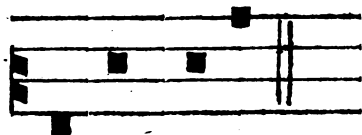


Pour la Mixolydienne, voyez l'Antienne premiere, qui se chante au iij. nocturne, du iour du S. Sacrement, qui commence:

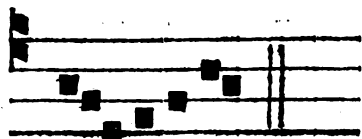


Introibo ad

Vous y voirez clairement ce Diapason:

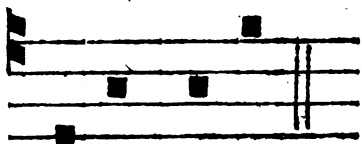


Pour la mode Hypomixolydienne, voyez l'Antienne ensuyvante, qui commence:

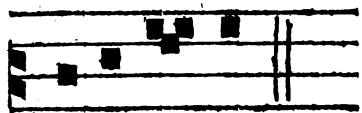


Ci bavit nos.

Vous y trouuerez parfaitement ce Diapason:



Pour la mode Eolienne, voyez le Graduel, qui commence comme s'ensuit, & se chante le Dimanche apres Noël:

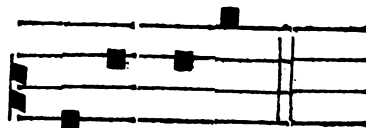


Sp e cios us.

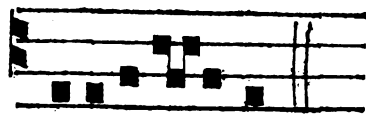
N 4

Vous

Vous y verrés tres-euidement ceste espece de Diapason:

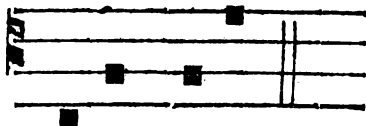


Pour la mode Hypocolienne, voyez le Graduel, qui se châte le Samedy des quatre Temps, deuant Noël, & commence:

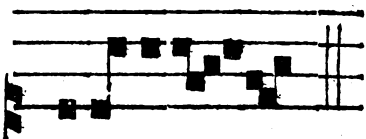


A summo caelo,

Vous y remarquerez facilement ce Diapason:

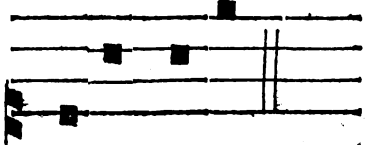


Pour la mode Ionicque, voyez le Graduel, qui se chante *Feria 3. post Dominicam primam Quadragesima*, qui commence:

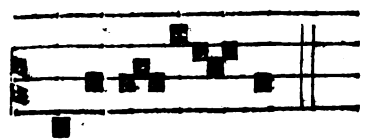


Dirigatur,

Vous y trouuerez tresparfaitement ceste espece de Diapason:



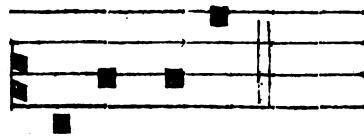
Finalement, pour la mode Hypo-Ionique, voyez l'Alleluya, qui se chante à la Messe de *Beata Virgine*, apres Noël, & commence comme s'ensuyt:



Alleluya.

Vous

Vous y verrez clairement ce
Diapason:



Il est certain, doncques, que l'Eglise reçoit toutes les modes, sans aucune exception, & n'y a plus nulles excuses ny arguments qui puissent garantir noz aduersaires; ains faut necessairement qu'ils aduoient & confessent qu'il y a douze modes aussi bien au chât de l'Eglise qu'autre part. D'où vient, doncq, ceste opinion tant constante & fameuse des viij. tons? Car on ne parle iamais en l'Eglise que de viij. tons, & tient on pour vne chose tres-certaine & assuree qu'il n'en y a non plus: & les plus anciens sont ceux qui avec plus d'opiniafreté s'ahurtent à ceste opinion, la veuillant maintenir, comme vne chose conforme à leur ancien vsage, à leurs registres, & à tous les liures de l'Eglise, lesquels n'ont iamais faict mention que de viij. tons. Dirōs-nous que c'est abus? serons nous si temeraires, que de penser seulement qu'un tel erreur auroit duré si long temps au chant de l'Eglise? Tant s'en faut, qu'au contraire, nous disons avec eux, que vraiment il n'y a que viij. tons, conformement aux reigles & registres qu'on en voit encor. Mais il fault bien entendre ce poinct, car à faulte de l'auoir bien entendu, se sont esleuées & forgées toutes les absurditez & opinions que nous voyons maintenāt à cause des tons. Et comme d'icy a procedé l'erreur & le

194 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
mal, aussi fault il commencer par icy, a y mettre le
remede.

Il n'y a que
huit tons
au chant de
l'Eglise, &
n'en y a ja-
mais eu d'a-
uantage.

Nous disons, doncq, vrayement, qu'il n'y a que
huiët tons : & disons encor d'auantage, que iamais
n'en y a eu non plus ; mais fault bien noter, que par-
lant ainsi, n'entendons parler des modes (qu'auons
dict & disons estre en nombre de douze) ains seule-
ment des tons des Pseaumes, qui proprement sont
appellez tons, & , dès leur premiere institution, ont
esté tousiours en nombre de huiët, & sont demeurez
tousiours en tel nombre, iusques à present.

Difference
entre mode
& Ton.

Quoy doncq ? y a il difference, entre les tons des
Pseaumes, & les modes cy dessus declarées ? certaine-
ment ouy, & bien grande . Car les douze modes sus-
dictes sont comme douze principes, ou douze cathe-
gorics, qui contiennent en soy tous les inferieurs . Et
pour ceste cause, Faber les appelle proprement, *Har-
monia genera*, par-ce que ce sont douze genres supe-
rieurs, soubs lesquels, sont contenuës toutes les espe-
ces & indiuiduz , & toute sorte de musique qu'on
sçauroit imaginer . Qui est cause, que les genres sus-
dicts, doiuent estre en certain nōbre, qui soit suffisant
de cōprendre & enclorre tout ce qui est de la musique,
cōme suffisamment a esté monstré cy dessus . Mais les
tons des Pseaumes, sont les especes, ou biē indiuiduz,
contenez soubs les genres susdicts . Ce sont chants
particuliers, inuentez des hōmes, pour chāter choses
particulieres, qui se peuuent changer & augmenter
toutes

toutes les fois qu'on voudra . Car, cōme nul ne peut nier, qu'il ne soit licite à tous Musiciens; d'inuenter, & composer diuers airs, ou diuerses sortes de chants, pour chāter choses diuerses: comme (pour exemple) si quelqu'un vouloit inuenter, ou composer, six ou sept sortes de chant , pour chanter six ou sept sortes de Letanies, ou autre chose semblable , il luy seroit licite de leur imposer tel nom que bon luy sembleroit, pour les distinguer & recognoistre : ainsi fault il croire, les tons des Pseaumes auoir esté inuentez & instituez de mesme . Car ayants les Ecclesiastiques tousiours esté fort curieux (ainsi que chacun sçait) de faire le seruice diuin en toute reuerence, bon ordre, & sans confusion; il fault croire (quant il fut ordonné de chanter les Pseaumes en l'Eglise Latine, respondant l'un costé à l'autre, ainsi qu'ils se chantent encor pour le iourd'huy (ce qui fut du temps S. Damas Pape;) il fault croire (dy-ie) qu'ils ont cherché tous moyés, & faict debuoirs, pour euitter tout desordre & cōfusion, au chant susdict: & a telle fin inuenté certains airs modestes, pour chanter leurs Pseaumes, qui sont les viij. tōs susdicts. Pour lesquels enseigner, & faire cognoistre à tous, & affin que chacun fut rendu apte & idoine de chāter & psalmodier en l'Eglise, & de s'acquitter de son debuoir, ils ont inuenté les reigles, qui sont encor pour le present enregistrés és liures de l'Eglise, lesquelles se rapportēt si propremēt aux tons susdicts, nous enseignant (cōme monstrerons

Comme les tons des Pseaumes ont esté inuentez.

Les reigles qui sont és liures de l'Eglise se doiuent rapporter aux tons.

cy apres)

195 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
cy apres) les intonations, mediations, & euouaë, c'est
à dire, le commencement, le milieu, & la fin de cha-
cun ton particulier des pseumes, qu'on les voit ma-
nifestement auoir esté inuentées pour le chant des
pseumes susdicts, que nous appellons tons.

Le mot de
ton repre-
sente naïf-
uement le
chant des
pseumes.

Et ce mot de ton nous represente si naïfument la
nature du chant susdict (car que pouuez vous remar-
quer & entendre au chant des pseumes, autre chose
qu'un son, ou vne voix continuelle, qui est la propre
signification de ce mot ton, comme dirons cy apres)
qu'on ne peut nyer aucunement, que ce ne soit vn
nom fort conuenable, & qu'il n'ait esté choisi pour
le signifier.

La pratique & usage ordinaire du nom de ton,
nous enseigne le mesme. Car pour cent Motetz, cent
Chansons, cent Madrigales, & cent autres choses sem-
blables, qu'on veult chanter, il n'y a iamais question
de parler ou s'informer, au prealable, de quel ton ils
sont: au contraire, s'il fault seulement chanter vn
pseume, il fault necessairement qu'on en sçache pre-
mierement le ton, par ce que sa cognoissance est du
tout necessaire pour psalmodier. Qui est vn signe
euident, que ce mot de *Ton* appartient aux pseumes
proprement, & que c'est du ton des pseumes qu'on
veult parler, quant on dict qu'il n'y a que viij. tons
en l'Eglise; lesquels, depuis leur premiere institution,
sont demeurez tousiours en nombre de viij. conformement
aux registres & aux reigles contenuës aux
liures

liures de l'Eglise, qui se doiuent rapporter aux tons susdicts, & non aux modes de la musique; lesquelles ont tousiours esté différentes desdicts tons, tant en nombre, qu'en substance, comme monstrerons brièvement.

C H A P I T R E II.

De l'appellation du ton, & que ceste appellation ne peut competer aux modes.

AYant, iusques à presét, traicté des douze modes de musique, il reste maintenant (uyuant nostre promesse) à parler des huiët tōs des Pseaumes; qui ne sont autre chose (comme a esté dict) que huiët sortes de chant, inuentées pour chanter les Pseaumes.

Que c'est que ton.

Lequel chant, combien qu'il soit ordinairement diuise en trois parties, à sçauoir, commencement, milieu, & la fin, qu'on appelle ordinairement *Intonation*, *Mediation*, & *Euouaë*: si est-ce, que tout est referé, & depend d'un seul, qui est la notte dominante, parce que l'Intonation tend à icelle, la Mediation se fait en icelle, & l'Euouaë commence tousiours par icelle. De sorte que tout le chant susdict n'est qu'une notte, ou vne voix continuelle, vn peu diuersifiée au commencement, au milieu, & à la fin.

Le ton diuise en trois parties, à sçauoir, Intonation, mediation, & Euouaë.

Et pour ceste cause, la notte susdicte est appelée notte dominante, d'autant que c'est elle qui domine, gouerne, & declare, par le changement susdict, la diuerse

diuerse nature & qualité du chant susdict, qui est ce qu'on appelle, *Ton*; & à bon droict: car si tonner n'est autre chose (comme dict Ioannes Pontifex) que suffisamment, & continuellement sonner, le ton ne doit estre autre chose, qu'un son puissant, ou continuel, qui est l'explication de la notte dominante. Car si la notte, en la musique, est la marque d'un son, la notte dominante doit estre la marque d'un son continuel, qui est signifié par ce mot de *Ton*. Toutes lesquelles choses prouuent suffisamment, que ce mot *Ton*, est le propre nom du chant des Pseaumes, & qu'il a esté inuenté, dès la premiere institution d'iceluy chant, pour le signifier. Car s'il est ainsi (comme dit Aristote) que le nom nous doit représenter la nature de la chose signifiée, on ne peut nier, que ce ne soit son vray nom, veu qu'il n'y a mot qui pourroit mieux & plus naïfvement exprimer sa nature, que cestuy-là, d'autant qu'au chant du Pseaume on ne peut remarquer qu'un son continuel (comme a esté dict) un peu diuersifiée au commencement, au milieu, & à la fin.

Le ton est déclaré par la notte dominante.

Le chant du Pseaume n'est qu'une notte, ou une voix continuele, un peu diuersifiée au commencement, au milieu, & en la fin.

Aussi voyons nous, que le chant susdict à tousiours esté ainsi appellé. Dequoy les liures de l'Eglise, tant vieux, que nouveaux, nous sont foy, esquels le chant des Pseaumes n'a iamais esté décrit autrement, que sur le nom de *Ton*.

Le chat des Pseaumes a esté tousiours appellé ton.

Au contraire, si nous considerons la nature des modes (lesquelles sont composées de plusieurs pieces,

pieces, à sçauoir d'vn diapason, diuisé en vn diapenté, & diatessaron; ou bien de plusieurs proportions, cōme a esté dict, & partant tousiours appellées par vocables signifiants quelque corps, ou quelque assemblée, si comme, harmonie, mode, système, tropus, & autres semblables) nous voyons clairement, que ce mot *Ton*, ne leur peut seruir aucunement, veu qu'il signifie vne chose toute contraire à la nature des modes, comme a esté monstré cy dessus.

Aussi est il certain, que iamais les anciens n'en ont vsé. Ce que tesmoigne Glarean, liure j. chap. xj. quand il dict, ceste appellation de ton, auoir esté inuentée enuiron le temps de Boëce: *Videri (ce dit-il) potest, tonorum appellatio tempore Boëtij nata, &c.* Et montre encor, que ceste appellation ne luy plaisoit point, alleguant le texte de Boëce, liure 4. chap. 14. ou il dict: *Ex diapason, igitur, speciebus, existunt qui appellantur modi, quos eosdem tonos nominant.* Apres lesquels mots adiouste Glarean: *quibus verbis, non admodum probare videtur hanc innouationem.* Et déclarant l'intention de Boëce, il signifie luy-mesme la sienne, qu'il n'approuue point ceste appellation. Ce qu'il montre vn peu plus haut, au mesme chap. quāt il dict, qu'il a vsé luy-mesme aucunesfois de ce mot de *Ton*, pour signifier les modes, mais par cōtraincte, & à l'imitatiō du vulgaire: signifiant assés par cela, que le vulgaire abuse de ceste appellation. Et nous mesmes auons vsé, cy deuant, de ce mot de *Ton*, pour signifier les modes.

Les anciens n'ont iamais vsé du mot de ton, pour signifier les modes.

Quant a esté inuētée l'appellation de ton.

Mais

Mais que ferés vous, quand la commune parle ainsi? Si vous ne vous accommodés à leur langage, principalement en l'appellation des choses, vous ne serés pas entendu. Ce n'est point, doncq, que veuillons approuuer leur appellation, ains en auons vsé pour estre mieux entenduz, par ceux qui ne cognoissent les modes que par le nom de ton. Et pouuôs vser de mesmes excules, que fait Glarean, liure premier chap. xj. disant : *Tonos item nominant tam constanti pertinaci, que appellatione, ut nisi etiam nos ita loquamur, videamur quibusdam* musices ignorare principia. Les autres reiectent appertement ceste appellation, comme Thyard, au ij. solitaire, disant : *Quant à ce mot, mode, il est en mesme usage entre les Latins, soit pour maniere, façon, ou telle autre signification, qui est dès long temps reçu en nostre langage. Combien que les musiciens vulgaires du iourd'huy (ie le dis sans picque) soubs assez frivole raison, appellent ceste diuersité de chanter, Ton, premier, ou second, iusques au buictiesme. Gregorius Faber, liure premier chapitre xvij. dit : Hodie tonos nominant, nescio qua de causa.* Comme s'ils vouloient dire, qu'il n'y a nulle raison, que les modes soient appelées du nom de Ton. Par où appert, que c'est vn abus tresgrand, qui prouient à faulte de cognoistre la difference, qu'il y a entre les modes susdictes, & le chant des Pseaumes, lequel proprement s'appelle Ton.

Le mot de ton reiecté pour signifier les modes.

C H A P I T R E III.

Que l'ordre appartient aux tons, & non aux modes.

IL y a eu grande dispute entre les anciens, pour sçavoir si l'ordre des sons devoit proceder de bas en haut, ou de haut en bas, causée par la disposition des cieus : desquels (à l'opinion des vns) les superieurs resonnent plus grauement, pour-ce qu'ils sont plus grands, & qu'il semble estre raisonnable, que les plus grands corps pouffent le son plus gros : au contraire argumentent les autres, que les corps celestes plus hauts ont le son moindre, & plus aigu, pour-ce que leur mouuement est plus viste, & du plus viste mouuement procede le son aigu, comme du lent & tardif (propre aux corps inferieurs) le son bas & graue. Et pour les deux parties y a des graues auteurs & grâds arguments. Voiez Cicron, liure sixiesme, *de Republica*. Glarean, liure 2. chap. 8. Thiard au 2. solitaire, & plusieurs autres. Et si peult on remarquer la contrarieté de ces opinions en quelques musicaux instruments. Car en la lire, luth, & guitaire, les grosses cordes sont tenduës au plus haut lieu : au contraire, en la harpe, & espinette, on les voit au plus bas.

Argumēts de ceux qui disent, que l'ordre des sons doit proceder de bas en haut, & de ceux qui maintiennent le contraire.

Mais d'autant que la voix humaine semble naturellement estre conduite de bas en haut (tesmoings les Orateurs & Predicateurs, qui commencent ordinairement leur harangue par le bas) & que la pratique ordinaire nous enseigne le mesme, quand on ap-

La pratique du iour-d'auy nous

enseigne,
quel'ordre
doit proce-
der de bas
en haut.

prend à chanter *ut, re, my, fa, sol, la*, sans entrer en ces disputes, nous suivrons aussi le mesme ordre, qui est de bas en haut.

La voix est
de telle na-
ture, qu'on
ne peut mô-
strer la plus
haute, ny la
plus basse.

Or parlant d'ordre, ie ne veux pas qu'on le prenne pour les modes, car on ne sçauroit ou commencer la premiere, la voix estant de telle nature (comme dit Boëce, liure 1. chap. 13.) qu'elle peut estre tousiours baissée, & qu'il est impossible de nommer la premiere & la plus basse. Quel ordre, donc, assignerés vous aux modes, puis qu'à la plus basse clef (qui doit seruir de fondement à la mode) on peut tousiours adiouster vne autre plus basse? Ce qu'a esté fait ja plusieurs fois.

La plus basse
clef, entre
les Grecs,
ancienne-
ment, estoit
hypate hy-
paton.

Car il est certain, que la clef, *hypate hypaton*, estoit anciennement la premiere, & la plus basse, comme a esté prouué cy deuant: Voyez Boëce, liure 4. chapitre 13. Froschius, chap. 8. Glarean, chap. 9. liure ij. Ce que nous tesmoigne aussi sō nom, lequel signifie, la premiere des principales. Et si semble que la raison veut, qu'elle soit la premiere: car veu que le diatessaron tire sa difference du demy ton (comme a esté dict cy deuant) il est raisonnable, que ceste espece de diatessaron soit la premiere, qui a le demy ton entre les deux premieres notes, telle qu'est le tetrachordon *hypaton*: & par cōsequent, le *my* seroit la premiere note, & *hypate hypaton* la premiere clef. Ce que nous voyons auoir esté praticqué par les anciens. Car s'il falloit diuiser leur grand systeme en quatre tetracordes, ils prennoient quatre fois

fois my la , commençant à la clef hypate hypaton , appellant le premier tetracorde (qui dure encor aujourd'huy) *Tetracordon hypaton* , comme auõs dict cy dessus : & s'il falloit produire quelque exemple de diapason , ils prenoient ordinairement , depuis l'hypate des moyens , iusques à la nete des disjoints , que nous disons , depuis Elamy , iusques elamy : Voyez Glarean , liure 2. chapitre 9. Boëce , liure 4. chapitre 13. Plutarque , chapitre 10. de sa musique. De sorte qu'il appert , que les anciens ont eu le my pour la premiere & la plus basse notte , Et hypate hypaton , pour la premiere & plus basse clef. Ce nonobstant , on luy at adiousté depuis , la clef *Proslambanomenos* (qui respond à Are) comme le porte le nom , qui signifie , adiousté : & partant , le re estoit la premiere notte , & re sol , la premiere especes de diatessaron , & ainsi des autres especes consequemment , comme le tesmoigne Glarean , par tout son 2. li. Depuis encor Guido Aretinus en a adiousté vne autre plus basse ; à sçauoir *G vt* , qui faiet que l'*vt* est encor aujourd'huy la premiere notte , & *vt* fa , la premiere espece de diatessaron , comme l'auõs notté cy dessus. Et si nous croyõs à Zarlinus , & Guillaud , Pierre du Fay en a adiousté encor vne autre plus basse , à sçauoir *Ffaut*. Et quiest celuy qui nous pourra asseurer , qu'on n'en adioustera point d'autre ? veu principallemét , qu'encor aujourd'huy on voit le bascontre descédre deux ou trois nottes plus bas que

Proslambanomenos a esté adioustée , & rendue la plus basse clef.

Depuis, *Gvt* a esté adiousté par Guido Aretinus , & faiete la premiere cl.f. Aucuns ont encor adiousté *Ffaut*.

l'vt susdict. Ce qui doit suffire, pour prouuer, qu'il ne peut auoir certain ordre aux modes.

Les anciens
n'ont jamais
donné ordre
aux modes
de musique.

Aussi nul des anciens n'a iamais fait mention d'ordre, ains au contraire (ce qui monstre qu'il n'en y a point) ils les disposent tantost d'une sorte, tantost d'une autre, sans prendre esgard à aucun ordre. Platon, parlant des modes, dispose au premier rang la Lidienne, & puis la Ionique, au 3. lieu, la Dorienne, & puis la Phrigienne. Autrefois, parlant des modes susdictes, il dispose au premier lieu la Ionique, & au 2. lieu, la Phrigienne, & puis la Lidienne, & au 4. lieu, la Dorienne. Boëce commence à la sous-Dorienne, en apres il met la sous-Phrigienne, & puis la sous-Lidienne, &c. comme auons dict cy dessus. Et ainsi les autres (sans le faire plus long) les disposent, non qu'ils pensent à l'ordre, ains selon que l'occasion se presente d'en parler : comme plus amplement le declare Zarlinus, au 6. chap. de sa 4. partie. Aussi Glarean ne confesse point seulement, que les anciens n'ont point obserué d'ordre, ains assure ouuertement, qu'il n'y a point d'ordre certain entre les modes, li. 2. chap. 7. disant : *Apud Græcos, autem, modorum nomina nuda sunt, absque numero.* Et au mesme chapitre. *Sed hoc quoque monendum, non esse adeo certam causam de modorum ordine.* Thyard au 2. Solitaire : *Encor ne me plait (dit-il) la superstitieuse opinion de ceux, qui veulent contraindre les modes sous vn ordre certain, combien que les anciens n'en ayent fait aucune mention.*

Or

Or si les anciens maintiennent, que l'ordre n'est point pour les modes, il fault que nous confessions, qu'il soit pour les tons, lesquels (dés leur premier institution) ont esté tellement attachez & asseruiz à cest ordre, qu'ils n'ont iamais esté autrement appelés, autrement cognuz, ny distinguez, que par l'ordre susdiët. Et à la verité, on ne sçauroit inuenter nom plus propre, & qui puisse estre signifié avec plus de silence & de modestie (tant recommandée à l'Eglise) que cestuy de l'ordre; à sçauoir premier, deuxiesme, troisieme, & ainsi iusques au huitiesme; veu que par vn signe seulement, il peut estre entendu, par-ce qu'en esleuant les doigts seulement, on peut signifier si le Pseume est du premier, deuxiesme, troisieme ton, & ainsi des autres.

L'ordre est propre aux tons.

Les tons n'ont iamais esté autrement appelés, ny autrement distingués que par l'ordre.

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

Auquel est monstré comment se doit cognoistre le ton, par ceste reigle.

Pri. re la, Se. re fa, Tér. my fa, Quart. quoque my la, Quint. fa fa, Sex. fa la, Sept. tenet ut sol, Oct. tenet ut fa.

C O M B I E N que ceste reigle appartienne notablement aux tons des Pseumes, à l'exclusion des modes, quant il n'y auroit que ceste marque, qu'elle est ordinairement inserée & écrite aux Psaultiers de l'Eglise, affin que par icelle on puisse apprendre à bien psalmodier, & cognoistre les tons, si est-ce, que plusieurs (voire la plus part) l'attribuent,

Ceste reigle appartient aux tons des Pseumes, & non aux modes.

mal à propos, aux modes de musique, disants que la premiere mode doit saulter, tout au commencement, du re au la, cōme aux Introits: *Statuit, Gaudeamus, &c.* La 2.^e du re au fa, cōme, *Salve Sancta Parens, &c.* La 3.^e du my au fa, comme, *Pange lingua*: & ainsi des autres, suyuant le contenu de la reigle susdicte, cōme se peut voir en Glarean, liure 1. chap. 13.; Iean Litauius, chap. 13. & autres plusieurs. Qui est cause qu'il nous a semblé necessaire, de mōstrer (auāt passer plus outre) qu'icelle reigle ne peut estre ainsi expliquée & destournée, si on ne la veut rendre du tout ridicule, faulse, & abusiue, tant en general, qu'en particulier: & puis declarerons briefuement, cōment elle se doit entēdre, pour apprēdre par icelle à cognoistre les tōs.

Arguments
par lesquels
appert que
la reigle ne
peut estre
attribuée
aux modes.

2. argument.

3. argument.

Premierement, doncq, s'il est vray (cōme suffisamment a esté prouué) que les modes sont en nōbre de douze, il s'ensuyt que ceste reigle ne peut seruir pour les cognoistre, laquelle ne faiēt mētion que de huit: autrement les quatre restantes demeureroient inconnuës. D'auantage, puis qu'ainsi est, que l'ordre ne peut cōpeter aux modes (comme a esté dict au chap. precedēt) quelle apparēce, de leur attribuer ceste reigle laquelle ne consiste qu'en l'ordre? En apres, si les modes ne peuuēt estre cogneuës, que par le diapason, diuisé en vne quinte & vne quarte, sous ceste distinction, que les modes superieures ou principales ont leur diapason par dessus la notte finale, & les modes inferieures & subalternes ont tousiours la quarte dessous la notte susdicte, suyuant ceste reigle cōmune,

Vult

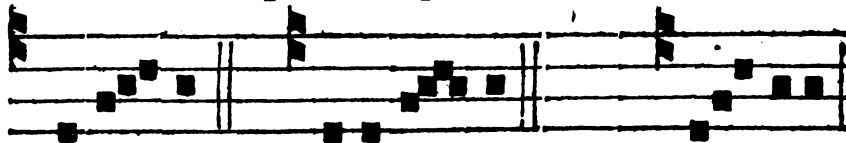
Vult descendere par, sed scandere vult modus impar,
 (cōme plus amplement le tout a esté prouué cy dessus) que peut on imaginer de plus absurd & plus ridicule, que de dire, que ceste reigle seruiroit, pour cognoistre les modes, en laquelle il ne se faiēt aucune mētion de diapason, & n'y a pas vn signe ny marque, qui descend dessoubs la notte finale, pour faire distinction entre les superieures & inferieures, principales & subalternes ? La consequēce de ces argumēt est euidente, presupposée la verité de l'antecedēt, lequel ayant esté suffisammēt prouué cy dessus, n'est besoin vsr icy de redites. Cela soit dict pour le general.

Les argumēt pour le particulier sont tirez du mesme fondement. Car si la mode superieure & son inferieure ont tousiours la quinte de leur diapason commune, par-ce que la mode superieure a le diapason par-dessus la notte finale, & l'inferieure a la-quarte dessous la notte susdicte, d'où s'ensuyt que la quinte, qui est par-dessus la notte finale, est cōmune, tāt à la mode superieure, qu'à l'inferieure, suyuant la reigle que Litauicus dit meriter d'estre escrite en lettres d'or:

Claus finalis est semper infima Diapente chorda: il est certain, que la mode seconde aura aussi bien, & essentiellement, re la, (qui represente la quinte) que la premiere mode, & par consequent, sera la reigle de la premiere mode faulsc & abusiuē, en tant qu'elle compete aussi essentiellemēt à la seconde, qu'à la premiere . Ce qui se prouue & verifie encor par vne infinité

Reigle digne
de noter.

208 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 d'exemples. Car, *veni in hortum meum, & Angelus ad Pastores*, d'Orlando; *Pis ne me peut venir*, de Criquillon; l'Hymne, *Vrbs beata Ierusalem*, & autres semblables (qui sont de la mode Hypodorienne, qu'ils estiment la seconde mode) commencent, toutesfois, en, re la, qui est la marque cy dessus posée pour la premiere mode. D'avantage, si la quinte, re la, est essentielle, tant à la premiere, qu'à la deuxiesme mode (comme a esté dict) qui empeschera, que la premiere mode ne commence en, re fa, aussi bien que la seconde, veu que la tierce est tousiours contenuë en la quinte? De cecy nous en auons tant d'exemples, au chant de l'Eglise, & autre, que ce seroit chose superflue de les reciter. Les chansons, *Susanne un iour*, *Sur tous regrets*, d'Orlando, & vne infinité d'autres (qui sont de la mode Dorienne, qu'ils estiment la mode premiere) commencent, toutesfois, en, re fa, qui est la marque du deuxiesme ton. D'abondant, les marques susdictes, re la, & re fa, ne conuiennent point seulement à la premiere & seconde mode, ains à plusieurs autres, comme se voit par les respons:



Inrauit.

Ecce homo.

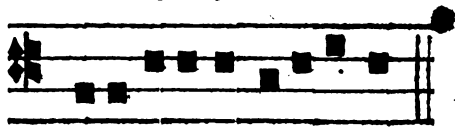
l'Introit.

Spiritus.

Et vne infinité d'autres, qui sont de la mode Hypomixolidienne, qui est le huitiesme ton, selon leur compte,

compte, commençant, neantmoins, en, re fa.

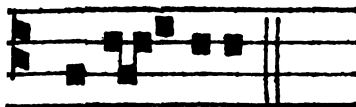
Item par le Respons,



qui est de la mode Hypo-phrigienne, & est leur quatriesme ton.

Est secretum Valeriane.

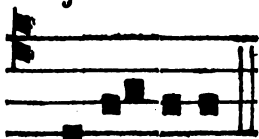
Item par l'Antienne,



qui est du 5.^e ton.

Misereor.

Et par le Respons,



qui est du 6. ton.

Beata est.

Bref, il n'y a nulle mode, qui ne puisse licitement commencer en, re la, ou, re fa. Par où se voit, que les deux premieres parties sont du tout ridicules & abusives (les prennant comme ils font) d'autant que la premiere partie, qui est, re la, ne compete point seulement au premier ton, ains aussi au deuxiesme: & la deuxiesme partie, à sçavoir, re fa, ne conuient point seulement au 2.^e ton, ains aussi au premier, & à plusieurs autres, comme a esté déclaré. D'auantage, ceste reigle assigne à la mode Phrigienne (qui est leur troisieme ton) le fa, pour notte dominante, ou principale, & cy dessus luy auons assigné (à iuste & bonne raison) le my, qui est du tout contraire au fa. Et

Appert que
la reigle cy
dessus alle-
guée, est du
tout repu-
gnante à la
nature des
modes.

ainsi, si on veut examiner les autres parties de la reigle, on les trouuera du tout repugnantes à la nature des modes : qui est vn signe euident, qu'elle est tirée en vn autre sens, que celuy de son autheur . Mais ils diront (peut estre) que la reigle est maintenant bonne & vaillable, en tant qu'elle est corrigée . Car Gregorius Faber, au chap. 17. de son premier liure, dit, que les marques contenuës en la reigle susdicte, ne doiuent point estre considerées au commencement, ains au milieu . En apres, pour la troisième mode, au lieu de dire, *ter my fa*, il met, *ter my my* : & pour la cinquiesme mode, au lieu de, *quint fa fa*, il dict, *quint vt sol*. Et Glarcan, liure 1. chap. 13. intitulé, *De vulgari modorum agnitione*, où il traicte de la reigle en question, pour la cinquiesme, il dict, *quint my sol* . Georgius Raw, pour la cinquiesme, dit, *quint fa sol, &c*. Pour respondre à cecy, nous disons, que nous prenons à proufit ce poinct, qu'ils ont voulu corriger ceste reigle, & qu'ils ont veu (aussi bien que nous) qu'elle n'estoit point suffisante, pour declarer la nature des modes: mais la correctiō qu'ils en ont faiet, n'a point seulement esté vaine & inutile, ains grādement dommageable & destructiue; d'autant que la reigle (qui parauant estoit tres-bonne, & seruoit fort bien, pour cognoistre les tons des Pseumes) maintenant estant corrigée, & la notte dominante changée (comme a esté dict) est renduë inutile pour tout.

Or quant à ce que les vns disent, que les signes contenuz en la reigle, doiuent estre consideréz & remarquez

quez au commencement, & les autres, au milieu, cela n'importe, d'autât que la mode ne peut estre cogneuë, ny par le commencement, ny par le milieu, ains seulement par la fin, ayât esgard à la quarte, qui est deffous ou deffus la notte finale, cōme auons prouué cy deffus . Et l'a aussi remarqué Georgius Raw, quand il dict: *Initium, tamen, cantilenarum, doctissimorum muscorum iudicio, erroneam & penitus hasit abundantam toni demonstrat cognitionem: quare, proprie, omnis cantus à fine, tamquam à perfectione, demonstrandus erit.*

Les modes doiuent estre cogneuës par la fin, & non par le commencement, ny par le milieu.

Et quant à tout ce qu'ils ont corrigé en la cinquiesme mode, ne tend point à nous dōner meilleure marque, pour cognoistre les modes, ains seulement à déplacer & bānir (sans propos) la mode Lydienne, pour fourrer en sa place, la mode lōnique, qui a esté si plausiblement reçeue, qu'encor auourd'huy elle y faiët sa residence, & y demeure en paisible possession, estāt tenuë (entre-eux) pour la cinquiesme mode, à l'exclusion de la Lydienne, auecq autant de desordre & confusiō, cōme il y a peu de droict & d'ocasiō, ainsi que plus amplement se verra cy apres. De sorte, que toutes les corrections susdictes mōstrent euidément, que la reigle en question n'est point prinse en son vray sens (ainsi qu'elle doit estre prinse) veu qu'il y fault tant corriger sans prouffit . Mais si on la prend pour nous enseigner les tons des Pseaumes (comme auons dict qu'elle se doit prendre) on la trouuera generallement veritable, & conuertible auecq tous les tons.

A quoy tend la correctiō qu'ils ont fait en la reigle auādictē.

Qui

Qui est vn signe euident, & vne marque infaillible, qu'elle a esté instituée pour iceux. La reigle, doncq, en question, contient 8. parties, disposées en ordre, qui respond fort bien aux tons des Pseaumes, lesquels ont tousiours esté en nombre semblable (selon que monsturons cy apres) ausquels l'ordre est si propre & naturel, que la où les modes n'ont iamais eu d'ordre, ceux cy, au contraire, n'ont iamais esté appellez ny cognuz autrement que par l'ordre: à sçauoir: Premier, deuxiesme, troisieme, quatriesme, cinquiesme, sixiesme, septiesme, & huietiesme.

Comme se
doit entēdre
la reigle sus-
dicte, pour
enseigner
les tons.

Pour venir, doncq, à l'explication de la reigle susdicte, il fault noter, que chascune partie d'icelle contient deux nottes; la premiere desquelles signifie la derniere notte de l'Antiēne, qui precede le Pseaume: & la deuxiesme, nous represente la notte dominante, en laquelle se chante le Pseaume. Par lesquelles deux nottes se cognoit le ton, comme s'ensuyt.

Pri. re la, signifie, que nous deuons cognoistre le Pseaume estre du premier ton, quant son Antienne fine en re, & le Pseaume se chante en la:

Se. re fa, veut dire, que l'on cognoist le 2. ton, quant l'Antienne fine en re, & le Pseaume se chante en fa:

Ter. my fa, signifie, que le 3. se cognoist, quant l'Antienne fine en my, & le Pseaume se chante en fa:

Quart. my la, nous signifie, que le quatriesme ton se cognoist, quant l'Antienne fine en my, & le Pseaume se chante en la:

Quint.

Quint. fa fa, signifie, que le cinquiesme se cognoist, quant l'Antienne fine en fa, & le Pseaume se chante en fa :

Sex. fa la, signifie, que le sixiesme se cognoist, quant l'Antienne fine en fa, & le Pseaume se chante en la :

Sept. vt sol, signifie, que le septiesme ton se cognoist, quant l'Antienne fine en vt, & le Pseaume se chante en sol :

Oct. vt fa, signifie, que le huitiesme doit auoir l'Antienne finante en vt, & le Pseaume se chantant en fa.

Laquelle reigle ainsi expliquée, se trouue generallement veritable, & conuertible en tous ses poinçts, sans aucune contradiction. Ce qui nous doit asseurer, que c'est le vray sens, auquel elle doibt estre entendüe. Comme le tesmoigne encor Nicolaus Volitus, en son Enchiridion, chapitre quatriesme, quād il dit : *Cuius, quidem, toni præcipua consideratio, penes primam Euouaë notulam, simul Antiphonæ finalem, versari debet*. Je veux bien, que l'intention de la reigle ne soit point de nous declarer la nature du ton; (car il est certain, que la derniere notte de l'Antienne n'est point de l'essence du ton;) mais d'autant que l'Antienne precede tousiours le Pseaume (dont la raison se dira cy apres) & qu'il fault proceder de la derniere notte de l'Antienne, à la notte dominante (laquelle Volitus appelle, *primam Euouaë notulam*) en laquelle se chante

L'intention
de la reigle
fusdicte.

se chante le Pseaume, la reigle nous veut apprendre, que par le rencontre des deux nottes susdictes (comme marque generale & infallible) nous devons cognoistre le ton. Mais la nature du ton se cognoistra par ses parties essentielles, qui sont, le commencement, le milieu, & la fin, appellées communement, *Intonation, Mediation, & Euouaë*, desquelles conuient maintenant traicter.

CHAPITRE V.

Des trois parties du ton, & premierement de l'Intonation.

Le ton est diuisé en trois parties, Intonation, Mediation, & Euouaë. Que c'est qu'Intonation.

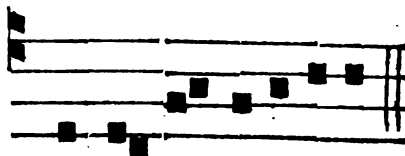
L'Intonation du Pseaume est ordinairement insinuée par le commencement de l'Antienne.

AYant monstré brièvement, comme les 8. tons doiuent estre cognuz, selon la reigle cy dessus alleguée, reste maintenāt à declarer les trois parties, esquelles chacun ton est diuisé : à sçauoir, *Intonation, Mediation, & Euouaë*. Et premierement traicterons de l'Intonation; qui n'est autre chose, qu'*vn chant artificiellement inuenté, pour mettre le Pseaume en son ton*. Lequel chant nous est ordinairement insinué, par le commencement de l'Antienne. Car cōme l'Intonation susdicte sembloit auoir vn peu de difficulté, les Ecclesiastiques (qui n'ont rien eu en plus grande recommandation que de chercher & instituer tout ce qui leur a semblé estre necessaire pour rédre le chant des Pseaumes plus facile & aisé) ont tellement disposé le chant
fusdit

fusſit des Antiennes, qu'il ſemble ſervir d'avantcoureur ou guide pour monſtrer le chemin à celuy qui doit commencer le Pſeume, comme ſe voira cy apres : car ſi nous voulons conſiderer la premiere inſtitution des Antiennes, il eſt certain que nous les trouverons avoir eſté inſtitués en faueur du chant des Pſeaumes, le rendant plus agreable aux auditeurs, & plus facile aux chantres. Sebastian Roulliard, au dixſeptieſme chapitre de ſon Hiſtoire de l'Egliſe de Chartres. *Balſamon* (dit-il) *adiouſte ſur le Canon dixſeptieſme du Concile de Laodicee, que ce fut ledict Concile qui ordonna, au lieu qu'on ſouloit chanter les Pſeaumes conſecutiuellement & ſans aucune entremiſe, qu'on interpoſeroit les Antiennes entre chaſcun a'iceux, tant pour le ſoulagement des chantres, que pour rendre par ceſte diuerſification le chant plus agreable, & plus facile.* Oū il dit expreſſement qu'elles ont eſté inſtituées pour le ſoulagement des chantres, d'autant que l'Intonation en eſt renduë plus facile pour les raiſons qu'en auons donné cy deſſus. Car comme ainſi ſoit, que l'Antienne precede touſiours le Pſeume, celuy qui voudra bien conſiderer le chant ordinaire des Antiennes, il trouvera, qu'il nous conduit quaſi par la main, de ſa notte finale, à la notte dominante, en laquelle ſe doit commencer le Pſeume, formant preſques l'Intonation que deuous tenir pour chacun ton, comme plus clairement ſe voira par exemple.

Quant les
Antiennes
ont eſté in-
ſtituées, &
pourquoy.

Le chant ordinaire de
l'Antienne du premier
ton, est cetuy-cy :



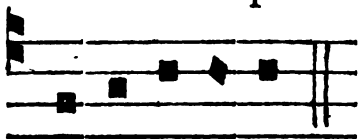
Comme se peut veoir aux Antiennes:

Qui me confessus fuerit.

Qui mihi ministrat.

Vidi turbam magnam.

Et vne infinité d'autres semblables, formées sur le
modelle que dessus; où on voit manifestement, que
de la note finale de l'Antienne (qui est re) nous
sommes conduits à la note dominante, qui est la,
en laquelle se chante le Pseaume: par où nous ap-
prenons ceste Intonation du premier ton:



j. ton.

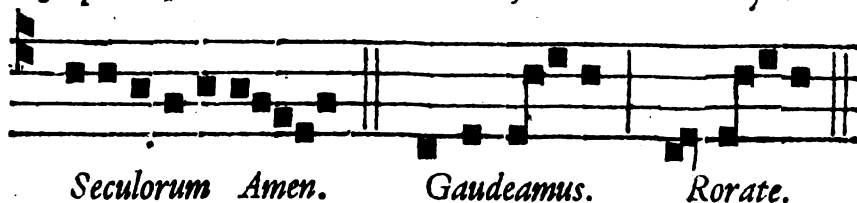
Dixit Dominus.

Et ne faut penser, que l'vt de l'Antienne susdicte soit
inutile, ou oiseux, car c'est luy qui rend l'intonation,
& le chant, plus facile & aisé: D'autant que la
quarte, entre toutes les consonnances, est la plus fa-
cile à intonner, par-ce que ses deux extremittez
sont de mesme nature: à sçauoir, en ceste quarte, vt
fa, les deux notes sont douces, en cest-cy, re sol, el-
les sont naturelles, & en ceste quarte my la, les deux
notes sont dures, comme a esté dict au 3. chapitre
cy

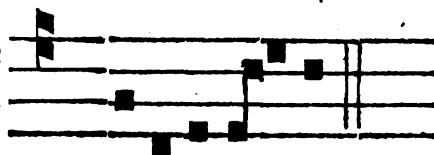
La quarte,
entre tou-
tes les con-
sonnances,
est la plus fa-
cile à inton-
ner, & pour
quoy.

cy dessus. Qui est cause, que (comme les anciens ont choisy la quarte pour la mesure de leur grād systēme, lequel ils diuisoient en quatre quartes, qu'ils appelloient tetracordes) les Ecclesiastiques aussi s'en aydēt ordinairement, toutes les fois qu'il y a quelque chose de difficile à intonner. Ce qui se voit, tant aux Antiennes susdictes, qu'aux Antiennes où Introits du premier ton, qui commencent en *ut*: esquelles, apres la derniere notte du *Gloria Patri* (qui est *re*) on adioulte tousiours vn *fa*, affin que, par l'assistance de la quarte, on puisse plus facilement descendre à l'*ut*: comme se peut voir aux Introits, *Gaudeamus*, *Rorate*, *Suscepimus*, & autres semblables, comme s'ensuyt:

Les anciens diuisoient toute leur musique en quatre tetracordes, c'est à dire, en quatre quartes.



Pour preuue de cecy, nous voyons plusieurs Antiennes du premier ton, qui commencent en *fa*, lesquelles descendent incontinent à l'*ut*, affin de nous apprēdre ce qu'il falloit faire aux autres, comme il se peut voir aux Antiennes:

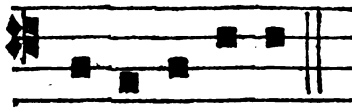


Aue Maria.

Canite tuba, Tecum principium, & plusieurs autres. Le
P
mesme

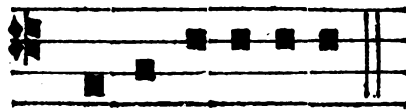
218 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 mesme se peut remarquer aux Antiennes du iij. & iiij.
 ton, comme succinctement monstrerons cy apres. Ce
 qu'auons bien voulu dire icy en passant, tant pour
 donner raison de l'addition de la notte susdicte (qui
 m'a esté plusieurs fois demandée) que pour montrer,
 que le chant de l'Antienne a esté inuenté & ordonné,
 pour faciliter l'intonation du Pseaume.

Le chant ordinaire de l'Antienne du deuxiesme
 ton, est tel :



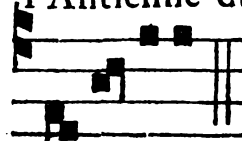
Comme il se voit
 aux Antiennes,
Sancti per fidem,

*In velamento, Fulgebunt iusti, Laus & perennis, Sacerdos &
 Pontifex, & vne infinité d'autres semblables, esquelles
 on voit claiement que de la notte finale de l'Antienne
 (qui est re) nous sommes conduits à la notte do-
 minante, qui est fa. Nous enseignant à cōmencer & in-
 tonner le Pseaume,
 comme s'ensuyt :*



Confitebor tibi.

Le chant ordinaire de l'Antienne du troisieme
 ton, est tel que s'ensuyt :

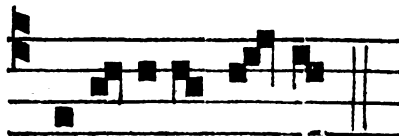


Comme il
 se peut voir
 aux Antiennes, *Cum complerentur, Beatus vir, Calicem,*
Gloria

maintenant par, *la*, comme est marqué cy dessus par la notte noire : si est-ce, qu'anciennement le *my* estoit la premiere notte, pour les raisons reprises cy dessus, cōme aussi on peut voir en Glarean, liure 1. chap. 15. & en auons encor aujourd'huy l'exemple en *Te Deum laudamus*, qui commence par *my*, ainsi :

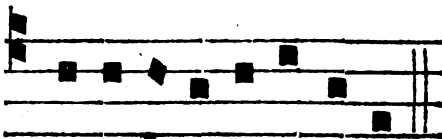
Voyez Io. Litaucius, Georgius Ravv, Fredericus Beurhus, & autres en l'intonation des Cantiques.

Ancienne intonation du quatriesme ton.



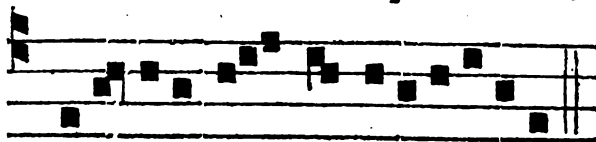
Te Deum laudamus.

Et finent encor en aucunes Eglises tous les versets, cōme le 4. ton, ainsi que s'ensuyt :



Te Dominum confitemur.

Et comme finent encor maintenant, selon l'usage de Rome, imprimé par Plantin, les versets, depuis le verset, *Per singulos dies*, iusques à la fin, en ceste maniere :

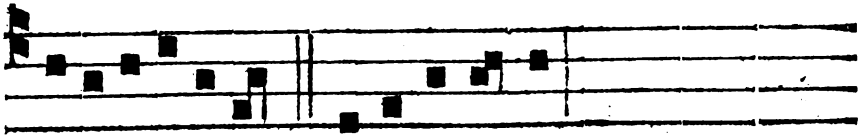


Per singulos dies benedicimus te.

Qui monstre euidemment, que c'est l'intonation ancienne du 4.^e ton. Et cōme nous auons dit cy dessus, que quant l'Antienne du premier ton cōmence en *ut*, on adiouste vn *fa* apres la derniere notte du *Gloria*

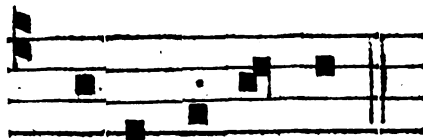
Pa-

Patri, qui est *re*, afin que par l'assistance de la quarte, on puisse tant plus facilement descendre à l'ut susdicte : pour les mesmes raisons, nous disons aussi, que quand l'Antienne du quatriesme ton commence en *re*, apres la derniere notte du *Gloria Patri*, qui est *my*, on adiouste vn *sol*, pour plus facilement descēdre au *re*, comme s'ensuyt :



Seculorum, Amen. Bendiċta tu. Ante thori, In odorē, &c.

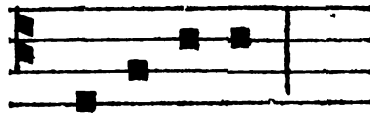
Qui est la cause aussi, pour laquelle plusieurs Antiennes du quatriesme ton commencent en *sol*, pour nous signifier ce qu'il falloit adiouster aux autres, comme il se peut voir aux Antiennes:



Post partum virgo.

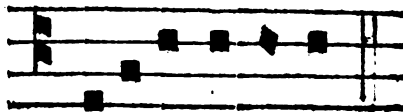
Dignare me, Gaude Maria, & plusieurs autres semblables.

Le chant ordinaire de l'Antienne du cinquiesme ton, est tel comme s'ensuyt:



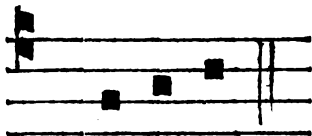
Comme se voit aux Antiennes, *Sacerdotes Dei, Qui*
 P 3 *pacem,*

pacem, Ex quo omnia, & autres semblables; lesquelles nous montrent le chemin, pour monter de la note finale de l'Antienne, qui est fa, à la note dominante du Pseaume, qui est aussi fa: nous enseignant ce commencement & intonation du Pseaume:

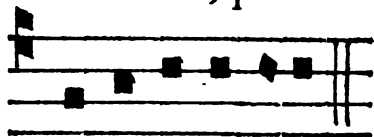


Laudate pu e ri.

Le chant ordinaire de l'Antienne du 6.^e ton, est:

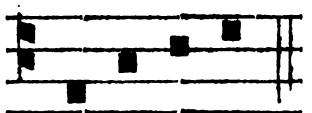


Cōme il se voit aux Antiennes, *Gaudent in cælis, O admirabile, Homo quidam, Diligam te, & plusieurs autres; qui nous conduisent de la note finale de l'Antienne, qui est fa, à la note dominante, qui est la: nous insinuant ce commencement & intonation du Pseaume:*



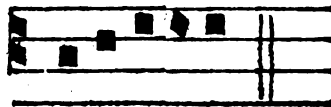
Laudate Dominum.

Le chant ordinaire de l'Antienne du 7.^e ton, est:



Comme se peut voir aux Antiennes, *Dixerunt discipuli, Assumpta est Maria, Hic est verè martyr, Viri Galilei, & plusieurs autres; lesquelles nous conduisent de la note finale, qui est ut, à la note dominante, qui est sol: nous enseignant ce commencement de Pseaume:*

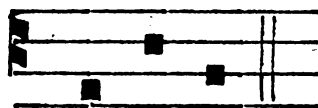
Nis



8. ton.

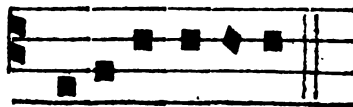
Nisi Dominus.

Le chant ordinaire de l'Antienne du 8.^e ton, est
 cettuy-cy:



Comme se peult
 remarquer aux
 Antiennes, *Pe-*

trus Apostolus, Veni sponsa Christi, In caelestibus regnis, Istorum est, & vne infinité d'autres semblables; lesquelles nous conduisent (côme a cité dict) de la note finale de l'Antienne, qui est *ut*, à la note dominante, qui est *fa*: nous enseignant ce commencement & intonation de
 Pseaume:



8. ton.

Lauda Iherusalem.

Toutes lesquelles choses monstrent euidemment, que le chant ordinaire des Antiennes, a esté ainsi disposé, pour nous insinuer le commencement, ou l'intonation du Pseaume, où il sembloit auoir plus de difficulté, affin que la reste du chant susdict se peult acheuer sans desordre. Lesquelles intonations nous auons trouué expedient repeter icy en bref, & disposer en ordre, affin qu'elles soyent mieux en veüe, & mieux recognuës, pour en vser au besoing. Premièrement, doncq, faut noter, qu'il y a deux sortes d'intonation: La premiere est *solemnelle*, qui s'vse & prati-

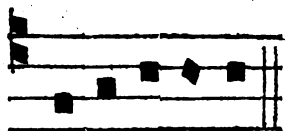
228 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 que aux doubles, triples, & festes ſolemnelles, telle
 qu'auons declaré cy deſſus : L'autre eſt *ſimple & or-*
dinaire pour les iours feriaux, feſtes ſimples, & demy
 doubles, qui commence rondement à la notte domi-
 nante. Le tout en la maniere que ſ'enſuyt :

Deux fortes
 d'Intona-
 tion.

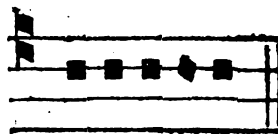
Intonation
ſolemnelle.

Intonation ſimple &
ordinaire.

1. ton,



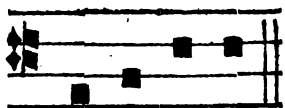
1. ton.



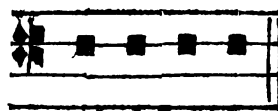
Dixit Dominus.

Dixit Dominus.

2. ton,



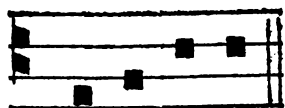
2. ton.



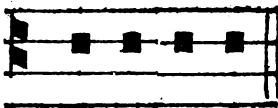
Confitebor.

Confitebor.

3. ton,



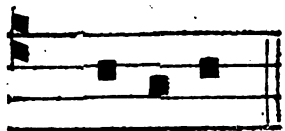
3. ton.



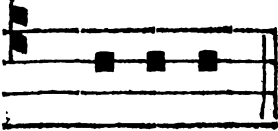
Beatus vir

Beatus vir

4. ton,



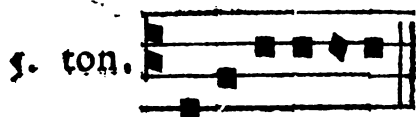
4. ton.



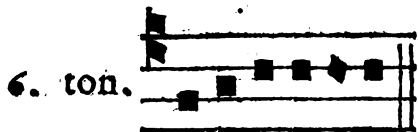
Laudate

Laudate

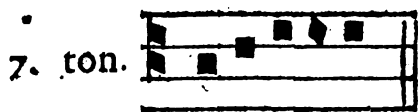
5. ton.



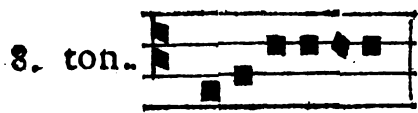
Laudate Dominū.



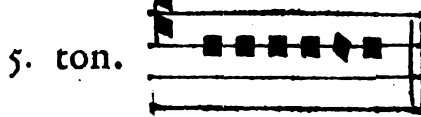
Laudate pueri.



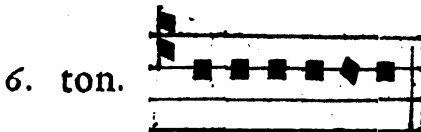
Nisi Dominus.



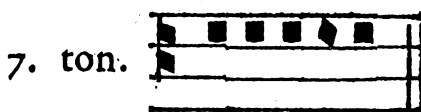
Lauda Ierusalē.



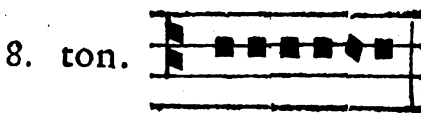
Laudate Dominū.



Laudate pueri.



Nisi Dominus.



Lauda Ierusalē.

Pour la memoire desquelles Intonations , se lisent les vers qui s'ensuyuent :

Primus cum sexto , fa sol' la semper habeto.

Tertius , octauus , ut re fa , fitque secundus.

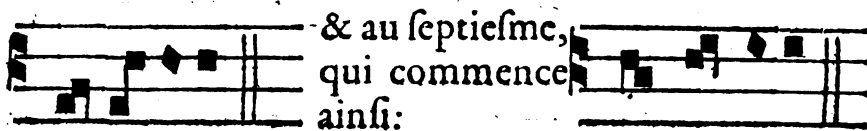
La sol la quartus; fa re fa fit tibi quintus.

Septim'. my , fa , sol ; sic , omnes esse recordor.

Les Cântiques de *Benedictus* & *Magnificat*, se commencent côme les pseumes és iours solemnels, sauue qu'ë trois tons y a vn peu de difference, à sçauoir au

Intonation
des cantiques.

226 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
deuxiesme, & huitiesme, qui cōmençent & se chan-
tent comme s'ensuyt:

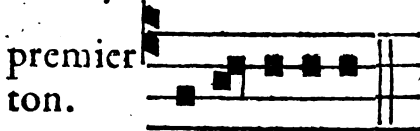


Magnificat.
Be ne dictus.

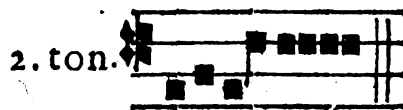
Magnificat.
Be ne dictus.

Le ton des
Introits de
la Messe se
cognoit de
mesme sorte
que le ton
des Psea-
mes.

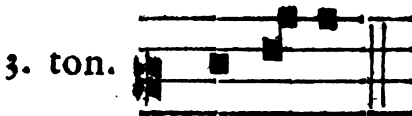
Le ton des Introits de la Messe, se cognoit de mes-
me sorte que les tons des Pseaumes, à sçauoir par la
note dominante : & est diuisé és mesmes trois par-
ties, qu'a esté dict cy dessus ; à sçauoir, *Intonation*, *Me-
diation*, & *Euouaë*. Et d'autant qu'elles sont vn peu dif-
ferentes à celles des Pseaumes, il a esté necessaire de
specifier icy en bref leur intonation, comme aussi fe-
rons leur mediation, & euouaë, cy apres en leurs
lieux. L'intonation, doncq, du verset est telle que
s'ensuyt:



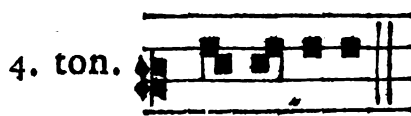
Be ne dixisti.



Eruclauit cor meū.

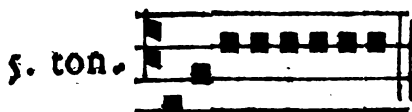


Be a ti.

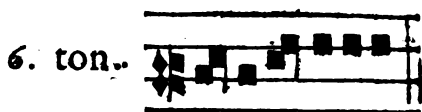


Voce mea.

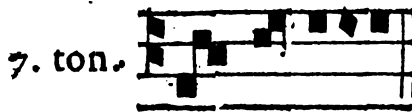
5. ton.



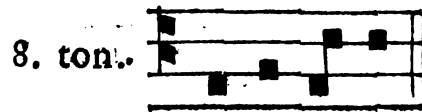
Beati immaculati.



Noli emulari.



Con fi te mi ni.



E ru eta uit.

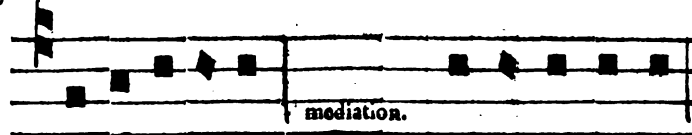
CHAPITRE VI.

De la Mediation des Pseaumes.

LA Mediation a esté inuétée par les Ecclesiastiques, pour monstrier la pause qu'on doit faire au milieu de chacun verset. Et se faiçt icelle mediation tant és iours solemnels, que feriaux, comme s'ensuyt:

Pourquoy a esté inuétée la mediatio. La mediatio est toujours la mesme, tant és iours solemnels, que feriaux.

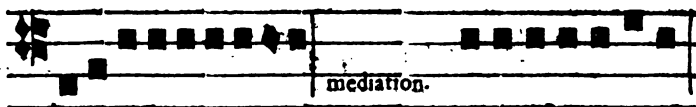
pour le premier ton.



Dixit Dominus

Do mi no meo.

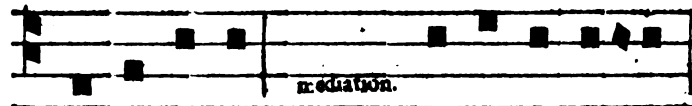
pour le 2. ton.



Confitebor tibi Domine

in toto corde meo.

pour le 3. ton.

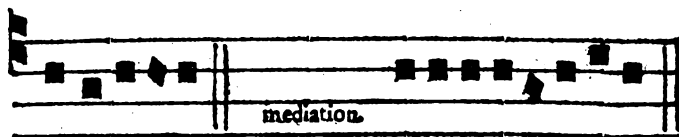


Beatus vir

qui timet Dominum.

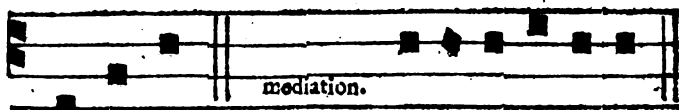
pour

pour le 4.
ton.



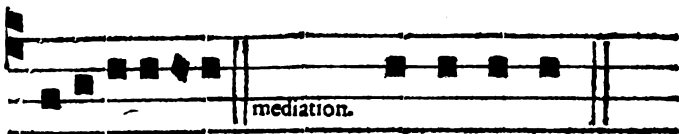
Nisi Dominus edificauerit domum.

pour le 5.
ton.



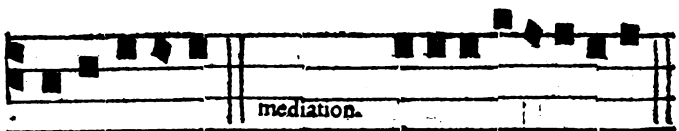
Laudate pueri Dominum.

pour le 6.
ton.



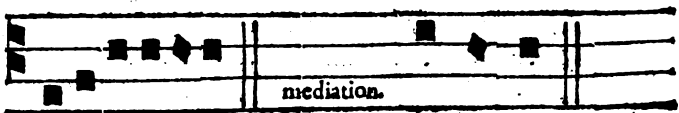
Laudate Dominum omnes gentes.

pour le 7.
ton.



Nisi Dominus edificauerit domum.

pour le 8.
ton.



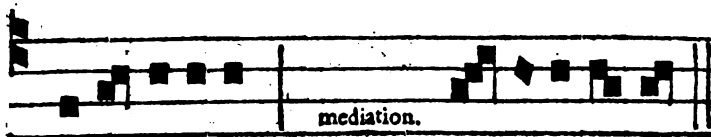
Lauda Ierusalem Dominum.

La mediation des Cantiques est autre que celle des autres Pieuxmes:

La mediation aux Cantiques, se fait comme s'ensuyt, tant aux iours solempnels, que feriaux.

pour

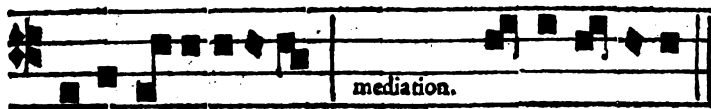
pour le
premier
ton.



Et exul ta uit

Spiritus meus.

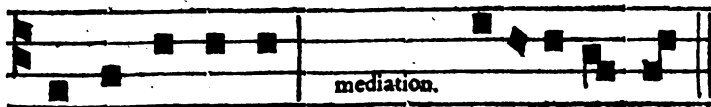
2. ton.



Benedictus Dominus

Deus Israël.

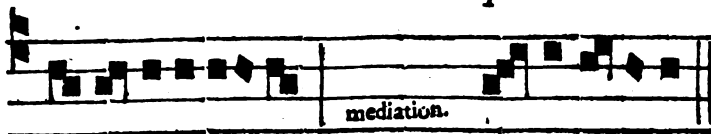
3. ton.



Et exul ta uit

Spiritus meus.

4. ton.



Benedictus Dominus

Deus Israël.

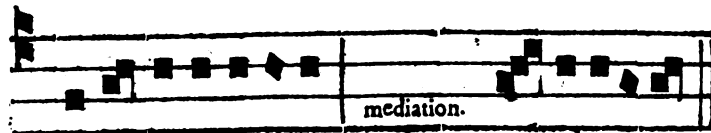
5. ton.



Et exul ta uit

Spiritus meus.

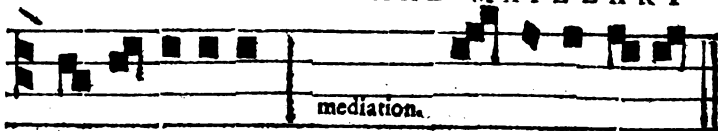
6. ton.



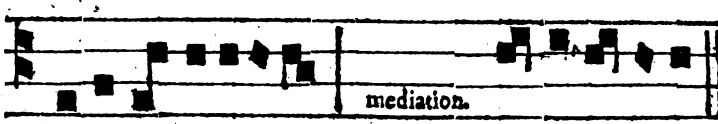
Benedictus Dominus

Deus Israël.

7. ton.

7. ton.  mediation.


Et exultavit Spiritus meus.

8. ton.  mediation.

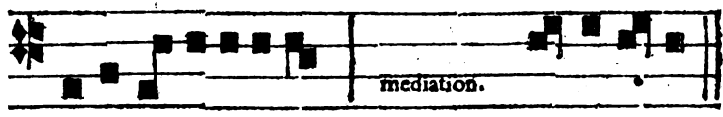
Benedictus Dominus Deus Israël.

La mediation des Introits de la Messe est aussi differente.

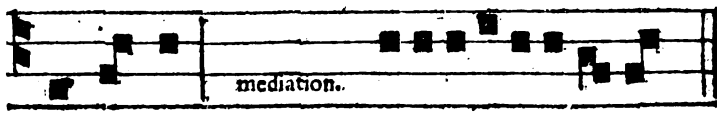
La mediation du verset des Introits de la Messe, est semblablement en aucuns tons differente, aux mediations auantdictes : qui est cause, que les auons voulu representen en brieu, afin qu'on puisse mieux remarquer la difference.

mediatio pour les Introits.  mediation.

1. ton. *Benedixisti Domine terram tuam.*

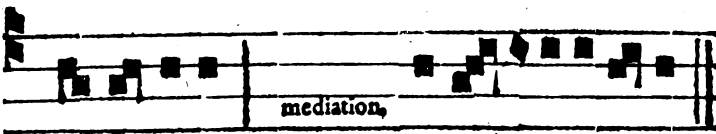
2. ton.  mediation.

Eruclauit cor meum verbum bonum.

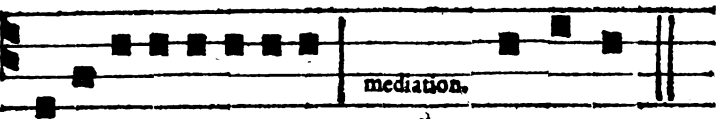
3. ton.  mediation.

Beati immaculati in via.


4. ton

4. ton. 

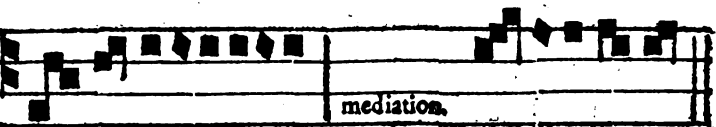
Voce mea ad Dominum clamaui.

5. ton. 

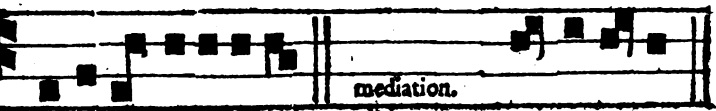
Beati immaculati in via.

6. ton. 

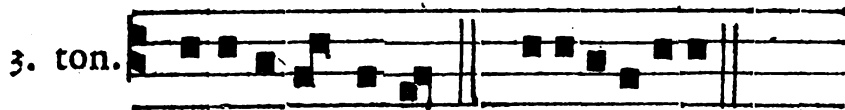
Noli emulari In malignantibus.

7. ton. 

Confitemini Domino quoniam bonus.

8. ton. 

Eruclauit cor meum uerbum bonum.



3. ton.

Е и о и а ё.

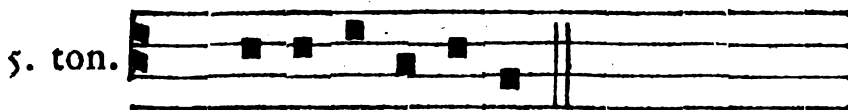
Е и о и а ё.



4. ton.

Е и о и а ё.

Е и о и а ё.



5. ton.

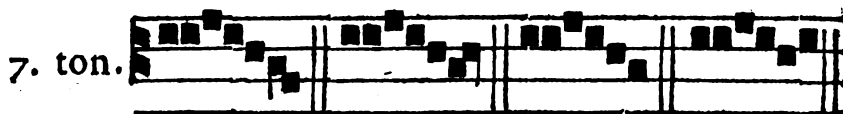
Е и о и а ё.



6. ton.

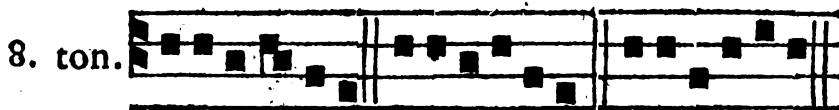
Е и о и а ё.

Е и о и а ё.



7. ton.

Е и о и а ё. Е и о и а ё. Е и о и а ё. Е и о и а ё.



8. ton.

Е и о и а ё. Е и о и а ё. Е и о и а ё.

Р

Mais

Mais, comme nous auons donné cy dessus certains enseignements, pour cognoistre quelle Intonation, & quelle mediation, on doit prendre, tant és iours solempnels que feriaux, tant aux Pseaumes, qu'aux Cántiques : l'on pourroit demander, pourquoy ne faisons point icy le mesme, accommodant à certaines festes, certains *Euouaë*, comme a esté fait à l'endroiect des autres parties : affin, qu'estant les trois parties du ton assurees, l'on puisse psalmodier avec assurance, sans crainte d'aucune reprehension. A quoy nous respondons, que ce n'est point le mesme de l'*Euouaë*, que des autres parties : par-ce que l'*Euouaë* est tousiours noté sur la fin de l'Antienne, tant és festes, que és iours feriaux, tant aux Pseaumes communs, qu'aux Pseaumes Euangeliques, dictés Cántiques : qui est cause, qu'on ne peut ignorer, lequel on doit prendre : & ne reste que d'accommoder la fin du verset, sur les notes de l'*Euouaë*, comme sur vne forme ou modèle. De sorte que celuy qui scaura pratiquer ce qu'a esté déclaré de l'*Intonation*, & de la *Mediation*, & qui pourra former la fin du Pseaume sur tel *Euouaë* qu'il trouuera notté, se pourra dire suffisamment instruiect, pour bien psalmodier.

Mais il y a icy autre question. Car comme l'on voit par tout l'*Euouaë* diuersement noté, sans prendre esgard à reigle aucune, l'on pourroit (à bon droiect) douter, si l'*Euouaë* est arbitraire, dependant de la seule volonté de l'escriuain; ou bien, s'il y a quelque chose à obser-

L'on ne peut ordonner certains *Euouaë*, pour certains iours, come a esté fait aux autres parties; ains faut prendre l'*Euouaë* tel, qu'il sera noté sur la fin de l'Antienne.

Si l'*Euouaë* est arbitraire, dependant de la seule volonté de l'escriuain?

à obser-

à observer, fondée sur quelque bonne raison. Et à la vérité, si nous nous rapportons à ce qu'en escriuent les Musiciens, nous n'y trouuerons aucun fondemēt, par-ce que tous conformement disent, qu'il est impossible d'y remarquer ny ordre, ny raison quelconque, tant pour la multitude d'iceux, que principalement, par ce que non seulement chacune nation, ou chacune ville, ains chacune Eglise quasi les observe diuersement. Voyez ce qu'en escrit Georgius Raw, au chapitre *De differentijs tonorum* (ainsi appelle-il les *Euouaë*, par-ce que par iceux se cognoissent les differences des tons) où il dict : *Nec est quod magnopere angaris, quod differentiarum formulas silentio feramus : quorsum enim attinet tot differentiarum modios effundere, quas nec una nauis uehat ? cum unaqueque natio, suis proprijs formulis utatur.* And. Ornitoparchus, au semblable chap. *De differentijs tonorum* : *Ego (dict-il) nullam huius rei causam, nisi usum inuenio, nec ab ullo muscorum scriptum reperio : neque D. Bernardus. Multum approbare uidetur, &c. relictisque differentijs (quas nulla probat ratio) solum de capitalibus tonorum tenoribus solliciti sint studiosi.* Glarean, au 15. chap. du premier liure, dit : *Formula ipsæ (parlāt des mesmes differences) apud diuersos, alie atque alie reperiuntur : nobis nude proponende sunt uisæ : neque de ijs cum quoquam depugnabimus, quippe quæ res, propemodum sit arbitraria.* Et ainsi presque tous les autres ont estimé l'*Euouaë* estre vne chose comme arbitraire, sans aucun ordre, ou fondement. Si est-ce toutesfois,

236 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 qu'il n'en va point ainsi : car il n'est point croyable,
 que les Ecclesiastiques, lesquels comme a esté dict)
 ont eu si grand soing du chant des Pseaumes, auroient
 oublié ou negligé l'*Euouaë*, qui est la principale par-
 tie du ton, l'abandonnant à la volonté & discretion
 des chantres ou escriuains, d'où on ne peut attendre
 que desordre & confusion: ains faut tenir pour assé-
 ré, qu'il est fondé sur certain respect & bonne raison,
 comme le monstrerons briefuement.

L'ordre, doncq, qu'on doit tenir, & ce qui doit
 estre obserué a l'endroit de l'*Euouaë*, est fondé sur ceste
 reigle; à sçauoir, que l'*Euouaë* doit tousiours com-
 mencer en la notte dominante du ton, & finir à
 la premiere notte de l'Antienne. Laquelle reigle
 (comme se voit) contient deux parties; l'vne pour
 commencer, l'autre pour finir. La premiere, qui est
 pour commencer, est tres-veritable & infallible.
 Mais pour la seconde, si d'auenture l'*Euouaë* ne fine
 point iustement en la mesme notte, en laquelle
 commence l'Antienne, il luy faut adiouster autres
 nottes, requises pour facilement paruenir à la pre-
 miere notte susdicte, comme a esté monstré cy dessus,
 & monstrerōs plus amplemēt cy apres. D'où s'ésuyt,
 que quand il y a plusieurs *Euouaë* en vn mesme ton, il
 faut choisir celuy, la fin duquel respond au cōmence-
 mēt de l'Antienne. Et affin que cecy soit mieux entē-
 du, nous le declarerōs en chacū ton particulieremēt.

Deux cho-
 ses à obser-
 uer à l'*Euouaë*.

Quel *Euouaë*
 on doit
 choisir.

Au premier
 ton.

Le premiere ton a deux *Euouaë*, l'vn finant en la,
 l'autre

l'autre en *re*. Cetuy-cy doit seruir pour les Antiennes qui commencent en *re*: mais quant l'Antienne commence en *ut*, il faut adiouster à la dernière notte de l'*Euouaë*, vn *fa*, affin de facilement descendre à l'*ut*, pour les raisons reprises cy dessus. L'autre sert pour les Antiennes qui commencent en *la*.

Au deuxiesme ton, il n'y a point de choix pour cest esgard, d'autant que les deux *Euouaë* finent en *re*. Mais faut noter, que le premier (qui est le plus solemnel) sert pour les Cantiques seulement, & le deuxiesme pour les Pseaumes ordinaires. Au 2. ton.

Pour le troisieme ton, faut noter, que quand l'Antienne commence en *Elamy*, il faut prendre le premier *Euouaë*, qui fine en *Alamire*: & quant l'Antienne commence en *G sol re ut*, il faut prendre le deuxiesme *Euouaë*, qui fine en *C sol fa ut*, affin d'auoir la quarte, par laquelle on puisse facilement paruenir à la première notte, comme a esté dict. Au 3. ton.

Touchant le 4. ton, d'autant que les deux *Euouaë* finent en la mesme notte, à sçauoir en *my*, il n'y a point de difficulté pour cest esgard; sauf que le premier (qui est le plus solemnel) appartient seulement aux Cantiques. Mais faut noter, que quant l'Antienne commence en *re*, faut adiouster vn *sol* à la dernière notte de l'*Euouaë*, affin d'auoir la quarte, pour plus facilement descendre au *re* susdict, suyuant les raisons auant-dittes. Au 4. ton.

Au 5. ton. Pour le fait du cinquième ton, il n'y eschet aucun choix, d'autant qu'il n'y a qu'un *Euouaë*, lequel finit en *Alamire*.

Au 6. ton. Quant au sixième ton, il n'y a rien de particulier à observer; d'autant que les deux *Euouaë* finent en la même note.

Au 7. ton. Le septième ton (comme a esté veu) a quatre divers *Euouaë*. Pour l'observation desquels suffira d'admonester le lecteur, de prendre toujours celui qui sera plus proche, ou plus commode, pour paruenir à la première note de l'Antienne.

Au 8. ton. Le huitième ton a trois sortes d'*Euouaë*; dont le dernier sert pour les Antiennes qui commencent en *C sol fa ut*; le deuxième, pour les Antiennes qui commencent en *G sol re ut*, ou *D la sol re*; & le premier, pour les Cantiques seulement. Toutes lesquelles choses sont sommairement contenues en la règle susdicte. Car combien qu'elle ne spécifie point toutes les notes de l'*Euouaë*, lesquelles ont esté changées plusieurs fois en diuerses façons, qui est cause que plusieurs disent (non sans apparence de raison) qu'on ne sçauoit donner certaine règle pour icelles, parce qu'il ne faut qu'un clercq de village, pour les changer en mille autres sortes, comme ils le font encor iournellement: si est-ce, que les deux notes auant-dictes, à sçauoir la première, & dernière, doiuent estre observées, comme a esté dict.

Et afin que nul ne pense, que les observations
susdictes

susdictes soient nouvellement forgées ou inuentees, nous monstrerons, non seulement qu'elles sont fondées sur fort bonnes raisons, ains aussi que les anciens les ont cogneu, & exactemēt obserué, & qu'elles sont encor maintenant en pratique, combien que peu de gens y prennent tel esgard qu'il conuient. Et quant à la premiere notte, il est certain, que l'*Euouaë* commence tousiours par la notte dominante. Qui est la cause, qu'on commande ordinairement aux ieunes musiciens, de prendre esgard à la premiere notte de l'*Euouaë*, pour cognoistre le ton, par-ce qu'infailiblement c'est la notte dominante, par laquelle (comme nous auons dict) se doit cognoistre le ton. Pour le faiët de la derniere notte, si nous considerons le bel ordre, & entresuytte qu'il y a de l'Antienne au Pseaume, & du Pseaume à l'Antienne, non seulement à raison du ton, ains principalement pour le regard des modes de musique, auxquelles les tons sont necessairement reduits selon la qualité des especes de *Diapente* & *Diatessaron*, dont ils sont composez, pour former vne espeece de *Diapason*; nous trouuerons estre du tout expedient & necessaire, que la derniere notte susdictë responde à la premiere de l'Antienne, afin de lier & cōtinuer le chāt du Pseaume avecq le chant de l'Antienne. Car estant le chant du Pseaume de soy-mesme mal propre pour estre reduit à quelque mode, ne contenant quelquefois qu'vne seule voix continuelle, il appert, qu'il

La notte dominante est tousiours la premiere notte de l'*Euouaë*.

ne peut estre séparé de l'Antienne pour cest esgard; ains faut qu'ils soient considerés par ensemble, & que le chant de l'Antienne donne quelque forme au chât du Pseaume, pour estre reduit à certaine mode de musique; laquelle se doit cognoistre, par la derniere notte de l'Antienne, suyuant l'ordre qu'en auons donné cy dessus, sur la fin du chapitre onzième de la premiere partie. L'Antienne & le Pseaume ne font qu'un corps de musique, & partant faut qu'ils s'entresuyuent tousiours l'un l'autre, par un mesme contexte, sans aucune interruption, à quoy seruiroient autrement les notes qu'on adioulte ordinairement à la fin de l'*Euouaë* (au premier ton un *fa*; au quatriesme, un *sol*, comme a esté monstré cy dessus) sinon pour lier, ou pour conioindre la fin du Pseaume, avecq le commencement de l'Antienne, & monstrent que ce n'est qu'un corps des deux? Ce qui se declare manifestement, en ce que l'Antienne se repete tousiours deuant, & apres le Pseaume, pour signifier, que le Pseaume est vny & incorporé en l'Antienne. De sorte, que (selon nostre dire de cy dessus) comme l'Antienne bien ordonnée nous doit conduire à la notte dominante, en laquelle se cōmence le Pseaume, affin de lier le chant de l'Antienne avecq le chant du Pseaume: ainsi ceste reigle nous enseigne, que la fin du Pseaume (signifiée par l'*Euouaë*) doit estre tellement disposée, qu'elle nous rameine au commencement de l'Antienne, affin

Comme
l'Antienne
nous doit
conduire à
l'intonatiō
du Psea-
me, ainsi
la fin du
Pseaume, si-
gnifiée par

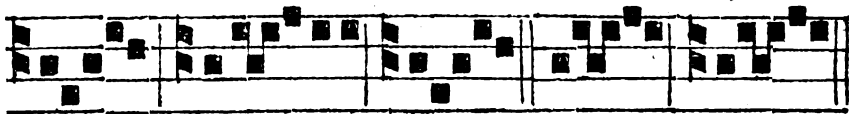
l'Euouaë
nous doit
ramener
au commē-
cement de
l'Antienne.

affin d'enfiler, par ce moyen, l'un dedans l'autre, & ne faire qu'un corps des deux. Les mots du Pseaume, & de l'Antienne, respondent l'un à l'autre en un mesme sens, estants le plus souuent l'Antienne tirée d'un verset du Pseaume : c'est raison, doncq, que ce ne soit aussi qu'un mesme chant, qu'une mesme mode ou harmonie, qui se cognoist par la note finale de l'Antienne, comme a esté dict. Nous n'auons point faulte d'autorité, pour prouuer nostre dire, encor que ceste matiere soit bien sterile & maigre. Car Ioannes Volitus, en son Enchiridion, par tout le sixiesme chapitre, declare manifestement, par ses exemples, que l'Euouaë doit estre choisy, respondant au commencement de l'Antienne. Glarean liure premier chapitre quinzieme, monstre clairement qu'à l'election & choix de l'Euouaë on doit prendre esgard au commencement de l'Antienne, quand il dict : *Quò intonationibus, sive modorum formulis, facilius assuescere iuuentus possit, versuum fineis (Euouaë appellans) firma tenendos esse memoria : nam his perceptis, & comparatione facta ad Antiphonarum initia, interuallum iudicandum est.* Où il dit manifestement, qu'il fault rapporter la fin des Pseaumes, au commencement de l'Antienne. Mais la Praticque, qui a duré & continué iusque à present, doit auoir plus de poids & plus de force, pour prouuer nostre dire : Car encor que plusieurs choses soient maintenant changées, &

Il faut choi-
sir l'Euouaë
le plus pro-
pre pour
nous rame-
ner au com-
mencement
de l'Antiē-
ne.

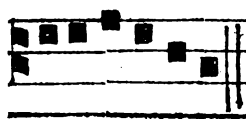
mal obseruées, à cause (peut estre) d'aucuns broüillons, lesquels (pour abreger ouurage) se meslent de changer & retrancher, à tout propos, le chant de l'Eglise, choyssissant tousiours le plus court (comme ils font principalement au premier ton, prenant l'*Euouaë* finant en *la*, l'Antienne commençant en *re*) & reiectans ainsi toutes anciennes obseruations, qui pourroient retarder l'office: estimants estre superflu, tout ce qu'ils n'entendent point, au grand preiudice, interest, & mespris du bel ordre, qui a esté tousiours obserué au chant de l'Eglise; si est-ce que plusieurs choses se trouuent encor en telle vigueur, & si soigneusement obseruées, qu'elles peuuent seruir de preuue & d'argument suffisant, pour monstrier ce qui se doit faire aux semblables. Ce qui appert (pour n'alleguer icy vne infinité d'autres exemples) par les Antiennes du vij. ton, qui commencent en *my*: si comme aux Vespres de Noël, & autres iours:

Exemples
notables
pour prou-
uer ce qu'a
esté dict.



Redemptionē. Exortū est. Mirificauit. Argentū. Orante.

Et plusieurs autres de mesme ton, lesquelles ont toutes l'*Euouaë* finant en *my*, cōme s'ensuyt:



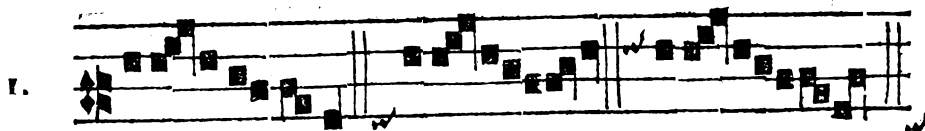
Pour mōstrer,
que le Pseau-
me doit finir

en

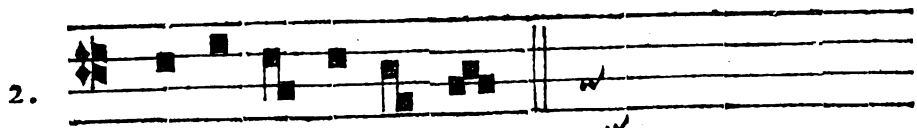
en *my*, entant que l'Antienne commence en *my*. Ce qui ne se feroit iamais (pour estre la notte susdicte fascheuse, difficile, & non vsitée pour notte finale) si ce n'estoit qu'il fut necessaire, que la derniere notte de l'*Euouaë* responde à la premiere notte de l'Antienne, comme a esté dict. Ce qui estoit si commun par cy devant, & si cognu entre ceux qui estoient aucunement versez au chât de l'Eglise, qu'il ne leur estoit besoin d'autre marque, ny d'autre enseignement, pour sçauoir comme le Pseaume deuoit finir, que de voir le commencement de l'Antienne : ne seruant alors l'*Euouaë*, que de pont aux asnes (comme on dict) ou pour les apprentifs seulement, comme le tesmoigne Ornitoparchus, au chap. *De tonorum differentijs*, quand il dict : *Differentiæ de tonorum essentijs non sunt, sed pro indoctis tantum.* Et Georgius Raw, au chap. aussi, *De tonorum differentijs : Præterea (dit-il) differentiæ non sunt de essentia, sed pro indoctis tantum.* Or si les differences, ou marques externes (que nous appellons *Euouaë*) ne seruent que pour les indoctes, il fault necessairement, que les doctes, ou ceux qui sont versez au chant de l'Eglise, ayent certains indices, ou marques essentielles & internes par lesquelles ils puissent cognoistre, quelle fin ils doiuent dōner aux Pseaumes; qui ne sōt autres, que celles que nous auons dict : A sçauoir, de prédre esgard au cōmencement de l'Antiēne, affin de dōner au Pseaume l'*Euouaë* propre & cōuenable, pour retourner au commencement susdicte. Et d'autant que

244 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 cecy se pratique fort bien aux Introits de la Messe,
 nous en monstres les exemples.

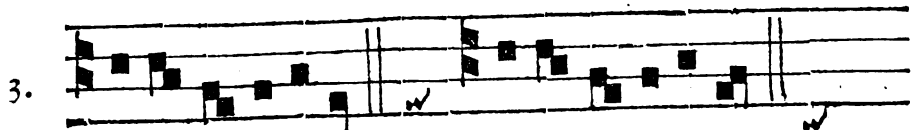
Les Euouaë pour les versetz des Introits.



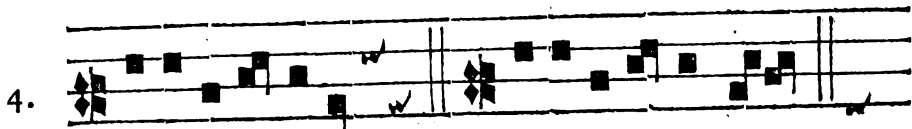
Eu oua ë. Eu oua ë. Eu oua ë.



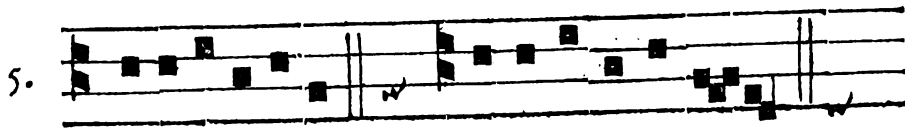
E u o u a ë.



Eu oua ë. Eu oua ë.

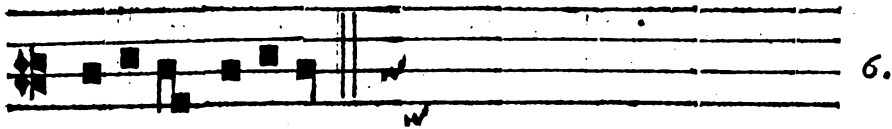


Eu oua ë. Eu oua ë.

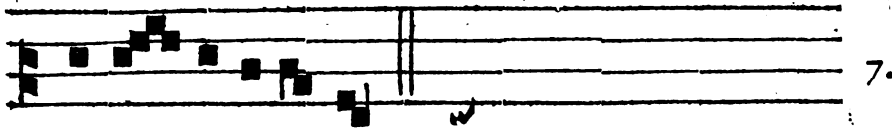


Eu oua ë. Eu oua ë.

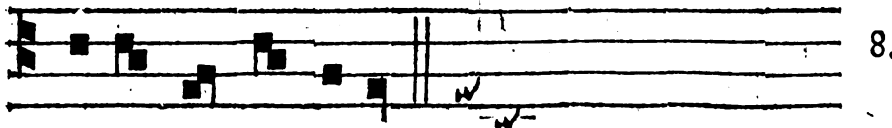
Euouaë



E u o u a e.



E u o u a e.

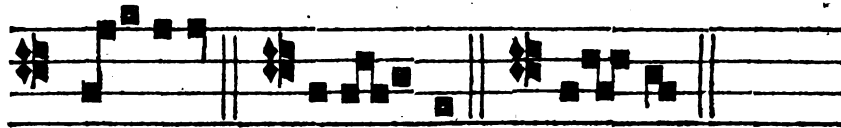


E u o u a e.

Voicy la maniere, en laquelle se doibuent pratiquer les *Euouae* susdictes.

Exemples manifestes de ce que dessus, aux Introits de la Messe.

Ceux du premier ton, sont de trois differences. La premiere desquelles fine en *re*, qui sert aussi pour les Introits commençants en *re*, comme s'ensuyt.



Pour le premier ton.

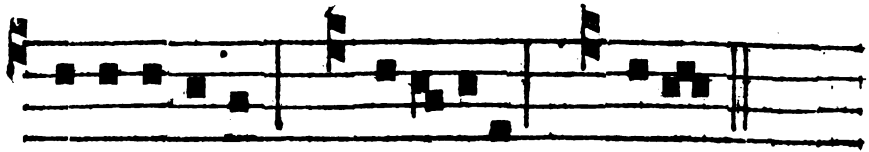
Statuit.

De ventre.

Iustus.

La deuxiesme sert pour les Introits, qui commencent en *la*: Exemple:

Sapient-

*Sapi-entiam.**Sa-lus au-tem.**Sci-o.*

La troisieme est pour les Introits, qui commencent en *ut*, exemple :

*Gaudeamus.**Ro-ra-te.**Sus-ce-pimus.*

Le deuxiesme ton n'a qu'une difference d'Exouaë, d'autât qu'il commence ordinairement en *D sol, re*, ou en *Are*, qui est vne quarte plus bas, lesquelles quartes sont tenuës icy pour la mesme notte, en tant qu'elles sont de mesme nature, & partant de facile intonation, comme a esté dict. Exemple :

2. ton.

*Terribilis. Vultum.**Sal-ue.**Cibavit.*

Le troisieme ton a deux differences, l'une fine en *G sol re ut*, qui sert pour les Introits, qui commencent aussi en *G sol re ut*:

Omnia.

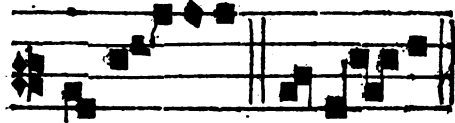


3. ton.

Omnia. Benedicite. Liberator.

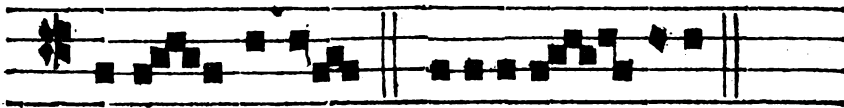
L'autre commence en *Alamire*, pour les Introits qui commencent en *Elamy* :

Exemple:



Confessio. Cognoui.

Le quatriesme ton a deux differences. La premiere fine en *Elamy*; & la ij. (à cause de l'adionction) fine en *G sol.re ut*, laquelle sert seulemēt pour les Introits, qui commencent en *re*. Si comme :



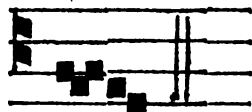
4. ton.

Resur- rexi. Misericor- dia.

Et plusieurs autres semblables, esquels, apres la der- niere notte de l'*Euouaè* (qui est *my*) on adiouste ordi- nairement vn *sol*, affin de descendre plus facilement au *re*, qui est la premiere notte de l'Introit, comme a esté monstré cy dessus. Il est vray, que tous les In- troits, qui cōmencēt en *re*, n'ōt point ceste adiōctiō, tant par la negligence, que principalement par l'i- gnorance des escrivains, lesquels (comme a esté dict) negligent & reiectēt facilement tout ce qu'ils n'en- tendent

248 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 tendent point : mais cela est généralement véritable, que jamais ceste adionction ne se fait, sinon quant l'Introit commence en *re*. La susdicte raison milite aussi, en l'adionction qui se fait, au premier, & cinquiesme ton. Ce que j'ay bien voulu remarquer icy en brief, affin que nul ne s'esmerueille, si telles adionctions ne se font, toutes les fois qu'il est nécessaire, pour les raisons que dessus. Tous les autres Introits du 4. ton, appartiennent à la premiere difference, qui fine en *my*.

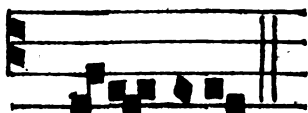
Le cinquiesme ton a deux differences : l'une fine en *Alamire*, & l'autre (par l'adionction) fine en *Ffavyt*. Les Introits, qui commencent en *Ffavyt*, ont volontiers ceste adionction:



comme en-

cor se peut veoir à l'Introit, qui se chante *Dominica 1. post Pentecosten.*

5. ton.



Domin e.

Et encor que ceste adionction ne soit par tout si bien obseruée, qu'il seroit besoin (pour les raisons que dessus) si est ce, que ce qui se trouue obserué en vn endroit, monstre ce qui doibt estre obserué en chose semblable.

Tous les autres Introits appartiennent à la premiere difference.

Le

Introits de la Messe, la fin de l'*Euouaë*, ou du verset, se rapporte tousiours au commencement de l'Introit, en la maniere que dict est. Et d'autât que rien n'a iamais esté changé aux Introits, touchant l'*Euouaë* (comme peut auoir esté fait aux *Euouaë* des Pseaumes, par le retranchement des breuillons susdicts, selon mesme le tesmoignage d'Ornitoparche, disant : *Melodia uersuum hodie in responsorijs, & alijs, à musicis recentioribus, ad placitum, formatur : Introituum, autem, usque hodie inuiolabiliter seruatur, secundum priscorum decreta.*) Les *Euouaë* des Introits susdicts, peuuent seruir de patron authentique, & de forme ancienne, pour monstrier que la fin du Pseaume, ou de l'*Euouaë*, doit respondre au commencement de l'Antienne, comme a esté dict.

C H A P I T R E VIII.

Auquel se monstre, que toutes les Reigles ont esté inuentées, pour le ton des Pseaumes.

Plusieurs ont tasché d'accommoder les trois parties susdictes, à sçauoir, l'*Intonation*, la *Mediation*, & l'*Euouaë*, aux modes de musique : comme Glarean, liure 1. chap. 15. Ioannes Litauicus, au chap. *De Dorio, primo modo* : Gregorius Faber, au chap. *Ambitus ac phrasis Dorij modi*, & plusieurs autres : mais celà est si hors de propos, si absurd, & si ridicule, qu'il ne merite point qu'on y employe le temps à y respõdre. Car de tant que plus elles sont propres aux tons des Psea-

Les trois parties du ton, à sçauoir, Intonation, Mediation, & l'*Euouaë* ne peuuent estre rapportées aux modes de musique.

Psea-

Pſeaumes, de tant ſont elles plus repugnantes à la nature des modes, leſquelles ne peuvent aucunement eſtre aſtraintes à certaine ſorte de chant, non plus au commencement, qu'au milieu, ou en la fin; là où, au contraire, icelles ſont ſi neceſſaires aux tōs des Pſeaumes, que de ſoy elles monſtrent euidentement, n'auoir eſté inſtituées, que pour iceux. Car eſtants les Pſeaumes diſtribuez en certains offices, il a fallu, que leur chant fut diſtingué és trois parties ſuſdictes, afin que par le changement d'icelles, ſelon l'occurrence des Feſtes, des Pſeaumes, ou Cantiques (comme a eſté monſtré cy deſſus) on peut ſçauoir, comment ils debuient eſtre chantés, tous les iours de l'année. Et quant il n'y auroit que l'*Euouaë* (qui eſt la derniere partie des trois) il nous declare ſuffiſamment (ſi on le uouloit entendre) pourquoy il a eſté inſtitué, nous representant (comme a eſté dict) *Seculorum Amen*: qui ſont les deux derniers mots de chacun Pſeaume, pour nous ſignifier, comme le Pſeaume doit finir. Et ſi la derniere partie a eſté inuentée, pour les Pſeaumes, ſans doute les deux premieres, qui ſe recognoiſſent par ledict *Euouaë*, ont eſté inuentées pour le meſme.

Deſquelles trois parties ſe doit auſſi entendre ceſte reigle tant commune, qui dict, que le ton ſe doit cognoiſtre, *Principio, medio, & ſine*: Entendant, que nous deuous cognoiſtre le ton par l'*Intonation, mediation, & la fin*, qu'on appelle *Euouaë*. Autrement, ſi on la veut accommoder aux modes de muſique (comme

aucuns veulent faire) on la trouuera entierement faulſe, trompeuſe, & abuſiue, pour les raiſons ja pluſieurs fois repetées. Brief (affin de le trancher court) ſi on veut bié examiner toutes les reigles, & axiomes, qui ſe trouuent és registres & liures de l'Egliſe, on trouuera qu'ils n'ont eſté inuentés à autre fin, que pour nous enſeigner à bien pſalmodier. Et ne ſe faut eſmeruciller, ſi nous deſerons tant au ton, & au chant des Pſeaumes: car comme ç'a eſté le premier inſtitué, auſſi a il ſeruy de fondement, & de prototipe, ſur lequel a eſté formé & moulé tout le chant de l'Egliſe, comme dirons cy apres, duquel auſſi on a faiçt touſiours tant d'eſtime, que depuis que les Pſeaumes ont eſté inſtitués, iuſques à preſent, on a eu ſoin particulier du chant d'iceux, & la charge en a touſiours eſté donnée, tant au vieux, qu'au nouueau teſtament, à gens à ce qualiſiés.

Quant au vieux teſtament, il eſt certain, que la charge en eſtoit touſiours donnée aux principaux des Leuites, comme appert par le 15. chap. du premier liure *Paralipomenon*, où il eſt dict, que Chonenias, Prince des Leuites, fut choiſy pour chäter le premier, & donner le ton aux autres: *ad præcendam melodiam*, ce dict le texte. Et pour preuue qu'il meritoit ceſte prerogatiue, entre tous les autres, s'adjouſte: *erat quippe valde ſapiens*. Où eſt aſſez declaré, combien ils eſtimoient ceſte charge honorable, veu qu'il ne ſuffiſoit point, d'eſtre Prince des Leuites, s'il n'eſtoit encor treſſage

Toutes les reigles & axiomes qui ſe trouuent ordinairement és liures de l'Egliſe n'ont eſté inſtitués que pour nous apprendre à bien pſalmodier.

L'õ a touſiours fait grande eſtime du chant des Pſeaumes.

treffage. Et au chapitre ensuyuant est dict, que Dauid constitua le Prince Asaph, pour chanter & intonner les Pseaumes, qui sont descrits, tout au long, au chapitre susdict.

Pour le nouveau testament, Beatus Isidorus, au deuxieme liure des Offices Ecclesiastiques, au chapitre douzieme, tilt. *De Psalmistis*, dit: *Ex more veteris testamenti, Ecclesia sumpsit exemplum nutriendi Psalmistas, quorum cantibus, ad affectum Dei, mentes audientium excitantur. Psalmistam autem, & voce, & arte illustrem esse oportet.* Au nom de Psalmiste a succedé le nom de Chantre, duquel nom est encor appellé aujourd'huy celuy qui a charge de commencer & intonner les Pseaumes aux Eglises principales. Qui est vn nom fort propre, pour respondre au nom de Psalmiste: car comme ce mot vient du verbe *Psallere*, qui signifie chanter, fort à propos le Psalmiste a esté appellé chantre, pour monstrier, que le chant est deu proprement au Pseaume. Je sçay bien que le Chantre n'a point esté tousiours appellé de mesme sorte, comme il se peut veoir par les Histoires: & est aussi notoire qu'il n'a point esté necessaires d'vsr tousiours de Chantre pour intonner les Pseaumes: car durant la persecution des Tirans on ne faisoit que reciter les Pseaumes ainsi que le declare fort bien Sebastien Rouillart, au 12. chap. de son Histoire de l'Eglise de Chartres,

Au nō anciē de Psalmiste a succedé le nom de Chantre.

disant : Du temps de la primitive Eglise , & pendant la persecution des Tirans infideles, la psalmodie n'estoit qu'une simple recitation, & encores a voix basse, selon que nous recueillons d'une Epistre de Pline à l'Empereur Trajan. Mais depuis que le grand Constantin eut nettoyé sa lepre par le Saint Sacrement de Baptesme, qu'il se mit à desployer la bannier de la croix, & d'autant procurer le repos de l'Eglise, que les Idolatres auparavant l'avoient troublée & molestee, alors fut introduite la haulte Psalmodie à la façon du Temple Mosaique, & un Chorostrate ou Prechantre estably pour donner le ton du chant, afin que les autres s'accordassent à sa voix. Car mesmes es solemnitez de la Grece y auoit le Chorage qui conduisoit le chant & concert de Musique. Suidas escrit que ce fut du temps de l'Empereur Constance, filz du grand Constantin, que l'on introduisit en l'Eglise Greque le chant alternatif. Toutesfois cela estoit desja dans Antioche du temps de S. Ignace troisieme d'apres S. Pierre, comme l'escrivent Theodoret, Socrate, & Nicephore. Jusques icy Rouillart. D'où nous pouuons entendre que la haulte Psalmodie n'a point commencé par tout en vn mesme temps, & par consequent que le Chantre n'a point esté estably par tout en vn mesme iour, ains selon que chacun pays, ou chacune ville a esté deliurée de la persecution des Tirans: Et a esté diuersement appellé suyuant la diuersité des Prouinces & de langages, lequel est maintenant appellé Chantre

Quant la
haulte Psal-
modie fut
establye.

Le Chantre
appellé di-
uersement.

ou Prechantre pour les raisons cy dessus alleguées . Voila pour la continuation de la charge, par laquelle appert combien a esté tousiours estimé le chant des Pseaumes . L'histoire de France nous raconte, que le Roy Robert, fils de Hugue Capet, a souuent chanté, & commencé les Pseaumes, & auoir vn iour, cependant qu'il s'exerçoit en tel office, obtenu vne grande victoire . Zonaras nous récite, que Leon Armenien, Empereur de Constantinople a fait le mesme . Socrates, liure 7. chapitre 22. dict le semblable, de l'Empereur Theodose le ieune : *Imperator verò (dit-il) medius inter eos, Psalmos, & Hymnos ordiebatur* . Nicephoré, liure 14. chapitre 13. escrit le mesme, du mesme Empereur . Le mesme se dict de l'Empereur Maximilien, & de plusieurs autres grands Princes, lesquels par tels Offices, ont déclaré l'honneur qu'ils portent au chant des Pseaumes . Mais entre les Princes & Roys qui ont chanté les Pseaumes, Dauid autheur & compositeur des Pseaumes ne doit estre mis en oubly : Car non seulement il les intonnoit luy mesme, ains les chantoit ensemble de la voix & de l'instrument seruant de harpeur & de chantre ensemble, vestu d'un Ephod, c'est à dire d'un surplis blanc, deuant l'arche . Et non seulement chantant & ioüant, ains aussi saultant à la cadence de toutes ses forces en

Les Roys & Empereurs ont chanté & intonné les Pseaumes.

presence de tout Israël, honorant ainsi la psalmodie en toutes sortes & manieres de sa personne en qualité de Roy. Voir en d'eusse il eitre moqué par sa femme Michol, laquelle en fut payée de l'eter- nité qui estoit le plus grand opprobre qui pou- uoit arriuer à femme de ce temps là. Ce que doi- uent bien craindre ceux qui se moquent des cere- monies & du chant de l'Eglise, & principalement de la Psalmodie qui est l'œuvre que Dauid ma- gnifie par-dessus toutes ses œuvres, en l'appellant par excellence son œuvre, quand il dit, *Dico opera mea regi*. Car l'œuvre dont il parle (comme dict quelcun) sont les Pseaumes : & partant dict, *Lau- dabo Dominum in vita mea, psallam Deo meo quam diu fuero: Exultabunt labia mea cum cantauero tibi*. Voire ne recommande rien tant que ceste psalmodie à ce qu'elle soit bien faicte. Psal. 46. *Psallite Deo nostro, psallite Regi nostro, psallite quoniam Rex omnis terre Deus, psallite sapienter*. Qui est par mesme moyen rendre raison pourquoy luy Roy est chantre de Dieu, pour ce que Dieu est Roy de toute la terre. Et par- tant les Roys luy doibuent bien cela. Et au Psal. 67. *Regna terre cantate Deo, psallite Domino*. Et estant proche de la fin ne se qualifie d'autre tiltre, sinon d'estre, *Egregius psalter Israel*. 2. Regum cap. 23. Ezechias Roy de Iuda, se lamentant de l'arrest prononcé contre luy qu'il doit mourir en fleur d'aage

L'on ne se
doit moquer
du chant de
l'Eglise, &
moins du
chant des
Pseaumes.

d'aage (car il n'auoit que 39. ans) & sans enfans (ce que plus l'affligeoit) demandant la vie à Dieu promet en recompense de continuer son exercice à chanter les Pseaumes toute sa vie en la maison de Dieu, c'est à dire au Temple. Esaie 38. chapitre: *Et Psalmos nostros cantabimus cunctis diebus vite nostrae in domo Domini.* Par où se voit combien les Princes & les Roys tant du vieux que du nouveau testamēt ont honoré & faiēt cas de la psalmodie.

L'estime que les anciens & modernes ont faiēt du chant des Pseaumes, se peult aussi cognoistre par le soing qu'on a tousiours eu du chant susdict. En quoy mēmes, ce grand Monarque & Empereur Charlemagne, se rēd fort remarquable n'ayāt dedaigné, estāt à Rome, d'entēdre le debat d'entre les Chantres Romains, & François, sur la corruptiō du chāt des Pseaumes, & demander, du Pape Adrien, des maistres & chantres qu'il enuoya en Frāce, cōme a estē encor dit cy dessus) où ils redresserēt le chant corrōpu, & corrigerent (par commandement dudiēt Empereur) les Antiphonaires, les reduisant à la forme & vſage, qui auoit estē ordōné par S. Gregoire Pape (cōme se peult veoir plus amplemēt en la vie dudiēt Charlemagne, escrite par vn Moisme d'Angoulesme, & mise premierement en lumiere par Pierre Pithoël. Monstrant en ce le soing & desir qu'il auoit que les Pseaumes fussent chantées comme il appartient.

Le chāt des Pseaumes a estē tousiours fort estimé, tant au vieux qu'au nouveau testamēt.

La melodie,
ou le ton du
Pseaume, a
esté touf-
iours signi-
fié par quel-
que marque.

D'autre-part, aucuns affirment & prouuent, que les tiltres & superscriptions qu'il y auoit anciēnemēt sur les Pseaumes (à sçauoir, *Alamoth*, *Niginoth*, *Schigajon*, *Machalach*, & autres semblables) signifioiēt la melodie, ou le ton, auquel le Pseaume se deuoit chanter; & aujourd'huy, deuant le Pseaume, y a tousiours vne Antienne, sur la fin de laquelle, par son *Euouaï*, est signifié le tō, auquel le Pseaume doit estre chanté, affin que nulle faulte ne fut commise au ton susdict. Tant de soing a l'on tousiours eu, que les Pseaumes fussent bien chantés. Dironz nous, doncques, que les Ecclesiastiques, qui ont les premiers inuenté les tons des Pseaumes, se seroient tant oubliez, que de n'auoir laissé aucuns enseignements, pour l'obseruance des tons susdicts? Il ne le faut point croire, ains faut tenir pour certain, qu'en l'acquit de leur office, ils ont inuenté toutes les reigles & enseignemēs auant-dits, pour nous apprendre à bien psalmodier, & obseruer les tons susdicts. Et si nous voulons feuilleter les auteurs Ecclesiastiques, nous les trouuerons pleins de preceptes, pour nous enseigner à bien psalmodier. B. Isidorus, tāt au lieu susallegué, qu'au liure 1. chap. 10. nous décrit fort pertinemment, la maniere de bien psalmodier. S. Augustin liure 10. chap. 33. de ses confessions: S. Bernard, sermon 47. sur les Cantiques, & plusieurs autres, mais sur tous, S. Bonauenture, au liure intitulé, *Speculum Discipline*, chap. 15. par vn long

long discours, nous décrit, comme on se doit comporter, pour bien psalmodier. Et affin de le faire brief, renuoyant le lecteur aux lieux susalleguez, ie diray seulement vn mot, tiré dudict S. Bonauenture, que ie desire estre entëdu & obseruë de tous : *Debitus* (ce dit-il) *psallendi modus est, ut nec nimium festinetur, nec nimia fiat aut inequalis protractio : Sed cum pausantibus statim pausetur, ut vox vnus vix inter alios discerni possit.*

La maniere de bië psalmodier.

CHAPITRE IX.

Enseignant, que tout le chant de l'Eglise est fondé sur le ton des Pseaumes.

C'EST vne reigle generale, que ce qui est le premier en son genre, doit seruir de reigle & de mesure aux autres. En suytte dequoy, nous pouuons dire, que le chant des Pseaumes, ayant esté le premier institué en l'Eglise, a seruy de reigle & de prototype, sur lequel a esté formé & moulé toute la reste du chant de l'Eglise. Et comme nous auons monstré, que le ton de l'Antienne se cognoist par la notte dominante, en laquelle se chante le Pseaume, ainsi semblablement le ton de l'Introit de la Messe, du Respons, de l'Inuitatoire des Matines, & de toute autre chose qui se chante en l'Eglise, se doit cognoistre par la notte dominante

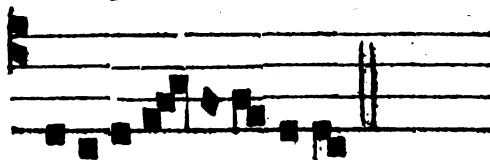
Le chant des Pseaumes est le prototype, sur lequel a esté formé tout le chant de l'Eglise.

Le ton de l'Inuitatoire du Venite des respons, de l'Introit de la Messe, & du reste du chant de l'Eglise, se doit co-

gnoître par
la note do-
minante, cō-
me le ton
des Pſeu-
mes.

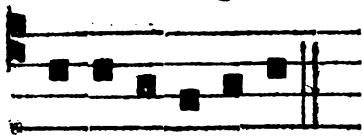
du verset : Que cecy soit vray, nous le montrerons
premierement par la pratique, & par autorité, &
puis par la raison.

Quāt à la pratique, ceux qui manient le chant de
l'Eglise, ne peuvent nyer, qu'ils ne iugent du ton,
par la note dominante du verset, ayant toutesfois
esgard à la note finale, comme a esté dict : si auant
mesme, que si quelque Antienne, quelque Introit,
ou quelque respons, finant en *re*, est iugé du premier
ton, en tant qu'il domine en *la*, (suyuant la reigle *Pri*,
re, la :) si on change ledict verset, le faisant dominer
en *fa*, on le iugera incontinet estre du deuxiesme ton,
suyuant la reigle *Se, re, fa*. Exemple: si à ceste An-
tienne,



In patientia vestra.

vous adiousté
cest Euouaë.

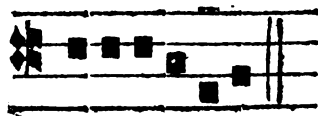


Euouaë.

vous le iugés incontinet
du premier ton: Mais en ostāt
ledict Euouaë, si vous luy

adioustés

cestuy cy:

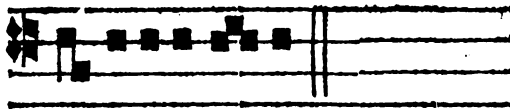


Euouaë.

pour le faire domi-
ner en *fa*, vous le iu-
gés du 2. ton.

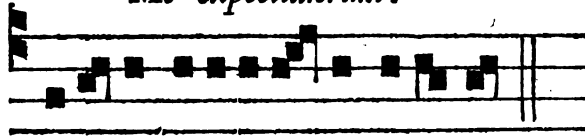
Où

Où bien, si à cest
Introit des vierges,



Me expectauerunt.

vous adioustez
ce verset,



Beati immaculati in via.

vous le iugerez incontinent du premier ton, d'autant
qu'il domine en *la*: mais si vous luy adioustez vn autre
verset, le faisant dominer
en *fa*, comme s'ensuyt:



Beati immaculati.

On doit iuger du ton, par la notte dominante du verset.

il sera aussi tost iugé du 2. ton. De sorte que vous iugerez s'il est *Primi*, ou *Secundi*, par la notte dominante du verset. De mesme sorte, si quelque Antienne, quelque Respons, ou quelque autre chose, finant en *my*, est iugé du troisieme ton, par-ce que le verset domine en *fa*; si vous changé le verset, le faisant dominer en *la*, il sera aussi tost iugé du 4. ton: non pour autre cause, que pour-ce que le verset domine en *la*. Le Respōs, *Inueni David*, est dict du 4. ton, à cause que le verset domine en *la*: si en changeant ledict verset, on le faisoit dominer en *fa*, ledict Respōs seroit aussi tost iugé du 3. ton. Le mesme se fera du 5. & 6. ton: Item du 7. & 8. suyuant la reigle des tons. Qui est vn signe euident, que le ton du chant de l'Eglise, se iuge par la notte dominante du verset; de mesme sorte, qu'a esté:

262 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
esté dict des Pseaumes. Voila la pratique .

Touchant l'authorité : ceux qui ont traicté ceste
matiere, disent tous le mesme. Car Nicolaus Volitus
(pour obmettre les autres) au 4. chap. de son 3. li-
ure, nous admoneste de cecy , quand il dict : *Animad-
uertendum est denique, Responsoria, & Alleluya, ad suos ver-
sus ; Inuitatoria, ad Venite, respectum habere.* Comme s'il
vouloit dire, que nous deuōs iuger du ton des Respōs,
d'Alleluya, & de l'Inuitatoire (le mesme iugement
doit estre du reste) ayant respect ou esgard au verset,
c'est à dire, à la notte dominante, en laquelle se chan-
te le verset.

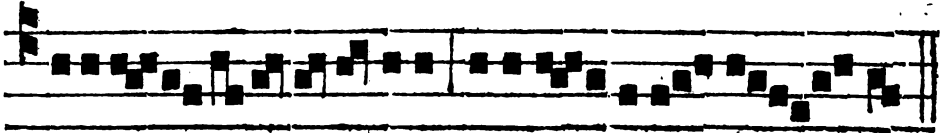
Quant à la raison, elle y est manifeste, d'autāt qu'il
importe à la police, & bien seance du seruice de l'E-
glise, que le chant soit par tout conforme, non seule-
ment en ce qu'il ait le mesme air, la mesme melodie,
qu'il soit simple, resentant par tout sa pieté & deu-
tion ; ains aussi, qu'il soit fondé sur mesmes princi-
pes, & gouverné par mesmes reigles, affin que ce-
luy qui cognoist l'vn, puisse aussi iuger de l'autre, par
mesmes raisons. Et de là est sortie ceste commune
opinion (à la mienne volonté qu'elle fust aussi bien
entenduë, qu'elle est veritable) qu'il n'y a que viij.
tons en l'Eglise. Car il est certain, qu'il n'y a que les
viij. tons des Pseaumes, sur lesquels tout le chant de
l'Eglise est moulé, déclaré, & enseigné, par ceste rei-
gle commune : *Pri, re, la: Se, re, fa: Ter, my, fa, &c.*
Laquelle pour ceste cause, est ordinairement enregi-
strée

D'où est
procedée ce-
ste opinion
commune,
qu'il n'y a
que viij. tōs
en l'Eglise,
d'où plu-
sieurs ont
entendu qu'il

strée en tous les liures de l'Eglise, comme vray fondement, sur lequel le chant susdicte a esté basty. Mais tout cecy se doit entendre, sans preiudice des douze modes de musique, cy deuant declarées; car comme nous difons, l'Antienne ou le Respons est de certain ton, ayant esgard à la notte dominante, aussi seroient ils de certaine mode, ayant esgard à l'espece de Diapason. De sorte que l'un ne combat point l'autre: ains un mesme chant peut estre ensemble de certain ton, & de certaine mode, pour diuers respects, comme se dira cy apres. Mais auant passer plus oultre, nous declarerons (sans plus) les viij. tons des Respons, lesquels sont recognus & iugés par la notte dominante du verset: laissant la reste du chant de l'Eglise, que le lecteur pourra cōsiderer de soy-mesme, ayāt tousiours esgard (comme a esté dict) à la notte dominante, en laquelle se chante le verset, & à la notte finale du Respons, qui est tousiours celle qui procede immediatement le verset.

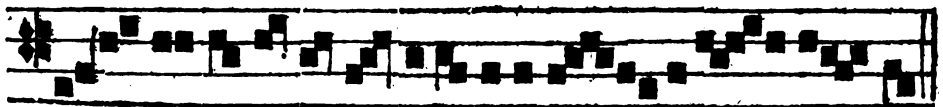
n'y auoit.
que viij.
mod:s.

Le ton, &
la mode, se
cognoissent
diuersemēt.



1.
tō.

Gloria Patri & Filio & Spiritui sancto.



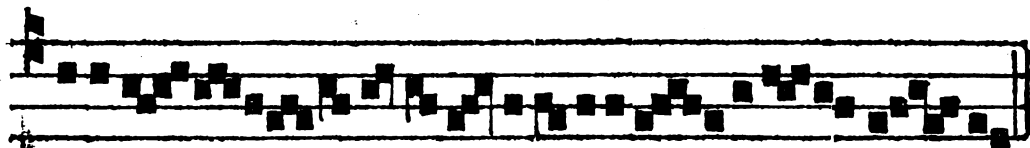
2.

Gloria Patri & Filio & Spiritui sancto.

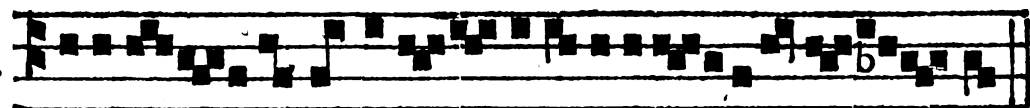
Gloria:



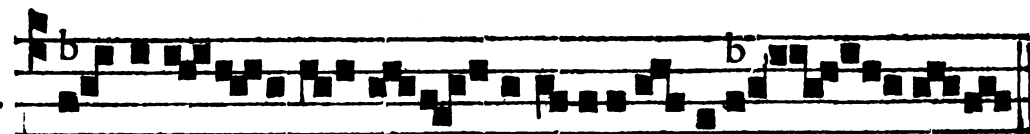
3. *G loria Patri & Filio & Spiri tui sancto.*



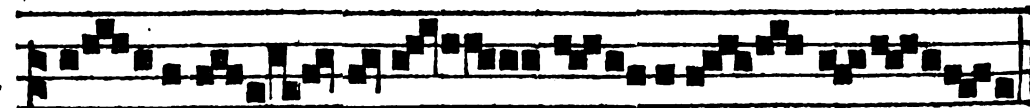
4. *G loria Patri & Fi lio & Spiritui sancto.*



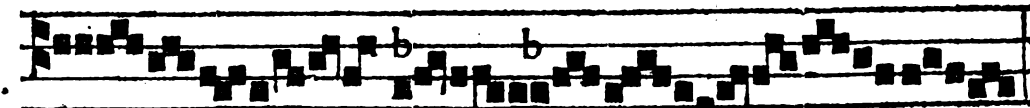
5. *Gloria Patri & Fi lio & Spiri tui sancto.*



6. *Gloria Patri & Fi lio & Spiritui san cto.*



7. *G lo ria Patri & Fi lio & Spiritui san cto.*



8. *Gloria Patri & Fi lio & Spiri tui sancto.*

CHAPITRE X.

Où se monstre manifestement que le ton & la mode sont choses différentes.

CE n'est allés, pour verifïer que le ton & la mode sont choses différentes, d'auoir monstté, que le nom, la matiere, la forme, & les parties, en sont diuerses, si nous ne montrons encor par diuers arguments & autoritez, que ce sont choses realemét separées, & entieremét différentes. Car en vn poinct, auquel plusieurs & diuers s'opposent & cōtredisent, il faut aussi vsér de diuers arguments & solutiōs pour les pouuoir cōuaincre, & leur donner contentemét. De tāt plus, que le but principal de ce traicté cōsiste quasi en ce seul poinct. Mais est il vray, qu'il y a tant d'opposans contre ceste assertiō, que le ton & la mode sont choses différentes? Certainement l'oppositiō est si grande, que quasi tous tiennent asseurement, qu'ils signifient vne mesme chose. Et iusque a present, personne n'a encor ouy parler d'aucune distinction, entre les deux mots susdicts. Les plus anciens Philosophes n'en ont peu faire distinction, d'autant que les tons des Pseaumes n'estoient encor inuentez, ny ce mot de ton cognü entre les Musiciens. Les autres plus modernes, si comme Plutarque, Boëce, & autres semblables, encor que les tons des Pseaumes puissent auoir esté de leur temps,

Quasi tous tiennēt, que le tō & mode soit vne mesme chose.

256 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
si est-ce, qu'ils n'en ont point prins cognoissance.
Partant, s'ils ont vſé aucunesfois du mot de ton, ç'a
esté en mesme signification que de mode. Car com-
bien que Boëce (au temps duquel, selon le tesmoi-
gnage de Glarean, liure 1. chap. xj. l'appellation de
ton a esté inuenté) ait reiecté le mot de ton, comme
mal propre, pour signifier la mode, si est ce, qu'il n'en
faict aucune distinction, ains les entend auoir esté
instituez, pour signifier vne mesme chose, disant (par-
lant des modes :) *quos eosdem tonos nomināt. Ioannes Vo-*
litus liure 3. chap. 1. Hos itaque octo modos quos & tonos
uocant. Thyard, au 2. solitaire, n'approuue point le
mot de ton, pour signifier la mode: cependant il dict,
que le vulgaire en vſe en mesme signification, & luy
mesme n'en faict aucune distinction. Gregorius Fa-
ber, parlant des modes, dit : *Hodie tonos nominant, nescio*
qua de causa. De sorte qu'ils confessent bien tous, que
le mot de tō, n'est point propre pour signifier la mo-
de : cependant il n'en y a pas vn, qui luy donne autre
signification. Les autres ne retiennent point seule-
ment le mot de ton, pour vne mesme chose que la
mode, ains l'enseignent, & l'escriuent tout ouuer-
tement en leurs liures. Voyez Glarean, liure 1. chap.
14. & 15. Ioannes Litauicus, liure 1. chap. 16. 17. &
ensuyuans : André Ornitoparchus, chap. 12. & en-
suyuans. Et ainsi quasi tous les modernes, lesquels,
apres auoir expliqué la nature des modes, vous
trouuerés qu'il n'ont point d'exemple à la main plus
propre,

propre, pour prouuer leur dire, que l'*Intonation*, *Mediation*, & *Euouai* des Pseaumes; monstrans manifestement par cela, qu'ils ne mettent aucune difference, entre ton & mode, veu que l'un est expliqué par l'autre. Et ceux qui veulent sçauoir d'auantage, leur donnent quelque distinction, disant, que ce que les anciens appelloient modes, les modernes l'appellent tons. Ioannes Litauicus, au tiltre du chap. 9. dit : *De octo tonis, seu potius modis, ut veteres appellarunt*. Glarean liure 1. chap. 9. *Tonos item nominant : At ea de re cum nemine certauero mihi sane placet ut modos uocemus quemadmodum veteres omnes appellarunt*. Et pour mieux expliquer leur dire, rapportent les noms propres des modes, aux noms des tons, disants, ce que les Grecs appelloient, *Dorius*, les modernes l'appellent le premier ton : ce que les Grecs appelloient, *Hypodorius*, les modernes l'appellent le deuxiesme ton; & ainsi de suytte, comme le tesmoigne Ioannes Froschius au chap. 14. de sa musique; ou, apres les auoir appellé tons, dit comme s'ensuyt : *Modo non ignores, quod recentiores musici, secundum ordinem hactenus in vulgatum, eos denominant: quo sanè Dorius primus est: cui succedit Hypodorius secundus: deinde Phrigius tertius : Hypophrygius quartus : Lidius quintus: Hypolidius sextus: Mixolidius septimus : & Hypomixolidius octauus*. Ornitoparchus li. 1. chap. 4. *Hi autem octo toni his apud authores nominibus appellantur. Primus Dorius, Secundus Hypodorius, Tertius Phrigius (quem barbarum uocat Porphirio :) Quartus Hypophrygius : Quintus*

Lidius : Sextus Hypolidius : Septimus Mixolidius : Octauum autē quidam Hypermixolidium dixerunt, alij proprium illi nomen denegauerunt. Le Pere Io. Mariana de la Societé de I E S V S, au liure des Spectacles, chap. xj. *Doricus concētus Primo tono respondere creditur, Phrigius tertio, Ionicus quinto, septimo Lydius, &c.* Gregorius Faber, liure 1. chap. 17. Et ainsi tous autres, autant que i'en ay veu & ouy, sont en ceste opinion, que ce que les anciens appelloient modes, les modernes l'appellēt ton premier, 2^e, 3^e, & ainsi de suytte iusques au huitiesme.

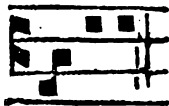
L'erreur de
Ceux qui
ont pen^é
que Dorius
n'odus est le
premier tō,
refuté.

La cause de cest erreur (autant que ie puis coniecturer) n'est autre, que la concomitance, & suite ordinaire de l'un à l'autre. Car comme le Pseaumes, qui est de certain ton, est tousiours accompagné de quelque Antienne, qui est de certaine mode (le mesme iugement est du Respons, & du verset) & que l'on voit ordinairement la mode *Dorienne* suyure le premier ton ; la *Hypodorienne*, le deuxiesme ; la *Phrigienne*, le troisieme, & ainsi de suytte, suyuant l'ordre cy dessus déclaré : sans penser plus auant, ny considerer en quoy l'un & l'autre consiste, ils ont estimé (veu qu'ils se rencontrent le plus souuent) que ce n'est qu'une mesme chose. Et à la verité, si ainsi estoit, qu'il fut necessaire, que le premier ton fut tousiours conioinct & reduit à la mode *Dorienne*, le deuxiesme à la *Hypodorienne*, & ainsi des autres, suyuant l'ordre cy dessus déclaré, ie me tairoy, & ne voudroy controler leur opinion,

Diuers ex-
ples, que le
ton & la
mode sont
choses diffé-
rentes.

Qui est la raison essentielle du premier ton, suyuant la reigle ordinaire, *Pri, re, la*. Le respons dernier des confesseurs, qui commence, *Sint lum- bi*, est semblablement de la mode *Hypodoriennne*, & partāt (selon leur dire) deburoit estre du deuxiesme ton : si est-ce toutesfois, qu'il est du premier, pour les mesmes raisons que dessus. En voulez vous vn autre? Voyez le Respons, *Circumdederunt*, qui se chante le iour des Rameaux, vous le trouuerés vrayement de la mode *Hypodoriennne*, ayant toutes ses parties essentielles en toute perfection, lequel (selon leur ordre) deburoit estre du deuxiesme ton ; il est toutesfois du premier, pour les raisons que dessus. Par où se voit manifestement, que le premier ton n'est point *Dorius*, ny le deuxiesme *Hypodorius*, veu qu'ils se trouuent separez. Cecy se peut monstrier encor en plusieurs autres tons. Le Respons, *O vos omnes*, qui se chante le Vendredy sainct, est manifestement de la mode *Hypomixolidiennne*, d'autant qu'il fine en *G sol re vt*, ayant la quarte en dessous ladicte notte finale, & la quinte au dessus, qui est la raison essentielle de la mode susdicte, laquelle (suyuant leur ordre) deburoit estre du viij. ton : si est-ce, qu'il est noté, & bien, du vij. ton, par-ce que le verset domine en *sol*, suyuant la reigle ordinaire, *Sept. tenet vt sol*. Semblablement, l'Antienne, *Custodi me*, qui se chante aux vespres du Ieudy absolu, est parfaite-
ment

ment de la mode *Hypomixolidienne*; Cependant elle est du septiesme ton, pour les mesmes raisons que dessus. Au contraire, vous trouuerés plusieurs Respons, & Antiennes (si comme le Respons, *Ecce Radix*, qui se chante le troisieme Dimanche des Aduents; l'Antienne, *Lux de luce*, qui se chante, *Infra oct. Epiphaniae*; *Beatus Laurentius*, & plusieurs autres) qui manifestement sont de la mode *Mixolidienne*, & partant (à leur conte) deburoient estre du septiesme ton: si est-ce, qu'ils sont tous du huietieme ton, par-ce que le verset, ou le Pseaume, domine en *fa*, suyuant la reigle, *Oct. tenet vt fa*. Ce qui monstre euidemment, que le ton & la mode sont choses differentes, veu qu'elles se peuuent separer. Mais quelqu'un dira (peut estre) que c'est abus, & que les Respons & Antiennes susdictes deburoient estre notez suyuant l'ordre des modes. Ausquels nous respondons, au contraire, que ceux là s'abusent, qui les veuillent corriger, comme ceux qui ont corrigé ceste Antienne des Apostres :



Iu- raut

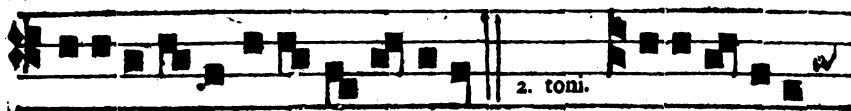
Laquelle ils ont fait du huietieme ton (d'autant qu'elle est de la mode *Hypomixolidienne*) autât mal à propos, & avec si mauuaise grace, & telle dissonance, que ceux qui ont vn peu de sentiment, iugeront facilement, que ce n'est point son propre ton: ce qui se

272 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
remarque principalement en la repetition de l'Antienne, icelle Antienne nous conduisant au *sol*, ayant esté le Pseaume (mal à propos) chanté en *fa* : & nous apprend & monstre estre veritable, ce qu'a-

Pour la mode, il faut prendre esgard au diapason, composé d'un diapenté, & d'un diatessaron. & pour le tō, il faut considerer la note dominante, en laquelle se chante le Pseaume.

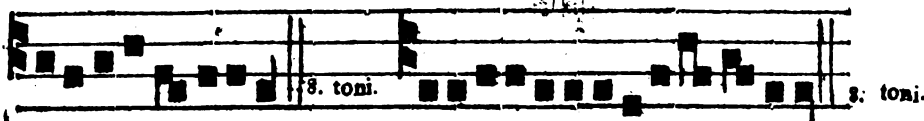
uons dit cy dessus : à sçauoir, que pour le fait du ton, il ne faut point prendre esgard à l'espece de diapason (par laquelle se cognoist la mode) ains à la note dominante, de laquelle depend le ton. Et partant l'Antienne en question, veu qu'elle nous conduit au *sol*, deuroit estre du septiesme ton (comme l'Antienne, *Custodi me*, qui se chante au vespres du leudy absolu, sur laquelle ceste cy a esté formée) encor qu'elle fut vraiment de la mode *Hypomixolidienne*) qu'ils estiment estre le mesme que le huitiesme ton. Aussi quant il est question de la perfection du ton, l'on ne prend point esgard à la perfection de la mode, ny du diapason, ains seulement, si la note dominante respond à la note finale de l'Antienne, selon la reigle des tons.

En preuue dequoy, nous voyons, qu'encor que le chant de l'Antienne soit aucunesfois tres-imparfait, ne contenant aucune forme, ny aucune parcelle de Diapason, Diapenté, ny Diatessaron, comme il se voit aux Antiennes :



Beati omnes qui timent Dominū.

Bene fac Domi-



ne bonis & rectis corde. Liberasti virgā hereditatis tue.

& plusieurs autres : nous voyons (dy-ie) neantmoins , que le ton y est tresparfaict , avec toutes ses parties , d'autant que la notte dominante (en laquelle se chante le Pseaume) respond à la notte finale de l'Antienne, selon la reigle auant-ditte, ce qui suffit pour la nature du ton. Au contraire, quant le chāt de l'Antiēne seroit tresparfaict, & qu'on y pourroit manifestement remarquer l'espece de quelque diapason, & iuger de quel mode il seroit, ce n'est rien: car si la notte domināte ne respond à la notte finale, suyuant la reigle auant-dicte, *Pri, re, la: Se, re, fa: &c.* le ton sera tenu pour imparfaict. Ce qui se voit au Pseaume, *In exitu Israël*, ou l'Antienne, *Nos qui viuimus*, est manifestement de la mode *Hypomixolidienne*, d'autāt qu'elle fine en *G sol re vt*, & descēd vne quarte au dessoubs la notte finale, qui sont les marques essentielles de la mode susdicte, à laquelle ordinairement est reduit le huitiesme ton: cependāt, par-ce que la notte dominante ne respond point à la

En quoy cōsiste la nature du ton,

Pourquoy le
tō du Pſeau
me, *In exitu*
Israel, est te-
nu pour ir-
regulier.

notte finale, selon la reigle cy deuant declarée, le ton est tenu pour imparfaict, irregulier, estranger, barbare, & pelerin, ainsi que plusieurs l'appellent.

Le m'estonne, pourquoy plusieurs s'empeschent tant de ce ton icy, en emplissant des liures entiers, cherchant des difficultés, où il n'y en a point. Il ne faut chercher autre raison, sinon, que le chant du Pſeume en question, n'est point disposé selon la forme ordinaire des tons, fondé sur ceste reigle ancienne, *Pri, re, la: Se, re, fa: &c.* Et partant est, à bon droict, tenu de tous pour irregulier, & estranger, encor que la mode *Hypomixolidienne* y soit fort bien remarquée comme a esté dict. Toutes lesquelles choses declarent euidemment, que le ton est autre chose que la mode, tant par ce qu'ils peuuent estre separez, que par-ce qu'aucunesfois ils ne se compatissent point ensemble, comme a esté mōstré. D'auantage, veu que l'imperfection de l'un n'empesche point la perfection de l'autre, & que la perfection de l'un ne peut faire que l'autre ne demeure imparfaict, c'est vn signe euident, qu'ils ont diuerses formes, desquelles les perfections sont tirées, lesquelles (sans doubte) rendent les choses différentes. Et afin que nul ne pense, que soyons seuls qui ont remarqué les differences susdictes, nous en alleguerons d'autres. Car combien que Glarean, Franchin, Froschius, & autres plus modernes, ayent
brouillé,

Diuerſes
premes que
la mode &
le ton ſont
choſes diffé-
rentes.

Aucuns ont
bien remar-
qué quelque
différence
entre ton &
mode, mais
peuſent n'e

a donné au-
cune distinc-
tion.

broüillé, meslé, & confondu les modes & les tons des Pseaumes en plusieurs endroits, si est-ce, que si on veut prendre esgard de prez à leurs escrits, on trouuera, qu'ils ont tous remarqué quelque difference, encor qu'ils n'en facent aucune distinction. Et en particulier si on veut bien examiner quelle a esté l'intention & le but principal de Glarean, quant il a escrit ses liures de musique, on trouuera, & il est certain, qu'il n'a esté autre, que de montrer & asseurer les douze modes de musique, dont ses trois liures en sont intitulez, *Dodecacordon*. Cependant, par tout son premier liure, il ne traite que des viij. modes vulgaires (qui sont les viij. tons) lesquelles (sans doute) il trouue diuerses aux autres douze (qu'il appelle les douze modes des anciens) veu qu'il les traite diuersement. Et combien qu'il les appelle du nom de mode (abusant de ce mot, comme autresfois il abuse du mot de ton, pour signifier les modes) il est toutesfois manifeste, qu'il pretend enseigner les tons, veu qu'il traite des *Intonations*, *Mediations*, & *Euouë*, qui appartiennent notoirement aux tons. Comme il se voit par tout le quinziesme chapitre dudiect premier liure. D'auantage, quant il traite des douze modes, il parle avec authorité, & par certaine science, comme ayant cognoissance des causes de ce qu'il enseigne. Ce qui se voit clairement,

276 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART,
au premier, deuxiesme, troisieme, quatrieme, & au-
tres chapitres du deuxiesme liure, où il traicte no-
toirement des douze modes de musique. Au con-
traire, quand il traicte des tons, ou bien des viij.
modes vulgaires (comme il les appelle) il n'y va
qu'à tastons, comme s'il n'y entendoit rien : ce
que plus amplement se monstrera cy apres. Par où
se voit euidemment, qu'il remarquoit quelque
difference entre l'un & l'autre.

Tout de mesme, tous ceux presque qui ont
escrit des modes de musique, ont tousiours eu
quelque arriere pensée, & demeurent tout per-
plex, quant ils les comparent aux viij. tons de
l'Eglise, lesquels ils appellent les viij. modes
vulgaires. Car le mesme Glarean, au chapitre
vingt-&-vniesme de son premier liure (où il
explicque l'aduis & iugement de Franchin, tou-
chant les modes susdictes) entre autres propos,
pour montrer la perplexité en laquelle se re-
trouuent les Musiciens, quant ils considerent les
viij. modes susdictes, dit ainsi : *Ipsè (Hercules) Fran-*
chinus, de octo vulgatis modis, non minus quàm vul-
gus, dubitauit. Pour les mesmes raisons, Gregorius
Faber, encor qu'il aduouë & admet les douze mo-
des de musique, comme fondées sur bonnes rai-
sons, si est-ce, qu'il s'arreste aux viij. modes vul-
gaires, & proteste de vouloir parler de ceux là
seulement, à l'exclusion des autres, comme se peut
veoir

veoir au 17. chap. de son premier liure . Montrant
 elairement par cela , qu'il apperceuoit quelque dif-
 ference entre l'un & l'autre . Mais tout cecy est
 plus clairement tesmoigné par Iean Froschius , le-
 quel au quatorziesme chapitre de sa musique , ayant
 consideré de plus pres la nature de l'un & de l'au-
 tre , les a trouué si differens , qu'il s'escrie , & com-
 me tout confus , dit rondement , qu'il n'y entend
 rien , ou que ce sont choses diuerses : ses parol-
 les estant telles : *Verum (ut ingenuè dicam) aut*
ego veterum designationes minimè sum affectus , & (quod
humanum est) fallor , aut ea quæ ad nostram usque de-
uenerunt etatem , eiusmodi omnino non sunt quales ille ,
sed nouata , velut plerâque id genus alia immutata fue-
runt : . Qui est ce qui luy a fait prononcer ceste sen-
tence ? il en declare la cause par apres , disant : .
Id enim ex hoc , è multis , vno animaduertere licet , quod non
æquè primi toni , qui Dorius æstimatur , constitutio fit , vbi
sextum , Hypolidium nempe putatiuum , tono intenderis :
Neque statim Hypophrygius , qui nobis quartus est , consti-
tuitur ; vbi sextum , Hypolidium scilicet , semitono remis-
eris . Comme s'il disoit : La reigle ordinaire nous ensei-
 gne , que si vous esleués la mode Hypolidienne d'un
 ton , vous formés la mode Dorienne : & si vous abaif-
 sez la mode Hypolidienne de demy ton , vous con-
 stitués la mode Hypophrygienne . Or le premier
 ton (qu'on estime estre Dorius) n'est point formé ,
 quât on esleue le sixiesme ton (qu'on estime estre Hy-
 polidius)

Froschius a
 remarqué
 particuliere-
 ment quel-
 que différen-
 ce entre la
 mode & le
 ton.

278 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
olidius) d'un ton: *Dorius*, doncq, n'est point le premier ton. Semblablement, le quatriesme ton (qu'on appelle *Hypophrygius*) n'est point formé, quant on abaisse le fixiesme ton (qu'on estime estre *Hypolidius*) d'un demy ton: le quatriesme, doncq, n'est point *Hypophrygius*. Et ainsi des autres. Mais d'autant que plusieurs Musiciens n'auront (peut estre) iamais ouy parler de la reigle susdicte (qui seroit cause, qu'ils n'entendroient point aussi l'argument de Froschius) il sera besoin de la declarer vn peu plus amplement. Ceste reigle, doncq, est tirée du 14. chap. du 4. liure de Boëce, où il monstre, que des sept especes de diapason, se forment sept modes differentes, cōme s'ensuit: *Si quis proslambanomenon in acumen intendat tono, hypatēque hypaton eodem tono attenuet, ceterasque phthongorum omnes faciat acutiores, acutior totus ordo proueniet, quam fuit prius quam toni susciperet intentionem. Erit igitur tota constitutio effecta, hypophrygius modus*: Et ainsi consequemment des autres modes. Par lesquelles parolles il veut dire: Si quelqu'un prend la *Proslambanomenon* (qui respond à nostre *Are*, & duquel se forme la mode *Hypodorienne*) & l'esleue d'un ton, à sçauoir iusques a *hypaté hypaton* (qui respond à nostre *h̄ my*) & que toutes les autres voix du mesme Diapason soiēt aussi esleuées d'un ton, vous trouuerés la mode *Hypophrygienne*, qu'on estime nostre quatriesme. Et si vous montez encor, depuis *h̄ my*, iusques a *C fa vt*, & que toutes les autres voix du mesme diapason soient aussi esleuées

L'argument
de Froschius
tiré de Boëce.

esleuées à l'aduenant, vous formerés la mode *Hypolidienne*, qu'on estime nostre sixiesme ton. Et si derechef vous esleués la voix, depuis *C fa ut*, iusques a *D sol re*, & que toutes les autres voix du mesme diapason, soient aussi esleuées, vous constituerés la mode *Dorienne*, qu'on estime estre le premier ton. &c. Voilà la reigle de Boëce; qui est tres-veritable & infallible, pour la constitution des modes, selon l'ordre obserué par ledict Boëce. Or (dit Froschius) le premier ton n'est point constitué en la sorte qu'est constitué *Dorius*, & partant conclud (comme a esté dict) que le premier ton n'est point *Dorius*. Ce qu'il signifie, par ce qui s'ensuyt: *Vnde iam vel puero perspicuum fieri puto, non usque quaque in nostri seculi tonos quadrare, id quod veterum litteris proditum est. Si quis, videlicet, troporum constitutiones interim tono, interim semitono, vel intendat, vel remittat, alios & alios subinde modos constituit.* Et combien qu'il semble estre encor irresolu en son faict, d'autant que ne s'osant facilement separer de l'opinion commune, il semble encor doubter s'ils doiuent estre appelez de mesme nom, quant il dit consecutiuelement: *Et igitur cuique liberum relinquimus, tonis hec prisca tribuere nomina, ita nec ipsi magnopere cum ea pugnamus opinione, quod non ipsis eadem coaptantur.* Laisant quasi le tout à la discretion du vulgaire (duquel depend ordinairement l'appellation des choses) si est-ce, qu'il insinuë assés son intention estre, qu'ils ne doibuent point estre appelez du mesme nom, veu que

La methode dont vse Boëce, pour trouuer les modes de musique, ne peut estre appliquée aux tons; d'où s'ensuyt que les tons sont autre chose que les modes.

Frochius a bien remarqué la différence qu'il y a entre tō & mode. Si est-ce qu'il n'en fait aucune distinction, ains au contraire il dit consécutiuement au mesme chapitre que les modernes les tiennent pour vne mesme chose, les appelant de mesme nom comme a esté dit cy dessus en ce mesme chapitre.

que luy mesme ne les en appelle point. Car quant il parle du premier ton, il ne l'appelle point *Dorius* simplement, ains dict, *qui Dorius æstimatur* : & quant il parle du sixiesme, il ne l'appelle point *Hypolidium* simplement, ains, *Hypolidium putatiuum* : monstrant manifestement par ces mots, qu'il n'aduouë point la commune appellation, & par consequent, qu'il les tient pour choses différentes. Cela suffira pour prouuer, que nous ne sommes point seuls, qui ont remarqué les différences sudictes, combien (peut estre) que soyons les premiers, qui en ont donné les distinctions telles qu'ont esté déclarées par toute la deuxième partie de ce present traicté. En quoy nous ne pensons auoir mérité le nom de nouuelier (qu'auons tousiours fuy) n'ayant rien forgé de nouveau, ains seulement ayants taché, par tous moyens, d'esclaircir les différences sudictes, lesquelles auparauât estoient cachées & incogneuës de plusieurs. Car les choses se trouuoient en tel desordre & confusion, & les tons des Pseaumes, & les modes de musique, estoient tellement enueroüés & embrouillés l'un dedans l'autre, que quasi par tout ils estoient prins l'un pour l'autre, sans aucune distinction, comme si ce ne fut qu'une mesme chose, non seulement du vulgaire, & des simples musiciens, ains aussi des maistres principaux, & de ceux qui font profession d'entendre le mieux le faict de la musique; lesquels ne se contentoient, que le nom & les autres propriétés fussent

commu-

communes, s'ils ne rendoient encor les axiomes & les reigles communes, lesquelles ils ont tellement rongé, mutilé, & tiré à contre poil, que de generales & conuertibles qu'elles estoient, ont esté renduës faulses, trompeuses, abusives, & ridicules, comme a esté monstré. Ce qui nous a causé de mettre la main à ceste playe, & y applicquer le seul & vnicque remede par les distinctions susdictes, lesquelles declarent ouuertement là difference qu'il y a entre l'vn & l'autre.

C H A P I T R E XI.

Où se donne raison de l'ordre des huit tons.

ON se pourroit esmerueiller, pourquoy nous voulons icy assigner ordre aux tons, lequel cy deuant a esté refusé aux modes, veu que l'ordre de l'vn & de l'autre procede d'vn mesme fondement, à sçauoir de l'ordre des nottes, lesquelles nous auons prouué n'auoir aucun ordre. Car si les voix (signifiées par les nottes) sont de telle nature (comme a esté dict) qu'on ne peut assigner ny le plus haut, ny le plus bas (c'est à dire, ny le premier ny le dernier) quel ordre donnerez vous aux nottes, qui se repetent continuellement, à l'aduenant que la voix se baïsse ou s'esleue? Et à la verité, si les parties d'vn cercle, ou d'vn rond, ne reçoient naturellement point d'ordre, d'autant qu'on n'y peut monstrer ny premier

D'où prouient l'ordre des tons.

On ne peut assigner à la voix, ny le plus haut ny le plus bas.

T

ny der-

Les notes
tiennent la
nature d'un
ronde, auquel
on ne peut
assigner ny
fin ny com-
mencement.

ny dernier, de mesme sorte, les notes qui tiennent de la nature d'un rond (comme dit Thyard) & qui s'entresuiuent continuellement l'une l'autre , ne peuuent auoir aucun ordre certain, pour les raisons cy dessus alleguées, au chapitre troisieme.

Mais il n'est point icy question de tous les sons, ny de toutes les voix en general, qui constituent les douze modes de musique, lesquelles nous auons prouué ne pouuoir auoir aucun ordre : ny de toutes les notes, qui se repetent & s'entresuiuent continuellement l'une l'autre, en la forme du rond; ains seulement d'une partie d'icelles, lesquelles (sans aucun empeschement) peuuent receuoir tel ordre qu'on leur veut assigner, comme les parties d'un rond, estât

Les Eccle-
siastiques
n'ont choisi
que quatre
notes, pour
donner ordre
aux tons.

separées du corps. Dont les Ecclesiastiques (auteurs des viij. tons) pour signifier l'ordre qu'ils veulent estre gardé en leurs tons, ont choisi quatre notes seulemēt, comme a esté dict; à sçauoir, *Re, my, fa, sol*, (qui sont les quatre notes fondamentales des quatre modes principales, auxquelles les viij. tons sont ordinairement reduits, à sçauoir, de la *Dorienne, Phrigienne, Lidienne, Mixolidienne*, & de leurs subalternes, *Hypodorienne, Hypophrigienne, Hypolidienne, & Hypomixolidienne*) avec ceste marque, que au *re*, pour signifier que c'est la premiere note, ils ont adiousté la premiere lettre *A* : au *my*, pour marque de la deuxiesme note, ils ont adiousté la deuxiesme lettre *B* : au *fa*, pour monstrier que c'est la troisieme

note.

notte, la troisieme lettre, luy a esté donnée, qui est le C: & à la quatrieme notte, qui est *sol*, la quatrieme lettre, qui est *D*, luy a esté adioustée: disant, *Ar e*, *B my*, *C fa vt*, *D sol re*. Lequel ordre est si exactement obserué au faict des viij. tons de l'Eglise, qu'encor que l'*vt* soit par tout receu & recogneu pour la premiere notte, selon la reformation de Guido, qu'auons déclaré cy deuant, si est-ce, que (suiuant la marque susdicte) le ton affecté au *re*, est par tout receu pour le premier ton. Et à raison que chacun ton a son adjoinct, affecté à la mesme notte, celuy qui suyt, affecté semblablement au *re*, est le deuxiesme ton. Les deux autres en suyuans, affectez au *my*, sont appellez troisieme & quatrieme: & les deux autres, affectez au *fa*, cinquieme & sixiesme: & ceux qui sont dediez au *sol*, sont appellez septiesme & huitiesme. Et affin que nul ne doute, l'ordre des tons auoir esté institué en la maniere auant-dicte: ceste reigle cõmune nous en doit seruir de tesmoignage authentique, laquelle, par les premieres nottes, nous declare tres-euidemment l'ordre susdit, comme s'ensuyt: *Pri. re, la: Se. re, fa: Ter. my, fa: Quart. quoque my, la: Quint. fa, fa: Sex. fa, la: Sept. pone sol, sol: Oct. pone sol, fa.* Notez que nous auons dict au septiesme *sol sol*, & au huitiesme *sol, fa*, par-ce que combien qu'on dit ordinairement, *Sept. tenet vt, sol, Oct. tenet vt, fa*, suyuant la maniere ordinaire de chanter, en montant de *G sol re vt*, en *D la sol re*, & *C sol fa vt*: si est-ce, qu'il

284 LES TONS DE M. PIERRE MAILLARD
 appert euidemment, qu'on doit dire au septiesme:
sol, sol, & au huitiesme, *sol, fa*, pour obseruer l'ordre
 susdict, car aux autres tons, est prise la notte de na-
 ture de chacune *re* respectiuelement, & partant
 est necessaire de faire le mesme icy, & de prendre le
sol, qui est la notte naturelle de *G sol re ut*. Dauan-
 tage l'*ut* est le fondement de la mode Ionique:
 (comme a esté dict cy deuant) à laquelle les tons
 de l'Eglise ne sont point reduits pour les raisons
 que nous dirons cy apres, qui est cause qu'on ne
 doit nommer l'*ut*, quant il est question de l'ordre
 des tons.

La mode
 Ionique a
 l'*ut* pour sō
 fondement,
 à laquelle les
 tons de l'E-
 glise ne sont
 point re-
 duits. Qui
 est cause que
 les tons ont
 le *re*, pour la
 premiere
 notte.

Si fault il encor noter que combien que le *re*
 de la reigle susdicte doieue estre pris pour le *re*
 de nature (comme toutes les autres nottes d'i-
 celle reigle se prennent en leur place naturelle) à
 sçauoir pour le *re* de *D sol re*, & partant est autre
 que celuy d'*Ara*, duquel toutesfois, nous auons
 dict, l'ordre estre tiré: si est-ce, que cela n'impor-
 te, à cause que tous deux signifient le mesme or-
 dre. Et tant s'en faut que cela puisse donner quel-
 que empeschement, qu'au contraire il esclaircit
 dauantage l'ordre susdict. Car comme il estoit be-
 soing, pour monstrier l'ordre des nottes, de com-
 mencer à la plus basse, aussi estoit il necessaire, si
 on vouloit disposer les tons selon l'ordre des not-
 tes, de commencer au *re* de *D sol re*, par-ce que
 c'est cestuy-là qui sert de baze & de fondement
 à la

à la mode *Dorienne* (à laquelle le premier ton est ordinairement réduit) laquelle doit auoir vne quarte embas (comme a esté dict) pour la mode *Hypodorienne*, qui est son inferieure & subalterne. Ce que nous voyons encor auoir esté pratiqué par les anciés: lesquels, combiē qu'ils ayent tousiours tenu *hypaté hypaton* pour la premiere & principale corde, qui respond à nostre *h my*, & le premier tetracorde ait esté appellé *tetracordon hypaton*, qui commençoit aussi en *h my*, comme se peut veoir en Boëce, liure premier, chap. 22^e. si est-ce, que s'il falloit produire quelque mode, ou quelque harmonie, ils ne commençoient point à *hypaté hypaton*, ains (comme le tesmoigne Plutarque, au chapitre quinzième de la musique, & Boëce, liure 5^e. chap. 8.) à *hypaté meson*, iusques à la *Nete diezeugmenon*, comme qui diroit, depuis *Elamy*, iusques *elamy*. Nous, doncq, qui auons *Are* pour la premiere clef, pouuons conformement vsér de *D sol re*, pour le premier ton, pour les raisons auant-dictes.

Mais ceux qui sont accoustumez, & (par maniere de dire) en possession, d'attribuer aux modes, tout ce qui est propre aux tons, ne diront ils point que cest ordre appartient aux modes, plustost qu'aux tōs? Et à la verité, s'il y a eu quelque abus aux autres choses, lesquelles mal à propos ont esté attribuées aux modes, là où elles doiuent seruir aux tons, il semble qu'il y ait icy quelque apparence de raison,

T 3

d'autant

Les anciés, pour la premiere espece de diapason, prenoient ordinairement depuis *hypaté meson*, iusques à la *Nete diezeugmenon*, c'est à dire, depuis *Elamy*, iusques *elamy*: encor qu'ils eussent *hypaté hypaton* (qui respond à nostre *h*

my) pour la premiere clef. Ainsi nous prenōs la premiere espece de diapason, depuis *D sol re*, iusques à la *sol re*, encor que nous ayons *Are* pour la premiere & plus basse clef.

286 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
d'autant que les notes, sur lesquelles nous auons
fondé l'ordre des tons susdicts, sont essentielles aux
modes : car il est certain, que le *re*, est la note fon-
damentale de la mode *Dorienne*; & *Hypodorienne*; le
my, la note fondamentale de la mode *Phrigienne*, &
Hypophrigienne; le *fa*, de la mode *Lidienne*, & *Hypoli-
dienne*; & le *sol*, de la mode *Mixolidienne*, & *Hypomixo-
lidienne*, comme encor plusieurs fois a esté monstré.
Et partât semblera à aucuns, que cest ordre deuroit
competer essentiellement aux modes, & non aux
tons, sinon en tant qu'ils sont reduits aux modes
susdictes. Mais le contraire est veritable. Car encor
que les notes susdictes soient essentielles aux mo-
des, si est-ce, que l'ordre n'a point esté assigné à icel-
les notes par les Ecclesiastiques, sinon pour seruir
aux tons de l'Eglise. Qui faict, qu'il ne peut com-
peter aux modes, sinon entant qu'elles luyuent &
imitent le ton des Pseaumes. Ce qui se prouue eui-
demment, par-ce qu'il ne compete ny à toutes les
modes, ny mesmes aux viij. susalleguées, si elles ne
se conforment aux tons susdicts. Qu'il ne compete
à toutes, se rend manifeste, par-ce qu'il en y a quatre
restantes, à sçauoir la *Ionique* & *Hypoionique*, la *Eolien-
ne* & *Hypocolenne*, ausquelles il ne conuient point, &
ne peut aucunement conuenir; d'autant que la
mode Ionique (laquelle a l'*ut* pour son fondement,
qui est maintenant par tout reçu & recogneu pour
la premiere note) ne peut estre mise en rang, ny
deuant

L'ordre n'a
esté institué
que pour les
tons.

deuant ny derriere, sans corrompre & confondre entierement l'ordre susdict. Et est aussi notable, qu'il ne compete point tousiours aux huit modes susallegués, par-ce que la *Dorienne* ne suyt pas tousiours le premier ton, ains aucunes fois le deuxiesme : & la *Hypodorienne* ne suyt pas tousiours le deuxiesme, ains plusieurs fois le premier, comme a esté monstré au chapitre precedent, au Respons, *Sint lumbi*, *Duo seraphim*, & autres, lesquels sont de la mode *Hypodorienne*, & suyuent neantmoins le premier ton, contre l'ordre susdict. La cause de cecy est, que ces mots, premier, deuxiesme, troisieme, &c. ne signifient point seulement l'ordre, ains nous representent encor la nature & essence du ton; car cōme ce sont noms propres, ils nous doiuent aussi représenter la nature de la chose signifiée. Qui est cause, que la reigle ne dit point seulement, *Pri. re : Se. re : Ter. my : &c.* ains adiouste, par tout, la notte dominante, disant, *Pri. re, la : Se. re, fa : Ter. my, fa, &c.* monstrant, par la premiere notte, l'ordre susdict, & par la deuxiesme, la notte dominante, en laquelle consiste la nature du ton. Et de là vient, que l'ordre, où bien les mots susdicts, par lesquels l'ordre est signifié, qui sont premier, deuxiesme, &c. ne peut competer aux modes, si elles ne s'accomodent à la nature des tōs; D'autant (comme a esté dict) que les mots, outre l'ordre,

L'ordre ou bien les mots signifiant l'ordre des tons ne peuvent estre appliqués aux modes

de musique,
sans grand
de'ordre, &
confusion.

important encor la nature des tons. Ce qui est de telle consequence, & de telle importance, qu'à faulte de l'auoir entendu, & pour auoir voulu accommoder l'ordre susdicte aux modes de musique, aucuns musiciés se sont trouuez tellement embroüillez, & si confus, qu'ils ont confessé d'y rien entendre: & les autres se sont plōgez en vn tel labyrinthe, qu'il leur a esté impossible de s'ē depêtrer, sans grād desordre & confusion. Iean Froschius nous peut encor seruir icy d'exemple, lequel, apres auoir rapporté l'ordre susdicte aux modes de musique, selon que Boëce les dispose, dit comme s'ensuyt, au 14^e. chap. de la musique: *Neque me fugit (ce dit il) id quod Boetius tradit, omnibus quidem acutiorē esse modum qui inscribitur Hypermixolidius, omnibus verò grauiorē, qui Hypodorius. Nescio, tamen, an hic sit, qui euo nostro inter tonos, numero secundus est, an ille qui modo septimus vel octauus est.* N'est-ce point merueille, qu'vn tel personnage, lequel a si doctement escrit des modes de musique, quant il vient à conferer les modes susdictes avec l'ordre des tons de l'Eglise, se trouue si confus, qu'il ne sçait faire distinction entre le deuxiesme & septiesme, ou huictiesme ton, ains est contrainde de dire, *Nescio!* Gregorius Faber, au 17^e. chapitre de son premier liure, apres auoir choisi le nombre des viij. modes, dit ainsi: *Octo illi modi sunt, Hypodorius, Hypophrigius, Hypolidius, Dorius, Phrigius, Lidius, Mixolidius & Hypomixolidius: Nostri musici, primus, secundus, tertius,*
quartum,

quartum, quintum, sextum, septimum, & octauum nominant. S'il vouloit maintenant confronter les deux ordres susdicts par ensemble, & les regarder vn peu de plus près, pour les mieux recognoître, en quelle confusion se trouueroit il, quand il viroit, qu'il appelle *Hypodorius* le premier, lequel, selon l'ordre cy deuant obserué, est mis au ij^o. rang: qu'il appelle *Hypophrygius* le ij^o. lequel, selon l'ordre susdict, tient le iiij^o. lieu: que *Hypolidius* est appelé par luy le iij^o. lequel nous auons mis au v^o. lieu: qu'il appelle *Dorius* le iiij^o. lequel cy dessus est nommé le premier: & ainsi des autres, iusques au viij^o. lequel il appelle *Hypomixolidius*, & les autres (dit il) l'appellent *Hypermixolidius*, comme si ces deux noms signifioient vne mesme chose? S'il vouloit (di-ie) confronter les deux ordres susdictes, ne vous semble il point, qu'il seroit contraint, avec Froschius, de dire, *Nescio*, voyant vn abus si grossier? C'est vn abus manifeste de dire, que la mode *Hypodorienne*, *Hypophrygienne*, *Hypolidienne*, &c. seroient le premier, deuxiesme, troisieme ton. Et n'appartient point aux vrais musiciens de le dire, ains aux apprentifs seulement, lesquels, selon qu'ils voyent les modes disposées par Boëce, les osent aussi bien appeller, premiere, deuxiesme, & troisieme, suyuant l'ordre & le rang qu'elles tiennent chez ledict Boëce, sans autrement penser à la signification des mots susdicts. Mais si cela

Erreur notable pour auoir attribué aux modes l'ordre des tons.

290 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART estoit permis, quel ordre trouueriés vous entre les modes? mais plustost quel desordre y trouueriés vous? Car s'il falloit, qu'il y eut autant d'ordres diuers, que chacun a ordonné diuersément les modes, quel trouble & quelle confusion y auroit-il? & qui est-ce qui pourroit recognoistre l'ordre legitime, en vne si grande diuersité? Car comme les modes n'ont iamais eü d'ordre certain, il a esté aussi licite à vn chacun, de les disposer selon sa volonté. Les vns ont suiuy l'ordre des notes; & partant ceux qui tenoient le *my*, pour la premiere note, dispoisoient aussi la mode *Phrygienne* au premier lieu. Voyez Plutarque au quinziesme chapitre, & autres. Ceux qui tenoient le *re*, pour la premiere note, mettoient aussi la *Dorienne* au premier rang, cōme Glarean, & plusieurs autres. Et maintenant on tient l'*ut* pour la premiere note. (Guido l'ayant ainsi ordonné, & disposé *G ut* deffoubs *Are*, & la pratique l'ayant ainsi obserué, n'ayant admis que trois clefs signées, à sçauoir, *G sol re ut*, *C sol fa ut*, & *F fa ut*, nous representants les *ut* de la quaire, de nature, & de *bmol*, en laquelle note il faut commencer) & partant la mode *Ionique* meriteroit le premier lieu, comme nous l'auons disposée au huitiesme chapitre de la premiere partie de cest œuure. Platon & les autres anciens, les ont disposé, selon que l'occasion s'est présentée d'en parler, comme le tesmoigne Zarlinus. Mais Boëce

Les modes n'ont point eu de certain ordre, & partant a esté licite à vn chacun, de les disposer selon sa volonté.

particulièrement, a suiuy l'ordre des clefs, & commençant à *Proslambanomenos* (qui respond à nostre *Are*) poursuit iusques a *Gsol re ut* . Qui est cause, qu'il dispose au premier lieu, la mode *Hypodorienne*, qui est d'*Are* en *alamyre* , & ainsi poursuit selon l'ordre auquel elles ont esté disposées cy dessus, ordonnant pour le septiesme lieu la *Mixolidienne*, qui est de *Gsol re ut* , en *g sol re ut*, non à intention de leur assigner ordre (non plus que n'ont voulu faire les autres) ny de les appeller premier, deuxiesme, troisieme, &c. (comme dit Faber) ains par occasion seulement. Et à la verité , l'ordre que Boëce a suiuy, ne peut estre l'ordre legitime, d'autant que ses trois premieres, sont modes subalternes & inferieures, & partant indignes d'estre preferées aux autres, à cause de leur imperfection , comme auons monstré cy deuant. Aussi ne faut penser , que telle ait esté l'intention de Boëce : ce qu'il montre évidemment, quant il dit, au seiziesme chapitre du quatriesme liure : *Nos, verò, à grauissimo Hypodorio inchoantes, &c.* Comme s'il disoit: commencent les autres, ou bon leur semble; nous commencerons par la mode *Hypodorienne* : ce qu'il faisoit, par-ce que cest ordre estoit propre pour son dessein, qui estoit de mōstrer, qu'il n'y a que sept modes, d'autant que la huietieme est la mesme que la premiere, comme amplement a esté prouué cy dessus. Or cest huietieme a esté adioustée par Ptolemée, non pour

L'ordre que Boëce a suiuy ne peut estre l'ordre legitime des modes, d'autant que ses trois premieres, sont modes subalternes & inferieures.

293 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 autre cause, que pour acheuer la double octaue
 (qui estoit le grand sisteme des anciens) laquel-
 le il appelle , *Hypermixolidius* , qui est celle que
 Froschius dit qu'il ne sçait, si c'est ce que nous
 appellons maintenant le deuxiesme ton, ou bien le
 septiesme ou huiëtiesme : & Faber dit , que c'est ce
 que les autres appellent *Hypomixolidius* : Mais si nous
 voulons sçauoir la verité , demandons le à Boëce,
 duquel le texte de Froschius a esté tiré, lequel au
 seiziesme chapitre susdict, nous declare ouuertemēt,
 non seulement quelle elle est , ains aussi pourquoy
 elle a esté adioultée, disant : *Cur, autem, octauus mo-*
dius, qui est Hypermixolidius, adiectus est, hinc patet. Sit
bis diapason consonantia hæc. Et au dixseptiesme cha-
 pitre declare encor plus ouuertement , que *Hyper-*
mixolidius a esté adioulté pour auoir la double
 octaue, qui est (comme il dict au chapitre quator-
 ziesme) à *Proslambanemene, in Neten Hyperboleon*. Car
 la premiere octaue est à *Proslambanemene, in mejen* (que
 nous appellons, depuis *Are*, iusques *alamire*) & l'au-
 tre (qu'il appelle *Hypermixolidius*) à *Mese in Neten*
Hyperboleon, que nous disons maintenant, depuis
alamire, iusques *aalamire*. Ce que vouldroy estre bien
 consideré par les musiciens partisans de Faber, &
 d'autres, lesquels estiment les sept modes de Boë-
 ce, & la huiëtiesme de Ptolemée, estre les mesmes
 que les huiët tons de l'Eglise, remplissants leurs
 liures d'vne infinité de semblables absurditez.

Appert que
 les sept mo-
 des de Boë-
 ce, & la 8.
 de Ptole-
 mée, ne font
 point les 8.
 tons de l'E-
 glise cōme
 plusieurs ont
 pensé.

Certes

Certes s'ils vouloient ouurir les yeux, ils voiroient clairement la difference qu'il y a entre les vns & les autres, & combien est esloigné la mode *Hypermixolienne* susdicte du huitiesme ton de l'Eglise. Lequel abus ne prouient, qu'à faulte de n'auoir entendu les distinction cy dessus alleguées, & d'auoir accommodé (mal à propos) l'ordre en question aux modes de musique, lequel n'a esté institué que pour les tons de l'Eglise, auxquels seuls proprement il appartient; & à tous, sans que iamais ils ayent esté autrement disposez, & par leur ordre sont par tout recognus, comme par leur nom propre, qui signifie leur nature & essence. Par où appert encor l'erreur de ceux, qui n'entendans l'importance, ny l'intention de la reigle, qui nous enseigne l'ordre susdicte, l'ont voulu broüiller, & corriger, mal à propos: & au lieu qu'elle ordonne au premier & deuxiesme tons le *re*, au troisieme & quatriesme le *my*, au cinquiesme & sixiesme le *fa*, & au septiesme & huitiesme le *sol*; eux, au contraire, pour le cinquiesme ton, au lieu de dire *quint. fa, fa*, les vns ont dit *quint. vt, sol*, les autres *quint. my. sol*, les autres autrement, comme a esté montré au chapitre quatriesme de la deuxiesme partie; gastant, par ce moyen, non seulement la reigle, & l'ordre des tons, ains tout le fondement de la musique. Mais d'autât que cecy sera traité plus amplement au chapitre suyuant, cela suffise pour l'ordre des tons.

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

Du nombre des huit tons.

COmbien que, par les discours precedents, on ait facilement peu entendre le nōbre des huit tons, ayant declaré, non seulement en general, ains aussi en particulier, en quoy ils consistent, quel commencement, quelle mediatiō, & quelle fin chacun d'eux doit auoir, par reigles si manifestes & authentiques, que celuy qui les voudra bien considerer, ne peut aucunement douter, qu'elles n'ayent esté inuentées pour signifier & prouuer le nombre susdict: ce neantmoins, d'autant que plusieurs ne se contentants dudit nombre, s'efforcent de prouuer, qu'il y en a douze, il est besoin de verifier vn peu plus amplement le nombre susdict, affin qu'on voye clairement les quatre autres estre du tout inutiles, impertinents, & non receuables, principalement en l'ordre qu'ils sont disposez par leurs autheurs. Ce qui se fera facilement, si on veut prendre esgard à ce que nous dirons. Car en ceste question icy, il ne s'agist pas du droict, & n'est besoin d'y apporter diuers arguments, ny (pour prouuer nostre dire) d'alleguer beaucoup de Loix & Canons: ains (d'autant que le tout consiste en faict, & en pratique) il n'est besoin, que d'ouuir les yeux. Car si on veut visiter tous les liures de l'Eglise, non seulement ceux desquels on vse presentement, ains aussi tous ceux desquels

Les liures de
l'Eglise, tant
vieux que
nouueaux,
n'ont iamais
fait mentiō
que de viij.
tons.

quels on a vsé depuis la premiere institution des tons, tant en ces pays icy, que generalement en toute la chrestienté, on trouuera, que iamais l'on n'a vsé de plus grand nombre de tons, que de huit, pour chanter les pseumes. Je veux bien confesser, que le chant a esté vn peu diuersifié : car on chantoit autrement du temps saint Ambroise (comme le tesmoigne Glarean, apres Franchin, liure 1. chap. 15.) autrement du temps S. Gregoire, & autrement de nostre temps: & ne faut qu'un clerc de village (cōme a esté dict) pour changer le chant à sa poste, toutes les fois qu'il voudra : mais le nombre de huit a esté tousiours, par tout, & de tous, inuiolablement obserué. Qui est vne marque infaillible du nombre vray & legitime. Ioinct que tous les registres, regles, & axiomes, inuentez pour nous apprendre les tons auant-dits, s'accordent & respondent au nombre susdict, comme le tout se peut voir par les liures de l'Eglise, tant escrits à la main, que de l'impression de Plantin, & d'autres, ne faisants iamais mention que de huit, qui est vn signe euident, qu'il n'en faut pratiquer que huit, veu qu'on ne peut pratiquer ce qu'on ne cognoist point.

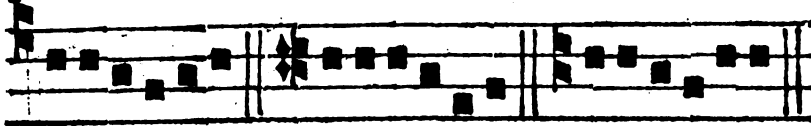
Le nombre de viij. tons a esté tousiours par tout, & de tous inuiolablement obserué.

Il est vray, que ce nombre icy n'est point absolument necessaire pour les tons des Pseumes: d'autant (comme a esté dict) qu'il depend de la pure volenté, & de la libre election des ecclesiastiques: si est-ce toutesfois, qu'il est fondé sur si bonnes raisons, que ce n'est

296 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
ce n'est point sans cause, qu'il a duré & continué, de
main en main, iusques à present. Car huit fois le
iour se chantent les Pseaumes en l'Eglise, à sçauoir,
aux Matines, à Laudes, à Prime, à Tierce, à Sexte, à
Nonne, à Vespres, & à Complie. Ioinct qu'en chacun
office solemnel, il y a ordinairement huit Antien-
nes principales, sur lesquelles se peuuent chanter
huit tons differents: à sçauoir, les cinq Antiennes
des Laudes (qui se repetent ordinairement aux deux
Vespres) les deux Antiennes de Magnificat des pre-
mieres & secondes Vespres, & celle de Benedictus.
Mais la cause principale que le nombre susdict a esté
choisi, est le mystere qu'il y a au nōbre de huit. Car
oultre ce qu'il est tres-parfaict, & qu'il nous rameine
au mesme poinct d'où nous sommes sortis (comme
plusieurs fois a esté dict) Il est encor si plein de my-
steres en la sainte Escriture, & en l'Eglise, que ce
n'est point merueille que les Ecclesiastiques l'ont
choisi & estably pour chanter les Pseaumes, comme
suffisamment a esté monstré par toute ceste seconde
partie. Ce neantmoins Henticus Glareanus, & apres
luy, Ioannes Litauicus, & (à leur imitation) plusieurs
autres, enseignent & escriuent en leurs liures, qu'il
y a douze tons, les nommants (comme l'on dit) par
nom & furnom; contre l'ancien ordre de l'Eglise, &
sans aucun fondement, comme se voira cy apres.
Pour sçauoir, doncques, quels sont les douze tons,
qu'ils nous veulent enseigner, il fault entendre, que
Glarean,

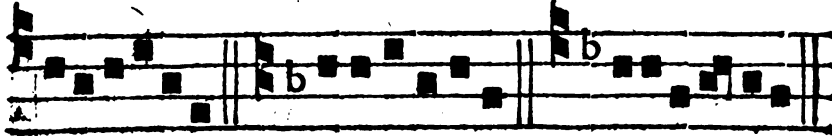
Glarean, &
plusieurs au-
tres, veulent
auoir douze
tons.

Glarean, en son premier liure, chap. 15^e. traictant des huit modes vulgaires, adiousté à chaque mode son *Intonation*, sa *Mediation*, & *Euouaë*; & renuoyant le lecteur (à cause de briuefueté) au lieu susallegué, pour le faict des *Intonations* & *Mediations*, nous monstre-rons seulement icy les *Euouaë*, qui sont tels, & appelez par luy comme s'ensuit.

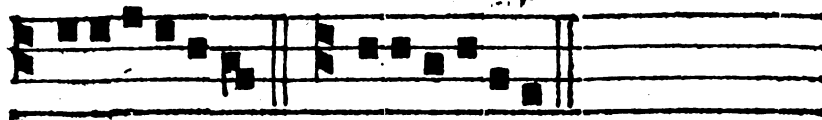


Les douze tons de Glarean.

Primi modi Euouaë. 2. *modi Euouaë.* 3. *modi Euouaë.*

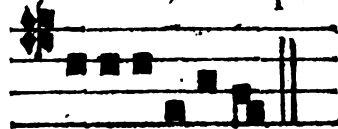


4. *Euouaë.* 5. *Euouaë.* 6. *Euouaë.*



7. *Euouaë.* 8. *Euouaë.*

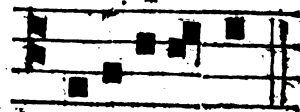
Et en son deuxiesme liure, où il traicte speciale-ment des douze modes, quant il vient à l'explicatiõ de la mode *Eolienne*, qui est sur la fin du 17^e. chap. il luy adiousté l'*Euouaë* ordinaire du Pseaume, *In exitu Israël*, qui est tel :



V 9. *Euouaë.* l'escr-

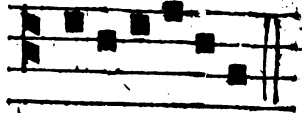
l'escriuant vne quarte plus bas, que son naturel ne porte; estimant, par ce moyen, auoir trouué vn *Euouaë* de la mode *Eolienne*, qu'il appelle la 9^e. mode.

Pour la dixiesme mode, qui est *Hypoëolienne*, il préd l'Antienne, *Exaltata es sancta Dei genitrix*, laquelle (au contraire) il escrit vne quarte plus haut, que son naturel, commençant en *G sol re ut*, comme se peut voir sur la fin du 24. chapitre du deuxiesme liure, ainsi que s'ensuit:



Exaltata es.

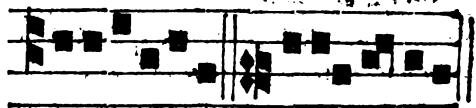
affin de rencontrer cest *Euouaë*, finant en *Alamire*, pour la dixiesme mode, ainsi noté:



Euouaë.

Pour l'onzième, & douzième mode; d'autant qu'il a mis la mode *Ionicque*, & *Hypoionique* en la cinquième & sixième place, vñe pour ceux cy maintenant de la mode *Lidienne* & *Hypolidienne*, leur assignant les *Euouaë*, qui deuroient seruir au 5^e. & 6^e. ton, sur le nom d'onzième, & douzième mode, qui sont tels que s'ensuyt,

- 11. comme se voit au 37.
- 12. chap. du 2^e. liu.



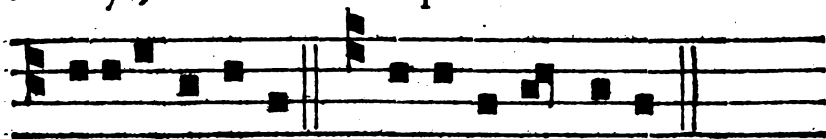
Euouaë. Euouaë.

Aux douze *Euouaë* susdicts, se doiuent rapporter les Intona-

Intonations & Mediations, respondans à iceux, cōme a esté monstré cy dessus, & former par ce moyé, douze tons, suyuant l'intention de l'auteur.

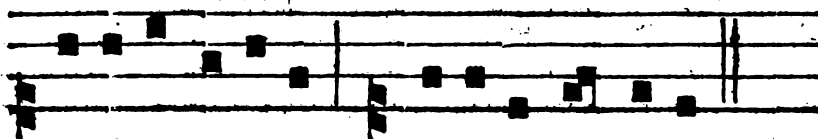
Ioannes Litauicus, en son abregé sur le mesme Glarean, en conte autant : non en diuers lieux (cōme Glarean) ains tout de suytte, ainsi que se peut voir sur la fin du seiziesme chap. du liure premier, lesquels ne different en rien aux precedents, sauf que le cinquiesme & sixiesme sont notez comme s'ensuyt, avec ceste inscription:

Les douze tons de Ioannes Litauicus.



Lidij 5. modi Euouaë. Hypolidij 6. modi Euouaë.

Et que l'onziésme & douziésme sōt escrits & appelez comme s'ensuyt:



Ionici 11. modi Euouaë. Hypoionici 12. modi Euouaë.

Les autres auteurs constituans douze tons, suyuent tantost l'un, tantost l'autre, comme il leur vient en fantasie : l'opinion desquels il n'est besoin de repeter icy, ains suffit d'entendre que ces deux icy sont les principaux & coriphées de ceux qui maintiennent le nombre des douze tons.

Il est neces-
saire de re-
spondre aux
douze tons
de Glarean:
pour main-
tenir l'ordre
du chant de
l'Eglise.

Ausquels il faut necessairement respondre; autrement nous n'aurions rien fait: n'ayants declaré les tons qu'à demy. Et semble leur cause tant meilleure & plus vraye, que tenants l'affirmatiue, il leur suffit de nommer seulement les xij. tons, & en mōstrer la praticque, ce qu'ils peuuent aisement faire, par-ce qu'ils sont tous recognuz en l'office de l'Eglise, encor que ce ne soit point en tel ordre, ny ainsi qu'ils les escriuent. Joinct que l'autorité de Glarean leur donne grand auantage, lequel est estimé, entre les Musiciens, comme restaurateur des douze tons, desquels il a intitulé ses liures.

Or deuant que respondre, nous disons & protestons bien expressément, que ne voulons ny entendons en rien deroguer à l'autorité de Glarean, ains le recognoissons volontiers pour vn grand personnage, lequel a beaucoup merité de la musique, & principalement en ce qu'il a fort esclarcy les douze modes de musique, & confessons, auoir beaucoup aprins de luy, touchant les douze modes susdictes. Combien que ie desireroy, que (sans passer plus outre) il fust demouré là, à l'exemple de Plutarque, Boëce, Thyard, & plusieurs autres: lesquels ont traité des modes de musique sans parler des tons des Pseaumes, desquels s'est voulu mesler Glarean, sans en auoir telle cognoissance qu'il appartenoit. Et ic ne pense point luy faire tort, en disant cecy, veu que luy mesme proteste de n'y rien entédre, & qu'il

ne

ne parle que par la bouche d'autruy, comme se peut veoir au 15^e. chapitre du premier liure, où il traicte des *Intonations, Mediations, & Euouaë* (qui sont les parties des tons des Pseaumes) disant ainsi : *Quādo, autem, quod haectenus de modis docuimus,* (ainsi appelle il les tons) *aliorum est, non meum praeceptum.* Et au chap. ensuyuant: *Peruentum iam erat ad operis huius, in quo* (ce dit-il) *aliorum scita, magis quā nostra, tractamus, optatum finem.* Ausquels passages il cōfesse rondemēt & manifestement, que ce qu'il a enseigné aux chap. precedents, à sçauoir des *Intonations, Mediations, & Euouaë*, (comme se peut voir au lieu susdict) ne viēt point de luy, & par consequent, que ce n'est point de son fait, & qu'il n'en a point telle cognoissance qu'il appartient. Et à la verité, quand il ne le diroit point, on le peut facilement entendre, par les absurdités & erreurs, qui se descourent en ses liures, lors qu'il traicte des tons susdicts, comme se verra cy apres. Quelle autorité, doncq, peut il meriter, en ce qu'il n'entend point?

Glarean confesse que ce qu'il a enseigné des tons n'est que par la bouche d'autruy.

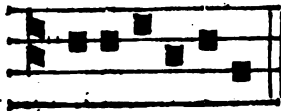
Mais quelqu'un dira (peut estre) que c'est vn auteur fort autenticque, solide, & remarquable, qui n'allegue rien, soit du sien, ou de l'autruy, qui ne soit veritable, estant asseuré & resolu en tout ce qu'il traicte; & partant qu'il doibt estre aduouié & reçu, aussi bien pour le nombre des tons, que pour autre chose. Auquel, au contraire, nous disons, que si on veut examiner ses liures, on trouuera

302 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 qu'il n'y a rien moins resolu. que luy, & qu'il
 semble douter de tout. Luy demandez vous, si les
 anciens ont vsé des accords imparfaicts? il vous re-
 spond au liure premier, chap. 9^e. *Quas nescio an apud
 veteres vsquam reperiatis.* Voulez vous sçauoir l'ordre
 des tons? il respond au chap. 7^e. du 2^e. li. *Sed hoc quo-
 que notandum, non esse adeo certam causam de modorum ordi-
 ne.* Si on luy demande comment il fault appeller
 l'harmonie, mode, ou ton? il dict, au 1. li. chap. 11^e.
*Tonos item nominant, at ea de re cum nemine certauero: mi-
 hi sanè placet, ut modos uocemus.* Luy demandez vous la
 difference des tons? il vous respond, au 15^e. chap. du
 1. li. *Neque de ijs cum quoquam depugnabimus, quippe que
 res propemodum sit arbitraria.* Et au chap. ensuyuant:
*Multò uero molestius negotium est de modorum differentijs,
 res, meo quidem iudicatu, superuacanea.* Et en mille
 autres lieux, il ne parle qu'à demy, comme s'il
 doutoit de toute chose. Fault-il doncq que nous
 le croyons, en chose en laquelle il proteste luy
 mesme de n'y rien entendre? Et posé qu'il eut
 fort bien entendu le faict des tons, luy est il pour-
 tant licite de les changer, & augmenter à sa poste,
 contre l'ancien ordre, & ordonnance de l'Eglise,
 sans aucun fondement, ny apparence de raison? Mais
 laissons là l'authorité: venons au faict, & voyõs son
 fondement. Quane au premier, 2^e. 3^e. & 4^e. tons,
 nous sommes d'accord avec luy, & ny a aucun
 changement, sauf qu'il les appelle modes, & nous,

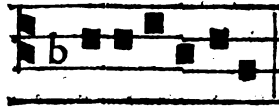
tons.

Clarean
 doute de
 tout, sans
 rien resou-
 dre.

tons. Mais pour le cinquiesme, au lieu que nous
avons (conforme à l'usage de l'Eglise.)



Glarean escript
par b mol :



Glarean est
different à
nous au cin-
quiesme &
sixiesme tō.

E u o u a ë.

E u o u a ë.

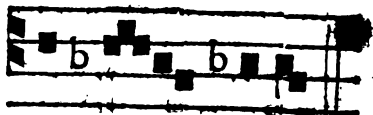
Si on luy demande, pourquoy il l'escriit en ceste sor-
te ? Il respond (à son ordinaire) qu'il n'a point
memoire de l'auoir veu autrement, comme il ap-
pert par le 25^e. chap. du 2^e. liure, quand il dict: *Hu-
ius, autē, modi (videlicet Lidij) alias intonationes* (le mesme
s'entend de la *Mediation, & Euouaë*) *quā priore libro,
de quinto vulgi modo, exhibuimus, haud equidem inuenisse
me memini.* Ne voilà point vne bonne raison, pour
faire vn tel changement ? Mais si nous voulons
sçauoir, pourquoy Glarean, & aucuns autres,
ont changé ce ton icy, l'escriuant ainsi par b mol :
il fault entendre, que les viij. tons de l'Eglise
sont ordinairement reduits à viij. modes de Musi-
que, qui sont (comme a esté dict plusieurs fois)
*Dorius, Hypodorius, Phrigius, Hypophrigius, Lidius, Hy-
polidius, Mixolidius, & Hypomixolidius.* Où on voit, que
Lidius tient la cinquiesme place, lequel de sa nature
est seuer, graue, & difficile à intonner, à rai-
son du triton d'*F fa vt*, en *b fa h my*, qui luy est fort
frequent & familier. Pour à quoy obuier, on s'aide
volōtiers du b mol, pour faire d'vn tritō, vne quarte,

Pourquoy
le cinquies-
me tō a esté
escriit par
b mol.

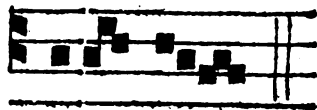
304 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 cōme ordinairement on vse encor sur la fin du verset
 du 5^e. ton, luy adioustant vn

Le b mol
 adjoulté
 pour vne
 notte ou
 deux seule-
 ment, ne
 peut chan-
 ger la natu-
 re du chant.

b mol, pour certaines not-
 tes seulement, cōme s'ensuyt:



Et se peut veoir, au verset du cinquiesme ton, cy
 dessus noté au chapitre neufiesme de la deuxiesme
 partie, & de tous autres respons de la mode *Lidienne*:
 & nommement (affin d'en donner vn exemple) au
 Respons, qui se chante le Ieu-
 dy absolut, qui commence:



Ecce.

Auquel se voit manifestement, qu'on chante *my*, en
B fa h my, mais quand il fault descendre iusques a
F fa ut, l'on adioulte vn b mol en *b fa h my*, lequel
 ne sert que pour vne notte ou deux seulement, cōme
 se peut veoir en la suytte du respons susdict. Et ainsi
 par tout où il vient à propos, on adioulte volontiers
 vn b mol, pour euter le triton susdict (qui n'est au-
 tre chose qu'une faulse quarte) lequel b mol a esté si
 bien reçeu, & a rendu le chant si doux & si agreable
 aux oreilles, qu'il a esté retenu, non pour certaines
 notes seulement, ains pour tout le chant. De
 sorte que *Lidius* a esté faict *Ionicus*, par b mol: & a
 tellement continué, qu'aujourd'huy peu de musifi-
 ciens sçauent que c'est de la mode *Lidienne*, n'estant
 quasi plus en vusage. Qui est ce que veut dire Glarcá,
 au 2^e 5^e. chap. du 2^e. liure: *Diximus, autem in superioribus,*

Pourquoy
 la mode
 Lydienne
 est si peu en
 vusage main-
 tenant, en-
 tre les musi-
 ciens.

* hunc

hunc modum (videlicet Lidium) nostra etate, apud cantores in nullo esse usu, cuius omnes cantus in Ionicum deflectunt; pro my, in b clauē, fa substituētes. Quae consuetudo ita inualuit, ut purum Lidium nunc rarò inuenies cui non alibi fa sit insertum, quasi, conspiratione in eum facta, de exilio eius pullicè sit decretum. Et pour ceste cause il dict, qu'il n'a point memoire d'auoir veu autre mode que la Ionique, pour le 5^e. ton, par-ce que la Lidienne n'est plus en vsage. Mais c'est mal à propos. Je veux bien, qu'il soit vray, que la mode Lidienne est peu en vsage, & partant peu cognüe des Chantres & Musiciens du iourd'huy (comme dit Glarean) par-ce qu'elle ne se laisse manier que par les plus experimentez en l'Art de Musique: mais cela se doit entendre de la musique figurée, qui se compose par les Musiciens (d'autant que de cent pieces de musique, vous n'en trouuerés pas vne de la mode Lidienne, pour les difficultez que dessus) & non du chant de l'Eglise, auquel la mode Lidienne est fort frequente, & y a esté tousiours recogneuë & continuée, iusques à present. Et ne faut penser, que l'ignorāce des Chantres, ny l'authorité de Glarean, la puisse bannir du chant de l'Eglise, auquel luy mesme la dict auoir esté anciennement fort vsitée, comme il appert par le cōmencement du 2⁵e. chap. susdict, où traictant expressement de la mode Lidienne, dit: *Porro, hic modus apud veteres Ecclesiasticos in magno fuit usu.* Et au mesme chap. en apporte des

La mode
Lydienne
fort frequē-
te au chant
de l'Eglise.

306 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 exemples: *Benedic anima mea. Montes & omnes colles. Quis dabit ex Syon:* & au 31^e. chap. du mesme li. vn graduel tout entier, qui commence, *Specie tua*, qui est encor chanté auiourd'huy en l'Eglise: D'où nous pouuons entendre combien ceste mode est cogneuë & pratiquée au chant de l'Eglise. Et pour le faict des Intonatiōs des Pseaumes, il diēt au 25^e. chap. susdiēt, que toutes les Intonations de la mode Ionique, prouient de la mode *Lidienne*, cōme s'ensuyt. *Imò in ea sum opinione, quas intonationes, quasque introitui responsiorumque Versus, vulgus habet in quinto suo modo, hoc est Ionico, ea omnia olim Lidij fuisse.* Il ne la deuoit, dont, maintenāt déplaçer & bannir du chant de l'Eglise, soubs pre-
 texte qu'elle y est incognuë, pour colloquer en sa place la mode *Ionique*, laquelle en a tousiours esté forclosé, pour les raisons que dirons tantost: ains la deuoit remettre en son ordre ancien, & monstrier, qu'à tort on l'auoit desplacée. Mais au contraire, en aduoiant le banissement, & ratiffiant le changemēt susdiēt, a luy mesme colloqué la mode *Ionique*, au 5^e. lieu, cōme il appert par le 20^e. chap. du 2^e. li. où il diēt: *Hic modus* (parlāt de la mode *Ionique*) *quintus vulgò nominatur, qui & in nostro ordine quintus est.* Et pour mieux maintenir son autorité, & favoriser l'erreur des ignorants, il a corrigé la reigle, qui luy deuoit seruir de patron, pour mōstrier l'ordre legitime des tons: & au lieu qu'elle auoit, *quint. fa, fa*, signifiant la mode *Lidienne*, il a mis, *quint. my, sol*,
 (comme

Notez que Glarean dit que les Intonations de la mode Ionique sont les mesmes que celles de la mode Lydienne.

Glarean a desplacé la mode Lydienne, & a mis en sa place la mode Ionique.

(comme se peut veoir au 13^e. chap. de son 1. liure) qui sert pour la mode *Ionique*. Lequel changement est de telle importance , que, par iceluy, l'ordre & tout le fondement des tons, est du tout renuersé, comme a esté mōstré au chap. precedent. Tant s'en fault, doncq, que veuillons aduoüer ce changement icy, qu'au cōtraire, nous disons, que comme par l'ordre des notes cy dessus allegué, a esté verifiée la bonté & valeur de la reigle, laquelle assigne au premier & 2^e. ton, le *re*: au 3^e. & 4^e. le *my*: au 5^e. & 6^e. le *fa*: & au 7^e. & 8^e. le *sol*; ainsi la reigle susdicte declare & verifie l'erreur de ce changement, lequel confond entierement l'ordre susdict.

Mais si la mode *Lydienne* est si fascheuse & difficile, qu'elle ait merité d'estre bannie (comme dit Glarean) & qu'elle ne soit plus en vſage ny cognüe des Châtres ny des Musiciens: d'où vient il, doncq, à la remettre pour l'onzième ton ? est-elle plus douce, plus facile, & mieux cognüe en vn lieu, qu'à l'autre ? Et pour la douzième, d'où vient il à remettre la *Hypolydienne* ? veu que luy mesme, au chap. 19^e. du deuxiesme li. dit, qu'il n'a iamais veu d'intonation, pour la mode *Hypolydienne*, autre que celle de la mode *Hypoionique*, comme s'ensuyt: *Huius, autem, modi (videlicet Hypolidij) intonationes, ab Hypoionico discretas, nō memini me vſpiā; aut inuenisse, aut reperisse: & nouas confingere, quando veteres hoc omiserunt, non est necessarium, satis enim superque est modorum. Idem iudico*

Glarean dit que l'Intonation de la mode Hypolydienne.

est la mesme
que celle de
la mode
Hypoioni-
que: d'où
on peut in-
ferer que le
vj. ton est le
mesme que
son xij. & le
v. le mesme
que son xj.
pour les rai-
sons cy des-
sus notez.

de *Responsorium ac Introituum versibus*. Puis donc qu'il confesse qu'ils ont la mesme intonatiō, il ne deuroit auoir changé l'ordre ancien.

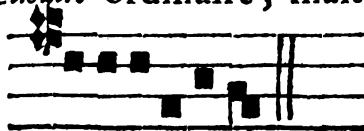
Ce fait icy est de telle consequence & importāce, que son disciple Ioannes Litauicus mesme ne l'a voulu suiure en ceste opiniō, lequel, encor qu'il soit d'accord avec luy touchāt le nōbre des douze tons, si est ce, que l'ordre ne luy plait point. Car ledict Litauicus, en l'abregé qu'il a fait des trois liures dudict Glarean, a disposé la mode *Lidienne*, au 5^e. lieu, luy donnāt l'*Euouai* propre au 5^e. tō, cōme nous auōs fait cy dessus: sēblablement la *Hypolidienne*, au 6^e. lieu, cōme il se peut veoir au 16. chap. de son 1. li. & les appelle au chap. 15^e. du mesme liure, les vieux, & les vrays 5^e. & 6^e. tons pour faire distinctiō du nouveau 5^e. & 6^e. que Glarean décrit. Mais si Glarean s'eust voulu souuenir de ce qu'il a dict, bien & veritablemēt, au 6^e. chap. de sō 2^e. li. que le b mol estāt adiousté pour vne ou deux nottes seulemēt, ne peut changer la substāce de la mode: il ne luy eut esté besoing, de faire tant de distinctions entre le nouveau & le viel 5^e. & 6^e. ains eut veu clairement que les vieux & legitimes 5^e. & 6^e. tōs, sont de la mode *Lydienne* & *Hypolidienne*, qui terminent en *fa*, comme aussi ils ont la mesme *Intonation*, *Mediation*, & *Euouai*. Que si, parauenture, on adiouste quelquefois vn b mol, soit par vice de l'escriuain, ou pour adoucir le chant, il ne doit seruir que pour aucunes nottes seu-

Les 5. & 6.
tons de Gla-
rean ieic-
tés.

seulement, sans changer tout le chant en la mode Ionique, laquelle a tousiours esté separée du ton des Pseumes, comme plus amplement se dira cy apres: & par consequent, ledict Glarean eut entendu que le 5^e. & 6^e. tons doiuent estre escrits sans b mol, & ainsi les trouueroit les mesmes que ceux qu'il nous met en auant pour l'onziésme & douziésme tons.

Pour le septiésme & huitiésme, nous sommes d'accord. Mais voyons, sur quel fondement il veut asseoir le neuviésme, & dixiésme.

Nous auons dict cy deuant, que pour le neuviésme ton, il prent le chant ordinaire du Pseume, *In exitu Israel*, & luy donne aussi l'*Euouaë* ordinaire, mais vne quarte plus bas, affin de le faire finir en *Are*, comme s'ensuyt.



Euouaë.

Sur quoy
Glareã veut
fonder son
neuviésme
ton.

La raison, pour laquelle il a choisy le chant susdict, pour le neuviésme ton, est contenuë au 17^e. chap. de son 2^e. liure, cõme s'ensuyt: *Id quoque explicandum est, qualem in Psalmos, huic modo tam vetusto dederint Intonationẽ prisci illi Ecclesiastici: Eam rem mihi cogitanti sæpius, nec facile quid veri esset comminiscent, tandem in mentem venit, peregrini denominatio modi; quem cur ita vocatum putem, non, Hercules; habeo quod dicam, sed eam appellationẽ huius esse modi, & à vulgo usurpatã, non dubito, quippe qui hunc ignoraret modum, cuius vestigiũ tamen videret nondum prorsus oblitteratum. Porro, cum Franchini nostri*
de

310 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
*de Antiphona, Nos qui uiuimus benedicimus Dominum, tam
prolixa (prater ipsius consuetudinem) uerba, in negotio non
admodum arduo, legerem, nunc Ambrosianos, nunc Gregoria-
nos commemorantis, nec tamen cantus naturam exactè expli-
cantis, uideo planius, quod priore libro diximus, illi non ut
decurt modorum naturam perspectam fuisse. Antiphona enim
illa, non Hypomixolidij est modi (ut ipse existimauit) sed
Eolij, non suo quidem terminata loco, sed in quarta, infra fi-
nalem clauem, ut omnes fere clausula in simbolo Niceno. Nisi
quis putet & his caudam decurtatam, quod in plerisque can-
tilenis huius modi accidisse, supra testati sumus, &c. Le-
quel texte nous auons voulu mettre icy tout au
long, tant pour ce qu'il y a plusieurs choses à ré-
marquer, que, principalement, pour monstrier le
fondement qu'il a, pour changer vn ordre si ancien
& authentique. Dequoy il ne donne autre raison,
que celle qui est contenuë au texte susdict. Premie-
rement, doncq, il dit, tout au commencement du-
dit texte, qu'il a esté long temps empesché pour
sçauoir quelle intonation les anciens Ecclesiasti-
ques ont assigné à la mode Eolienne. Dequoy nous
pouuons tirer & remarquer deux choses principa-
lement, que nous prenons à profit. La premiere
est, qu'il confesse que les Ecclesiastiques ont inuen-
té les Intonations (le mesme se doit entendre des
deux autres parties, assauoir, de la *Mediation*, &
de l'*Euouaë*..) L'autre est, qu'il presuppose que les
Ecclesiastiques auroient assigné à toutes les dou-*

ze modes, leur intonation : ce qui est faux, comme se voira cy apres . Et pouuons encor tirer ceste consequence de son dire, que nous ne sommes point obligez de receuoir autres intonations, que celles que les Ecclesiastiques ont institué. Par apres il dit, que finalement il luy est venu en memoire, que l'intonation assignée à la mode *Eolienne*, estoit celle du *60*, que l'on appelle ordinairement, *Pelerin*, ou *Estranger*, ainsi appelé (comme il pense, dit-il) par-ce qu'on n'auoit point cognoissance de la neuuesme mode, à sçauoir *Eolienne*, entendant parler du Pseaume, *In exitu Israel*, le chant duquel est ordinairement appelé *pelerin*, *estranger*, ou *irregulier*, pour les raisons qu'auons dit cy dessus. Et d'autant que *Franchin* luy contredit en ceste opinion, lequel constitué l'Antienne, *Nos qui viuimus*, non de la mode *Eolienne*, ains de la mode *Hypomixoliddienne*, il dit, que ledict *Franchin* n'a point entendu la nature des modes. Mais deuant que le croire si legerement en choses de si grande importance, examinons vn peu son discours. Il dict, doncq, que la mode *Eolienne* a esté appelée *pelerin*, ou *estrangere*, d'autant qu'elle n'estoit point cogneuë. Mais (sauue sa grace) il se deuoit souuenir, deuant que dire tels propos, que luy-mesme, au mesme chapitre dit, que la mode *Eolienne* a esté si bien cogneuë & tant aymée des Ecclesiastiques qu'elle a meritè d'estre la premiere en pratique au chant de l'Eglise, vsant de ces ter-

Glarean à
estimé que
chascunemo-
de deuoit
auoir son
intonation.

Il assigne à
la mode
Eolienne
l'intonatiõ
du Pseaume
In exitu
pour le neu-
uesme ton.

Il appelle la
mode *oliën-
ne*, *pelerin*,
d'autant
qu'elle estoit
peu co-
gneuë.

mes:

312 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
mes : *Hanc, autem, nostram de Dionisij verbis opinio-*
nem nonnihil adiuvat, quod Romani ita Eolium adama-
runt modum, ut cum Ecclesiastici, Romæ, cantus, in tem-
plis, ad vulgi aureis, demodulandos, conceperint, hunc mo-
dum primum usurparint, sed modeste ac temperate. Pri-
mum, enim, dominicam orationem, cum prefatiuncula, sym-
bolumque Nicenum, ad eum modum instituerunt. Ce n'est
point, doncq, la mode *Eolienne*, qu'ils ont appellé
pelerine ou estrangere, pour estre incogneuë, veu
qu'elle a esté si bië cogneuë, qu'elle a meritè d'estre
la premiere en vsage. Aussi ne doit Glarean (sous
correction parlant) si legerement accuser Franchin
d'ignorance, pour auoir constitué l'Antienne, *Nos*
qui viuimus, de la mode *Hypomixolidienne*, s'il ne don-
ne quant & quant raison pertinente de son dire. Car
à la verité, l'opinion de Franchin, me semble beau-
coup plus probable, que celle de Glarean, d'autant
qu'elle est fondée en raison : par-ce que ladicte An-
tienne fine en *G sol re ut*, & descend vne quarte au
deffoubs ledict *G sol re ut* : qui est la marque essen-
tielle, par laquelle se doit cognoistre la mode *Hypo-*
mixolidienne, à laquelle ordinairement est reduit le
huiëtiefme ton. Ce que tesmoignèt encor les Eccle-
siastiques, d'autant, qu'à ladicte Antienne ils ont
adioulté le *Neuma* du huiëtiefme ton. Mais le ton est
appellé estrangier, pelerin, ou irregulier, par-ce qu'il
ne suyt point la reigle ordinaire du huiëtiefme ton,
comme encor a esté dict. Or voyons la raison, par
laquelle

La mode
Eolienne, la
premiere, &
la plus fre-
quente au
chât de l'E-
glise.

laquelle Glarcen veut rendre ceste Antienne de la mode Eolienne. *Il la faut* (dit-il) *escrire vne quarte plus bas*. Voylà, certes, vn foible fondement, pour y bastir dessus tant de nouueautez. Car s'il ne reste qu'à transporter ainsi le chant de l'Eglise à tous propos, pour faire changer la mode, il n'y aura iamais rien d'asseuré. I'ay bien dict cy deuant, que toutes les modes peuuent estre escrites vne quarte plus haut, par b mol, & l'ay monstré par effect, escriuant premierement les douze especes de Diapason sans b mol, & puis les mesmes par b mol: mais ceste transposition ne change rien de la nature des modes, parce que le chant b molaire simbolise tellement avec le chant de nature, en toutes ses mutations, que le mesme chant demeure par tout; & par consequent, demeurent aussi les mesmes modes, n'y ayant autre changement que l'escriture. Mais si ceste Antienne est escripte vne quarte plus bas, il faut necessairement que l'espece & nature du chant soit du tout changé. Car si le Diapason est changé (lequel il faut necessairement considerera pour auoir cognoissance de la mode) le Diapenté & Diatessaron seront aussi necessairement changez, & consequamment la mode. Que si cela est licite, vous n'aurez rien d'asseuré, & ne voirez que confusion au chant de l'Eglise. Mais concedons cela à Glarean, & voyons si par ceste transposition nous trouuerons la mode *Eolienne*, comme il pretend. Il veut, donc, que l'Antienne

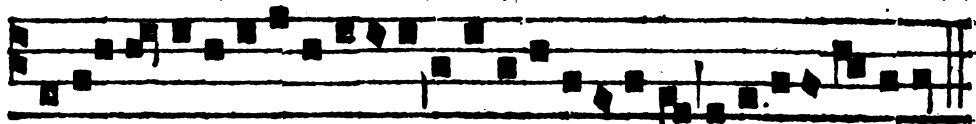
Il n'est pas licite de transférer le chant de l'Eglise, pour changer la mode.

la queuë de ceste Antienne, il la deuroit parfaire, & monstrier ce qu'a esté retranché, & pourquoy, & comment. Mais toutes ses conceptions & inuentions ne peuuent seruir de quelque solide fondement, pour le bastiment qu'il pretend dresser de tât de nouveautez. Qu'il broüille tât qu'il voudra, iamais ne peut rendre ceste Antienne de la mode *Eolienne*, de laquelle il pretend faire le neufiesme ton: ains faut, qu'elle demeure de la mode *Hypomixolidienne* (comme a esté dict) & le ton demourera estranger & irregulier, à cause qu'il est formé contre la reigle du huictiesme ton, comme suffisamment a esté monstré cy dessus.

L'opiniõ de Glarean re- futée, touchant son neufiesme ton.

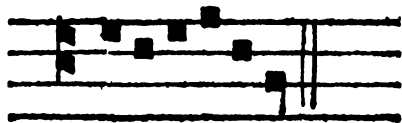
Le dixiesme ton qu'il pretend faire de la mode *Hypoeolienne*, est aussi mal fondé que le neufiesme, à sçauoir, sur vne Antienne escripte vne quarte plus haut que son ordinaire, comme s'ensuit:

Sur quoy Glareã veut fonder son dixiesme ton.



Exaltata est sancta Dei genitrix, super choros Angelorum, ad caelestia regna.

Iuy adioustant cest *Euouaë*, au chap. vingt-quatriesme du deuxiesme liure.



Euouaë.

Laquelle Antienne, avec s^o *Euouaë*, se trouue en l'office de l'Assomption nostre Dame, vne quarte plus bas,

316 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 sur le quatriesme ton. Il est vray, que i'ay encor veu
 ceste mesme Antienne escrete à la main, finante en
Alamire, comme le décrit Glarean : mais point sans
 b mol, & partant est la mesme, que si elle estoit escrete
 vne quarte plus bas sans b mol, pour les raisons re-
 prinles cy deffus. Aussi Glarean s'apperçoit bien
 qu'il n'est point des mieux fondez : car il dict luy
 mesme, au 24^e. chap. du 2^e. liure susdict, que ce ton
 icy a quasi la mesme phrase, c'est à dire, le mesme
 air, la mesme Intonation, Mediation, & *Euoaië*, que la
 mode *Hypophrygienne* (ainsi appelle il le quatriesme
 ton) sauf qu'il est autrement disposé dit-il. Voyez ses
 paroles, qui sont telles : *Inde & minorum Psalmorum
 intonatio colligitur ad hunc modum (nempe Hypoeolium) que
 phrasi quidem haud multum, at positu sanè ab Hypophrygio
 differt.* Et puis apres le montre encor plus claiement,
 quant il dict, qu'il n'a point encor trouué d'Intona-
 tion, pour les Cantiques, & n'auoit point memoire
 d'auoir veu verset, pour les Respons ny Introites de
 ce tō icy. Finalement (cōfessant quasi qu'il n'y a point
 de 10^e. ton) dict, que le lecteur ne doit point estre en
 trop grād soucy, pour ce tō icy, & qu'il y en a d'autres
 affés, vsant de ces propos : *Maiorū Psalmorū Intonationes
 nondū inueni; responsoriorū, puto eum esse versum quem in cir-
 cundederunt iam exhibuimus. Sed neque introituum versum
 vsquam me vidisse memini: atqui ea de re nolim anxium esse
 lectorem, cum alioquin satis sit modorum.* Ce ne sont point
 là les mots d'un qui veut establir quelque chose de
 nouueau

L'opinion
 de Glarean
 refutée, tou-
 chât. son 10.
 ton.

nouveau, auquel il ne sied pas bien de dire, qu'il n'a point encor trouué, & qu'il n'a point de memoire d'auoir iamais veu ce qu'il pretend prouuer, ains sèble plustost signifier tacitement qu'il n'y a point de dixiesme ton, quant il admoneste le lecteur de ne point auoir soing de cestuy-là, & qu'il en y a des autres assés. Et à la verité, en vain attendra le lecteur, que Glarean, ny autre qui que ce soit, luy puisse iamais montrer vn vray dixiesme ton, veu que les Ecclesiastiques (ausquels seuls, selon Glarean, appartient d'instituer les tons) n'en ont iamais institué que huit, estant le neufiesme le mesme avec celuy que nous appellōs estranger, ou irregulier; le dixiesme, le mesme que le quatriesme, l'onziemesme, & douziesme, les mesmes que le cinquiesme & sixiesme; n'en demourant que huit pour l'intonation des Pseaumes, comme le tout a esté suffisamment prouué cy dessus.

Il ne restent que viij. tōs pour les Pseaumes de l'Eglise, estans les quatre autres refutés par l'auteur.

De mesme sorte peut on respondre à l'opinion des douze tons de *Ioannes Litanicus*, estans les mesmes que ceux de Glarean. Car encor qu'il semble vouloir rendre l'onziemesme & douziesme tons differens au cinquiesme & sixiesme, par-ce qu'il remet la mode *Lydienne* & *Hypolidienne* en leur ordre, les rappellant de l'exil, auquel Glarean (à tort) les auoit constitué, laissant la *Ionique* & *Hypoionique* pour l'onziemesme & douziesme, les plaçant en leur lieu naturel sans b mol, comme a esté montré cy dessus: si-est ce que pour le faict des intonations, ce sont les mesmes:

318 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 & tant plus il s'efforce de rendre l'11^e. & 12^e. differéts
 au 5^e. & 6^e. les reduisant à la mode *Ionique* & *Hypoioni-*
que sans b mol, comme a esté dict, tant plus il manife-
 ste son erreur ; d'autant que l'Eglise n'vse point de la
 mode *Ionique* & *Hypoionique* pour l'Intonation des
 Pseaumes. Et de cecy n'en veux autre tesmoignage
 que du mesme Litauicus, au chap. de *Ionico undecimo*
modo, où il appelle ceste mode (après Lucian & Apu-
 leius) ioyeuse, lasciue, propre aux danses, & chansōs
 amourcuses, & partant (dit-il) n'a esté receuē des
 premiers & anciens Ecclesiastiques, au chant de l'E-
 glise. Au tiltre du chap. 15^e. il dict : *De quatuor modis,*
nostra atate non omnibus notis, quorum cantus sunt frequentes,
sed Ecclesia in intonandis Psalmis, eis non utitur. Les qua-
 tre modes, desquelles il entend parler, sont *Eolius*,
Hypoeolius, *Ionicus*, & *Hypoionicus*, cōme se peult veoir
 au chap. susdict. Item au chap. *De Ionico undecimo mo-*
do, dict encor apertement, que les Intonations de la
 mode *Ionique* sont les mesmes que celles de la mode
Lydienne, comme s'ensuit : *Ex Lydio corrupto natus (vide-*
licet Ionicus) nūc solus regnat, depulso Lidio; eius Intonationes,
haud dubiè, nullæ aliæ sunt quàm Lidij. Et au chap. de *Hyp-*
olidio sexto modo. *Intonationes eius ab Hypoionico nihil diffe-*
runt, sicut nec Lidij ab Ionico. Or si ce sont les mesmes
 que celles de la mode *Lydienne* & *Hypolidienne*, en
 vain se trauaille-il, de les penser rendre differen-
 tes, en changeant seulement l'escriture, contre la
 pratique & vlsage ordinaire de l'Eglise. Ce sont des
 contra-

Litauicus
 relurée, tou-
 chant l'on-
 ziesme &
 douziesme
 ton, qu'il
 pensoit fai-
 re de la mo-
 de Ionique
 & Hypoio-
 nique.

contradictiōs trop manifestes. Voylà les absurditez, auxquelles sont reduits ceux qui veulent renseigner douze tons.

Mais d'où leur vient ceste opinion des douze tōs ? ou bien, quelle est la cause, pourquoy ils en veulent auoir douze ? Il n'en fault point chercher d'autre, que celle là mesme, qui cause à d'autres de maintenir, qu'il n'y a que huit modes : à sçauoir, faulte de pouuoir distinguer entre tō & mode. Car cōme ceux cy n'ont voulu receuoir que huit modes, d'autant qu'ils ne cognoissoient que huit tōs; ainsi les autres, ayants cognoissance des douze modes, veulent semblablement auoir douze tons (en quelle part qu'ils les doiuent pescher) leur estant aduis qu'en vain ils auroient trauaillé, pour trouuer douze mode, s'ils ne leur assignoient à chacune son *Intonation, Mediation, & Euouaë*, comme si ce fussent parties necessaires à la nature des modes. Mais si les premiers ont failly (comme auons monstré au commencement de ceste deuxiesme partie) leur faute estoit aucunement tolerable, d'autant qu'il est en aucune maniere veritable, qu'il ny a que huit modes à l'Eglise, à sçauoir celles auxquelles les huit tons sont reduits. Mais de dire qu'il y auroit douze tons à l'Eglise, pour intonner les Pseaumes; par-ce qu'il y a douze modes de musique, il n'y a nulle apparence de consequence, & ne peut estre vray en nul sens du monde: car encor qu'il soit vray, que les tons doiuent estre re-

De la mesme cause fourd l'erreur de ceux qui veulent auoir douze tons, & de ceux qui ne veulent receuoir que huit modes.

Les modes
n'ont point
besoin de tō,
pour leur
subsistence.

duits aux modes, il ne s'ensuit pas pourtant que les modes dependent aucunement des tons, ayants icelles esté en estre plusieurs siecles deuant qu'on eust jamais pensé à l'institution des tons. Veu, doncq, que les Ecclesiastiques n'ont institué que huit tons, pour chanter les Pseaumes (comme apert par les reigles & liures de l'Eglise, & par la confession propre de Glarean, liure premier chap. 21^e.) en vain & pour neant chercheront ils douze intonations, & douze sortes d'*Enouaiè*, pour douze diuers tons; estant certain que comme il a esté prouué cy dessus qu'il y a douze modes, aussi est il vray qu'il n'y a iamais eu que huit tons des Pseaumes, distinguez de nom & de nature des modes susdictes, comme suffisamment a esté monstré cy dessus.

CHAPITRE XIII.

Traictant la solution d'aucun doute.

D'Autant que nous auons dict, au premier chap. de la deuxiesme partie, que les huit tons des Pseaumes ne sont autre chose que chants particuliers inuentez des hommes, pour chanter les Pseaumes, lesquels peuuent estre changez & augmentez toutes les fois qu'on voudra: aucuns se pourront esmerveiller que nous reprenons ceux qui en ont constitué douze, veu que nous mesmes confessons qu'ils peuuent estre augmentez. Car si les occasions, les cir-

constan-

Les tōs peu-
uent estre
augmentés
en aussi gr.
nōbre qu'on
voudra.

constances, & diuerses occurrences, nous font quelquefois changer d'opinion, il semble que la diuersité de l'estat du chant de l'Eglise nous peut aussi permettre de changer les tons. Il est certain qu'en la primitiue Eglise, lors que les huit tons des Pseaumes furent premierement instituez, il n'y auoit tant de modes au chant de l'Eglise, qu'il y en a pour le iourd'huy; ains seulement les huit, ausquelles les huit tons sont reduits, d'autant qu'il ne se chantoit autre chose en l'Eglise que les Pseaumes, Hymnes, & peu d'autres choses. Mais depuis enuiron l'an 490. le Pape Gelasius, premier de ce nom, institua de chanter les Graduels, Tractus, Alleluya, & aucunes Prefaces. Et enuiron l'an 590. saint Gregoire le Grand, Pape, a institué les Introits, les Kyrie eleyson, les Offertoires, & Postcommunions. Les autres en autre temps, ont instituez autres Offices, qui se chantent presentement en l'Eglise. Et de nostre temps, par le Pape Clement huitiesme, furent changez plusieurs Respons, & Antiennes, lesquelles avec les autres Offices, peuuent estre (sans doute) non seulement des huit modes, ains de toutes les douze. Ce que nous mesmes auons prouué, par exemples, au premier chapitre de la deuxiesme partie. Et est confirmé par Ioannes Litauicus, quant il dict, que la mode Ionique, depuis enuiron quatre cens ans, a eu entrée au chant de l'Eglise. Ou il repréd fort bien le temps,

Au commencement de la primitiue Eglise, on ne chatoit que les Pseaumes, & les Hymnes en l'Eglise.

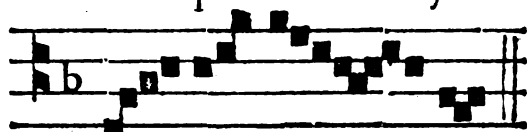
Le Pape Gelasius a institué de chanter les Graduels, Tractus, & Alleluya.

S. Gregoire, les Introits, les kyrieleyson, les Offertoires, & Postcommunions.

Le Pape Clemēt huitiesme a changé plusieurs respons, & Antiennes.

La mode Ionique a eu entrée au chāt de l'Eglise, depuis enuiron 400 ans.

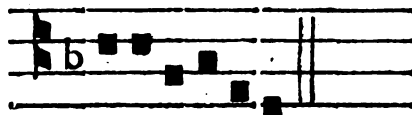
car depuis que l'office du venerable S. Sacrement at esté institué (qui fut du téps d'Urbain quatriesme, enuiron l'an 1260.) la mode susdicte a esté reçeüe : d'autant que plusieurs Respons & Antiennes dudict office, sont de la mode susdicte: Et depuis encor, plusieurs Respons, & Antiennes de la vierge Marie, ont esté instituez de la mesme mode. Veu, doncq, que les modes ont esté augmentées; par mesmes occasions, les tons peuuent aussi estre augmentés : car nul ne peut nyer, que sur chacune mode, on ne puisse inuenter, ie ne dis point, vn ton seulement, ains plusieurs, & diuers tons, selon les diuers airs & diuerses inuentions des maistres de chappelle, lesquels en composeront en autant de sorte qu'on voudra, sur chacune mode. Et de faict, nous en voyons pratiquer en l'Eglise d'autres que les huit cy dessus declarés. Car sur ceste Antiène.



Al-

-ma.

qui est notoirement de la mode *Ionique* par *bmol*, on luy adioust vn *Euouaë* nouveau, qui declare aussi vn nouveau ton, tel que s'ensuit :



Euouaë.

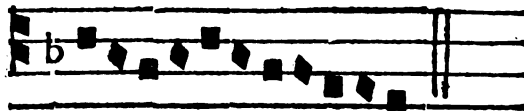
Comme se peut

voir aux Antiphonaires de Plantin, tant vieux que nouveaux. Et ne l'ay point veu pratiquer seulement sur

Sur chacune mode on peut inuenter plusieurs tons.

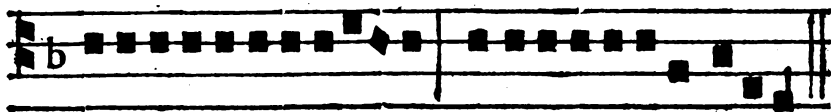
Vn nouveau ton, & vn nouveau Euouaë sur Alma redemptoris.

sur l'Antienne sus-
dicte, ains encor
sur l'Antienne,



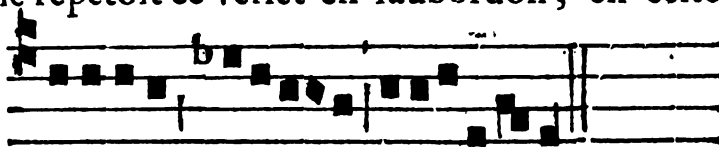
Magnum nomen Domini Emanuel.

qui se chante ordinairement en la court, tant en Espagne, qu'à Bruxelles, & en plusieurs autres Eglises de pardeça, le iour de Noël, & durant l'octaue, pour l'Antienne de *Nunc dimittis*, en ceste sorte.



Nunc dimittis seruum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace.

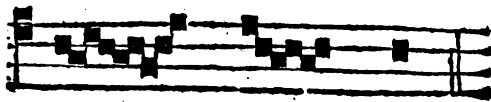
En combien de diuerses sortes ay-ie ouy chanter le Pseaume, *Miserere mei Deus?* & affin d'en donner vn exemple, ceste cy n'a point mauuaise grace, par laquelle se repetoit ce verset en faubordon, en ceste sorte :



Miserere nostri Domine, miserere nostri.

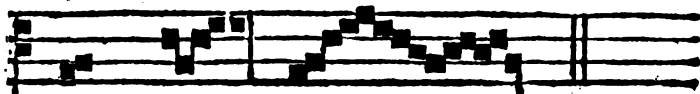
Et se chantoit le Pseaume, *Miserere mei Deus*, vers à vers, par deux enfans, sur le mesme sujet. Et ainsi, en vj. cét diuers tons peuet estre chantés les Pseaumes, selon les diuerses inuention des maistres de chappelle. Et a la mienne volonté, qu'on eut trouué encor

vn forgeron pour forger vn nouveau ton sur ceste Antienne :



Hac di- es.

qui se chante le iour de Pasques, & durant l'octaue, pour Antienne des Pseaumes, en toutes les heures du iour; & est de la mode *Hypoelyenne*, comme se descouure facilement, par la fin du Graduel, duquel est tiré le commencement que dessus, lequel fine, & doit estre parfait en ceste sorte, cōme les autres du mesme ton :



in e a a.

Car en ayant trouué vn tel forgeron on ne commettrait ceste incongruité, que de chanter vn cinquieme ton, sur vne Antienne de la mode *Hypoelyenne* (qui est du tout de contraire nature) comme on est accoustumé de chanter en aucunes Eglises de ces pays bas.

Or (pour retourner à nostre propos) s'il est permis d'inuenter non seulement autant de tons qu'il y a de modes ; ains encor sur vne mesme mode diuerses sortes de tons , pourquoy reprenons nous ceux qui en ont renseigné douze ? A quoy nous respondons qu'il n'a point esté question au chap. precedent de ce qui se peut faire, ains de ce qui a esté fait : d'autant qu'ils ont assigné à chacune des douze modes son *Ενωαε*, & par consequent, son ton

Il n'a point esté dict au chap. precedent qu'il ne peut auoir douze tons, ains seulement que

les Ecclesiastiques n'en ont institué que huit.

ton particulier, disant, *Eolij noni modi Euouaë: Hypoeolij decimi modi Euouaë: Ionici undecimi modi Euouaë: Hypoionici duodecimi modi Euouaë;* & ainsi des autres precedents, comme si les Ecclesiastiques eussent constitué douze tons, respondans aux douze modes susdictes. En quoy nous auõs remarqué deux faultes specialemēt; l'vne pour le regard des modes: l'autre pour le regard de ceux qui ont institué les tons. Car estimans le ton & la mode estre vne mesme chose, ils ont pensé que chacune mode deuoit auoir necessairement son intonation & son Euouaë particulier, cōme auons montré cy dessus. Ce qui est faulx: car la mode, qui a esté plusieurs siecles deuant que les tons eussent esté instituez, n'a besoin d'intonation, ny d'autre chose qui depend du ton pour sa subsistence: d'autāt que ce qui est anterieur, ne depend point de ce qui est posterieur. Et pour le 2.^e poinct, il n'est pas croyable aussi, que les Ecclesiastiques ayent institué douze tons, d'autāt que toutes les reigles, par lesquelles ils nous ont voulu enseigner les tons ne font iamais mention que de huit. Et encor que Glarean & ses partisans ayent voulu broüiller & changer les reigles pour obscurcir & confondre l'ordre des tons susdicts: si est. ce, qu'ils n'ont iamais osé corriger le nōbre de huit, contenu aux reigles susdictes: confessant ainsi tacitement que c'estoit le nombre legitime que les Ecclesiastiques ont institué pour chanter les Pseaumes, comme a esté manifestement montré cy dessus.

Que c'est
que Neuma.

Ce qui nous est aussi fort bié mōstré par le *Neuma*, qui est vn chāt artificielemēt inuēté, pour suppler au deffaut du chant de l'Antienne touchāt le tō. Et par tāt est appellé *Neuma* en Grecq, qui signifie en Latin, *Nutus*, *vel assensus*, pour monstrier que son propre est, d'accōmoder ou accorder le chant de l'Antienne, & du Pseume, en vn mesme ton. Et cōme les *Neuma* ont tousiours esté en nōbre de 8. il s'ésuyt que les tōs des Pseumes doiuent estre aussi en nōbre de 8. Que si les tons eussent esté en plus grād nombre que de 8. sans doute eussent aussi esté forgez les *Neuma* en plus grād nōbre. De sorte que, pour conclusion, iedy, que combien qu'il soit vray que les tons puissent estre augmētés, ie ne dis point seulement iusques au nombre de 12. mais en tel nōbre qu'ō voudra, cōme a esté prouué cy dessus: si eist-ce, que par les raisōs cy dessus alleguées, il est certain qu'il n'é y a eu que 8. instituez par les Ecclesiastiques: pour la cognoissāce desquels ont esté inuentées les reigles ja plusieurs fois repetées. Qui est cause, que tous ceux qui seront par-dessus le nōbre susdict, seront tenuz pour irreguliers, en tant qu'ils ne seront point ordonnez selon les preceptes comādez en la reigle. Qui est ce que veut dire *Zarinus*, au chap. 15^e. de sa 4^e partie, disant, *Tutta via, in ciascuna chiesā, non se ne vsa comunemente piu che otto: ma quando cantano le loro salmodie sotto vn altro modo, che sia fuori de gli otto principali, cotali modi di sono irregolari.*

Il n'y a eu
que huit
tons insti-
tués par les
Ecclesiasti-
ques, par-
tant tous
ceux qui se-
ront par-
dessus le nō-
bre susdict,
seront tenu
pour irregu-
liers.

FIN DE LA II. PARTIE.



TROISIÈME PARTIE.

*Contenant la cause & le sommaire de ceste troi-
siesme partie.*

P R O L O G U E .

I'A VOY délibéré, commençant ce traité, ne parler d'autre chose, que de ce qui touche les modes & les tons; ayant emprins ce petit labeur, seulement pour en faire la distinction. Mais d'autant qu'au troisieme chapitre de la premiere partie (où a esté traité de la matiere du diapason) nous auons parlé des notes de musique, en passant tant seulement, & autant qu'il nous a semblé necessaire, pour l'explication de ce qui estoit en question, sans toucher aucunement à la figure, à la ligature, aux signes, ny à la valeur, ny mesure d'icelles: & considerant que cela pourroit donner occasion (principalement à ceux qui n'auront entendu nostre but & intention) de blasmer & calomnier nostre fait, comme si nous voulions enseigner vne musique imaginaire & fantastique, ayant obmis & negligé ce en quoy consiste toute la pratique d'icelle

*La premiere
intention de
l'auteur, en
cōmençant
cest œuure.*

328 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
d'icelle (car sans auoir cognoissance de la valeur des
nottes , il est impossible de pratiquer la Musique)
nous auons trouué expedient, tant pour c'est esgard ,
que principalement pour satisfaire à la requeste
d'aucuns miens amis , de reprendre icy les premiers
elements de la musique (desquels nous auons com-
mencé à parler au chapitre susdict) & declarer les
nottes, la figure, & ligature d'icelles, les proprietéz,
ou (comme aucuns disent) les degrets de la musique,
sur le nō de *Mode, Temps, & Prolation*: les signes & mar-
ques par lesquelles ils sont signifiés & recognuz, & la
mesure qu'on doit tenir en iceux respectiuement, &
aucunes autres menutez ; lesquelles sont si diuerse-
ment & confusement enseignées des auteurs , que
i'espere que ce petit traicté ne sera seulement vtile
aux disciples (pour lesquels ordinairement sont
traictéz les premiers elements de la musique) ains
aussi aux maistres & professeurs d'icelle, pour sçauoir
le fondement & le pied qu'on doit tenir és choses
susdictes.

PREMIER CHAPITRE,

De la diuision de la Musique.

LA musique a esté diuisée par nous au troisieme
chapitre de la premiere partie, en la naturelle &
artificielle, selon que le requeroit la matiere qu'il
nous falloit lors traicter . Maintenant sera besoing
pour

(pour nous accommoder à nostre sujet) de la diuifer en musique simple ou pleine, & en figurée ou mesurée.

La musique diuifée en musique pleine, & musique figurée.

La Musique figurée ou mesurée est celle qui est toute composée de notes de diuerses figures & valeur, & partant sujette à diuerse mesure, telle qu'est celle que nous appellons ordinairement musique, ou chose faicte.

La Musique simple ou pleine est celle qui est composée de notes de semblables figures, & de mesme valeur, telle qu'est le chant de l'Eglise, appellé vulgairement le chant Gregorien (d'autant que la plus-part d'iceluy auroit esté institué par saint Gregoire) ou plein chant, pour monstrier que les notes y sont pleines, & de mesme figure & valeur. Je ne veux pas dire que tout le plein chant soit escrit par notes de mesme figure, & chanté de mesme mesure; car il est certain que le chant Gregorien (que nous appellons maintenant plein chant) en aucunes choses a esté anciennement, & est encor à present, escrit par notes de diuerses figures, & chanté par diuerse mesure. Et ne trouueroy point estrange si quelqu'un vouloit maintenir que les notes figurées, & les mesures diuerses que nous auons auioird'huy en la musique, auroient succedé à la figure & mesure diuerse du plein chant. Car outre ce que le simple est naturellement premier que le diuers (comme a esté monstrier cy dessus de l'ancienne musique, laquelle de pleine & simple qu'elle estoit au commencement,

Le plein chant a esté anciennement, & est encor à present, en aucune chose, escrit par notes de diuerse figure, & châté par diuerse mesure.

Il y a apparence que les diuerses mesures, & les notes figurées que nous auons maintenant en la musique, viennent

Y

par

330 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
par laps de temps est ainsi accreuë & diuersifiée (cō-
me a esté dict) il appert encor que le plein chant de
l'Eglise a esté institué long temps deuant que les si-
gnes & mesures diuerses, que nous auons en la mu-
sique, auroient esté cogneuës. Car on prouuera fa-
cilement, que le plein chant a esté institué passé
plus de mil ans, quant il n'y auroit que l'appella-
tion Gregorienne, d'autant qu'il y a plus de mil ans
que Sainct Gregoire viuoit. Et ne pense point, qu'on
pourroit prouuer les notes, les signes, & mesures
que nous auons maintenant en la musique auoir duré
beaucoup plus de trois cens ans, ne les pouuant
renuoyer plus loing, que vn peu deuant le temps
d'Okeghem, qui a esté le maistre de Iosquin des Prets,
cōme le tesmoigne allés Glarean, quand il dict : *Ante
annos 70. (opinor) primi huius artis. inuentores innotuere, ne-
que enim (quantum nobis constat) hæc ars est multò vetu-
stior.* Voyez le chapitre treiziesme de son troisieme
liure. Pour le moins est il vray, que ny Plutarque,
ny Boëce, ny autres anciens, en ont iamais fait
mention, ains au contraire a esté prouué au seizies-
me chapitre de la premiere partie, que les anciens
Musiciens n'ont point eu de notes figurées, pour
signifier la valeur d'icelles, d'autant qu'ils n'auoient
autre mesure que celle de leurs vers. Mais que le
plein chant ait esté escrit anciennement par diuer-
ses figures, & chanté par diuerses mesures, nous en a-
uons encor des reliques si entieres, & des preuues si
euidentes.

euidentes & manifestes, que ce seroit vne pure opiniafreté, & absurdité tres-grande, de le vouloir nier. Et si on veut prendre la peine de visiter & examiner tant le vieux, que le nouveau plein chant, on ne trouuera point seulement qu'il a esté, & est encor à present escrit par nottes de diuersé figure, ains aussi qu'il a esté chanté, & qu'il se chante encor auourd'huy en trois diuerses mesures, à sçauoir en mesure simple, mesure double, & mesure de trois, comme la musique du iourd'huy. Je ne veux point parler icy des pieds de mouche (qu'ils appellent) ny d'autres nottes anciennes, lesquelles nous auons dict cy deuant, au seiziesme chapitre de la premiere partie, estre de plus de douze sortes. Aussi ne veux-je point dire, que i'ay ouy chäter plusieurs Hymnes & Proses, le *Credo*, le *Sanctus*, & *Agnus Dei* de la Messe, par vn clerc de village, en plein chât par nottes figurées, avec vne mesure si entiere, & de si bonne grace, que ie preferoy tel chant à plusieurs musiques, cōposées de plusieurs parties, du iourd'huy. Je laisse (di-je) tout cecy, pour venir à la preuue manifeste. Premièrement, doncq, nul ne peut ignorer, que le Symbole des Apostres (ie dis, *Credo in vnu Deum*) s'escrit par nottes de diuersé figure, & diuersé valeur, & qu'il se chante encor auourd'huy par simple mesure, soit qu'on considere son chant le plus solemnel, ou le vulgaire, ou bien la troisieme sorte en laquelle on le châte maintenant quasi par tout. Et d'autât que cest exēple est si

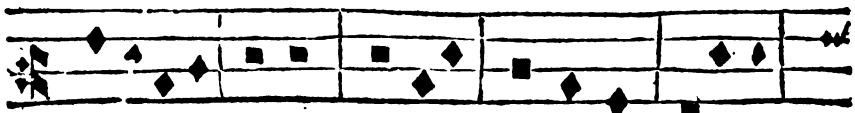
Trois di-
uerses mesu-
re: au plein
chant du
iourd'huy.

332. LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 notoire, si vulgaire, & si bien cognu de tous, nous
 n'en donnerons point d'autre pour ceste mesure.
 Pour le fait de la double mesure, voyez l'hymne des
 confesseurs, aux demy doubles, vous trouuerez, point
 seulement qu'il est escrit par nottes de diuerse mesure
 & valeur, ains aussi que la double mesure y est exa-
 ctement obseruée, comme se peut veoir aux Antiphon-
 naires imprimez par Plantin: & en ay distingué les
 mesures, pour les mieux remarquer, comme s'ensuit:

Exemple de
 double me-
 sure au
 plein chant.



I ste confessor Domini sacratus festa plebs cuius



celebrat per orbem bodie la- tus meru-



it secre-ta scan- dere ca- li.

La mesure de trois est si commune, que quasi tous les
 Hymnes des iours feriaux se chantent par ceste me-
 sure. Et si vous en voulez auoir vn exemple manife-
 ste, voyez la prose de *Sancto Spiritu*, vous y remarque-
 rez facilement qu'elle se châte par la mesure de trois,
 en forme de temps parfait, comme s'ensuyt.

Veni

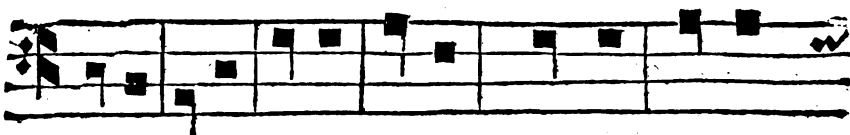


Exemple de mesure de trois au Temps parfait.

Veni sancte spiritus & emitte calidus lucis tua radium.

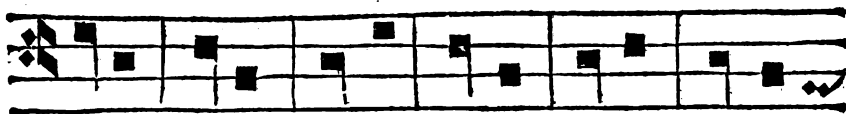
La mesme mesure s'obserue en la prose, *Mittit ad virginem*, & plusieurs autres, comme peuuent scauoir ceux qui pratiquent le chant de l'Eglise.

Et quand on vouloit que le chant fust plus solemnel, pour chanter plus grauelement & posément, on l'escriuoit par forme de Mode parfaite, comme se voit à l'Hymne des Aduents, au mesme Antiphonaire, ainsi que s'ensuyt :

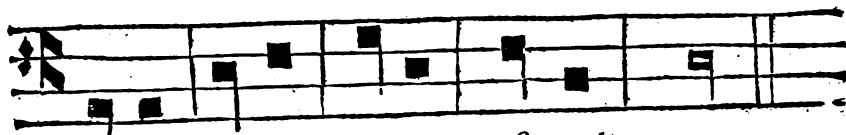


Exemple de mesure de trois en Mode parfaite.

Con-dit- tor alme fide- rum a- terna



lux credentium Christe redemptor omni-



um exaudi pre- ces sup- pli- cum.

La mesme escriture, & la mesme mesure se voit en la prose, *Præter rerum seriem. Qui est cause, que*

334 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 Iosquin des Prets la rendant en musique, a retenu &
 imité la mesme mesure.



Præter rerum seriem parit Deum hominem, virgo mater.

Et quant ils vouloient que le chant fust plus viste,
 ils l'escriuoient comme la prolation parfaicte, en la
 maniere que s'ensuyt.

Exemple de
 mesure de
 trois, en
 Prolation
 parfaicte.



Da tuis fidelibus, In te confidentibus, Sacrum septenarium.

De sorte qu'on voit manifestement, le chant de l'E-
 glise auoir eu, non seulement notes de diuerse figu-
 re, ains auoir esté pratiqué & chanté par diuerses
 mesures, lesquelles maintenant sont vſitées & imi-
 tées par ceux qui se meslent de composer la musique
 figurée, comme se voira cy apres.

Difference
 entre musi-
 que pleine,
 & musique
 figurée.

Ce nonobstant il y a difference entre le chant de
 l'Eglise, & le chant qu'on appelle auioird'huy musi-
 que figurée ou mesurée. D'autât que le chant de l'E-
 glise (hors-mis certaines proses, hymnes, & autres
 menutez, qui s'escriuent & chantent comme a esté
 dict) s'escriit generalmente par notes semblables,
 & se chante par esgale mesure: Et la musique figurée
 est toute composée de notes de diuerse figure & va-
 leur.

leur. Car comme il est facile de charger & d'adiouster
 tousiours quelque chose à ce qui est nouvellement
 inuenté, les Musiciens, au lieu des notes du chant
 de l'Eglise (lesquelles n'estoient, ny en certain nom-
 bre, ny de certaine figure, ains dependoient quasi de
 la volonté de l'escruiain, comme il se peut colliger
 par le grand nombre & diuersité d'icelles, qui se re-
 marque facilement par la diuersé escriture du vieux
 plein chant) ont choisis certain nombre de notes
 seulement; lesquelles ils ont distingué par nom pro-
 pre, & par figure particuliere, leur assignant à cha-
 cune sa valeur : ils ont aussi diuisé les mesures en
 certain ordre, & inuenté des signes & des marques,
 pour les recognoistre, sous certaines loix & reigles
 que dirons cy apres : & les ont tellement distingué
 de celles du chant de l'Eglise, qu'aujourd'huy iceluy
 chant est appellé *Plein-chant*, d'autant que les notes
 (pour le moins la plus-part d'icelles) sont tou-
 tes pleines, & de mesme figure & valeur : & l'autre
 est appellé *Musique figurée ou Mesurée*, d'autant qu'elle
 est toute composée de notes de diuersé figure &
 valeur, sujette à diuersé mesure, comme le tout se
 verifera cy apres.

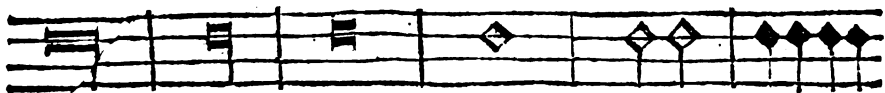
Pourquoy le
 plein-chant
 est appellé
 musique
 pleine, &
 l'autre mu-
 sique figu-
 rée.

CHAPITRE II.

Des notes de Musique.

Les notes, desquelles vsent les Musiciens du
Iour d'huy, sont telles, & sont appellées comme
s'entuyt:

Les notes
de
musique
figurées
sont 8.
différen-
tes, de
nom, de
figure, &
de va-
leur.



Maxime, Longue, Breue, Demibreue, Minime, Demiminime,



Fuse,

Demifuse.

La queue des notes susdictes peut tendre indiffé-
rentment vers le haut, ou vers le bas, sans changer la figu-
re de la note, avec ceste obseruation toutesfois, que
la Maxime, & la Longue doiuent auoir tousiours la
queue au costé droict.

Les anciens
n'auoient
que cinq
notes diffé-
rentes.

Plusieurs veulét maintenir que les anciens n'ont eu
que cinq notes figurées, & entre les autres Estienne
Vanneus en donne la raison. Car si ce mot, *Maxime*
(dit-il) importe quil n'en y a point de plus grande,
aussi ce mot, *Minime*, doit signifier, qu'il n'en y a
point de plus petite, & de moindre valeur. Et à la
verité, les proprietéz ou degrez de la musique ne
font mention que de cinq notes premières, cōme se
verra cy apres. Qui est vn argumēt, qu'il n'en y auoit
aussi

aussi que cinq, lors que les diuerses mesures, & les degrez susdicts, ont esté instituez, cōtenuës en ce vers:

Maxima, Longa, Breuis, Semibreuis, Minima.

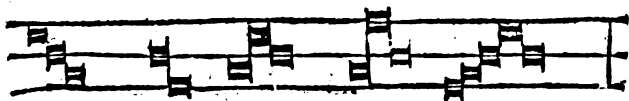
Et y a apparece (comme dict ledict Vanneus) que les notes inferieures ont esté inuentées par les instrumentistes, pour orner, ou plus tost pour diminuer & fredonner la musique. De ceste opinion est aussi Maximilian Guillaud, au premier chap. de son second traicté.

Les trois dernières notes inuētées par les instrumentistes.

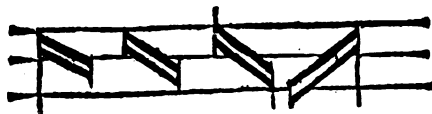
CHAPITRE III.

Des ligatures.

LA ligature (par laquelle deux, ou plusieurs notes sont joinctes ensemble) a esté inuentée, pour mieux accommoder les notes aux parolles, à l'imitation encores du chant de l'Eglise. Et en est de deux sortes: A sçauoir, *Directe & Oblique*. La ligature est appellée *directe*, quand le corps de la note est droict ou carré, cōme s'ensuyt:



La ligature est appellée *oblique*, quand le corps de la note est de trauers ou *oblique*, en ceste maniere:



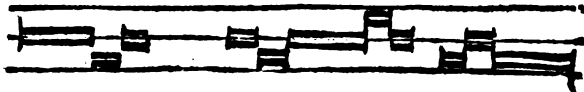
Quatre sortes de notes seulement se peuuent lier, A sçauoir la *Maxime*, la *Longue*, la *Breue*, & la *Demibreue*.

Ligatura est coniunctio duarum vel plurium notarum.
Deux sortes de ligature.

Reigle pour la Maxime.

D'autant que la Maxime, en ligature, tient tousiours sa figure, il n'est besoing d'autre marque pour la reconnoistre, soit au commencement, au milieu, ou à la fin, suyuant ces vers :


Maxima, principio est, medio quoque, maxima fine :
Maxima nulla potest variare ligata Valorem.

Exemple : 

Reigle pour la Demibreue.

La Demibreue se lie seulement d'une sorte, soit en ligature directe, soit en oblique: à sçauoir, quant la première note de la ligature a la queue esleuée en haut, au costé senestre: car alors ladicte note, avec la suy-uante, est demibreue, suyuant ces vers :

Semibreuis prima est sursum caudata, sequensque.
Dum tamen hac cauda scribatur parte finis'ra.

Exemple : 

Reigle pour les Longues, & Breues.

Pour mieux entendre la diuersité de ces deux notes susdictes, nous les diuiserons en trois ordres :

A sçauoir

A sçavoir, *Premieres, Moyennes, & Dernieres*, appellant Trois ordres de notes en ligature.
moyennes toutes celles qui sont entre la premiere & derniere.

Reigle pour les Premieres.

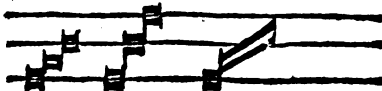
Toute note premiere, sans queue, est longue, si la Pour les notes Premieres. savyante descend, soit en ligature directe, ou oblique. Si la savyante va en montant, ladicte premiere est breue, soit en ligature directe, ou oblique, savyant ces vers :

*Prima carens cauda, fit longa, cadente secunda.
Est brevis hac eadem, sed conscendente secunda.*

Exemple pour les longues en descendant :



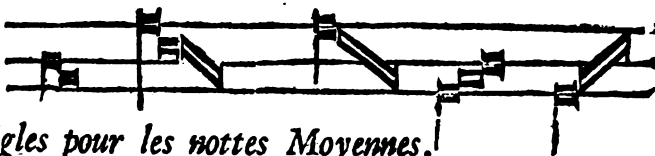
Exemple pour les breues en montant :



Si la premiere note a queue pendante en bas, du costé fenestre, soit que la note savyante monte, ou descende, tant en ligature directe, qu'oblique, elle est breue, savyant ce vers :

Est que brevis, caudam si leua parte remittat.

Exemple :



Reigles pour les notes Moyennes.

Toute note moyenne est breue, sauf la seconde Pour les notes Moyennes. qui est

340 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 qui est demibreue, en suite de la deuxiesme reigle
 des ligatures, suyuant ces vers :

*Qualibet è medio breuis est : at proximò adherens
 Sursum caudatæ, pro semibreui reputatur.*

Exéple
 dela rei-
 gle.



Exemple de l'exception.

Pour les
 notes der-
 nières.

Reigle pour les notes dernières.

Toute note dernière descendante, en ligature *di-
 recte*, est longue.

Et en la ligature *oblique*, elle est breue, en suytte de
 ces vers :

*Vltima dependens quadrangula, sit tibi longa.
 Est obliqua breuis semper finalis habenda.*

Exemple:

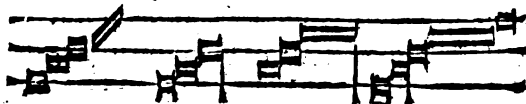


Toute note dernière, en montant, demeure breue,
 en quelle ligature que ce soit, suyuant ce vers :

Vltima conscendens, breuis est, quæcumque ligata.

Ceste reigle se doit entendre pour toute note, en
 montant, sauf la figure: Car en montant, la note, soit
 première, moyenne, ou dernière, ne vaut non plus
 que si elle n'estoit liée: partant se faut rapporter à la
 figure, pour sçauoir quelle elle est.

Exemple:



CHA

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

Des proprietéz ou degretz de la musique : à sçauoir, Mode, Temps, & Prolation. Et des signes par lesquels ils sont signifiez.

CE n'estoit assés d'auoir inuenté des notes pour signifier les sons, & de leur auoir assigné diuerse figure, pour les recognoistre telles qu'elles ont esté monstrées cy dessus, si on ne les ramenoit à certaine mesure, pour cognoistre la valeur ou la durée, & la lōgueur des sons signifiés par les figures susdictes; partant ont esté instituez trois ordres de mesure, ou bien (comme disent aucuns) trois degrets appelez, *Mode, Temps, & Prolation*. Et sont par bonne raison, appelez degrets, par-ce qu'on monte du petit au grand, comme par certains degrets, d'autant que la Prolation cōsidere les minimas, contenuës en la demibreue : le Temps considere les demibreues, contenuës en la breue : & la Mode considere les breues, contenuës en la longue, & les longues, contenuës en la maxime. Pour venir, doncq, à l'explication des degrets susdicts : Mode ne signifie icy autre chose qu'une maniere de mesure : & y en a deux sortes : à sçauoir, *Mode* { *Maieure, & Mineure.*

Trois degrets en la musique. *Mode, Temps, & Prolation.* Pourquoi ils sont appelez degrets.


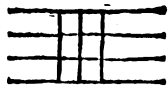
Mode Maieure, est la mesure & valeur des longues, contenuës en la maxime : Et en est aussi de deux sortes :

La Mode considere la longue.

Parfaicte,

342 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
Parfaicte, & Imparfaicte.


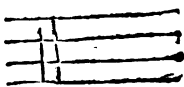
*Mode
 Maieure*

Parfaicte est, quand la maxime, sans point, vaut trois longues : de laquelle les signes sont  ou quât trois pauses de longue touchent quatre lignes;  ainsi :

Imparfaicte est, quant la maxime, sans point, ne vaut que deux longues, dont n'y a autres signes que l'absence des signes auant-dicts.

Mode Mineure est, la mesure des breues, contenuës en la longue. Et est aussi de deux sortes, *Parfaicte & Imparfaicte.*

*Mode
 Mineure*



Parfaicte est, quant la longue, sans point, vaut trois breues. Les signes en sont  ou quant deux pauses de longue entreprennent trois espaces, & touchent quatre lignes,  ainsi :

Imparfaicte est, quant la longue ne vaut que deux breues: & se recognoist par l'absence des signes auant-dicts.


Le Tëps cõ-
 sidere la bre-
 ue.

Temps, est prins icy pour l'espace qu'il faut pour chanter vne breue. De sorte que le *Temps* est la mesure des demibreues, contenuës en la breue, & est semblablement diuisé en deux : *Parfaict, & Imparfaict.*

Parfaict

Temps { *Parfaict* est, quant la breue, sans poinct, vaut trois demibreues; duquel les signes sont

Imparfaict est, quant la breue ne vaut que deux demibreues. Le signe en est, .

Prolation se prend icy pour le temps ou espace, qu'on profere, ou qu'on chante vne demibreue. De sorte que la Prolation est la mesure des minimes, contenues en la demibreue: & se diuise semblablement en deux: *Parfaicte*, & *Imparfaicte*.


Prolation { *Parfaicte* est, quant la demibreue, sans poinct, vaut trois minimes. Les signes en soi 
Imparfaicte est, quant la demibreue ne vaut que deux minimes: & se cognoist semblablement par l'absence des signes susdicts.

La Prolatiō considère la demibreue.

Les autheurs sont tous d'accord, pour le fait des degrez susdicts, & des signes ou marques des Temps, & Prolation; mais sont quasi tous differents, touchant les signes & marques, par lesquelles ils veulent que les modes soiēt signifiées & recognuës, Gregorius Faber au 1^r. chap. du li. 2^e. les marque en ceste sorte.

Modi maioris Perfecti signum est. 

Modi maioris Imperfecti signum 

Modi minoris Perfecti signum: 

Modi minoris Imperfecti signum. 

Iosephus Zaëlinus, au 67^e. chap. de la 3^e. partie, veut que la *Mode Maieure* parfaicte soit recognuë par trois pauses, de longue, cōtenants trois espaces, & touchât

Tous les autheurs sont fort differents touchant les

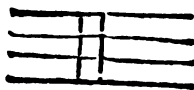
quatre.

signes par
 lesquels ils
 veulent que
 les modes
 soient signi-
 fiés & re-
 connus.

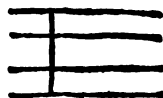
quatre lignes, comme s'ensuyt :



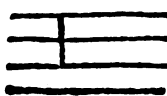
La Mode Maieure imparfaicte, par deux pauses scébla-
 bles, touchantes quatre
 lignes, comme dessus :



La Mode Mineure parfaicte, par vne
 pause de longue, telle que dessus :



Et la Mode Mineure imparfaicte, par vne pause de
 longue, contenant deux espa-
 ces, & touchant trois lignes
 comme s'ensuit :



Ses mots
 sont tels :

*Il modo perfetto maggiore intendeuano, quando poneuano tre
 delle monstrate pause insieme : & l'Imperfecto maggiore, quan-
 do erano solamente due. Ma per lo perfetto minore, pigliaua-
 no quello, che hauea vna pausa, che abbraciaua quatro linee,
 & tre delli sopra nominati spatij : & il minore imperfecto,
 quando la detta pausa posta in tal maniera, abbraciaua sola-
 mente tre linee, & due spatij.*

Stephanus Vanneus, au quatriesme chapitre du
 deuxiesme liure, veut, que les degrets susdicts soient
 recognuz : A sçauoir la Mode Maieure & Mineure
 parfaicte, par trois pauses touchantes quatre lignes,
 & contenantes trois espaces. La Maieure imparfaic-
 te, par deux pauses semblables : Et la Mineure im-
 parfaicte, par deux pauses contenantes deux espaces,
 & touchât trois lignes; reiectant les cercles, & demy-
 cercles,

cercles, lesquels il dict estre inutiles, pour signifier les modes, vsant de telles parolles, *Maiorem, igitur, Perfectum modum, a multis falsò vel cyclo, vel hemicyclo, Punctoue indicari non me fugit, cum reuera illius cognitio babeatur quum modus uterque, maior, scilicet, & minor perfectus, tribus tantum constat virgulis, seu pausis, connectentibus occupantibusque quatuor lineas, triaque spatia, &c.* Et vn peu plus auant : *At duas censeo apponendas esse virgulas, ea positione qua patuit, quum maximam duas placet praeferre longas, videlicet [In modo Maiore imperfecto.]* Et Glarean (affin d'en nommer vn pour tous, & pour n'attedier le lecteur, à racompter toutes les opinions diuerses des autres) au 6^e. chap. du 3^e. liure, apporte tant de signes, & tant de diuerses opinions, que la chose (à son ordinaire) luy semble quasi arbitraire. Ses mots sont tels : *Quanquam (ut ingenuè quod est fatear) hoc negotium propemodum arbitrarium est vulgò cantoribus, ac veterum autoritate prorsus destitutum, &c.* Mais on sçait bien, que les signes, lesquels (de leur nature) sont instituez pour signifier choses certaines, ne peuuent estre mis en l'arbitre & volonté des chantres : Car il s'ensuyuroit que les signes ne seroient point signes, d'autant qu'ils ne signifieroient rien de certain. Et si aucuns en ont abusé, leur ignorance ne peut donner loy, & ne doit seruir de reigle aux successeurs : ains faut examiner le tout, & le conferer, à la pratique, & veoir ce qui est plus conforme à la raison. Doncq si nous voulons cõsiderer toutes les opinions auant-

346 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
dictes, il est certain, que nous les trouuerons toutes
differentes entre elles : mais la cause de l'erreur est
commune à tous, laquelle ne prouient d'autre cho-
se, que de ce qu'ils attribuent aux degrez impar-
faicts, à chacun son propre signe particulier : ce qui
ne se peut faire, & est aussi directement contraire à ce
que nous auons enseigné cy dessus. Car nous auons
dict, que la subtraction ou absence des signes par-
faicts, suffit pour cognoistre les degrez impar-
faicts. Partant, pour refuter briefuement toutes
les opinions susdictes, suffira de prouuer & verifier
la nostre : ce que tascherons de faire, non seule-
ment par l'authorité des anciens, ains aussi par la
raison, & par la pratique qui dure encor iusques à
present. Je pourroy icy alleguer l'authorité de mon
maistre le Sieur Iean Bonmarché, homme de grand
sçauoir, & de grand iugement en la musique, & prin-
cipalement touchant les signes susdicts, en son téps
Maistre de la chapelle du Roy Catholique Philippe
second, lequel m'a laissé quelque escrit de sa main, ou
il dict expressémét, que l'absence des signes parfaicts
suffit pour cognoistre les degrez imparfaicts. Mais
d'autant que ledict escrit n'est mis en lumiere, &
qu'on n'en croira non plus qu'on ne voudra, j'en nom-
meray d'autres de plus grande authorité, les escrits
desquels sont cognus par tout. Franchin (comme le
tesmoigne Glarean, au 6.^e chap. du 3.^e liure) dit clai-
rement, que nous deuons recognoistre les degrez



L'absence
des signes
parfaicts
suffit pour
cognoistre
les degrez
imparfaicts.

impar-

imparfaictés, par l'absence des signes parfaictés. *At Franchini opinio* (ce dit il) *magis nunc recepta est, ut maior modus perfectus nobis indicetur, binis lineis, initio cantilenarum, ante circulum, semicirculumue descriptis, quæ terna occupant spatia; Imperfectus verò earundem absentia. Minor item modus perfectus, unica, eodem pacto ducta, linea; absentia verò eiusdem lineæ, imperfectus manifestetur. Ita tempus perfectum, perfecto circulo; Imperfectum, semicirculo, hoc est cui depta est tertia pars, significetur. Prolatio perfecta, puncti præsentia; Imperfecta, eiusdem puncti absentia, declaretur. Vbi vides, & in imperfecto modo, & in imperfecta prolatione, absentiam aliquid efficere: At in imperfecto tempore, semicirculum pro circuli absentia positum. Maximilien Guillaud, au 4^e. chap. du 2^e. traicté des rudiments de Musique pratique, dict le mesme. Georgius Raw (qui est vn auteur non à despriser) au 2^e. li. nous mōstre le mesme, cōme se peut veoir au 5^e. chap. intitulé, *de Signis*. Et mesme Stephanus Vanneus, au 4^e. chap. de son 2^e. liure tesmoigne, que plusieurs de son temps, estoient d'opinion contraire à la sienne, asseurants que l'absence des signes parfaictés, suffisoit pour signifier l'imperfection, disant comme s'ensuyt: *Non possum tamen non mirari, viros, utique huius artis haud vulgares, aliter sentire, asserentes, maiorem modum perfectum, non tribus (ut ego sentio) pausis, sed duabus dumtaxat significari: Et imperfectum deinde modum maiorem, nullas exigere virgulas, cum sola dictarum pausarum remotione contenti esse debeamus.* La raison de mon opiniō est*

348 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 euidente. Car quel meilleur signe voulés vous auoit
 d'imperfection, que l'absence ou faulte de perfectiõ?
 S'il n'y a nulle marque, pour nous montrer & si-
 gnifier la perfection, il s'ensuyt que tout est impar-
 fait. Et ne se trouuera point auoir esté iamais prati-
 qué, & ne se pouuoir practiquer autrement. Car
 quant l'on veut signifier, que la Maxime ne vaut que
 deux longues, la-longue deux breues, la breue deux
 demibreues, la demibreue deux minimes (qui est le
 plus souuent, & le plus ordinaire) s'il falloit vser
 d'autant de signes imparfaits, quelle confusion y
 auroit-il? Car il est certain, que la maxime ne vaut
 que deux longues, en vertu de la mode Maieure im-
 parfaitte: La longue deux breues, en vertu de la mo-
 de Mineure imparfaitte; la breue deux demibreues,
 en vertu du Teps imparfait; & ainsi de suite; com-
 me le tesmoigne le mesme Vanneus, au liure 2^e. chap.
 4^e. quand il dict: *Nam cum maxima pro duabus longis vti-
 mur, virtute imperfecti maioris modi fieri dicitur: &c.*
 Et selon leur dire, il faudroit vser d'autant de signes
 imparfaits, qu'il y a de nottes imparfaittes, ce que
 personne ne dira auoir iamais veu ainsi practiquer.
 Ains au contraire, la pratique nous enseigne (comme
 sçauent tous vrais Musiciens) que le signe parfait, ne
 sert que pour la notte en laquelle il agit, laquelle il
 réd parfaitte, laissant toutes les autres imparfaittes,
 sans qu'il soit besoing d'autre signe d'imperfection,
 que l'absence des signes parfaits. Pour exemple, Le
 demy

Le signe
 parfait ne
 sert que
 pour la not-
 te en laquel-
 le il agit de
 chacun de
 gré res-
 pectiue-
 ment.

demy cercle avec vn poinct, comme icy, , est la marque qui signifie la Prolatiō parfaite, en laquelle la demibreue vaut trois minimes : S'il n'y a autre signe de perfection, il n'y aura aussi autre notte parfaite, & demoureront la breue, la longue, & la maxime imparfaites, seulement pour l'absence des signes parfaicts. De mesme, si le cercle est parfait, sans poinct, comme icy, , signifiant le Temps parfait, la breue (qui est le correlatif du Tēps) sera parfaite, & vaudra trois demibreues, demourant toutes les autres notes imparfaites, seulement pour l'absence des signes parfaicts, sans que iamais il soit question de mettre ou de demander autre signe d'imperfection. Laquelle pratique est si cogneüe & ordinaire en la musique, que le moindre Musicien ne la sçauroit ignorer. Mais quant il n'y a nul signe parfait, l'usage a obtenu que pour signifier vne imperfection generale, on vse ordinairement d'un demy cercle, pour marque ou signe d'imperfection: d'autant que, comme le rond, ou le cercle parfait, est le vray hieroglyphique, & la marque essentielle de perfection, ainsi le cercle imparfait, est la marque d'imperfection. La cause pourquoy le demy cercle est aucunesfois tracé, & aucunesfois point, sera dicte au chap. des mesures. De nostre dire s'ensuit, que les signes d'Imperfection cy dessus alleguez, sont superflus & inutiles, veu que l'absence des signes parfaicts suffit, pour declarer l'imperfection, cōme a esté dict.

Comme le rond est la marque de perfection, ainsi le demy rond est signe d'imperfection.

Estant donc cela esclarcy en la maniere que dict est, il reste encor à faciliter les modes, lesquelles aucuns trouueront difficiles à cause que nous les auons diuisé en la Mode Maieure, & Mineure, parfaite & imparfaite, desquelles (peut estre) ils n'auront iamais ouy parler ny veu pratiquer: Et semble que ceste matiere se pourroit aussi rendre plus claire & plus facile, en retrenchant ce qu'il semble superflus. Je veux bien croire que les anciens les ont tousiours diuisé comme nous auons fait: Mais qu'est il besoing d'embrouïller les esprits, & amuser la ieunesse à choses qui ne sont plus, & ne sçay si elles ont iamais esté en pratique? Je me raporte aux Musiciens du iourd'huy s'ils ont veu quelquefois pratiquer la Mode Maieure parfaite par quelqu'un des anciens, laquelle principalement nous cause ces difficultez icy? Quant à moy, ie confesse volontiers, ne l'auoir iamais veu, en ayant toutesfois fait plusieurs recherches. S'ils m'alleguent, pour exemple, la Messe de Iosquin des Prets, intitulée *Didadi*, en laquelle se retrouuent plusieurs maximes, qui valent douze demi-breues, & nommement en la partie du teneur, au *Crucifixus* de ladicte Messe, disants qu'elles valent trois longues sans adionction de poinct, en vertu de la Mode Maieure parfaite: ie leur respondray, que c'est abus, & que ceste valeur ne compete point aux maximes, en vertu de la Mode

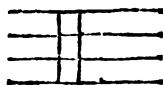
Maieure

Maieure parfaicte, ains en vertu de la Mode Mineure parfaicte : d'autant qu'elles contiennent deux longues parfaictes, de trois breues chacune : tout ainsi qu'au Temps parfaict, la longue, sans point, peut valoir six demibreues, non à raison qu'elle contient trois breues (qui se faiçt en la Mode Mineure parfaicte) ains par-ce qu'elle contient deux breues parfaictes, chacune de trois demibreues, qui est propre au Temps parfaict. Je prouue mon dire, par-ce que les longues, au lieu notté de la Messe susdicte, sont parfaictes, & valent toutes six demibreues, qui est contre l'ordre de la Mode Maieure parfaicte, laquelle rend seulement la Maxime parfaicte, la faisant valoir trois longues, de quatre demibreues chacune, comme a esté dict au commencement du present chapitre. Ioinct que les pauses, touchantes quatre lignes, ne sont point disposées par trois, ains par deux seulement ; estant aussi le cercle parfaict noté avec vn deux de chiffre seulement, comme s'ensuyt **Q2**, qui sont les marques essentielles que nous auons dict cy dessus signifier la Mode Mineure parfaicte. De sorte qu'il est manifeste, que le lieu susallegué ne peut seruir d'exemple pour la Mode Maieure parfaicte. Il peut estre, que des plus clervoyans que moy en trouueront d'autres, & lors se pourront ayder des signes que nous auons donné cy dessus, auxquels ie ne veux & n'entens contredi-

352 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 re aucunement, desirant fauoriser & maintenir
 l'antiquité autant qu'il me sera possible : Mais
 affin que la ieunesse ne s'embroüille par trop avec
 tant d'opinions contraires, & pour choses qui ia-
 mais, ou bien rarement se trouuent en pratique, i'ay
 trouué expedient, pour rendre ceste matiere plus
 claire & plus facile, de suiure l'aduis de mondict
 maistre Monsieur Bonmarché : lequel diuise les de-
 grez auant-dictz seulement, en parfaits, & imparfaits,
 comme s'ensuit.

Mode par-
 faicte.

La Mode parfaicte est, quant la lōgue, sans poinct,
 vaut trois breues. Les signes en sont O2. ou quant la
 pause occupe trois espaces, & touche quatre li-
 gnes, ainsi :



Mode im-
 parfaicte.

La Mode imparfaicte est, quant la longue, sans
 poinct, ne vaut que deux breues. Les signes en sont,
 l'absence des signes susdicts.

Temps par-
 faict.

Le Temps parfaict est, quant la breue, sans poinct, vaut
 trois demibreues. Les signes en sont, O, ϕ, ϕ3.

Temps im-
 parfaict.

Le Temps imparfaict est, quant la breue, sans poinct,
 ne vaut que deux demibreues. Le signe en est, ϕ.

Prolation
 parfaicte.

La Prolation parfaicte est, quant la demibreue, sans
 poinct, vaut trois minimas. Les signes en sont ⊙, ⊙.

Prolation
 imparfaicte.

La Prolation imparfaicte est, quant la demibreue,
 sans poinct, ne vaut que deux minimas. Les signes
 en sont, l'absence des signes auant-dits.

Nous

Nous fuiurons ce pied icy, en la suytte de nostre discours, sans plus faire mention de la Mode Maieure parfaicte, pour les raisons que dessus.

CHAPITRE V.

Des Mesures Musicales.

Combien que le signe, en la musique, soit ce que principalement nous deuons considerer, pour auoir cognoissance de la *Mode*, du *Temps*, & de la *Prolation*: si est-ce, que tout se doit rapporter à la mesure, qui est comme le puiot, ou le gond, dans lequel tourne & roule tout ce qui est en la musique. Car, comme l'horloge ne peut dōner, ny monstrier les heures à poinct, si les poids & contrepoids ne sont bien compassez: ainsi ne faut attendre de la musique que desordre & confusion, si la mesure n'y est deüement obseruée. Laquelle se doit cognoistre, par les signes cy dessus declarez, de la *Mode*, du *Temps*, & de *Prolation*. La mesure musicale, doncq, n'est autre chose qu'une forme inuentée des Musiciens, par laquelle est assigné à chascune note sa quantité, ou valeur, selon la diuersité des signes signifiants les degrets auant-dits. Ce qui se fait ordinairement par l'abaissement, & esleuation de la main. De sorte, que la mesure consiste en l'espace d'esleuer & abaisser la main. Et comme

Que c'est
que la me-
sure Musi-
cale.

Comme elle
se fait.

354 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 nous auons monsté auoir trois ordres , ou de-
 grez en la musique , ainsi y deuroit auoir aussi
 trois sortes de mesure , respondant ausdicts trois
 ordres , en suite des definitions qu'en auons don-
 né cy dessus : mais d'autant qu'il seroit difficile
 aux chantres d'observer la mesure d'une lon-
 gue , à cause de sa tardiueté (comme dict Ste-
 phanus Vanneus , liure deuxiesme , chapitre hui-
 tiesme) les mesures ont esté specialement attri-
 buées à la breue , comme à celle qui tient la
 place du milieu , ayant d'un costé la longue , &
 de l'autre la demibreue . Oubien , elles sont re-
 ferées au Temps (qui est le correlatif de la
 breue) à cause qu'il tient le milieu entre la Mo-
 de & la Prolation. Qui est encor conforme à
 ce que dict Vanneus , au lieu susallegué , & Gla-
 rean liure troisieme , chapitre septiesme , disant :
*Quibusdam autem placet , ut temporis potissimum ha-
 beamus rationem , in metiundo cantu ; quando ipsum me-
 dium est inter Modum & Prolationem , velut Sol inter pla-
 netas , ad cuius quidem cursum , anni tempora metimur ;*
ita taebus fieret ad breuis quantitatem. La mesure de
 la breue , doncq , ou du Temps , est diuisée en
 trois : A sçauoir *Maieure* , *Mineure* , & *Proportion-
 nelle*. La mesure Maieure est referée au Temps
 parfaict ; à sçauoir , quant la breue vaut trois de-
 mibreues , c'est a dire , quant il faut chanter trois de-
 mibreues en vne mesure. Les signes en sont O, ϕ .

La mesure
 musicale
 specialemēt
 attribuée à
 la breue, &
 pourquoy.

La mesure
 de la breue
 diuisée en
 trois.

Lesquels

Lesquels deux signes signifient le mesme, sauf que celui qui a la trace au trauers, denote que la mesure doit estre vn peu plus hastée, comme le tesmoigne Maximilien Guillaud, chapitre huietiesme du deuxiesme traicté. La mesure Mineure est referée au Temps imparfaict, à sçauoir, quant il faut chanter deux demibreues en vne mesure, representée par le demy cercle, ayant vne trace au trauers, comme s'ensuyt, **Ⓒ**. La proportionnelle est aussi referée au Temps parfaict: à sçauoir, quant la breue vaut trois demibreues, ou quant il faut chanter trois demibreues en vne mesure: mais il les faut chanter en vne mesme espace que se chantoient deux demibreues. Qui est cause qu'elle s'appelle proportionnelle, d'autant que cela se faiet par la proportion sesquialtere, qui signifie, trois pour deux: representée ordinairement par deux chiffres l'vn sur l'autre comme s'ensuit $\frac{3}{2}$. ou bien par ceste notte du nombre ternaire seul **3**. pour signifier qu'on doit chanter trois demibreues en vne mesure, au lieu qu'auparauant on n'en chantoit que deux. Je sçay bien que plusieurs ne s'accordent point avec nous, en l'explication des mesures susdictes, & specialement Stephanus Vanneus, au huietiesme chapitre susdict, ou il explique la mesure Maieure & Mineure, comme s'ensuit. *Mensura ma-*

Mesure Mineure.

Mesure proportionnelle.

Diverses opinions touchant les mesures susdictes, & les

signes pour
les significet.

ior (dit-il) *tempori, id est, breui, conuenit, ut quum breuis vno tantum ictu profertur. Nam in ea breui, due insunt semibreues, quarum altera, manum deprimendo, exprimitur; altera, cum attollitur. Minor autem mensura cæteris facilior est, quæ solam semibreuem suo motu complet. Et vn peu plus outre adiouste: Et ne te fugiat, quando his utendum sit mensuris, animaduertẽdũ est, quod quãdo in cantilenis circulus, vel semicirculus distinctus videbitur, modò non sit sectus, ut hic, O, C, singulæ semibreues, singulis ictibus cantandæ sunt: Quum vero superiora signa secta fuerint, ut hic Φ Ψ singulæ breues, singulis ictibus cantando gaudere debent, dueque semibreues vnius ictus mensuræ parere debent, &c. A laquelle opinion ie ne me puis accorder aucunement, d'autant qu'elle est du tout contraire, tant à la raison, qu'à l'authorité, & à la pratique des anciens. Car si la mesure se doit referer à la valeur de la breue (comme a esté dict) la raison veut, que la plus grande mesure responde à la plus grande valeur de la breue, & par consequent, la mesure maieure doit estre la mesure de la breue parfaicte, qui vaut trois demibreues: Et la mesure mineure, doit estre la mesure de la breue imparfaicte, qui ne vaut que deux demibreues, cõme a esté dict. Eux (au contraire) commencẽt à la breue imparfaicte, qui ne vaut que deux demibreues: & cependant ils luy donnent le nom de mesure maieure. Ioinct que les signes, dont ils vsent pour signifier les mesures fudictes,*

susdictes, cōtredisent directement, tant à la valeur de la breue, qu'à la mesure d'icelle. Car chacun sçait, & est tout notoire, que le cercle parfait, soit qu'il ait vne trace à trauers, ou non, signifie tousiours le Temps parfait, auquel la breue vault trois demibreues : Eux veulent, qu'on vse du cercle parfait tracé, pour signifier la mesure Maieure, en laquelle ils ne font valoir la breue que deux demibreues : & disent, que le cercle parfait, sans trace, signifie la mesure Mineure, en laquelle ils veulent, qu'une seule demibreue contienne la valeur d'une mesure : ou on voit manifestement, qu'un mesme signe, & de mesme valeur, signifie (contre toute raison) deux mesures diuerses : A sçauoir, Maieure & Mineure.

Toutes lesquelles absurditez ne prouiennent, que par-ce qu'ils ignorent, & laissent la mesure de trois demibreues en arriere, qui compete au Temps parfait, signifiée par le cercle parfait, soit taillé, ou non taillé, comme nous auons dict. Laquelle mesure toutesfois est si necessaire, qu'on ne peut chanter asseurement sa partie, sans la cognoissance d'icelle : Car si la breue parfaite, au Temps parfait, doit valoir trois demibreues (comme a esté dict) & qu'elle ne puisse estre parfaite, si la mesure de trois ne donne sus icelle (ainsi que sçauent tous Musiciens, & le prouuerons plus amplement cy apres) il s'enfuyt, qu'il faut necessairement vsr de la mesure de trois, pour cognoistre la perfection susdicte: autrement,

D'où prouiennent les diuerses opinions touchât les mesures auât-dictes.

La mesure de trois necessaire.

viant

358 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 vsant de la simple mesure de demibreue (comme
 dict Vanneus, & comme sont plusieurs Musiciens
 du iourd'huy) on ne seroit iamais asseuré, & se pour-
 roient commettre plusieurs abus & erreurs, touchât
 la perfection & valeur de la breue. Aussi ceux qui
 entendent ce faict icy, quand ils veulent vler du
 Temps parfaict, ils disposent tellement le chant, les
 pauses, & les cadences de leur musique, qu'il appert
 manifestement, qu'ils veulent que tout soit mesuré
 par ceste mesure de trois. Voyez, ie vous prie,
 toutes les Messes generallemēt de losquin des Prets,
 & plusieurs motetz du mesme aũteur : Voyez
 les motetz d'Adrien Willart, de Cipriano de Ro-
 re, de Iean Pedro Prenestino, & d'autres bons
 auteurs, vous trouuerés veritable ce que ie dis.
 Et si aucuns ne veulent prendre la peine d'examiner
 les pieces susdictes, qu'ils regardent seulement
 les Canons dudiect Willart, ils trouueront, qu'au
 Temps parfaict, il conte trois demibreues, & au
 Temps imparfaict, deux demibreues, pour vne
 mesure. Cōme se peut veoir au motet, *O Salutaris ho-*
stia. Auquel motet (qui est du Temps parfait, signé
 d'vn cercle parfait sans trace, cōme cestuy-cy, ○)
 pour signifier, qu'il faut pauser & attēdre douze
 demibreues, il est dict: *Fuga quatuor temporum*. Ou on
 voit clairement, qu'il compasse & mesure tout par
 trois. Et à la seconde partie dudiect motet (qui est du
 Temps imparfaict, signé d'vn cercle tracé, cōme s'en-
 suit,

La mesure
 de trois pra-
 tiquée par
 plusieurs bōs
 Musiciens.

suit, **C.**) pour signifier qu'il faut pauser & attendre 8. demibreues, il dict: *Fuga quatuor teporum.* Ou on voit, que tout se conte & mesure par deux demibreues. Ce qui se peut veoir encor aux motetz du mesme auteur, *Omnia que fecisti: Aspice Domine,* & autres. Mais si on veut voir plus manifestemēt quelle mesure on doit tenir au Tēps parfaict, & quelle au Temps imparfaict; Iosephus Zarlinus, sur la fin du 67^e. chap. de sa 3^e. partie, le dict clairement, comme s'ensuyt: *Che diremo hora di alcuni compositori moderni, i quali non solamente non offeruano la misura del numero senario, o quaternario, nelle lor cantilese: ma di piu, non offeruano il numero ternario, nel tempo perfetto: ne meno nell' imperfetto, il binario, siano tagliati o non tagliati: il che veramente e a loro vna grande vergogna, conciosia che vengano a rompere il tempo, & la misura: delle quale cose, gli antichi furono offeruatori molto diligenti: & per tal maniera questa no & confondemo ogni cosa.* Oū il dict expressement, qu'au Tēps parfait il faut obseruer la mesure de trois, & au Tēps imparfait la mesure de deux. Aucuns font icy distinction entre *mesure & touchement*, disant, la *mesure* se faire en nōbrant seulemēt les notes, ou pauses, cōme les signes le requierent, soit en chantant ou non: & le *touchement* ne se faire qu'en chantant, sous vn abaisser ou frapper la main, & vn leuer: comme se peut veoir plus amplement au 8^e. chapitre du 2^e. traitté de Maximilian Guillaud. Cr. s'ils veulent maintenir, que ceste obseruation se doit entēdre de la

mesure.

Distinction
entre mesu-
re & tou-
chement.

360 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
mesure seulemēt, & non du touchement, à cause que
plusieurs Musiciens (avec lesquels ie desir demeurer
en grace) ne sont accoustumés à autre touchement,
qu'à celuy de la demibreue : le ne vouldroy point
trop controller ceste opinion, estant certain qu'il se-
roit bien difficil de pratiquer le touchement du Tēps
parfaict, voir-mesmes du Temps imparfaict, entre
plusieurs Musiciens du iourd'huy. Si est-ce que l'i-
gnorance des particuliers ne doit donner loy aux au-
tres: & partant ay bien voulu donner icy à entendre
ce qui se doit faire, affin d'instruire ceux qui aurōt vo-
lonté de l'effectuer, & puis dire l'auoir veu pratiquer
par plusieurs, & nommément par ledict Sieur Bon-
marché, mon maistre, en chantant les Messes de
Iosquin des Prets, & aucuns Motets, tant dudit au-
theur, que des autres. De sorte, que la raison, l'au-
thorité, & la pratique ancienne nous monstre eui-
demment, que les mesures doiuent estre distin-
guées selon qu'auons dict cy dessus.

CHAPITRE VI.

De la mesure de Prolation, ou bien de la Demibreue.

MAIS aucuns diront (peut estre) que ceste di-
uision de mesure, en Maieure, Mineure & Pro-
portionnelle, n'est point suffisante, d'autant qu'elle ne
contient point la mesure d'vne Demibreue; laquelle
toutesfois

toutesfois est maintenant, non seulement la plus commune, ains quasi seule en pratique : d'autant que plusieurs Musiciens du iourd'huy, ne cognoissent autre mesure que celle-là, & la mesure de tripla (comme ils l'appellent.) Ausquels nous respondons, que la diuision susdicte se doit entendre seulement de la mesure du Temps, ou de la breue, qui est la principale, & à laquelle les autres se peuuent facilement reduire, comme a esté dict au chapitre precedent. Vray est, que chacun degré a sa propre mesure, à laquelle il faut que le chant soit rapporté, estant necessaire qu'en la Mode parfaicte (afin de deduire ce propos plus intelligiblement & particulièrement, & que chacun l'entende) la musique soit tellement ordonnée, que le chant, les pauses, & cadences, se rapportent à la mesure de six demibreues, qui est la valeur de la longue parfaicte, laquelle ne peut auoir sa perfection, si ladicte mesure de six ne donne & commence sur elle, comme le tout se peut facilement remarquer en la Messe de Iosquin des Pretz, intitulée *Didadi*; au Motet, *Præter rerum feriem*, du mesme autheur, & autres. Estant aussi necessaire, qu'au Temps parfaict, le chant, les pauses, & les cadences soient tellement disposées, que le tout se raporte à la mesure de trois demibreues, qui est la valeur de la breue parfaicte, laquelle aussi ne peut auoir sa perfection, si la mesure de trois ne commence &

Chacun degré a sa propre mesure, suivant laquelle, le chant, les pauses, & les cadences, doivent estre disposées.

Comme la mesure se doit pratiquer en la Mode parfaicte.

Comme elle se doit pratiquer au Temps parfaict.

362 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 frappe sur icelle : Touchant la prolation parfaite,
 faut semblablement que le tout soit réduit à la mesu-
 re de trois minimas, qui est la valeur de la demibre-
 ue parfaite, laquelle (comme a esté dict) ne peut
 auoir sa perfection, si la mesure de trois ne commen-
 ce & frappe sur icelle, comme plus amplement sera
 dict cy apres, quand nous traicterons des choses re-
 quises à la perfection des notes. Nonobstant toutes-
 fois ce que dessus, & que les mesures susdictes doi-
 uent estre considérées & obseruées en la maniere sus-
 dicte, en chacun degré respectiuellement : si est-ce,
 qu'en chantant la musique de la Mode parfaite,
 la mesure de six (à cause de sa longueur, comme dict
 Vanneus) n'y peut estre pratiquée, ains doit estre re-
 duite à la mesure de breue, cōtant tousiours trois bre-
 ues pour vne longue, cōme fort bien le declare Iose-
 phus Zarlinus, au lieu susallegué, ainsi que s'ensuit:
*Simigliamente nel Modo Minor perfetto, numerauano di tre
 breui in tre breui : & nel Modo imperfetto, di due in due :*
*onde si puo vedere, che quando il compositore componesse sotto
 alcuno di questi modi, & non numerasse la cantilena secon-
 do il detto numero à modo detto, si potrebbe veramente dire,
 che costui fusse poco considerato, & che non hauesse alcuna co-
 gnitione dital cosa.* De sorte qu'on voit que la breue
 n'est point seulement la mesure du Temps, ains
 (par réduction) sert aussi de compas & de mesure à
 la Mode, pour les raisons auant-dictes. Mais d'au-
 tant que ce n'est point l'ordinaire, de mesurer petites
 choses

La mesure
 de mode re-
 duite à la
 mesure de
 breue.

choses par vne grande mesure , & que la breue seroit mal propre, pour seruir de mesure à la prolacion, laquelle ne considere que des demibreues & minimas, il faut que la prolacion ait sa propre mesure, de laquelle traicterons briefuement. Ayant, donc, déclaré au chapitre quatriesme, que *la Mode* est la mesure des breues, contenuës en la longue; *le Temps*, la mesure des demibreues, contenuës en la breue; & *la Prolacion*, la mesure des minimas, contenuës en la demibreue, laquelle estant parfaicte vaut trois minimas, & demourant imparfaicte ne vaut que deux minimas: il sera facile d'entendre qu'il y a deux sortes de mesures en la prolacion, suyuant la diuerse valeur de la demibreue, conformement à ce que cy dessus a esté dict de la breue. La premiere, quant la demibreue vaut trois minimas, dont les signes sont vn cercle, ou demy cercle, avec vn poinct au milieu, comme s'ensuyt (◉), ◐. L'autre, quant la demibreue ne vaut que deux minimas, dont le signe est l'absence de poinct au demy cercle, comme s'ensuyt, ◑. Je sçay bien (comme toute chose est maintenant confusé en la musique, estant chacun, quasi, en libre possession de faire ce qu'il veut) que ceste mesure de demibreue n'est point seulement pratiquée en la prolacion imparfaicte, sous le signe d'un demy cercle, sans trace, ou sans poinct, selon qu'a esté dict: ains aussi au Temps parfaict, au Temps imparfaict, & en la Mode Maieure, Mineure, parfaicte, ou im-

Deux sortes de mesure en la prolacion.

364 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
parfaicte, Brief l'on ne donne maintenant en toute
forte de musique, marquée de tel signe qu'on voudra,
autre mesure que celle de demibreue : tant empren-
nent d'autorité & presumption les Musiciens du
iourd'huy, choississans par tout le plus facile, & re-
iectans hardiment, & estimants inutile, & hors d'vsage,
tout ce qu'ils n'entendent point. Que ferés vous
(ce me dira quelqu'un) n'est-il pas permis à vn cha-
cun de se seruir & s'aider de ce qu'il a, & de ce qu'il
sçait ? Vn marchand drappier peut licitement mesu-
rer vne piece de drap de cent aulnes, par vne mesure
de quartier, s'il n'en a, & n'en cognoist point d'au-
tre : vn marchand de vin semblablement, pourra lici-
tement mesurer plusieurs tonneaux de vin, par vne
mesure de chopine, ou pinte, s'il ne sçait que c'est
d'un scier, ou d'un muid de vin. Et comme par
la moindre mesure se peuuent mesurer choses
grandes :-ainsi par la mesure de Prolation, ou de
demibreue (qui est la moindre) semble que se peut
mesurer tout ce qu'il y a en la musique. A quoy
semble s'accorder Glarean, disant, au septiesme
chapitre de son troisieme liure : *Quapropter alij mensu-
ram ad prolationem referunt, ut totius huius negotij ele-
mentum.* Et Federicus Beurehusius, chapitre onzieme
du premier liure de sa musique, disant : *Semibre-
uis est mensura & fundamentum omnium graduum, atque
superior inferiorem complectitur.* Mais, comme ce se-
roit chose mal seante, qu'un marchand n'entendit
la propre

Comme par
vne petite
mesure se
peuēt me-
surer gran-
des choses,
ainsi semble
que par la
mesure de
demibreue
se peut me-
surer tout ce
qui est en la
musique.

la propre & particuliere mesure de la chose qu'il vend ou debite : ainsi seroit, non seulement mal feant, ains du tout insupportable, qu'un maistre Musicien (lequel faict profession de debiter & enseigner la musique) à faulte d'entendre la propre mesure de chacun degré de musique, fust contrainct d'vser d'une mesme mesure pour toute sorte de musique, non seulement contre l'ordre & ancienne obseruance des Musiciens, ains s'exposant encores au hazard, de commettre plusieurs erreurs & abus, pour les raisons auant-dictes. Il faut entendre, doncq, que comme par la figure des notes de musique se cognoist la valeur d'icelles, selon les signes auant-dicts, ainsi selon la diuersité des signes, faut vser de diuerses mesures, suyuant les degrez cy dessus declarez, considerant & mesurant tousiours l'inférieur, contenu en son supérieur. Par ainsi, comme nous auons dict, que le propre signe de Prolation parfaite (en laquelle la demibreue vaut trois minimas) est le demy cercle avec un poinct au milieu; aussi le propre signe de la Prolation imparfaite (en laquelle la demibreue ne vaut que deux minimas) est le demy cercle sans poinct. Il est vray que nous auons dict, que comme le rond ou le cercle parfait est le vray hieroglyphique, & marque essentielle de Perfection, ainsi aussi que le demy cercle suffit, pour signifier l'imperfection de chacun degré: Ce neantmoins, faut il faire ceste distinction entre le demy

Distinction
entré le de-
my cercle
tracé & non

tracé & de
leurs mesu-
res.

366 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
cercle tracé, & non tracé : que celuy qui est tracé, si-
gnifie tousiours le Temps imparfaict , & partant
faut tenir mesure de breue imparfaicte, laquelle vaut
deux demibreues : & celuy qui n'est point tracé, si-
gnifie la Prolation imparfaicte , & par consequent,
faut tenir mesure de demibreue imparfaicte, qui ne
vaut que deux minimes. Ce qui est de telle impor-
tance & cōsequece, que ceux qui n'y prennēt point
d'ēsgard, peuuēt cōmettre plusieurs grādes absurdi-
tez & erreurs. Pour exēple: les Musiciens ont de cou-
stume (pour varier l'air de leur musique, & regaillar-
dir les esprits des auditeurs) de changer quelquefois
la mesure au milieu de la chanson , sautant de l'im-
parfaict au parfaict , chantans trois nottes en vne
mesure , au lieu de deux qu'on chantoit parauant ,
ce qui est ordinairement signifié par deux chiffres ,
en ceste sorte $\frac{3}{2}$. denotants , d'au lieu de deux de-
mibreues qu'on chantoit au Temps imparfaict, d'en
mettre trois en vne mesure , pour le Temps par-
faict. Et au lieu de deux minimes, qu'on chantoit en
la Prolatiō imparfaicte, d'en mettre trois en vne me-
sure , pour la Prolation parfaicte. Plusieurs ne
prennants esgard a cecy, apres auoir chanté deux mi-
nimes en vne mesure (car ceste mesure est pour le
present la plus ordinaire) s'il est question de changer
de mesure, & de chanter tripla, (comme ils l'appel-
lent) ils disposeront trois demibreues en vne mesure
(comme au Temps parfaict) par les signes & chiffres

susdicts

ſusdiſts $\frac{3}{2}$. ce qui n'eſt point ſeulement abſurd & ridicule, ains du tout faux & abuſif. Car ce n'eſt plus trois pour deux (comme eſt porté par le ſigne) ains ſix pour deux : d'autant qu'au lieu de deux minimes, qu'on chantoit en vne meſure, l'on en met ſix, cōme les Muſiciens peuuent bien conſiderer . Ils diront (peut eſtre) que mon dire ne s'obſerue plus, & qu'on n'y prend plus d'eſgard. Je leur reſpond, & confeſſe, que les ignorans n'y prennent plus d'eſgard, & ne l'obſeruent plus ; non plus que beaucoup d'autres choſes qu'ils n'entendent point : mais les bons & vrays Muſiciens y prennent ſoigneuſement eſgard, & l'obſeruent fort exactement. Voyez Willart, Cypriano, Ioan Pedro Aloïſio, Luca Marentio, & autres bons auteurs ; vous trouuerés , qu'en leur muſique , apres le Temps imparſaiſt (marqué d'un demy cercle tracé C . ou la meſure eſt de deux demibreues) ſuyt touſiours le Téps parſaiſt, ou la meſure eſt de trois demibreues, marqué par deux chiffres ſusdiſts $\frac{3}{2}$. ou bien par le nombre ternaire , prenoté du ſigne du Temps parſaiſt, $\text{O}3$. pour monſtrer que les trois demibreues de ceſte meſure doiuent reſpondre aux deux precedentes. Semblablement, qu'apres la Prolation imparſaiſte (ſignifiée par vn demy cercle, ſans trace C , ou la meſure de demibreue ne vaut que deux minimes) ſuyt la Prolation parſaiſte, ou la meſure de demibreue eſt de trois minimes , marquées par les deux chiffres

Abus ordinaire entre les Muſiciens fort à noter.

Ce que doit eſtre obſerué en chacun degré touchant les ſignes & meſures.

368 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
fusdicts } (lesquels signifient trois pour deux) ou
bien par le nombre ternaire seul 3. pour monſtrer
que les trois notes de ceſte meſure doiuent reſpon-
dre aux deux de la meſure precedente . Ce qui eſt
ſi commun entre les bons Muſiciens , que le pre-
mier qu'ils regardent eſt, ſi les cadences, & les pau-
ſes ſont diſposées ſelon les meſures fuſdictes . l'ay
memoire d'auoir veu quelque excellente piece de
muſique eſtre meſprifée, & frustrée de ſon pris, que
iuſtement elle auoit acquis , en l'aſſemblée de plu-
ſieurs Muſiciens & de pluſieurs pieces de muſique,
non pour autre cauſe , que pour auoir appoſé le ſi-
gne du Temps imparfaict (qui eſt vn demy cercle
tracé) ſans obſeruer la meſure de deux . Il arriue au-
cunesfois , qu'on y trouuera les pauſes mal diſpo-
ſées: mais cela doit eſtre imputé aux eſcriuains , ou
aux correcteurs de muſique , lesquels n'entendants
l'importance du faict , corrigent & changent facile-
ment ce qu'ils n'entendent point . Car les raiſons
ſont ſi euidentes, qu'on ne le peut ignorer , quant il
n'y auroit que la proportion de trois pour deux, re-
presentée par les chiffres auant-dictz, lesquels (ſans
doute) ſignifient la relation qui doit eſtre d'un chant
à l'autre , en la proportion fuſdicte . Autrement les
chiffres ſeroient faux & abuſifs . Auffi Zarlinus . au
67^e. chap. de ſa troiſieſme partie, reprend bien aigre-
ment ceux, lesquels ne prenans eſgard , ſi le demy
cercle eſt tracé ou nō tracé, vſent de meſure de demi-
breue:

breue: & dict rondement, qu'ils n'y entendent rien, & qu'ils deuroient estre honteux & vergogneux de galter & corrompre ce que les anciens ont si soigneusement obserué. Et combien que la mesure de demibreue se puisse, selon la diuersité des lieux, trainer ou haster d'auantage, comme nous voyons les Madrigales d'Italie estre chantez ordinairement à la longue mesure; les Villançicos d'Espagne vn peu plus vitement; & les Airs de France fort legerement: si est-ce, que tout se rapporte à ceste mesure de Prolation imparfaicte, nottée par vn demy cercle sans trace, en laquelle la demibreue ne vaut que deux minimas: & s'il n'y a point d'autre signe de perfectiõ, tout sera tenu imparfaict, & partant la breue ne vaudra que deux demibreues, la longue deux breues, & ainsi de suytte, pour les raisons auant-dictes.

La mesure de demibreue diuersement pratiquée en diuers lieux.

C H A P I T R E VII.

De la perfection, ou imperfection des notes.

D'Autant qu'vn contraire, ordinairement se cognoist par son contraire, nous déclarerons premierement les choses qui rendent les notes imparfaictes, lesquelles par apres seruiront pour faire entendre ce qui est requis, pour la perfection d'icelles. Car comme l'imperfection (de laquelle est icy fait mention) ne se trouue qu'és signes parfaicts, & que les notes ne se peuuent dire imparfaictes, sinon

Contrarij sunt contrarij eff. Arist. lib. 5. Politicorum cap. 8.

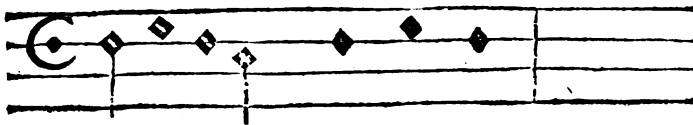
370 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
celles qui seroient parfaites n'estoit l'empeschement qui les rend imparfaites, ayant declare & specificie iceux empeschements, il sera facile d'entendre ce qui est necessaire, & ce qu'il faut obseruer pour la perfectiõ des nottes susdictes. L'imperfectiõ, doncq, n'est icy autre chose que la diminution de la 3^e. partie de la valeur qu'auroit la notte, si elle estoit parfaite. Pour exemple, en la Mode parfaite la longue vaut trois breues : par ceste imperfection elle n'en vaudra que deux : Semblablement au Temps parfait, la breue vaut trois demibreues : estant imparfaicte, elle n'en vaudra que deux : De mesme sorte, en la Prolation parfaite, la demibreue vaut trois minimes: estant imparfaicte, elle n'en vaut que deux. Les choses qui rendent la notte imparfaicte, sont trois. La premiere est, quant vne notte de moindre valeur, la precede en vne mesme mesure. La deuxiesme, quant vne notte de moindre valeur, la suit en vne mesme mesure, le mesme s'entendant des pauses de moindre valeur. La troisieme est, la noirceur. Exemple des trois choses susdictes, es trois degrez auant-dictes.

L'imperfectiõ oste à la notte la troisieme partie de sa valeur.

Trois choses rendent la notte imparfaicte.



Exemple de Mode parfaite. Du Temps parfait.



De Prolation parfaite.

D'où on peut entendre, que c'est toujours la moindre note qui agit : & que c'est la plus grande qui patit, & souffre diminution, suyuant l'ordre des degrez auant-dictz. Par les trois choses susdictes, qui rendent la note imparfaicte, se peut facilement entendre, que trois choses semblablement sont necessaires, pour la perfection d'icelle. La premiere est, que la mesure donne ou commence sur la note, que l'on veut estre parfaicte. La 2.^e qu'elle soit deuant son semblable, s'entendant le mesme des pauses, comme a esté dict. Et la troisieme, qu'elle soit blanche, & nullement noircie. La premiere chose est du tout necessaire; car la note ne sera iamais parfaicte, si la mesure ne donne ou commence sur elle, encor qu'elle soit deuant son semblable, comme se peut veoir aux exemples cy dessus alleguez. La seconde condition doit estre entenduë avecq ceste adionction, qu'elle soit deuant son semblable, ou plus grande, non seulement en notes, ains aussi en pauses, ou en equiualent. Car en la Prolation parfaicte, la demibreue sera parfaicte, non seulement quand son semblable (c'est à dire, vne demibreue) la suyura; ains aussi, quant la breue, ou la longue, la pause de breue, ou de longue, & non

C'est toujours la moindre note qui agit, & la plus grande qui souffre diminution.

1.
Trois choses requises pour la perfection de la note.

2.

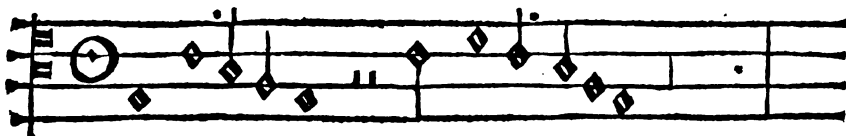
3.

La premiere du tout necessaire.

Notez cõtre l'erreur de ceste reigle.
Similis ante similem semper est perfecta.

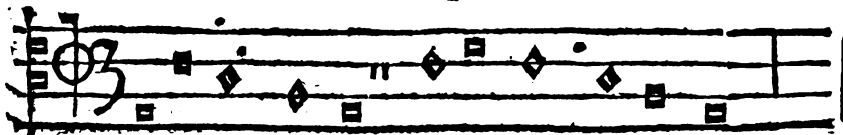
Comme se doit entendre la deuxième condition.

372 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 feulement la pause de demibreue, ains encor deux
 pauses de minimes, sur la mesme ligne, ou bien quāt
 l'equivalent suyura : comme se peut veoir en cest
 exemple, tiré de Iosquin des Pretz, en la Messe de
 l'homme armé.



Où on voit, que la premiere demibreue est parfaicte,
 par-ce qu'elle est deuant son semblable en espeece :
 La deuxiesme est aussi parfaicte, par-ce qu'elle est de-
 uant son semblable en equivalent, à sçauoir, en deux
 minimes : La troisieme est aussi parfaicte, par-ce
 qu'elle est deuant son equivalent, en deux pauses de
 minimes, sur vne mesme ligne : Et la derniere demi-
 breue est parfaicte, par-ce qu'elle est deuant plus
 grande, à sçauoir deuant vne pause de breue. Ce qui
 a esté dict icy de la Prolation, se doit entendre aussi
 du Temps, ou de la Breue, laquelle peut estre par-
 faicte, pour les mesmes raisons que dessus.

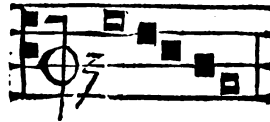
Exemple :



Troisieme
 chose requi-
 se pour la
 perfectio de
 a notte.

Le mesme s'entēde de la lōgue, en la Mode parfaicte.
 La troisieme chose requise est, que la notte soit
 blanche,

blanche, & nullement noire : Car il est certain que là noirceur oste tousiours la troisieme partie de la valeur de la notte, & par consequent, la rend imparfaicte. Mais d'autant que la noirceur n'est qu'un accident, ne changeant en rien la figure de la notte : de là vient, qu'elle n'agit que seulement en soy-mesme, sans qu'elle puisse empescher la perfection de la notte qui suyt, ou precede, moyennant que les autres conditions requises y soient obseruées : comme se voit icy.



Et faut aussi noter, que ceste noirceur se doit entendre des signes parfaicts, & des notes auxquelles compete la perfection; Car autrement, la noirceur n'oste point la troisieme partie, ains la quatrieme seulement, comme le tesmoigne Zarlinus, au chap. 69^e. de sa 3^e. partie; comme aussi le pratiquent aucuns Musiciens, en ceste maniere :

Comme se doit entendre la troisieme condition.



Où on voit, que la demibreue ne vaut que trois demyminimes, laquelle autrement, estant blanche, en vaudroit quatre. Et faut encor noter, que quant nous auons dict, que l'imperfection oste le tiers de la valeur de la notte, cela se doit entendre de la propre

Faut bien
noter de
quelle notte
s'entend la
diminution
de la valeur.

375 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
propre notte, & propre mesure de chacun degré
respectiuellement: A sçauoir, de la longue, en la mesu-
re de Mode: de la breue, en la mesure de Temps: &
de la demibreue, en la mesure de Prolation. Autre-
ment, il y auroit grand abus. Pour exemple, si on cō-
sidere simplement la longue imparfaicte, au temps
parfaict, on ne trouuera point qu'on luy oste le tiers
de sa valeur, ains le sixiesme seulemēt; d'autant qu'au
lieu qu'elle doit valoir six demibreues, elle n'en vaut
que cinq: mais il la fault considerer en la mesure du
temps, & remarquer les breues qu'elle contient: &
ainsi on trouuera qu'elle contient deux breues; la
premiere desquelles est parfaicte, & partāt vaut trois
demibreues, & la deuxiesme, imparfaicte, qui est
causē qu'elle perd le tiers de la valeur, non de la lon-
gue, ains de la deuxiesme breue contenuē en la lon-
gue, d'autant qu'au temps parfaict, tout se doit cōn-
siderer & mesurer par la mesure de breue. Lesquelles
difficultez (encor qu'elles puissent estre facilement
entenduēs par nostre discours precedent) i'ay bien
voulu remarquer en passant, en faueur des ieunes
Musiciens, affin que s'il en arriue d'autres sembla-
bles, ils les puissent resoudre en mesme sorte, & iu-
ger de la perfection des notes, considerāt tousiours
le chant en sa propre mesure, suyuant les signes &
degrez auant-dictz.

CHAPITRE VIII.

Du point Musical.

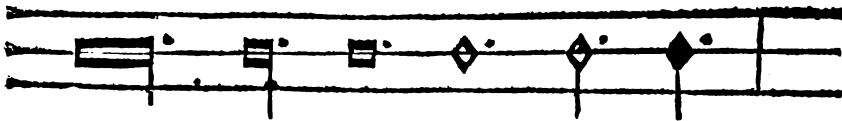
Combien que le point soit la moindre partie de la musique, si est-ce, qu'il est de grande importance, pour l'esgard de la valeur des notes, tant es signes parfaicts, qu'imparfaicts. Plusieurs le diuisent diuersement, & luy donnent diuers noms: l'appellants point d'Augmentation, d'Addition, de Diuision, de Perfectiō, d'Alteration, d'Imperfection, de Diminution, & autrement. Mais pour le plus brief, & le plus cler, nous le diuiferons seulement en deux: A sçauoir, en point d'Augmentation, & de Diuision: d'autant que tous les autres se rapportent aux deux susdicts, comme se verra cy apres. Le point d'augmentation (qui est le mesme que celuy d'addition) est celuy qui adiouste a la note, la moitié de sa valeur, se chantant avec la note, comme se peut veoir en toutes les notes, ainsi que s'ensuit:

Le point musical diuersement appellé.

Le point susdict diuisé en deux, d'augmentation, & diuision.

Que c'est de point d'augmentation.

Le point d'augmentation se chante avec la note.



Et d'autant que le point susdict ne se trouue qu'au nombre binaire, & aux notes non sujettes à perfection, & que sa valeur est assez cognüe, nous n'en dirons d'auantage. Venons au point de diuision, lequel

Le point d'augmentation ne se trouue qu'es signes imparfaicts, & aux notes non sujettes à perfection.

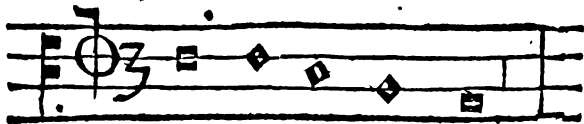
376 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 quel ne se trouue qu'au nombre ternaire, & és de-
 grez parfaicts. Le poinct de Diuision est celuy qui
 diuise & separe vne notte arriere de l'autre, pour ac-
 complir le nombre de trois, requis en tous degrez
 & signes parfaicts. Ce poinct se diuise en trois: A sca-
 uoir, de *Perfection*, *Alteration*, & *Diminution*. Le poinct
 de Perfection est celuy qui conserue & declare la
 perfection de la notte.

Que c'est de
 poinct de
 Diuision.

Le poinct de
 Diuision di-
 uisé en trois.

Que c'est de
 poinct de
 Perfection.

Exemple :



Auquel exemple, la premiere breue pouuoit estre
 renduë imparfaicte, en luy adioustant la premiere de-
 mibreue en la mesme mesure: Mais le poinct conser-
 ue & declare sa perfection, en diuisant & separant la
 breue susdicte, arriere de la demibreue suiuate. Plu-
 sieurs ont pensé, que le poinct de Perfection, &
 d'Augmentation n'estoit qu'un: (comme le tesmoi-
 gne Glarean au troisieme liure chapitre quatrieme,
 Froschius chapitre dix-huictiesme de sa musique,
 Ioannes Litauicus au deuxiesme liure chapitre qua-
 trieme, & autres) d'autant qu'ils semblent faire le
 mesme, en ce que tous deux font valoir la notte trois,
 laquelle, sans poinct, n'eut vallu que deux. Mais la
 difference est manifeste en ce qu'a esté dict cy dessus,
 que l'un ne se trouue qu'aux nombres ternaires, &
 degrez parfaicts, & l'autre aux degrez imparfaicts
 seulement. Ioinct aussi, que l'un se chante avec la
 notte

Difference
 entre le
 poinct de
 Perfection &
 d'Augmen-
 tation.

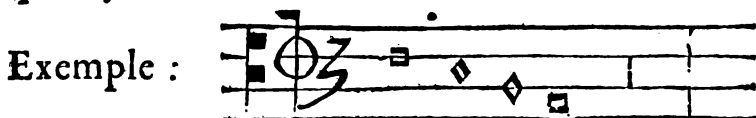
notte (comme a esté dict) & l'autre non, ains ne faiçt que separer & oster les empeschemens, affin de conseruer la notte en sa perfection. Et quant à ce qu'a esté dict, qu'ils semblent faire le mesme, aucuns auteurs le nient appertement, & en donnent ceste distinction. Que le poinçt d'Augmentation adiouste à la notte la moitié de sa valeur, & le poinçt de perfection seulemēt le tiers. Voyez Zarlinus, au 70^e. chap. de la 3^e. partie, de son Institution; & Vanneus, li. 2^e. chap. 13^e. le dict en la maniere comme s'ensuit. *Tandem, vt ad optatam perueniam metam, sciendum est, quod punctus perfectionis, in numero ternario positus, tertiam precedenti notule partem, non autem dimidiam, augmentat; Ille augmentationis, binario in numero cōprehensus, dimidiam*. Laquelle distinction semblera estrange à plusieurs: ce neantmoins, se trouuera veritable, moyennāt qu'elle soit bien entenduë. Car il est certain, que le poinçt de Perfection n'adiouste rien à la notte, si ce n'est par accident: & ne la peut aussi rendre parfaicte, ains la cōserue seulement en sa perfection; dont Zarlinus vse du mesme terme de conseruer. C'est le signe parfaict, qui essentiellement rend la notte parfaicte, laquelle demoureroit en sa perfection, s'il n'arriuoit quelque empeschement d'ailleurs: contre lequel empeschement a esté inuenté le poinçt de Perfection: l'office duquel est, de garantir la notte de ceste imperfectiō, en separant l'empeschement arriere d'icelle, comme il se voit en l'exemple cy dessus allegué. Mais d'au-

Ce qui rend
la notte par-
faicte.

378 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART
 tant que, par l'imperfection, la notte perd le tiers
 de sa valeur (comme a esté dict au chap. septiesme)
 on peut dire aucunement, que le poinct susdict
 adiousté a la notte le tiers de sa valeur, par-ce qu'il
 fait qu'elle ne le perd point, en la garantissant con-
 tre l'imperfection susdicte.

Que c'est le
 poinct d'Al-
 teration.

Le poinct d'Alteration est celuy, qui fait redou-
 bler la valeur, non de la notte voisine, ains de celle
 qui s'uyt la voisine.



Aucuns définissent l'Alteration fort proprement,
 comme s'ensuyt:

*Alteratio est alicuius nota minoris respectu maioris gemina-
 tio.* Laquelle définition nous apprend la différence
 qui est entre le poinct de Perfection, & le poinct
 d'Alteration; à sçavoir, que cetuy-cy compete à la
 notte moindre, & l'autre à la plus grande, en chacun
 degré respectiuellement. Car comme il n'y a que trois
 notes, auxquelles compete le poinct de Perfection;
 à sçavoir, la Longue, en la Mode parfaicte: la Breue,
 au Temps parfaict; & la demibreue, en la Prolation
 parfaicte: ainsi n'en y a il que trois, auxquelles com-
 pete le poinct d'Alteration; à sçavoir, la breue, en la
 Mode parfaicte; la demibreue, au Temps parfaict,
 & la minime, en la Prolation parfaicte. D'auantage,
 la définition susdicte nous montre encor celle diffe-
 rence,

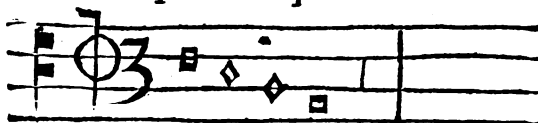
Differences
 entre le
 poinct de
 Perfection &
 d'Alteratio.

rence, que le point de Perfection n'adiouste que le tiers à la plus grande (en la maniere qu'a esté dict) & le point d'Alteratiō, redouble la valeur de la moindre: Ce qui est signifié par ce mot *Geminatio*, ou *Alteratio*. De sorte, que la breue, alterée en Mode parfaicte, vaut deux breues: La demibreue, alterée en Téps parfaict, vaut deux demibreues; & la minime, alteré en Prolatiō parfaicte, vaut deux minimas. Les exemples se peuuent facilement former, à l'imitatiō de l'alteratiō du temps, qu'auons notté cy dessus, affin de point emplir le papier d'exéples. Le point de Diminutiō, est le mesme que le point d'Imperfection, estât l'vn la cause de l'autre. Car par ce point icy, la notte est rendue imparfaicte, & par cōséquent de moindre valeur.

Le point d'Alteratiō fait redoubler la valeur de la notte.

Le point de Diminution est le mesme que le point d'Imperfection.

Exemple :

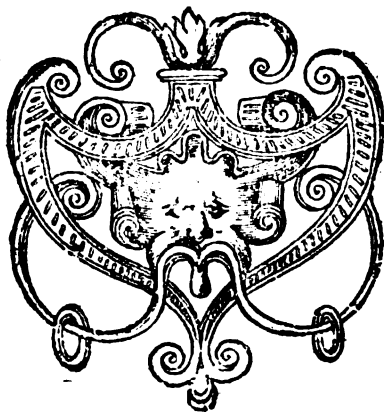


Auquel exemple, la Diminution est manifeste; d'autant que par le point, les deux breues sont rendues imparfaictes, & partant ne valent chacune que deux demibreues, lesquelles, sans ledict point, eussent esté parfaictes, pour les raisons declarées cy dessus.

Par ce qui a esté dict, l'on peut veoir facilement, que les trois points susdicts, à sçauoir, le point de *Perfection*, d'*Alteration*, & de *Diminution*, sont tous points de diuision: diuersemét appelez toutesfois, à cause de leurs diuers effects. Car le point ne peut parfaire, alterer, ny diminuer, si ce n'est en diuisant,

380 LES TONS DE M. P. MAIL. CHAP. VIII.
& separant l'une des notes arriere de l'autre. Ce qui
suffira pour entendre ce qu'auions proposé d'expli-
quer, en ceste troisieme partie. Car nostre intention
n'est point, de specifier & particulariser toutes les
difficultez qui peuvent sourdre en ceste matiere: ains
de declarer les fondements, & la substance de la ma-
tiere, laissant la reste pour estre examinée par les
Maistres de Chant, & en faire part à la Ieunesse.

Fin de la Troiesme Partie.



T A B L E
 DES PRINCIPALES
 MATIERES CONTENUES
 EN CE PRESENT
 T R A I C T É.

En l'Epistre Dedicatoire est declaré l'excellence de la Mode de Musique.



PREMIEREMENT est monstré que la mode est cause de tous les effets de la Musique.

Que la mode est l'ame de la musique.

Que diuerses Modes causent diuers effets.

La partie qui traicte des Modes de Musique est la plus excellente.

L'vtilité qu'apporte la cognoissance des Modes.

Les qualitez requises en vn maistre de chapelle.

Que tout ce qui est en la Musique depend de la nature de la Mode.

Comme il ne peut auoir Musique sans Mode, aussi cetuy-là ne merite le nom de musicien qui n'a la cognoissance des Modes.

Au Prologue est fait la repartition de ce present traicté.

Est monstré que ce mot de ton, est equiuoque, & a trois significations.

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

Est declaré que la Mode ou le Ton (comme aucuns l'appellent) n'est autre chose qu'un diapason.

Le diapason est le fondement de la Musique. fueil. 2.

Le diapason est la mesure essentielle, & la perfection de la Musique. 3.

Il n'y a que sept voix differentes. 4.

Que signifie diapason. 5.

Il y a autant de modes, qu'il y a d'especes de diapason. 5.

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

Est dicté que le mot de diapason est equiuoque, ayant trois significations.

En la mediation consiste la forme, & la perfection du diapason. fueil. 7.

De la mediation sont tirées les formes differentes, qui constituent les diuerses especes de diapason. 7.

T A B L E,

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

Est montré brièvement la définition, la division, le sujet, les clefs, & les notes de la Musique.

La Musique diuisée en naturelle & artificielle.	fueil. 8.
Que c'est que de Musique.	8.
Le son est le sujet de la Musique.	8.
Quelles sont les clefs, les sillabes, & les signes, qui signifient les sons.	8.
Les clefs sont en nombre de sept, qui se repètent trois fois en leur disposition.	9.
Quelles sont les clefs marquées, par lesquelles les autres sont recongneüs.	9.
Les sillabes sont six. <i>Vt, re, my, fa, sol, la</i> , qu'aucuns appellent, voix.	9.
Des six voix susdictes, sont instituées trois deductiōs, à sçauoir, <i>4</i> quatre, nature, <i>bmol</i> .	9.
Que c'est de deduction.	9.
Des sept voix différentes que contient le diapason, n'en reuient que cinq tons, & deux demy tons petits, pour la matiere du diapason.	11.

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

Est déclaré en quoy consiste la forme du diapason.

Le ton ne peut estre diuisé en deux parties esgalles.	fueil. 13.
Deux trois-tons excèdent le diapason d'un comma.	13.
Le diapason ne peut estre diuisé en parties esgalles, ains en vne partie contenant trois tons & demy, qu'on appelle diapente, & vne contenant deux tons & demy, qu'on appelle diatessaron.	15.
Combien est excellente la diuision du diapason en vn diapente, & vn diatessaron.	15.

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

Est montré plus amplement que la forme consiste en la mediation, qui est entre le diapente & diatessaron.

Difference entre harmonie & consonance.	fueil. 16.
En quoy consiste l'harmonie.	17.

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

Est traité de la Musique naturelle.

Le iugement des consonances de Musique appartient proprement aux oreilles.	fueil. 20.
A quoy nous deuous auoir recours aux difficultez de la Musique.	21.
D'où a prins origine la Musique naturelle.	23.
Par les proportions Musicales est montré que tout ce qui est au monde est fabriqué de Musique.	23.

Comme

T A B L E.

Comme par les nombres, 1. 2. 3. 4 dont vſe Platon en ſon Timée, pour prouuer l'harmonie des quatre elemens, ſe doiuent entendre les proportions Musicales. 24.

Les iours de la ſepmaine, qui tirent leur appellation des ſept planettes, ſont diſpoſées en tetracorde, comme la Muſique ancienne. 26.

Les membres de l'homme, ſont rapportez l'vn à l'autre, par les proportions auant-dictes. 28.

Philon le Iuiſ montre que tout ce qui eſt au monde eſt compoſé par le nombre de ſept. 31.

Le nombre de ſept tire ſa force des proportions de Muſique. 34.

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

Eſt reſpondu à aucun doute touchant la conformité de noſtre Muſique à l'ancienne.

Les anciens ont diuiſé l'harmonie en 4. fueil. 38.

Le diapason diuiſé en deux ſortes. 39.

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

Eſt traité de la difference par laquelle ſe cognoiſſent les diuerſes eſpeces des conſonances de Muſique.

L'harmonie eſt compoſée de choſes diſſemblables. fueil. 41.

Le demy ton eſt cauſé des diuerſes eſpeces de toutes les conſonances de Muſique. 42.

Autant de fois que le demy ton peut eſtre changé en quelque conſonance de Muſique, il en y a autant d'eſpeces. 43.

Il ne peut auoir que trois eſpeces de quarte. 43.

Il ne peut auoir que quatre eſpeces de quinte. 43.

En quoy different les eſpeces de quarte. 43.

En quoy different les eſpeces de quinte. 43.

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

Eſt montré par les ſix notes qu'il doit auoir douze eſpeces de diapason.

Par l'aſſemblement des eſpeces de diapente & diateſſaron, ſe compoſent douze eſpeces de diapason, ſix harmoniques, & ſix arithmetiques, qui ſont les douze Modes de Muſique. fueil. 46.

Les ſix notes, ou les ſix voix de Muſique, *Vt, re, mi, fa, ſol, la*, representent & prouuent les ſix Modes principales de Muſique. 47.

Chaque Mode eſt tellement affectée à vne des notes ſuſdictes, que le diapason, diapente, & diateſſaron, commence & ſine par ladicte note. 48.

Par qui, quant, cōment, & pourquoy les ſix notes ont eſté inuétées. 48.

La Muſique diuiſée en ancienne, moyenne & nouvelle. 50.

De quelles

T A B L E.

De quelles notes on vsoit en l'ancienne Musique, de quelles on vsoit en la moyenne, & de quelles on vse en la Musique du iourd'huy.	50.
Le nombre des six notes, & l'ordre des clefs que Guido a choisy est fort propre pour prouuer les xij. Modes de Musique.	52.
Ce qui a esté changé au chant Gregorien a esté pour remedier à la Mode mal obseruée.	54.

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

Est respondu à aucunes objections.

Huiët notes inuentées par aucuns modernes, & quelles.	fueil. 61.
Item, quatre clefs seulement, & quelles.	62.
Nouvelle methode pour apprendre en peu de tēps à chāter sa partie.	62.
Quatre notes peuuent suffir pour chanter toute sorte de Musique.	65.
Ericius Puteanus a inuenté sept notes, <i>ut, re, my, fa, sol, la, Si</i> , & à quel fin.	66.
Pourquoy on a adiousté à chaque clef diuerses notes.	69.
Difference entre les notes modernes, & les anciennes.	75.
La septiesme note de Puteanus reiectée, & pourquoy.	76.
Guido Pancirollus refuté, touchant les notes de Musique.	79.

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

Est confirmé le nombre des douze Modes.

Le nombre des douze Modes est prouué par plusieurs autoritez.	f. 80.
Le nombre susdict est prouué par plusieurs raisons.	81.
En toute clef on peut chāter toute sorte de notes par la main feinte.	84.
Il n'y a que sept Modes essentielles.	86.
Difference entre forme & espece de diapason.	88.
L'ordre ordinaire qu'on donne aux Modes.	90.
Reigles pour cognoistre les modes en general & en particulier.	91.

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

Est traité des trois genres de melodie.

Les douze Modes cy dessus declarées, sont sous le genre diatonique.	fueil. 93.
En quoy consistent les trois genres de melodie.	96.
Les deux extremités de la quarte ne bougent aucunement en quelque sorte de melodie que ce soit.	97.
Quelles cordes les anciens appelloient muables & immuables.	97.
Les diuerses melodies susdictes ne changent point l'espece de Diapason ny la Mode de Musique.	99.
Les	Les

T A B L E.

Les effets de Musique n'ont point esté faicts seulement aux genres Chromatiques & Enharmoniques, ains auſſi au genre Diatonique. fueil. 99.

Par qui & quant a esté inuenté le genre Chromatique. 101.

Par qui & quant l'Enharmonique. 102.

Preuve par les hiftoires anciennes que les effets de la Musique ont esté faicts au genre Diatonique. 102.

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

Est traité de la Musique ancienne.

Qui a esté le premier autheur de la Musique. fueil. 104.

Quant la Musique a commencé d'estre en pratique. fueil. 104.

Quels estoient les premiers Musiciens. 105.

En quel honneur & estime estoit la Musique anciennement. 107.

A quel vſage elle estoit employée. 109.

La Musique est le pourtrait de la temperance. 110.

Les Theatres ont succédé aux temples estant leur appellation de Theos, qui signifie Dieu. 112.

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

Est declarée la qualité & la simplicité de la Musique ancienne.

La Musique ancienne estoit d'une seule voix, & d'une mesure eſgale, comme celle du plein-chant. 113.

La simplicité de la Musique ancienne, se remarque en ce qu'elle auoit peu de cordes, peu de consonances, peu de voix, & peu de Modes. 113.

Combien a duré ceste simplicité. 114.

En quel temps a esté accreüe & augmentée la Musique, & par qui. fueil. 117.

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

Est traité de la matiere de l'ancienne Musique.

La Musique ancienne n'a iamais eu plus de quinze cordes. fueil. 119.

Les noms de quinze cordes susdictes. 119.

La Musique ancienne diuisée en quatre tetracordes. 121.

Les noms des quatre tetracordes susdicts. 122.

Vn cinquiesme tetracorde nommé Sinemmenon, respondant à nostre chant bmolaire. 122.

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

Est monstré comme les anciens escriuoient leur Musique.

Les nottes anciennes en tres-grand nombre. 123.

Les nottes anciennes representoient les clefs. 125.

Les anciens n'auoient autre mesure en leur Musique que celle de leurs

T A B L E.

leurs vers.	127.
La façon dont vſoient les anciens pour eſcrire leur Muſique.	131.
A V C H A P I T R E X V I I .	
<i>Eſt amplement montré la conformité qu'il y a de noſtre Muſique à l'ancienne.</i>	
Que noſtre Muſique eſt la meſme que celle des anciens, diſpoſée en meſme genre de melodie, qui eſt le genre diatonique, & diuiſée en meſmes tetracordes.	fueil. 133.
Les conſonances de Muſique peuuent eſtre infiniment repeſées, ſuyuant la nature du ſujet qui eſt le nombre.	136.
Noſtre Muſique eſt fondée ſur meſmes principes que celle des anciens, à ſçauoir ſur le nombre & proportions.	137.
Il n'y a que deux tetracordes eſſentielles.	138.
Le cinquième tetracorde des anciens nommé <i>Sinemmenon</i> .	140.
La table qui diuiſe noſtre Muſique en meſmes tetracordes que celle des anciens, ſauf la diuerſité de la première note.	142.

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

Eſt traité des conſonances de Muſique.

Nous auons les meſmes & autant de conſonances parfaites que les anciens.	fueil. 143.
Les anciens ont auſſi cogneu & pratiqué les accords imparfaits.	145.
Quant, & comme on doit vſer de la tierce.	147.
La quarte ne peut auoir nom de bonne conſonance ſi elle n'eſt en ſon lieu naturel qui eſt par-deſſus la quinte.	148.
L'on ne peut attribuer ce mot, double, à autre conſonance qu'à l'octaue, par-ce qu'elle ſeule conſiſte en la proportion double.	149.

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

Eſt montré comment ſe pratiquoit l'ancienne Muſique.

La Muſique renouuellée pluſieurs fois.	fueil. 150.
Diuerſes ſaiſons ont produit diuerſe ſorte de Muſique.	151.
Diuerſes prouinces fourniffent auſſi diuerſe ſorte de Muſique.	151.
L'intention & le but principal de l'ancienne Muſique n'eſtoit autre que de pouuoir gagner les cœurs & attention des auditeurs.	152.
Les anciens requeroient quatre choſes leſquelles ilz vouloient eſtre obſeruées en leur Muſique pour produire les effets d'icelle.	153.
Quelles eſtoient les quatre choſes ſuſdictes.	153. 154.
Les anciens faiſoient cas de la Muſique ſimple, de peu de cordes, & de peu de voix.	159.
Les effets admirables qui ſe liſent de la Muſique, ont eſté faits par vn <u>Muſicien ſeul chantant.</u>	161.

Diffé-

T A B L E.

Difference entre Phonaſce & Symphonette.

162.

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

Se voit manifeſtement la difference qu'il y a de l'ancienne Muſique à la noſtre.

La cauſe pourquoy la Muſique moderne ne produit point tels effets que l'ancienne.	fueil. 164.
Les Muſiciens modernes s'occupent à l'artifice de la Muſique & non à produire des effets.	167.
Tant plus eſt vne Muſique pleine d'artifice, tant a elle moins de force pour produire ſes effets.	167.
Aucuns effets de la Muſique moderne.	171.

S E C O N D E P A R T I E.

A V C H A P I T R E P R É M I E R.

Eſt reſpondu aux arguments de ceux qui ne veulent recevoir que viij. Modes.

On ne doit admettre toute ſorte de Muſique en vne republicque.	f. 178.
Arguments de ceux qui ne veulent que viij. Modes, refutez.	180.
Il y a douze Modes au chant de l'Egliſe.	189. 190.
Il n'y a que huit tons au chant de l'Egliſe, & n'en y a iamais eu d'auantage.	194.
Difference entre Mode & Ton.	194.
Comme les tons des Pſeaumes ont eſté inſtituez.	195.
Les reigles qui ſont eſ liures de l'Egliſe, ſe doiuent rapporter aux tons & non aux Modes.	195.

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

Eſt monſtré que le chant des Pſeaumes eſt proprement appellé Ton.

Que c'eſt que ton.	fueil. 197.
Le ton eſt diuiſé en trois parties, à ſçauoir Intonation, Mediation, & Euouæ.	197.
Le ton eſt declaré par la notte dominante.	198.
Le chant du Pſeaume n'eſt qu'une notte ou vne voix continuelle, vn peu diuerſifiée au commencement, au milieu, & en la fin.	198.
Le chant des Pſeaumes a touſiours eſté appellé ton.	198.
Quant a eſté inuentée l'appellation de ton.	199.

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

Eſt monſtré que l'ordre appartient aux tons.

Arguments de ceux qui diſent que l'ordre des ſons doit proceder d'en-bas, & de ceux qui maintiennent qui doit proceder d'en-haut.	201.
--	------

T A B L E.

- La pratique du iourd'huy nous enseigne que l'ordre doit proceder d'embas en haut. 201.
- La voix est de telle nature qu'on ne peut monstrier la plus haute ny la plus basse. 202.
- L'ordre des clefs changé plusieurs fois. 202. 203.
- Les anciens n'ont iamais donné ordre aux Modes. 204.
- Au contraire les tons n'ont iamais esté appelez ny autrement distinguez que par l'ordre. 205.

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

Est monstrier comme se doit cognoistre le ton.

Ceste reigle commune. *Pri, re, la: se, re, fa, &c.* ne peut estre attribuée aux Modes de Musique, si on ne la veut rendre du tout faulse & abusive. fueil. 205.

Comme se doit entendre la reigle susdicte pour enseigner les tons. 212.

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

Le ton est diuisé en trois parties.

Que c'est qu'Intonation. fueil. 214.

L'Intonation du Pseume est ordinairement insinuée par le commencement ordinaire de l'Antienne qui precede le Pseume. 214.

Quant les Antiennes ont esté instituées, & pourquoy. 215.

La quarte entre toutes les consonances, est la plus facile à intoner, & pourquoy. 216.

Deux sortes d'Intonation: Solemnelles & Ferialles. 224.

L'Intonation des Introits de la Messe. 226.

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

Est traité de la mediation.

Pourquoy a esté inuenté la mediation. fueil. 227.

La mediation est la mesme aux iours feriaux & iours solemnels. 227.

La mediation aux cantiques de Benedictus & Magnificat, est autre que des autres Pseumes. 228.

La mediation des Introits de la Messe, est aussi differente. 230.

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

Est traité de la fin du Pseume.

La fin du Pseume est appellé Euouaë, qui signifie, (accommodant chacune voyelle à chascune syllable) *seculorum, Amen*, qui nous represente la fin ordinaire du Pseume. 232.

Il faut suyure tousiours l'Euouaë tel qui sera noté sur la fin de l'Antienne. 234.

Deux choses à obseruer à l'Euouaë. 236.

La notte

T A B L E.

La notte dominante, est tousiours la premiere notte de l'Euouaë. 239.
 Il faut choyfir l'Euouaë plus propre pour nous ramener au commen-
 cement de l'Antienne. 241.

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

*Est monstré que toutes les reigles qui sont enregistrees aux liures de l'Eglise, seruent
 pour cognoistre le ton des Pseaumes.*

Les trois parties suldictes, à sçauoir *Intonation, Mediation, & Euouaë*, ne
 peuuent estre rapportées aux Modes de Musique. fueil. 250.

A quoy se doiuent rapporter les reigles & axiomes qui sont ordinaire-
 ment aux liures de l'Eglise. 252.

On a tousiours fait grand' estime du chant des Pseaumes. 252.

Au nom ancien de Psalmitte a succedé le nom de Chantre. 253.

Quant a esté introduite la haulte Psalmodie. 254.

Quant a esté estably le Chantre en l'Eglise. 254.

Le Chantre appellé diuersement. 254.

Les Princes, Roys, & Monarques, ont chanté & commencé les Psea-
 mes. 255.

Le ton du Pseaume ou la melodie a esté tousiours signifiée par quelque
 marque. 258.

La maniere de bien Psalmodier. 259.

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

Est monstré que tout le chant de l'Eglise est fondé sur le ton des Pseaumes.

Le chant des Pseaumes est le prototipe sur lequel a esté formé tout le
 chant de l'Eglise. fueil. 259.

Le ton du Venité, & des Respons des Matines, de l'Introit de la Messe,
 & du reste du chant de l'Eglise, se doit cognoistre par la notte domi-
 nante, comme le ton des Pseaumes. 259. 260.

D'où est procedé ceste opinion commune qu'il n'y a que huit Modes
 en l'Eglise. 262.

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

Est monstré manifestement que le ton & la Mode sont choses differentes.

L'erreur de ceux qui ont pensé que Dorius Modus est le premier ton,
 Hypodorius le deuxiesme, refuté. 268.

Le Respons *Duo Seraphim*, Est de la Mode Hypodorienne, & cependant
 il est du premier ton. 269.

Le ton & la Mode se cognoissent diuersement. 272.

La methode dont vsé Boëce pour trouuer les Modes de Musique, ne
 peut estre appliquée aux tons. 279.

TABLE.

AV CHAPITRE XI.

Est donné raison de l'ordre des tons.

D'où pronient l'ordre des tons.	fueil. 281.
Les Ecclesiastiques n'ont choisi que quatre nottes pour donner ordre aux tons.	282.
L'ordre susdict, ou bien les mots signifians l'ordre, ne peuuent estre appliqués aux Modes de Musique sans grand desordre & confusion, & pourquoy.	287.
Que les sept Modes de Boëce, & la huitiesme de Ptolemée, ne sont point les huit tons de l'Eglise, comme plusieurs ont pensé.	292.

AV CHAPITRE XII.

Est monstré qu'il n'y a eu que huit Tons instruez pour chanter les Pseaumes.

Tous les liures de l'Eglise ne font mention que de huit tons.	fueil. 294
Le nombre susdit a esté tousiours par tout, & de tous inuiolablement obserué.	295.
Ce nombre icy a esté choisi principalement pour le mystere qu'il y a au nombre de huit.	296.
Glarean, Litauicus, & autres veulent auoir douze tons.	296.
Quels sont les douze tons susdits.	298.
La Mode Lydienne peu en vsage entre les Musiciens, & pourquoy.	304
La Mode Lydienne fort frequenté au chant de l'Eglise.	305.
Le cinquiésme & sixiésme tons de Glarean reiectez, & pourquoy.	308.
L'opinion de Glarean refutée touchant le neuviésme ton.	315.
Son opinion refutée aussi touchant son dixiésme ton.	316.
L'opinion de Ioannes Litauicus refutée touchant l'onziésme & douziésme ton.	316.
Que de la mesme cause sourd l'erreur de ceux qui veulent auoir douze tons, & de ceux qui ne veulent receuoir que huit modes.	319.

AV CHAPITRE XIII.

Est respondu à aucun doute.

Les tons peuuent estre augmentez, non seulement iusques a douze, mais en aussi grand nombre qu'on voudra.	320.
Le chant de l'Eglise institué par diuers, & en diuers temps.	321.
Vn nouveau Euouæ sur <i>Alma redemptoris</i> .	322.
Que c'est que Neuma.	326.
Il n'y a que huit tons instruez par les Ecclesiastiques.	326.

T A B L E.

T R O I S I E S M E P A R T I E.

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

La Musique est diuifée en Musique pleine, & Musique figurée ou mesurée.

Le plein-chant a esté anciennement & est encor a present en aucune chose escrit par nottes de diuerse figure, & chanté par diuerse mesure. fueil. 229.

Il y a apparence que les nottes figurées, & les diuerfes mesures que nous auons auourd'huy en la Musique, viennent du plein-chât. 329.

Exemples au plein-chant du iourd'huy des trois diuerfes mesures. 332. & 333.

Pourquoy le plein-chant est appellé Musique pleine. 335.

Pourquoy l'autre est appellé Musique figurée. 335.

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

Est traité des nottes de Musique.

Les nottes de Musique figurées sont huit différentes de nom, de figure, & de valeur. fueil. 336.

Anciennement il n'en y auoit que cinq, & quelles. 336.

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

Est traité des Ligatures.

Deux sortes de ligature, directe, & oblique. 337.

Quatre nottes seulement se peuuent lier. 337.

Trois ordres de notte en ligature, première, moyenne, & dernière. 338.

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

Est traité des degrez de la Musique.

Trois degrez en la Musique, Mode, ou Mœuf, Temps, & Prolation. 341.

La Mode parfaite considere trois breues en la longue. 352.

Le Temps parfait trois demibreues en la brefue. 352.

Et la Prolation considere trois minimes en la demibreue. 352.

Les degrez imparfaits n'en considerent que deux. 352.

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

Est traité des Mesures musicales.

Que c'est que la Mesure musicale. fueil. 353.

Comme se fait ladicte mesure. 353.

La mesure est spécialement referée à la breue, comme tenant le milieu entre la longue & la demibreue. 354.

La mesure de la breue diuifée en trois, Maieure, Mineure, & Proportionnelle, & à quoy chacune d'icelles est referée. 354.

Distinction entre mesure & touchement. 359.

T A B L E.

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

Est parlé de la mesure la Prolation, ou de la demy-breue.

- Chacun degré de la Musique a sa propre mesure, suyuant laquelle le chant, les pauses, & les cadences doiuent estre disposés. fueil. 361.
- La mesure de Prolation imparfaicte, à sçauoir quant la demibreue ne vault que deux minimes, est maintenant pratiquée par tout, & pourquoy. 364.
- Différence entre la mesure du Temps imparfaict, signifiée par vn demy-cercle tracé : & de la mesure de prolacion imparfaicte, signifiée par vn demy-cercle sans trace. 365.

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

Est traité de la Perfection ou Imperfection des notes de Musique.

- L'imperfection oste à la note la troisieme partie de sa valeur. f. 370.
- Trois choses rendent la note imparfaicte. 370.
- C'est tousiours la moindre note qui agit, & la plus grande qui souffre diminution. 371.

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

Est traité du poinct Musical.

- Le poinct Musical est diuisé en poinct d'augmentation & diuision. fueil. 374.
- Que c'est de poinct d'augmentation. 375.
- Que c'est de poinct de diuision. 376.
- Le poinct de diuision est diuisé en trois, à sçauoir en poinct de *Perfection, Alteration, & Diminution.* 376.
- Que c'est de poinct de perfection. 376.
- Difference entre le poinct d'augmentation & de perfection. 376.
- Que c'est le poinct d'alteration. 378.
- Le poinct de perfection agit à la plus grande, & le poinct d'alteration à la moindre note de chacun degret respectiuement. 378.
- Le poinct de diminution est le mesme que le poinct d'imperfection. fueil. 379.

F I N.