

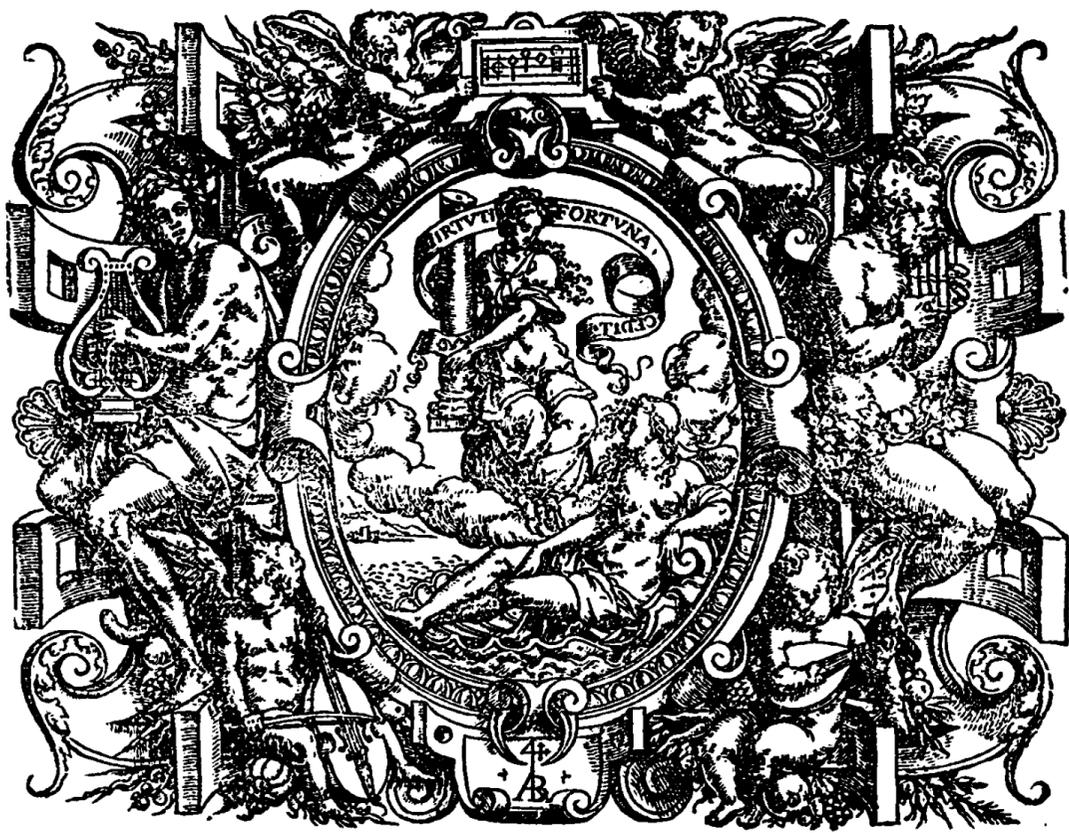
SECONDE PARTIE
DE L'HARMONIE
UNIVERSELLE:

CONTENANT

La Pratique des Consonances, & des Dissonances dans le Contrepoint figuré,
La Methode d'enseigner, & d'apprendre à chanter. L'Embellissement des
Airs. La Musique Accentuelle. La Rythmique, la Profodie, & la
Metricque Françoisse. La maniere de chanter les Odes de Pindare,
& d'Horace. L'Utilité de l'Harmonie, & plusieurs
nouvelles Observations, tant Physiques que
Mathematiques: Avec deux Tables,
l'une des Propositions, &
l'autre des Matieres.



Cantate Domino Canticum novum, laus eius in Ecclesia Sanctorum. Psal. 149.



A P A R I S,

Par PIERRE BALLARD, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant rue
S. Jean de Beauvais, à l'enseigne du Mont Parnasse.

M. DC. XXXVII.

Avec Privilege du Roy, & Approbation des Docteurs.



AV LECTEUR.

NOS Traitez de l'Harmonie eussent esté imparfaits, si ie n'eusse pris le temps & la patience qui sont necessaires pour un tel Ouvrage, dans lequel j'eusse mis les meilleures compositions de Musique qui ont esté composées en France, en Italie, & en Allemagne, où cet Art paroist dauantage, si les Imprimeurs ordinaires eussent eu des caracteres de Musique, dont l'emprunt ne m'a permis que d'y mettre les exemples que l'on void dans les liures precedens, & dans ceux qui suivent, à sçauoir dans le 5 liure, qui contient la pratique du Contrepoint figuré. Ceux à qui les exemples de la pratique des consonances & des dissonances ne satisferont pas, peuuent attendre tous les exemples bons & mauvais, tant à 2, qu'à 3, 4, 5, ou plusieurs parties des Praticiens qui escriuent apres nous. Quoy que l'exemple à 4 parties qui se void dans la 5 Prop. puisse contenter les plus curieux, particulierement pour la pratique de la Quarte, & des dissonances en toutes sortes de façons, j'en donneray la partition à ceux qui me la demanderont. Les 12 Duos de la premiere Prop. monstrent aussi la pratique tant des consonances que des dissonances. Joint qu'il n'a pas esté necessaire de mettre un plus grand nombre d'exemples, puis que les boutiques de tous les Imprimeurs de Musique en sont pleines, & que les Praticiens en font plus que l'on n'en veut.

Quant au 6 liure, qui enseigne la methode de chanter, & d'embellir les chants, il faut remarquer que les exemples des embellissemens se trouuent dans la 28 Prop. & que qui-conque les pourra chanter comme il faut, chantera en perfection. Mais parce que les Imprimeurs n'ont pû mettre les caracteres qui signifient les tremblemens que l'on doit faire sur les notes sur lesquelles ils se trouuent, ie les ay suppléé avec la main dans mon exemplaire, auquel ceux-la pourront auoir recours, qui voudront les marquer dans leur liure. Et s'ils veulent receuoir plus de profit & de contentement dans la lecture de ce liure, & des autres, il est necessaire qu'ils corrigent les fautes qui se trouuent marquées & corrigées à la fin ou au commencement de chaque traité. Il n'est pas necessaire de dire que ce 6 liure contient 4 Traitez differens, puis que j'en ay assez parlé au commencement du 6 liu. ny que l'on y void la maniere de chanter les vers de Pindare, & d'Horace, dans la 23 & 29 Prop. puis que la simple ouuerture du liure suffit. J'aioué donc seulement que la methode de chanter sans nuances par le moyen de la 7 syllabe BI, CI, DI, NI, SI, BA, ou ZA, laquelle a, ce semble, esté inuentée, ou mise en pratique par plusieurs en mesme temps, a esté pratiquée en France par le sieur Gilles Granjan Maistre Escriuain dans la ville de Sens, dont la methode consiste seulement à prendre tousiours vt en C solutfa, tant en montant qu'en descendant, lors que le chant est par Bquarre, dans lequel on trouue tousiours un ton depuis Amilare, iusques à Bfabmi; de sorte que toutes & quantesfois qu'il n'y a point de Bmol marqué au commencement des portées, ou des reglets de la Musique apres les Clefs, il faut tousiours prendre VT en C solut, & par consequēt FA en Fvtfa, & MI en bfabmi; & lors que le b mol est marqué apres les clefs, il faut tousiours prendre VT en Fvtfa, afin de chanter FA en Bfabmi, d'où il arriue qu'en descendant une Octaue plus bas que Fvtfa, l'on dit vt, mi, la, sol, fa, mi, re, vt, de mesme que lors que le chant est par Bquarre, en descendant une Octaue plus bas que C solut, de maniere que mi suit tousiours vt en descendant, comme le mesme vt suit tou-

Au Lecteur.

iours le mi en montant, & qu'il n'y a nulle autre difficulté pour entonner, que de regarder si le *bmol* est au commencement de la Musique, lequel sert de clef & d'enseigne pour sçavoir que l'*VT* doit seulement estre placé en *Fvt*, & par conséquent le *fa* en *Bfa*, comme quand le *bmol* n'y est pas, son absence signifie que l'*VT* se prend seulement en *Cvt*, & par conséquent le *fa* en *Ffvt*, & le *mi* en *bmi*. Par où l'on void que la clef de Nature est bannie de la Musique, comme j'ay monstré dans la 19 Prop. du 3 liure des Genres de Musique.

Mais ceux qui commencent tousiours *VT* dans vne mesme diction, à sçavoir dans *Cvt*, ou *Fvt*, mettent pour ce suiet la nouvelle syllabe, dont j'ay parlé au mesme endroit, & dans la 2 Prop. du 6 liure qui suit, afin d'auoir 7 syllabes toutes différentes dans l'*Octave*; & d'autres en mettent 8, afin que le *bmol* & le *bquarre* ayent chacun leur syllabe. C'est pour ce suiet que le Pere Adrian Banchieri, Moine d'Oliuet, aioûta à sa Musique l'année 1614 les deux syllabes *BA* & *BI*, dont la dernière est prise de la mesme diction de l'hymne, *Vt queant laxis*, duquel Aretin a pris le *LA*: de sorte qu'il chante dans son Cartella en prenant tousiours *VT* en *Cvt*, soit par *bmol*, ou par *bquarre*; & lors qu'il est par *bmol*, il dit *vt, re, mi, fa, sol, la, ba, vt*, en montant; & en descendant *vt, ba, la, sol, fa, mi, re, vt*: & par *bquarre*, *vt, re, mi, fa, sol, la, bi, vt*, & à rebours en descendant; & si l'on veut chanter le *bquarre* & le *bmol* tout ensemble, il faut dire *vt, re, mi, fa, sol, la, ba, bi, vt*: ce qu'il assure que les Musiciens de Rome ont grandement approuué.

Il remarque qu'il est à propos de lire l'excellent Traité du Sieur Augustin Pise, de la maniere de conduire, & de battre la mesure, qui a esté imprimé à Rome sous ce titre, *Battuta Musicali*, &c. Ceux qui desirent d'apprendre à chanter à liure ouuert toute sorte de Contrepoint tant simple que figuré, profiteront à la lecture du liure dudit Banchieri, où il explique plusieurs industries avec des exemples, afin d'enseigner comme il faut entonner toutes sortes d'interualles. Il donne aussi des exemples des liaisons, & des diminutions pour les cadences, & les nomme Floretti dans la 50 page de son liure; & iusques à la 60 page il montre la maniere de chanter les 6 voix ou syllabes de la Musique dans les Duos. Il donne en fin cent exemples des passages, & plusieurs diminutions pour les cadences finales, de sorte que l'on peut trouuer dans cet Auteur tout ce qui sert à la pratique: où il nomme le simple chant *memoria*, & sa diminution *passaggio*.

OMNIS SPIRITVS LAUDET DOMINVM. Psal. 150.



Errata corrigez.

Oùtre toutes les fautes de ces 2 liures marquées à la fin de l'un & de l'autre, il faut encore corriger celles-cy du 4 liure, page 188 l. 22 lisez *mineures* pour *maieures*. p. 330 l. 19 *pierres* pour *pieces*. l. 23 *poussent* p. 417 au 4 vers Grec, & p. 418 à la dernière ligne du Grec lisez *ino, uous*, & dans la dernière ligne de la Basse de *soluitur*, au lieu que la 9 note de dessus la 2 syllabe de *gratâ* est en *Dresol*, mettez-la vne Quinte plus haut. Dans la ligne penult. apres la 21 note en *Dre*, ajoutez vne noire en *G, re*. En la dernière page de la table des matieres, l. 4. il faut effacer, du *second gresol*, &c. iusques au, *car*, de la 5 ligne, & mettre seulement, *tuyau de 5 pieds ouuert de l'orgue*, parce qu'en effet la grosse cloche de Nostre Dame fait l'unisson avec ledit tuyau, lors qu'elle sonne.



LIVRE CINQUIESME DE LA COMPOSITION DE MUSIQUE.

Nous traiterons du Contre-poinct figuré dans ce 5 Liure, & des choses principales qui peuvent servir à ce sujet, afin que l'on ne puisse rien desirer en cét ouvrage : ce que nous ferons si brièvement, & si clairement, que ce Liure ne fera ny obscur, ny ennuyeux, comme l'on verra par les propositions qui suivent.

PREMIERE PROPOSITION.

Expliquer ce qui appartient au Contre-poinct figuré, avec 12 Exemples pour les douze modes.

LES regles precedentes du simple Contre-poinct seruent pour le diminué, que l'on appelle *figuré*, à raison qu'il se sert de notes de differente valeur, & qu'une partie fait souuent 2, 4, 8, ou 16 notes contre vne seule note de l'autre partie ; de sorte que les premieres notes de moindre valeur respondent à la premiere partie de celles de plus grande valeur, & les dernieres à la seconde ; d'où les syncopes ont pris leur nom, sans lesquelles l'art de composer seroit priué de plusieurs beaux traits qui embellissent merueilleusement son contre-poinct, & qui donnent la liberté de pratiquer les dissonances, & de les mesler si à propos avec les consonances, qu'elles en paroissent beaucoup meilleures. Mais puis que ce n'est pas mon dessein de copier Zarlino, duquel du Gaurroy, & tous les autres, mediatement, ou immediatement, ont puisé tout ce qu'ils scauent de pratique ; & que Nicolas Vincentin & Cerone, ont donné quantité de regles & d'exemples de toutes sortes de compositions, ie mets seulement icy les 12 modes à deux parties, composez par le sieur Racquet Organiste de nostre Dame de Paris, lequel on tient pour l'un des meilleurs Contra-punctistes de ce temps, car ils suffisent pour monstrier la vraye pratique des dissonances dans le contre-poinct figuré, & pour apprendre à traiter chaque mode conformement à ses cadences, à ses chordes, & à sa nature. Et pour ce sujet j'ay choisi le Psalme 146 de 12 couplets composé par Monsieur Habert Abbé de Cerisè, à sçauoir, *Laudate dominum quoniam bonus est psalmus*, lequel j'auois desia donné à la fin du 2 Liure du Traité de l'Harmonie vniuerselle.

P Vis que le monarque des Anges Ne defdaigne point nos louanges Chantez
 Chantez Chantez l'excez de sa bonté, Et viuant de- dans l'innocence Faites cognoistre
 la puiffance De sa di- uine majesté.

B A S S E.

P Vis que le monarque des An- ges Ne defdai- gne point nos louan-
 ges, Chantez Chantez l'excez de sa bonté, Et viuant dedans l'innocence Fai-
 tes cognoistre la puiffan- ce De sa diuine majesté.

2. Mode.

D E S S V S.

S A main, la four- ce de tout estre, Ayant fait sa ville renaistre En vn corps
 son peuple à remis, Et secondant no- stre entrepri- se Il reti-
 re Il retire nostre franchise des chai- nes de nos ennemis.

B A S S E.

S A main, la four- ce la source de tout estre, Ayant fait sa ville renai- stre En
 vn corps son peuple à remis, Et secondant nostre en- tre- prise Il retire Il re-
 tire nostre franchi- se Des chaif- nes de nos ennemis.

3. Mode.

DESSVS.

CE Dieu lifant dans nos penfées Vn regret des fautes paffées Tourne en delices nos lagueurs, Et nous lauant Et nous lauant de nos ordures Guerit les infames bleffures Dont le vice offence offence nos cœurs.

BASSE.

CE Dieu lifant dans nos penfées Vn regret des fautes paffées Tourn'en delices nos lagueurs, Et nous lauant de nos ordures Guerit les infames bleffures Dont le vice offence nos cœurs.

4. Mode.

DESSVS.

SE trouue t'il rien dans le monde Où fa cognoiffance profonde Ne faffe penetrer fes yeux, Et ne void elle pas fans voiles Le nombr' & les noms des eftoilles Que fes mains femerent aux Cieux.

BASSE.

SE trouue t'il rien dans le monde dans le monde Où fa cognoiffance profonde Ne faffe penetrer fes yeux, Et ne void elle pas fans voiles Le nombr' & les noms des eftoilles Que fes mains femerent aux Cieux.

5. Mode.

D E S S V S.

EN vain to^o nos soins tous nos soins & nos veilles Voudroyét comprendre les merueil-
les, Et les bornes de son sçavoir, Sa grandeur n'a point de mesure, Et ce qu'õ void en
la nature N'est qu'un rayon de son pouvoir.

B A S S E.

EN vain tous nos soins & nos veilles Voudroyét cõprendre les merueilles, Et les bornes
de son sçavoir, Sa grandeur n'a point de mesu- re, Et ce qu'on void en la na-
ture N'est qu'un rayon de son pouvoir.

6. Mode.

D E S S V S.

DES memes bras dõt fa justice, Contre les outrages du vice, Protege les sim-
ples esprits, Elle met aussi bas que l'herbe, Ceux dõt la malice super- be N'a
pour ses loix que le mes- pris.

B A S S E.

DES memes bras dõt fa justice, dont fa justi- ce, Contre les outrages du vice,
Protege les simples esprits, Elle met aussi bas que l'herbe, Ceux dont la mali-
ce superbe N'a pour ses loix que le mespris.

7. Mode.

D E S S V S.

D Onc lifant dás vos consciences, Rendez compte de vos offenses A ce Dieu si
 juste & si doux, Et que sur vos Luths on enten- de Les châts de gra- ces que demâde L'E-
 ternel foin qu'il a de nous.

B A S S E.

D Onc lifant dans vos consciences, dás vos conscien- ces Rendez compte de vos of-
 fences A ce Dieu si ju- ste & si doux, Et que sur vos Luths on enten- de Les châts de
 gra- ces que demande L'Eternel foin qu'il a de nous.

8. Mode.

D E S S V S.

D Ites qu'il forge le Tonner- re, Et qu'il cache aux yeux de la ter- re Quand il
 veut la beauté des Cieux, Et faisant enfanter les nu- ës Où les eaux estoyét retenu-
 ës Baigne la face de ces lieux. de ces lieux.

B A S S E.

D Ites qu'il forge le Tonnerre, Et qu'il cache aux yeux de la terre Quand il veut la
 beauté des Cieux, Et faisant enfanter les nu- ës Où les eaux estoyét retenues, Baigne
 la face de ces lieux. de ces lieux.

9. Mode.

D E S S V S.

Dites qu'il pare les campagnes, Et sur les plus hautes montaignes Verse les fruits à

pleines mains, à pleines mains, Qui rend les plaines opulentes En moissons herba-

ges & plantes Pour le service des humains.

B A S S E.

Dites qu'il pare les campagnes, qu'il pare les campagnes, Et sur les plus hautes montaignes

Verse les fruits à pleines mains, à pleines mains, Qui rend les plaines opulentes En

moissons, herbages, & plantes Pour le service des humains.

10. Mode.

D E S S V S.

Que la Divine providence Qui nous amene l'abondance, Se rauall'encore

plus bas, Et jusqu'au Corbeau qui l'appelle Dás sa plum'encore nouvelle Elle prend

soin de ses repas.

B A S S E.

Que la Divine providence Qui nous amene l'abondance

Se rauall'encore plus bas, Et jusqu'au Corbeau qui l'appelle Dás sa plum'encore nouvelle

Elle prend soin de ses repas.

11. Mode.

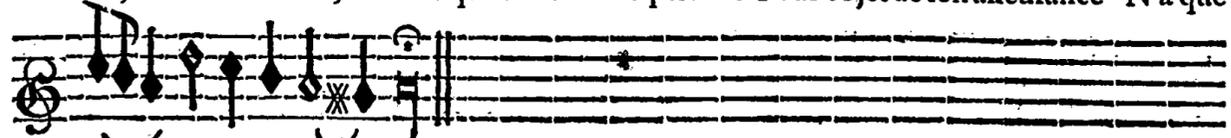
D E S S V S.



Q V'il hayt ceux dont l'orgueil se fonde Sur les vains appuis de ce mode, Sur leurs che-



uaux, ou leurs threfors, Et de qui la fol- l'esperance Pour objet de son assurance N'a que

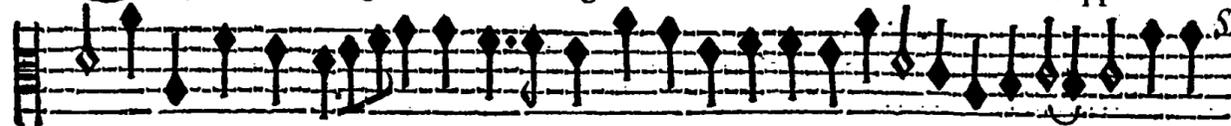


la force de leurs corps.

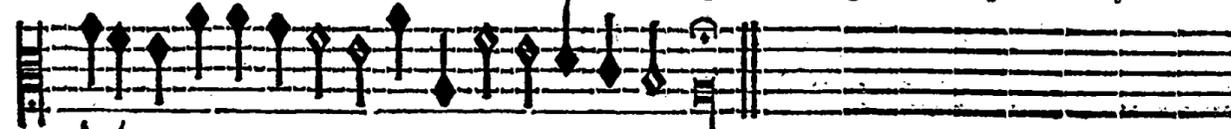
B A S S E.



Q V'il hayt ceux d'ot l'orgueil ceux d'ot l'orgueil se fon- de Sur les vains appuis de ce



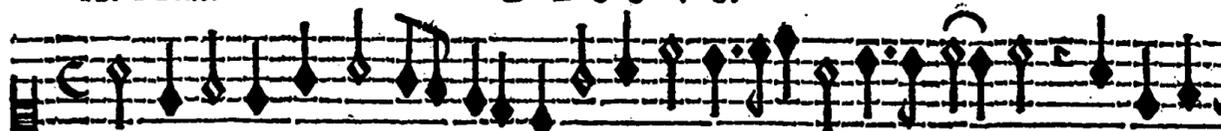
monde Sur leurs cheuaux ou leurs threfors Et de qui la foll'esperance esperan-, ce Pour ob-



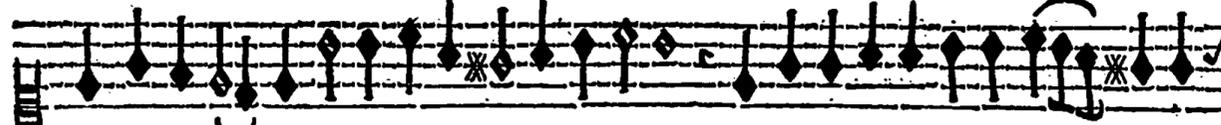
jet de son assurance N'a que la force de leurs corps.

12. Mode.

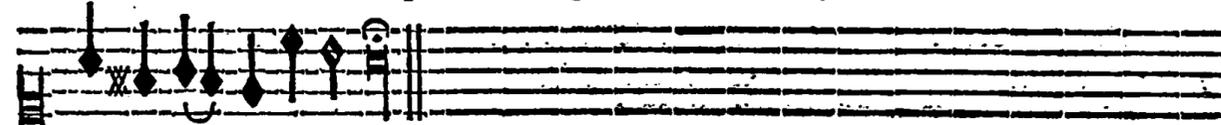
D E S S V S.



M Ais jamais ses mains ne sont la- ses De combler ceux là de ses gra- ces Qui tremblét



au bruit de sa voix, Et de qui la sainte esperance Pour objet de son assuran- ce N'a



que la crain- te de ses loix.

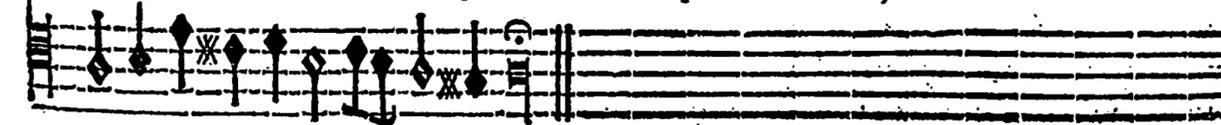
B A S S E.



M Ais jamais ses mains ne sont lasses De combler ceux là de ses graces Qui tremblent au bruit



au bruit de sa voix, Et de qui la sainte es- perance Pour objet de son af- feu-



rance N'a que la crainte de ses loix.

Si l'on prend la peine de partir les exemples des 12 modes que l'on void aux pages qui precedent, afin d'observer la fuite des consonances, le mélange des dissonances avec lesdites consonances, les syncopes, & tout ce qui y est pratiqué, l'on en pourra faire autant de regles, parce qu'il n'y a rien qui ne soit permis & pratiqué par les bons Maîtres: ou si l'on ayme mieux prendre vne copie de ma partition, ie la donneray librement pour ce sujet.

Quant au nombre des modes, il n'y en a proprement que six naturels, car les plagaux, à sçavoir le 2, 4, 6, 8, 10, & le 12, ne different pas essentiellement des 6 autres, puis qu'ils ont la mesme espece de Quarte & de Quinte: quoy que l'on en puisse mettre 7 naturels, à sçavoir les 7 especes d'Octaves que j'ay expliqué dans le 3 Liure.

L'on peut voir le long Traité que Hierosme Mey Florentin a fait touchant les modes des Anciens qu'il commence en \sharp mi, c'est à dire, sur la corde *hypate-hypaton*, pour le faire en l'autre \sharp mi à l'Octave en haut; c'est à dire, dans la *paramese*: il tient que c'est le Mixolydien de Ptolomée; & puis il fait commencer le Lydien en *Cfaut*, qui va de *parhypate-hypaton*, iusques au *trite diezeugmenon*; comme le Phrygien en *Dresol*, le Dorien en *Emila*, & ainsi des autres: à quoy il ajoûte que la Mese, ou la corde moyenne de chaque mode, est la 4 note qui fait la Quarte avec la premiere, parce que c'est en effet la corde du milieu des deux tetrachordes conioints, quoy que l'on prenne maintenant la 5 note de chaque mode authentique pour la *mediante* ou moyenne.

PROPOSITION II.

Expliquer la Pratique des Dissonances.

Pour entendre cette pratique des dissonances, il faut supposer que la note d'une mesure, que l'on appelle ordinairement *semibreue*, a deux parties égales, dont l'une commence en frappant, ou en baissant la main, & l'autre en la levant; & que les deux notes Minimales, qui sont chantées en mesme temps par vne autre partie, doivent toutes deux faire des consonances contre la semibreue, à sçavoir l'une contre son frapper, & l'autre contre son leuer: mais lors qu'on met 4 noires contre vne semibreue, la premiere & la 3 doivent faire des consonances, & la 2, & la 4 peuvent faire des dissonances, quand elles procedent par degrez conioints, d'autant qu'il suffit que l'on entende vne consonance contre la premiere partie du frapper, & vne autre contre la premiere partie du leuer de la semibreue: d'où il est aisé de conclure qu'on la doit diuiser par imagination en autant de parties, comme l'on fait de notes de moindre valeur contre elle, afin d'entendre la partition; & par consequent, que si le sujet a 4 noires à la mesure, la 2, & la 4 de la mesure d'une autre partie peuvent faire des dissonances, parce qu'elles frappent l'oreille si soudainement, qu'elle n'en est pas blessée, & mesme qu'elle en trouue les consonances beaucoup plus agreables, comme il arriue à l'œil, & à tous les autres sens, qui reçoivent plus de plaisir de ce qui leur est plus conforme, apres qu'ils ont senty quelque contrariété. Ce qui se comprendra plus aisément par l'exemple des Modes precedens, que par vn plus long discours. Il faut seulement remarquer que j'observe l'ordre ordinaire des modes de la Musique, en commençant le premier en *Csolvifa*, que les vns appellent *Lydien*, les autres *Ionien*, & les

autres *Dorien*, quoy qu'il n'importe nullement de quel nom on les appelle, pourueu que l'on entende leur nature & leurs proprietéz, dont on peut tirer des noms plus conuenables, ou du moins plus intelligibles que les precedens. Quoy qu'il en soit, si l'on ayme mieux suiure l'ordre des Tons de l'Eglise, comme a fait Glarean, l'on commencera le premier en *Dresol*; & si l'on commence le premier ton avec le premier Tetrachorde des Grecs, on le mettra en *Emila*. Si l'on nommoit chaque mode par le lieu de sa racine, il suffiroit de dire le mode de *Csol*, de *Dresol*, &c. ou de C & de D, &c.

Quant à leur nombre, il semble qu'on les peut borner par le Senaire, suiuant les premieres especes d'Octaue; de là vient que plusieurs ne mettent que ces 6 entre les naturels; mais i'en ay discouru si particulierement & si amplement dans la 14. 15. 16. & 17. Prop. du liure precedent, où i'ay monstré & marqué les cadences de chaque mode, qu'il est difficile d'y ajoûter, particulierement si l'on comprend la Table des Modes de la 183. page, dans laquelle on void en vn clin d'œil toutes les cadences qui s'accorment & se lient ensemble agreablement, & celles qui sont ennemies: de sorte que si l'esprit suiuoit l'œil en cette matiere, l'on pourroit apprendre à composer en Musique, en mesme temps que l'on auroit enuisagé ladite Table.

Quant à ceux qui croyent que les tons & les modes des Grecs anciens n'estoient pas semblables aux nostres, & que le ton *Dorien*, par exemple, estoit plus bas d'un ton que le *Phrygien*, & le *Lidien* plus bas d'un ton que le *Phrygien*, &c. ie ne les empesche nullement de suiure cette opinion, selon laquelle l'on peut s'imaginer que la voix est tousiours plus haute, & consequemment la corde plus deliée, plus courte, ou plus tenduë à chaque ton, lequel ayant la deduction de sa melodie differente de celle d'un autre ton, il arriue qu'il change de mode. Or cette pensée respond à celle qu'on a de la *Mese* du systeme, à sçauoir qu'elle est le siege, ou le lieu de la voix la plus vigoureuse, & la plus naturelle de toutes celles que chacun peut faire tant au dessus qu'au dessous, depuis laquelle on peut descendre & monter vne Octaue. D'où il s'ensuit que la *Mese* de l'un est le *Proslambanomene* de l'autre, suiuant le graue & l'aigu des voix differentes.

Monsieur Doni, dont i'ay parlé fort amplement dans la 30. Prop. du liure de l'Orgue, explique plusieurs differences entre nos tons & nos modes, & ceux des anciens, & croid que l'interuale du demi-ton des vns estoit different de celuy des autres; ce que l'on peut aussi dire des tons; or l'on peut voir cette diuersité de demi-tons dans les differentes diuisions du Tetrachorde des Grecs, dont i'ay parlé fort amplement dans le 2. liure des Instrumens, & dans celuy des Genres. A quoy il ajoûte que les differens ports de voix, les diminutions, les mouuemens rythmiques, & les accents ont peu faire de la difference aux tons & aux modes: que les plus anciens Grecs n'ont pas estably leurs tons, ou leurs modes, comme font maintenant nos Praticiens, qui suiuent l'autorité de Gafurus, de Glarean, de Zarlino, & de Salinas, car ils n'ont point parlé de la medieté ou diuision Arithmetique & Harmonique, sur laquelle les nouveaux Auteurs establisent leurs 12. modes, comme i'ay monstré dans le 3. liure des Genres, & ailleurs: mais les plus anciens qui n'ont mis que 7. modes, autant que d'especes d'Octaue, ne leur ont point donné d'autres noms, que celuy de premier & second son, &c. *ἦγες*, & lors qu'ils ont ajoûté les noms de *Dorien*, *Phrygien*, &c. Ils en ont mis

4. vers l'aigu, en commençant par le plus aigu, c'est à dire, par le *Hypermixolydien*, pour finir au *Dorien*, qu'ils ont fait le premier de leurs 4. plagaux, ce qui n'a pas neantmoins esté si constant entr'eux, qu'ils n'ayent suiuy diuerfes opinions; de là vient qu'ils les ont tous reduits en deux especes, à sçauoir les 4. plus bas à l'harmonie Dorienne, & les plus hauts à la Phrygienne, d'où le proverbe semble auoir pris son origine, *passer du Dorien au Phrygien*, pour dire changer de discours mal à propos. Or il y a grande apparence que l'on a commencé de nommer ces tons du nombre des chordes, qui ont seruy aux Instrumens de Terpander & des autres; & que la premiere Lyre, qui a eu 7. chordes, a donné le commencement aux modes, que i'explique dans la 17. Prop. du 3. liure, dans laquelle il faut corriger deux mots à la 186. page, ligne 27. & 31. à sçauoir *Hyperdorien* & *Hyperphrygien*, & lire *Hypodorien*, & *Hypophrygien*, parce qu'ils n'ont pas esté mis dans l'*Errata*.

L'on peut donc asseurer que les Aristoxeniens & plusieurs autres ont seulement distingué leurs modes, ou tons, suiuant les lieux differents de leur systéme, & que l'*Hypodorien* est le ton d'*Are*, l'*Hypophrygien* celuy de *Ami*, & ainsi des autres; de sorte qu'il n'estoit pas permis de commencer vn mode plus haut vne fois qu'autre, par exemple, si le premier son du mode Dorien estoit fait par vne chorde de trois pieds, qui feist 40. tours dans vne seconde minute, ou par vne voix à l'vnisson de cette chorde, telle qu'est ma voix la plus basse, ou la plus graue, il n'estoit pas permis de commencer ce ton ou ce mode par vne voix plus graue ou plus aiguë, quoy que l'on vñast de la mesme espece d'Octaue. De là vient que leurs modes ont esté nommez *πρότοι*, & *ἠδύη*, parce qu'ils s'en seruoient pour changer les passions & les mœurs des hommes; & qu'ils ont appellé la plus basse partie de leur systéme *ὑπὸ τοῦ δῆ*, & l'ont destinée aux choses tragiques, comme la moyenne *μεσσηδῆ* aux dithyrambes, & l'aiguë ou la plus haute *ὑπὸ τοῦ δῆ* aux Poëmes Nomiques. Ou bien sil estoit permis de commencer chaque mode à tel ton de voix que l'on vouloit (comme il est plus croyable, puis que toutes les voix ne peuvent pas commencer en mesme lieu, ou sur vne mesme chorde, & que l'expérience montre que le mesme mode est tousiours obserué, par exemple, le premier de *C solutfa*, soit qu'on le commence vn ou deux tons plus haut ou plus bas) & que neantmoins ils ayent estably vn certain son pour le commencement veritable ou imaginaire dudit mode, l'on peut dire que ceux qui commençoient ce mode vn ton plus bas, c'est à dire, en *Dresol*, chantoient le mode de *C* au ton du mode *D*, ou le Mode Lidien, suiuant l'opinion de Monsieur Doni, au ton Phrygien. Quoy qu'il en soit, les systémes que i'explique dans la 4. Prop. du 3. liure des Genres, iusques à la 9. sont fort propres pour placer les modes & les tons des anciens selon son dessein, aussi bien que les clauiers de l'Epinette & des Orgues que i'explique dans le 3. & le 6. liure des Instrumens: car l'on ne peut rien faire de plus exact & de plus facile en ce sujet, si ce n'est que l'on ayme mieux vñer de la diuision de l'Octaue en 12. demi-tons égaux, suiuant la demonstration de la 14. Prop. du premier liure, la 9. du 2. & du 4. & la 15. du 6. liure des Instrumens. Et si l'on veut vñer de l'Octaue diuisée en 24. dieses enharmoniques, ou quarts de ton, que l'on trouue aisément pour les marquer sur le manche du Luth, & des autres Instrumens, par le moyen des 23. lignes moyennes proportionnelles, dont i'ay donné l'inuention dans la 7. Prop. du 2. liure des Instrumens, l'on en trouue-

ra la pratique par les notes ordinaires dans la 12. Prop. du 3. liure des Genres, lesquelles seruiront également pour les 3. Genres, & pour tous les modes, en quelque ton qu'on les vueille commencer, sans qu'il soit iamais besoin d'y travailler dauantage, ou d'y imaginer quelque chose de nouveau.

Cecy estant posé, ie viens à la Pratique des Dissonances, dont i'ay desia fait vn liure entier, car elles font quasi le mesme effet parmy les accords que les vices parmy les vertus, d'où les Theologiens concluent que Dieu ne permet point les pechez, & ne reprobue personne, que pour faire paroistre sa grace & sa bonté avec plus d'esclat & de splendeur dans les vertus, & sur les predestinez, suiuant la doctrine de saint Paul dans le 9. chap. de l'Epistre aux Romains: ce qui peut donner occasion aux Predicateurs de faire voir l'usage de tous les pechez, dont saint Thomas traite dans sa premiere Seconde, & dans la Seconde Seconde, par la comparaison de l'usage des Dissonances qui enrichissent l'harmonie, afin que les gens de bien tirent tous les atantages des pechez qui se font, que les Musiciens tirent des discords, afin d'imiter Dieu qui tire les grands biens des grands maux.

Or toutes les dissonances se peuuent reduire à trois, comme les Consonances, à sçauoir à la Seconde, au Triton, & à la Septiesme, car la Neufiesme, la Seiziesme, & la Vint-troisiesme, l'Onziesme, la Dix-huictiesme, & la Vincinquiesme superfluës, & la Quatorziesme, la Vingt & uniesme, & la Vingt-huictiesme, ne sont que les repliques des precedentes, dont il faut iuger suiuant les regles que nous mettrons pour lesdites trois Dissonances. Quant à la faulse Quinte, elle est si peu differente du Triton dans le systeme parfait, à sçauoir d'un comma mineur, comme i'ay monsté dans la 7. 8. & 9. Prop. du liure des Dissonances, qu'il n'est pas quasi possible que l'oreille les distingue; & si l'on vse des tons & des demi-tons égaux, elles sont vne mesme chose, c'est pourquoy l'on ne parlera si l'on veut que du seul Triton, quoy que ie donne icy des exemples particuliers de la faulse Quinte, en faueur des Praticiens qui ont coustume de la distinguer.

Il faut donc premierement remarquer que la pratique des Dissonances est quasi autant considerée dans la Composition à plusieurs parties, comme celle des Consonances; de là vient que l'on fait tant d'estime de du Cauroy & des autres Maistres, qui font gouster la bonté & l'agrement des accords par le moyeu des discords, qui seruent à la trop grande douceur de la Musique, comme font les ragoufts, le vinaigre, & ce qui donne de l'appetit, aux sauces qui sont trop douces, ou comme les ombres seruent aux couleurs, qu'elles font parestre plus belles.

En second lieu, que les discords doiuent estre sauuez, & comme excusez par les accords precedens, & par ceux qui suiuent; mais parce que l'on peut tousiours rencontrer de nouvelles manieres de les pratiquer, particulièrement si l'on vse des trois Genres, & de toutes leurs especes & leurs degrez que l'on void dans le second liure des Instrumens, ie mettray seulement icy des exemples de la pratique la plus commune, à laquelle chacun en ajoutera tant d'autres qu'il voudra.

Ie di donc en 3. lieu, que la Seconde & les autres Dissonances se peuuent faire contre vne partie, par exemple contre la Basse, lors qu'elle tient ferme sur vne mesme note, d'où il arriue que tout ce qui se chante contre les bourdons des Vielles & des Musettes semble bon. Le premier exemple fait voit

la pratique de la Seconde entre deux Tierces mineures, aussi bien que la Quarte qui est aussi entre deux Tierces.

Exemples de la Seconde & de la Neufiesme.

I II III IV V

5 3'2 3'4 34' 6 321 5 10' 9 56 10' 9 4 6 10 9 5' 3' 8 7 6 5 3 2 3' 1

Le second exemple la fait voir entre la Tierce majeure, & l'Vniffon; les 3. fait voir la Neufiesme, c'est à dire, sa replique, entre la Dixiesme mineure, & la Quinte: elle est encore entre la Dixiesme majeure, & la Quinte à la fin du 4. exemple: & finalement la Seconde paroist entre les deux Tierces au dernier exemple, dans lequel la Septiesme se trouue aussi entre l'Octaue & la Sixte majeure; de sorte que ces deux portées de Musique contiennent quasi toutes les Dissonances, car le Triton est à la fin du premier exemple entre la Tierce majeure & la Sixte mineure, qui le sauue ordinairement. Quant à la Quarte, elle est dans le mesme exemple entre les deux Tierces; & entre la Dixiesme mineure & la Quinte, dans le 4. exemple. Je donneray encore d'autres exemples particuliers, apres auoir expliqué vne difficulté notable propre à la Musique, parce qu'elle se rencontre dans les exemples precedens, & dans les autres que nous donnerons.

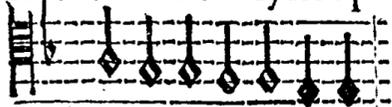
PROPOSITION III.

Expliquer en quelle maniere l'on peut prendre la Syncope Harmonique, dont on use dans le Contrepoint figuré.

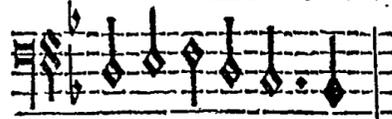
Puisque la Syncope est l'un des plus grands ornemens de l'Harmonie, il est raisonnable de l'expliquer: or elle ne se prend pas comme dans les Grammeriens, où elle signifie l'absence d'une lettre ou d'une syllabe dans vne diction, comme lors qu'on dit *compositus*, & *virum* au lieu de *compositus* & de *virorum*; ny comme en la Medecine, où elle signifie la defaillance de cœur, mais (du moins quelquefois) pour la diuision d'une note, par exemple d'une Semibreue, en 2. 4. ou 8. parties, de sorte qu'elle seroit mieux nommée *Dierése* que *Syncope*, quoy que ie ne vueille rien innouer en cette matiere, non plus qu'ez autres, desquelles il n'est question que des vocables qui signifient indifferemment tout ce que l'on veut.

Je di donc que la *Syncope* prise en ce sens consiste dans la diuision mentale que l'on fait d'une note en deux ou plusieurs parties, de sorte que deux ou plusieurs notes d'une partie respondent à vne seule note de l'autre partie, comme l'on void dans les exemples precedens, & particulièrement dans le premier & le dernier, car la 2. & la 3. minime de la Basse respondent à la seconde note du dessus, qu'elles diuisent tellement que la 2. note, c'est à dire,

le *mi* d'*Emi* respond à la premiere partie de la semibreue du Dessus, c'est à dire au *ré* de *Gré*, contre laquelle elle fait la Tierce mineure, & la 3. minime de la Basse, c'est à dire le *fa* de *Ffa* respond à son autre moitié, contre laquelle elle fait la *Seconde*, ou le *ton*: en ce sens la premiere semibreue du Dessus est syncopée; ce qui arriue semblablement à la semibreue qui suit, contre laquelle battent la 4. & 5. minime, c'est à dire, le *ré*, & l'*ut* de *Dré* & de *Cut*, qui font la *Quarte* & la *Tierce* contre le *fa* de la semibreue. Or si l'on vouloit reduire ces syncopes en de simples notes, il faudroit les escrire ainsi:



afin que chaque note de la Basse frappast contre chaque note du Dessus: ce que l'on ne fait pas ordinairement, à raison que les notes syncopées ont



plus de grace, & sauvent mieux les Dissonances, que celles qui ne le sont pas, & qui frappent ensemble.

Mais les syncopes qui sont dans le 2. & dans les autres exemples, sont prises suiuant la pratique ordinaire, car la premiere partie de la premiere semibreue du *Dessus* respond à la seconde minime de la *Basse*, & la seconde partie bat contre la premiere partie de la premiere semibreue de la *Basse*, dont la seconde partie frappe contre la seconde minime du *Dessus*, de sorte qu'il y a deux syncopes dans cet exemple, à raison de deux semibreues syncopées, ce qui est fort agreable & plein d'artifice dans la Musique, particulièrement quand toute la Composition est tellement syncopée qu'il n'y a quasi nulle mesure sans syncope. Or les Praticiens reconnoissent cette seule maniere pour syncope, & non la precedente. L'on void encore les mesmes sortes de syncopes dans le 3. & 4. exemple, dans lequel le point du *Dessus* bat contre la troisieme partie de la seconde semibreue de la *Basse*, & la noire bat contre sa 4. ou derniere partie. Je laisse le 5. exemple où le point & les 3. noires suiuanes batent contre la premiere semibreue du *Dessus*, laquelle par consequent elles diuisent en 4. parties, comme 8. crochuës la diuiseroient en 8. parties égales: de maniere que la diminution que fait vne partie contre vne autre est vne espece de syncope, quoy que differente de celle des Praticiens, comme ie diray apres auoir expliqué la pratique des autres Dissonances.

PROPOSITION IV.

Expliquer la pratique du Triton, du Semidiapente, ou Quinte diminuée, & de la Septiesme dans les Duo.

Je ne donne point icy la raison du Triton, ny des autres discords par les Nombres, parce que cela a esté fait tres-exactement dans le 2. liure des Dissonances, c'est pourquoy il suffit d'ajouter icy les meilleures manieres dont elles se pratiquent dans la Composition, auxquelles chacun en pourra encore ajouter plusieurs autres. Or le premier exemple a le Triton dans son propre lieu, à sçauoir depuis *Ffa*, iusques au *mi*, & est sauué par la *Sexte mineure*, qui le suit dans les trois premiers exemples, car il est sauué & suiuy par la *Sexte majeure*, dans le 4. exemple. Quant au 2. exemple, il met le Triton hors de son lieu naturel, par le moyen du *Bmol* d'*Elami*, lequel fait le Triton avec le *mi* d'*Amilare*: Le 3. Triton est de *Bfa* en *Emila*, & est le mes-

me que le premier & le 4. de Ffa en \sharp mi, transposé d'une Quarte en haut. Il se peut encore faire en tous les endroits où l'on voudra, par le moyen du b mol ou de la diese, particulièrement dans le systeme & l'echelle de l'Octave diuisée en 12. demi-tons égaux. que l'on void au bas de cette page.

Exemples du Triton.



Or il faut remarquer que ce discord est pratiqué par le moyen de la syncope, comme le precedent, que l'on appelle *Seconde*: de sorte que l'une des plus frequentes industries des Compositeurs consiste à syncoper les notes pour employer plusieurs intervalles qui ne seroient pas bons autrement: ce que l'on peut encore considerer dans les exemples de la faulse Quinte, que l'on nomme *Semidiapente*, ou Quinte affoiblie & diminuée: par où il est euident que l'on a besoin de l'Octave diuisée en 12. demi-tons, comme elle est sur l'Orgue, & que la Gamme ordinaire d'Arctin n'est pas suffisante pour la composition: c'est pourquoy il seroit à propos d'enseigner les enfans à faire & à chanter les demi-tons dans tous les endroits, comme depuis C sol, & D sol en montant & en descendant, aussi bien que depuis Emi & \sharp mi, & pour lors on auroit la Gamme qui suit, laquelle j'ay expliqué bien exactement dans le 3. liure des Genres, Prop. dix-huict & dix-neufiesme. Je di donc que l'on doit enseigner à chanter suiuant ces lettres, qui commencent par Fut, ou par telle autre lettre qu'on voudra, car les treize lettres sont

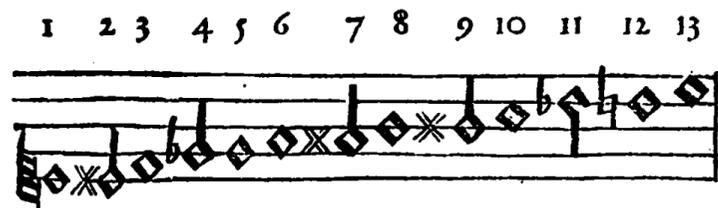
F. F. G. G. A. B. \sharp . C. C. D. D. E. F.
 ✕ ✕ ✕ ✕

vn cercle qui roûle toûjours, & esquelles on trouue toûjours la mesme chose, lors qu'on est aussi esloigné des vnes que des autres: & si l'on ne veut point vser de dieses pour hausser chaque lettre d'un demi-ton, l'on peut vser des petites lettres entre les grâdes pour signifier les demi-tons, de sorte que chaque note ou lettre sera chromatifiée en cette façon, suiuant les treize notes

F. f. G. g. A. B. \sharp . C. c. D. d. E. F.

lesquelles ie repete icy, en les commençant par C sol; car il n'importe nullement par où l'on commence. Or cecy estant posé, ie dis que le Triton

Octave diuisée en douze demi-tons.



peut estre fait également en tous les endroits où l'on voudra, comme il a esté mis cy-deuant du Bfa d'Elami au la d'Ami, c'est à dire, suiuant ces notes, de la 4. à la 10. car le Triton contient 6. demi-tons: il faut dire la mesme chose de la faulse Quinte, laquelle est du mi d'Emi au fa de Bfa, c'est à dire, de la 5. note à l'onzième, car elle ne con-

rient que 6. demi-tons , comme le Triton , dans l'Octave de 12 demi-tons égaux : mais parce que j'ay montré leur différence dans le Systeme de Ptolomée, qui suit les raisons exactes , dans le liure des Dissonances , j'ajoute les exemples de cette Quinte diminuée , dont le 1. la met entre la 4. & la 3.

Exemples du Semidiapente.

Le second exemple met la Quinte diminuée , de la feinte de *F ut* , iusques au *sol* de *G sol* ; elle est entre deux Tierces mineures : le 3. exemple la fait voir de *mi* en *F ut fa* , dans son propre lieu , entre la Sixte mineure & la Tierce majeure : Le 4. la met deux fois entre les deux Tierces.

Or il est à propos de remarquer que la plus part des Praticiens distinguent la fauce Quinte d'auec le Triton , à raison que ces extremittez sont éloignées de 5. chordes , notes , ou sons dans l'echelle ordinaire de la Musique ; ce qui leur persuade que cet interualle est plus grand que celuy du Triton , qui n'est éloigné que de 4. chordes ; ce qui est veritable sur le Monochorde qui suit les raisons exactes de l'Harmonie ; mais ils sont vne mesme chose dans le Systeme precedent d'égalité , lequel se rencontre sur le manche des Violes , & des autres Instrumens à chordes , ou du moins y reüssit lors qu'on en vse. Apres auoir considéré les manieres de sauuer , & d'employer la fauce Quinte , il faut montrer comme la Septiesme se doit pratiquer : ce qui se void clèrement dans les exemples qui suiuent , dont le premier met la 1. Septiesme mineure par syncope entre les deux Sixtes , du *re* de *Dre* iusques au *sol* de *C sol* , & la seconde Septiesme mineure de *Cut* en *B fa* , de sorte que le premier exemple contient deux Septiesmes , comme fait

Exemple de la Septiesme.

le second , lequel met la premiere Septiesme entre l'Octave & la Quinte , & la 2. entre la Quinte & la Tierce mineure. Le 3. exemple la fait voir entre la Sixte mineure & la Quinte ; & le 4. entre l'Octave & la Sixte majeure. Ce qui suffit pour connoistre comme l'on peut employer la Septiesme tant mineure que majeure dans toutes sortes de Compositions. Et parce qu'elles ne sont pas desagreesables estant pratiquées comme nous auons dit , elles pour-

Or apres auoir donné tous ces exemples, il faut faire voir toutes les manieres dont la *Quarte* se peut pratiquer tant à deux qu'à trois & quatre parties, car quelques-vns la mettent entre les *Dissonances*, mais sans beaucoup de raison : quoy qu'il en soit, la *Fantaisie* qui suit, laquelle a esté composée par le sieur de Coufou en faueur de la *Quarte*, monstrera toutes les manieres dont on peut faire le *Diatessaron* tant en *syncope*, que hors de *syncope*, de sorte qu'il ne faut rien souhaitter apres cette piece de *Musique*, dautant qu'elle met la *Quarte* tant à la fin qu'au milieu, & au commencement de la mesure ternaire, & mesmes apres auoir pausé. Il maintient qu'elle n'a iamais esté pratiquée en plusieurs manieres dont il se sert, quoy qu'elles soient toutes excellentes tant à l'oreille que par raison, sans que nul Musicien y puisse rien treuver à redire, & sans que l'oreille mesme apperçoine l'employ d'une bonne partie desdites manieres, de sorte qu'elles sont plustost à admirer qu'à reprendre : parce que ladite *Quarte* y est mise avec toutes les obseruations necessaires, & en son lieu naturel, comme ceux-là iugeront aysement qui entendent les raisons de la *Musique* : ioint qu'elle entre tousiours en relation des consonances qui l'environnent naturellement, & que pour la faire gouter avec plus de douceur elle est precedée par vne ou plusieurs parties, qui font vn chant qu'elle va imitant en mesme *fugue* ou *contre-fugue*. Que si par hazard quelqu'un la trouue vn peu rude en de certains endroits, il la iugera tres-bonne lors qu'il y aura accoustumé son oreille, & luy arriuera la mesme chose qu'aux disciples de *Pythagore* qui n'auoient pas voulu approuuer les *Tierces* & les *Sextes*, iusques à ce que le temps & la pratique d'icelles, fondée sur la raison, leur a fait connoistre l'excellence de ces Consonances, de sorte qu'il iugera que la *Quarte* est vn excellent accord. Ce n'est pas neantmoins qu'il soit permis à chacun de la pratiquer en toutes ces façons, si l'on n'y sçait quant & quant apporter les mesmes precautions & le mesme raisonnement que celuy qui les a pratiquées le premier. Cette *Fantaisie* seruira encore pour plusieurs autres choses necessaires à ce liure, car le *Contrepoint* y est obserué fort estroitement, avec l'ordre requis de toutes les Consonances. L'on y void aussi le *Triton* & la faulse *Quinte* pratiquez en autant de sortes que l'on peut quasi desirer, avec la *Seconde*, la *Septiesme*, & leurs repliques, qui y sont presques en toutes les façons possibles. De plus l'on y void comme se doiuent faire & pratiquer les *suppositions* & les *fugues* tant à droict qu'à rebours, comme vne partie en imite vn autre en *contre-fugue*, & comme les *fugues* sont redoublées. D'ailleurs elle sert pour asseurer plusieurs à chanter leur partie, particulièrement en mesure ternaire, car quiconque sçaura toutes les parties de cette *Fantaisie*, chantera par tout & en toute sorte de *Musique*, pour difficile qu'elle soit : aussi nul ne la peut-il chanter comme il faut, sans l'auoir preueuë ; ce qui n'arriue pas à cause d'aucuns interualles extrauagans, puis que les Chants en sont fort agreables & tres-chantables en toutes les parties, mais parce que l'on ne void pas d'ordinaire cette diminution, & ce changement en mesure ternaire, quoy qu'il n'y ait rien d'extraordinaire.

Liure cinquiesme

Fantaisie à quatre, composee par le Sieur de Coustu, Chanoine de S. Quentin.

DESSVS.

The 'DESSVS' section consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of 16th-century lute tablature, using diamond-shaped notes on a six-line staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with an asterisk (*). The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

TAILLE.

The 'TAILLE' section consists of eight staves of music. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a 3/4 time signature. The notation is similar to the 'DESSVS' section, using diamond-shaped notes on a six-line staff. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

de la Composition.

En faveur de la Quarte.

The image displays a musical score for a quartet, consisting of 14 staves of music. The notation is in a historical style, featuring diamond-shaped notes and stems. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a '3' indicating a triplet. The music is written in a single system, with each staff containing a different part of the ensemble. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final staff.

Liure cinquiesme

Fantaisie

DESSVS.

This block contains the musical notation for the upper part of the piece, labeled 'DESSVS.'. It consists of eight staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with frequent beaming and slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

TAILLE.

This block contains the musical notation for the lower part of the piece, labeled 'TAILLE.'. It consists of eight staves of music. The notation is similar to the upper part, with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

de la Composition.

En faueur de la Quarte.

H A V T E C O N T R E.

The upper part of the musical score consists of eight staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th-century French keyboard or lute music, featuring a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and is punctuated by frequent rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

B A S S E.

The lower part of the musical score consists of eight staves. Each staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th-century French keyboard or lute music, featuring a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and is punctuated by frequent rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Il faut aussi obseruer qu'il n'y a pas vne seule faulſe relation pour petite qu'elle ſoit, non pas meſmes entre toutes les parties du milieu; ce qui n'a pas donné peu de peine à ſon Auteur qui a fait cette piece pour vn deſſein qu'il declarera ailleurs. D'abondant l'on remarquera en quelles parties de la meſure ternaire l'on doit mettre les ſyncopes pour faire paſſer les Diſſonances, car il reprend l'abus de ceux qui les mettent dans la 3 partie de la meſure, les ſyncopes qui font paſſer les Diſſonances ne deuant eſtre qu'en la premiere & ſeconde partie de la meſure, & non en la troiſieſme, c'eſt à dire, que ſi l'on vſe du temps parfait, en faiſant trois ſemibreues à la meſure, comme il fait en cette Fantaiſie, il faut que la breue ſyncopée cōmence en leuant ou en frappant, afin que les Diſſonances ſe facent en la premiere ou ſeconde partie de la meſure ternaire, & non en la troiſieſme: quoy qu'il ſoit permis dans ce temps parfait de ſyncoper toutes les ſemibreues en chaque partie de la meſure pour paſſer les Diſſonances qui ſe treuueront en la ſeconde partie de ladite ſemibreue ſyncopée, laquelle ſe peut ſyncoper au commencement de la meſure ternaire par le moyen d'une minime, ou par ſa pauſe ou valeur. Finalement l'on verra dans cette piece comme l'on doit traiter vn Mode avec toutes ces cadences, & pluſieurs autres choſes tres-vtiles & neceſſaires que l'on y peut conſiderer, ſans qu'il ſoit beſoin de les deduire plus particulièrement.

COROLLAIRE DES SYNCOPES HARMONIQUES.

Monſtrer la maniere dont les Praticiens vſent des Syncopes, & quant & quant l'employ des Diſſonances.

ENcore que j'aye pris la *Syncope* dans la troiſieſme Prop. pour la diuiſion réelle ou mentale, que l'on fait d'une note en deux, quatre, ou pluſieurs parties égales, ou ſi l'on veut inégales, neantmoins les Praticiens n'appellent pas cette pratique *Syncope*; car ils veulent qu'elle arriue ſeulement lors que la note d'une partie eſt tellement oppoſée à l'autre, que la premiere partie de l'une reſpond à la ſeconde de l'autre, ou au contraire; par exemple, lors que le Deſſus chante *re, mi, fa* dans le premier exemple, & la Baſſe *ut, re*. La ſeconde moitié de la minime de cette Baſſe reſpond à la premiere partie de la minime du Deſſus, & la ſeconde moitié de la minime du Deſſus reſpond à la premiere moitié de la minime de la Baſſe; de forte que la *Syncope* eſt une eſpece de liaison d'une note de quelque partie avec deux notes de l'autre, ce que l'on peut exprimer en quelque ſorte avec les dictions ordinaires *ut, re, mi, &c.* car ſi le *mi* d'une partie, par exemple, de la Baſſe, eſt tellement diſpoſé, que ſa 2 lettre ou ſyllabe reſponde à la premiere ſyllabe du Deſſus, *la*, & la ſeconde ſyllabe de ce *la* à la premiere ſyllabe ou lettre de la ſeconde note du Deſſus *re*; cette mutuelle corréſpondance enclauée, & engagée fera la *ſyncope* en cette maniere, | L A | mais les exemples des notes qui ſuiuent font mieux comprendre la MI RE *Syncope* que toute ſorte de diſcours.

Exemples des Syncopes.

I II III IV V VI VII VIII

5 6 5 6 5 4 3 8 7 6 3' 2 1 3 4 5' 3 5 6 5' 3 3 4 5 3 3' 10' 5 8

Car les 4 premiers exemples montrent ce que j'ay expliqué pour le premier, & le 5 fait voir que la seconde moitié de la semibreue de la Basse répond à la première moitié de la semibreue du Dessus, dont la dernière moitié répond à la première minime de la Basse. Où il faut remarquer que cette syncope commence tousiours en leuant lors qu'elle se fait entre les semibreues, quoy que plusieurs tiennent qu'il est indifferant de les faire tant en baissant qu'en leuant. L'on peut encore faire la syncope sur le 2 & le dernier quart d'une note, & en mille autre manieres que l'on peut inuenter: ce que ie laisse pour l'exercice des Praticiens.

Quant aux Dissonances qui sont employées à la faueur des dites Syncopes, il est aisé de les discerner, car les nombres de dessus, marquent les Consonances & les Dissonances, suiuant nostre methode ordinaire, c'est pourquoy ie n'ajouteray rien à cette Proposition, que ce petit exemple de Zarlin.

Exemple de quinze mesures des Syncopes de Zarlin.

5 6 7 8 6 6' 5 8 7 6 8 6' 4 3 5 8 7' 6 5 3' 6' 4 3' 3' 6' 4 3' 3 6 7' 6' 7' 6 8

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Quant au *point*, que l'on nomme *d'augmentation*, lequel vaut tousiours la moitié de la note qui le precede immediatement, & vaut autant que celle qui suit, il doit tousiours estre consonant avec les notes des autres parties; & si est quelquefois dissonant, ou que l'on face la Quarte contre luy, l'on doit tousiours descendre par vn degré conjoint apres auoir fait ledit point, si l'on veut que les Compositions ayent bonne grace.

Ledit Zarlin dit que la *Syncope* est vne transposition d'une note qui se lie à vne autre note, & qu'elle se continuë iusques à ce qu'elle rencontre vne semblable note, qui ne soit point liée, afin de la faire rentrer dans la mesure dont elle est sortie: & que quand la semibreue se chante en leuant, elle est dite *syncopée*. Mais il defend de syncoper les mesures, de peur d'embrouiller les Chantres, & de rompre la mesure & le temps, qui tombe naturellement sur le commencement de chaque note, quoy que plusieurs Praticiens rompent maintenant la mesure fort souuent, & qu'ils mettent l'une de leurs plus

grandes industries en cette maniere de syncope. Or il faut remarquer vne fois pour toutes que plusieurs Compositeurs ne mettent point de dieſe deuant la penultieme note qui fait la cadence, encore qu'elle doiue ſeulement faire le demi-ton avec la note precedente, comme il arriue à l'exemple precedent de Zarlín, parce qu'ils diſent que cette dieſe y doit touſiours eſtre ſous-entenduë, à raiſon de la regle generale qui oblige à faire la Sexte majeure deuant l'Octaue, à laquelle on va par mouuemens contraires, c'eſt pourquoy ie n'y ay point marqué de dieſe.

Il faut encore remarquer que les Syncoptes ſeruent grandement, lors qu'on trouue pluſieurs notes ſur vne meſme corde du ſujet, & qu'il eſt neceſſaire que le Contrepoint procede par interuale, parce que l'on ne peut continuer long temps la varieté des Conſonances ſans difficulté, ſi l'on n'vſe de pluſieurs notes ſyncopees; par exemple, de la ſemibreue, & de la minime avec le point, en changeant touſiours les cordes, comme Zarlín enſeigne dans le 57. chap. Ce contrepoint ſe nomme *lié*, & eſt meilleur & plus agreable que celui où les Syncoptes ne ſont point pratiquées. Et pour ce ſujet la ſemibreue du ſujet ne doit pas tomber entierement ſur le frapper de celle du Contrepoint, mais ſur la moitié, comme il arriue lors qu'elle tombe ſur le point de la minime. Il ſ'appelle encore *lié*, quand le ſujet tient, & que le Contrepoint procede par diuerſes cordes. Surquoy il eſt bon d'auertir que l'vniſſon ſe peut faire ſur la ſeconde partie de la ſemibreue, pourueu que le ſujet & le Contrepoint ne le prononcent pas en meſme temps, ſoit en frappant ou en leuant, car il ne ſ'apperçoit pas ſi fort ſur la ſeconde partie d'vne note comme ſur la premiere, c'eſt pourquoy on peut le faire ſur le point de la ſemibreue & de la minime, lors que la partie eſt diminuée, & que la Muſique eſt à pluſieurs parties.

Or il eſt certain que les Maîtres peuuent vſer de pluſieurs licénces contre les regles ordinaires, lors qu'ils y ſont contraints pour faire bien chanter chaque partie; par exemple, ils peuuent mettre la Quinte apres la Sexte majeure miſe en la 2. partie de la ſemibreue ſyncopee, pourueu que l'vne des parties tienne, car puis que les Secondes & les Septiesmes paſſent à la faueur de la ſyncope, il eſt certain que la Sexte majeure y peut auſſi paſſer: quoy que pluſieurs ſont en difficulté de paſſer de la mineure à l'Octaue, à raiſon qu'elle en eſt plus éloignée que la Sexte majeure de la Quinte; ſi ce n'eſt lors qu'on va à l'Octaue avec vne note noire par degré conjoint & mouuement contraire, où meſme les diſſonances ſont permises, qu'il ne faut pas ordinairement pratiquer ſur des cordes chromatiques, c'eſt à dire dieſées, puis que la dieſe & le *bmol* n'ont eſté inuentez que pour faire les Conſonances, en faueur deſquelles les Chantres doiuent touſiours ſuppleer les dieſes, encore qu'elles ne ſoient pas marquées, comme il arriue lors qu'il faut faire la Tierce ou la Sexte majeure, au lieu de la mineure: mais il faut ſe ſeruir le moins qu'on peut de ces accidens, de peur de changer le mode, & les éuiter particulierement à la premiere ou ſeconde note de la chanſon, car au lieu d'en commencer la modulation par le troiſiesme mode, par exemple, elle commenceroit par le 2. Et ſi le *dieſis* eſt entre *Gre* & *Ami*, cette modulation n'eſt ny diatonique, ny chromatique, à raiſon qu'on ne peut tellement diſpoſer les cordes du Deſſus, & de la Baſſe, qu'elles ſoient diatoniques.

PROPOSITION VI.

Expliquer la pratique des Consonances, & la suite qu'elles peuvent garder entr'elles pour faire des Compositions agreables, c'est à dire, comme l'on doit passer d'une Consonance à l'autre.

P Vis qu'il n'y a que 8. Consonances, à sçavoir l'Unisson, les 2. Tierces, la Quarte, la Quinte, les 2. Sixtes, & l'Octave, dont les Dixiesmes, l'Onzième, la Douzième, les Treizièmes & les autres repliques obseruent les mesmes loix, nous satisferons pleinement à cette Proposition, en donnant tous les bons passages qui se peuvent faire és Compositions à deux parties, de l'unisson à chaque autre consonance, & de chaque consonance à l'unisson. Or il est certain que tout ce qui se fait à deux parties, se peut à plus iuste titre faire à 3. & à plusieurs parties, qui sont capables de plus grandes licences; de là vient que tout ce qui est defendu à deux, ne l'est pas à 6. ou 7. parties: mais parce que nous serions trop longs à parler de tous les passages permis à 4. 5. & 6. ou à toute autre sorte de nombre de parties, il suffit d'expliquer ce qui est bon à deux, comme l'idée du Contrepoint le plus exact que l'on puisse desirer: & pour ce sujet nous commencerons par l'Unisson, duquel on va à la Tierce mineure, & aux autres Consonances en la maniere qui suit, dans laquelle les nombres d'entre les notes sont tellement disposez que le premier signifie la Consonance d'où l'on passe, & qu'on laisse; & le second signifie celle à laquelle on passe; par exemple, l'unité 1. signifie l'Unisson, duquel on passe premierement à la Tierce mineure représentée par vn 3' marqué d'un accent, afin de la distinguer de la majeure marquée avec le mesme 3 sans accent: il faut dire la mesme chose des deux Sixtes, qui sont ainsi marquées 6', 6. Quant à la Quarte, la Quinte & l'Octave, il n'y en a que d'une espece, c'est pourquoy nous les marquons par 4, 5 & 8.

Il faut encore obseruer qu'après que l'on a passé de l'Unisson à la Tierce mineure, l'on passe de la Tierce mineure à l'Unisson, & ainsi des autres, afin que l'on voye tout d'un coup l'un & l'autre; de sorte que lors qu'on verra 2. nombres, entre lesquels il n'y en aura point d'autre, ils signifieront que tous les exemples qu'ils comprennent & qui sont entre ces deux nombres, appartiennent aux passages d'une mesme consonance; & parce qu'il n'y en a que 2. pour passer de la Tierce mineure à l'unisson, 3' & 1. ne regnent que sur 2. exemples: ce qui est aisé à comprendre, parce que le dernier exemple de chaque Consonance est marqué par le point d'orgue. Cecy estant posé, ie mets icy les exemples suivant l'ordre, & les marques numeriques dont j'ay parlé. Chacun pourra mettre des barres dans son exemplaire pour separer chaque passage d'une consonance à l'autre, comme j'ay fait dans le mien, laquelle presteray librement pour ce sujet, & comme il a esté fait dans les passages de l'Unisson, & de la Tierce mineure à toutes les autres Consonances.

Exemples des passages de l'Vniffon à toutes les Consonances, &
de celles-cy à l'Vniffon.

De l'Vniffon à la Tierce mineure 3' 1 1 3

3 1 1 5 5 1 1 6 5 1 8 8 1

Or l'on ne void point de passages de l'Vniffon à la *Sexte majeure*, parce qu'ils ne valent rien : quant au passage à la *Mineure*, la note qui reuiert à la *Quinte* sauue la dureré. Ce qu'il faut remarquer vne fois pour toutes, afin de sçauoir pourquoy certains passages ont trois notes, au lieu que les autres n'en ont que d'eux; ce qui a esté fait, pour monstrier la consonance qui doit preceder ou suiure le passage dont il est question: par exemple, le premier de la *Tierce mineure* à la *Tierce mineure* est suiuy de l'Vniffon : le premier de cette *Tierce* à la *Quarte* est suiuy de la *Quinte*, & le suiuanr de la 4 à la 3' en est precedé, & ainsi des autres: & quelquefois il y a 5. notes, comme au 2. passage de la *Tierce mineure* à la *Sexte mineure*, afin de monstrier la bonne fuite des Consonances: ou 4, comme au passage de la *Quarte* à la *Sexte majeure*, dans les 3. suiuanr, & dans quelques autres.

Voyons maintenant les exemples des passages de la *Tierce mineure* aux autres Consonances, & d'elles à ladite *Tierce*. Ils commencent par deux passages de la *Tierce mineure* à la mesme *Tierce mineure*, car il est permis de faire deux consonances imparfaites de suite, quoy qu'elles soient de mesme espece; & puis on va à la *Tierce majeure* en 3 manieres, & de la majeure à la mineure en 5. manieres, qui sont toutes bonnes & approuuées, car ie ne mets nuls passages mauuais, ou douteux, mais seulement les bons, qui se peuuent faire dans les *Duo* de simple Contrepoint.

En apres on va de la *Tierce mineure* à la *Quarte*, & au contraire, par vne seule maniere; & puis de la *Tierce mineure* à la *Quinte* en 4. façons, & en 6. façons de la *Quinte* à la *Tierce mineure*. Les exemples suiuanr passent en 3. manieres de la *Tierce mineure* à la *Sexte mineure*, & de cette *Sexte* à ladite *Tierce*, en deux façons: de laquelle on va à la *Sexte majeure* en 3. manieres. L'on passe en fin de cette *Tierce* à l'*Octau*e en 3. sortes, & en 4. au contraire. comme l'on void aux notes qui suiuent. *

Exemples des passages de la Tierce mineure à toutes les autres Consonances.

Après auoir donné les passages de la Tierce mineure aux autres accords, il aut ajouter ceux de la majeure aux mesmes accords, sans qu'il soit besoin de repeter ceux qui se font à la Tierce mineure, parce qu'ils precedent dans les exemples que nous venons de donner. Il faut seulement remarquer que ie n'ay pas voulu mettre la qualité de la bonté de chaque exemple, à sçauoir *bon, meilleur, & tres-bon*, tant parce que les Compositeurs ne sont pas de mesme auis sur cet ordre, & cette preference d'agrement & de bonté, qu'afin de donner lieu d'exercice à ceux qui voudront marquer ces degrez dans leur liure, tant par l'approbation de l'oreille que par la raison. Et parce que l'on n'a pas tousiours vn Chantre à commandement, avec lequel on puisse éprouuer tous ces passages, l'orgue à vent ou à chordes dont i'ay parlé, seruiront à cela. L'on void donc dans la Table qui suit quatre passages de la Tierce majeure à la mesme Tierce majeure, & puis deux à la Quarte, 3 à la Quinte, 3 à la Sixte mineure, deux à la majeure, & 5 à l'Octaue, & ceux qui vont à rebours, ou au contraire, lesquels on peut appeller *passages inuerfes*; or on void les vns & les autres dans les notes qui suiuent.

Exemples des passages de la Tierce maieure aux autres Consonances.

The musical examples are arranged in three pairs of staves. The first pair shows a passage from the Major Third to the Major Sixth, with fingerings like 3, 3, 3 4 5, 3' 4, 3 4, 3, and 5. The second pair shows a passage from the Major Third to the Major Second, with fingerings like 5, 3, 3, 6', 6', 3, 3, and 6. The third pair shows a passage from the Major Third to the Major Fourth, with fingerings like 6, 3, 3, 8, 8, and 3.

Quant aux exemples des passages de la *Quarte* aux autres Consonances, il y en a fort peu de bons, c'est pourquoy ie les mets avec ceux de la *Quinte* aux autres Consonances; ausquels i'ajoute encore ceux des deux *Sextes*, afin d'acheuer cette Proposition par la Table qui suit, dans laquelle on voit premierement deux passages de la *Quarte* à la *Quinte*, & vn de la *Quinte* à la *Quarte*. En second lieu, vn de la *Quarte* à la *Sexte* mineure, & vn autre inuerse. En 3. lieu, vn de la *Quarte* à la *Sexte* majeure, & vn inuerse. En 4. lieu, il y a vn passage de la *Quinte* au *Semidiapente*, lequel est sauué par la *Tierce* majeure suiuiante. En 5. lieu, l'on void vn passage de la *Quinte* à la *Sexte* majeure, & vn inuerse, & 3. & à la *Sexte* mineure, & puis deux inuerfes. En 6. lieu, on passe en six façons de la *Quinte* à l'*Octau*e, & en 5. au contraire. En 7. lieu, on void deux passages de la *Quinte* à la *Sexte* mineure. En 8. lieu, de la *Sexte* mineure on passe à la majeure en deux façons, & au contraire en 3. façons. En 9. lieu, l'on passe en 3. manieres de la *Sexte* majeure à la *Sexte* majeure, & finalement de la *Sexte* mineure à l'*Octau*e en vne façon; de la majeure à l'*Octau*e en vne façon, & de l'*Octau*e à la *Sexte* majeure en vne façon. Je laisse les passages de la *Quinte* à la *Quinte*, & de l'*Octau*e à l'*Octau*e, tant parce qu'ils ne valent rien sur l'*Orgue*, que parce que ie les ay mis dans la 21. Prop. du 4. liure de la Composition, page 259. au 3. 4. & 5. exemples. A quoy i'ajoute que ceux qui voudront trouuer quels sont les meilleurs passages de deux ou plusieurs proposez, peuuent vser des raisons que nous auons mis depuis l'onzieme Prop. du mesme liure iusques à la 17. & dans la 8. & 9. Prop. Ioint que la 10. contient tous les autres passages d'une consonance à l'autre, lors qu'ils se font par mouuemens contraires, car

quant à ceux qui se font par mouemens semblables, elle ne les donne pas, mais il est aisé de les y ajoûter, aussi bien que ceux qui se font quand il n'y a qu'une seule partie qui se meut, par exemple, le 3. passage de la Tierce mineure à la majeure, qui se fait par mouemens semblables, se marque par ces nombres 6 5 4, car le Dessus descend de 6 à 5 en faisant la Tierce mineure, & la Basse descend de 5 à 4 faisant la Tierce majeure, de sorte que le Dessus ayant descendu se trouue au mesme lieu d'où la Basse est partie en descendant, & par consequent les mouemens semblables de ces 2. parties sont fort bien expliquez par les nombres precedens. Il est aisé de reduire les mouemens semblables des autres passages aux nombres.

Quant à ceux dont vne partie tient ferme tandis que l'autre se meut, ils sont aussi faciles à expliquer par nombres, comme les raisons des simples Consonances, par exemple, lors qu'on veut exprimer le premier passage de la Tierce majeure à la Quinte, ces 3 nombres 4 5 6, montrent que la Basse tenant ferme sur 4, le Dessus se meut de 5 à 6 en faisant la Tierce mineure, laquelle estant ajoûtée à la majeure de 4 à 5, la Basse se trouue à la Quinte du Dessus: ce que j'ay voulu remarquer, afin que chacun puisse reduire tous les passages des Consonances & des Dissonances sans nulle difficulté.

Le second passage de la seconde Table de la 234. page du 4. liure des Consonances, contient vn passage de la Tierce majeure à la mineure, dans laquelle il n'y a qu'une partie qui se meut par le demi-ton mineur, comme l'on void aux nombres 24, 25, 30. car l'on n'a besoin que de 3 nombres, lors qu'une partie tient ferme; ce qui se montre encore dans le 3 exemple de la 4 Table, 12, 15, 16: dans le 3 de la 4, dans le 5 & 6 de la 6, & dans le 6 de la 7 Table, auxquels on en peut ajoûter tant d'autres que l'on voudra. Mais il suffit d'ajoûter icy le reste des notes qui contiennent les exemples des autres passages approuvez.

Exemples des passages de la Quarte, de la Quinte, & des deux Sixtes aux autres Consonances, & au contraire.

The musical notation consists of six staves. Above the notes are various numbers representing intervals or voice parts. The numbers are: 3 4, 3' 4, 5 4, 3' 4 6', 5 6' 4, 3 4 6, 5 6 4, 5 5' 3. The notation includes treble clefs, notes with stems, and some notes with accidentals (sharps and naturals). The numbers are placed above the notes to indicate specific intervals or voice parts.



Or il ne suffit pas de lire ces exemples, si quant & quant l'on ne considere les degrez ou interualles que fait chaque partie d'une consonance à l'autre, & les relations que les notes ont entr'elles, avec les degrez d'agreement qui se trouuent en chaque passage, afin de tirer le contentement & le profit qui peut naistre de l'Harmonie: ce qui est si aisé à ceux qui auront compris les Tables numeriques des passages, que i'explique dans le 4. liure de la Composition, & les raisons de l'agreement des accords du liure des Consonances, qu'il n'est pas besoin d'en parler davantage: ioint que la pratique de toutes ces Tables se void dans les Compositions à 2, 3, 4, 5, & 6, parties dudit quatriesme liure: dans lesquelles on void aussi les passages des Consonances repetées, ou des repliques aux repliques, lesquels gardent les mesmes loix que ceux des simples Consonances. Quant aux passages des Simples aux Repliques, ou au contraire, l'on ne les peut faire sans de trop grands interualles de l'une ou des deux parties, c'est pourquoy ils ne sont point en v'sage, car la nature des Consonances est de telle condition, que l'agreement de leurs passages & de leur suite depend des degrez conjoints, dont il faut v'ser tant que faire se peut, où si l'on v'se d'interualles, il faut seulement faire ceux qui sont aisez à chanter.

PROPOSITION VIII.

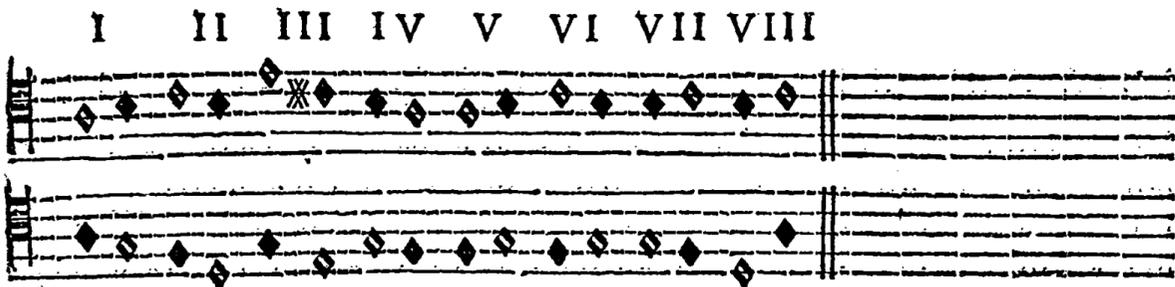
Expliquer les faulses Relations dont quelques Praticiens condamnent l'usage.

LA 8. & la 21. Prop. page 260. du liure precedent, explique si clerement les faulses relations defenduës, & mesmes d'autres relations extraordinaires, qu'il faut seulement icy ajoûter quelques remarques; dont la premiere est que si l'on fait les tons & les demi-tons tous égaux, soit sur les Instrumens ou avec la voix, il n'y a qu'une seule faulse relation du Triton, parce qu'il n'est pour lors nullement distinct de la faulse Quinte, comme i'ay desia remarqué ailleurs; mais si l'on obserue la distinction des tons & des demi-tons, il est certain qu'elle en est differente, & qu'elle le surpasse d'un comma mineur, comme i'ay demonsté dans la 7. Prop. du liure des Dissonances, dans laquelle il faut descendre les notes de la Basse du second exemple en *Gre*, & *Emi*, suiuant l'auertissement que i'en fais pour les fautes de l'impression à la fin du 7. liure des Instrumens, où l'on a mal posé, p. 217. pour 127. au commencement de la page 75.

Or la seule raison qu'ils ont pour defendre la faulse relation du Triton ou de la faulse Quinte, consiste seulement en ce que l'oreille se sent frappée & comme blessée du rapport des deux notes, ou sons qui causent le Triton:

ce qui se rendra plus intelligible par les exemples suiuaus, que par vn plus long discours.

Exemples des faulſes Relations du Triton.



Soient donc dans le premier exemple, qui passe de la Tierce majeure à la Quinte par mouuemens contraires, les deux notes du Dessus *re, mi*, & les 2. de la Basse *fa, mi*: ie dis que le *mi* du Dessus fait le Triton avec le *fa* de la Basse: & que la resonance de ces deux sons est encore dans l'imagination ou dans l'oreille, lors que l'on touche les deux *mi* qui font la Quinte, laquelle n'a pas la force de faire perdre le rapport du Triton, qui est aussi dur à l'ouïe, à l'égard de la Quinte, comme le parfait noir à l'œil, lors qu'il le compare à la blancheur de la neige. De là vient que l'on ne suit pas icy la regle generale, qui oblige de passer des consonances imparfaites aux parfaites par les plus proches, par exemple, de la Sixte majeure à l'Octaue, & de la Tierce mineure à l'Vnison, & non de la majeure: de laquelle il faudroit plustost passer à la Quinte, que de la Tierce mineure, n'estoit le rencontre de ce Triton, qui gaste tout: c'est pourquoy, lors qu'il ne se rencontre point, comme l'on void dans les 3. exemples de la Prop. precedente, qui se font de la Tierce majeure à la Quinte, les passages sont bons.

Touresfois cette relation n'est pas si mauuaise qu'elle ne soit quelquefois permise, comme i'ay fait voir au mesme lieu dans le 5. exemple de la Quinte à la Tierce majeure, lequel est bien couché & permis. Surquoy l'on peut remarquer que c'est vn accident assez merueilleux de trouuer la relation du Triton, laquelle est desia passée, plus desagreable que le Triton mesme, dont l'usage est permis, comme i'ay fait voir dans les exemples des Dissonances. Ce qui a fait conjecturer à plusieurs qu'il ne falloit point euitter cette relation, non plus que celles de la Seconde, & de la Septiesme, qui se rencontrent fort souuent entre les parties, & que ce desagrement ne vient que de l'imagination preocupée de ceux qui la blasment, ou de ce que les Consonances qu'on quitte, ou auxquelles on passe, ne sont pas dans leur iustesse Harmonique des nombres, parce qu'elles sont diminuées ou augmentées d'un comma, ce qui est tres-facile à montrer, supposé que l'on suiue le systeme ou Diatonic parfait, que i'explique dans le liure des Genres, car lors qu'elles seront parfaites, il faudra conclure que la relation du Triton ne sera pas mauuaise, si cette speculation est veritable. Mais il est tres-mal aisé de iuger si elle sera desagreable, ou non, à raison que si toutes les oreilles des bons Maistres ne se rapportent pas, l'on ne peut conclure pour le party que l'on doit suiute, car bien qu'il y en eust cent qui trouuaissent cette relation mauuaise, & qu'il n'y en eust que 2. ou trois qui la iugeassent permise, & non mauuaise, il se peut faire que ceux-cy meriteront d'estre suiuis en leur opi-

nion, car la pluralité des voix ne doit pas emporter dans les choses physiques, comme dans les morales. Les 5. autres exemples font encore voir autant de Tritons, dont on peut voir le discours dans Zarlino liure 3. chap. 30. lequel traite aussi des fausses relations dans le 31. chap. & des passages d'une consonance à l'autre, & de tout ce qui appartient à la Composition, dans le reste du liure.

Quant aux relations des Secondes, des Septiesmes, & de leurs repliques, on les pratique, à raison qu'il n'est pas possible de les éviter toutes en composant à deux ou plusieurs parties, ou parce qu'elles font des intervalles harmoniques du genre Diatonique. Le second exemple contient aussi la même relation du Triton, qui se fait en passant de la Quinte à la Sixte majeure; & le troisieme exemple le Triton depuis l'*ut* de *Gut* jusques à la feinte de *Cfa*. Il y a encore d'autres relations défendues, à sçavoir de l'Unisson, & de l'Octave tant diminuées qu'augmentées, comme l'on voit dans les 10. exemples suivans, dans lesquels j'ay aussi mis la fausse Quinte en deux façons,

Dix exemples des fausses Relations.



dont les deux premiers enferment la relation de l'Unisson superflu, ou de la Seconde mineure; le deux & le troisieme contiennent l'Unisson diminué de la même Seconde; le cinq & le sixieme ont la fausse Quinte; le sept & le huitieme l'Octave diminuée, ou la Septiesme majeure, & les deux derniers ont la superfluë, ou la Neufiesme mineure. Où il faut remarquer que les fausses relations se rencontrent seulement entre les notes noires de chaque exemple, de sorte qu'elles seruent autant, comme si l'on tiroit vne ligne de l'une à l'autre pour les joindre.

Ceux qui voudront user du Genre parfait & de tous ses degrez & intervalles, ou qui voudront pratiquer ceux qui se rencontrent dans le systeme des tons diuisez en 5. dièses, ou de toutes les sortes de tons & de dièses que nous auons expliqué dans le liure des Genres, & dans le 2. des Instrumens, trouveront encore vne tres-grande multitude de fausses relations, qui pourront enrichir les Chants, les Airs, & les Compositions, mais il suffit d'auoir apporté les ordinaires, sur lesquelles on en formera tant d'autres que l'on voudra, si l'on veut faire tout ce qui est possible dans l'Harmonie. Or apres auoir parlé de ces rencontres facheuses, j'ajoute le discours des syncopes, qui seruent à sauuer les dissonances, & qui enrichissent merueilleusement les Compositions, afin de supplier ce qui precede dans la 3. Prop. qui ne contient pas tout ce qui appartient à cet accident; & que l'on ne puisse rien desirer sur ce sujet si ce n'est vn plus grand nombre d'exemple que chacun fera à son loisir.

PROPOSITION VIII.

Expliquer les Cadences tant parfaites qu'imparfaites, & rompues, dont il faut user dans les Compositions de Musique, & qu'elles en sont les especes.

LA Cadence Harmonique est la modulation de deux ou plusieurs parties, par laquelle on finit le Chant; & parce que la fin des Compositions doit estre parfaite, afin de laisser vn contentement particulier, & vne entiere satisfaction à l'oreille & à l'esprit, elle doit se terminer par l'Vnisson ou par l'Octaue, quand elle est parfaite, & qu'on ne passe pas outre, afin que l'auditeur ne puisse rien souhaiter de plus doux, de plus agreable, & de plus parfait: & lors qu'elle est imparfaite, comme il arriue au milieu ou en quelques autres parties notables du Chant, elle se termine par la Quinte, ou par l'vne des Tierces ou des Sextes. Or il n'est pas necessaire d'expliquer les cadences d'vne partie qui chante toute seule, parce que les chordes modales, ou principales de chaque mode, qui doiuent seruir pour les Cadences d'vn simple Chant, sont si bien marquées dans la 16. Prop. du 3. liure des Genres, qu'il n'est pas besoin d'en parler dauantage. Or la Cadence ordinaire se fait à l'Vnisson ou à l'Octaue entre deux parties de simple Contrepoint, quand elle est parfaite; & pour lors les notes sont de semblable valeur, & n'admettant point de dissonances, qui sont reseruees pour les Cadences du Contrepoint figuré, lequel vse de syncopes, par le moyen desquelles on pratique plusieurs dissonances qui donnent vne grace particuliere à la cadence, laquelle doit estre composée de trois notes pour le moins, quoy que quelques-uns estiment que deux suffisent. Mais les exemples qui suiuent feront mieux comprendre leur vsage que ne feroit vn discours plus ample. Je di donc que les Cadences suiuantes, qui se font à l'Vnisson & à l'Octaue, sont fort agreables, & propres pour finir les Duo de simple Contrepoint.

Cadences à l'Vnisson.

Cadences à l'Octaue.

I II III IV V VI VII VIII IX X



Or l'on void dans les quatre exemples, qui finissent par l'Vnisson, que la cadence se fait par mouuemens contraires, comme il arriue aussi aux six exemples des Cadences, qui se terminent à l'Octaue, car si la partie du Dessus monte, la Basse descend, & au contraire: mais lors qu'on finit à l'Vnisson, il faut que la seconde note de l'vne des parties fasse la Tierce mineure avec la seconde de l'autre, afin que l'vne monte ou descende par le demi-ton, tandis que l'autre se meut par le ton, pour arriuer à l'Vnisson. Quant au passage de la troisieme note à la seconde de la Cadence, l'vne des parties peut faire l'interualle de la Quarte, comme fait le Dessus du troisieme exemple,

ou celuy de la Sixte mineure, comme fait la Basse du quatriesme exemple, ou tel autre qui sera necessaire pour arriuer à la Tierce mineure susdite, selon que l'on en sera éloigné: de là vient que quelques-vns considerent seulement les deux dernieres notes de la Cadence, comme necessaires & essentielles.

Quant aux secondes notes des Cadences qui finissent par l'Octaue, elles doiuent tousiours estre éloignées de l'interualle de la Sixte majeure, afin que l'une des parties fasse le ton, & l'autre le demi-ton par mouuemens contraires pour passer à l'Octaue, comme l'on void dans les exemples precedens.

Le Contrepoint figuré fait tellement ses Cadences, qu'il fait la seconde par le moyen de la syncope, laquelle est suiue de la Tierce mineure, d'où l'on va à l'Vnison, comme l'on fait la Septiesme deuant la Sixte majeure, sur la seconde partie de la notée syncopée, lors que la Cadence se termine à l'Octaue, ce qui est aisé à comprendre par les cinq exemples des Vnissions suiuan.

Cadences de Contrepoint diminué à l'Vnison.

The image shows five examples of cadences, labeled I through V, arranged in two staves. Each example consists of two staves of music. The notes are diamond-shaped, and the rhythm is indicated by stems and flags. The examples show different ways of resolving a dissonance to a unison.

Il est aisé d'en voir plusieurs autres dans le 51. chap. du 3. liure de Zarlin, & dans le 19. liure de Cerone, où il met treize sortes de Cadences à deux, 34 à 3; 128 à 4; 104 à 5; 53 à 6; 8 à 7, & plusieurs autres à huit voix, de sorte que l'on a dans son liure tout ce que l'on peut desirer en ce sujet. Surquoy il faut remarquer que la Cadence parfaite, dont nous auons parlé, est en quelque maniere semblable à la peroraison, ou à la conclusion d'un discours, ou à celle d'un syllogisme, & d'une demonstration, comme les Cadences imparfaites, dont nous allons parler, ressemblent à l'une des propositions, ou à l'un des membres d'une periode, car elle monstre que le chant n'est pas encore acheué; de là vient qu'on appelle la cadence principale *Clausule*, & *Conclusion*, & l'autre *Entrée*, ou *Mediation*, dont il est aisé de trouuer des exemples dans toutes les Compositions de nostre 4 & 5 liure de la Composition, & particulièrement dans les 12 exemples des 12 Modes de la premiere Prop. du cinquiesme.

La Cadence imparfaite est celle qui se termine à la Quinte, & aux Tierces, ou Sixtes, comme j'ay desia dit; quelques-vns l'appellent *attendante*, parce que l'on attend tousiours la parfaite pour finir le Chant, laquelle se fait le plus souuent à la Basse par l'interualle de la Quinte qui descend, & de la Quarte qui monte, ou au contraire, ou par l'interualle de la Quarte & de la Quinte qui descendent toutes deux, dont il n'est pas besoin de donner d'autres exemples que ceux qui sont dans les pieces à 2, 3, 4, 5 & 6 voix dans le 4 liure de la Composition, & ceux des Instrumens, esquels on void les propres Cadences de chaque partie. Il faut seulement remarquer que lors

qu'on euite la cadence parfaite, de peur de conclure, qu'on appelle cette *fuite* la *rupture* de la Cadence; & qu'il n'y a nulle note sur laquelle on ne puisse faire des Cadences, comme l'on confessera apres l'auoir experimenté, de sorte que l'on peut tellement composer vne piece entiere de Musique qu'elle sera pleine de Cadences tant imparfaites que parfaites.

PROPOSITION IX.

Expliquer les Fugues & Contrefuges, avec leurs Guides, les Consequences, les Imitations, & les Canons.

Les Fugues se peuuent faire en tant de manieres, qu'il faudroit vn liure entier pour les expliquer toutes, particulièrement si l'on vouloit en mettre des exemples: mais parce que ie laisse cette longue pratique aux bons Compositeurs, il suffit d'expliquer en general ce que c'est que *Fugue*, laquelle consiste en deux parties, dont la premiere s'appelle *Guide*, parce qu'elle precede & montre à la seconde partie, qu'on nomme *Consequence*, par quels degrez & interualles elle doit chanter: & parce qu'elle l'imité, on l'appelle *Imitation*, *Replique*, *Redite*, *Echo*, &c. Or la consequence commence pour l'ordinaire à chanter par vne note qui fait la Quinte, ou la Quarte avec la premiere note de la Guide, afin de partir le Diapason Harmoniquement ou Arithmetiquement, quoy que la partie qui fait la Consequence puisse commencer à l'Unisson, ou à la Tierce, &c. de la Guide, ou à tel autre degrez que l'on voudra soit consonant, ou dissonant. La Contrefugue se fait lors que l'une des parties monte, & que l'autre descend par mesmes degrez: & lors que la premiere note de la Consequence est à la Quarte de la premiere de la Guide, on l'appelle *Fuga in Diatessaron*, &c. ce que l'on void clerement dans les 3 exemples qui suiuent; dont le premier éloigne la premiere note de la Replique, d'une Quarte; & le second l'éloigne d'une

Fugue in Diatessaron. Fugue in Diapente. Contrefugue.



Quinte; c'est pour ce sujet qu'il est nommé *Fuga in* ou *ad Diapente*. Or ces exemples ont la pause d'une Minime à la Basse; & la Basse du premier commençant en *Gut*, est éloignée d'une Quarte du *Cfa* du Dessus: au lieu que le *Cut* de la Basse du 2 exemple est éloigné d'une Quinte de *Gsol* du Dessus. Quant au 3 exemple il contient la *Contrefugue*; & chacun de ces exemples contient vne syncope. Il y a encore d'autres *Fugues* que l'on appelle *Doubles*, parce que lors qu'une partie a imité la Guide en commençant à la Quinte, elle fait apres la Fugue à la Quarte, & la Basse avec la Haute-contre font mille gentilleses, tandis que la Taille & le Dessus s'imitent l'une & l'autre; dont on peut voir les exemples dans le 54. & 55. chap. du 3. de Zarlín, & dans le 14. liure de Cerone. L'on appelle aussi la Contrefugue lors que le Consequent

de la Composition.

219

Fantaisie ou Canon du sieur de la Charloniere.

Ultimi erunt primi, & primi ultimi.



In hoc signo ⁊ vinces.



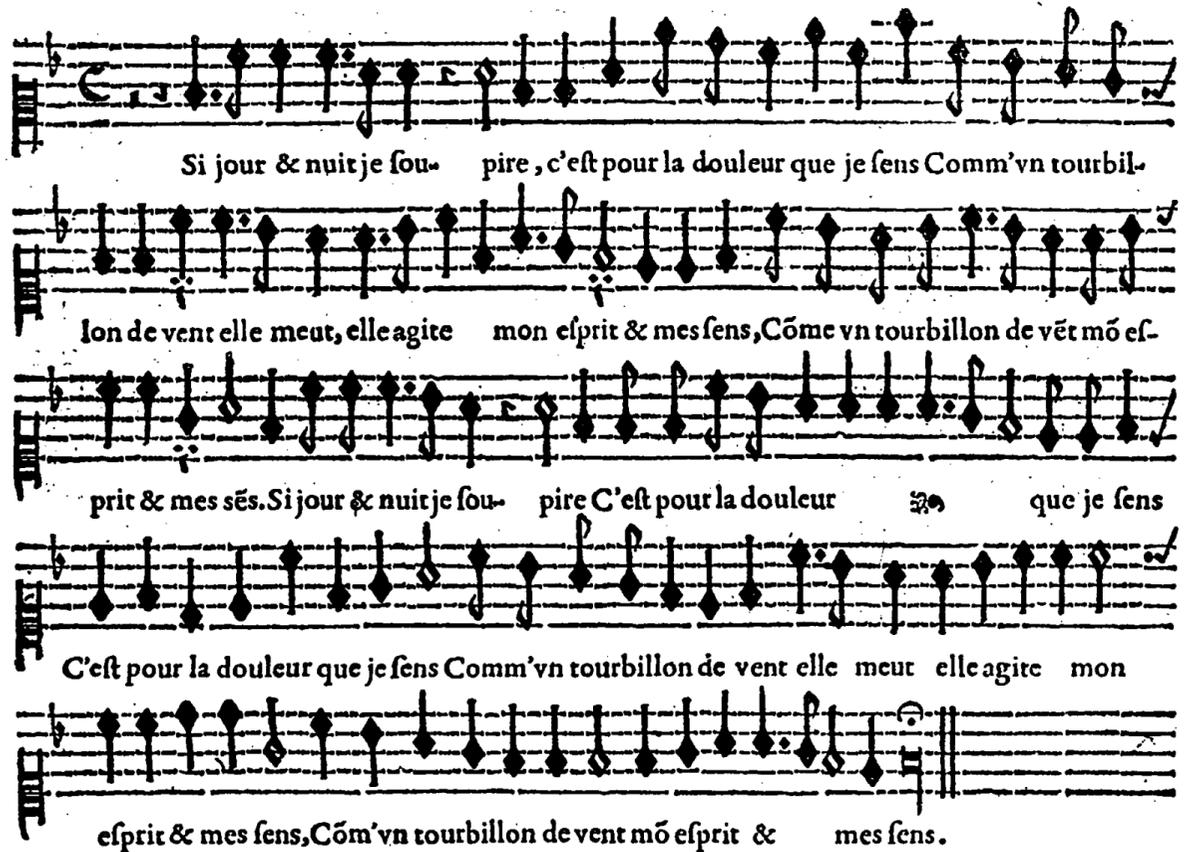
Or ie veux donner l'instruction qu'il m'a enuoyée pour chanter ce Canon. Il faut donc remarquer que la partie où se prend le Canon est la Taille, que l'on void toute entiere sous vne mesme clef, sans se reposer : sur laquelle il y a trois parties, à sçauoir deux Dessus, & vne Hautecontre. Le premier Dessus à vne pause apres la Taille, qui chante la premiere. La Hautecontre en a deux, & le second Dessus en a trois. Le premier & le second Dessus en a 3. Le premier & le Dessus chantent à l'Octaue sur la Taille, & la Hautecontre à l'Vnison; mais avec cet artifice que quand la Taille vient à faire vne cadence de Bassecontre, en chantant *fa, ut, fa*, le premier Dessus sur le dernier *fa*, fait aussi la sienne de *fa, mi fa*. Et sur la note qui vient apres, à sçauoir *Gresol*, on y rencontre vn point d'orgue, ou d'arrest, avec deux pauses; lequel monstre que le premier Dessus ne peut rentrer qu'il ne soustienne contre les autres parties qui chantent vne mesure entiere, afin de poser apres le temps de deux soupirs; ce qui donne lieu à la premiere deuise, *Ultimi erunt primi, & primi ultimi*, d'autant que par cet interuale de temps le second Dessus, qui estoit le dernier, rentre le premier, & ainsi des autres, suivant le temps figuré en la ligne descrite à costé de leur point d'Orgue: & ont, (au lieu de ce signe, ⁊ pour rentrer & chanter) la croix marquée apres la note finale de la Taille, qui donne lieu à la seconde deuise, *In hoc signo vinces*, parce que nulle des parties ne peut rentrer & chanter, si elles n'ont leur recours à la ⁊. De plus, lors qu'on void le point d'Orgue avec la ligne à costé de luy, il faut soustenir autant de temps comme il sera marqué, à sçauoir vn soupir, si c'est vn soupir, ou vn demi soupir, d'vne pause, &c. suivant ce qui sera marqué, & puis il faut rentrer selon la marque, ou s'arrestter du tout, s'il n'y a point de marque, afin de soustenir iusques à ce que toutes les parties ayent acheué leur Chant: ce qui se fait d'ordinaire à la finale. Or ce Canon est sans deux Quartes, & sans faulse relation: & pour le bien chanter il faut auoir des voix bien accordantes, qui sçachent luy donner la grace & l'air en auançant vn peu la mesure, car si elle estoit batuë grossierement & tardiement, on gasteroit tout.

I'en mets encore icy vn du mesme Auteur, parce qu'il est plein d'autres artifices, lequel il a mis en proportion de Musique obseruée, sans deux

Quartes entre les parties, & sans faulſe relation. Il a deux Deſſus & deux baſſes Tailles; & toutes les parties conuiennent dans la lettre, en chantant toutes, *Mon eſprit & mes ſens*. Il dit qu'il eſt en proportion de Muſique, parce que la 2 & la 3 partie font en 2 meſures, ce que la premiere fait en vne; & que la 4 partie fait en 4 meſures ce que la premiere fait en vne; dont les ſignes ſont $\frac{1}{4}$.

De plus les *arſis*, ou leuers de la 1 & 2 partie ſont ſemblables, au lieu que les deux autres parties chantent à la renuerſe ce que la 1 & la 2 chantent: par exemple, ſi la 1 & 2 partie chantent *ut, ſol*; la 3 & 4 chantent *ſol, ut*. Ceux qui ne pourront trouuer la ſolution, ou la partition de ce Canon, & qui la deſireront, peuuent auoir recours à l'Auteur, qui ne la leur refuſera pas, ou ie la leur donneray telle qu'il me la enuoyée: ie mets cependant icy toutes ſes parties en vne, avec les marques que i'ay expliquées.

Canon à quatre voix.



Si jour & nuit je ſou- pire, c'eſt pour la douleur que je ſens Comm'vn tourbil-
 lon de vent elle meut, elle agite mon eſprit & mes ſens, Côme vn tourbillon de vêt mō eſ-
 prit & mes ſēs. Si jour & nuit je ſou- pire C'eſt pour la douleur que je ſens
 C'eſt pour la douleur que je ſens Comm'vn tourbillon de vent elle meut elle agite mon
 eſprit & mes ſens, Côm'vn tourbillon de vent mō eſprit & mes ſens.

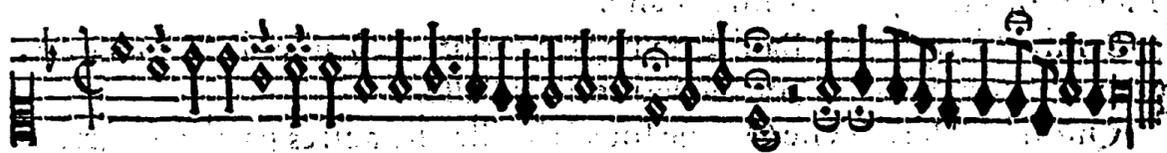
Ceux qui voudront voir vne grande multitude de Fuges & de Canons avec toutes ſortes de Clefs, de Secrets, & d'Enigmes, trouueront de quoy ſatisfaire à leur curioſité dans le 22. liure de Cerone, lequel en eſt tout plein.

Or il faut remarquer que ces Fuges apportent vn grand ornement à la Muſique, car la partie qui precede ſemble fuir deuant celle qui ſuit, & qui luy reſpond en rediſant la meſme choſe; ce qui ſe fait ſeulement dans quelque partie, par exemple, dans 5 ou 6 meſures de la Chanſon; lors que la Fugue eſt libre, ou tout au long, quand elle eſt liée, comme l'on void aux Canons precedens, eſquels toutes les parties rediſent la meſme choſe, & chantent par les meſmes degrez & interualles, & gardent les meſmes temps, & mouuemens: quoy que dans l'imitation on n'aye nul égard aux meſmes interuales, mais ſeulement aux meſmes degrez, comme enſeigne Zarlino au

55. Chapitre, où il met des exemples qu'il est bon de voir pour entendre tout ce qui appartient au Contrepoint meſlé de Fugue & d'imitation. Il remarque auſſi dans le 54. chap. que la Fugue eſt d'autant plus ſenſible à l'oreille, qu'elle eſt plus proche, c'eſt à dire, qu'il y a moins de pauses, quoy qu'elles ſoient plus ingenieufes lors qu'elles ſont éloignées de 3 ou 5 pauses. Je laiſſe mille particularitez que chacun peut remarquer en uſant de toutes ſortes de Fugues, qui ſont ſi libres, qu'on peut ſeulement faire imiter vn, deux, trois ou quatre degrez, mouuemens, ou interualles à l'vne des parties, ou à toutes, car il n'importe, pourueu qu'elles faſſent vne bonne harmonie. Mais ie conſeille à tous les Praticiens de lire Zarlin, particulièrement depuis le 56. chapitre de ſa troiſieſme partie juſques au 67. afin de conſiderer ce qu'il dit du Contrepoint double, & tous les exemples qu'il donne dans le 63 chapitre, pour entendre toutes ſortes de Conſequences, & de manieres de faire ſuiure le Conſequent apres la Guide.

L'on peut encore voir l'excellent Canon de du Caurroy à ſix parties dans la 62 page du 7 liure des Instrumens, où il faut hauſſer d'vne ligne la clef de la 5 partie, comme ie remarqueray à la fin de l'Errata du 6. liure de la Composition. Et parce que Claudin le ieune en a fait vn autre excellent, ie le veux auſſi mettre icy, afin que l'on conſidere le genie & l'induſtrie de ces 2 grands hommes. Ceux qui deſireront la reſolution de cette Fugue, ie la leur monſtreray.

Fugue double à quatre de Claudin le Jeune.



PROPOSITION X.

Determiner ce qu'il faut obſeruer pour composer excellemment à trois & à quatre parties.

IL ſemble que la perfection de l'Harmonie conſiſte dans le nombre de 4 parties, car bien qu'il y en ait toujours vne qui fait la repliche de l'vne des trois autres, c'eſt à dire l'Octaue, ou la Quinzieme, neantmoins cette repetition donne de la grace, & des charmes particuliers à la composition: ce qu'il faut auſſi conclure de la 5. partie & des autres, qui rempliſſent la Muſique d'accords. Et parce que la Baſſe procede par des mouuemens plus tardifs, elle n'eſt pas ordinairement ſi diminuée que les autres, & va ſouuent par les interualles des Tierces, des Quartes, des Quintes, & des Octaues, afin de donner lieu aux autres parties, & particulièrement au Deſſus qui doit chanter par mouuemens ou degrez conjoints, tant que faire ſe peut; comme la Taille doit particulièrement gouverner le Mode, & faire les cadences dans leurs propres lieux. La Hautecontre doit uſer de passages fort elegans, afin d'embellir la Chanſon, ou de reſioüir les auditeurs. Si la composition n'eſt qu'à trois voix, on peut laiſſer la Hautecontre ou le Deſſus; & ſi elle eſt à huit, il faut doubler chaque partie, &c. Or apres auoir choiſi le mode, il faut commencer par l'vne de ſes chordes regulieres que l'on a couſtume

de faire en la Taille, à laquelle on ajoute le Dessus, & puis la Basse, & la Hautecontre, quoy que l'on puisse commencer par telle partie qu'on voudra, ou les faire toutes ensemble, suivant la capacité ou la volonté d'un chacun. Zarlino a dressé vne Table vniuerselle pour ce sujet dans le 58 chapitre, dans laquelle on void premierement les accords que font ensemble le Dessus & la Taille; & puis de combien la Basse peut descendre sous ladite Taille, afin d'y ajouter la Hautecontre qui face de bons accords sur ladite Basse; mais elle ne se doit rencontrer à l'Vnison, ou à l'Octave avec les autres parties, qu'en quatre endroits, à sçauoir lors que les autres parties feront les Tierces, les Sixtes, ou la Quinte, & leurs repetitions.

Mais tout cecy se peut mieux entendre par l'exemple d'un Trio, dont si le Dessus fait l'Vnison avec la Taille, il est necessaire que la Basse face la Tierce, la Quinte, la Sixte, l'Octave, ou l'une de leurs repliques avec la Taille: & si le Dessus fait vne Tierce contre la Taille, la Basse fera necessairement vne Tierce, Sixte, Octave, ou Dixiesme sous ladite Taille. Le reste se void dans la Table qui suit.

Table des accords que peuvent faire les quatre parties de Musique.

De l'Vnison.

Si le Dessus est en Vnison avec la Taille, la Basse sera vne Tierce sous la Taille & la Hautecontre vne Quinte, ou Sixte sur la Basse.

Mais si la Basse est vne Quinte sous la Taille, la Hautecontre sera vne Tierce, ou vne Dixiesme sur la Basse.

Semblablement si la Basse fait vne Sixte contre la Taille, la Hautecontre pourra estre vne Tierce, ou Dixiesme sur la Basse.

Que si la Basse fait vne Octave sous la Taille, les autres parties pourront estre vne Tierce, 5, 6, 10 & 12 contre ladite Basse.

Si elle fait vne 12 contre la Taille, les autres parties pourront faire la Tierce, 5, 6, 10, 12, ou 13 contre ladite Basse.

De mesme si ladite Basse fait la Quinziesme contre la Taille, les autres parties pourront faire la Tierce, 5, 6, 10, 12 & 13 contre la Basse.

De la Tierce.

Si le Dessus fait la Tierce contre la Taille, la Basse fera la Tierce contre la Taille, & la Hautecontre pourra faire l'Vnison, ou l'Octave avec les autres parties.

Si la Basse fait la Sixte contre la Taille, la Hautecontre pourra faire vne Tierce ou 10 contre la Basse.

Mais si la Basse fait l'Octave contre la Taille, la Hautecontre fera la 5 ou la 6 contre la Basse.

Semblablement si la Basse fait la 10 contre la Taille, les autres parties pourront faire l'Vnison ou l'Octave.

De la Quarte.

Quand le Dessus fait la Quarte contre la Taille, la Basse fait la Quinte contre ladite Taille, & la Hautecontre la 3 ou 10 contre la Basse.

Et quand la Basse fait la 12 contre la Taille, la Hautecontre fait la 10 contre la Basse.

De la Quinte.

Quand le Dessus fait la 5 contre la Taille, la Basse fait l'Octave contre elle,

elle, & la Hautecontre la tierce ou 10. contre la Basse.

Si la Basse fait la Sixte contre la Taille, la Hautecontre fera l'Vnifson ou l'Octaue contre les parties.

De la Sixte.

Si le Dessus fait vne Sixte contre la Taille, la Basse fera la Quinte contre la Taille, & la Hautecontre fera l'i ou l'8 avec les parties.

Si la Basse fait la Tierce contre la Taille, la Hautecontre fera la 5, ou la 12 contre la Basse.

Si la Basse fait la 10 contre la Taille, la Hautecontre fera aussi la 5 ou la 12 contre la Basse.

De l'Octaue.

Si le Dessus fait l'Octaue contre la Taille, & la Basse la 3, les autres parties pourront faire la 3, 5, 6, 10, 12, & 13 contre la Basse.

De mesme quand elle fait la Quinte contre la Taille, les autres parties pourront faire la Tierce.

Et si la Basse fait l'Octaue contre la Taille, les autres parties feront la 5, 10, & 13. contre la Basse.

En fin si la Basse fait la 12 contre la Taille, les parties feront la 10 ou 17. contre la Basse.

Par où il est aisé de conclure ce que peut faire la Hautecontre, lors que le Dessus fait vne Consonance avec la Taille, & la Basse vn autre. Or bien que la Taille suiue immediatement la Basse & la Hautecontre la Taille, & que le Dessus soit le plus haut, neantmoins le Compositeur peut quelquefois faire monter la Basse par dessus la Taille, & ainsi des autres, comme nous auons vû dans les exemples de simple Contrepoint du 4. liure. Mais l'vne des choses les plus necessaires dans chaque lieu de la Composition, & particulièrement dans les Cadences, consiste à faire tousiours entendre la Quinte & la Tierce majeure, ou leurs repliques: quoy qu'il ne falle iamais faire la Quinte, lors qu'on fait la Sixte, de peur de faire la Seconde, ou ses repliques: neantmoins l'on ne peut tousiours aisément faire entendre ces consonances dans les Trios, c'est pourquoy l'on s'en peut quelquefois dispenser en faisant l'Octaue au lieu d'elles; quoy que cela ne soit pas permis à quatre, ou à plus de parties, si ce n'est quand la Sixte se met au lieu de la Quinte, car il est pour lors necessaire de faire l'Vnifson ou l'Octaue, & ses repliques. Et si l'on veut auoir vne Harmonie, où il ne manque rien, la plus basse Octaue ne doit point estre diuisée, non plus que la premiere Quinte entée sur ladite Octaue, car il faut encore ajoûter la Quarte pour diuiser la 2 Octaue, auant que d'employer les deux Tierces qui diuisent la Quinte, comme il est aisé de conclure par ce que nous auons démontré dans le premier liure des Consonances depuis la 35 iusques à la 40. Prop. & dans le 5 liure des Instrumens, en parlant des tons de la Trompette.

Outre tout ce que dessus, apres auoir bien consideré la lettre, que l'on veut employer, & choisi le Mode propre pour l'exprimer, la Taille ou la partie qui fait particulièrement entendre le Sujet, & qui entretient le Mode, doit faire les cadences bien à propos, suiuant ce que desire la perfection du discours, & la fin de ses periodes, & doit proceder si reglement, & si agreablement, qu'elle soit iugée comme le fondement, ou l'ame de tout l'harmonie, de sorte que si elle touche les chordes d'vn mode Authentique, la Basse tou-

Liure cinquième

che celles du Plagal qui font des accords ensemble, & au contraire.

En second lieu, la Taille ne doit pas estre éloignée plus d'une Quarte ou d'une Quinte, ou tout au plus d'une Sixte, de la Basse, & le Dessus plus d'une Octave de la Taille pour l'ordinaire, afin que la Hautecontre trouue le lieu de sa modulation entre ces deux parties dans le mode plagal, comme la Basse, & que le Dessus chante dans le mode Authentique, ou naturel, comme fait la Taille, ou au contraire, que la Basse & le Dessus touchans les cordes du mode naturel, les 2 autres parties touchent celles de son collateral, de sorte que le Dessus a mesme proportion à la Hautecontre, que la Taille à la Basse. En 3 lieu, la Taille ou la Hautecontre ne doiuent pas s'estendre hors de leurs Octaves, ou seulement vne ou deux cordes, lors qu'elles facilitent la Composition, ce qu'il faut encore moins permettre à la Basse & au Dessus, dont le plus grand éloignement ne doit estre que d'une Dixneufiesme, ou tout au plus d'une Vingtiesme, parce que les Voix n'ont pas plus d'estendue: mais quant à la Musique instrumentale, on luy peut donner autant d'estendue qu'aux manches, & aux Clauiers. Or la pratique de cette estendue, & de tout ce que nous auons dit dans cette Proposition se treuve les exemples du 4 liure, où l'on void comme les Clefs differentes sont éloignées les vnes des autres d'une Quarte, ou d'une Quinte, afin de donner l'estendue à chaque partie; & lors que l'on n'vse point de Dessus, & qu'on met 2 ou 3 Tailles avec la seule Basse, l'on doit chanter à voix pareilles.

En 4 lieu, l'harmonie & le mouuement doiuent tellement respondre à la lettre, & au discours, que l'auditeur iuge que ce ne soit qu'un seul corps, cōme si la nature mesme auoit fait cette composition, & pour ce sujet il faut vser de la Quarte, & des Tierces & Sixtes majeures, & de quantité de tons pour exprimer la rigueur, l'aspreté, l'amertume, & la cholere: & de demitons, & de Tierces & de Sixtes mineures pour signifier les plaintes, la douleur, & les sospirs. Et pour ce sujet l'on vsera des Modes qui ont leurs demitons les plus éloignez de leurs commencemens, comme du 7, qui commence en *Fut*, ou du premier qui commence en *Cut*, pour exprimer les premieres passions, & de ceux qui ont leurs demitons au commencement ou au 2 lieu de leurs Quintes & de leurs Quartes, pour expliquer les secondes passions, ausquelles les cordes accidentelles faites par le moyen du *bmol* & du *diesis* seruent aussi, car elles sont moins vigoureuses & plus languissantes que les cordes modales, ou naturelles de chaque mode.

Quant aux differents mouuemens, & aux temps & mesures, dont il faut vser en chaque sujet, i'en parle fort amplement dans le 6. liure qui suit.

En 5. lieu, il ne faut pas vser des pauses de la minime ou de la semi minime, qu'aux endroits où le discours aura des virgules, ou deux points; & à la fin des periodes, l'on peut vser des pauses de tel temps qu'on voudra, autrement celuy qui met des pauses mal à propos est semblable à l'Orateur qui se reposeroit au milieu d'un mot, ou auant que le sens de son discours fust acheué.

En 6. lieu, il faut tellement placer chaque note sous chaque syllabe, que l'on ne face iamais de barbarisme, lequel consiste à allonger vne syllabe briefue, ou à faire briefue celle qui est longue; ce qui rend le Compositeur ridicule, & le fait passer pour vn ignorant ou vn mal auisé: quoy que l'on puisse quelquefois mettre deux ou plusieurs notes sous vne syllabe, lors

qu'elles font liées, car il ne faut mettre qu'une syllabe sous lesdites notes, & non deux ou plusieurs. Quant au point qui suit les notes, l'on ne doit point mettre de syllabes dessous, encore qu'il se châte; on peut neantmoins la mettre sous les minimes ou semiminimes, cōme ie feray voir dans la 23 & 29. prop. du 6 liure. Lors qu'une note suit une pause, ladite note doit auoir une syllabe, soit qu'on la mette au commencement ou au milieu de la Chançon; & lors que l'on finit, si la penultiesme syllabe est longue, elle peut auoir deux, trois, ou plusieurs notes. Quant à la derniere syllabe, elle doit auoir la mesme fin que le Mode, & quand on repete quelques paroles, elles doiuent contenir quelque beau sens, par exemple, quelque prouerbe, ou maxime, afin qu'elle s'imprime mieux dans l'esprit.

Ie laisse milles inuentions dont vsent les Compositeurs pour enrichir & varier la Musique, dont on void quelques exemples dans les 12 Duo de la premiere Prop. de ce liure. Ie ne parle point icy de la conduite de la voix, & de toutes les dispositions qu'elle doit auoir pour bien chanter, & pour exécuter en perfection tout ce qui appartient aux recits, aux ports, aux passages, & aux diminutions, parce que ie reserue tout cela pour le 6 liure.

PROPOSITION XI.

Expliquer la maniere de regler, de marquer, de tenir, ou de battre la mesure de Musique, que les Hespagnols appellent Compas.

LE batement de la mesure, laquelle saint Augustin & les autres anciens Latins appellent *Plausus*, n'est autre chose que le baisser & le leuer de la main, qui signifient le temps qu'il faut donner à chaque note: par exemple, la semibreue dure ordinairement vn leuer, & vn baisser de la main, lesquels on peut aussi faire avec le pied, ou en telle autre maniere que l'on voudra; & la minime, que l'on nomme ordinairement la blanche, dure vn leuer, ou vn baisser, & la noire dure la moitié d'un leuer, ou d'un baisser, parce qu'on en fait tousiours quatre à la mesure, laquelle est composée du leuer & du baisser, qui sont égaux dans la mesure binaire; mais le baisser ou le frapper est double du leuer dans la mesure ternaire, dans laquelle on chante deux notes blanches en frappant, & vne seule en leuant: & pour ce sujet l'on met le nombre 3, soit tout seul ou avec vn 2 dessous, au commencement des portées & reglets, lors qu'on chante en mesure ternaire, & le C tranché, ou non tranché, lors qu'elle est binaire, ou égale, ou bien l'on n'y met nul signe, afin que la mesure soit libre: il me semble qu'il suffiroit de mettre le nombre 2 au commencement, ou en tel autre lieu qu'on voudra, deuant les notes qui se doiuent chanter en mesure binaire, comme l'on se contente du nombre 3, pour marquer la ternaire, afin d'oster la multitude des signes, & de faciliter la pratique de la Musique.

Quant à ce qui concerne les differens signes des modes, & temps parfaits & imparfaits, & de la Prolation tant parfaite qu'imparfaite, i'en traite fort amplement dans la 30 Prop. du 6 liure suiuant, lequel est particulièrement dedié aux temps de la Musique, & dans lequel on trouue tout ce que l'on pourroit icy desirer. Or il faut remarquer que la mesure est l'une des principales parties, & des plus necessaires à la Musique, soit que l'on chante en

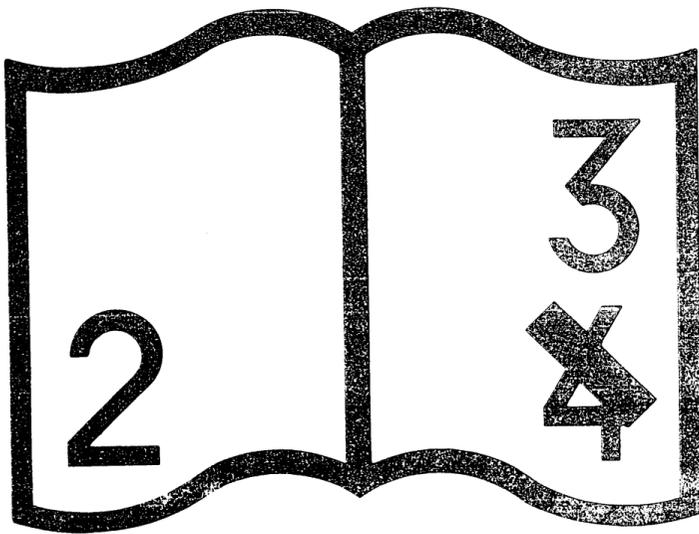
Livre cinquième

partie, à 2, 3, ou plusieurs voix, ou que l'on recite avec vne seule voix, c'est pourquoy ie fais cette Pron. particuliere en la faueur. & dis premiere-

ment qu'il semble que le tement du cœur, du pou à la *systole*, ou compress ou dilatation, & eleua l'ordinaire les temps de soient plus prompts que mesure, ou qu'ils chois seulement vne fois dans heure. Et parce que le f ses extremitiez à vn clou par exemple, vne bale dre, & dont i'ay donné du 2 liure, & dans la 2 l'on peut en vser pour b ou *binnaire*, comme i'ay n Et si l'on veut sen seruir *binnaire*, c'est à dire qui courcir la corde, qu'il deux: ce qui est tres-aisi susdites. Or ce filer pou font chanter, de battre car puis que chacun de f long de trois pieds & de plus lents ou plus vistes ment allonger ou acou des temps que l'on desire

Mais parce qu'ils char naire, en faisant chanter dant le baisser & le leuer rentes du sujet dont ils ti en, s'ils n'vsent d'autant res differentes.

L'on peut encore vs roués de l'Orloge, pou mouuement d'vn flambrant le iour. Ceux qui ce sure par le mouuement afin de tenir le ton ferm qu'elle maniere on la n Chantres à chanter, dai Ballard, dont les 5 ou 6 sortes de temps & de m positions, que l'on iug qui les touche tous en sificiens Maugards, Lazzar



Pagination incorrecte — date incorrecte

NF Z 43-120-12

de la Composition.

325

les Violes & les Clauécins ensemble, & à ceux du sieur Moulinié, lors qu'il a les

oreille delicate & iuste, & l'ima la mesure, quoy qu'ils ne la mar tous ceux qui ioient de mesure ie telle conduite, que lors qu'on on trouue qu'ils n'y manquent amé à garder la mesure tres exa it fasseur d'auoir deux des meil ittes, de sorte qu'il ne faut plus des voix parfaites, dont ie parle r de bien chanter.

N XII.

odes, & aux Tons des Grecs

des Modes depuis la 16 Prop est pourquoy i'ajoite seulement remarqué qu'il faut corriger le e 188. l. 5. où il est dit que le pre car il l'a au 7 ou dernier interua dans les fautes de ce liure, qui de lesquelles il faut corriger auant fautes des autres Traitez qui sont y expliqué si clerement les Ca s les vns d'avec les autre, & de thie, dans le 3 liure, que ie ne suit l'auis de Monsieur Doni, Instrumens, les Tons & Modes car il commence le ton Do ami, de sorte que si le Phrygien, vn ton plus haut, il commen té par Amphion, par Olym vn ton plus haut que le Phry que l'on vucille vser de nostre Myxolydien, inuenté par Sa slus haut, à sçauoir dans l'Ami vne Quarte sous leurs Autenti ené, commencera en *Emi*, le is-Lydien, inuenté par Poly e Sous-mixolydien dans l'Emi erche plus curieuse, parce que r esujet, dont il donne les Til ons & des Modes, où il pro ionstrer l'vsage de l'Harmonie arres, car les anciens sen ser dies, & Dithyrambes; & par Hh iij

Liure cinquieme

partie, à 2, 3, ou plusieurs voix, ou que l'on recite avec vne seule voix, c'est pourquoy ie fais cette Prop. particuliere en sa faueur, & dis premierement qu'il semble que la mesure ait pris son temps & son reglement du battement du cœur, du poulx, ou de l'artere, car le baiffer de la main respond à la *systole*, ou compression & abaisement du cœur, & le leuer à sa *diastole*, ou dilatation, & elevation: quoy que les Musiciens ne suiuent pas pour l'ordinaire les temps de cette systole & diastole, & que les batemens du cœur soient plus prompts que ceux de la main, si ce n'est lors qu'ils precipitent la mesure, ou qu'ils choisissent vn poulx assez lent, comme est celuy qui bat seulement vne fois dans vne seconde minute, c'est à dire, 3600 fois dans vne heure. Et parce que le filet long de trois pieds & demy attaché par l'vne de ses extremités à vn clou, & libre de l'autre, lequel à vn morceau de plomb, par exemple, vne balle de mousquet attachée, qui se meut d'vn costé & d'autre, & dont i'ay donné les iustes experiences depuis la 13 iusques à la 16 Prop. du 2 liure, & dans la 20 du 3 liure des Mouuemens, marque les secondes, l'on peut en vser pour battre, ou pour marquer les temps de la mesure égale ou *binaire*, comme i'ay monstré dans la 18. Prop. du 3 liure des Instrumens. Et si l'on veut s'en seruir pour la mesure ternaire, dont la durée soit égale à la binaire, c'est à dire qui dure vne seconde minute, il faudra tellement accourcir la chorde, qu'elle fasse trois tours en mesme temps qu'elle en faisoit deux: ce qui est tres-aisé par la methode que i'ay expliquée dans les Prop. susdites. Or ce filet pourra faire prendre l'accoustumance aux Maistres qui font chanter, de battre reglement la mesure de telle vitesse qu'ils voudront, car puisque chacun de ses tours, ou retours dure vne seconde, lors qu'il est long de trois pieds & demy, il leur sera tres-aisé de faire ses tours ou retours plus lents ou plus vistes en toute sorte de proportion, puis qu'il faut seulement allonger ou accourcir ledit filet en raison doublée, ou sous-doublée des temps que l'on desire.

Mais parce qu'ils changent plusieurs fois de mesure, soit binaire ou ternaire, en faisant chanter vne mesme piece de Musique, en hastant ou retardant le baiffer & le leuer, suiuant la lettre & les paroles, ou les passions differentes du sujet dont ils traitent, il est difficile d'y apporter nulle regle certain, s'ils n'vsent d'aurant de filets differentes comme ils veulent faire de mesures differentes.

L'on peut encore vser de plusieurs mouuemens semblables à ceux des rouës de l'Orloge, pour marquer la mesure, de sorte que tous voyent le mouuement d'vn flambeau la nuit, ou d'vne piece de bois ou de charton durant le iour. Ceux qui conduisent maintenant les concerts, marquent la mesure par le mouuement du manche des Luths ou des Tuorbes, dont ils iouët, afin de tenir le ton ferme, qui regle les Chantres: il n'importe nullement de qu'elle maniere on la marque, pourueu qu'elle suffise pour conduire les Chantres à chanter dans la iustesse, comme il arriue au Concert du sieur Ballard, dont les 5 ou 6 Luths sonants ensemble suiuent tellement toutes les sortes de temps & de mouuemens qu'il donne à ses Airs, & à toutes ses Compositions, que l'on iugeroit qu'il n'y a qu'vn seul Luth ou vn seul homme qui les touche tous ensemble: ce qui arriue semblablement aux Concerts des sieurs Maugards, Lazarin, la Barre, du Buiffon, ou des autres, qui touchent

les Violes & les Clavecins ensemble, & à ceux du sieur Moulinié, lors qu'il a les meilleures voix de la Cour. Ceux qui ont l'oreille delicate & iuste, & l'imagination bien réglée, gardent fort bien la mesure, quoy qu'ils ne la marquent point, comme l'on experimente en tous ceux qui iouent de mesure sur les Instrumens, ou qui chantent avec vne telle conduite, que lors qu'on marque la mesure sans qu'ils l'apperçoient, on trouue qu'ils n'y manquent nullement. Or apres que l'on s'est accoustumé à garder la mesure tres exactement, & que l'on a la voix iuste, l'on peut s'asseurer d'auoir deux des meilleures qualitez necessaires aux bons Chantres, de sorte qu'il ne faut plus se mettre en peine que des autres qualitez des voix parfaites, dont ie parle fort amplement dans le sixiesme liure de l'Art de bien chanter.

PROPOSITION XII.

*Expliquer tout ce qui appartient aux Modes, & aux Tons des Grecs
& des Modernes.*

I'Ay traité assez amplement de la Theorie des Modes depuis la 16 Prop. du 3. liure iusques à la fin, & ailleurs, c'est pourquoy j'ajoûte seulement icy ce qui concerne la Pratique, apres auoir remarqué qu'il faut corriger le nombre 6 de la 18 Prop. dudit liure, à la page 188. l/5. où il est dit que le premier mode a son second demiton au 6 lieu, car il l'a au 7 ou dernier interua-le de son octaue, ce qui n'a pas esté marqué dans les fautes de ce liure, qui sont à la fin du 7. liure des Instrumens, & lesquelles il faut corriger auant que de lire nos liures, aussi bié que les autres fautes des autres Traitez qui sont dans les Prefaces, ou à la fin des liures. Or j'ay expliqué si clerement les Cadences, & la maniere de distinguer les Modes les vns d'avec les autres, & de sçauoir ceux qui ont plus ou moins de sympathie, dans le 3 liure, que ie ne croy pas y deuoir ajoûter: quoy que si l'on suit l'auis de Monsieur Doni, dont j'ay parlé dans la 30 Prop. du 7 liure des Instrumens, les Tons & Modes des Grecs soient fort differens des modernes, car il commence le ton Dorien inuenté par Thamire Thracien, dans *Elami*, de sorte que si le Phrygien, inuenté par Marfyas Phrygien, commence vn ton plus haut, il commencera dans la feinte de *Fut*; & si le Lydien, inuenté par Amphion, par Olympe, ou par Melanippide, commence encore vn ton plus haut que le Phrygien, il sera dans la feinte de *Gresol*, supposé que l'on vueille vser de nostre Echele Harmonique; & par consequent le Myxolydien, inuenté par Saphon Lesbienne, commencera vn demi-ton plus haut, à sçauoir dans l'*Amila*: & parce que les tons plagaux descendent vne Quarte sous leurs Autentiques, le sous-Dorien, inuenté par Philoxene, commencera en *Ami*, le sous-Phrygien dans la feinte de *Cut*, le sous-Lydien, inuenté par Polymnestre Colophonien, dans celle de *Dre*, & le Sous-mixolydien dans l'*Emi* du Dorien, dont ie ne veux pas faire vne recherche plus curieuse, parce que l'on peut attendre les traitez qu'il a preparé sur ce sujet, dont il donne les Titres dans le 15. Chapitre de son abbrege des Tons & des Modes, où il promet de restablir la Musique ancienne, & de montrer l'vsage de l'Harmonie tant vocale qu'instrumentale, pour les theatres, car les anciens s'en seruoient dans les Tragedies, Satyres, Comedies, & Dithyrambes; & par

Liure cinquiesme

ce qu'ils accommodoient les gestes, les dances, & toutes sortes de mouuemens du corps, aux differentes passions descrites dans les vers, il se pouuoit faire que leurs tons auoient beaucoup plus de puissance sur les auditeurs que n'ont les modernes, qui sont eneruez par la multitude des parties dont on vse maintenant dans les Compositions, car l'une empesche l'effet de l'autre par ses differens mouuemens & degrez de graue & d'aigu; d'où il arriue que la lettre, que les anciens consideroient comme la principale partie, ne s'entend quasi pas, ou qu'elle n'a nul effet pour imprimer les passions & les affectations dans les Concerts ordinaires, qui n'ont point d'autre plus grand effet que de chatoüiller & de contenter l'oreille; au lieu que leurs tons seruoient pour exciter, ou pour appaiser les passions, si les Auteurs anciens tant Grecs que Latins sont veritables. Quoy qu'il en soit, nous pouuons aussi bien establir ces tons, comme eux, puis que nous pouuons les faire commencer les vns plus haut que les autres, suiuant les cordes du systeme de chaque genre, & mesme donner l'estenduë du systeme entier à chaque ton, puis que l'on peut prendre quinze cordes en montant de tel lieu du systeme que l'on voudra, soit que l'on vse seulement du Genre Diatonic, ou du Chromatic, & de l'Enharmonic dans toute la varieté de leurs especes: ce qui se void clerement dans la disposition de nos Modes ordinaires, dont le premier ou le Dorien commençant en *Cut*, comme i'ay dit dans le troisieme liure, & a ses cadences en *Emi*, *Gsol*, *Csolutfa*. Le 2 commence vn ton plus haut en *Dre*, comme fait le ton Phrygien à l'égard du Dorien, dans toutes sortes d'opinions, (quoy que Glarean y commence le Dorien) & lequel a ses principales cordes *Ffa*, *Ala*, & *Dsol*: où il faut remarquer que Monsieur Doni maintient que la chorde mediate du ton Dorien, ou des autres Authentiques, n'est pas à la Quinte comme on la met ordinairement, mais à la Quarte, dont il faut attendre les preuues dans ses grands traitez. Ie dis cependant que si la difference des tons depend du seul aigu ou graue, c'est à dire, du different lieu du systeme, qu'il semble qu'un mesme homme ne peut se seruir de tous les tons, car suppose que le ton Dorien commence par le son fait de 40 battemens d'air, le Phrygien par celuy de 45, & le Lydien par 50, celui dont la plus creuse voix ne descéda qu'à 50, ne pourra vser des 2 premiers tons: au lieu que toutes sortes de voix graues ou aiguës peuuent vser de tous les tons, ou modes ordinaires de nos Praticiens, qui n'obligent pas à commencer par vn degre determiné de graue & d'aigu. Et si le commencement de chaque ton depend de la portée, de l'estenduë, & de la commodité des voix qui chantent, ie dis que le ton Dorien de l'un sera le Phrygien, ou le Lydien de l'autre, car celui qui descendra plus bas d'une Quarte, par exemple, commencera son Dorien plus bas d'une Quarte que l'autre, & par consequent les tons seront confus, & l'on n'aura rien d'assuré en cette matiere, si l'on n'a recours aux lieux differens des demi tons, qui constituent nos differetes especes d'octaues, & de tons, lesquelles seront pour lors seulement considerables, sans auoir égard à l'aigu & au graue de la voix; comme il arrieroit si trois hommes chantoient les trois tons principaux, disposez comme dans le 7 chap. du liure de Monsieur Dony, suiuant le Tetrachorde syn-ton de Ptolomée, auquel il prefere celui de Didyme: ce que i'explique dans la table qui suit, afin que l'on voye la mesme disposition des tons, dont il vse dans la 41 page de son liure.

		Ffa demi-ton majeur.
		Emi ton mineur
	G ton majeur	Dre ton majeur.
A la	F: demi-ton majeur	Cut
♯G ton mineur	Emi ton mineur	<i>Ton Lydien.</i>
G sol	Dre	
♯F ton majeur		<i>Ton Phrygien.</i>
Ffa demi-ton majeur		
Emi,		
<i>Ton Dorien.</i>		

Car siceluy qui chante le Dorien a la voix plus aiguë d'un ton que celuy qui chante le Phrygien, & que le troisieme qui chante le Lydien ait la sienne à l'Vniffon du second, de sorte qu'ils commencent tous trois, l'un à sa premiere corde *Emi*, & les deux autres en leur *Dre*, & *Cut*, en chantant à l'Vniffon ces tons ne differeront point en leur commencement ny à leur fin quant au graue & à l'aigu, mais seulement quant à l'ordre de leurs degrez, c'est à dire, de leurs demi-tons, & de leurs tons majeurs ou mineurs. Or il est si aisé de voir qu'en gardant la difference de l'aigu dans ces tons, le *Dre* du Phrygien respond à l'*Ffa* chromatique du Dorien (que les Praticiens nomment la feinte de *Ffa*) qu'il n'est pas necessaire d'en parler; puis que la seule vûe des simples claiers de l'EpINETTE monstrent tout cela. Et si l'on veut suiure la iustesse des nombres, ceux desdits claiers mis dans la 5 Prop. du 3 liure, & dans la 22 du 6 liure des Orgues, ou si ceux-là ne suffisent, les deux autres du mesme lieu, ou les deux de la 23 Prop. contenteront les plus difficiles; & finalement si l'on diuise l'Octaue en 24 dieses égales par le moyen des 23 moyennes proportionnelles de la 7 Prop. du 2 liure des Instrumens, l'EpINETTE ou l'Orgue diuisée en cette façon donnera les tons de chaque Genre en toutes sortes que l'on voudra se les imaginer dans la Pratique; si ce n'est que l'on ayme mieux se contenter de la diuision tres-exacte du Diapason de la 4 & 5 Prop. du 3 liure des Genres.

Quant aux ports de voix, aux passages, aux diminutions, aux fredons, aux accents, & à tout ce que les Italiens comprennent sous leurs *Trilli*, *Gruppi*, & *Strascini*, par lesquels quelques-vns croyét que les Genres, ou les tons ont esté distinguez les vns d'auec les autres, ils se peuuent faire en toutes sortes de modes & de tons: quoy qu'ils dient que les passages soient plus propres pour le Diatonic, les fredons pour l'Enharmonic, & les accents pour le Chromatic. A quoy l'on peut ajouter les autres ports, ou passages de la voix, par lesquels ils faisoient trois dieses en descendant, & cinq en montant, soit de suite, ou par inrerualle, c'est à dire, l'*ἐκλυσις*, & l'*ἐκβολή* des Grecs, & leurs *ἀγωγή*, *πλοκή*, *περσεία*, & tout ce qui se void dans la Musique attribuée à Euclide, dont j'ay mis la version dans le 17. Theoreme du premier liure de l'Harmonie Vniuerselle, avec celle de Bacchius, mais ie ne scay qui nous pourra en-

Liure cinquiesme

feigner comment les Grecs ont reduit tout cela en pratique, car bien que l'on sçache la signification des interualles de la voix, appellez *διεΐα*, *αια-κίμπλισσι*, & *περιφερής*; & des autres dictions, il ne s'en suit pas neantmoins, que l'on sçache la maniere dont ils portoient leurs voix en chantant ce qu'ils entendent par ces vocables.

Ceux qui voudront establir la difference des tons par celle des demi-tons, ou des autres degrez, trouveront de quoy se satisfaire dans la 8 Prop. du 2. liure des Instrumens, laquelle contient toutes les diuisions que les Grecs ont fait du Tetrachorde, & dans la 2 & 3 Prop. du 2. liure des Dissonances, où l'on void huit sortes de demi-tons qui se peuuent pratiquer dans nostre Musique. Or soit que l'on ait negligé les vrais tons des anciens, & que l'on en ait gasté la melodie & la deduction, en apportant trop de soin à trouver la maniere d'assembler 2, 3, ou plusieurs parties ensemble, pour faire l'Harmonie & les Concerts, qui n'ont plus de puissance sur les passions, à raison que ce qu'une partie pourroit faire par son mouuement prompt, leger, & aigu, l'autre le defait par son mouuement pesant, graue, & tardif, ou que l'on ait rendu lesdits tons plus parfaits, & que l'on ait loüablement enrichy & anobly l'ancienne Musique trop pauvre, par l'assemblage de plusieurs voix, qui font sentir la douceur des consonances par le melange des dissonances, dont ie laisse la recherche à ceux qui travaillent à la restauration, ou restitution de la melodie des Grecs, j'acheue ce liure par la consideration de nos Modes, dont chacun ayant l'estenduë de 2, 3, ou quatre Octaues, il me semble qu'il contient tous les autres: ce qui n'empesche pas que l'on ne les distingue en premier, second, &c. à l'ordinaire: par exemple, le premier, que l'on met de C à c, represente le chant de la trompette, & est propre pour les Dan-ces & pour les Balets: quoy qu'il n'y ait nul Mode dont on ne puisse vser en toutes sortes de sujets, d'autant que les diuers temps & mouuemens contribuent autant ou dauantage que la melodie, à la joye, à la tristesse, & aux autres passions de l'ame; de sorte que le ton le plus triste peut estre rendu plus gay que n'est le Mode le plus ioyeux, si l'on vse de mouuemens fort legers dans celuy-là, & de fort pesans, & mornes dans certui-cy: de là vient que les Grecs ont appellé le mouuement *masle*, & la melodie *femelle*. Mais il n'est pas besoin de m'arrester sur les autres modes, si ie ne veux repeter le 29. Theoreme du premier liure du traité de l'Harmonie Vniuerselle imprimé l'an 1627: le 13. & 14. article de la 57. question sur la Genese, & tout ce que j'ay dit depuis la 15. Prop. iusques à la fin du 3 liure des Genres: ioint que les 12 Duos de la premiere Prop. de ce liure font voir si clerement tout ce qui appartient aux 12 Modes, & à leurs cadences, qu'il n'est pas possible de les considerer exactement sans se faire sçauant en cette matiere. A quoy l'on peut ajoûter tous les exemples du 4 liure precedent, ceux de tous les liures des Instrumens, & ceux du 13. article susdit, dans lequel on void la maniere de chanter toutes sortes de vers mesurez Latins & François, tant à trois qu'à quatre & à 5 parties, de sorte que le liure qui suit peut estre rapporté à cet article, & aux 6, 7 & 8, & particulièrement sa 4 partie de la Rythmique, qui monstre la propriété des pieds metriques & des vers.

Or auant que de finir ce liure, il faut premierement remarquer que nous auons dans nostre Musique tout ce qui appartient aux tons & aux modes des Grecs, en quelque maniere qu'on les prenne, car s'ils different seulement,

quant à l'aigu, & qu'ils commencent tous dans le *Proslambanomene*, ou *Are*, de sorte que l'Hypodorien, qui commence le plus bas de tous, ait les quinze cordes du système entier; tel qu'on le void dans la premiere Prop. du 3 liure des Genres, & que l'Hypophrygien commence seulement vn demiton plus haut en montant par le mesme système, & ainsi des autres, suivant l'opinion des Aristoxeniens, qui mettoient 13 tons differens; à raison qu'ils diuisoient le Diapason en 13 demi-tons, comme l'on fait encore maintenant sur les Clauiers de l'Orgue, il est certain que nous auons le mesme priuilege de comencer nostre *Gut*, ou *Cut* plus haut d'un demi-ton, & puis d'un autre demiton, &c. Et si l'on met seulement les 7 tons de ceux qui se contentent de ce nombre, comme fait Ptolomée, dont j'ay expliqué les tons dans la 17. Prop. du mesme liure, & qu'ils soient differens non seulement quant à l'aigu, mais aussi en l'ordre de leurs degrez, ou interualles, comme sont les 7 especes d'Octaue expliquées dans la 15. Prop. du 3 liure, nous en auons le parfait vsage dans le Genre Diatonic, sans qu'il importe beaucoup de sçauoir s'il vaut mieux commencer le Dorien dans *Cut*, *Dre*, & *Emi*, puis que la force des tons ne depend pas de leurs noms, mais de leur effect.

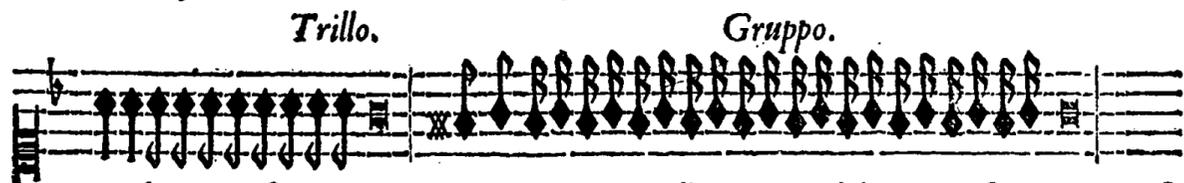
En second lieu, il faut remarquer que Ptolomée distingue les tons par la voix moyenne, & par la derniere dans le 15. chap. de son 2 liure, & qu'il prend chaque voix moyenne pour celle qui fait la Quarte avec la premiere voix du ton, parce que la voix la plus aiguë estant semblable à la plus graue del'Octaue, l'on prend seulement 7 voix, de sorte que la 4 est au milieu. Je laisse plusieurs autres choses, que l'on verra dans la 16 & 17 Prop. du 3 liure.

En troisieme lieu, si le Lecteur rencontre quelque chose d'agreable & de veritable dans ce liure & dans les autres, ie desire qu'il en remercie seulement le Pere & l'Auteur de toute Verité, dans laquelle consiste nostre bon-heur, & la felicité de tous les Saincts, comme saint Augustin enseigne dans le 23 chapitre du 10. liure de ses Confessions, *Beata quippe vita est gaudium de veritate*. Mais parce qu'il n'y a point de verité qui nous paroisse si euidente en ce monde, que l'on n'y puisse rencontrer beaucoup de difficulté & d'obscurité, comme sçauent ceux qui ont examiné les principes, & qui sont contraints d'auoir que toutes choses leur sont incomprehensibles, il faut auoir patience, & s'assujettir volontairement à la prouidence diuine, iusques à ce qu'il luy plaise nous faire iouir de l'euidence que possèdent les Anges dans la vision de Dieu, comme le mesme Sainct remarque dans le 15. chap. du 13 liure, *Vident enim faciem tuam semper, & ibi legunt sine syllabis temporum, quid velit aeterna voluntas tua: legunt, eligunt, & diligunt: semper legunt, & nunquam praeterit quod legunt. Eligendo enim & diligendo legunt ipsam incommutabilitatem consilij tui. Non clauditur codex eorum, nec plicabitur liber illorum, quia tu ipse illis hoc es, & es in aeternum.*

Fautes de l'impression du 5 & 6 liure, avec quelques Auertissemens.

IL faut premierement remarquer que les nombres du haut des pages du 5 liure ont esté mal cottez depuis la 290 page, car celle qui suit doit auoir 291, au lieu de 191, qui y est, iusques à la page 222, qui doit auoir 322. Or bien que j'aye marqué les fautes du 5 & 6 liure à la fin dudit 6, neantmoins il faut encore ajoûter page 215. au tiltre de la Prop. *qu'elles. p. 216. l. 14. note. p. 219. l.*

7. apres la Musique, apres le ajoutez *second*. l. 23 *une* pour d'*une*. p. 220. l. 7. apres la Musique, effacez *lors que*. & l. 8. apres *libre*, ajoutez *ou en partie*. p. 221. au tiltre de la Musique apres *quatre* ajoûtez *voix*, & *Ultimi erunt primi*, & *primi ultimi*. & dessous les notes, *Chantez en exultation au Dieu qui habite en Sion*. p. 224 l. penult. *exemples*. p. 325. l. 24. *autres*. à la page suiivante. l. 21. & 23. effacez & l. 29. lisez *il* pour *qu'il*. p. 358. l. 8. il faut escrire le *Nuove*. & ajoûter la portée de Musique qui suit pour faire voir le *Trillo*, & le *Gruppo* des Italiens, suiivant la methode de Caccini.



Mais l'on n'vse point en France de ce *Trillo* ou tremblement sur vne mefme chorde; quant à leur *Gruppo*, il n'est pas distinct de nos diminutions, qui seruent pour faire les cadences, dont on verra d'excellens exemples dans la 28. Prop. du 6 liure, dans lequel, page 418. il faut hauffer la 8. note du Dessus de *Solutur*, d'un degré, & ajoûter vne noire dans la 4. portée de la Basse, apres la 21. note, laquelle est aussi noire. page 440. l. 13. des fautes, apres *note*, ajoutez, *de la Basse*, l. 25. nommée. p. 441. lisez tousiours, *diphongues*.

Quant aux autres liures, outre les fautes qui sont marquées à la fin, ou au commencement, dans le second liure des mouemens, page 125. l. 32. apres le *la*, ajoûtez *premiere*, p. 126. mettez 27. entre 21 & 23 de la premiere colonne de la table qui y est, & finissez cette colonne par 45, auquel respond le nombre de la lignée coupée proportionnellement dans la 5. colonne; de sorte qu'il faut oster le dernier nombre 51 de la 2. colonne. p. 220. 4 lignes pres de la fin, lisez *durée* pour *dureté*. p. 228. l. 6. pres de la fin, *vient*: p. 216. du 3 liure des Mouemens l. penult. *precedentes*. Dans la page 39. de l'Utilité de l'Harmonie, l. 8. lisez 2700. au lieu de 84.

Or encore que i'aye mis la maniere de connoistre le manche de la Viole dans le 4. liure des Instrumens, page 203, neantmoins ie le repete icy, en

La partition, la science, & l'usage du manche de la Viole, & de ses touches.

	I	II	III	IV	V	VI	
a	Dre	Gsolre	Csol	Emi	Alare	Dsolre.	
b	♯d	♯g	♯c	Ffa	Bfa	♯d	
c	Emi	A mi	Dre	♯F	♯mi	Emi	
d	Ffa	Bfa	♯d	Gsol	Cfa	Ffa	
e	♯f	♯mi	Emi	♯g	♯c	♯f	
f	Gsol	Csol	Ffa	Ala	Dsol	Gsol	
g	♯g	♯c	♯f	Bfa	♯d	♯g	
h	Ala	Dla	Gsol	♯mi	Ela	Ala	

mettant le manche de haut en bas, afin que ceux qui desirent apprendre à toucher la Viole, sans Maistre l'entendent parfaitement: les huit lettres à gauche *a, b, c, &c.* iusques à *h*, marquent les huit sons que fait chaque chorde, dont le premier signifié par *a*, est à vuide, parce que la main gauche ne sert de rien, si ce n'est pour flater la chorde: mais les 7. autres sons se font en acourcissant les chordes par le moyen du bout des doigts, qui appuyent sur les 7. touches de telle chorde que l'on veut, par exemple sur le *c, d, f, & h*, de la premiere chorde, c'est à dire de la Chanterelle, pour

faire premierement lere de *Dsolre* à vuide, & puis *mi, fa, sol, la*, en touchant le manche.

Les fautes du manche de la 203 page susdite sont icy corrigées, car il faut mettre *Dsol* sur l'*f* de la II, & *Emila* sur l'*e* de la IV, & l'*h* de la II, côme l'on void dans la 31 Prop. du premier liure Latin, où les mesmes fautes ne sont pas arri-uées. Les notes qui sont à costé de la Chanterelle, luy appartiennent, & celles qui sont dans le premier rang des cellules appartiennent à la II, & ainsi des autres, suiuant le nombre des 6 cordes marquées de lettres capitales sur le fillet du manche. Or il sera tres-aisé de marquer & partir le manche tant de la Viole que du Luth, & de tous les autres Instrumens imaginables, quelque ton & accord à vuide que l'on puisse leur donner. L'on trouuera le reste du discours dans la 9. Prop. du 4 liure des Instrumens. Dans le 6. liure des Orgues, page 350. l. 26. apres *superflu* lisez, *de la feinte de D à F*, au lieu d'*E*. l. 24. lisez 2592. & voyez, pour vne plus grande intelligence des Clauiers de ladite page, la Table de la 246. page du 4. liure de la Composition; où il faut corriger le sixiesme nombre de la derniere colonne, en mettant 3072. p. 355. quatre lignes pres de la fin, effacez *qui*. p. 357. l. 20. *proslambanomenos*.

Aduertissement pour les mouuemens violents.

IL faut remarquer en faueur de l'onziésme Prop. du 2. liure des Mouuemens, qu'il est impossible que les corps pesans descendent vers le centre de la terre, selon la ligne coupée en moyenne & extrême raison, parce qu'il s'en suiuroit qu'ils y descendroient dans le temps d'une demie minute d'heure, comme vous pouuez conclure, en supposant ce qui est certain, à sçauoir que leur cheute est de trois pieds dans la premiere demie Seconde de temps, & que trois est le premier terme de ladite ligne, comme cinq le second, huit le troisiésme, & ainsi des autres, suiuant la 5. colonne de la Table que l'on void dans ladite Proposition. Car si l'on continuë les nombres de la ligne coupée proportionnellement, le trentequatriésme, qui montre la cheute faite dans la 34 demie secóde, est 23859617, lequel contient le nombre des pieds de ladite cheute, & est plus grand que le nombre des pieds du demi diametre de la terre, qui n'en a que 17175000. ou enuiron, c'est à dire, 1145. lieuës, dont chacune a 15000. pieds de Roy: de sorte que si la cheute duroit vne minute d'heure, & qu'elle suiuit la proportion des sections continuelles de ladite ligne, les corps pesans feroient plus de septante mille fois le semidiametre de la terre dans la soixantiésme ou derniere demie seconde, c'est à dire, qu'ils feroient plus de chemin qu'il n'y a d'icy aux estoiles, quelque distance que leur donne Copernic. Et puis l'on ne peut faire que cette cheute suiue les segmés de cette ligne, sans tomber en des absurditez, parce que si l'on suppose que le premier espace de la cheute soit de trois pieds, & le second de cinq, & que l'on ioigne ces deux nombres pour en faire le premier, le poids descendra huit pieds en ce premier espace: mais les espaces, ou nombres sui-uans ne respondront plus aux phenomenes de l'experience, & garderont tousiours vne differente proportion dans leurs viftesses, selon les nombres qui donneront commencement à la progression. C'est pourquoy il faut plustost suiure la raison doublée des temps pour trouuer cette viftesse, lors qu'on vse de corps assez pesans, & qu'on les fait tomber de nos hauteurs or-

dinaires, car les corps legers, comme la moielle de sureau, (plus legers 193 fois que le plomb) & les autres semblables, treuvent, ce semble, bien tost vn certain lieu, ou poinct, où ils commencent à descendre également, comme l'on remarque à leur cheute totale, dont le commencement est quasi égal à celuy des corps plus pesans, qui precedent les legers fort sensiblement dés la premiere ou seconde toise de leur cheute, d'où l'on peut conclure assez probablement que dans la cheute des corps de plomb, d'or, &c. d'icy iusquès au centre de la terre, le point d'égalité se rencontreroit, quoy qu'il nous soit peut estre impossible de le determiner. C'est la premiere chose dont i'ay voulu vous aduertir, afin que vous sçachiez que la progression de cette ligne coupée proportionnellement va trop viste, dés la sixiesme demie seconde, dans laquelle la bale de plomb ne fait que 33. pieds, & non 34. suiuant les sections de ladite ligne, qui va tousiours s'elloignant de plus en plus de la verité, laquelle est aussi contraire à ceux qui se sont imaginez que les corps pesans deuoient employer douze minutes pour tomber de la surface au centre; vne heure & demie pour tomber de la Lune; & 24 heures pour tomber du Soleil, car cela repugne aux experiences, & ne sçay pas sur quels fondemens ils peuuent appuyer cette proposition. I'ajoûte seulement que l'on n'est pas d'accord de la cause qui fait descendre les pieces, ou les autres corps, que l'on appelle, *pesans*, vers le centre de la terre, quoy que la proportion de la vitesse en depende, car les vns estiment que le desir de se reünir à leur tout les fait descendre, les autres disent que les esprits des corps les pousse en bas vers le centre, & que la vertu aimantine de la terre les attire. Quoy qu'il en soit, l'experience m'a tousiours monstré que le mouuement des corps, assez pesans pour fendre l'air sans difficulté, s'augmente en raison doublée des temps de leurs cheutes.

La seconde chose consiste dans les mouuemens violens des corps pesans, dont i'ay parlé dans la 222. & 225. page du 3. liure des mouuemens, & dans la 6. & 8. Prop. del'vtilité de l'Harmonie, & ailleurs, lesquels sont plus vistes au commencement de leur violence qu'à la fin de leur cheute naturelle, puis que l'on experimente que les fleches vont si viste en partant de dessus l'arc, qu'elles ne se peuuent quasi appercevoir, au lieu qu'on les void tres-aisément lors qu'elles retombent à terre; ioint qu'elles n'ont presque nul effet en retombant, à l'égard de celuy qu'elles ont estant tirées avec vn arc; & que la bale d'arquebuse qui employe douze secondes minutes à retomber, lors qu'on l'a tirée perpendiculairement en haut, ne fait que 70¹/₂ toises dans les 3 dernieres secondes de sa cheute, au lieu qu'elle en fait cent dans les trois premieres demies secondes de son mouuement violent: d'où il s'ensuit que les mouuemens violens ne diminuent pas leur vitesse en mesme raison que les naturels l'augmentent, c'est pourquoy il faut corriger ce que i'ay dit de contraire és lieux sus alleguez ou ailleurs. Voyons maintenant ce qui appartient à la Methode, & à l'Art de bien chanter, à la Musique Accentuelle, & à la Rythmique, afin de n'obmettre aucune partie de l'Harmonie.