

T R A I T E' DE MUSIQUE,

REVU ET AUGMENTE' DE
Nouveau d'une quatriesme Partie, laquelle
(outre tous les Exemples des principales
Regles pratiquées par les plus excellents
Autheurs) Contient de plus la maniere de
Composer à deux, à trois, à quatre, & à
cinq Parties, avec les plus importantes Ob-
servations qui se doiuent garder en toute
sorte de Musique, tant Vocale qu'Instru-
mentale, conformément aux Ouvrages des
plus rares & des plus celebres Maistres de
ce bel Art.

Par le Sieur DE LA VOYE MIGNOT.

SECONDE EDITION.



A P A R I S,

Par ROBERT BALLARD, seul Imprimeur du Roy
pour la Musique.

M. DC. LXVI.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.



AVANT-PROPOS.

ANT esté autrefois prié par des personnes de tres-haute Condition, de leur donner quelques moyens pour paruenir à la connoissance de la Musique, je me trouuay obligé par mon deuoir & par l'estime qu'ils faisoient de ce bel Art, de satisfaire selon mon pouuoir à ce qu'ils desiroient de moy: Je m'aduisay donc d'en dresser des Regles qui s'enchaïnassent les vnes avec les autres en sorte qu'elles ne fussent pas fort difficiles à comprendre, & cela me réussit si bien, que ces Messieurs qui n'en auoient aucun Principe, se rendirent en peu de temps capables de faire des choses qui ont esté trouuées (au jugement mesme des plus fins) fort excellentes.

J'ay donc crû qu'en mettant ces mesmes Regles au jour, je pourrois contribuer beaucoup à la curiosité de ceux qui desirent apprendre, & qui n'ont pas tousiours des Maistres pour se faire instruire.

Dans le dessein de ce present Traité, je suppose vne personne qui n'ait aucune teinture de la Musique, & pretends la conduire (moyennant vn peu d'ayde & d'application) comme par degrez à la connoissance des principales Regles qui seruent à la Composition, tant pour les Voix que pour les Instruments.

La Premiere Partie de ce Liure, traite de la Methode d'apprendre à connoistre & à chanter les Nottes de chaque Partie en toutes sortes de Mesures.

Ce n'est pas qu'il n'y ayt encore d'autres Methodes fort bonnes & que j'approuue beaucoup; mais il me semble que celle dont je traite s'est renduë la plus commune par l'usage.

La Seconde Partie traite des principes de la Composition, du Contrepoint simple, des fausses Relations, de la façon de coucher les Consonnances les vnes avec les autres, & le tout dans la rigueur des Regles, comme veulent ceux qui nous les ont prescrites.

AVANT-PROPOS.

La Troisième Partie traite du Contrepoint figuré, de la maniere de sauver les Dissonances tant Syncopées que non-Syncopées, de la Syncope, de la Fugue, & Contre-Fugue, & enfin de tout ce qui peut embellir & perfectionner la Musique.

La Quatrième & dernière Partie contient les Maximes nécessaires pour faire une belle Musique, & la maniere de Composer à deux, à trois, à quatre, & à cinq Parties, tant pour les Voix que pour les Instrumens, avec les Observations qui se doivent garder conformément aux Ouvrages des plus rares & des plus celebres Maîtres de ce bel Art.

Les exemples que je fais voir, & qui sont dans l'estroite rigueur, ne doivent estre considerez (ce me semble) que dans la simple Harmonie, & non pas en toute sorte de Musique, ny en toutes rencontres, parce que ce seroit se rendre esclave de certaines observations, qui n'ont pour fondement que l'opinion de ceux qui les ont faites.

Ce n'est pas neantmoins qu'elles soient à rejeter, en sorte que de ne s'en servir que selon son caprice; mais il y a tousiours raison de ne les pas garder quand on peut faire quelque chose de meilleur.

Je sçay bien que certains Superstitieux ne seront pas de mon advis, parce qu'ils croyroient commettre un crime s'ils sortoient le moins du monde des Regles dont ils font des Loix.

Ily en a qui sont tout au contraire, qui se peuvent nommer Libertins, car ils s'éloignent tellement de l'observation des Regles qu'on peut douter s'ils en ont la moindre connoissance.

Il s'en trouue d'autres bien intentionnez, qui sont entre les Superstitieux & les Libertins, qui ont beaucoup de belle disposition, mais faute de connoissance ils sont tousiours en doute de ce qu'ils doivent faire.

C'est particulièrement à ces derniers que les Regles, les Maximes, & les Observations dont je parle en ce present Traité sont tout à fait nécessaires, & je m'imagine qu'elles ne seront pas encore inutiles aux autres s'ils s'en veulent servir.



PREMIERE



PREMIERE PARTIE
D V T R A I T E'
D E M V S I Q U E.

De la definition de ce mot de Musique.

CHAPITRE I.



Le mot de Musique pris dans sa plus naïve signification, n'est autre chose qu'une différence de sons graues & aigus, qui se fait par plusieurs & différentes voix, ou par l'attouchement de diuerses ou plusieurs cordes ensembles.

Quelques-uns qui ont cherché son Ethymologie tiennent que ce mot vient de Moyficos, qui signifie le doux murmure des eaux. D'autres qui semblent auoir mieux rencontré veulent qu'il prenne son nom des neuf Muses, d'autant qu'elles chantoient.

Il y à trois especes de Musique; l'une qui se fait par les Instrumens à vents, l'autre qui se fait par les Instrumens à cordes, & la troisieme qui se fait par le son de la voix.

A

Toute Musique se peut appeller Symphonie, Harmonie, Melodie, ou Concert.

La Musique ne se peut exprimer que par le moyen du Chant, & le Chant n'est à proprement parler qu'une suite de sons, ou de notes par degrez conjoints, ou par intervalles raisonnables dans l'estenduë d'un Diapason, qui quelquefois se repliche en une seule & mesme partie, tant par les voix que par les Instruments.

Le Chant se peut dire encore une juste & agreable varieté de sons, mais seulement considerez dans une seule partie.

Comme toutes les choses ne se peuvent parfaitement connoistre que par leurs principes, il est à propos de parler de la Game, qui est le premier, & qui contient en soy tous les fondemens de la Musique.



La Game.

E		mi	la	Clef de 
D	la	re	fol	
C	fol	vt	fa	
B	fa		mi	
A	mi	la	re	Clef de 
G	re	fol	vt	
F	vt	fa		
				Clef de 

Lettres. Voix par  mol. par Nature. & par  quatre.

Explication de la Game, & à quoy la connoissance d'icelle est necessaire.

CHAPITRE II.



Our ne m'arrester point aux curiositez inutiles touchant le mot de Game, je dis qu'elle sert particulièrement à connoître les propres noms de toutes les notes, qui sont les éléments de la Musique vocale, & qu'elle est comme vne Eschelle pour monter & descendre ausdittes notes, selon qu'elles se presentent, en obseruant neanmoins la position des Clefs.

En la Gamme il y a trois colonnes ou trois ordres, assavoir l'ordre de \flat mol, celuy de Nature, & celuy de \sharp quarre: dans lesquels trois ordres, les dix-huict notes contenues en la Gamme se distribuent. Six en l'ordre de \flat mol, qui se prennent depuis l'vt d'F vt fa en montant, jusques au la de D la ré sol. Six en l'ordre de Nature, qui se prennent depuis l'vt de C sol vt fa en montant, jusques au la d'A mi la ré. Et six en l'ordre de \sharp quarre, qui se prennent depuis l'vt de G ré sol vt en montant, jusques au la d'E mi la.

Encore que chacun de ces trois ordres comprenant en soy toutes les notes de la Musique, semble deuoir en son particulier composer vne espee de Musique, & de cette façon faire trois especes différentes, assavoir l'une par \flat mol, l'autre par Nature, & la troisieme par \sharp quarre: Neanmoins comme la parfaite harmonie demande l'estenduë d'une O&ave où plus, qui ne se peut rencontrer dans celle de six notes: on ne scauroit establir de ces trois ordres que deux especes différentes, assavoir celle par \flat mol & celle par \sharp quarre, laissant l'ordre de Nature comme neutre, pour ayder à ce qui manque aux deux autres susdits, dans l'estenduë necessaire à la parfaite harmonie: tellement que l'on passera de \flat mol en Nature, & de Nature en \flat mol, comme aussi de \sharp quarre en Nature, & de Nature en \sharp quarre, sans que l'on puisse confondre le \flat mol avec le \sharp quarre, ny le \sharp quarre avec le \flat mol, si ce n'est par accident, & pour des raisons qui seront expliquées cy apres.

La Musique par \flat mol se connoist à la veuë d'avec celle qui est par \sharp quarre, en ce que toutes les parties portent le \flat mol sur le rang de \flat fa \sharp mi, immédiatement apres la Clef, comme



DE MUSIQUE.

9

Mais dans la Musique par C quarre il n'y a point de b mol immédiatement apres la Clef, comme



Or chacun de ces trois ordres ayant sa Clef particuliere, fait qu'il y à trois Clefs differentes qui prennent leurs noms des trois uts cy dessus mentionnez : si bien que celle d'F vt fa, est appellée la Clef de b mol, dautant que l'vt d'F vt fa est en l'ordre de b mol. Celle de C sol vt fa s'appelle la Clef de Nature, dautant que l'vt de C sol vt fa est en l'ordre de Nature. Et celle de G ré sol vt se nomme la Clef de C quarre, dautant que l'vt de G ré sol vt, est en l'ordre de C quarre.

De la nécessité des Clefs.

CHAPITRE. III.

EN la Musique par b mol & en la Musique par C quarre l'on se fert de toutes les trois Clefs, & elles sont à la Musique ce que sont les Capitaines aux corps d'armées, puisque sans elles on ne peut connoistre ny chanter les notes qu'avec confusion.

Elles ne different pas seulement de nom, mais encores de figures.

Celle d'F vt fa, autrement la Clef de b mol, ce fait de cette façon F ou bien F

Celle de C sol vt fa, autrement la Clef de Nature, ce marque ainsi C

Et celle de G ré sol vt, autrement la Clef de ♩ quarre, se marque avec vn G seulement, comme



Les Clefs estants toujours posées sur les lignes donnent aux-dittes lignes le mesme nom qu'elles portent; de sorte que la ligne sur laquelle sera posée la Clef d'F vt fa, se doit appeller F vt fa. Et en descendant de cette ligne, on peut monter & descendre par degrez tant par ♩ mol que par ♩ quarre à tous les lieux de la Game.

Et lors que l'on est monté jusques au rang d'E mi la, & que la Musique monte plus haut que ledit E mi la, il faut recommencer par le rang d'F vt fa pour monter plus haut.

Mais en descendant lors que l'on est arriué jusques au rang d'F vt fa, & que la Musique descend plus bas que ledit F vt fa, il faut reprendre le rang d'E mi la pour descendre plus bas.

La mesme chose se doit obseruer à toutes les Clefs, tant pour monter au dessus d'E mi la, que pour descendre au dessous d'F vt fa.

Mais comme chaque rang de la Game a plusieurs voix ou notes, il est difficile de les pouuoir distinguer par leurs propres noms, sans la connoissance des muances.

Des Muances en general.

C H A P I T R E III.

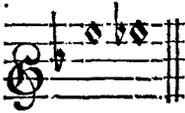
MVance n'est autre chose que de passer de ♩ mol en Nature, & de Nature en ♩ mol: ou bien de ♩ quarre en Nature, & de Nature en ♩ quarre.

Il y à deux sortes de muance dans la musique vocale, l'une naturelle, & l'autre accidentelle.

La muance naturelle est vn changement de nom à vne

notte qui neanmoins ne change point de son , & ne se fait que pour monter au dessus du la , ou pour descendre au dessous de l'vt.

La muance accidentelle est quand on change à vne notte de nom & de son tout ensemble , & se fait par le moyen du ♭ mol, qui rabaisant la notte au deuant de laquelle il est posé d'un demiton , fait que laditte notte qui naturellement est vn mi, deuiet fa par accident , & cecy se rencontre tant en la Musique par ♭ mol , comme en celle qui est par ♯ quarre.

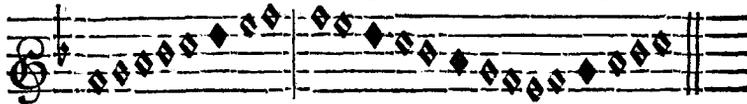
Exemple par ♭ mol.  Exemple par ♯ quarre. 

Des Muances en particulier , tant par ♭ mol que par ♯ quarre.

CHAPITRE V.

EN la Musique par ♭ mol on se doit seruir de toutes les notes qui sont dans l'ordre de ♭ mol , & s'ayder de l'ordre de Nature pour monter au dessus du la , ou pour descendre au dessous de l'vt selon les occurences , comme

ré la la ré



De mesme en la Musique par ♯ quarre , il se faut seruir de toutes les notes qui sont en l'ordre de ♯ quarre , & s'ayder de l'ordre de Nature pour paruenir aux notes qui se rencontrent tant au dessus du la , que celles qui se rencontrent au dessous de l'vt.

E X E M P L E .



Ny ayant que fix nottes en toute la Musique, il faut de necessité qu'elles soient repetées, tant en montant au dessus du la, qu'en descendant au dessous de l'vt .

Mais pour monter au dessus du la , il y à trois nottes particulieres dont il se faut seruir, assavoir de l'vt, du ré, ou du mi : & pour descendre au dessous de l'vt, il y en à trois autres dont il se faut seruir assavoir du la, du sol, ou du fa : de sorte que l'vt, le ré, & le mi seruent à faire les muances pour monter : & le la, le sol, & le fa, seruent à faire les muances pour descendre .

Tellement que chaque notte peut auoir deux noms sous vn mesme son, comme par exemple vne notte dans le rang de D la ré fol, chantant par \flat mol ne peut estre qu'un ré, ou vn la, assavoir vn ré s'il monte plus haut que le la, de D la ré fol, comme



Ou vn la s'il descend plus bas que l'vt de C fol vt fa, comme



Et la mesme chose se pratique dans tous les rangs de la Gamme, chantant par \flat mol.

En la

DE MUSIQUE.

9

En la Musique par $\frac{4}{4}$ quarre les mesmes regles s'observent: par exemple toute notte posée dans le rang de D la ré sol, chantant par $\frac{4}{4}$ quarre, ne peut estre qu'un ré, ou un sol: assavoir un ré si la Musique monte au dessus du la d'E mi la, comme ré



Et un sol, si la Musique descend au dessous de l'ut de C sol ut fa, comme sol



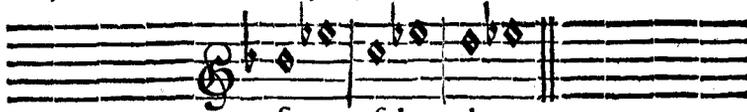
La mesme chose se pratique dans tous les rangs de la Game chantant par $\frac{4}{4}$ quarre.

Il est néanmoins à remarquer que les muances en montant, tant par $\frac{3}{4}$ mol que par $\frac{4}{4}$ quarre, se font ordinairement dans les lieux de la Gamé ou il se rencontre Ré.

Et les muances en descendant tant par $\frac{3}{4}$ mol que par $\frac{4}{4}$ quarre, se font ordinairement dans les lieux de la Gamé ou il se rencontre La.

Voila pour les muances naturelles.

Il faut remarquer que le $\frac{3}{4}$ mol estant posé par accident, toutes les notes qui le precedent en bas sont toujours ou fa, ou sol, ou la, assavoir fa naturellement, sol au lieu de l'ut, & la au lieu de ré, comme



Exemple par $\frac{4}{4}$ quarre.

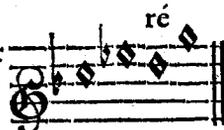
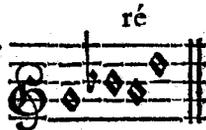


fa sol la

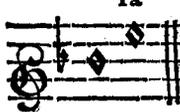
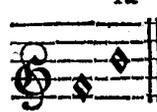
fa sol la

B

Les notes qui suivent ledit \flat mol en bas sont ordinairement les mêmes, si ce n'est qu'il faille monter au dessus du \flat mol, & en ce cas il se faut servir des nuances naturelles.

Exemple par \flat mol.  Exemple par \natural quarré. 

Quelques fois le \flat mol est sous entendu, & principalement quand on monte par interualle de quarte, comme

 ou bien.  Ou lors qu'on descend par interualle de quinte.

Comme.  ou bien. 

Cecy se void plus frequemment en la partie de la Basse qu'aux autres. Bref on ne doit point aller par interualle de quarte ny de quinte de \flat fa, à mi, ny de mi à \flat fa : mais bien de \flat fa à \flat fa, quoy que le \flat mol ne soit pas posé au devant de la note qui est vn mi.

Le \flat mol est encore sous entendu en E mi la, lors que la Musique est par \flat mol, & que l'on monte audit E mi la du ré de G ré sol vt, comme \flat fa



De mesme par \natural quarré le \flat mol est sous entendu en \flat fa \natural mi, lors que l'on monte audit \flat fa \natural mi, du ré de D la ré sol, comme \flat fa



La raison de cecy est que tout interualle de sixte, ne doit estre que d'une sixte mineure, & il seroit d'une sixte majeure si ledit \sharp ny estoit supposé.

Il faut remarquer que le Diesis & \sharp quarre élèvent d'un demiton les notes au devant desquelles ils sont posez, & que le \sharp quarre a le mesme effet que le Diesis, horinis que le \sharp quarre ne se rencontre jamais que sur le rang de \flat fa \sharp mi, lors que la Musique est par \flat mol: mais le Diesis se rencontre par tout ailleurs. Ainsi se fait le Diesis $\times\times$ & ainsi le \sharp quarre.

*De la Mesure, & des signes, ou nombres
qui en dependent.*

CHAPITRE. VI.

ON peut dire que la mesure est veritablement l'ame de la Musique, puis qu'elle luy donne tous ses mouvements, & que par son moyen elle produit ses plus rares effets.

La mesure n'est autre chose que le temps qu'on observe, & qu'on demeure sur chaque note de la Musique, lequel temps se partit en frappez & leuez qui se font de la main ou du pied, ou de quelqu'autre chose; & quelquefois mesme mentalement.

Il y à deux fortes de mesure, l'une Binaire, & l'autre Ternaire.

La mesure Binaire est celle qui se fait de deux temps esgaux, assavoir d'un frappé & d'un leué.

La mesure Ternaire est celle qui se fait de trois temps esgaux, assavoir de deux en frappant, & d'un en leuant, lesquels trois temps ne doiuent pas plus durer ny valoir que les deux temps de la mesure Binaire.

Chaque sorte de mesure a ses signes , ou nombres particuliers .

La mesure Binaire a vn C simple, ou vn C barré .

Le C simple denote qu'il faut battre la mesure lentement .

Le C barré au contraire denote qu'il faut battre la mesure legerement .

Quelquefois au lieu de ces signes, assauoir du C simple, ou du C barré, on met vn deux de chiffre, comme 2 .

La mesure Ternaire a pour signes, ou nombres vn C simple au deuant d'vn trois, comme $C3$ ou vn C barré au deuant d'vn deux & d'vn trois, comme $\text{C}23$ ou bien vn trois simplement, comme 3 .

Le C simple au deuant d'vn trois denotte que la mesure doit estre lente .

Le C barré au deuant d'vn deux & d'vn trois , denote que la mesure doit estre legere .

Le 3 tout seul denote que la mesure est tantost lente ou tantost legere, selon les diuerses opinions de ceux qui s'en seruent .

Il y à encores d'autres signes , ou nombres qui augmentent & alterent tant la valeur des notes que celles des poses, assauoir en la mesure Binaire vn O simple, ou vn O avec vn point au milieu .

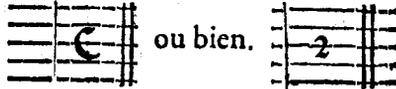
Et en la mesure Ternaire vn O au deuant d'vn deux & d'vn trois, comme $\text{O}23$ ou bien vn O barré aussi au deuant d'vn deux & d'vn trois, comme



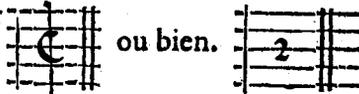
Mais ceux qui sont de nostre temps ayants jugé que cette multiplicité de signes & de nombres, causeroit beaucoup plus de confusion qu'elle n'apportoit de facilité & d'intelli-

gence, ont creu qu'il se falloit seulement seruir de ceux que je marqueray cy dessous, assavoir pour la mesure Binaire du C simple, du C barré, ou bien du deux en chiffre, comme 2.

Signes ou nombres pour la mesure Binaire.



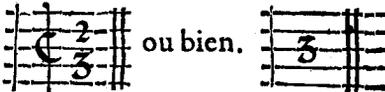
Autres signes ou nombres pour la mesure Binaire.



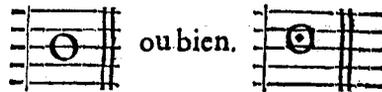
Signes ou nombres pour la mesure Ternaire.



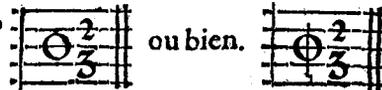
Autres signes, ou nombres pour la mesure Ternaire.



Signes ou nombres Binaires, antiens & non vitez.



Signes ou nombres Ternaires, antiens & non vitez.



Des valeurs des notes.

CHAPITRE VII.

Toutes les notes qui seruent à la mesure Binaire sont pour l'ordinaire de cette façon.



La premiere qui est quarrée , & qui a la queue à droit vaut quatre mesures .

Celle qui est quarrée , & qui n'a point de queue , vaut deux mesures .

Celle qui est ronde sans queue vaut vne mesure .

Celle qui est ronde avec queue en haut , ou en bas , vaut vne demie mesure .

Celle qui est noire avec queue en haut ou en bas , vaut le quart d'une mesure .

Celle qui est noire avec queue en haut ou en bas , & qui a vn crochet , vaut la huitiesme partie d'une mesure .

Celle qui est noire avec vne queue en haut ou en bas , & qui est doublement crochée , vaut la sixiesme partie d'une mesure .

S'il se rencontre deux notes quarrées liées ensemble , dont la premiere ait vne queue en haut & du costé gauche , comme  lesdites notes ne valent qu'une mesure chacune .

S'il se rencontre deux notes quarrées liées ensemble , & que la derniere soit noire , comme  laditte derniere ne doit valoir que trois quarts de mesure , en perdant la quatriesme partie de sa valeur

Il faut obseruer que le point qui est mis apres la note , augmente toujours de la moytié la valeur de laditte note apres laquelle il est posé : si bien qu'une note de deux mesures suiue d'un point , comme  vaudra trois mesures , & la note d'une mesure avec vn point comme  vaudra vne mesure & demie , & ainsi des autres .

Outres que les mesmes figures des notes cy dessus seruent à la mesure Ternaire , sous vne autre valeur neanmoins qu'on appelle triple blanc ; il y en a encôres d'autres qui entrent dans laditte mesure Ternaire , & qui composent le triple noir : de la vient qu'il y a cinq sortes de triple , assauoir

trois fortes de triple blanc, & deux fortes de triple noir.

La premiere forte de triple blanc est de cette façon .



La notte quarrée dans cette forte de triple vaut deux temps, assauoir les deux tiers de la mesure .

La ronde sans queüe vaut vn temps, assauoir vn tiers de la mesure .

La ronde avec vne queüe vaut la sixiesme partie de la mesure .

La noire à queüe vaut la douziesme partie de la mesure .

La seconde forte de triple blanc est de cette façon ,



La notte ronde sans queüe dans cette forte de triple vaut deux temps, assauoir les deux tiers de la mesure .

La ronde avec vne queüe vaut vn temps, assauoir vn tiers de mesure .

La noire avec vne queüe vaut la sixiesme partie de la mesure .

La noire crochée ou barrée vaut la douziesme partie de la mesure .

La troisieme forte de triple blanc est de cette façon .



La notte ronde avec vne queüe en cette forte de triple vaut deux temps, assauoir les deux tiers de la mesure .

La noire avec vne queüe vaut vn temps , assauoir vn tiers de la mesure .

La noire crochée , ou barrée vaut la douziésme partie de la mesure .

Il y à encores , comme il à esté dit , deux sortes de triple noir , dont la premiere sorte est de cette façon .



La notte quarrée en cette premiere sorte de triple noir vaut deux temps , assauoir les deux tiers de la mesure .

La ronde sans queüe vaut vn temps , assauoir vn tiers de la mesure .

La noire sans queüe vaut la sixiesme partie de la mesure .

La noire crochée , ou barrée vaut la douziésme partie de la mesure .

La seconde sorte de triple noir est de cette façon .



La notte ronde sans queüe en cette sorte de triple noir vaut deux temps , assauoir les deux tiers de la mesure .

La notte noire avec vne queüe vaut vn temps , assauoir vn tiers de la mesure .

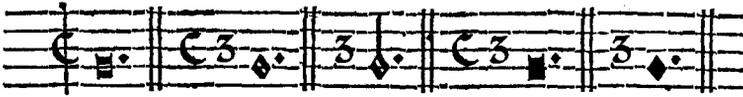
La noire crochée , ou barrée vaut la sixiesme partie d'une mesure .

La noire doublement crochée , ou doublement barrée vaut la douziésme partie de la mesure .

Il est à remarquer que le point dans la mesure de triple a la mesme vertu que dans la mesure Binaire , en sorte qu'une notte de deux temps en vaut trois avec son point , comme vous pouuez voir à l'exemple qui suit .

Exemple

EXEMPLE.



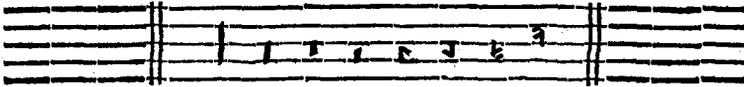
Voila se me semble les regles les plus generales touchant les valeurs des nottes, tant dans la mesure Binaire, que dans la mesure Ternaire: il reste maintenant à parler des Poses.

Des Poses.

CHAPITRE VIII.

IL y à de certaines marques dans la Musique qui s'appellent Poses, d'autant qu'elles font voir en quel lieu, & combien de temps il se faut traire.

Elles respondent aux valeurs des nottes cy dessus mentionées, & se font de cette façon.



Dans la mesure Binaire tant au C simple, qu'au C barré, le baston qui comprend trois lignes marque quatre mesures de silence, & respond à la valeur de la notte quarrée à queüe faite de cette façon.

Le baston qui comprend deux lignes marque deux mesures de silence, & respond à la valeur de la notte quarrée sans queüe faite de cette façon.

Le baston attaché à vne ligne, & qui a sa pointe en bas, marque vne mesure de silence, & respond à la valeur de la

C

notte ronde sans queüe faite de cette façon 

Le baston qui est appuyé sur vne ligne, & qui a sa pointe en haut marque vne demie mesure de silence, & respond à la valeur de la notte ronde à queüe, faite de cette façon 

Le crochet qui a sa pointe du costé droit, marque vn quart de mesure de silence, & respond à la valeur de la notte noire à queüe faite de cette façon 

Le crochet qui a sa pointe du costé gauche, marque de silence la huitiesme partie de la mesure, & respond à la valeur de la notte crochée faite de cette façon 

Le crochet double qui a les pointes du costé gauche, ou du costé droit, marque de silence vne seiziesme partie de la mesure, & respond à la valeur de la notte doublement crochée faite de cette façon 

Ces poses n'ont pas toujours la mesme valeur en la mesure Ternaire, par exemple dans le triplé qui se sert du  barré au deuant d'vn deux & d'vn trois & de nottes lentes, comme



Le baston qui comprend trois lignes, marque deux mesures de silence.

Le baston qui comprend deux lignes, marque vne mesure de silence.

Le baston attaché à vne ligne & qui a sa pointe en bas, marque vn tiers de mesure de silence.

Le baston appuyé sur vne ligne , & qui a sa pointe en haut, marque de silence vne sixiesme partie de la mesure.

Dans le triple qui se sert du C simple au deuant d'un trois, & de notes moins lentes que le premier cy dessus, comme



Le baston qui comprend trois lignes , marque quatre mesures de silence.

Le baston qui comprend deux lignes , marque deux mesures de silence

Le baston attaché à vne ligne dont la pointe est en bas , marque vne mesure de silence.

Le baston appuyé sur vne ligne dont la pointe est en haut, marque de silence vn tiers de mesure qui fait vn temps.

L'on ne se sert pas ordinairement de crochets dans ces deux sortes de triples.

Dans le triple qui se sert d'un trois seulement , & de notes plus legeres que les deux autres cy dessus , comme



Le baston qui comprend trois lignes , marque quatre mesures de silence.

Le baston qui comprend deux lignes , marque deux mesures de silence.

Le baston attaché à vne ligne , & qui a sa pointe en bas, marque vne mesure de silence.

Dans cette sorte de triple se servant de crochets , celui qui a sa pointe à costé droit, se met pour le baston qui est

appuyé sur vne ligne, & marque vn tiers de mesure, qui fait vn temps.

Le crochet qui a sa pointe tournée du costé gauche, marque de silence vne sixiesme partie de la mesure.

Dans le triple noir, qui se sert du C au deuant d'vn trois, & de notes de cette façon.



Le baston qui contient trois lignes, marque deux mesures de silence.

Le baston qui contient deux lignes, marque vne mesure de silence.

Le baston attaché à vne ligne la pointe en bas, marque de silence vn tiers de mesure, qui fait vn temps.

Le baston appuyé sur vne ligne la pointe en haut, marque de silence la sixiesme partie d'vne mesure.

Dans le triple noir qui se sert d'vn trois seulement, & de note plus legeres que celuy cy dessus, comme



Le baston qui contient trois lignes, marque quatres mesures de silence.

Le baston qui contient deux lignes, marque deux mesures de silence.

Le baston attaché à vne ligne la pointe en bas, marque vne mesure de silence.

Le baston appuyé sur vne ligne la pointe en haut, marque de silence vn tiers de mesure, qui fait vn temps.

Le crochet qui a sa pointe du costé droit, marque de silence la sixiesme partie de la mesure.

Il y à quelques obseruations tant en la mesure Binaire, qu'en la mesure Ternaire, dont je ne traite point, d'autant qu'elles sont maintenant fort peu en vſage.

*Des points de repetition, des reprises,
des guidons, & points d'orgues.*

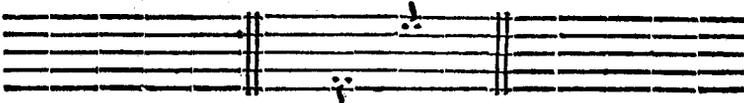
CHAPITRE IX.

IL y à de certaines marques qui s'appellent points de repetition, reprises, guidons, & points d'orgues.

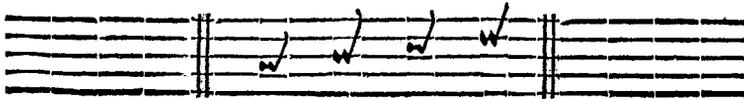
Les points de repetition se mettent à la fin des premiers couplets, quand ils se doiuent recommencer, & se font de cette façon.



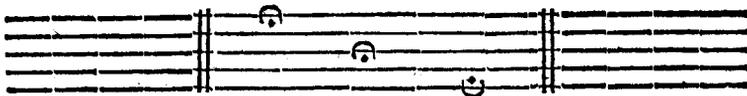
Les reprises se mettent en quelque lieu que ce soit où l'on desire reprendre lors que l'on a finy, & se font ainsi.



Les guidons se mettent à la fin des cinq lignes, assauoir sur quelqu'vnes desdittes cinq lignes, ou dans quelqu'vnes des espaces, afin de donner à connoistre le lieu, où doiuent recommencer les nottes des autres lignes suiuiantes, & se font ainsi.



Les points d'orgues se mettent toujours dessus & dessous les notes finales, & quelquefois mesme au milieu de quelque piece afin de demeurer dauantage au lieu où ils sont marquez, & se font de cette façon.



La connoissance de tous ces preceptes est vn moyen qui peut faciliter l'entrée à la composition de la Musique, tant vocale qu'instrumentale, dont je pretends traiter cy apres.

Fin du premier liure.





SECONDE PARTIE
DU TRAITE'
DE MUSIQUE.

De la definition du Contrepoint.

CHAPITRE I.



LE Contrepoint est vne composition de plusieurs sons differents, qui peuuent faire consonance, ou harmonie.

On reconnoist deux sortes de Contrepoint, l'vn simple, & l'autre figuré.

Le Contrepoint simple obseruant esgale quantité de notes, & la mesme qualité de consonances en toutes les parties, ne se sert jamais que des consonances parfaites, & imparfaites ordonnées ensembles: & cette façon de composer s'appelle faire note contre note, ou bien note pour note.

Contrepoint simple ce que c'est.

Le Contrepoint figuré differe du Contrepoint simple non seulement en ce qu'il ne garde pas vne esgale quantité de notes en toutes les parties, mais encore en ce qu'il se sert de consonances, & dissonances meslées ensembles, en faisant dans les parties superieures plusieurs notes contre vne mesme note de la Basse ou dans la Basse plusieurs notes contre vne mesme note des parties superieures, & on appelle cette façon de composer fleuris.

Contrepoint figuré ce que c'est.

Du Ton, & de ses parties.

C H A P I T R E II.

A Fin d'estre succinct & methodique tout ensemble, sans m'arrester à plusieurs disputes theoriques & inutiles à mon sujet, touchant la definition du Ton & de ses parties, je diray seulement que (selon l'opinion de ceux qui en ont escrit) il y à deux sortes de Ton; assavoir le Ton mineur & le Ton majeur, & que le Ton mineur est composé de huit parties qu'ils appellent Commas, & le Ton majeur de neuf.

Ils veulent qu'il y ayt aussi le Semiton mineur, & le Semiton majeur, & que le Semiton mineur soit composé de quatre Commas, & le Semiton majeur de cinq.

Ils veulent encore que le Ton se partisse en quarts de Tons, & c'est de cette diuision qu'ils ont voulu establir trois genres de Musique, assavoir la Diatonique, qui se fait de Tons & Semitons, la Cromatique, qui se fait de Semitons, & l'Enharmonique qui se fait de quarts de Tons: mais la Diatonique estant la plus parfaite, comprend en soy virtuellement les deux autres genres qui luy sont inferieurs; c'est aussi particulierement de celle là que je pretends traiter.

De la Consonance & Dissonance.

C H A P I T R E III.

LE Ton & Semiton simplement considerez, ne font de soy aucune Consonance & Dissonance: mais de differents Tons & Semitons ensembles, s'engendrent les Consonances & Dissonances.

La Consonance est vn meſlange du ſon graue avec l'aigu, qui frappant agreablement l'oreille, occupe loüye avec plaisir, & s'appelle communement bon accord.

La Diſſonance eſt vn rencontre de pluſieurs ſons differents, dont le raport eſt contraire & repugne naturellement à l'oreille, & ſe nomme mauuais accord.

Les Conſonances & Diſſonances ſont à proprement parler les éléments de toute l'harmonie : je les marqueray en leurs ordres avec des chiffres, aſſauoir

Vne Seconde avec vn 2.

Vne Tierce avec vn 3.

Vne Quarte, avec vn 4.

Vne Quinte, avec vn 5.

Vne Sixte, avec vn 6.

Vne Septieſme, avec vn 7.

Vne Oſtaue, avec vn 8.

Mais comme de ces Conſonances & Diſſonances il y en a de Majeures, je les diſtingueray, en adjoſtant vne eſtoille aupres du chiffre qui les denottera Mineures, aſſauoir.

Vne Seconde Mineure, avec vn 2*

Vne Tierce Mineure, avec vn 3*

Vne Sixte Mineure, avec vn 6*

Vne Septieſme Mineure, avec vn 7*

Et de cette façon il ſera facile de les diſtinguer les vnes d'avec les autres.

Des éléments de la Composition.

CHAPITRE III.

Il y à douze éléments en la composition, aſſauoir.

La ſeconde Mineure, 2* autrement le Semiton,
La ſeconde Majeure, 2. autrement le Ton,

D

La Tierce Mineure,	3*	autrement le Semiditon.
La Tierce Majeure,	3.	autrement le Diton.
La Quarte,	4.	autrement le Diatessaron.
Le Triton,		
La Quinte,	5.	autrement le Diapente.
La Sixte Mineure.	6*	
La Sixte Majeure,	6.	
La Septiesme Mineure.	7*	
La Septiesme Majeure.	7.	
L'Octave,	8.	autrement le Diapason.

Ce que c'est que replique. Et leurs repliques, assavoir.

La Neufiesme Mineure,	9*	qui respond à la 2*
La Neufiesme Majeure,	9.	qui respond à la 2.
La Dixiesme Mineure,	10*	qui respond à la 3*
La Dixiesme Majeure,	10.	qui respond à la 3.
L'Onziesme	11.	qui respond à la 4.
Le Triton double ou replique.		
La Douziesme,	12.	qui respond à la 5.
La Treisiesme Mineure,	13*	qui respond à la 6*
La Treisiesme Majeure,	13.	qui respond à la 6.
La Quatorziesme Mineure	14*	qui respond à la 7*
La Quatorziesme Majeure	14.	qui respond à la 7.
La Quinziesme	15.	qui respond à 8.

Sans y comprendre l'Vnison, qui n'est ny Consonance, ny Diffonance.

Division des éléments.

CHAPITRE V.

Les éléments se diuisent en Consonances & Diffonances,
 les Consonances sont,
 La Tierce Mineure.

Les bons accords.

La Tierce Majeure .
 La Quarte.
 La Quinte.
 La sixte Mineure.
 La Sixte Majeure .
 L'Octave, & leurs repliques .

Les Diffonances sont,
 La Seconde Mineure .
 La Seconde Majeure .
 Le Triton .
 La Septiesme Mineure .
 La Septiesme Majeure, & leurs repliques .

*MAUVAIS
accords.*

Les Consonances se diuisent en parfaits, & imparfaits .
 Les parfaits sont,
 La Quarte.
 La Quinte.
 L'Octave, & leurs repliques .

Elles s'appellent parfaits, d'autant qu'estants prises pour Consonances, elles ne reçoivent jamais d'alteration : mais ceux qui considerent la 4. la 5. & l'8. par leur degrez plus tost que par ce dont elles sont composez, trouueront à redire à ma proposition, puisque leur opinion est qu'il y a trois es-

*L'opinion
de quelques
uns touchant
la quarte.*

peces de Quarte, assauoir.
 La Quarte parfaite .
 La Quarte diminuée, ou fausse .
 Et la Quarte superflüe .

Ils veulent encore qu'il y ait trois espesses de Quinte, assauoir. *La Quinte.*

La Quinte parfaite .
 La Quinte fausse, ou diminuée .
 Et la Quinte superflüe .

Selon leur opinion il y a aussi trois espesses d'Octave, assauoir.

L'Octave parfaite .
 L'Octave fausse, ou diminuée .

Et L'Octaue superflüe.

Mais comme mon dessein n'est point de m'arrester dans la dispute, je laisse à vn chacun la liberté de son opinion sur ce sujet.

Les Consonances imperfectes sont.

La Tierce.

La Sixte, & leurs repliques.

Elles s'appellent imperfectes d'autant qu'elles sont tantost Mineures, tantost Majeures, selon que l'ordre de la Musique le requert.

*De la Connoissance de chaque élément
en son particulier.*

CHAPITRE VI.

Article premier.

A Fin de ne m'esloigner pas de l'ordre que j'ay des-ja estably, & que par ce moyen on puisse monter comme par degre à la connoissance de tous les éléments les vns apres les autres, j'ay pensé les deuoir distinguer par articles, & pour commencer par la 2. il faut remarquer qu'il y en à deux especes, l'vne qui se fait du Semiton Mineur, & l'autre du Semiton Majeur.

Combien il y a d'especes de Seconde Mineure.

Celle qui se fait du Semiton Mineur est composée de deux sons differents sur vn mesme endroit, distants l'vn de l'autre de quatre Commas.

EXEMPLE.



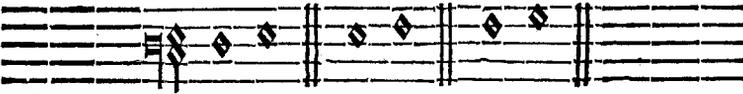
Celle qui se fait du Semiton Majeur, est composée de deux sons differents, distants l'un de l'autre de cinq Commas, Exemples .



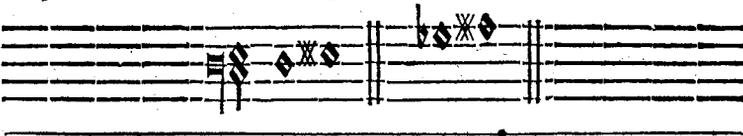
De la Seconde Majeure .

Article 2.

LA Seconde Majeure se fait d'un Ton . Exemples .



Il y a encores vne autre espece de Seconde qui se peut appeller Seconde superflüe, d'autant qu'elle est composée de plus d'un Ton . Exemples .



De la Tierce Mineure .

Article 3.

LA Tierce est composée de trois degrez , qui font un Ton & un Semiton Majeur . Exemples .



De la Tierce Majeure.

Article 4.

LA Tierce est composée de trois degrez qui font deux Tons. Exemples.

*De la Quarte.*

Article 5.

LA Quarte autrement le Diatessaron est composée de quatre degrez, qui font deux Tons & vn Semiton Majeur. Exemples.

*Du Triton.*

Article 6.

LE Triton est composé de quatre degrez, entre lesquels se rencontrent naturellement trois Tons. Exemples.



De la Quinte.

Article 7.

LA Quinte autrement le Diapente est composée de cinq degrez , qui font trois Tons & vn Semiton Majeur . Exemples.



De la Sixte Mineure.

Article 8.

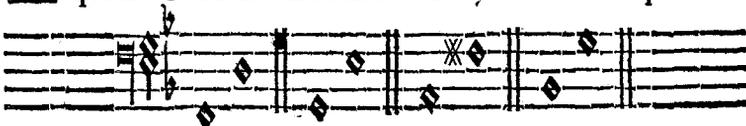
LA Sixte est composée de six degrez , qui font trois Tons & deux Semitons Majeurs . Exemples.



De la Sixte Majeure.

Article 9.

LA Sixte Majeure est composée de six degrez , qui font quatre Tons & vn Semiton Majeur . Exemples



De la Septiesme Mineure.

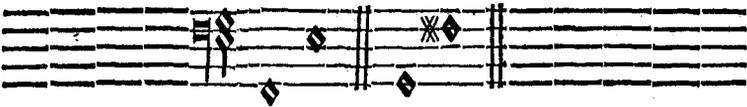
Article 10.

LA Septiesme Mineure est composée de sept degrez, qui font quatre Tons & deux Semitons Majeurs. Exemples.

*De la Septiesme Majeure.*

Article 11.

LA Septiesme Majeure est composée de sept degrez, qui font cinq Tons & vn Semiton Majeur. Exemples.

*De l'Octave.*

Article 12.

L'Octave autrement le Diapason est composée de huit degrez, qui font cinq Tons & deux Semitons Majeurs.

Exemples.

De la Quinte fausse.

Article 15.

LA Quinte fausse est composée de cinq degrez , qui font deux Tons , & deux Semitons Majeurs . Exemples .

*De la Quinte superflüe.*

Article 16 .

LA Quinte superflüe est composée de cinq degrez , qui font trois Tons & deux Semitons , dont l'vn est Majeur & l'autre Mineur . Exemples .

*De la fausse Octaue , ou Octaue diminuée.*

Article 17.

LA fausse Octaue , ou Octaue diminuée est composée de huit degrez , trois Tons & trois Semitons Majeurs . Exemples .



De l'Octave superflüe.

Article 18.

L'Octave superflüe est composée de huit degrez, qui font quatre Tons, & deux Semitons Majeurs, & vn Semiton Mineur. Exemples.



J'ay voulu faire ces remarques tant pour la curiosité, que pour l'utilité de ceux qui pretendent à vne parfaite connoissance de la diuerse position des Consonances & Dissonances dans leur ordre, comme il se verra distinctement cy apres.

*De la disposition des Clefs
en chaque parties.*

CHAPITRE VII.

Comme il y à pour l'ordinaire quatre parties qui com-

- posent la parfaite Musique, assauoir.
- Le Dessus .
- La Haute-Contre .
- La Taille .
- Et la Basse .

*Combien
il y a pour
l'ordinaire de
parties qui
entrent en la
Musique.*

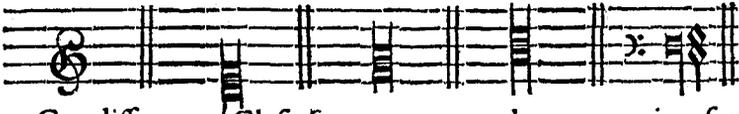
Chacune de ces parties a quasi sa Clef differente. Le Dessus se sert de la Clef de G re sol vt, & quelquefois mesme de celle de C sol fa vt.

La Haute-Contre se sert toujours de celle de C sol fa vt.

La Taille se fert aussi de celle de C sol vt fa.
Et la Basse de celle d'F vt fa.

E X E M P L E .

Pour le Dessus . Autre . Pour la Haute . la Taille . & la Basse .



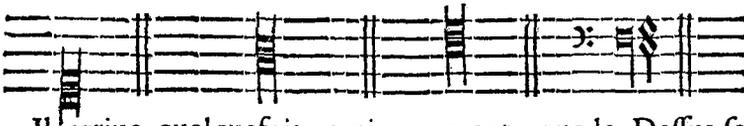
Ces différentes Clefs se mettent en chaque partie , sur certaines lignes qui leurs sont ordonnées : comme lors que le Dessus se fert de la Clef de G ré sol vt sur la quatriesme ligne d'enbas . La Haute-Contre se fert de celle de C sol fa vt sur la mesme ligne . La Taille de laditte Clef de C sol fa vt sur la troiesime ligne . Et la Basse de celle d'F vt fa , aussi sur la troiesime ligne . Exemple .

Dessus . Haute-Contre . Taille . Basse .



Lors que le Dessus se fert de la Clef de C sol fa vt , sur la derniere ligne d'enbas : La Haute-Contre se fert de la mesme sur la troiesime ligne : La Taille aussi de la mesme sur la seconde ligne d'enhaut : Et la Basse se fert de celle d'F vt fa , sur la seconde aussi d'enhaut . Exemple .

Dessus . Haute-Contre . Taille . Basse .



Il arriue quelquefois , mais rarement , que le Dessus se fert de la Clef de C sol fa vt , sur la quatriesme ligne d'enbas : La Haute-Conte de laditte Clef sur la seconde d'en-

haut: La Taille de la Clef d’F vt fa sur la troisieme ligne :
Et la Basse de la mesme Clef d’F vt fa sur la premiere li-
gne d’enhaut. Exemple.

Deſſus, Haute-Contre. Taille. Baſſe.



Les Violons, & quelquefois meſmes les Voix, ſe ſeruent
pour le Deſſus de la Clef de G re ſol vt, ſur la derniere li-
gne d’enbas : La Haute-Contre de celle de C ſol fa vt ſur
laditte derniere ligne d’enbas : La Taille de la meſme Clef
de C ſol fa vt ſur la ſeconde ligne d’enbas : Et la Baſſe de
la Clef d’F vt fa, ſur la ſeconde ligne d’enhaut : Mais pour
les voix, laditte Baſſe ſe fert en ce rencontre de celle de C
ſol fa vt ſur la ſeconde ligne d’enhaut.

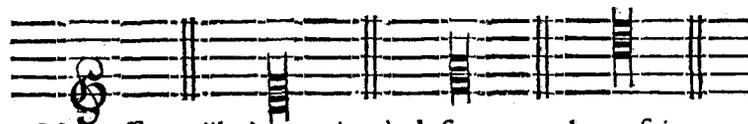
Exemple pour les Violons.

Deſſus. Haute-Contre. Taille. Baſſe.



Pour les Voix.

Deſſus. Haute-Contre. Taille. Baſſe.

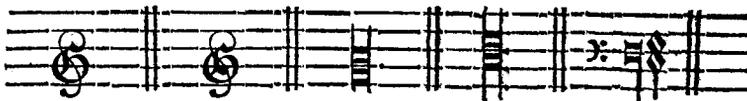


Mais affin qu’il n’y ayt rien à deſirer pour la parfaite con-
noiſſance de la diſpoſition des Clefs, il eſt à remarquer que
lors qu’on compoſe à cinq parties, outre la Baſſe, la Taille,
& la Haute-Contre, l’on ſe fert de deux Deſſus eſgaux.

*De quelles
parties on ſe
fert en la
Musique à
cinq.*

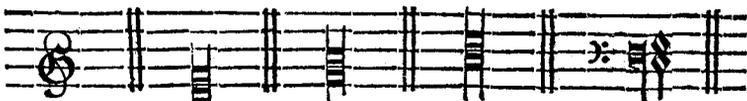
E X E M P L E .

1. *Dessus* . 2. *Dessus* . *Haute-Contre* . *Taille* . *Basse* .



Ou bien on se fert de deux *Dessus* inégaux, dont le plus bas se marque avec la *Clef de C sol fa vt*, & s'appelle *bas Dessus*. Exemple.

Dessus . *Bas-Dessus* . *Haute-Contre* . *Taille* . *Basse* .



Ou bien encore, outre la *Basse*, la *Haute-Contre*, & le *Dessus*, on se fert de deux *Tailles* égales. Exemple.

Dessus . *Haute-Contre* . 1. *Taille* . 2. *Taille* . *Basse* .



Ou bien on se fert de deux *Tailles* inégales, dont la plus basse s'appelle *Basse-Taille*: & sa *Clef* se met sur la seconde ligne d'enhaut. Exemple.

Dessus . *Haute-Contre* . *Taille* . *Basse-Taille* . *Basse* .



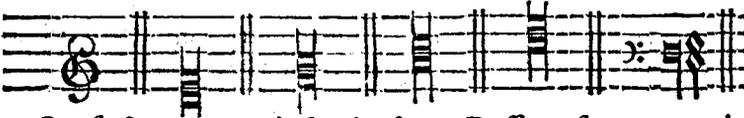
De quelles Mais lors que l'on compose à six, on se fert de deux parties on se sert en la *Dessus* égaux, ou inégaux: d'une *Haute-Contre*, de deux *Tailles* égaux, ou inégaux, & d'une *Basse*. Exemple.

Musique
six.

1. Dessus. 2. Dessus. Haute-Contre. 1. Taille. 2 Taille. Basse.



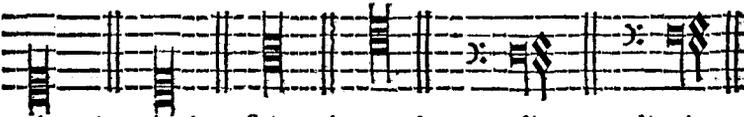
oubien, Dessus. Bas-Dessus. Haut. Taille. Basse-Taille. Basse.



On se sert encore à six de deux Dessus esgaux avec la Clef de C sol vt fa , sur la derniere ligne d'enbas, & de deux Tailles inegales : & pour lors la plus Basse-Taille se sert de la Clef de d'F vt fa , sur la troisieme ligne , & la Basse se sert de la mesme sur la seconde ligne d'enhaut .

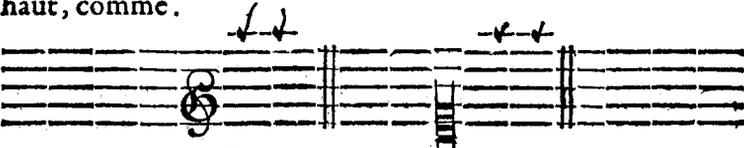
E X E M P L E .

1. Dessus. 2. Dessus. Haut. Taille. Basse-Taille. Basse.



Il arrive quelquefois qu'outre les cinq lignes ordinaires, on en adjouste d'autres tant en haut qu'en bas, & ce à la partie du Dessus & à la partie de la Basse. Quelles parties souffrent augmentation de lignes.

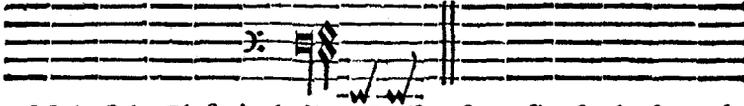
La ligne qui s'adjouste au Dessus , se met toujours en haut, comme.



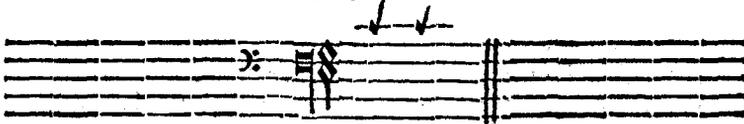
La ligne qui s'adjouste à la Basse se met tantost en haut & tantost en bas, selon la diuerse situation de la Clef.

Si la Clef de la ditte Basse est posée sur la troisieme ligne,

pour lors la ligne qui se peut adjouster , se doit mettre au dessous des cinq lignes ordinaires , comme .



Mais si la Clef de laditte Basse est posée sur la seconde ligne d'enhaut , alors la ligne qui se peut adjouster se doit mettre au dessus des cinq lignes ordinaires , comme .



Ces observations neanmoins se doiuent entendre seulement pour les Voix , d'autant qu'en la Musique instrumentale le Dessus , & la Basse estant pour l'ordinaire d'une forte grande estendue , on ne doit pas garder cet ordre , & mesme quelques-vns s'emencent de ces regles dans la Musique vocale .

*De ce qui doit suivre immediatement
chaque Clef, & des lieux ou l'on
se sert du Diesis, ♯ quatre,
& ♭ mol par accident.*

CHAPITRE VIII.

*Combien il
ya de sortes
de Musique.* **C**omme il y à deux sortes de Musique, l'une par ♭ mol & l'autre par ♯ quatre : il y à aussi vne certaine marque pour les reconnoistre.

Il faut observer que lors qu'on a dessein de composer par ♭ mol , ledit ♭ mol doit suivre immediatement la Clef en toutes

DE MUSIQUE. 41

toutes les parties, & se doit mettre sur la ligne, ou dans l'espace de \flat fa \natural mi, comme.

Deſus. Haute-Contre. Taille. Baſſe.

Mais quand on compoſe par \natural quarre, l'on ne doit point mettre de \flat mol, ſi ce n'eſt par accident: c'eſt à dire en certains rencontres que l'ordre de la compoſition demande: ſi-bien que la Muſique par \natural quarre ne ſe diſtingue à la veüe de la Muſique par \flat mol, que par l'abſence dudit \flat mol en la Muſique par \natural quarre, comme.

Deſus. Haute-Contre. Taille. Baſſe.

Après la Clef & le \flat mol on doit mettre à toutes les parties le nombre duquel on deſire ſe ſeruir, ſoit Binaire, ſoit Ternaire, comme.

Nombre Bin. Autre Nöbre Bin. Nombre Tern. Autre nombre Tern.

Il eſt à remarquer que le nombre ne ſe doit mettre qu'au commencement de chaque pieſce, ſans qu'il ſoit neceſſaire de le reïterer au commencement de chaque ligne, ſi ce n'eſt que l'on changeaſt de meſure Binaire en Ternaire, ou de meſure Ternaire en Binaire.

Dans la Muſique par \flat mol le Dieſis, ſelon la plus com-

mune pratique, ne se doit mettre qu'en F vt fa &, C sol vt fa: & le ♯ quarre au lieu du Diesis en ♭ fa ♯ mi, comme.



Et le ♭ mol par accident ne se doit mettre qu'en E mi la, & rarement en A mi la re, comme.



Rarement.

Rarement.



Rarement.

Rarement.

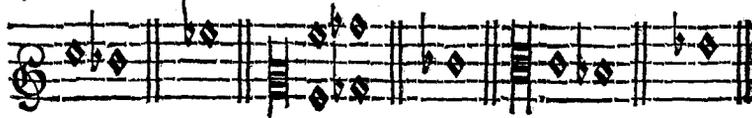
Dans la Musique par ♯ quarre, le Diesis pour l'ordinaire ne se doit mettre qu'en F vt fa, G re sol vt, & C sol vt fa.

E X E M P L E .

Deſus. Haute-Contre Taille. Baſe.



Et le ♭ mol par accident ne se doit mettre qu'en ♭ fa ♯ mi, & rarement en E mi la, comme.



Rarement.

Rarement.

Rarement.



Rarement.

*Maximes qu'il faut observer en la composition
du Contrepoint simple.*

CHAPITRE IX.

Premierement il faut que chaque partie contre la Bas-^{Par quel accord doit commencer chaque partie.} se commence ou par la Tierce Mineure, ou par la Tierce Majeure, ou par la Quinte, ou par l'Octave: & rarement par la Sixte Mineure: & observer pour l'harmonie que chaque partie ait son accord particulier, si ce n'est que la Musique soit à plus de quatre parties.

Il faut de plus varier en telle sorte les accords, que jamais il ne s'en rencontre deux de mesme espece de suite dans vne mesme partie: comme deux Tierces Mineures, deux Tierces Majeures, deux Quintes, deux Sixtes Majeures, deux Octaves, si ce n'est aux conditions qui seront cy apres mentionées, & vne des principales raisons de cecy, est que le plus bel effet de l'harmonie consistant particulièrement dans la variété des accords, pert toute sa grace si tost qu'on ne garde pas ces regles, ou que l'on mesprise ses obseruations.

Secondement il faut que les parties superieures soient tant que faire ce pourra par contraire mouuement, ou par degré opposé à la Basse: par exemple, si la Basse monte, lesdites parties superieures doivent pour le mieux, & si faire ce peut, descendre: ou si la Basse descend, lesdites parties au contraire doivent monter. Ce n'est pas neanmoins que

pour obseruer cecy il faille se contraindre en sorte que la beauté du chant ne soit sur tout considérée.

Troisièsmement il faut remarquer, que n'y ayant que quatre façons d'arranger les notes les vnes apres les autres, assauoit en montant par degré conjoint, comme.



En descendant par degré conjoint, comme.



En montant par interualle, comme.



cecy se pratique.

En descendant par interualle, comme.



cecy se pratique.

Il faut que les notes soient bien liées ensemble, & que les intervalles des vnes aux autres soient raisonnables, c'est à dire de Tierces Mineures, aux Majeures : de Quarte, de Quinte, de Sixte Mineure, & d'Octaue: sans qu'il soit permis tant en montant qu'en descendant de faire aucune intervalle de fausse Quarte, selon l'opinion de quelques-vns, de Quarte superflüe, de Triton, de fausse Quinte, de Quinte superflüe, de Sixte Majeure, (si ce n'est que la Sixte soit

par accident) de Septiesme Mineure, & de Septiesme Majeure. Exemples des faux interualles en montant.

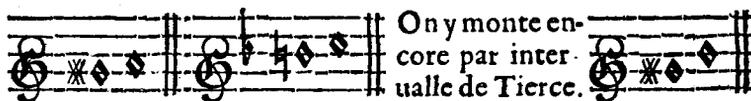


Exemples des faux interualles en descendant.



Quatriesimement il faut encore remarquer que le Diesis, & ♯ quarre estant mis aux parties superieures, rendent les Tierces, & les Sixtes Majeures contre la Basse; & au contraire le Diesis & ♯ quarre estant mis à la Basse, rendent les Tierces & Sixtes Mineures.

Il faut pour l'ordinaire monter par degré conjoint apres la notte audeuant de laquelle il y à vn Diesis ou ♯ quarre, comme.



Faisant à plus de quatre parties il faut de necessité qu'une des quatre soit doublée, c'est à dire que deux parties fassent le mesme accord: mais il faut prendre garde que ce ne soit pas l'accord ou la notte audeuant de laquelle le Diesis & ♯ quarre sont posez, si ce n'est en la Musique instrumentale, lors principalement qu'elle est transposée: ce n'est pas que plusieurs ne fassent le contraire, & particulièrement les Italiens.

*Ce que
c'est que
doubler.*

De plus il faut prendre garde dedans le Contrepoint simple, de ne faire jamais de Quinte n'y d'Octaue contre vne notte de la Basse audeuant de laquelle ils'y rencontre vn

En sixiesme lieu il faut prendre garde qu'il ne se rencontre deux *Quartes* de mesmes especes entres les parties, & que la *Tierce* qui se fera sur la notte finale de la *Basse* soit toujours *Majeure*.

Il est encôre à remarquer qu'en laissant des parties superieures contre la *Basse*, le degré conjoint & l'interualle se doit entendre ausdittes parties superieures, & non pas à la *Basse*.

De la Relation.

CHAPITRE X.

Relation est le rapport d'un son, qui se fait en vne partie lequel est suiuy immediatement d'un autre son en vne autre partie.

Il y à de bonnes, & fausses Relations: pource qui est des bonnes, il n'est pas besoin d'en parler, mais bien des fausses afin d'en pouvoir esuiter le rencontre.

Elles se reconnoistront par les deux nottes noires de la *Basse* & du *Dessus*, qui font entre-elles fausse Relation: mais il faut remarquer qu'il y en à de huit sortes, assauoir de fausse *Quarte*, ou *Quarte diminuée*.

De *Quarte superflüe*.

De *Triton*.

De fausse *Quinte*, ou *Quinte diminuée*.

De *Quinte superflüe*.

De fausse *Octaue*, ou *Octaue diminuée*.

D'*Octaue superflüe*.

De seconde, ou de *Neufuiesme superflüe*.

Et de leurs repliques.

La Relation de fausse *Quarte*, ou *Quarte diminuée*, qui à mon aduis n'est pas mauuaise, s'engendre des deux *Tier-*

fausse Quarte
ou Quarte
diminuée.

ces Mineures, tant en montant qu'en descendant par degré conjoint. Elle s'engendre encore tant en montant de la Tierce Mineure à la Sixte Mineure par interualle de Tierce & par accident, qu'en descendant de la Sixte Mineure à la Tierce Mineure aussi par interualle de Tierce & par accident, Exemples,

3* 3* 3* 3* 3* 3* 3* 3* 3* 6* 3* 6*

D'ous'engendre la Relation de Quarte superflue.

La Relation de Quarte superflue s'engendre, tant en montant de la Tierce Majeure à la Quinte par degré conjoint & par accident, qu'en descendant de la Quinte à la Tierce Majeure aussi par degré conjoint & par accident. Elle s'engendre encore tant en montant de la Tierce Majeure à la Sixte Majeure par degré conjoint & par accident, qu'en descendant de la Sixte Majeure à la Tierce Majeure par degré conjoint & par accident.

E X E M P L E.

3. 5. 3. 5. 5. 3. 5. 3. 3. 6. 6. 3.

La Relation

La Relation du Triton s'engendre des deux Tierces Majeures , tant en montant qu'en descendant par degré conjoint & sans accident. *D'où s'engendre la Relation du Triton.*

Elle s'engendre encore tant en montant de la Tierce Majeure à la Quinte par degré conjoint & sans accident, qu'en descendant de la Quinte à la Tierce Majeure aussi par degré conjoint & sans accident.

Elle s'engendre de plus , tant en montant de la Tierce Majeure à la Sixte Majeure par degré conjoint & sans accident , qu'en descendant de la Sixte Majeure à la Tierce Majeure aussi par degré conjoint & sans accident.

EXEMPLES.



La Relation de fausse Quinte ou de Quinte diminuée, s'engendre des deux Tierces Mineures, tant en montant qu'en descendant par interualle de Tierce , & quelquefois par accident, & quelquefois sans accident. *La fausse Quinte ou Quinte diminuée.*

Elle s'engendre encore tant en montant de la Tierce Mineure à la Sixte Mineure par interualle de Tierce & sans accident , qu'en descendant de la Sixte Mineure à la Tierce Mineure aussi par interualle de Tierce & sans accident.

Elle s'engendre de plus des deux Sixtes Mineures, tant en montant qu'en descendant par degré conjoint, & quelquefois par accident & quelquefois sans accident.

E X E M P L E S .

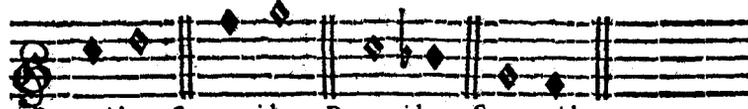
3* 3* 3* 3* 3* 3* 3* 3* 3* 6*



Paraccident . Sans accident . Paraccident . Par accident .



6* 6* 6* 6* 6* 6* 6* 6*



Paraccident . Sans accident . Par accident . Sans accident .

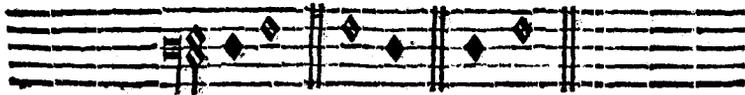
*Dans Quinte
se superflue.*

La Relation de Quinte superflue s'engendre des deux Tierces Majeures, en montant par interualle de Tierce & par accident.

Elle s'engendre encore tant en montant par degré conjoint de la Tierce Majeure à la Sixte Majeure, qu'en descendant par degré conjoint de la Sixte Majeure à la Tierce Majeure, & le tout par accident en la partie superieure.

Exemples .

3. 3. 3. 6. 6. 3.



D E M V S I Q V E. 51

La Relation de fausse Octave ou de l'Octave diminuée, *De la fausse Octave.*
s'engendre des deux Tierces Mineures en montant par inter-
terualle de Tierce & par accident en la Basse.

Elle s'engendre encore en descendant de la Tierce Mi-
neure à la Sixte Mineure par interualle de Tierce & par ac-
cident en la Basse.

Elle s'engendre de plus des deux Tierces Majeures, tant
en montant par interualle de Tierce & par accident, qu'en
descendant aussi par interualle de Tierce & par accident.

E X E M P L E S .

3* 3* 3* 6* 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3.

The first example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the staves are five groups of interval notations: 3* 3*, 3* 6*, 3. 3., 3. 3., and 3. 3. The notation shows various intervals of thirds and sixths, some with accidentals (sharps and naturals) and some with asterisks, illustrating the formation of a false octave.

La Seconde ou Neufuiesme superflüe s'engendre des *De la Neuf- uiesme su- perflüe.*
deux Tierces Majeures en montant par degré conjoint &
par accident.

E X E M P L E S .

3. 3. 3. 3.

The second example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the staves are two groups of interval notations: 3. 3. and 3. 3. The notation shows intervals of thirds, some with accidentals, illustrating the formation of a second or ninth superflue.

Toutes ces fausses Relations simplement considérées , sont absolument deffendües dans l'estroite rigueur : mais elles se practiquent moyennant qu'elles soyent suiüies de certains accords, qui se font immediatement apres, comme il se verra plus au long dans l'usage & dans les concordances des accords les vns avec les autres.

De l'usage de la Tierce Mineure, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint.

C H A P I T R E X I.

Article premier.

LA Tierce Mineure (j'entend celle qui est Mineure sans accident) demande apres soy en montant par degré conjoint tous les autres accords, hormis la Sixte Mineure & l'Octave : & il est à remarquer que pour l'ordinaire l'on ne fait point deux Tierces Mineures de suite en montant par degré conjoint, que ce ne soit à plus de trois parties, ou que l'une des deux Tierces ne soit Mineure par accident.

E X E M P L E S.

3* 3* 3* 3* 3* 3. 3* 5. 3. 6.

De l'usage de la Tierce Mineure, avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.

Article Second.

LA Tierce Mineure demande apres soy en descendant par degré conjoint tous les autres accords, Exemples.

3* 3* 3* 3. 3* 5. 3* 6* 3* 6. 3* 8.



De l'usage de la Tierce Mineure, avec tous les autres accords en montant par interualle.

Article Troisième.

LA Tierce Mineure demande apres soy en montant par interualle tous les autres accords. Exemples.

3* 3* 3* 3. 3* 5. 3* 6* 3* 6. 3* 8.



Exceptions.

Il n'est pas permis néanmoins de monter de la Tierce Mineure à vne autre Tierce Mineure par interualle de Tierce, si ce n'est que la seconde Tierce soit suiuite en descendant par degré conjoint de l'Octaue.

Il est de plus deffendu de monter de laditte Tierce Mineure à la Quinte & à l'Octaue, lors principalement que la Basse monte aussi par interualle avec la partie superieure.

E X E M P L E S.

3* 3* 3* 3* 8. 3* 5. 3* 8* 3* 8.

Deffendu. Permis. Deffendu. Deffendu. Permis.

De l'usage de la Tierce Mineure avec tous les autres accords en descendant par interualle.

Article Dernier.

LA Tierce Mineure demande apres soy en descendant par interualle tous les autres accords. Exemples.

3* 3* 3* 3. 3* 5. 3* 6* 3* 6. 3* 8.

Il n'est pas permis néanmoins de descendre de la Tierce Mineure sur un autre Tierce Mineure par intervalle de Tierce, si ce n'est que la seconde Tierce soit suivie en descendant par degré conjoint de l'Octave. *Exceptions.*

Il est encore défendu de descendre de ladite Tierce sur l'Octave par intervalle, si ce n'est sur une même note de la Basse. Exemples.

3* 3* 3* 3* 8. 3* 8.

De l'usage de la Tierce Majeure, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint.

CHAPITRE XII.

Article Premier.

LA Tierce Majeure (j'entend celle qui est Majeure sans accident) demande après soy en montant par degré conjoint tous les autres accords: hormis la Tierce Majeure, la Quinte, & la Sixte Majeure. Exemples.

3 3* 3. 6* 3. 8.

*Observations
prati-
quées.*

Il est néanmoins permis de faire deux Tierces Majeures de suite en montant par degré conjoint, pourveu qu'elles soyent suivies aussi en montant par degré conjoint de la Sixte Mineure ou de l'Octave.

Il se remarque encore que quelques-vns, mesme des plus seueres, n'ont pas fait de difficulté en certains rencontres de monter par degré conjoint de laditte Tierce Majeure à la Quinte.

Il est permis de plus de monter par degré conjoint de la mesme Tierce à la Sixte Majeure, pourveu que laditte Sixte Majeure soit suivie en montant par degré conjoint de la Tierce Mineure, de la Sixte Mineure, ou de l'Octave.

E X E M P L E S .

3. 3. 6* 3. 3. 8. 3. 5. 3. 6. 3* 3. 6. 6* 3. 6. 8.



De l'usage de la Tierce Majeure avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.

Article Second.

LA Tierce Majeure demande apres soy en descendant par degré conjoint tous les autres accords, hormis la Tierce majeure.

Exemples.

EXEMPLES.



Il est permis néanmoins de faire deux Tierces Majeures de suite en descendant par degré conjoint, pour ueu qu'elles soient suivies en montant par degré conjoint de la Sixte Mineure, ou de l'Octave. *Observations Pratiques.*

Il est de plus à remarquer qu'en descendant de la Tierce par degré conjoint sur la Quinte ou sur l'Octave, si faire ce peut, & pour le mieux laditte Tierce doit estre Mineure. Exemples.



Bon, Meilleur. Bon. Meilleur.



De l'usage de la Tierce Majeure, avec tous les autres accords en montant par interualle.

Article troisieme.

LA Tierce Majeure demande apres foy en montant par interualle, tous les autres accords.

H

E X E M P L E S .

3. 3* 3. 3. 3. 5. 3. 6* 3. 6. 3. 8.



Doubteux .



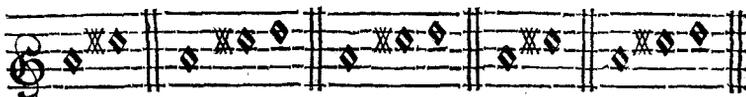
Il n'est pas permis néanmoins de monter de la Tierce Majeure à une autre Tierce Majeure par intervalle de Tierce, si ce n'est que la seconde Tierce soit suivie en montant par degré conjoint de la Sixte Mineure ou de l'Octave.

Il n'est pas encore permis de monter de la Tierce Majeure à la Sixte par intervalle de Tierce, si ce n'est que ladite Sixte soit suivie en montant par degré conjoint de la Tierce Mineure, de la Sixte Mineure, ou de l'Octave.

Il est aussi défendu de monter de ladite Tierce à la Quinte & à l'Octave par intervalle, lors principalement que la Basse monte par intervalle avec la partie supérieure.

E X E M P L E S .

3. 3. 3. 3. 6* 3. 3. 8. 3. 6. 3. 6. 3*



Défendu. Permis. Permis. Défendu. Permis.



3. 6. 6* 3. 6. 8. 3. 5. 3. 8.



Permis. Permis. Deffendu. Deffendu.



De l'usage de la Tierce Majeure avec tous les autres accords en descendant par interualle.

Article dernier.

LA Tierce Majeure, demande apres soy en descendant par interualle, tous les autres accords,

EXEMPLES.

3. 3* 3. 3. 3. 5. 3. 6* 3. 6. 3. 8.



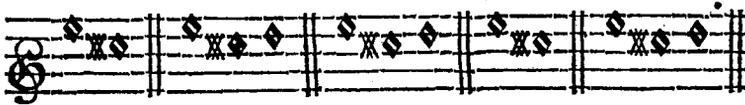
Il n'est pas permis néanmoins de descendre de la Tierce Majeure sur vne autre Tierce Majeure par interualle de Tierce, si ce n'est que la seconde Tierce soit suiue en montant par degré conjoint de la Sixte Mineure ou de l'Octave. *Exceptions.*

Il n'est pas permis encore de descendre de laditte Tierce sur la Sixte Majeure par interualle de Tierce, si laditte Sixte Majeure n'est suiuite en montant par degré conjoint de la Tierce Mineure, de la Sixte Mineure, ou de l'Octaue.

L'on ne descend point encore de la Tierce Majeure sur la Quinte par interualle de Quarte, lors principalement que la Basse descend avec la partie superieure.

Il est aussi deffendu de descendre de la mesme Tierce par interualle sur l'Octaue si ce n'est sur vne mesme note de la Basse. Exemples.

3. 3. 3. 3. 6* 3. 3. 8. 3. 6. 3. 6. 3*



Deffendu. Permis. Permis. Deffendu. Permis.



3. 6. 6* 3. 6. 8. 3. 3. 3. 8.



Permis. Permis. Deffendu. Deffendu.



De l'usage de la Quinte, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint.

CHAPITRE XIII.

Article premier.

LA Quinte demande apres soy en montant par degré conjoint tous les autres accords, hormis la Quinte.

EXEMPLES.

5. 3* 5. 3. 5. 6* 5. 6. 5. 8.

De l'usage de la Quinte avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.

Article second.

LA Quinte demande apres soy en descendant par degré conjoint tous les autres accords, hormis la Tierce Majeure, la Quinte, & la Sixte Majeure. Exemples.

5. 3* 5. 6* 5. 8.

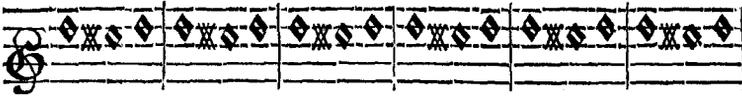
*Observations
pratiqües.*

Il est néanmoins permis de descendre de la Quinte par degré conjoint sur la Tierce Majeure, pourueu que la Tierce Majeure soit suiuite en montant par degré conjoint de la Sixte Mineure, de l'Octaue, & quelquefois mesme de la Tierce Mineure.

Il est aussi permis de descendre de la Quinte par degré conjoint sur la Sixte Majeure, pourueu que ladicte Sixte Majeure soit suiuite en montant par degré conjoint de la Tierce Mineure, de la Sixte Mineure, ou de l'Octaue.

E X E M P L E S.

5. 3. 6* 5. 3. 8. 5. 3. 3* 5. 6. 3* 5. 6. 6* 5. 6. 8.



*De l'usage de la Quinte, avec tous les autres
accords en montante par interualle.*

Article troisieme.

LA Quinte demande apres foy en montante par interualle tous les autres accords, hormis la Quinte, si ce n'est par mouuement contraire & à plus de trois parties.

EXEMPLES.



Bon à plus de
trois parties.



*De l'usage de la Quinte avec tous les autres
accords en descendant par interualle.*

Article dernier.

LA Quinte demande apres soy en descendant par interualle tous les autres accords, hormis la Quinte, si ce n'est par mouuement contraire, & à plus de trois parties: & l'Octaue si ce n'est sur vne mesme notte de la Basse.

EXEMPLES.



Bon à plus de
trois parties.



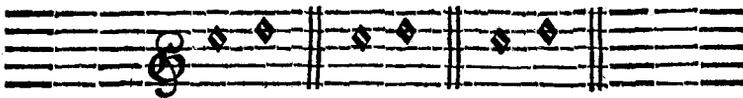
De l'usage de la Sixte Mineure avec tous les autres accords en montant par degré conjoint.

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

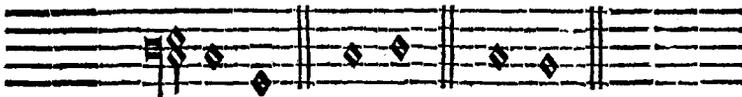
Article premier.

LA Sixte Mineure demande apres soy en montant par degré conjoint seulement la Tierce Mineure, la Sixte Majeure, & rarement l'Octave. Exemples.

6* 3* 6* 6. 6* 8.



Rarement.



De l'usage de la Sixte Mineure avec les autres accords en descendant par degré conjoint.

Article second.

LA Sixte Mineure demande apres soy en descendant par degré conjoint tous les autres accords, hormis la Sixte Mineure, & l'Octave.

Exemples.

EXEMPLES.

6* 3* 6* 3. 6* 5. 6* 6.

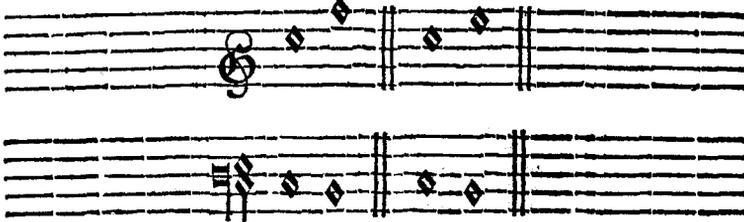


De l'usage de la Sixte Mineure avec tous les autres accords en montant par intervalle.

Article troisieme.

LA Sixte Mineure en montant par intervalle ne demande pour l'ordinaire apres soy que la Tierce Mineure, & la Tierce Majeure. Exemples.

6* 3* 6* 3.



Il n'est pas permis néanmoins de monter de laditte Sixte Mineure à la Tierce Mineure par intervalle de Tierce, si ce n'est que la Tierce soit suivie en descendant par degré conjoint de l'Octave. *Exception.*

Observation. L'on permet de monter par interualle de la Sixte Mineure à l'Octave, pourueu que laditte Sixte Mineure soit par accident en la Basse. Exemples.

6* 3* 6* 3* 8. 6* 8. 6* 8.

Deffendu. Permis. Rarement.

De l'usage de la Sixte Mineure avec les autres accords en descendant par interualle.

Article dernier.

LA Sixte Mineure en descendant par interualle ne demande pour l'ordinaire apres soy que la Tierce Mineure & la Tierce Majeure. Exemples.

6* 3. 6* 3.

Exception.

Il n'est pas permis néanmoins de descendre de laditte

Sixte Mineure sur la Tierce Mineure par interualle de Tierce, si ce n'est que la Tierce soit suiue en descendant par degré conjoint de l'Octaue.

Mais on permet de descendre par interualle, de la Sixte Mineure sur l'Octaue, pourueu que ladicte Sixte Mineure soit par accident en la Basse. *Observation.* Exemples.

6* 3* 6* 3* 8. 6* 8. 6* 8.

Deffendu. Permis. Rarement.

De l'usage de la Sixte Majeure, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint.

CHAPITRE XV.

Article premier.

LA Sixte Majeure demande apres soy en montant par degré conjoint tous les autres accords, hormis la Tierce Majeure, la Quinte, & la Sixte Majeure. Exemples.

6. 3* 6. 6* 6* 8.

*Observations
pratiques.*

Il est néanmoins permis de monter par degré conjoint de laditte Sixte Majeure à la Tierce Majeure, pourveu que la Tierce Majeure soit suiuite en montant par degré conjoint de la Sixte Mineure, ou bien de l'Octaue.

Il est encore permis de faire deux Sixtes Majeures, en montant par degré conjoint, pourveu qu'elles se rencontrent naturelles, ou bien que la seconde soit suiuite en montant par degré conjoint de l'Octaue. Exemples.

6. 3. 6* 6. 3. 8. 6. 6. 6. 6. 8.



De l'usage de la Sixte Majeure, avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.

Article second.

LA Sixte Majeure demande apres foy en descendant par degré conjoint tous les autres accords, hormis la Tierce Majeure, la Sixte Majeure, & l'Octaue. Exemples.



Il est néanmoins permis de descendre par degré conjoint *Observations* de laditte Sixte Majeure à la Tierce Majeure, pourveu *Pratiques.* que la Tierce Majeure soit suiuite en descendant par degré conjoint de la Sixte Mineure, ou bien de l'Octaue.

Il est encore permis de faire deux Sixte Majeure en descendant par degré conjoint pourveu qu'elles se rencontrent naturelles, ou bien que la seconde soit suiuite en montant par degré conjoint de l'Octaue. Exemples.

6. 3. 6* 6. 3. 8. 6. 6. 6. 6. 8.

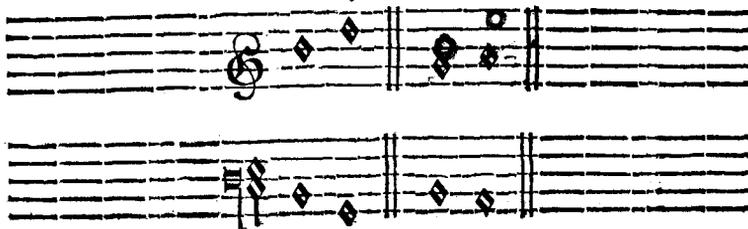


De l'usage de la Sixte Majeure, avec tous les autres accords en montant par intervalle.

Article troisieme.

LA Sixte Majeure en montant par intervalle ne demande apres soy pour l'ordinaire que la Tierce Mineure, & la Tierce Majeure. Exemples.

6. 3* 6. 3.



Exception. Il n'est pas néanmoins permis de monter de laditte Sixte Majeure à la Tierce Majeure par interualle de Tierce, si ce n'est que la Tierce Majeure soit suiuite en montant par degré conjoint de la Sixte Mineure, ou de l'Octave.

Observation. Mais on permet de monter de la Sixte Majeure à l'Octave, pourueu que ce soit sur vne mesme notte de la Basse, & que la Sixte se rencontre naturelle, & sans accident.

E X E M P L E S .

6. 3. 6. 3. 6* 6. 3. 8. 6. 8. 6. 8.

Deffendu. Permis. Permis. Permis. Deffendu.

De l'usage de la Sixte Majeure, avec tous les autres accords en descendant par interualle.

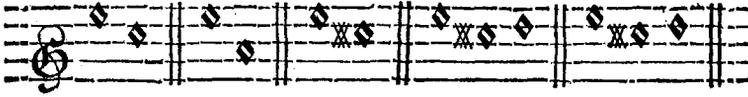
Article dernier.

LA Sixte Majeure en descendant par interualle demande apres soy seulement la Tierce Mineure, & la Tierce Majeure; Mais il faut prendre garde de ne descendre pas de laditte Sixte Majeure sur la Tierce Majeure par interualle de Tierce si ce n'est que la Tierce Majeure soit suiuite en montant par degré conjoint de la Sixte Mineure ou bien de l'Octave.

Exception.

EXEMPLES.

6. 3* 6. 3. 6. 3. 6. 3. 6* 6. 3. 8.



Deffendu. Permis.



De l'usage de l'Octave, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint.

CHAPITRE XVI.

Article premier.

L'Octave demande apres foy en montant par degré conjoint tous les autres accords hormis la Sixte Mineure, & Majeure, & l'Octave.

EXEMPLES.

8. 3* 8. 3.



*De l'usage de l'Octave, avec tous les autres accords
en descendant par degré conjoint.*

Article second.

L'Octave demande apres soy en descendant par degré conjoint tous les autres accords hormis l'Octave.

EXEMPLES.

8. 3* 8. 3. 8. 5. 8. 6* 8. 6.

*De l'usage de l'Octave, avec tous les autres
accords en montant par interualle.*

Article troisieme.

L'Octave demande apres soy en montant par interualle tous les autres accords hormis la Sixte Mineure & Majeure, & l'Octave. Exemples.

8. 3* 8. 3. 8. 5.

On monte

On monte rarement de l'Octave à la Quinte par intervalle de Tierce. *Observations pratiques.*

Il n'est pas deffendu de monter par intervalle de l'Octave à la Sixte Mineure, pourveu que soit par accident à la Basse & à plus de trois parties.

Il n'est pas encore deffendu de monter par intervalle de l'Octave à vne autre Octave, pourveu que ce soit par mouvement contraire & à plus de quatre parties. Exemples.

8. 5. 8. 6* 8. 8.

Rarement. Permis. Permis.

De l'usage de l'Octave avec tous les autres accords en descendant par intervalle.

Article dernier.

L'Octave demande apres soy en descendant par intervalle tous les autres accords, hormis l'Octave: si ce n'est par mouvement contraire & à plus de quatre parties.

EXEMPLES.

8. 3* 8. 3. 8. 5. 8. 6. 8. 6. 8. 8.

Permis.

Outre tous ces preceptes generaux, il y à encore plusieurs obseruations qui consistent en la Pratique, desquels on ne peut pas donner de regles certaines, & qui dependent de l'opinion de nos plus excellents Autheurs.

De la Cadence en general.

CHAPITRE XVII.

Ce que c'est que Cadence. **C**adence est vne conclusion de chant, qui se fait de toutes les parties ensembles en diuers lieux de chaque piece, & est à la Musique ce que sont les periodes au discours. C'est pourquoy il y a des Cadences qu'on appelle Mediantes, Dominantes, & Finales : dont je parleray en vn autre endroit. Il est seulement à remarquer pour le present que toute Cadence peut estre ou parfaite, ou rompuë, ou attendente.

La parfaite se connoistra dans les exemples par vne notte de cette façon, \sharp la rompuë par vne notte faite ainsi, \sharp & l'attendente par — cette derniere notte — avec vn point d'Orgue.

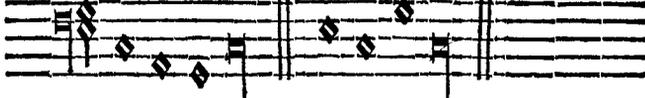
Ce que c'est que Cadence parfaite aux parties superieures. La Cadence parfaite aux parties superieures (se considerant toujours en celle qui est Octaue contre la Basse) se fait par vne suite de nottes, dont la penultiesme estant Tierce Majeure contre la Basse, monte par vn Semiton à la notte qui marque laditte Cadence. Ou bien elle se fait par vne suite de nottes, dont la penultiesme estant Quinte contre la Basse, descend par vn ton sur la notte qui marque laditte Cadence.

Ce que c'est que Cadence parfaite en la Basse. Mais la Cadence parfaite en la Basse se fait pour l'ordinaire par vne suite de nottes, dont la penultiesme monte par interualle de Quarte, ou descend par interualle de Quinte à celle qui marque laditte Cadence.

EXEMPLES.

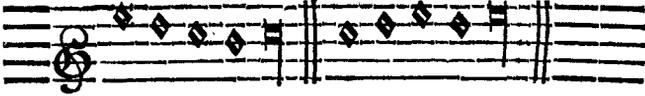
3. 8. 5. 8.

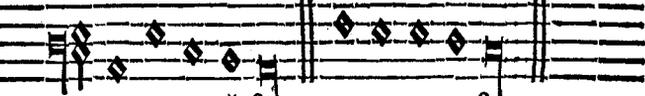
Deffus. 

Basse. 

Ily à encore tant aux parties superieures qu'en la Basse, de certaines Cadences qu'on peut appeller parfaites, qui se font par vne suite de notes, dont la penultiesme estant Sixte Majeure contre la Basse, monte tantost par vn Semiton, tantost par vn ton à la note qui marque laditte Cadence. Ou bien elles se font par vne suite de notes, dont la penultiesme estant Tierce Mineure, descend tantost par vn Semiton, tantost par vn ton à la note qui marque laditte Cadence, & en ces rencontres la Basse ferme les Cadences tant en montant qu'en descendant toujours par degré conjoint. Exemples.

6. 8. 6. 8.

Deffus. 

Basse. 

3* 8. 3. 8.

Deffus. 

Basse. 

I ij

Autre sorte de Cadence parfaite.

*Ce que c'est
que Cadence
rompue & en
quelle partie
elle se fait.*

La Cadence rompue ne se pratiquant pour l'ordinaire qu'en la Basse, se fait lors qu'au lieu de monter par interua^lle de quarte à la notte qui marque la Cadence, l'on monte seulement d'un ton. Ou bien au lieu de descendre par interua^lle de Quinte, l'on descend seulement par interua^lle de Tierce Mineure, & l'on ne se sert de cette sorte de Cadence qu'au milieu des pieces. Exemples.

Dessus.

Basse.

La Cadence attendente (se pratiquent tant aux parties superieures qu'en la Basse) se fait lors qu'au lieu de monter ou de descendre a la notte qui marque la Cadence parfaite [selon les reigles cy dessus] l'on demeure sur la penultiesme, & l'on se sert de cette sorte de Cadence à la fin des premiers couplets, ou lors qu'au milieu de quelque piece l'on a dessein que les parties fassent toutes ensemble vn silence pour bien-tost apres recommencer. Exemples.

Dessus.

Basse.

Des Modes.

CHAPITRE XVIII.

IL est de la Musique comme de toutes les autres sciences, qui demandent vn enchainement de preceptes & de connoissances, sans lesquels il est impossible de paruenir à la parfaite acquisition de ce que l'on pretend. Aussi ay-je bien creu que l'intelligence des Modes n'estoit pas vne des choses la moins vtile en ce presant Traité : & quoy que mon opinion sur ce sujet ne soit pas conforme à celle de nos Antiens : Je ne pense pas neanmoins qu'elle soit tout à fait à rejeter.

Pour venir premierement à la definition du mot de Mode, je diray seulement que Mode en general est vne suite de Ce que c'est que Mode en general. chant, qui estant contenuës dans les bornes d'vne certaine espeece d'Octave ou de Diapason simple ou repliqué, sert à exprimer les diuerses passions qui naissent en nous.

Zerlain & tous ceux qui ont escrit des Modes en ont estably douze naturels, c'est à dire par H quatre, contenus dans les six espees d'Octave, ou de Diapason, diuisant chaque espee Harmoniquement & Arithmetiquement, & douze autres transposez, c'est à dire par V mol sous la mesme diuision.

Il faut remarquer que ceux qui sont dans la diuision Harmonique s'appellent Modes Authentiques, & ceux qui sont dans la diuision Arithmetique s'appellent Plagaux ou Collateraux. Mais bien qu'il faille beaucoup defferer à l'Antiquité nous ne deuons pas (ce me semble) croire aueuglement & sans examen à tout ce qu'elle nous propose. Apres donc luy auoir rendu mes respects je dis que chaque Mode prenant sa difference de chaque espee d'Octave ou de Diapa-

son, & que ne se trouuant que six especes d'Octave, ou de Diapason naturels, il ne peut y auoir plus de six Modes. Je dis de plus que la difference qu'ils mettent entre le Mode Authentique, & le Mode Plagal, ou Collateral, n'est aucunement essentiel, par ce que tous deux ont les mesmes Cadences Mediantes, Dominantes, & Finales: & que ce n'est qu'un accident qui se rencontre par la diuerse position des Clefs, qui fait que le Mode Authentique a plus d'estenduë en haut que le Plagal ou Collateral, & au contraire que le Mode Plagal a plus d'estenduë en bas que l'Authentique, & enfin qu'estants tous deux sous vne mesme espece d'Octave ou de Diapason, ils ne font par conséquent qu'un mesme Mode.

La premiere espece d'Octave dans le genre de $\frac{4}{4}$ qu'on fait le premier Mode naturel, commence par l'ut de C sol ut fa.

La Seconde espece qui fait le second Mode naturel, commence par le ré de D la ré sol.

La troisieme espece qui fait le troisieme Mode naturel, commence par le mi d'E mi la.

La quatrieme espece qui fait le quatrieme Mode naturel, commence par le fa d'F ut fa.

La cinquieme espece qui fait le cinquieme Mode naturel, commence par le sol de G ré sol ut.

La sixieme espece qui fait le sixieme Mode naturel, commence par le la d'A mi la ré

Exemples des Modes naturels.



1. 2. 3. 4. 5. 6.

Ces Modes sont appellez naturels, d'autant (comme je pense) qu'ils prennent leurs origines des notes qui sont dans l'ordre de Nature, & ils se doiuent particulièrement considerer en la partie de la Basse, comme le fondement & le soutien des autres parties.

Quoy que ces six especes d'Octaue soient de mesme estenduë, elles different neanmoins par la position des deux Semitons, que je marqueray de deux notes noires, & qui se rencontrent naturellement (eu esgard au deux extremitez) en deux differents endroits de chaque especes d'Octaue.

EXEMPLES.



1. espece.
1. mode.

2. espece.
2. mode.



3. espece.
3. mode.

4. espece.
4. mode.



5. espece.
5. mode.

6. espece.
6. mode.

Outre ces six especes d'Octaue dans le genre de H quatre, il y en a six autres dans le genre de V mol, dont la premiere qui fait le premier Mode transposé commence par l'vt d'F vt fa.

La seconde espece qui fait le second Mode transposé, commence par le re de G re sol vt.

La Troisième espece qui fait le troisième Mode transposé commence par le *my* d' *A* *my* la *re*.

La quatrième espece qui fait le quatrième Mode transposé, commence par le *fa* de *fa* *my*.

La cinquième espece qui fait le cinquième Mode transposé commence par le *sol* de *C* *sol* *ut* *fa*.

La sixième espece qui fait le sixième Mode transposé, commence par le *la* de *D* *la* *ré* *sol*.

Exemples des Modes Transposez.



Ces Modes s'appellent transposez, d'autant qu'ayant esgard à leurs notes finales ils ont ou plus haut d'une quarte, ou plus bas d'une Quinte que les Modes naturels, d'où ils tirent leurs origines.

Ces dittes six especes d'Octave par *mol* ont la mesme difference entre-elles que celles qui sont par *quarre*.

EXEMPLES.

1. espece.
1. mode.

2. espece.
2. mode.

3. espece.
3. mode.

4. espece.
4. mode.

Exemples.



5. espece.
5 mode.

6. espece.
6. mode.

Voila à mon aduis ce qu'on peut exposer de plus necessaire pour l'intelligence des Modes.

*De la varieté des Cadences naturelles
en chaque Mode.*

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

IL y a en chaque Mode trois Cadences naturelles qui se trouvent dans la partition Harmonique de chaque espece d'Octave, assavoir la Mediante, la Dominante, & la Finale, lesquelles je marqueray d'une notte faitte ainsi. ¶

En chaque Mode il faut reconnoistre deux termes qui accomplissent l'estenduë de chaque espece d'Octave, assavoir le terme graue, & le terme aigu, & remarquer que la Cadence Mediante naturelle de chaque Mode se prend toujours à la Tierce en haut du terme graue, ou bien à la Sixte en bas du terme aigu comme il se peut voir dans cette Exemple.

Mediante. Terme aigu.



Terme graue.

La Cadence Dominante naturelle de chaque Mode se prend toujours à la Quinte en haut du terme grave ou bien à la Quarte en bas du terme aigu.

E X E M P L E .

Dominante. Terme aigu.



Terme grave.

La Cadence Finale naturelle de chaque Mode se prend toujours, ou sur la note qui marque le terme grave, ou bien sur celle qui marque le terme aigu.

E X E M P L E .

Finale. terme aigu.



Terme grave. Finale.

Comme dans tous les autres Modes tant naturels que transposés, il se trouve la même division d'Octave: ainsi la même variété de Cadence s'y rencontre, ce n'est pas toutesfois qu'il ne s'en fasse encores d'autres qui s'appellent étrangères, ou hors du Mode, dont la beauté & la grace despend seulement de l'adresse de ceux qui les pratiquent.

Fin du second Livre.





TROISIÈME PARTIE DU TRAITE' DE MUSIQUE.

Du Contrepoint figuré.

CHAPITRE PREMIER.



'Est particulièrement en ce Contrepoint que la Musique paroissant avec tous ces ornemens, & se servant de tous les artifices, nous fait voir ses plus admirables effets dans l'empire qu'elle prend sur nos ames : Mais comme toutes les choses n'esclatent jamais davantage que lors qu'elles sont opposées à leur contraire ; de mesme les Consonances ne sont jamais plus agreables que lors qu'elles sont comme contrariées par les Dissonances qui leurs tiennent lieu de lustre, & qui sont dans la Musique ce que sont les Ombres dans la Peinture.

Mais outre que dans ce Contrepoint on se sert des Dissonances qui blessent agreablement l'oreille, l'on y adjouste encore les Syncopes, les Fugues, les Contre-Fugues, les Recits, les Echos, le Silence à propos, puis les r'entrées, la variété des mouvemens, l'ordre des Cadences, la beauté des Chants, le melanges des Modes, la naïve expression des paroles & mille autres belles choses qui ravissent nos esprits & enchantent nos sens.

L

Le Contrepoint figuré est (comme il a esté remarqué dans vn autre endroit) lors que les parties superieures font plusieurs notes contre vne seule de la Basse, ou que la Basse fait plusieurs notes contre vne seule note des parties Superieures, & en ce cas là on y admet des Dissonances aussi bien que des Consonances, avec les conditions neantmoins qui seront declarées cy-apres.

Cependant il faut remarquer que les Dissonances se font en deux façons, à sçauoir Syncopées, & non Syncopées; Il est donc necessaire de connoître ce que c'est que Syncope en general.

De la Syncope.

C H A P I T R E I I.

LA Syncope est lorsqu'en la mesure binaire vne note participe du frappé & du leué de ladite mesure: Mais il y a trois sortes de Syncopes, dont l'une se fait par vne mesure entiere, qui se doit commencer sur le leué de ladite mesure.



L'autre se fait par des notes de demie mesure, & pour lors elles se commencent ou sur le frappé, ou sur le leué de ladite mesure.



La troisieme qui se fait par quarts de mesure, se peut commencer sur tous les quarts de ladite mesure.

Comme



Il y a aussi deux fortes de Syncopes dans la mesure ternaire autrement triple. L'une qui se fait par des notes de deux temps, & se commence tantost sur le second temps de ladite mesure, tantost sur le troisieme.



L'autre se fait par des tiers de ladite mesure, & se commence tantost sur la seconde partie du premier temps, tantost sur la seconde partie du second temps, & tantost sur la seconde partie du troisieme temps.



Il est à remarquer que la Syncope se pratique aussi bien dans la partie de la Basse comme dans les parties Superieures, & qu'il faut rarement poser, c'est à dire faire silence immediatement apres la Syncope.

*De l'usage des Dissonances avec les Consonances
en general.*

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

L Es Dissonances (comme il a esté dit cy-dessus) se meslent avec les Consonances en deux façons , à sçauoir Syncopées & non Syncopées.

Quand elles se font non-Syncopées , elles doiuent toujours estre precedées & suiues de Consonance par degré conjoint tant en montant qu'en descendant , & aussi bien dans les parties Superieures contre la Basse , que dans la Basse contre les parties Superieures , si-bien qu'en faisant deux notes dans vne partie Superieure contre vne seule note de la Basse , ou dans la Basse deux notes cõtre vne seule note d'vne partie Superieure , la premiere note doit estre bonne , la seconde bonne ou mauuaise ; mais faisant quatre notes esgales contre vne seule , la premiere doit estre bonne , la seconde bonne ou mauuaise la troisieme bonne , la quatrieme bonne ou mauuaise selon qu'elle fera suiue par degré conjoint ou par interuale.

Exemples.

The image shows two staves of musical notation in a common time signature (C). The top staff is in a soprano clef (C1) and the bottom staff is in an alto clef (C3). The notation consists of diamond-shaped notes with stems. The first measure shows a dissonance between the two parts, which is resolved in the second measure. The third measure shows a dissonance in the top part against a single note in the bottom part. The fourth measure shows a dissonance in the bottom part against a single note in the top part. The fifth measure shows a dissonance between the two parts, which is resolved in the sixth measure. The notation is a visual representation of the text's explanation of dissonance resolution.



*De la maniere de sauuer dans la partie Superieure
la Seconde non-Syncopée , en montant
par degré conjoint.*

CHAPITRE IV.

Article premier.

Toute Seconde non-Syncopée estant precedée de l'O&a-
ue se sauue en montant par degré conjoint de la Tierce
mineure ou de la Tierce majeure.



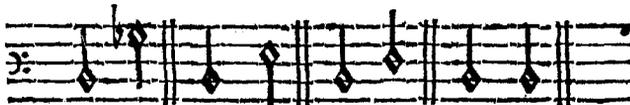
*De la maniere de sauuer aux parties Superieures
la Seconde non-Syncopée en descendant
par degré conjoint.*

Article second.

LA Seconde non-Syncopée estant precedée de la Tierce mineure , se sauue en descendant par degré conjoint de tous les accords , horsmis de la Tierce mineure & Sixte mineure.



Comme



*De la maniere de sauuer aux parties Superieures
la Seconde non-Syncopée en descendant
par degré conjoint.*

Article troisieme.

LA Seconde non-Syncopée estant precedée de la Tierce majeure , se sauue en descendant par degré conjoint de tous les accords , horsmis de la Tierce majeure & Sixte majeure.

3 2 3* 3 2 5 3 2 6* 3 2 8

Comme

EXCEPTION.

Ladite Seconde non-Syncopée estant précédée de la Tierce majeure, se fauve encores en descendant par degré conjoint de la Tierce majeure & de la Sixte majeure, pourveu que l'une & l'autre soient suivies en montant par degré conjoint, de la Tierce mineure, Sixte mineure, ou de l'Octave.

3 2 3 3* 3 2 3 6* 3 2 3 8

Comme

3 2 6 3* 3 2 6 6* 3 2 6 8

Quand les Dissonances se font Syncopées, elles doivent toujours estre liées avec vn bon accord, & suivies immédiatement en baissant par degré conjoint d'un autre bon accord, comme les exemples le feront voir cy-apres.

*De la maniere de sauver la Seconde Syncopée
aux parties Superieures.*

Article quatriefme.

LA Seconde Syncopée aux parties Superieures, se sauve en descendant par degré conjoint de tous les accords, hors-mis de la Quinte.

Exemples de la Seconde Syncopée.

3 2 3* 3 2 3 8 3 2 3 6* 3 2 8

3 2 6 8 3 2 6 6* 3 2 8

Après

Après avoir montré de quelle façon se sauve la Seconde tant Syncopée que non-Syncopée aux parties Superieures, il est à-propos de faire voir comme elle se sauve tant Syncopée que non-Syncopée dans la Basse.

De la maniere de sauver la Seconde non-Syncopée dans la Basse en montant par degré conjoint.

Article cinquième.

LA Seconde non-Syncopée dans la Basse estant précédée d'une Tierce mineure, se sauve en montant par degré conjoint de tous les accords, horsmis de la Tierce mineure & Sixte mineure.

Comme

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and contains four chords, each with a diamond-shaped note on the second line. The bottom staff is in bass clef and contains four corresponding chords, each with a diamond-shaped note on the second line. Above the bottom staff, there are four sets of fingerings: 3* 2 3, 3* 2 5, 3* 2 6, and 3* 2 8.

De la maniere de sauver la Seconde non-Syncopée dans la Basse en montant par degré conjoint.

Article sixième.

LA Seconde non-Syncopée dans la Basse estant précédée d'une Tierce majeure, se sauve en montant par degré conjoint de tous les accords.

T R A I T E'

Comme

*De la maniere de sauuer la Seconde non-Syncopée
dans la Basse en descendant par degré conjoint.*

Article septiesme.

LA Seconde non-Syncopée dans la Basse estant precedée
d'une Octaue se sauue en descendant par degré conjoint
tant de la Tierce mineure que majeure.

Comme

De la maniere de sauer la Seconde Syncopée dans la Basse.

Article dernier.

LA Seconde Syncopée dans la Basse, se saue en descen-
lant par degré conjoint de la Tierce mineure & majeure,
& de la Sixte mineure & majeure.

Comme

3 2 3* 3* 2 3 8 2 3

8 2 3* 3* 2 6* 3* 2 6

M ij



De la maniere de sauuer la *Quarte non-Syncopée*, aux *Parties Superieures*, en montant par degré conjoint.

C H A P I T R E V.

Article premier.

LA *Quarte non-Syncopée* estant precedée de la *Tierce majeure*, se sauue en montant par degré conjoint seulement de la *Tierce mineure*, de la *Quinte*, & de la *Sixte mineure*.

3 4 3* 3 4 5 3 4 6*

Comme

E X C E P T I O N.

Exception. La *Quarte non-Syncopée* se sauue encor en montant par degré conjoint de l'*Octaue*, pourueu que ce soit par mouuement contraire avec la *Basse* & à plus de trois *Parties*.

3* 4 8 3 4 8

Comme

De la maniere de sauuer la *Quarte non-Syncopée*
en montant par interualle.

Article second.

LA *Quarte non-Syncopée* en montant par interualle de Tierce, se sauue seulement de la Tierce mineure & majeure, de la Sixte mineure & majeure, pourueu que ce soit à plus de trois Parties, & que l'une desdites Parties fasse vne *Quinte* toute entiere Syncopée pendant que la *Quarte* passe, ainsi que les exemples le feront voir.

Exception.

Comme

The musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and shows four groups of notes: 1) G4, A4, B4 with interval '4 3*' above; 2) G4, A4, B4 with interval '4 3' above; 3) G4, A4, B4 with interval '4 6' above; 4) G4, A4, B4 with interval '4 6*' above. The middle staff is in treble clef and shows notes with interval '5' above: 1) G4, A4, B4; 2) G4, A4, B4; 3) G4, A4, B4; 4) G4, A4, B4. The bottom staff is in bass clef and shows notes: 1) G3, A3, B3; 2) G3, A3, B3; 3) G3, A3, B3; 4) G3, A3, B3.

EXCEPTION.

La *Quarte non-Syncopée* se sauue encore en montant de l'*Octaue* par interualle de *Quinte*, pourueu que ce soit à plus de quatre Parties, & que l'une des Parties fasse vne *quarte* toute entiere Syncopée sur vne mesme notte de la Basse.

Exception.

Comme

*De la maniere de sauuer la Quarte non-Syncopée
aux parties Superieures en descendant
par interualle.*

Article troisieme.

LA Quarte non-Syncopée se sauue en descendant par interualle de Tierce seulement, de la Tierce mineure, de la Tierce majeure, & de la Quinte.

Comme

Musical notation showing tritone resolution in treble and bass clefs. The treble clef has notes G4, A4, B4, C5 with fingerings 4, 3*, 4, 3, 4, 5. The bass clef has notes G3, F3, E3, D3.

De la maniere de sauuer le Triton aux parties Superieures en montant par degré conjoint.

Article quatriesme.

LE Triton se sauue en montant par degré conjoint de la Tierce mineure & de la Sixte mineure.

Comme

Musical notation showing tritone resolution for Tri. 3* and Tri. 6* in treble and bass clefs. The treble clef has notes G4, A4, B4, C5 for Tri. 3* and G4, A4, B4, C5 for Tri. 6*. The bass clef has notes G3, F3, E3, D3.

EXCEPTION.

Le Triton se sauue encore de la Tierce majeure, pourueu *Exception.* que ladite Tierce majeure soit suiue en montant par degré conjoint de la Sixte mineure ou de l'Octaue.

T R A I T E'

Trit. 3 6* Trit. 3 8

Comme

E X C E P T I O N.

Exception. Le Triton se sauue encore de la Tierce & Sixte majeure, pourueu que ladite Tierce & Sixte majeure soient suiues en montant par degré conjoint de l'Octaue.

Trit. 6 8

Comme

De la maniere de sauuer le Triton aux parties Superieures en descendant par degré conjoint & par interualle.

Article cinquieme.

LE Triton se sauue tant en descendant par degré conjoint, que par interualle de la Tierce majeure.

Comme

Comme

*De la maniere de sauuer la Quarte Syncopee
aux parties Superieures.*

Article fixiesme.

LA Quarte Syncopee aux parties Superieures, se sauue en descendant par degré conjoint de la Tierce mineure & majeure.

Comme

La Quarte Syncopee aux parties Superieures, se sauue encore, mais rarement, en montant par degré conjoint de la Tierce mineure.

3 4 3*

Comme

*De la maniere de sauuer la Quarte Syncopée avec la fausse
 Quinte , laquelle fausse Quinte se connoistra
 par cette marque 5**

Article septiesme.

LA Quarte Syncopée avec la fausse Quinte aux parties Su-
 perieures, se sauue en descendant par degré conjoint de
 la Tierce majeure.

4 5* 3

Comme

6

Il faut remarquer que la Quarte en cette rencontre se pre-
 nant pour bon accord, se lie avec la fausse Quinte & doit estre
 la premiere partie qui compose la Syncope: mais en ce cas là

ladite Quarte doit estre soustenuë de la Sixte dans vne autre Partie, comme l'exemple le fait voir.

Le Triton se lie aussi avec la fausse Quinte, & se sauue de la mesme façon.

Trit. 5* 3

Comme

The image shows three staves of music. The top staff is in the treble clef and contains three notes: a quarter note on G4, a quarter note on F#4, and a quarter note on E4. Above the first two notes is the label 'Trit. 5* 3'. Below the first note is the number '6'. A double bar line follows. The middle staff is in the bass clef and contains three notes: a quarter note on G3, a quarter note on A3, and a quarter note on B3. The bottom staff is in the bass clef and contains three notes: a quarter note on G3, a quarter note on F3, and a quarter note on E3. A double bar line follows.

La Quarte se lie encore avec la Septiesme, & se sauue en descendant par degré conjoint de la Sixte.

4 7 6*

Comme

The image shows two staves of music. The top staff is in the treble clef and contains three notes: a quarter note on D4, a quarter note on G4, and a quarter note on F4. Above the first two notes is the label '4 7 6*'. A double bar line follows. The bottom staff is in the bass clef and contains three notes: a quarter note on D3, a quarter note on C3, and a quarter note on B2. A double bar line follows.

De la maniere de sauuer la Quarte non-Syncopée dans la Basse en montant par degré conjoint.

Article huitiesme.

LA Quarte non-Syncopée dans la Basse, se sauue en montant par degré conjoint tant de la Tierce mineure que de la majeure.

Comme

De la maniere de sauuer la Quarte non-Syncopée dans la Basse en descendant par degré conjoint.

Article neuuiesme.

LA Quarte non-Syncopée dans la Basse se sauue en descendant par degré conjoint de tous les accords.

Comme

De la façon de sauuer la Quarte Syncopée dans la Basse.

Article dixiesme.

LA Quarte Syncopée dans la Basse se sauue de la Tierce mineure & majeure, de la Quinte, & de la Sixte mineure & majeure.

Comme

De la maniere de sauver le Triton Syncopé dans la Basse.

Article dernier.

LE Triton Syncopé dans la Basse se sauve de la Sixte mineure, & encore de la Sixte majeure, pourueu que la Sixte majeure soit suiue de l'Octaue en montant par degré conjoint. *Exception.*

Comme

Il faut remarquer que le Triton ne se Syncope jamais aux parties Superieures, mais bien dans la Basse.

N iij



*De la maniere de sauuer la fausse Quinte non-Syncopée
aux parties Superieures.*

C H A P I T R E VI.

Article premier.

LA fausse Quinte non-Syncopée estant precedée de la Sixte mineure se sauue en descendant par degré conjoint de la Tierce mineure & majeure.

Comme

*De la maniere de sauuer la fausse Quinte Syncopée
aux Parties Superieures.*

Article dernier.

LA fausse Quinte Syncopée se sauue en descendant par degré conjoint de la Tierce mineure, & de la Tierce majeure.

3*5*3* 3*5*3

Comme

*De la maniere de sauuer la Septiesme non-Syncopée
aux parties Superieures en montant par degré conjoint.*

CHAPITRE VII.

Article premier.

LA Seconde non-Syncopée se sauue en montant par degré conjoint de la Tierce mineure, & de la Tierce majeure ; elle se sauue encore de l'Octaue lorsqu'elle est precedée d'une Sixte majeure sans accident.

6 7 3* 6*7 3 6 7 8

Comme

*De la maniere de sauuer la Septiesme non-Syncopée
aux parties Superieures en descendant par degré conjoint.*

Article second.

LA Septiesme non Syncopée estant precedée de l'Octau, se sauue en descendant par degré conjoint de tous les accords horsmis de l'Octau.

8 7 3* 8 7 3 8 7 5 8 7 6* 8 7 6

Comme

*De la maniere de sauuer la Septiesme Syncopée
aux parties Superieures.*

Article troisieme.

LA Septiesme Syncopée se sauue en descendant par degré conjoint de tous les accords.

Comme

673* 67 3 875 876* 87 6 578

De la

De la maniere de sauuer la Septiesme non-Syncopée dans la Basse en montant par degré conjoint.

Article quatriesme.

LA Septiesme non-Syncopée dans la Basse, se sauue en montant par degré conjoint de tous les accords, horsmis de l'Octau.

Comme

De la maniere de sauuer la Septiesme non-Syncopée dans la Basse en descendant par degré conjoint.

Article cinquiesme.

LA Septiesme non-Syncopée dans la Basse se sauue en descendant par degré conjoint de la Tierce mineure, de la Tierce majeure, & de l'Octau.

Comme

*De la maniere de sauuer la Septiesme Syncopée
dans la Basse.*

Article dernier.

LA Septiesme Syncopée dans la Basse, se sauue de tous les accords horsmis de la Tierce.

Comme

8 7 5 8 7 6* 8 7 6 6 7 8

The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords: G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2, G2-A2-B2. Above the bass staff, the figured bass notation is: 8 7 5, 8 7 6*, 8 7 6, 6 7 8.

Il faut remarquer que lorsque les Dissonances vont de bas en haut, tant dans les patties Superieures que dans la Basse, elles doiuent pour l'ordinaire estre suiuiues en montant par degré conjoint d'une Consonance: mais lors qu'elles viennent de haut en bas, elles doiuent estre suiuiues en descendant par degré conjoint d'une Consonance.

Comme

3 4 5 3 7 3 4 3 4 5 6* 3* 2 8 7 5

The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords: D4-E4-F4, D4-E4-F4, D4-E4-F4, D4-E4-F4, D4-E4-F4, D4-E4-F4, D4-E4-F4, D4-E4-F4. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords: D2-E2-F2, D2-E2-F2, D2-E2-F2, D2-E2-F2, D2-E2-F2, D2-E2-F2, D2-E2-F2, D2-E2-F2. Above the bass staff, the figured bass notation is: 3 4 5, 3 7 3 4, 3 4 5 6*, 3* 2 8 7 5.

De la Fugue.

CHAPITRE VIII.

LA Fugue est vne imitation de Chant qui se fait entre les Parties, se suiuant les vnes les autres dans la partition Harmonique ou Arithmetique du Diapason , c'est à dire par la Quarte ou par la Quinte.

Il y a trois choses principales à considerer dans la Fuge : La premiere est qu'elle soit entre toutes les Parties de mesme qualité , c'est à dire qu'elles se suiuent les vnes les autres par mesme couleur de notes.

La Seconde que le sujet en soit beau , afin que la repetition du mesme Chant qui s'y rencontre en soit moins ennuieuse.

La Troisieme, que les Parties se suiuent de pres, neantmoins cette maxime ne se doit pas tellement garder qu'elle contraigne le dessein du Compositeur.

TOURNEZ POUR L'EXEMPLE.

Exemple de la Fugue à quatre.

The image displays two systems of musical notation for a four-part fugue. Each system consists of four staves, representing different voices: Soprano (top), Alto, Tenor, and Bass (bottom). The first system shows the initial entry of the subject in the Soprano part, followed by the other parts. The second system shows the subject being taken up by the other parts in sequence.

De la Contre-Fugue.

C H A P I T R E I X.

LA Contre-Fugue est vne contre-imitation de Chant, qui se fait entre les Parties se suiuant les vnes les autres par degrez opposez.

Continuation de la Fugue à quatre.

The image displays two systems of musical notation for a four-part fugue. Each system consists of four staves, likely representing different voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. The first system shows the beginning of a phrase, with the top staff starting on a higher pitch and the bottom staff on a lower pitch. The second system continues the phrase, showing more complex rhythmic patterns and some notes marked with an 'x', possibly indicating specific intervals or accidentals. The staves are connected by vertical bar lines, and the overall layout is clean and professional, typical of an 18th-century music manuscript.

Les mêmes maximes qui se gardent en la Fugue, se doivent encore observer dans la Contrefugue.

TOURNEZ POUR L'EXEMPLE.

Exemple de la Contre-Fugue à Quatre.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, featuring a melodic line with various note values and rests. The second staff is the alto line, with a similar melodic line. The third staff is the tenor line, which is mostly empty with a few notes. The bottom staff is the bass line, also mostly empty with a few notes. The music is written in a common time signature (C) and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

The second system of the musical score continues the four-part counter-fugue. It consists of four staves. The top staff continues the vocal line with more complex rhythmic patterns. The second staff continues the alto line. The third staff continues the tenor line. The bottom staff continues the bass line. The music is written in a common time signature (C) and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

De la double Fugue.

C H A P I T R E X.

LA double Fugue n'est autre chose qu'un sujet de Fugue plusieurs fois repeté dans chacune des Parties , tantost à la Quarte tantost à la Quinte , tantost d'un mouuement tantost de l'autre ; mais cette façon de composer ne se pratique que dans les Fantaisies pour l'Orgue , ou pour les Violes & Violons , comme j'ay autrefois entendu en Italie , & en Angleterre.

Il y a quantité de belles obseruations , tant dans les Fugues , Contrefugues , que dans les doubles Fugues , qui se peuvent remarquer dans les œuures des excellents Autheurs : Il suffit donc pour le present de donner quelque connoissance des principales , attendant que j'en traite plus amplement dans un autre endroit.

Du Silence.

C H A P I T R E X I.

LE Silence (qu'on appelle poser en termes de Musique) sert particulièrement pour les Fugues & Contrefugues , parce que les Parties qui se suivent les vnes & les autres sont obligées de laisser passer celles qui vont deuant , & d'attendre conformément au dessein du Compositeur.

Le Silence sert encore pour prendre haleine , & pour la commodité de ceux qui chantent ; en ce cas là il le faut faire dans la fin d'une periode , ou d'un sens parfait , & par un bon ac-

cord ; mais compofant pour les Instruments , le Silence ne fe fait pour l'ordinaire qu'après vne Cadence.

Il eft auffi quelque-fois neceffaire pour la beauté de la Muſique & pour diuers deffeins , que deux ou trois parties parlent enfemble pendant que les autres font ſilence , & après ſe rejoindre toutes enfemble pour former vne plus grande harmonie , ce qui ſe rapporte en quelque façon à vne aſſemblée de quantité de gens , qui ayant raifonné les vns après les autres ſur quelque ſujet propoſé , viennent tous à vne même concluſion.

Des r'entrées.

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

COMME le Silence ne ſe doit jamais faire ſans raiſon , les *r'entrées* doiuent eſtre tellement à propos , qu'on puiſſe reconnoiſtre qu'elles augmentent non ſeulement l'harmonie ; mais encores qu'elles contribuent tout à fait à l'embelliſſement du Concert.

Après donc qu'une partie aura poſé , il faut qu'elle *r'entre* toujours par vn bon accord , & ſi faire ce peut par vne bonne relation avec la Baſſe , de meſme que la Baſſe doit auffi *r'entrer* par vne bonne relation avec la Partie qui aura tenu ſa place pendant ſon Silence.

Enfin toute *r'entrée* doit auoir ſon deſſein , ſoit pour commencer vne Fugue , ou pour en ſuiure vne autre qui aura deſja eſté commencée , ſi ce n'eſt dans la Muſique à pluſieurs Chœurs , & dans les Dialogues où il eſt ſeulement requis de ſe répondre par bonne relation.

Il faut encore remarquer pour les Voix , que les *r'entrées* ſe faſſent dans le commencement ou d'une période , ou dans vne liaiſon d'un ſens parfait , qui eſt pour l'ordinaire vne conjonction.

Les

Les autres artifices de la Musique , comme les Recits , les Escos , la varié des mouemens , l'ordre des Cadences , la beauté des Chants , le mélange des Modes , la naïue expression des paroles ou des passions , dépendent du genie & de l'inuention du Compositeur , qui doit s'accommoder à la capacité & au nombre de ses Musiciens , considerer la disposition des lieux où il fait Concert , & principalement s'assujétir à l'expression de son sujet ; toutes ces circonstances sont tres-necessaires pour bien reussir , & les mesmes obseruations qu'il faut garder pour les Voix peuuent encore seruir pour les Instrumens.

Je feray voir des exemples de tous ces artifices , & en parleray plus amplement dans le Traité que je fais de la maniere qu'il faut garder composant à deux , à trois , à quatre , & à cinq.

F I N.

P

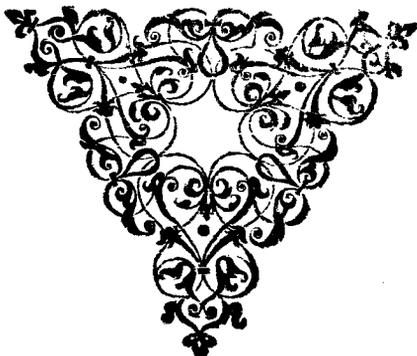




TABLE DES CHAPITRES

contenus en ce Liure.

PREMIERE PARTIE.

CHAP. I.	D E la definition de ce mot de <i>Musique</i> .	page 1
CHAP. II.	D Explication de la <i>Gamme</i> , & à quoy la connoissance d'icelle est necessaire.	3
CHAP. III.	De la necessité des <i>Clefs</i> .	5
CHAP. IV.	Des <i>Muances</i> en general.	6
CHAP. V.	Des <i>Muances</i> en particulier, tant par $\frac{1}{2}$ mol que par $\frac{1}{4}$ quarre.	7
CHAP. VI.	De la <i>Mesure</i> , & des signes ou nombres qui en dependent.	11
CHAP. VII.	Des valeurs des <i>Nottes</i> .	13
CHAP. VIII.	Des <i>Poses</i> .	17
CHAP. IX.	Des <i>Pointës</i> de repetition, des <i>Reprises</i> , des <i>Guidons</i> & <i>pointës</i> d' <i>Orgues</i> .	21

SECONDE PARTIE.

CHAP. I.	D E la definition du <i>Contrepoint</i> .	23
CHAP. II.	D u <i>Ton</i> , & de ses parties.	24
CHAP. III.	De la <i>Consonance</i> & <i>Dissonance</i> .	là-mesme.
CHAP. IV.	Des <i>Elemens</i> de la <i>Composition</i> .	25
CHAP. V.	<i>Division</i> des <i>Elemens</i> .	26
CHAP. VI.	De la connoissance de chaque <i>Element</i> en son particulier.	
	Article premier.	28
	Art. 2. De la <i>Seconde majeure</i> .	29
	Art. 3. De la <i>Tierce mineure</i> .	là-mesme.
	Art. 4. De la <i>Tierce majeure</i> .	30
	Art. 5. De la <i>Quarte</i> .	là-mesme.
	Art. 6. Du <i>Triton</i> .	là-mesme.
	Art. 7. De la <i>Quinte</i> .	31
	Art. 8. De la <i>Sixte mineure</i> .	là-mesme.
	Art. 9. De la <i>Sixte majeure</i> .	là-mesme.

Table des Chapitres.

Art. 10. <i>De la Septiesme mineure.</i>	32
Art. 11. <i>De la Septiesme majeure.</i>	là-mesme.
Art. 12. <i>De l'Octave.</i>	là-mesme.
Art. 13. <i>De la Quarte fausse.</i>	33
Art. 14. <i>De la Quarte superflüè.</i>	là-mesme.
Art. 15. <i>De la Quinte fausse.</i>	34
Art. 16. <i>De la Quinte superflüè.</i>	là-mesme.
Art. 17. <i>De la fausse Octave, ou Octave diminuée.</i>	là-mesme.
Art. 18. <i>De l'Octave superflüè.</i>	35
CHAP. VII. <i>De la disposition des Clefs en chaque Partie.</i>	là-mesme.
CHAP. VIII. <i>De ce qui doit suivre immédiatement chaque Clef, & des lieux où l'on se sert du Diesis, ♯ quarre, & ♮ mol par accident.</i>	40
CHAP. IX. <i>Maximes qu'il faut observer en la Composition du Contre-point simple.</i>	43
CHAP. X. <i>De la Relation.</i>	47
CHAP. XI. <i>De l'usage de la Tierce mineure, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint. Article premier.</i>	52
Art. 2. <i>De l'usage de la Tierce mineure, avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.</i>	53
Art. 3. <i>De l'usage de la Tierce mineure, avec tous les autres accords en montant par intervalle.</i>	là-mesme.
Art. 4. <i>De l'usage de la Tierce mineure, avec tous les autres accords en descendant par intervalle.</i>	54
CHAP. XII. <i>De l'usage de la Tierce majeure, avec tous les accords en montant par degré conjoint. Art. premier.</i>	55
Art. 2. <i>De l'usage de la Tierce majeure, avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.</i>	56
Art. 3. <i>De l'usage de la Tierce majeure, avec tous les autres accords en montant par intervalle.</i>	57
Art. 4. <i>De l'usage de la Tierce majeure, avec tous les autres accords en descendant par intervalle.</i>	59
CHAP. XIII. <i>De l'usage de la Quinte, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint. Art. premier.</i>	61
Art. 2. <i>De l'usage de la Quinte, avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.</i>	là-mesme.
Art. 3. <i>De l'usage de la Quinte, avec tous les autres accords en montant par intervalle.</i>	62
Art. 4. <i>De l'usage de la Quinte, avec tous les autres accords en descendant par intervalle.</i>	63

Table des Chapitres.

CHAP. XIV. De l'usage de la Sixte mineure avec tous les autres accords, en montant par degré conjoint. Art. premier.	64
Art. 2. De l'usage de la Sixte mineure, avec les autres accords en descendant par degré conjoint.	là même.
Art. 3. De l'usage de la Sixte mineure, avec tous les autres accords en montant par intervalle.	65
Art. 4. De l'usage de la Sixte mineure, avec les autres accords en descendant par intervalle.	66
CHAP. XV. De l'usage de la Sixte majeure, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint. Art. premier.	67
Art. 2. De l'usage de la Sixte majeure, avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.	68
Art. 3. De l'usage de la Sixte majeure, avec tous les autres accords en montant par intervalle.	69
Art. 4. De l'usage de la Sixte majeure, avec tous les autres accords en descendant par intervalle.	70
CHAP. XVI. De l'usage de l'Octave, avec tous les autres accords en montant par degré conjoint. Art. premier.	71
Art. 2. De l'usage de l'Octave, avec tous les autres accords en descendant par degré conjoint.	72
Art. 3. De l'usage de l'Octave, avec tous les autres accords en montant par intervalle.	là-même.
Art. 4. De l'usage de l'Octave, avec tous les autres accords en descendant par intervalle.	73
CHAP. XVII. De la Cadence en general.	74
CHAP. XVIII. Des Modes.	77
CHAP. XIX. De la variété des Cadences naturelles en chaque Mode.	81

TROISIÈME PARTIE.

CHAP. I. D V Contrepoint figuré.	83
CHAP. II. De la Syncope.	84
CHAP. III. De l'usage des Dissonances avec les Consonances en general	86
CHAP. IV. De la maniere de sauver dans la partie Superieure la Seconde non-Syncopee, en montant par degré conjoint. Art. premier.	87
Art. 2. De la maniere de sauver aux parties Superieures la Seconde non-Syncopee, en descendant par degré conjoint.	83
Art. 3. De la maniere de sauver aux parties Superieures la Seconde non-Syncopee, en descendant par degré conjoint.	là-même.

Table des Chapitres.

Art. 4. De la maniere de sauuer la Seconde Syncopée aux parties Superieures.	90
Art. 5. De la maniere de sauuer la Seconde non-Syncopée dans la Basse en montant par degré conjoint.	91
Art. 6. De la maniere de sauuer la Seconde non-Syncopée dans la Basse en montant par degré conjoint.	là-mesme.
Art. 7. De la maniere de sauuer la Seconde non-Syncopée dans la Basse en descendant par degré conjoint.	92
Art. 8. De la maniere de sauuer la Seconde Syncopée dans la Basse.	93
C H A P. V. De la maniere de sauuer la Quarte non-Syncopée aux parties Superieures, en montant par degré conjoint. Art. premier.	94
Art. 2. De la maniere de sauuer la Quarte non-Syncopée en montant par interualle.	95
Art. 3. De la maniere de sauuer la Quarte non-Syncopée aux parties Superieures, en descendant par interualle.	96
Art. 4. De la maniere de sauuer le Triton aux parties Superieures, en montant par degré conjoint.	97
Art. 5. De la maniere de sauuer le Triton aux parties Superieures, en descendant par degré conjoint, & par interualle.	98
Art. 6. De la maniere de sauuer la Quarte Syncopée aux parties Superieures.	99
Art. 7. De la maniere de sauuer la Quarte Syncopée avec la fausse Quinte, laquelle fausse Quinte se connoistra par cette marque 5*	100
Art. 8. De la maniere de sauuer la Quarte non-Syncopée dans la Basse, en montant par degré conjoint.	101
Art. 9. De la maniere de sauuer la Quarte non Syncopée dans la Basse, en descendant par degré conjoint.	102
Art. 10. De la façon de sauuer la Quarte Syncopée dans la Basse. là-mes.	
Art. 11. De la maniere de sauuer le Triton Syncopé dans la Basse.	103
C H A P. VI De la maniere de sauuer la fausse Quinte non-Syncopée aux parties Superieures. Art. premier.	104
Art. 2. De la maniere de sauuer la fausse Quinte Syncopée aux parties Superieures.	là-mesme.
C H A P. VII. De la maniere de sauuer la Septiesme non-Syncopée aux parties Superieures, en montant par degré conjoint. Art. prem.	105
Art. 2. De la maniere de sauuer la Septiesme non-Syncopée aux parties Superieures, en descendant par degré conjoint.	106
Art. 3. De la maniere de sauuer la Septiesme Syncopée aux parties Superieures.	là-mesme.

Table des Chapitres.

Art. 4. De la maniere de sauer la Septiesme non-Syncopée dans la Basse, en montant par degré conjoint.	107
Art. 5. De la maniere de sauer la Septiesme non-Syncopée dans la Basse, en descendant par degré conjoint.	là-mesme.
Art. 6. De la maniere de sauer la Septiesme Syncopée dans la Basse.	108
CHAP. VIII. De la Fugue.	109
CHAP. IX. De la Contre-Fugue.	110
CHAP. X. De la double Fugue.	113
CHAP. XI. Du Silence.	là-mesme.
CHAP. XII. Des r'entrées.	114

F I N.

Fautes suruenuës dans l'Impression.

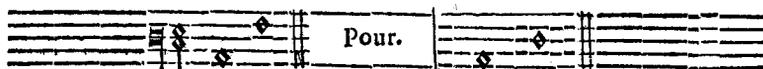
Page 24 ligne 5. Ton *lisez* Tons.

Page 27 l. 13. parfaits & imparfaits, *lisez* parfaites & imparfaites.

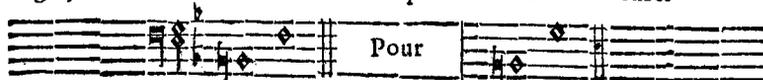
Page 27. l. 14. les parfaits, *lisez* les parfaites.

Page 27. l. 18. parfaits, *lisez* parfaites.

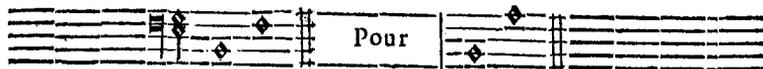
Page 30. Art. 5. dans le premier Exemple de la Quarte.



Page 31. Art. 8. dans le dernier Exemple de la Sixte mineure.

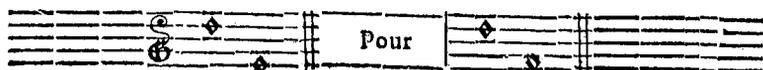


Page 32. Art. 10. dans le dernier Exemple de la Septiesme mineure.



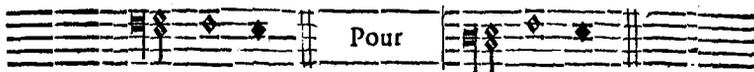
Page 34. Art. 17. l. 2. huit degrez, *lisez* huit degrez qui font.

Page 45. dans le second Exemple des fausses interualles en descendant.



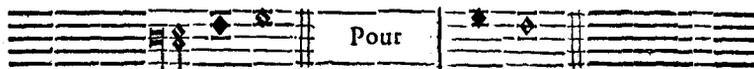
Page 47. l. 5. laissant *lisez* faisant.

Page 48. dans le premier Exemple de la relation de la Quarte superflüë.

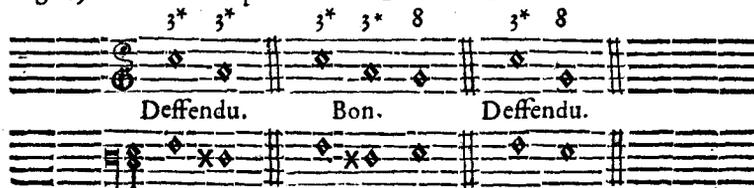


Page 50. dans le quatriesme Exemple de la relation de la fausse Quinte, par accident *lisez* sans accident.

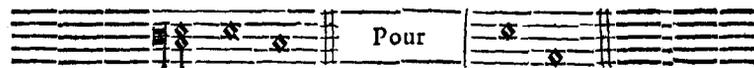
Page 50. dans le cinquiesme Exemple qui suit.



Page 55. dans les exceptions de la Tierce mineure.



Page 55. Art. premier dans le dernier Exemple.



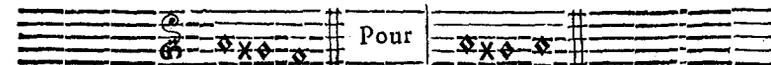
Page 57. dans les Exemples des obseruations des deux Tierces majeures pratiquées.



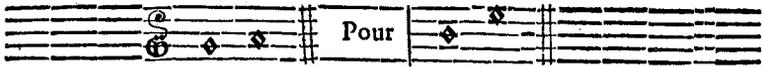
Page 58- l. 6. Sixte *lisez* Sixte majeure, l. 7. en suite Sixte *lisez* Sixte majeure.

Page 69. l. 3. en descendant *lisez* en montant.

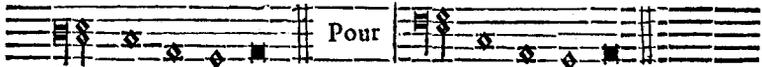
Page 69. dans le dernier Exemple des Obseruations pratiquées de la Sixte majeure.



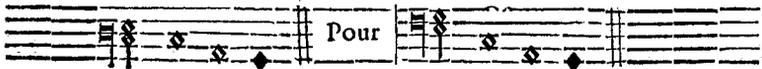
Page 69. Art. 3. dans le seconde Exemple.



Page 76. dans le premier Exemple de la Cadence rompuë,



Page 76. dans la premier Exemple de la Cadence attendente.



EXTRAIT DV PRIVILEGE.

PAR grace & Priuilege du Roy, donné à Paris le 22. Sept. 1656. Signé, Par le Roy, de Montcaux. Il est permis au sieur de la Voye, de faire Imprimer vn Liure qu'il a fait, Intitulé, *Traicté de Musique pour bien & facilement apprendre à Chanter & Composer tant pour les Voix que pour les Instrumens.* Iceluy faire vendre & debiter par tel Imprimeur ou Marchand Libraire qu'il voudra choisir, en tels lieux, Caracteres, & autant de fois que bon luy semblera, pendant le temps & espace de cinq ans finis & accomplis, à compter du jour qu'il sera acheué d'Imprimer pour la premiere fois: Defenses sont faites à toutes personnes de quelque qualité & condition qu'ils soient, de l'Imprimer, vendre ny debiter, en quelque sorte & maniere que ce soit, sans le consentement dudit sieur de la Voye, à peine de quinze cens liures d'amande, confiscation des Exemplaires, & de tous despens, dommages, & interests, à condition d'en fournir deux Exemplaires en la Bibliothecque du Roy, & vne en celle de Mousseigneur le Chancelier: Veut sa Majesté en outre qu'en mettant au commencement ou à la fin dudit Liure vn Extrait du present Priuilege, soy y soit adjoustée comme à l'Original, nonobstant toute clameur & Lettres à ce contraires: ainsi qu'il est plus à plein porté par ledit Original.

Acheué d'Imprimer le 25. Septembre 1656. Et les Exemplaires ont esté fournis.



IV. ET DERNIERE PARTIE DE CE TRAITÉ DE MUSIQUE.

CHAPITRE I.



VANT que de parler de la maniere de composer à deux, à trois, à quatre, & cinq Parties. Il est ce me semble à propos de traiter en particulier des maximes necessaires pour faire vne belle Musique.

Le trouue donc qu'il y en a trois, qui ont entr'elles vne si grande connexité & dépendance, que l'vne manquant les deux autres ne manquent iamais de paroître deffectueuses & languissantes.

Ces trois maximes sont le Contrepoinct, la Modulation, & l'Invention.

A

Du Contrepoint s'engendre l'harmonie qui se laisse conduire par la Modulation , en suite vient l'Inuention qui anime l'vne & l'autre , si bien que le Compositeur quelque sujet qu'il entreprenne ne peut iamais bien reüssir qu'il ne se serue de ces trois maximes , particulièrement dans les pieces d'apparat & de longue haleine.

Mais comme ce n'est pas assez à vn Peintre pour former vne belle figure que de sçauoir faire séparément vn œil , vn nez , vne oreille , & les autres parties s'il n'a l'art d'en composer vn assemblage bien proportionné : de mesme ce seroit peu de chose à vn Compositeur de sçauoir simplement faire vne tierce , vne quinte , vne sixte , & les autres accords s'il n'a l'adresse & le iugement de les accommoder ensemble pour en faire vne belle harmonie : C'est dequoy il est important de parler.

De l'usage du Contrepoint.

C H A P I T R E II.

LE Contrepoint tant simple que figuré n'est autre chose que l'art de bien coucher les accords dans l'obseruance des regles , comme i'ay fait voir au second & au troisiésme Liure de ce traité :

mais afin de mettre toutes ces regles en vſage, & d'en former vne belle Harmonie : Il faut que le Compositeur (après s'estre proposé vn ſujet) s'estudie de partager ſi bien les accords que chaque partie ait le ſien particulier dans ſa propre eſtendue : c'eſt à dire que le Deſſus ſoit touſiours plus haut que la Haute-Contre. & la Haute-Contre plus haute que la Taille, en ſorte que toutes ces parties eſtant diſpoſées comme par eſtage, ſe trouuent ſouſtenuës de leur baze & de leur fondement, qui eſt la Baſſe.

Mais en compoſant à deux, ou à trois, il faut obſeruer que l'vne des parties, ſelon le degré de ſon inferiorité, doit ſeruir de Baſſe à celles qui luy ſont ſuperieures ; c'eſt à dire que la Haute-Contre peut ſeruir de Baſſe au Deſſus, & la Taille peut ſeruir de Baſſe & au Deſſus & à la Haute-Contre.

Il y en a neantmoins & des plus excellens Maîtres qui s'exemptent quelque-fois de l'obſervation de cette regle ; mais c'eſt avec tant d'adreſſe & de diſcretion, qu'il ſeroit bien difficile de faire mieux pour leur deſſein, & meſme cette licence peut paſſer pour élégance ſelon quelle eſt priſe à propos.

Laiſſant à part le Contrepoint ſimple, ie ne pretend parler icy que du Contrepoint figuré, comme du plus parfait : mais ayant donné la deſſinition de l'vn & de l'autre en leur lieu, ie me contenteray de dire que le Contrepoint figuré conſiſte dans la ſcien-

ée ou l'art d'une iuste position des bons & mauuais accords mellez ensemble.

Encore qu'il n'y ait personne qui ne soit capable de la parfaite connoissance de l'un & de l'autre Contrepoint : neantmoins entre tous ceux qui la peuvent auoir également, il se remarque vne si grande difference dans leur Composition, que les vns reüssissent tout autrement que les autres, quoy que tous se tiennent dans la mesme obseruance des regles & des preceptes qui leurs sont prescrits.

Cela vient à mon auis de la differente application des regles, & du tour qu'un chacun leurs donne à sa fantaisie selon le plus ou le moins d'inuention.

Pour faire que l'Harmonie soit belle (comme j'ay pû remarquer dans les Partitions des bons Auteurs) il faut que les parties qui la composent ayent vne telle ayfance qu'elles paroissent dégagées, de maniere que l'une n'offusque pas l'autre, & que chacune se maintienne tousiours dans son estenduë naturelle & raisonnable.

Il y a encore comme vne certaine tyffure d'accords qui se fait par des mouuemens contraires & opposez, qui contribuent beaucoup à la belle Harmonie, mais on n'en scauroit donner de regles, & elle ne se peut bien apprendre que par vne longue pratique, ou par l'estude des Partitions des bons Auteurs.

L'une des regles la plus generale & la plus infal-

libre est de faire en sorte que les parties superieures soient pour l'ordinaire de contraire mouuement avec la Basse.

Cette Harmonie qui se fait par le mefflage & l'alliage des bons accords avec les mauuais peut bien fraper agreablement nos sens : mais pour s'introduire dans nostre esprit , & pour l'émouuoir , elle a particulièrement besoin de la Modulation & de l'Inuention.

De la Modulation.

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

L'HARMONIE avec toute la pureté & la netteté de son Contrepoint ne pourroit iamais paroistre que morne & melancholique si la Modulation ne luy donnoit l'accés & la liberté de ses modes pour se promener & se diuertir dans les agreables parterres de toutes leurs Cadences.

Mais comme les modes (à ce que ie m' imagine) n'ont esté inuentez que pour exprimer les diuerses passions de nos ames , il semble qu'il y ait quelque rapport des six modes aux six passions principales qui naissent en nous : à sçauoir la Ioye & la Tristesse , l'Amour & la Hayne , l'Espérance & la Crainte.

Si bien que la parfaite connoissance de chaque mode en son particulier contribuë tout à fait au dessein que nous nous proposons de composer sur quel que sujet que ce soit.

Mais encore qu'en matiere de faire des Chants le naturel l'emporte tellement au dessus de l'art que sans son ayde il est presque impossible de reüssir : neantmoins l'art luy seruant comme de guide le conduit fidelement au beaux endroits , & le tient toujours dans les limites prescrites hors desquelles il se pourroit souuent échaper.

La Modulation est donc comme la conductrice de l'Harmonie ; mais l'Art & l'Inuention du Compositeur en est le guide.

Si bien qu'apres auoir fait choix du Mode propre à s'exprimer , il faut faire en sorte que l'Harmonie se promene dans toute l'estenduë qu'il contient, en ménageant si bien les Cadences, qu'il ne s'en rencontre jamais deux semblables , ou au mesme endroit qui soient proche l'une de l'autre.

Il se trouue que dans la Partition harmonique de chaque Mode tous participent les vns des autres.

Le premier Mode (par exemple) dans sa diuision Harmonique a sa Cadence mediantte commune avec la finale du troisieme Mode , & sa dominante avec la finale du cinquiesme.

Le second Mode dans sa diuision harmonique a

la Cadence mediantte commune avec la finale du quatriefme Mode , & la dominante avec la finale du fixiefme.

Le troiefme Mode dans fa partition harmonique a fa Cadence mediantte commune avec la finale du cinquiefme Mode , & la dominante fur vn endroit qui ne marque naturellement aucun Mode qui eft le mi de $\frac{1}{2}$ fa $\frac{1}{2}$ mi.

Le quatriefme Mode dans fa diuifion harmonique a fa Cadence mediantte commune avec la finale du fixiefme Mode , & la dominante avec la finale du premier.

Le cinquiefme Mode dans fa partition harmonique a fa Cadence mediantte fur le mi de $\frac{1}{2}$ fa $\frac{1}{2}$ mi qui ne marque aucun Mode (& qui par confequent n'eft point en vfage) mais il a la Cadence dominante commune avec la finale du fecond Mode.

Le fixiefme ou dernier Mode dans fa diuifion harmonique a fa Cadence mediantte commune avec la finale du premier Mode , & la dominante avec la finale du troiefme Mode.

En obferuant donc le rapport que tous ces Modes ont les vns avec les autres, il fera fort facile (n'en déplaife à ceux qui veulent le contraire) de paffer d'un Mode à l'autre , & ainfi fe feruir de tous les Modes dans vne mefme Pièce (lors particulièrement qu'elle eft de longue haleine) fans que l'oreille s'en

puisse appercevoir qu'avec delectatió : mais pour bien reüssir il faut que le Mode dans lequel on veut passer ait ses Cadences harmoniques (à sçauoir mediantes ou dominantes) communes avec celles du mode duquel on veut sortir & vser de la mesme adresse pour passer de mode en mode, & enfin repasser ou reuenir dans le mesme mode d'où l'on est sorty.

Il y a encore vne autre maniere de changer de mode dans vne mesme Pièce, qui se doit faire avec beaucoup d'adresse en passant de $\frac{1}{4}$ quarre en $\frac{1}{2}$ molle, & de $\frac{1}{2}$ molle en $\frac{1}{4}$ quarre, sans aucune transposition de clef ny de notes; mais seulement par la position des $\times \times$ diesis & de $\flat \flat$ molles par exemple.

Du premier mode naturel qui est l'estenduë du diapason de l'vt de C sol vt fa par $\frac{1}{4}$ quarre l'on peut (par le moyen des $\flat \flat$ molles) entrer dans le second & cinquième modes transposez.

Comme

The image shows three musical staves illustrating mode transposition. The first staff, labeled 'Premier mode naturel', shows a sequence of notes on a five-line staff with a treble clef and a common time signature. The second staff, labeled 'Second mode transpose', shows the same sequence of notes but with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The third staff, labeled 'Cinquieme mode transpose', shows the same sequence of notes with a key signature of two flats and a common time signature. The word 'Comme' is written above the first two staves, indicating that the second mode is a transposition of the first. The word 'De' is written at the bottom right of the page.

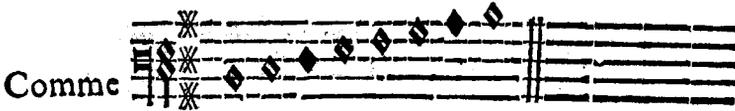
Cinquieme mode transpose.

De

De mesme du second mode naturel qui est l'étendu du Diapason du re de D la re sol par ♩ quatre l'on peut entrer par le moyen des ~~XXX~~ diesis dans le premier & cinquième mode transposé.



Second mode naturel.

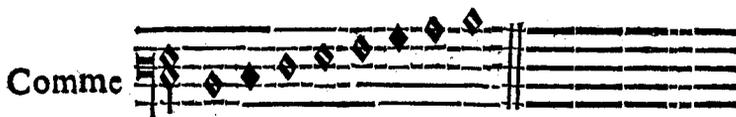


Premier mode transposé.

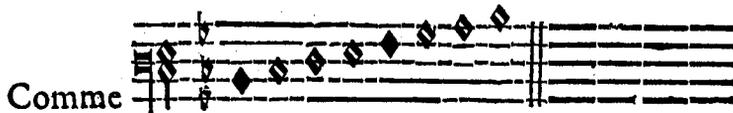


Cinquième mode transposé.

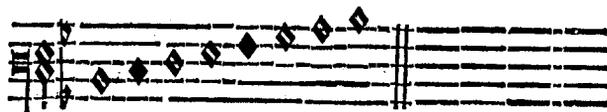
De ce mesme second mode naturel l'on peut entrer par le moyen des ♭♭ mols dans le troisième & sixième mode transposé.



Second mode
naturel.



Troisième mode
transposé.

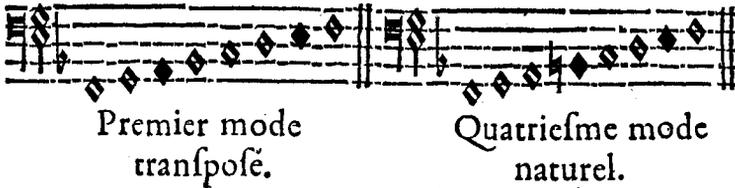


Sixième mode
transposé.

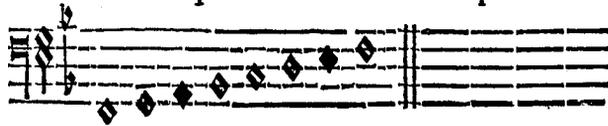
Par ces exemples du premier & second Mode naturel, il fera (ce me semble) fort facile de connoître la manière de moduler ou tourner les autres modes naturels, comme l'on jugera à propos, si bien qu'il ne reste donc plus qu'à donner des exemples des Modes transposés par \flat mol.

Du premier mode transposé par \flat mol qui est l'estendue du diapason de l'ut d'f ut fa l'on peut entrer (par le moyen du \sharp quarré ou du \times diefis en \flat fa \sharp mi) dans le quatrième mode naturel.

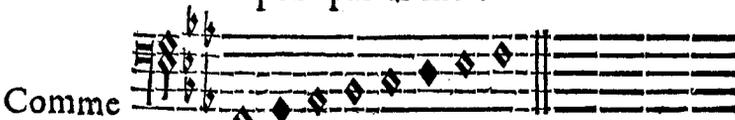
Comme



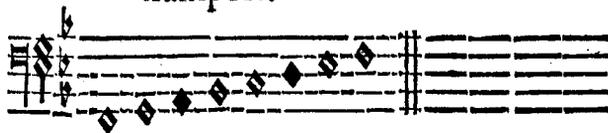
De ce premier mode transposé par $\frac{1}{2}$ mol l'on peut encore entrer par le moyen des $\frac{1}{2}$ mols dans le second & cinquieme mode transposé.



Premier mode transposé par \flat mol.



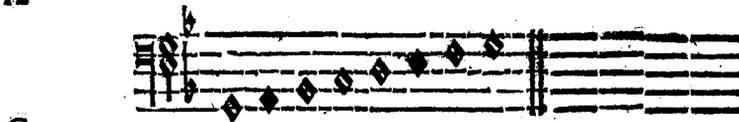
Second mode transposé.



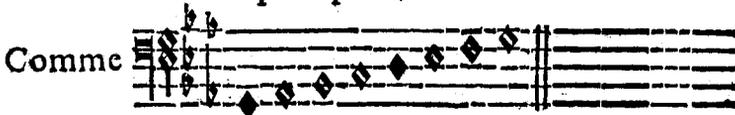
Cinquieme mode transposé.

Du second mode transposé par $\frac{1}{2}$ mol qui est l'estenduë du diapason du ré de g ré sol yt l'on peut entrer par le moyen des $\frac{1}{2}$ mols dans le troisieme & sixieme mode transposé.

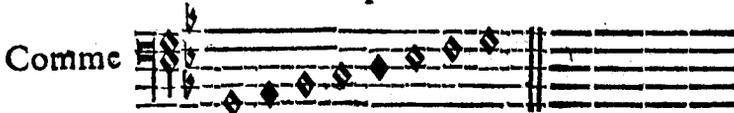
T R A I T E'



Second mode
transposé par \flat mol.



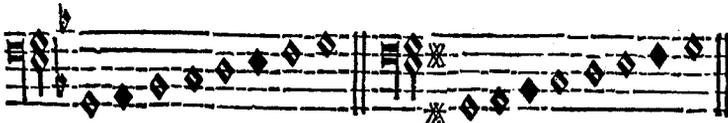
Troisième mode
transposé.



Sixième mode
transposé.

De ce mesme second mode transposé par \flat mol
l'on peut entrer par le moyen des $\sharp\sharp$ diésis dans
le premier & quatrième mode transposé, & dans
cinquième mode naturel.

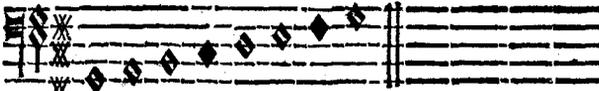
Comme



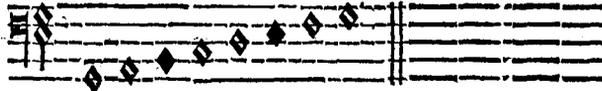
Second mode
transposé par \flat mol.

Premier mode
transposé.

Comme



Quatriesme mode naturel.



Cin quiesme mode naturel.

Il suffit de tous ces exemples pour faire voir par le moyen 'des ♯ ♯ mols & des ✕ ✕ diesis la maniere de varier tous les modes chacun en son particulier, de sorte que dans l'estenduë d'une seule espee de diapason le Compositeur puisse facilement & dans vne agreable modulation promener le chant & l'harmonie ou son sujet & son genie le porteront.

Comme il n'y a rien dans la Musique qui touche davantage que la modulation, il faut bien prendre garde de s'en servir avec discretion, & avec beaucoup de jugement : Car lors qu'elle est menagée avec adresse elle ne manque jamais de surprendre agreablement l'oreille : mais au contraire quand on s'en sert à contre-temps & hors de propos il n'y a rien de plus desagreable ny de plus choquant.

De l'Invention.

C H A P I T R E IV.

QU'ELQUES effets que l'harmonie & la Modulation puissent produire, il y aura toujours quelque chose à desirer, si l'Invention ne leur preste la main pour regler leurs démarches, & animer leurs actions par le moyens de ses déguisemens & de ses artifices, qui d'ordinaire ravissent nostre esprit & charment nos sens.

Les termes de Musique sont quasi tous sous la direction & dépendance de l'Invention, comme les fugues, les contrefugues ou fugues renuersez, les imitations de chant, & les imitations de mouvement, les prolations, les points d'orgues ou tenuës, les contre-temps ou les Syncopes, les Echos, les poses ou le silence, les sorties & les rentrées, le stile narratif, & le stile recitatif, la variété de mouvement en vn mesme temps, & le changement de mouvement dans vne mesme piece, les passages, les adouciffemens, & les vehemens ou anime-mens, la douceur des accords, & la dureté des dissonances, enfin mille & mille autres belles choses dont la difference des genies est capable, & que l'art ne peut pas enseigner.

Je tacheray donc seulement de donner l'intelligence de tous ces termes, & de les expliquer à peu près comme ils se doivent entendre.

Pour le regard de la fugue & contre-fugue j'en ay donné des exemples dans la troisieme Partie de ce Traité au Chap. VIII. & IX.

Imitation de Chant n'est autre chose qu'une maniere de fugue qui se fait entre les parties, ou à l'unisson ou à l'octave.

Imitation de mouvement est lors que les parties se suivent par mesme valeur de notes sans neantmoins s'assujettir à la fugue : & cette imitation a fort bonne grace quand elle se peut faire non seulement par mesme valeur de notes ; mais encore par contraire mouvement entre les parties.

Prolation est proprement vne durée ou fusée de Chant sur vne des cinq voyelles de l'Alphabet qui se fait par vne suite de notes lentes ou legeres selon le dessein du Compositeur : on peut encore appeller la Prolation vne maniere de passages.

La Prolation n'a pas mauuaise grace quand elle n'est point trop longue , & quelle se fait entre les parties par imitation de mouvement : mais il faut prendre garde que ce soit sur vne des voyelles dont la prononciation se trouue commode au chant , & agreable à l'oreille , comme l'a l'e & l'o, ou que ce soit sur les syllabes composées de ces trois voyelles.

Le point d'orgue ou tenuë est lors que la Basse tient ferme sur vne mesme notte & qu'en mesme temps les parties superieures se promettent & raisonnent ensemble, ou bien quand les parties tiennent ferme & que la Basse se promeine.

Il y a encore vne autre façon de point d'orgue qui est lors qu'au milieu d'une Pièce toutes les parties cessent ensemble sur vn endroit qui ne termine point la Cadence; mais se tiennent toutes en estat de suivre le dessein du Compositeur.

Contre-temps est lors qu'au lieu d'observer la mesure dans sa partition ordinaire, on la partage avec des notes coupées ou syncopées, qui fait que l'harmonie semble marcher comme par sauts, en sorte quelle tient tousiours l'oreille en suspend & en attente.

Echo n'est autre chose qu'une imitation de chant qui se fait à l'unisson, & à vne, deux, ou trois notes proche l'une de l'autre; Les Echos ne se pratiquent gueres que sur les instrumens; ce n'est pas que ie n'en aye entendu plusieurs fois en Italie par des voix qui surprennent fort agreablement: Ils se doiuent faire pour les Instrumens de notes fort legeres; mais pour les voix, il y faut garder de la moderation; c'est à dire que les notes ne soient ny trop lentes ny trop legeres.

L'on dit en commun Prouerbe qu'il vaut mieux
se taire

se taire que de mal parler: de mesme dans la Musique les poses, ou le silence en quelques-vnes des Parties (lors que l'occasion le demande) est beaucoup plus agreable qu'un grand bruit facheux & importun.

Mais comme le silence dépend de la fantaisie du Compositeur, on n'en peut pas donner des regles certaines, il faut donc auoir recours à l'estude des partitions des bons Auteurs, où l'on pourra remarquer qu'ils s'en seruent à plusieurs fins, & pour plusieurs raisons; car ils ont quelquefois pour objet la varieté de l'harmonie, & alors ils font quelques poses pour former vn dessein, *ou d'un Recit, ou d'un Duo, ou d'un Trio, &c.*

Ils se seruent encore du silence non seulement afin que les parties se reposent alternatiuement les vnes après les autres; mais de plus pour leur donner de l'aysance, & faire paroistre quelque beau trait de Musique, qui autrement seroit comme estouffé par la quantité des parties qui le couvroient.

Il y a encore vn autre sorte de silence, qui pour estre surprenant n'en est pas moins agreable: Il se fait lors que toutes les Parties se taisent ensemble dans vn contre-temps, ou (par maniere de dire) hors d'œuvre.

Il faut bien prendre garde que les poses ou le

silence ne viennent pas ny de la sterilité, ny de l'ignorance du Compositeur ; mais bien de son jugement & de son œconomie, afin que l'harmonie estant complete & parfaite ne paroisse pas si nuë qu'on luy puisse voir aucune partie honteuze.

Il est à remarquer qu'on ne pose iamais sur la moitié d'un mot, ny mesme hors d'un sens parfait. Mais qu'il faut que les poses soient dans la Musique ce que sont les points & les virgules dans l'oraison & dans le discours.

Sortie est lors que plus ou moins de parties se détachent separément de plusieurs grands Chœurs pour s'y venir rejoindre, & y rentrer avec dessein.

Rentrée se peut considerer en deux façons, la premiere est lors qu'une ou plusieurs parties après avoir posé quelque-temps reprenent leur dessein, & se réunissent au Concert quelles auoient laissé.

La seconde est lors qu'une ou plusieurs parties après s'estre détachées prennent l'occasion de se rejoindre aux parties qui les attendent, & qui font comme une maniere de halte pour les recevoir.

De quelque façon que l'on considere les rentrées il faut qu'elles se fassent non seulement par bonnes relations avec les parties qui les reçoivent ; mais encore qu'elles se fassent (si faire se peut) par quelque corde essentielle du mode dont l'on traite, & que le sens des parolles qui commence les rentrées ne

soit point estropié, mais significatif, & dans la liaison d'une juste Syntaxe.

Le stile narratif se fait par vne seule partie ou par vne seule voix ; mais le chant doit estre plus parlant que chantant : & comme ce stile a plus de force, & d'énergie que le recitatif, l'on s'en sert pour les *Tragedies*, *Comedies* & *Histoires*.

Il est encore fort propre pour commander, pour exorter, & pour menacer.

Le stile recitatif se fait aussi par vne seule voix ; mais avec cette difference qu'il a plus de moderation, & de douceur, outre que le beau chant y doit estre beaucoup plus obserué qu'au naratif.

Il s'employe particulièrement à exprimer les passions comme *la Joye*, *l'Amour*, *la Tristesse*, & *la Crainte*.

La varieté de mouuements dans vn mesme temps est lors que composant à plusieurs parties, les vnes marchent lentement pendant que les autres marchent plus viste, quoy que ce soit sous vne mesme mesure, comme il se voit dans les Pièces qui sont faite sur vn plain chant.

Mais le changement de mouuement dans vne mesme pièce est lors que l'on passe de la mesure binaire dans la mesure ternaire, & de la ternaire dans la binaire selon que les paroles le demandent.

L'on peut encore sous vn mesme signe ou vne

mesme mesure changer de mouuement en faisant des notes lentes ou legeres, ou bien en retardant, ou doublant la mesure.

J'ay desia fait entendre ce que c'est que passages, je diray donc seulement que l'Inuention s'en sert avec beaucoup de grace, particulierement dans les Instruments; mais il faut que ce soit pour quelque dessein, & qu'ils se suiuent en toutes les parties.

Les Italiens ont trois termes dans leur Musique que nous n'auons pas; à sçauoir *Adagiô*, *Pianô*, & *Fortè*.

Adagiô est ralentir la mesure.

Pianô est adoucir la voix.

Fortè est pousser la voix avec vehemence.

Ils se seruent de ces artifices & galanteries en toutes sortes de Musique fort adroitement aussi bien que nous, lors que batant vne mesure vifte tout d'un coup ils la ralentissent, & lors que dans vn grand bruit ils s'aduifent d'adoucir les voix pour quelque temps, puis les pouffent avec vehemence: le ne trouue point en nostre langue d'autres mots pour m'exprimer qu'*adoucissement*, *vehemence*, ou *animement*.

La douceur des accords est vne harmonie affectée qui se peut appeller melodie comme sont les beaux faux-bourçons.

Cette façon de Musique quoy que simple ne laisse pas que d'auoir ses charmes & ses beautez, qui

dépendent du choix que le Compositeur doit faire de certaines cordes qui rendent l'harmonie deuote & gracieuse.

Il n'y a rien de plus touchant dans les sujets tristes & lugubres, & dans les expressions de langueur & de douleur, que la dureté des dissonances meslée avec la Cromatique; mais il faut que l'assaisonnement en soit fort judicieux.

Outre que presque chaque espece de composition de Musique prend sa difference de la variété des mouuements, je tiens que le Compositeur en doit auoir vne parfaite connoissance puis que c'est comme la principale Machine qui fait mouuoir tout le corps de l'Harmonie selon son dessein.

Il faut donc remarquer que dans les deux sortes de mesures, à sçauoir la mesure binaire, & la mesure ternaire tous les mouuements de chaque espece de composition y sont compris.

Les choses graues conuiennent particulièrement à la mesure binaire comme les *Motets*, les *Paroles serieuses*, des *Airs*, les *Pauanes*, *Allemandes*, *Fantaisies*, *Branles simples*, &c.

La mesme mesure binaire batuë legerement sert encore pour les *Gigues*, *Bourées*, *Gaillardes*, *Gauotes*, *Branles de Montirandé*, *Vaudeuilles*, *Airs de Balets*, &c.

Quand à la mesure ternaire l'on s'en sert aussi

dans les Motets, & dans les airs à chanter, qui demandent de la gayeté, dans les Gaillardes, Voltes, Courantes, Sarabandes, Passecailles, Chacones, Branles gays, Branles à mener, Branles doubles, & dans les airs de Balets selon les entrées des Personnages qui doiuent dancier.

Faisant vne recapitulation de toutes les choses dont i'ay parlé cy-dessus, l'on pourra remarquer que le Contrepoint n'est autre chose qu'une tissure & vne nuance de bons & mauuais accords, d'où se forme l'Harmonie, qui pour se promener, trace & designe ses démarches sur la modulation qui luy sert comme de carte: mais afin de se vestir & se parer à l'aduantage, elle prend des habits, des enjolieuements dans le Magazin de l'Inuention qui ne luy laisse manquer de quoy que ce soit propre à son dessein.

De la maniere de Composer à deux, & des observations qui s'y doiuent garder.

C H A P I T R E V.

AYANT fait voir dans la seconde & troisieme partie de ce Traité toutes les regles, & tous les preceptes que les plus excellents Auteurs nous

ont laissez pour la juste construction du Contrepoint simple & figuré, je ne pretend maintenant parler que des Observations les plus remarquables & importantes qu'ils ont faites sur le Contrepoint figuré, qui est celuy dont l'harmonie se sert pour paroistre avec plus de pompe & plus d'éclat.

Premiere Observation.

C'est vne maxime generale qu'en toute sorte de Musique, & en toutes sortes de Pièces tant vocales qu'instrumentales composant à plusieurs parties, vne des parties, soit celle qui commence, ou celle qui suit, doit faire son entrée par la notte, ou par la corde finale du mode, dont l'on traite, excepté lors que l'on fait vn Chant ou vn sujet dépouillé de parties; Car en ce cas là le Chant ou le sujet se peut commencer par la notte, ou par la corde, qui marque l'une des trois Cadences harmoniques du mode, à sçauoir la finale, la mediate, ou la dominante.

Seconde Observation.

Moins il y a de distance entre les sons, ou les accords, & plus l'harmonie à d'effet & de grace, c'est (à mon auis) pour cette raison que d'ordinaire le *Duo* se fait par les parties qui ont entre-elles plus de

proximité comme le Dessus avec la Haute-Contre, la Haute-Contre avec la Taille, & la Taille avec la Basse. Neantmoins la necessité de s'accommoder au sujet, ou à ceux qui executent, oblige quelquefois de faire autrement, & en ce cas là l'Observation n'a point de lieu.

Troisiesme Observation.

Dans le *Duo* il faut que le Contrepoint soit net & ferré, & pour cet effet il est important qu'il soit tellement figuré que l'on n'y puisse qu'avec difficulté trouver du lieu pour y loger vne troisieme Partie: si ce n'est lors que l'on veut imiter les Italiens, qui par galanterie font le plus souuent marcher ensemble deux parties à la tierce l'une de l'autre sur vne Basse Continuë: Je ne trouue pas que cette façon de Musique soit desagreable quand l'on s'en sert à propos, comme dans les passages ou dans les prolations.

Quatriesme Observation.

Composant à deux l'on se peut seruir de tous les accords tant bons que mauuais, Syncopez, ou non Syncopez; mais il faut prendre garde de ne faire jamais d'vnisson si ce n'est quelquefois aux Cadences.

Il faut de plus tant que l'on pourra éviter l'Octave si ce n'est aux Cadences ou bien en passant fort légèrement sur la dernière moitié d'une note.

Cinquième Observation.

Il est de la Musique comme des autres Sciences ou les Professeurs ne tombent jamais généralement d'accord de tout ce qui en dépend.

Dans la Musique les uns veulent que tout point soit bon, les autres (au contraire) le font indifféremment bon ou mauvais (supposé qu'il soit syncopé)

Les plus scrupuleux ne veulent pas que l'on prononce aucune syllabe sur un mauvais accord à moins qu'il ne soit syncopé, les autres n'en font point de difficulté.

Les uns admettent les fausses relations les autres les fuient comme un précipice.

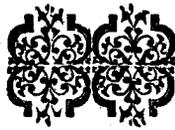
La plus grande part ne veulent pas que l'on monte par degré conjoint de la Tierce & de la Sixte à l'Octave à moins que l'une & l'autre ne soient Majeures.

Il s'en trouve d'autres qui disent que pour varier l'harmonie, ou pour tromper l'oreille, il les faut faire tantôt Majeures tantôt Mineures selon que l'on le juge à propos.

Pour moy crainte de me tromper je ne prend aucun party en toutes ces differentes opinions: mais j'en laisse le jugement à ces excellents Maistres & celebres Compositeurs qui sont continuellement dans l'usage & dans la pratique de ce bel Art.

Je diray seulement en passant que tout le conseil que je pourrois donner pour le *Duo* seroit de le tenir tousiours dans ses limites , de l'assujettir à l'usage des belles regles avec vne ayfance & vne netteté de Contrepoint , & enfin de conduire la modestie de son harmonie accompagnée de quelque trait d'Invention dans tous les beaux endroits de son Mode.

Toutes ces choses estant donc bien considerées je ne trouue rien dans la Musique qui soit de plus difficile entreprise que de vouloir faire vn bon *Duo*.



De la maniere de Composer à trois , & des Observations qui s'y doivent garder.

CHAPITRE VI.

COMME le *Trio* occupe dauantage de parties que le *Duo*, il est bien raisonnable qu'il ayt ses limites moins bornées & vn peu plus de priuilege, tellement que ce qui seroit tout à fait deffendu à deux parties est quelquefois permis à trois.

Premiere Observation.

Il faut prendre garde en composant à trois que chaque partie ait son accord particulier sans qu'il soit permis en quelque façon que ce soit de faire de suite dans vne mesme partie, ny deux *Quintes* ny deux *Octaues* : mais l'on peut bien faire jusques à trois *Tierces* & trois *Sixtes* pourueu qu'elles soient de differentes especes ; c'est à dire entremeslées de *Majeures* & de *Minceures*, ou de *Mineures* & de *Majeures*.

Seconde Observation.

L'unisson ne se fait que rarement, & mesme il

faut que ce soit comme en passant ou sur la dernière moitié d'une note.

Il y en a beaucoup même qui s'abstiennent de faire l'Octave & ne s'en servent que dans une nécessité comme dans les Cadences, ou lors qu'ils ne la peuvent éviter comme dans les fugues ou dans quelque autre dessein.

Troisième Observation.

Il ne faut pas qu'il se fasse entre les parties aucune dissonance ou mauvais accord qu'il ne soit immédiatement sauvé d'un bon par degré conjoint.

Les deux Quartes de suite entre les parties y sont aussi défendues à moins d'une extrême obligation.

Quatrième Observation.

La *Quarte* passant quelquefois pour bon accord doit être soutenue & accompagnée (dans une autre partie) d'une Sixte majeure ou mineure.

La *Quarte* considérée encore pour bon accord se peut lier & syncoper avec la *fausse Quinte* & la *Septième* en sauvant la première, de la *Tierce*, & l'autre de la *Sixte*, ou d'un autre bon accord par degré conjoint.

Cinquiesme Obseruation.

L'on peut encore faire vne Syncope toute entiere d'vne *Quarte sauuée de la Tierce* ; & quelquefois, (mais rarement) la Syncope se fait aussi d'vne *Septiesme toute entiere sauuée de la Sixte*.

Sixiesme Obseruation.

Comme en composant à trois tous les mauuais accords tant syncopez que non syncopez doivent estre pour l'ordinaire soustenus dans vne autre partie de quelque bon accord : j'ay remarqué que le plus souuent & pour le mieux la *Quarte* est soustenue de la *Sixte*, & la *Septiesme* de la *Quinte*, de sorte que l'harmonie qui se rencontre entre les deux parties superieures modere en quelque façon la dureté qui se fait contre la Basse.

Il y a encore vne infinité de petites Obseruations, qui ne se peuuent decouurer que par vne longue pratique ou dans les differentes partitions des celebres Compositeurs, c'est ou je renuoye ceux qui desirent auoir vne parfaite connoissance de ce bel Art, & cependant obseruer dans le *Trio* que les parties marchent desgagées les vnes des autres, & quelles se suiuent avec dessein soit par fugue ou contrefu-

gue, soit encore par imitation de chant ou par imitation de mouvement: mais lors quelles se rencontrent comme raliées ensemble, il est important que l'harmonie soit accompagnée de quelque beaux traits de Contrepoint, si ce n'est que le sujet oblige à quelqu'autre chose.

De la maniere de composer à quatre, & des Observations qui s'y doivent garder.

C H A P I T R E VII.

PLus il y a de parties & moins il se rencontre d'obligation, ce n'est pas pourtant que le *Quatuor* aussi bien que le *Trio* & le *Duo* n'ait ses bornes & ses limites desquelles il ne peut s'emanciper sans contreenir aux regles qui luy sont prescrites.

Premiere Observation.

Il faut que le *Quatuor* ait tousiours son harmonie complete; c'est à dire, l'*Octave*, la *Quinte*, & la *Tierce*, sans qu'il soit permis de faire deux *Octaves* & deux *Quintes*, de suite dans vne mesme partie si ce n'est par contraire mouvement avec la Basse, & encore faut il que ce soit fort rarement, & jamais sans quelque dessein.

Seconde Observation.

Il faut prendre garde qu'il ne se rencontre *deux Quintes* entre les parties à moins que l'une des deux ne soit fausse.

Troisiesme Observation.

Les plus religieux ne veulent pas aussi que l'on fasse entre les parties plusieurs *Quartes* de suite : mais ceux qui sont moins scrupuleux les tolerent pourveu que l'occasion y oblige.

Quatriesme Observation.

Pour le regard des fausses relations je n'en diray autre chose sinon que j'en exempte qui voudra , ou qui pourra.

Cinquiesme Observation.

Composant à quatre il faut s'abstenir tant que l'on pourra de faire des *Vnissions*, soit entre les parties ou contre la Basse, si ce n'est aux Cadences.

Sixiesme Observation.

S'il arriue que l'on double quelque accord il faut que ce soit la Tierce, la Quinte, ou la Sixte, & jamais l'Octaue, si ce n'est aux Cadences, ou à la fin de quelque pièce.

Septiesme Observation.

Il faut encore prendre garde en doublant les accords que ce soit si faire ce peut en passant, ou sur la dernière moitié d'une note.

Huictiesme Observation.

L'on ne doit point doubler les Tierces ny les Sixtes, qui sont faites Majeures ou Mineures par accident, c'est à dire, Majeures par le \times diesis ou \sharp quarre, & Mineures par le \flat mol.

L'on ne double point encore que tres-rarement le bon accord qui sauue le mauuais Syncopé.

Neufiesme & dernière Observation.

Je tiens que l'Harmonie dépend beaucoup de la disposition des parties ; car lors qu'elles sont trop éloignées

éloignées les vnes des autres , on y remarque vn certain vuide qui ne satisfait pas entierement l'oreille , & lors qu'elles sont auffi trop pressées il ne s'entend qu'un murmure confus qui en obscurcit tout à fait l'éclat & la beauté.

Il est donc necessaire que le Compositeur s'estudie soigneusement à disposer ses parties dans vne proportion si raisonnable que l'Harmonie y puisse trouuer toute sa commodité.

De la maniere de Composer à cinq , & des observations qui s'y doivent garder.

CHAPITRE VIII.

LA disposition des parties qui composent la Musique à cinq , & pour l'ordinaire de quatre manieres differentes dont le choix dépend de la volonté , & du dessein du Compositeur.

Premiere Observation.

La premiere disposition est,
De deux Dessus esgaux.
D'une Haute-Contre.
D'une Taille.
Et d'une Basse.

Seconde Observation.

La seconde est,
 D'un Haut-Dessus.
 D'un Bas-Dessus.
 D'une Haute-Contre.
 D'une Taille.
 Et d'une Basse.

Troisiesme Observation.

La troisieme est,
 D'un Dessus.
 D'une Haute-Contre.
 De deux Tailles esgales.
 Et d'une Basse.

Quatriesme Observation.

La quatrieme est,
 D'un Dessus.
 D'une Haute-Contre.
 D'une Haute-Taille.
 D'une Basse-Taille.
 Et d'une Basse.

Cinquième Observation.

Toute la plus grande Harmonie qui se fasse n'est jamais composée que de trois accords redoublez, si bien qu'il est impossible de composer à Cinq que deux parties ne fassent en mesme temps vn mesme accord, à sçavoir l'Octave, la Quinte ou la Tierce.

Il est à remarquer en passant que la Sixte tient quelquefois lieu de la Quinte, & qu'en cette rencontre elle se peut encore doubler.

Sixième Observation.

Dans la nécessité de doubler les parties en composant à Cinq, il faut remarquer pour la beauté & pour la multiplicité de l'Harmonie que l'accord se doit doubler plustost à l'Octave qu'à l'Unisson.

Septième Observation.

C'est vne maxime generale que ce qui est permis composant à peu de parties se doit faire à plus forte raison composant à beaucoup: C'est pourquoy je ne voy pas qu'il soit fort nécessaire de repeter icy les choses dont j'ay desia fait mention en d'autres endroits, je me contenteray seulement de dire que pour

donner lieu de faire bien chanter les Parties composant à cinq, à six, ou à plus, il faut que la Basse qui en est le fondement soit disposée par certains intervalles entre lesquels les parties puissent trouver jour pour se glisser avec ayfance dans toute l'estenduë de leurs voix.

Voyla ce me semble en general & en particulier les principales Observations qui se doiuent garder en toute sorte de Musique, soit vocale, soit Instrumentale, & en toute sorte de Composition, je veux dire à moins ou à plus de parties.

Après donc que l'estude & le soin auront fait vn amas de regles, de preceptes, de connoissances, & d'observations; il est necessaire que le jugement en soit le directeur & l'œconome, afin de les ménager avec discretion, & de tenir nostre genie comme par la main pour le conduire seurement dans la distribution aussi bien que dans l'espargne des choses propres & conuenantes aux sujets qui se presenteront.

Mais afin de ne laisser que le moins que je pourray à desirer, je tâcheray de mettre au jour quelques Ouvrages de ma façon, non seulement en parties separées; mais encore en partition, où l'on pourra faire beaucoup de remarque sur quantité de choses dont j'ay parlé en ce present Traité.

Fin de la quatriesme & derniere Partie.



TABLE DES CHAPITRES

Contenus dans la Quatriesme Partie
de ce Traité.

CHAPITRE I.

DES trois Maximes necessaires pour faire une belle Musique. pag. 1

CHAP. II. De l'usage du Contrepoint.	2
CHAP. III. De la Modulation.	5
CHAP. IV. De l'Invention.	14
CHAP. V. De la maniere de Composer à deux, & des Observations qui s'y doivent garder.	22
CHAP. VI. De la maniere de Composer à trois, & des Observations qui s'y doivent garder.	27

Table des Matieres.

CHAP. VII. *De la maniere de Composer à quatre, & des Observations qui s'y doivent garder.* 30

CHAP. VIII. *De la Maniere de Composer à cinq, & des Observations qui s'y doivent garder.* 33





PRIVILEGE DV ROY.

LOVIS PAR LA GRACE DE DIEV,
ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE, A
nos amez & feaux Conseillers les gens tenans nos Cours de
Parlement, Maistres des Requestes ordinaires de nostre Hôstel, Bail-
lifs, Seneschaux, Preuosts, leurs Lieutenans, & à tous autres nos
Iusticiers & Officiers qu'il appartiendra. SALVT, Nostre cher &
bien amé le Sieur de la Voye nous a fait remonstrer qu'il a fait vn
*Traité de Musique, reueu & augmenté de nouveau d'une quatriesme
Partie, contenant plusieurs choses curieuses & tres-vtiles au Public,
pour la Composition tant Vocale qu'Instrumentale*, lequel l'exposant
desireroit mettre en lumiere, & à ces fins nous a tres-humblement
requis luy octroyer nos Lettres sur ce necessaires, A CES CAUSES
Nous auons permis & permettons par ces presentes audit Exposant,
ses heritiers ou ayant droit de luy, de faire imprimer, vendre & de-
biter en tous les lieux de nostre obeissance ledit *Traité de Musique,
reueu & augmenté de nouveau d'une quatriesme Partie*, par tel Im-
primeur qu'il vouldra choisir, en telles marques, & tels caracteres, &
autant de fois que bon leur semblera, durant dix années entieres &
accomplies, à compter du jour qu'il sera acheué d'imprimer pour la
premiere fois, & faisons tres-expresses deffenses à toutes personnes
de quelque qualité & condition qu'elles soient, & à tous Libraires,
Imprimeurs ou Graueurs, mesmes à ceux qui ont des Priuileges par-
ticuliers de l'imprimer ny faire imprimer, vendre ny debiter durant
ledit temps, sous pretexte d'augmentation, correction, changement
de titre, fausses marques ou autrement, en quelque sorte & maniere
que ce soit sans le consentement dudit Exposant, de ses heritiers,
ou de ceux qui auront droit de luy, à peine de quinze cens liures
d'amande, applicable vn tiers à Nous, vn tiers à l'Hostel Dieu de
Paris, & l'autre tiers audit Exposant, de confiscation de tous les
Exemplaires contrefaits, & de tous despens, dommages & interests,
à condition qu'il sera mis deux Exemplaires dudit Liure en nostre
Biblioteque publique, vn en celle de nostre tres-cher Cousin le Sieur
Seguier Cheualier Chancelier de France, auant que de l'exposer en
vente, à peine de nullité des presentes, du contenu desquelles Nous

