



# LIVRE SIXIÈME

## DE L'ART DE BIEN CHANTER.

**I**L ne suffit pas d'avoir traité des mouvemens, des sons, des consonances, des dissonances, des systêmes, des genres, des modes, de la composition, de la voix, & des chants, si l'on ne sçait la maniere & la methode de bien chanter toute sorte de Musique, c'est pourquoy j'ajoute ce liure, lequel ie diuise en quatre parties, dont la premiere explique deux methodes fort aysées pour enseigner le plain chant, & la musique aux enfans, & à toutes sortes de personnes, sans user des nuances ordinaires, qui embarrassent d'avantage l'esprit qu'elles ne l'aydent. La seconde enseigne comme il faut faire toutes sortes de diminutions pour embellir les chants: la 3<sup>e</sup> monstre ce que c'est que la Musique Accentuelle: & la 4<sup>e</sup>, en quoy consiste la Musique Rythmique, d'où dependent tous les mouvemens des Airs, & des dances.

Or ce liure est le principal, & le plus difficile de tous, parce que ses preceptes ne peuvent estre reduis en pratique sans une bonne voix, laquelle on doit supposer: mais parce quelle ne suffit pas toute seule, si elle n'apprend à se conduire par toutes sortes de mouvemens, de degrez, & d'interuales, j'explique dans ce liure comme elle doit se porter dans les plaintes, dans les diminutions, & aux accents, & comme elle doit executer tout ce qui peut tomber sous l'imagination. Je commence donc par une methode fort aysée, laquelle Monsieur des Argues excellent Geometre, a dressé en des termes, qu'il a reconnu propres pour l'insinuer dans l'esprit des enfans, & pour la leur faire comprendre en peu de temps avec beaucoup de facilité: C'est pourquoy ie ne les ay pas voulu changer: elle sert de sujet à la premiere proposition, comme une autre methode bien-aysée pour apprendre à chanter, & à composer servira pour la seconde.

## PREMIERE PROPOSITION.

*Expliquer vne methode aisée pour apprendre & enseigner  
à lire & à escrire la Musique.*



**C**ETTE maniere est diuisée en 4 parties, dont la premiere montre l'ordre des sons, & la suite qu'ils tiennent dans les chants ordinaires; la seconde enseigne comme on lese scrit; la troisieme, comme il les faut lire, & la quatriesme comme le Maistre doit proceder avec ses Disciples pour les enseigner aysement. Or auant que commencer il est à propos de remarquer que les exemples de la premiere prop. du premier liure, ceux de la 2 & 3 du 3 liure des Genres, & ceux de la 19 prop. du 4 liure de la Composition suppleent aux exemples que l'on pourroit requerir dans le traité qui suit, dont ie fais d'autant plus d'estime, que son auteur est plus propre pour exprimer la pratique des arts familierement, avec des termes qui tesmoignent vne puissante imagination, & vn bon raisonnement, qu'il nous fera paroistre quand il luy plaira en des sujets beaucoup plus vtiles, & plus releuez que celuy-cy, lors qu'il fera part au public des pensées qu'il a pour la Perspective, & pour les differentes coupes des Cones: commençons donc par l'ordre des lettres & des sons, dont on vse dans la pratique de la Musique.

---

*Ordres des Sons.*

**E**N la pratique de la musique on employe aujourdhuy sept sons diuers, comme principaux, qu'on fait ouyr ou sonner au moyen de la voix, & des instrumens propres à cela.

On entend que ces sons là soient arrangez & disposez en suite l'un de l'autre, comme par eschelons ou degrez, & cotez chacun d'une des lettres de l'alphabet. A quoy seruent les sept premieres A, B, C, D, E, F, G.

L'on entend encore que ces sons, eschelons ou degrez soient differens, ou bien esloignez l'un de l'autre d'une certaine differance ou interuale, qu'on nomme *ton*, ou bien d'une certaine differance ou interuale qu'on nomme *demi-ton*. Je laisse à part les pretenduës especes de chacun de ces *tons* & *demi-tons*.

On augmente & multiplie à volonté le nombre de ces sept sons, eschelons, ou degrez, & des sept lettres A, B, C, D, E, F, G. En y en ajoutant d'autres semblables de part & d'autre, ou bien en montant ou descendant, y gardant tousiours l'ordre, soit des sons soit desdites lettres, pour les coter, selon lequel sont arrangez & cotez les sept premiers, en façon qu'à conter duquel que ce soit, le huitiesme soit de la mesme espece que le premier de ce conte, ou que la huitiesme des lettres, dont ils sont cotez, reuienne à estre la mesme que la premiere de ce mesme conte.

Aucunesfois on entéd que du son ou degré cotté A au son ou degré cotté B il y ayt l'interuale, ou la differance qu'on nomme *ton*; puis en suite que du son ou degré cotté B au son ou degré cotté C il y ait seulement l'interuale ou la differance qu'on nomme *demi-ton*. Et l'on à iusques icy nommé

ce cas là *Bmol*, par où l'on veut dire que cette espece d'ordre de sons est nommé *Bmol*, c'est à dire que ce qui se chante sur cette disposition de sons est nommé *chant par Bmol*.

Mais en tous les deux cas de *Bmol*, & de *Bquarre* tousiours on entend, à parler generalement, que du son ou degré cotté C, au son ou degré cotté D, il y a l'interuale nomme *ton*, & que du son ou degré cote E, il y a l'interuale encore nomme *ton*; Mais que du son ou degré cotté E au son ou degré cotté F, il y a seulement l'interuale nommé *demiton*; puis en suite que du son cotté F, au son cotté G il y a l'interuale encore nommé *ton*: & si l'on passe outre, on entend que du son cotté G au son cotté A il y ait tousiours l'interuale ou la differance nommé *ton*; & si l'on poursuit, il faut continuer tousiours de mesme façon & du mesme ordre qu'on a commencé.

De mesme en retrogradant par ces sons, ou degrez, à rebours de l'ordre des lettres de l'alphabet, on entend que du son cotté G au son cotté F il y ait vn *ton*, mais que du son cotté F, au son cotté E il y ait seulement vn *demi-ton*; & en suite que du son cotté E au son cotté D, il y ait encore vn *ton* & du son cotté D, au son cotté C encore vn *ton*; & au cas de *Bquarre* du son cotté C au son cotté B il y ait seulement *demi-ton*, puis en suite que du son cotté B au son cotté A il y ait vn *ton*. Mais au cas de *Bmol* on entend que du son cotté C au son cotté B il y ait le *ton*, puis en suite que du son cotté B, au son cotté A il y ait seulement *demi-ton*; & si l'on passe outre, on entend que du son cotté A au son cotté G, il y ait tousiours l'interuale nommé *ton*, & si l'on poursuit il faut continuer tousiours de mesme façon, & du mesme ordre qu'on a commencé.

Quand on a redoublé comme cela plusieurs fois ce nombre de sept sons d'un ou d'autre cotté, ou bien en montant, ou descendant, ou des deux costez ensemblement, soit au cas de *Bmol*, soit au cas de *Bquarre*, il aduient que les interuales, qu'on nomme *tons*, & ceux qu'on nomme *demi-tons*, se trouuent entremeslez, de façon que d'un costé de chacun des *demi-tons*, il y a trois *tons* d'une suite, & de l'autre il n'y en a que deux.

Mais il est libre de changer apres au besoin l'ordre de ces interuales, & diuersifier à volonté le melange ou l'entrelas de ces *tons* & *demi-tons*, en plaçant vn *demi-ton* conuenable à l'endroit, où il y auoit vn *ton*, ou bien au contraire en plaçant vn *ton* conuenable à l'endroit où il n'y auoit qu'un *demi-ton*; qui est-ce qu'on nomme faire des feintes, & qu'on exprime sous les mots de *diesis*, dont le caractere est ✱, & de *Bmol*, dont le caractere est b: or le *diesis* signifie qu'on place vn *ton* à l'endroit où il n'y auoit qu'un *demi-ton*, & au contraire; & le *bmol* signifie qu'on place vn *demi-ton* au lieu d'un *ton*, & au contraire.

*Ecritures de la Musique.*

**P**our Ecrire la musique, ou pour signifier cette intention qu'on a touchant les sons, au moyen de caracteres visibles, on employe de lignes droites filees de mesme sens, l'une au long & proche de l'autre en

nombre de quatre, de cinq, ou de six, & d'avantage si l'on veut, par bande: mais parce que l'on void plusieurs de ces bandes dans nos liures precedens, par exemple à la page 253. du liure de la Composition, & par tout ailleurs, il n'est pas besoin de les repeter icy.

Or en chacune de ses bandes chaque ligne & chaque interuale ou espace d'entre-d'eux, & par dehors represente vn de ces sons, ou bien est entendu comme le siege ou la place de l'vn de ces sons arrangez ainsi qu'il est dit.

Et d'autant qu'on entend, ainsi qu'il est dit aussi, que chacun desdits sons est cotté d'une des sept premieres lettres, & selon leur ordre de l'alphabet, il s'ensuit qu'aux mesmes bandes chaque ligne & chaque espace d'entre-deux, & du dehors est de mesme entendu comme la place, ou le siege de l'une de ces lettres qui seruent à coter ces sons.

De façon qu'ayant assigné, choisi, ou déterminé laquelle que ce soit de ces lignes ou espaces d'une desdites bandes pour estre le siege ou la place de l'vn de ces sons, il s'ensuit que le mesme endroit, soit ligne, soit espace, est aussi le siege ou la place de celle desdites lettres, qui sert de cote audit son: comme au contraire quand on assigne quelque ligne ou espace en l'une desdites bandes pour estre le siege ou la place de l'une de ces lettres, qui seruent à coter lesdits sons, la mesme ligne ou espace de la mesme bande est aussi necessairement la place, ou le siege de celuy desdits sons, auquel cette lettre sert de cote.

Et consequemment l'on a assigné sur chacune des autres lignes & espaces de la mesme bande, le siege ou la place de chacun des autres de ces sons, & en suite de chacune aussi de ces lettres, qui leur seruent de cote.

Au moyen dequoy l'on a déterminé les endroits de la mesme bande où l'on entend que soient placez les sons, entre lesquels on entend qu'il n'y a que l'interuale qu'on nomme *demi ton*, & de mesme des sons, entre lesquels on entend qu'il y a l'interuale qu'on nomme *ton*, c'est à dire que l'on sçait en quels endroits de la bande sont placez les sons, entre lesquels est le ton, & ceux entre lesquels est le demi-ton.

Et encore que chaque ligne & chaque espace d'entre-deux, & du dehors de chaque bande soit entendu comme la place ou le siege de l'vn desdits sons, & consequemment de la lettre dont il est cotté, & qu'il semblast qu'estant dispencé de figurer vn son. entant que cela semble impossible, il seroit au moins necessaire de figurer chacune de ces lettres, qui leur seruent de cote, à l'endroit auquel il eschet qu'elle se trouue placée, neantmoins il suffit d'en marquer vne seule en sa place & à volonté, ou sur vne desdites lignes, ou en l'vn desdits espaces d'une mesme bande, afin de servir de memorial, de guide, ou de conduite à recognoistre la place de chacune des autres desdites lettres, & parce moyen cognoistre aussi la place ou le siege en vne bande de chacun desdits sons.

Mais la coustume a esté iusques icy de figurer cette lettre seulement sur vne des lignes de la bande, où l'on forme vn caractère que l'on nomme *Clef*, lequel signifie que l'endroit, auquel ce caractère est figuré, est la place ou le siege de celle desdites lettres qu'on entend que ce caractère represente, & par consequent du son auquel on entend que cette lettre sert de cote.

On a davantage employé jusques icy l'une ou l'autre des trois seulement de ces sept lettres, dont on s'aide à coter les sons, à sçavoir l'F, le C, & le G, chacune desquelles sert de *clef*, ainsi qu'il est dit.

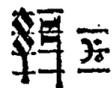
Quand on veut employer la lettre G, l'on figure ou forme au commencement de la bande vn \* sur la ligne, de laquelle on entend qu'elle est la place ou le siege du son, auquel cette lettre G, sert de cote.



Quand on veut employer la lettre C, on figure au commencement de la bande vn caractère, dont la forme est telle \* sur celle des lignes, de laquelle on entend qu'elle est la place ou le siege du son, auquel ladite lettre C, sert de cote.



Lors qu'on veut employer la lettre F, on s'ayde de l'un ou de l'autre de deux caractères diuers, dont les formes sont telles \* & l'on figure vn desdits caractères au commencement de la bande, sur la ligne de laquelle on entend qu'elle est la place ou le siege du son, auquel cette lettre F, sert de cote.



Ainsi la lettre G, & les precedens caractères sont ce qu'on nomme la *Clef* en la pratique d'escrire & de chanter la Musique à présent en l'Europe; Laquelle Clef signifie & sert à cognoistre que la ligne en laquelle vn de ces caractères se trouue figuré, est le siege ou la place du son, auquel la lettre que ce caractère represente sert de cote.

Lors qu'on entend que le chant escrit est de l'espece qu'on nomme *Bmol*, on figure ou met au commencement de chaque bande, & outre la clef, la lettre b, aux endroits où il eschet que le son cotté de la lettre se trouue placé.

Mais lors qu'on entend que le chant escrit est de l'espece qu'on nomme *Bquarre*, on ne figure point la lettre b, au commencement de la bande. Ainsi quand au commencement de la bande il y a cette lettre b, figurée, cela signifie que le chant escrit est de l'espece qu'on nomme *Bmol*; & quand cette lettre b, n'est point figurée au commencement de la bande, cela signifie que le chant escrit est de l'espece qu'on nomme *Bquarre*.

Il n'ay sçeu recognoistre encore la raison sur laquelle est fondée le troisieme nom de *Nature*, qu'on a donné au chant, chaque espece de chant me paroissant naturelle.

Et parce qu'on entonne à présent les sons, dont on façonne la Musique, sous la prononciation de ces six sillabes *Vt, Ré, Mi, Fa, Sol, La*, auxquelles on peut adjoüster vne septiesme; Et qu'à fin de faire eschoir toujours la prononciation des sillabes *Mi, & Fa*, au droit des lignes ou des espaces, qui sont les places ou les sieges des sons, entre lesquelles on entend qu'il n'y a que *demi-ton*, & par ce moyen entonner toujours ce *demi-ton* sous la prononciation tant seulement desdites sillabes *Mi & Fa*, l'on a disposé l'entresuite de ces six sillabes, en certaines occasions, d'un certain ordre, par lequel il aduient qu'on entonne vn mesme des autres sons toujours cotté d'une mesme lettre sous la prononciation tantost de l'une, tantost de l'autre, des autres desdites six sillabes, à sçavoir *Vt, Ré, Sol, La*.

Ainsi l'on entonne le son cotté C, à diuerses rencontres, quelquesfois sous la prononciation de la sillabe *Vt*, quelquesfois de la sillabe *Sol*, & quelquesfois de la sillabe *Fa*: & c'est de-là que procede qu'on nomme le

caractere , qui represente la lettre C, la clef de C, *Sol, Ut, Fa*, ou de C, *Sol, Fa, Ut*.

Semblablement à cause que par cette methode on entonne le son cotté F, quelquesfois sous la prononciation de la syllabe *Ut*, & quelquesfois de la syllabe *Fa*: c'est de-là que procede qu'on nomme l'un & l'autre des caracteres \* qui representent la lettre F, la clef de F, *Fa, Ut*, ou F, *Ut, Fa*.

\*   De mesme à cause qu'il aduient selon cette methode, qu'on entonne le son auquel la lettre G, sert de cote, quelquesfois sous la prononciation de la syllabe *Ré*, quelquesfois de la syllabe *Sol*, & quelquesfois de la syllabe *Ut*, de là vient qu'on nomme la lettre \* qui se met au commencement de la bande, la clef de G, *Ré, Sol, Ut*, ou G, *Sol, Ré, Ut*.

\*  Semblablement à cause qu'on entonne le son cotté B, sous la prononciation quelquesfois de la syllabe *Mi*, & quelquesfois de la syllabe *Fa*, de-là vient qu'on dit *B, Fa, b, Mi*.

De mesme à cause que, par mesme raison, il aduient qu'on entonne le son, auquel la lettre A, sert de cote sous la prononciation quelquesfois de la syllabe *Mi*, quelquesfois de la syllabe *Ré*, & quelquesfois de la syllabe *La*, de là vient qu'on dit *A, Mi, La, Ré*, ou bien *A, La, Mi, Ré*.

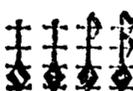
Semblablement à cause qu'il aduient qu'on entonne le son, auquel la lettre E, sert de cote sous la prononciation quelquesfois de la syllabe *La*, & quelquesfois de la syllabe *Mi*, de là vient qu'on dit *E, mi La*, ou bien *E La, Mi*.

De mesme à cause qu'il aduient qu'on entonne le son, auquel la lettre D, sert de cote, quelquesfois sous la syllabe *La*, quelquesfois sous la syllabe *Ré*, & quelquesfois sous la syllabe *Sol*, de là vient qu'on dit *D, la, Ré, Sol*, ou *D, La, Sol, Ré*.

Ainsi le seul nom de la lettre est proprement le vray nom de la Clef, & les autres syllabes que l'on prononce apres cette lettre, y sont comme supernumeraires. Or tout cecy est si aisé à entendre par le moyen des tables, échelles & gammes, que j'explique dans la premiere Prop. du 3. liure des Genres, qu'il n'est nullement besoin de le repeter icy.

\*  On s'aide encore des chiffres d'arithmetique, notamment du \* & du \* à representer l'espece de diuision, qu'on entend qui soit faite de plusieurs égales durées de temps pendant le chant, qui est ce qu'on nomme la mesure dont l'intelligence est aisée, & l'exercice y acoustume.

\*  On a de plus mis en vusage diuers caracteres en l'écriture de la musique, dont les formes sont \* qu'on nomme notes, lesquelles on figure à discretion sur les lignes & sur les espaces d'une bande: & lesquelles j'ay expliquées dans la 20. Prop. du 4. liure de la Composition.

 Et de mesme que chaque ligne & chaque espace de chaque bande est entendu le siege ou la place d'un de ces sons, & de celle des lettres, à laquelle il échet d'estre là placée, celle aussi de ces notes, qui se trouue figurée en chaque ligne, ou espace d'une bande, signifie qu'on entend que le son doit resonner, lequel est cotté de la lettre qui est placée en cet endroit, & la forme de la note y signifie combien de temps on entend que doit durer le resonnement de ce son là.

C'est à dire que quand vne desdites notes est figurée, placée, ou écrite

en quelqu'une des lignes ou espaces d'une bande, cette note là signifie qu'on entend qu'il faut entonner en cet endroit-là, haut ou bas, selon le degré où elle se trouve écrite: & la forme de cette note là signifie combien de temps on doit faire durer le resonnement de ce son.

Il y a d'autres marques encore en divers endroits au long des bandes, qui sont telles ♯, ♮, & ♭, desquelles on nomme la première *Bquarre*, & la troisième *Diese*, & signifient chacune, qu'au lieu qu'il y auroit un demi-ton en cet endroit, suivant ce qui precede en la bande, il y faut entonner un ton, soit que l'on monte, ou que l'on descende: Et la deuxième de ces marques nommée *Bmol*, signifie au contraire, qu'au lieu que suivant ce qui precede en la bande, il y auroit un ton en cet endroit, il y faut faire seulement un demi-ton, soit que l'on monte ou que l'on descende.

Sur quoy l'on notera que l'on a pratiqué de mettre les première & deuxième de dites marques ♯, ♮ & en la place ou siege presque seulement des deux lettres B & E & la troisième ♭, presque seulement aux autres de dites sept lettres, à sçavoir C, F, & autres, quand il y échet.

*La methode donques plus aisée pour apprendre à lire & chanter la Musique selon l'usage à present receu, de l'escrire & de l'entonner en l'Europe, sembleroit estre celle-cy.*

**Q**'ON acoustume à porter la voix haut & bas, ou bien à monter & descendre la voix selon les deux divers interuales qu'on nomme *ton* ou *demi ton*, ou, comme on parle communément, à entonner le ton & demi-ton à volonté, soit en montant, soit en descendant, sous la prononciation d'une seule & mesme filabe, dont celle de *La*, semble estre aujourd'huy plus convenable en France qu'aucune autre.

Ainsi l'on s'acoustume à monter & descendre de la voix à volonté, par autant qu'on veut de degrez conjoints de sons, ou d'interuales tous de tons, ou tous de demi-tons, d'une suite continuée, ou bien de tons & de demi-tons entre-meslez & placez chacun à volonté.

L'on s'acoustume de la façon encore à porter sa voix tout d'un temps, ou tout d'un fait à volonté, plus ou moins haut & bas que chacun de ces degrez conjoints de tons & de demi tons; je veux dire à monter & descendre de la voix à volonté par routes les especes d'interuales grands & petits, ou, comme on les nomme communément, d'accors & discords, soit parfaits ou imparfaits, ou bien encore de consonances & dissonances parfaites ou imparfaites.

Er pour cecy l'exercice de la voix & l'acoutumance de l'oüie semblent estre comme absolument necessaires à quiconque a la disposition propre à chanter, à fin de se le rendre familier par habitude.

*Lecture de la Musique écrite.*

**A**INSI lire l'écriture de la Musique consiste à sçavoir combien il faut monter ou descendre de la voix, & combien il faut la faire durer à chaque occurrence, & en chaque endroit, selon l'intention que signifie la note, laquelle y est appliquée; à quoy la memoire aide, & le jugement conduit.

\* Et n'y a qu'à se ressouvenir de la lettre que represente chacun de ces caracteres, qu'on nomme *Clef*, à sçavoir \* & que la presence du *b*, au commencement de la bande signifie que le chant est de l'espece nommée *Bmol*, mais que l'absence au contraire du mesme *b*, au commencement de la bande signifie que le chant est de l'espece nommée *Bquarre*; & d'avantage il ne faut que sçavoir de memoire le nom & l'ordre à droit & à rebours des sept lettres A, B, C, D, E, F, G, redoublées plusieurs fois, & à commencer de laquelle que ce soit, & se ressouvenir encore entre lesquelles de ces sept lettres il y a le ton, & entre lesquelles il n'y a que le demi-ton, soit par *Bquarre*, soit par *Bmol*.

Cela simplement sceu de memoire à l'ouverture de tout liure de Musique, en telle partie & clef que ce soit, voyant le commencement de la bande & le caractere de la *Clef*, on connoist premierement si le chant est par *Bquarre* ou par *Bmol*, suiuant l'absence ou presence du *b*; Davantage on sçait la place de la lettre que le caractere de la *Clef* represente, moyennant quoy on vient à sçavoir aisément la place de chacune des autres lettres, quand on les nomme toutes de suite à droit & à rebours, ou bien en montant & en descendant, en commençant à les nommer par celle que le caractere de la clef represente, entendant que sa place est au mesme lieu que la clef, & chacune des autres lettres suiivantes d'une suite continuée de ligne en espace, & d'espace en ligne, l'une apres l'autre, soit en montant, soit en descendant.

Et consequemment on descouvre & remarque aisément les endroits de la bande où les demi-tons se trouent placez, & les endroits encore où les tons se trouent placez, & moyennant l'exercice on s'acoustume à les discerner, & l'on se rend ceste distinction familiere.

Ceux qui sont préocupez de l'usage d'une methode ancienne, auront de la peine à se persuader qu'il y ait jamais vne methode pour apprendre à lire & chanter la Musique plus aisée que celle qu'ils ont acoustumée: l'en laisse le jugement à ceux qui seront en vne libre disposition de faire vne experience pure de l'une & de l'autre maniere.

*Methode pour enseigner à chanter à la veüe des notes de la Musique.*

**E**T voicy de quelle façon je pense qu'un Maistre peut en moins de temps enseigner un Disciple à lire & entonner ces notes de la Musi-

que, suppose que ce Disciple aye les conditions necessaires de la voix, de l'oüye & du jugement.

C'est que le Maistre au commencement entonne à l'oreille du Disciple, avec la voix, qui est le meilleur, ou bien avec quelque instrument, & luy face ouyr, imiter, ou contrefaire de mesme avec la voix vn de ces sons, puis vn autre, sous la prononciation tousiours d'une seule & mesme silabe, qui sera le LA, si l'on veut; & face acoustumer ainsi le Disciple à contre-faire ou imiter vn chacun des sons qu'il oyra, sous la prononciation de la mesme silabe seule, & luy face à mesme temps remarquer & connoistre la difference qu'il y a sensible à l'oüye entre le contre-faire & imiter bien vn son, & ne le contre-faire ou imiter pas bien; comme encor la difference qu'il y a sensible à l'oüye entre vn son bien vniforme, égal, ou ferme, qui se maintienne, & vn son variable, inégal, ou qui se relasche en haut ou en bas.

Davantage qu'il le fasse acoustumer à bien connoistre de l'oüye, & entonner de la voix sous la prononciation aussi de la mesme silabe seule deux sons diuers, separez ou differens par degré d'un ton en montant & en descendant: puis autres deux separez ou differens par degré seulement d'un demi-ton en montant & en descendant aussi, & le face acoustumer de la façon à bien connoistre la difference qu'il y a sensible à l'oüye entre les sons esloignez ou differés l'un de l'autre de l'interuale d'un ton, & ceux qui sont esloignez ou differens l'un de l'autre de l'interuale seulement d'un demi-ton en montant & en descendant.

Qu'il le face acoustumer encore à entonner sous la mesme prononciation d'une silabe seule plusieurs sons esloignez ou differens l'un de l'autre par degrez tous de tons conjoints, ou d'une suite continuée en montant & en descendant; puis tous de demi-tons aussi conjoints, ou d'une suite continuée en montant & descendant, comme encore de tons & de demi-tons entre-meslez à volonté, soit en montant soit en descendant.

Et qu'à l'aide tousiours de son chant, s'il est possible, ou bien du son de quelque instrument, le Maistre face enfin acoustumer le Disciple à monter & descendre de la voix par tous les interuales qui se peuuent imaginer dans cette disposition de sons accordans & non accordans: c'est à dire, par toutes les especes d'accords & discords, ou bien de consonances & dissonances de toutes sortes, en montant & en descendant; & luy face acoustumer à bien connoistre la difference qu'il y a sensible à l'oüye entre les vns & les autres de ces interuales, & comme ils touchent l'oreille, & se font sentir à l'oüye chacun diuersement, ou les vns d'une autre façon que les autres.

Et c'est à quoy l'habile Maistre ayde bien au Disciple, & l'exercice acoustume avec le temps. Et cependant que le Maistre exercera de la façon l'oreille & la voix du Disciple; c'est à dire par des interuales pris entre-deux, il luy proposera pour toute game ou regle de la lecture des notes, & connoissance ou intonation des sons de la Musique.

Qu'il doit sçauoir de memoire, & se doit acoustumer à prononcer familièrement les noms tout d'une suite des sept premieres lettres de l'alphabet A, B, C, D, E, F, G, redoublées plusieurs fois l'une apres l'autre, à droit

& à rebours, montant & descendant, ou bien avançant & reculant, & à commencer de laquelle que ce soit, ie veux dire qu'estant ces sept lettres entendues redoublées plusieurs fois en suite, l'une de l'autre, comme A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, lors qu'il eschet de les nommer en commençant par la lettre C, en avançant ou montant, faut dire C, D, E, F, G, A, B, C; D, E, F,

En descendant ou reculant, il faut ainsi dire C, B, A, G, F, E, D, C, B, A,

Lors qu'il eschet de les nommer en commençant par la lettre G, avançant ou montant, il faut dire ainsi G, A, B, C, D, E, F, G, A, B. Et en reculant ou descendant, il faut dire ainsi G, F, E, D, C, B, A, G, F, & continuer.

Lors qu'il eschet de les nommer en commençant par la lettre F, en avançant ou montant, il faut ainsi dire F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, mais en reculant ou descendant, il faut ainsi dire F, E, D, C, B, A, G, F, E, D,

Et de mesme à commencer, de laquelle que soit des autres lettres.

D'avantage le Maistre enseignera le disciple, & luy fera sçavoir entre lesquelles de ces lettres est placé le ton, & entre lesquelles est placé le demi-ton, & afin qu'il s'en resouviene mieux, & que finalement il le sache de mémoire, il luy donnera par escrit, luy fera lire, & dire souvent, à sçavoir.

Que lors que le chant est par *b quarre*, de la lettre A à la lettre B, il y a vn ton; de B à C, *demi-ton*; de C à D, vn ton; de D à E, vn ton: de E à F, vn demi-ton; de F à G, vn ton: de G à A, vn ton; & en retrogradant, de A à G, il y a semblablement vn ton; de G à F, vn ton: de F à E, *demi-ton*; de E à D, vn ton, de D à C; vn ton; de C à B, *demi-ton*; & de B à A; vn ton.

Mais quand le chant est par *b mol*, alors de la lettre A, à la lettre B, il y a seulement *demi-ton*: & de la lettre B à la lettre C vn ton; le reste demeurant par tout de mesme qu'alors que le chant est par *b quarre*; ainsi luy fera il entendre aysement que la difference de l'ordre des sons par *b quarre* à l'ordre des sons par *b mol* consiste à la seule transposition d'un *demi-ton* entre A, B, ou entre B, C,

D'abondant le Maistre enseignera le disciple à cognoistre les clefs ou les caractères, qui representent quelqu'une desdites lettres, en quel lieu chacune de ces clefs est placée suivant qu'elle se trouue figurée; & à discerner que le chant est par *b quarre*, lors qu'il ny a point de B figuré au commencement de la bande en la place de la lettre B: & que le chant est par *b mol*, lors qu'il y a vn b figuré au commencement de la bande en la place de la lettre B.

Toutes lesquelles observations & circonstances bien entendues consistent en si peu de chose, & sont tellement aisées à concevoir, & retenir de mémoire, que l'explication plus au long en seroit ennuyeuse.

Et quand le disciple est bien accoustumé par vn frequent exercice à monter & descendre de la voix par toutes les especes d'interuaux, degrez conjoints, & autres à volonté: ce qu'on nomme communement entonner toutes les especes de consonances, & dissonances, & de tons & demi-tons en montant & descendant.

Qu'il connoist chacun des caracteres, qu'on nomme la *Clef*; l'endroit auquel elle est entenduë placée; Et sçait quelle des sept lettres elle represente, entre quelles desdites lettres sont placez les *ton* & *demi-ton*, que l'absence du *b*, au commencement de la bande, signifie que le chant est par *Bquarre*, & que la presence du mesme *b*, signifie que le chant est par *Bmol*.

A l'ouverture de tout liure de Musique en quelque partie & clef que ce soit, ce Disciple voit d'abord par l'absence ou presence du *b*, au commencement de la bande, si le chant est par *Bquarre*, ou bien par *Bmol*; en quel endroit la Clef est placée, & sçait quelle des lettres elle represente, & n'a plus qu'à nommer lesdites sept lettres redoublées autant que de besoin, en montant & descendant par chacune des lignes & espaces de la bande en suite continuée, en commençant tousiours de la place où la clef est figurée, & par le nom de la lettre que cette clef represente.

Ainsi faisant il s'acoutume aisément à remarquer la place de chacune desdites lettres, haut & bas en la bande, & à discerner les endroits où les *demi-tons* sont placez haut & bas en la bande, & entre les *tons*.

De façon qu'ayant entonné, suiuant la portée de sa voix & l'estenduë du chant qu'il entreprend, vn son pour la premiere note qu'il rencontre; il n'a qu'à remarquer si la note suiuiante est en mesme degré, ou si elle est plus haute ou plus basse que la precedente d'vn seul, ou de plusieurs degrez, & de combien, & de quelle espeece chacun est, ou de *tons* ou *demi-tons*. Si la note suiuiante est en mesme degré, il redoublera pour cette note suiuiante, le mesme son qu'il auoit entonné pour la precedente; Que si la note suiuiante est plus haute ou plus basse que la precedente d'vn seul degré qui vaille vn *ton* ou bien vn *demi-ton*, alors pour cette note suiuiante il entonnera vn son plus haut ou plus bas seulement d'vn *ton*, ou bien d'vn *demi-ton*, si la note suiuiante est plus haute ou plus basse que la precedente de plusieurs interualles & de differentes especes, & qu'il ne puisse d'abord entonner cet interualle, à lors premierement il y montera ou descendra par les degrez conjoins qu'il contient; Et puis en reprenant, il entonnera d'vn plain faut tous les degrez par vn seul interualle. Et de mesme en suite à chaque endroit.

L'auantage que l'on reçoit de cette maniere d'apprendre à lire & entonner les mots de la Musique est, que l'entendement s'en trouue grandement soulagé, la memoire & la veuë n'y ont pas beaucoup d'employ, & n'y a quasi que l'ouïe & la voix du Disciple qui trauaillent, lors qu'il s'exerce ainsi dessus vn liure de Musique; d'où vient que l'esprit ne se rebute pas dans le long exercice necessaire à l'apprentissage des Arts, côme il se rebute lors qu'il a plusieurs difficultez à combattre & surmonter en mesme temps, comme en la façon ancienne d'apprendre à chanter à cause des muances & des diuers noms que chaque note reçoit: ce qui ne se rencontre point dans cette methode icy.

Or pour chanter avec moins d'imperfection, il semble qu'il ne suffise pas de prononcer aussi franchement comme si l'on recitoit avec les accens conuenables aux sens de la lettre que la voix soit belle, pleine, douce & moëlleuse, portée & conduite d'vne belle maniere; mais encore qu'elle

tienne d'une grande intention, & soit animée d'un beau mouvement; mais il semble que la mode presente ne soit qu'à la delicateffe & à la mignardise.

## SECONDE PROPOSITION.

*Expliquer une autre methode pour apprendre à chanter & à composer sans les notes ordinaires, par le moyen des seules lettres.*

**L**A methode precedente a fait voir la maniere d'entonner, & d'apprendre à chanter par le moyen de la seule note ou syllabe LA, ou sous telle autre syllabe qu'on voudra; si ce n'est que l'on ayme mieux prononcer les sept premieres lettres de l'alphabet, A, B, C, D, E, F, G, au lieu d'*ut, re, mi, fa, sol, &c.* que celle-cy retient, de sorte qu'elle n'vse que des premieres lettres V, R, M, F, S, L, pour escrire la Musique, dont il y a long temps que j'ay donné des exemples dans le 16 article de la grande question Latine de la Musique mise dans nos Commentaires sur la Genese: où j'ay encore auerti que l'on peut vser des nombres ordinaires 1, 2, 3, 4, &c. pour escrire toute sorte de Musique. Mais avant que de passer outre, il faut remarquer ce que j'ay desia dit dans la 19. prop. du 3 liure des Genes, qui suffit à ceux qui l'entendront, pour chanter, & ce que j'ay dit en d'autres lieux de la 7 syllabe BI, NI, ou ZA, laquelle ayde a couter les muances. Je di donc que si l'on fait suiure za, inuenté par le sieur le Maire, apres la 6 syllabe LA, toute la difficulté du *Bmol*, & du *Bquarre* sera reduite à la syllabe ZA, laquelle s'entonnera un ton ou seulement un demiton plus haut que LA; & pour ce sujet l'on mettra tousiours une dièse dessous, lors qu'il sera plus haut d'un ton: & si la dièse n'y est pas, elle sera seulement plus haute d'un demiton que le LA, comme l'on void icy en montant, où ZA est éloigné d'un ton entier du LA, & consequemment il n'y a qu'un demi-ton de ZA, à VT, tant en montant qu'en descendant

VT, RE, MI, FA, SOL, LA, ZA, VT,

✕

VT, ZA, LA, SOL, FA, MI, RE, VT.

✕

Car cette dièse supplée tout ce que l'on dit du  $\sharp$  *quarre*; & lors qu'elle est absente, comme l'on void icy *ut, re, mi, fa, sol, la, za, ut*, il y a seulement un demiton de *la* à *za*, & par consequent de *za* à l'*ut* d'en haut il y a un ton entier. Sur quoy il faut remarquer qu'il est plus aysé à entonner que la syllabe SI, BI, ou NI, à raison qu'il n'est pas necessaire de changer l'ouverture de la bouche dont on prononce le *la* qui precede: duquel seul l'on peut vser au lieu de l'*ut, re, mi, &c.* comme j'ay dit dans la premiere propos. Or ledit Maire se sert de nouveaux caracteres tres-favorables pour la composition, qui ne sont point differens des premieres lettres des 7 syllabes precedentes *ut, re, mi, &c.* qu'en ce qu'elles portent la valeur des temps: mais puis que les Imprimeurs n'ont point de tels caracteres, ie veux essayer, s'il est possible, d'expliquer une maniere bien aysée pour composer

avec

avec les seuls caracteres des impressions ordinaires, afin que chacun puisse desormais faire imprimer tel traité de Musique qu'il voudra, sans l'embaras des notes. Je ne veux pas repeter les methodes que j'ay données dans la 17, 18, & 19, prop. du 4 liure de la Composition, par le moyen des nombres, afin d'en expliquer vne plus aysee en 2 manieres, dont l'une se sert des premieres lettres, d'*ut, re, mi*, &c. & l'autre des nombres ordinaires. Je suppose donc maintenant que les 7 sons de la plus haute Octaue soient marqués par ces 7 lettres Italiques de gros Romain *v, r, m, f, s, l, z*, pour seruir aux parties du Dessus; que les 7 lettres courantes du mesme texte Romain, *u, r, m, f, s, l, z*, seruent pour la seconde Octaue; que les 7 petites lettres capitales *v, r, m, f, s, l, z*, soient destinées à la 3. Octaue; & les 7 autres grosses capitales, *V, R, M, F, S, L, Z*, seruent aux 7 sons de la 4. Octaue propre pour les Basses; ce que l'on entendra aysement par la correspondance des lettres ordinaires de la Gamme, qui sont dans la seconde

I	II	III
28	<i>f</i>	<i>Z</i>
27	<i>e</i>	<i>l</i>
26	<i>d</i>	<i>f</i>
25	<i>c</i>	<i>f</i>
24	<i>b</i>	<i>m</i>
23	<i>a</i>	<i>r</i>
22	<i>g</i>	<i>v</i>
21	<i>f</i>	<i>z</i>
20	<i>e</i>	<i>l</i>
19	<i>d</i>	<i>f</i>
18	<i>c</i>	<i>f</i>
17	<i>b</i>	<i>m</i>
16	<i>a</i>	<i>r</i>
15	<i>g</i>	<i>u</i>
14	<i>F</i>	<i>Z</i>
13	<i>E</i>	<i>L</i>
12	<i>D</i>	<i>S</i>
11	<i>C</i>	<i>F</i>
10	<i>B</i>	<i>M</i>
9	<i>A</i>	<i>R</i>
8	<i>G</i>	<i>V</i>
7	<i>F</i>	<i>Z</i>
6	<i>E</i>	<i>L</i>
5	<i>D</i>	<i>S</i>
4	<i>C</i>	<i>F</i>
3	<i>B</i>	<i>M</i>
2	<i>A</i>	<i>R</i>
1	<i>V</i>	<i>V</i>

colonne avec lesdites lettres des 4 sortes de gros Romain, qui sont dans la 3. colonne. Quant à la premiere colonne de nombres, elle sert pour montrer le quantiesme lieu chaque son, lettre ou note occupe & tient dans l'eschele, ou dans l'Alphabet Harmonique: par exemple le nombre 8 enseigne que le G capital est le 8 son, & par consequent qu'il fait l'Octaue avec le Γ, c'est à dire le *gamma*, que les Latins ont retenu pour témoigner qu'ils ont appris la Musique des Grecs.

Semblablement le nombre 15, enseigne que le g courant du texte Romain signifie le 15 son de l'alphabet, & consequemment qu'il fait le Disdiapason, ou la Quinzieme, que l'on appelle double Octaue, ou Octaue reduublée, avec le mesme Γ; & ainsi des autres nombres; de sorte que chacun sert pour la denomination de chaque interualle, tant consonant que dissonant.

Mais parce qu'il est souuent necessaire de faire le demiton au lieu du ton, en haussant chaque lettre, comme l'on hausse chaque note par le moyen de ce caractere *♯*, que l'on appelle *diese*, l'on peut en vser sous chaque lettre, quand on la veut entonner vn demiton plus haut; par exemple si l'on veut faire la Tierce maieure depuis *Vt* iusques à *Mi*, au lieu de mettre *V, M*, l'on escrira *V, R*, parce que *V, R* faisant le ton, la *diese* fait hausser *♯* le *R* d'un demiton, & ainsi des autres, Cecy estant posé, l'on aura chaque Octaue diuisée en 12 lettres, cōme l'on voit dans la premiere ou plus basse Octaue qui suit, *V, V, R, R, M, F, F, S, S, L, L, Z*, car la 13. lettre *v*, est aussi bien le commencement de la 2.

Octaue, comme la fin de la premiere, c'est pourquoy ie ne la conte pas.

Où l'on doit remarquer que ie ne mets pas deux, z, l'une sans dieſe, & l'autre avec dieſe, comme fait le ſieur le Maire, afin qu'il n'y ait iamais que demiton de, z, à la lettre qui ſuit immédiatement en montant, comme il n'y a iamais qu'un demiton de M à F. Et en cette maniere, il n'y aura toujours que 7 lettres différentes en chaque Octave; mais parce que l'on n'vſe point de dieſes dans les Imprimeries ordinaires, l'on peut ſe ſervir de quelque autre caractère pour ce ſujet, par exemple d'un petit accent aigu ſur chaque lettre que l'on veut hauffer d'un demiton, comme l'on peut voir dans l'Octave la plus aiguë eſcrite avec l'Italique Romain en cette façon *v, v', r, r', m, f, f', f, f', l, l', z*; laquelle empêchera la ligne en blanc, que l'on eſt contraint de laiſſer lors qu'on ajoute les dieſes aux lettres. Quant à la prononciation des ſons, ſoit ſous la ſeule ſyllabe, L A, dont j'ay parlé dans les prop. précédente, ou ſous les ſyllabes, que j'explique dans la 19 prop. du 3 liure des Genres de Muſique, ou ſous telles autre ſyllabes que l'on voudra, comme peuvent eſtre les ſyllabes, qui expriment les lettres cy-deuant expliquées A, B, C, D, &c. & les noms des nombres, *vn, deux, trois &c.* il importe fort peu, puis qu'en chantant la lettre ou le ſujet, l'on n'a beſoin d'aucune autre prononciation de ſyllabes.

Voyons maintenant la maniere de compoſer à 2 ou pluſieurs parties par le moyen de ces lettres; ce que nous ferons premièrement à ſimple Contrepoint, parce que nous n'auons pas encore expliqué les caractères propres pour marquer les différentes meſures pour le Contrepoint figuré, & pour toutes ſortes de diminutions, avec les caractères des Imprimeries ordinaires.

Pource qui eſt des lettres, il n'importe deſquelles on vſe, pourueu qu'elles ayent vne eſtenduë aſſez grande pour exprimer le chant de toutes les parties: c'eſt pourquoy nous eſcrivons le Duo qui ſuit par les lettres courantes du texte Romain, qui ſeruent à l'impreſſion de cét œuure, & qui ſont deſtinées pour les 2 Octaves les plus aiguës.

Et pour ce ſujet ie repete l'excellent Duo d'Euſtache du Caurroy, lequel j'ay mis en notes ordinaires dans la 265 page, afin que l'on y puiſſe auoir recours pour le comparer avec les lettres qui ſuiuent.

---

*Exemple d'un Duo du 4 Mode.*

*Deſſus.*

*l, z, r, l, v, z, r, r', m, m, f', f, l, f, f', l, | m, f', f, l, f, f', z, z, v, v, r, m, f, f', m, r, v, r.*

*Baſſe.*

*r, r, r, r, m, f, f, f, m, l, l, z, v, z, z, l, | l, l, f, f, m, r, f, m, m, f, f, m, m, r, v', r, m, r.*

*Mifere re mei, Domine, quoniam infirmus ſum, ſana me Domine quoniam conturbata ſunt oſſa mea.*

Or les lettres du Deſſus de ce Duo ſe doiuent lire, & entonner en cette façon, *la, za, re, la, vt, za, re, re, mi, mi, fa', ſol, la, ſol, fa', la, mi, fa', ſol, la, ſol, fa', za,*

*ra, vt, vt, re, mi, sol, fa, mi, re, vt, re* : ce qui reuiet à l'ancienne maniere de chanter, *re, mi, sol, re, fa, mi, sol, sol, re, re, mi, fa, sol, fa, mi, sol, re, mi, fa, sol, fa, mi, mi, mi, fa, fa, sol, re, fa, mi, la, sol, fa, sol*. Ce que l'on entendra aisement en confrontant les notes de la page 265. avec ces syllabes.

Cette maniere d'ecrire est fort propre pour voir tous les accords sans qu'il soit besoin d'autre partition, pourueu que l'on seache seulement combien les lettres, qui sont vis à vis les vnes des autres, sont éloignées; suiuant l'echelle des sons qu'elles representent, c'est à dire, suiuant l'ordre d'*vt, re, mi, fa, sol*, &c. Par exemple la premiere lettre de la Basse, *r*, est éloignée de 5 sons de la premiere du Dessus, *l*, ce qui signifie que ces 2 lettres representent les 2 sons du Diapente, & qu'ils font l'accord que les Practiciens appellent Quinte.

Si elles sont éloignées de 3, 4, 6, ou 8 sons, elles signifient les Tierces, les Quartes, les Sixtes, & les Octaues; & si elles sont éloignées de dix sons, ou dauantage, elles representent les Dixiemes, & les autres repliques, comme il arriue à la 20, 21, 22, 27, 28, & 29 lettre de la Basse & du Dessus, qui font les Dixiemes, tant maieures, que mineures. Voyons vn autre exemple à 3 parties, lequel est le second Duo de la page 268, & puis nous en mettrons vn à 4, afin que ceux qui voudront composer pour leur plaisir, soit pour se recreer en jouiant du Luth, de l'Épinette, ou de quelque autre instrument capable d'exprimer plusieurs parties ensemble, ou pour communiquer leurs Compositions, n'ayent nulle difficulté en cette sorte d'ecrire la Musique. Mais ie veux me seruir des lettres que i'ay proposées pour la premiere, & la 2 Octaue, afin que l'on comprenne l'usage des vnes & des autres, lequel est entierement semblable.

*Exemple d'un Trio d'Eustache du Caurroy.*

Dessus		<i>v, a, v, f, f, m, r, m, r, m, f, v, f, f, m, f.</i>
Taille		<i>L, s, l, l, z, v, z, v, z, v, v, l, l, l, s, f.</i>
Basse		<i>F, M, F, R, R, V, S, S, S, V, M, F, R, F, V, F.</i>
		<i>Mise ri cordi as Domini, in æ ternum canta bo.</i>

Il n'est pas necessaire de mettre icy la modulation ordinaire avec l'autre, comme au Duo precedent, parce que la comparaison des notes du Duo de la 263 page suffit pour cet effet, c'est pourquoy ie viens à l'exemple à 4 parties, que ie prends du second *Quatuor* de la 272 page.

*Contrepoint à 4 voix de du Caurroy.*

Cantus		<i>v, r, m, f, r, v, z, l, s, l, m, l, s, f, m, f.</i>
Altus		<i>f, f, s, l, r, f, f, f, m, m, m, f, v, v, v, v.</i>
Tenor		<i>L, l, v, v, l, z, l, r, v, v, v, v, v, l, s, f.</i>
Bassus		<i>F, R, V, F, S, L, Z, F, v, l, s, f, m, f, v, f.</i>
		<i>Mise ri cor di as Do mi ni in æ ternum canta bo.</i>

Où les 2 F du Tenor, & du Bassus monstrent qu'elles finissent par l'vnisson.

& par consequent qu'au lieu du nombre 8, lequel est sur la dernière note du Tenor en la page 272, il faut mettre 1. Par où l'on voit l'utilité de ces lettres, qui montrent tous les accords; par exemple la dernière F du Dessus, fait l'Octave avec la dernière de la Taille, & de la Basse, & la Quarte avec la dernière de la Haute-contre.

Il n'est pas besoin de mettre icy des exemples à 5, & 6 parties, parce qu'il est tres-aisé d'accommoder ceux de la 278, 279, & 281 page à nos lettres, au lieu desquelles on peut user de celles dont j'ay parlé dans la première propos. à sçavoir des sept A, B, C, D, E, F, G, lesquelles auront le mesme effet, & la mesme disposition: & parce que nous avons expliqué fort clairement les degrez, ou les interualles des sons qu'on fait entre ces lettres, j'en donne icy vn exemple à 6 parties en supposant la distinction des 4 Octaves, par le moyen des 4 sortes de lettres du gros Romain, comme j'ay dit cy-deuant, & en prenant la mesme permission de hauffer chaque lettre d'un demiton par l'accent aigu; c'est pourquoy il y aura toujours vn demiton d'A à B, comme d'E à F, lors qu'il n'y aura point d'accent sur B; & vn ton, quand il sera accentué, de sorte que le B tout simple montrera le *bmol*, & l'accentué le *Bquarre*: il y aura semblablement vn ton d'E à F, quand F sera accentué: Cicy estant posé, ie mets l'exemple à 6 parties de la 279 page, en commençant la partie du Dessus par la première corde de la seconde Octave, c'est à dire par le g de la seconde colonne de la table precedente, pour l'exprimer, & pour ce sujet nous avons besoin des 22 premières lettres, de la 343 page, par ce que les 6 parties ont cette estendue.

*Exemple à 6 parties de du Caurroy.*

Premier Dessus	g, d, d, d, e, d, d, g, g	f', g, g, d, d, d, d.
Second Dessus	d, b', a, g, g, f', g, g, g	d, d, d, d, b', a, b'.
Haute-contre	g, g, f', g, e, a, g, e, d,	D, D g a g, f', g.
Taille	D D D D C A D C B'	A B' D, D, D, D, D.
Première Basse	D G A B' G D G G G	A G G f' G G A G.
Seconde Basse	G, G D G C D B' C G	D G B' D F D F.
	Misericordias Domini	in æternum cantabo.

Or cette maniere d'escrire la Musique, aussi bien que la précédete, apprend si aysement à connoistre toutes les Consonances, & les dissonances, & mesmes l'Art de partir, & de composer à tel nombre de parties que l'on voudra, qu'il ne faut pas vne heure pour en comprendre l'artifice, puis qu'il est certain que toutes les lettres de mesme nom qui sont en chaque rang, font l'Octave, ou ses repliques. comme celles qui sont proches les vnés des autres, & qui se suivent immédiatement en mesme rang, & ont caracteres égaux, font les Secondes qui sont les premières, ou les moindres Dissonances: par exemple les f avec les g, les g avec les a, les a avec les b &c. & avec les lettres des autres rangs, elles font les repliques de ces dissonances, comme il arrive de G aux trois lettres A, a, a.

Mais elles font tousiours des accords de trois en trois, de 4, en 4, de 5 en 5, de 6 en 6, par exemple l'A fait la simple Tierce avec C, & ses repliques, c'est à dire les Dixiesme, Dix-septiesmes & les vingt-quatriesmes avec C, c, & c: comme la Quarte avec D, & ses repliques avec D, d, d, c'est à dire l'Onziesme, la Dix-huitieme, & la Vingt-cinquesme.

Le mesme A fait la Quinte, la Douzieme, la Dix-neufieme, & la Vingt-sixieme avec E, e, e, e; la Sexte, la Trezieme, la Vingtiemes & la Vingt-septiesme avec F, f, f, f; & finalement l'Octaue la Quinzieme la Vingt-deuxieme & la Vingt-neufieme avec V, a, a, & a; car l'on peut vser de ces lettres grecques γ, α, pour acheuer l'estenduë des 4 Octaues, qui commencent par A, afin d'auoir l'estenduë des clauiers.

Quant à la dissonance, que l'on appelle Septieme, elle se trouue de 7 en 7 lettres, comme ses repliques de 14, en 14, de 21, en 21, & de 28 en 28: ce qui est si aisé à comprendre qu'un discours plus long sembleroit inutile. Toutesfois l'autre maniere, qui se sert d'*ut*, *re*, *mi*, &c. pourra donner plus de facilité à ceux qui sçauent desia chanter, & entonner ces syllabes.

Et parce que ie veux icy ajoûter deux pieces à simple Contrepoint de du Caurroy, dont l'une est à 7, & l'autre à 8 parties, lesquelles m'ont esté données par le sieur des Aux Couteaux excellent Compositeur, ie repete encore les lettres V, R, &c. & les mots en 4 rangs comme les precedentes, afin que dans vn seul regard on comprenne tous les accords & les discors des 4 octaues.

Il faut seulement remarquer que les plus grosses lettres; qui sont dans la premiere octaue d'en bas, representent les 8 premieres touches de l'Orgue & de l'Epinette; & sont destinées à la Basse, & que celles des autres rangs seruent pour les autres parties plus aiguës; & que celles qui seront accentuées montent plus haut d'un demiton que celles qui ne le sont pas: de sorte que l'on n'a iamais besoin du *bmol* en cette maniere d'escrire les sons, parce que si l'on veut baisser quelque note d'un demiton, par exemple le *mi* d'*Emila*, ce que l'on fait en y metant vn *bmol*, l'on vse du D' accentué, & ainsi des autres.

Mais parce qu'oultre la modulation, il est necessaire de connoistre le temps sous lequel chaque mot ou syllabe doit estre chantée, & qu'il ne doit rien manquer dans cette nouvelle methode de tout ce qui se pratique dans les caracteres ordinaires de la Musique, ie veux expliquer tous les caracteres dont l'on peut vser à cette intention, auant que d'escrire les pieces de du Caurroy.

### III. PROPOSITION.

*Expliquer tous les caracteres necessaires pour escrire, & composer aysement toute sorte de Musique, soit pour les voix, ou pour l'Orgue ou l'Epinette, le Lut & tous les autres Instrumens imaginables.*

**L**es premiers & principaux caracteres sont compris par le 4 rangs des 4 sortes de lettres qui suiuent, dont chacune vaudra tousiours vne

mesure lors qu'elle sera toutenuë sans aucune marque de temps, comme l'on void aux 2 pieces à 7 & 8, dont chaque note ou syllabe est d'une mesure entieres que l'on appelle *semi-breue*: or ie repete aussi les autres lettres G, A, B &c. vis à vis, afin qu'elles se seruent mutuellement pour se faire comprendre.

*Echele de la Musique Literaire.*

g, a, b, c, d, e, f, γ.		v, r, m, f, s, l, z, v.
g, a, b, c, d, e, f, g.		u, r, m, f, s, l, z, v.
G, A, B, C, D, E, F, g.		V, R, M, F, S, L, Z, u,
G, A, B, C, D, E, F, G.		V, R, M, F, S, L, Z, v,

Les seconds caracteres consistent seulement dans l'accent aigu, qui supplée les dièses ordinaires pour toutes les lettres auxquelles on l'applique dessus ou à costé, comme l'ay dir cy-deuant: de sorte que la lettre accentuée doit estre entonnée, & haussée d'un demiton plus haut, que la mesme lettre non accentuée, & consequemment cet accent seruir pour passer des Tierces & des Sixtes mineures aux maieures, & des maieures aux mineures, comme fait le caractere du *dièses*: par exemple G', ou V', sera plus haut d'un demiton que G & V, & ainsi des autres, & G fera la Tierce maieure contre B' & la mineure contre B. & par consequent la Dixième & Dix-septième maieure avec B', & b', & la mineure avec B & b, & ainsi des autres.

Les troisiemes caracteres marqueront le temps de chaque syllabe; estant mis sur lesdites lettres, dont le premier - signifiera la valeur d'une demie mesure, c'est à dire d'une blanche à queüe. Le second <sup>u</sup> exprimera les quarts de mesure au lieu des noires; le troisieme, ' , monstrea les crochuës, & le quatriesme ^ les doubles crochuës, en cette maniere V, R, M, F, S, au lieu de ces 4 notes ordinaires, \* car quant à la mesure marquée par cette semibreue & elle n'a pas besoin de caractere, puisque ie suppose que la lettre toutenuë vaut cette semibreue.

Les quatriesmes caracteres suppleent tout ce que les Praticiens peuuent dire ou écrire de leurs mesures binaire, ternaire, sesquialtere, ou *hemiole*, de leur modes maieurs, & mineurs tant parfaits qu'imparfaits, & de la perfection ou imperfection tant de la Prolation, que du temps, dont ie parleray plus amplement dans la 4 partie de ce liure: or nuls caracteres ne peuuent ce me semble estre plus propres pour ce sujet que le chiphres, dont on vse desia dans la pratique; dans laquelle on signifie la mesure ternaire par 3, ou par  $\frac{2}{3}$ , quoy qu'il vaille mieux l'exprimer par 2, ou  $\frac{1}{2}$ , d'autant que le baïsser de la main est double de son leuer, car lors que le baïsser vaut 2, 4, 8, 12, ou 24 notes, le leuer n'en vaut qu'une, 2, 4, 6, ou 12, c'est à dire moins de moitié, c'est pourquoy la raison de cette mesure est double, & non triple, ou sesquialtere, car pour estre triple il faut faire 3 notes en baïssant & vne en leuant: & pour estre sesquialtere, il en faut faire 3 en baïssant, & deux en leuant, & ainsi des autres iusques à l'infini. La mesure bi-

naire se marquera par 1, ou par  $\frac{1}{2}$ , puis qu'elle est en raison d'égalité, car le leuer est égal au baiffer. Je laisse maintenant tous ces caracteres \* & les autres points d'augmentation, de perfection, de diuision, & d'alteration, dont Cerone remplit son 17, 18 & 19 liure, comme inutiles, ou peu necessaires. puis que l'on peut marquer tout ce qui appartient à la diuersité des notes, & de leur valeurs avec les seuls nombres, & que i'en pourray parler plus amplement dans le Traité de la Rythmique.



Les cinquiemes caracteres enseignent les endroits, où les parties se doiuent taire, soit toutes ensemble, ou tandis que les autres poursuient; lesquels ne sont autre chose que des barres qui trauersent 2, ou 3 reglets des portées, ou bandes, comme l'on void à la 256 page, où l'on a les 8 differentes valeurs des notes, & les signes ou caracteres des silences, avec les points qui suiuent les figures, & qui sont les cinquiemes caracteres, dont on vse en la pratique, dans laquelle ils valent tousiours la moitié de la note qu'ils suiuent, & se chantent sur la la mesme corde, comme si l'on continuoit ladite note. Et parce que ces points se trouuent dans les impressions ordinaires, nous en vserons aussi. Pour les silences nous n'en auons pas besoin, d'autant que la partie qui deura se taire, n'ayant nulle lettre sur les paroles qu'il faut chanter, se taira de necessité sans auoir besoin d'en estre auertie par d'autres signes: & si toutes se doiuent taire ensemble, elles n'auront point de lettre sur les paroles.

Tout cecy estant posé, l'on peut aisement escrire, lire & chanter toute sorte de Musique avec les caracteres ordinaires des impressions, sans qu'il soit besoin des notes, de sorte que tous ceux qui composent des Airs, & des Motets communiqueront leur pensée, & leur dessein à toutes sortes de personnes, & que nous pourrons auoir quantité de bonnes compositions qui se perdent, & dont on ne peut iouir manque des caracteres de Musique, qui sont fort rares en France. Je mets dont icy les deux compositions à 7 & 8 parties, afin de faire vn essay de cette methode.

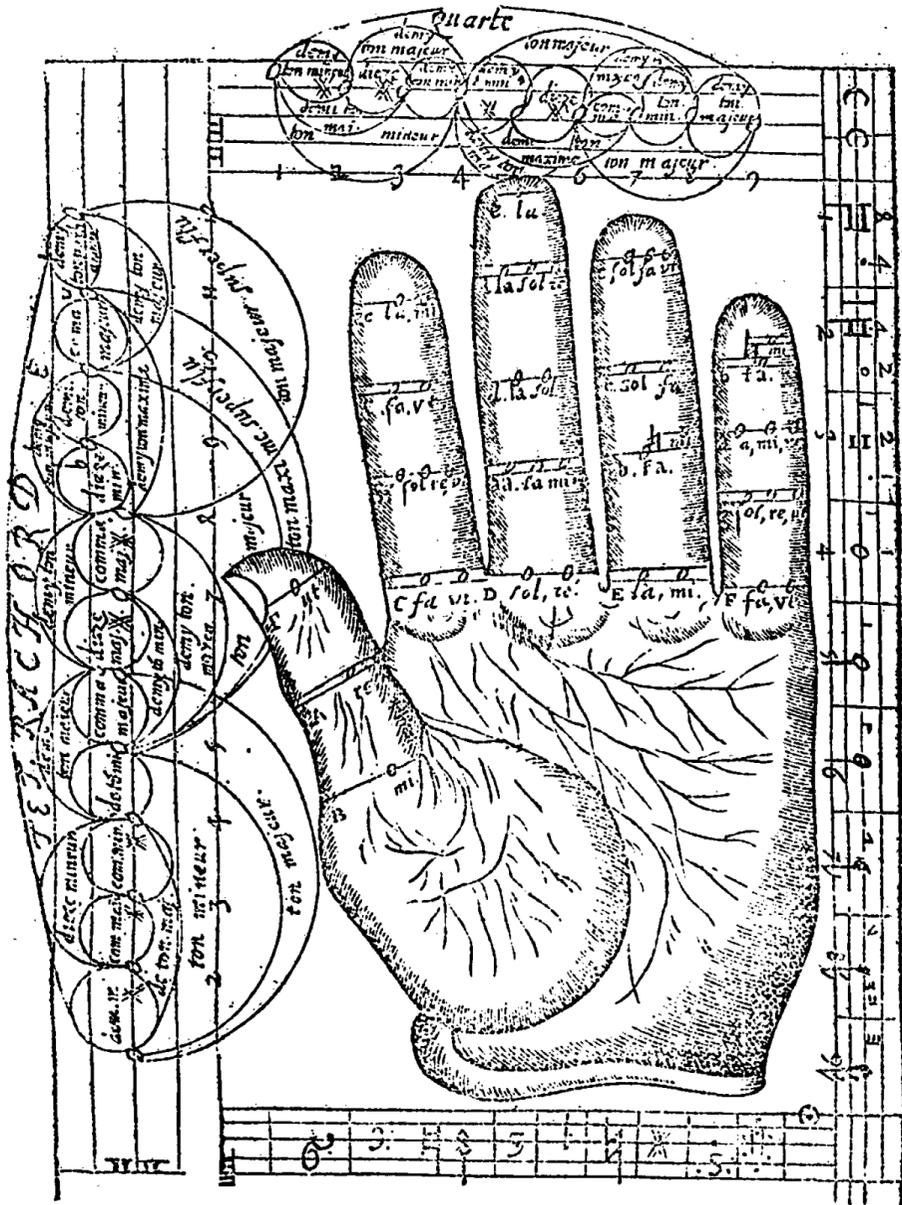
*Composition à 7. parties d' Eustache du Caurroy.*

v, z, v,	l l l l l l l f f f v v	I. Dessus
f l l l l l l l f l l l l l f r f	v v v v v v v v v l l	II. Dessus
m f f f f f f f u f f f f m f m	f f f f f f u f m f f	Haute cõtre
u u u u u u u u u u u u u u r u	u u u u u u u u u u u	Hautetaille
s f f f f f f f s f f f f s s s	f f f f f f s l s f f	Basse taille
v v v v v v v v v v v v v m r m	v v v v v v v v v v v	I. Basse
v f f f f f f f m f f f f v s v	f f f f f f m f v f f	II. Basse
Mise ricordia & veritas obuiauuerunt sibi,	Iustitia & Pax osculatæ sunt.	

Mais auant que de passer oultre, ie mets icy la main Harmonique, dont ie me suis desia serui dans la 216. page du Traité de l'Harmonie Vniuerselle, afin que l'on y voye tous les caracteres dont i'ay parlé iusques icy, & en outre les caracteres qui signifient la reprise, ou la repetition dans les Airs, qui sont au bas de cette main pres du point d'orgue, par lequel finit la bande, ou la portée des 5 reglets.

# Ordres des sons.

Joint qu'elle montre le Tetrachorde diuisé en 12 sons, ou 12 chordes à costé gauche, & en haut la mesme Quarte diuisée en 9 chordes, & que les jointures, & les extremités des doigts sont marquez des lettres & des syllabes que nous auons expliqué dans cette premiere partie; comme fait aussi la main de la premiere prop. du 3 liure des Genres, dont la lecture peut grandement seruir à ce Traité. Mais si l'on desire sçauoir les raisons de routes les diuisions de ces Tetrachordes il faut lire les 2, & 3 prop. du 2. liure des Diffonances, ou les 4 9, & 10 du 3 liure des Genres.



Composition du mesme auteur à 8. parties.

I Dessus	l m m m m m z u f r	u u u u u m m m.
II Dessus	mm m m m u s s s s	f m l l l m z m.
I Haute-contré	Lu L Z M U Z m r r	mm m l m l f l.
II Haute-contre	uL L s' s L z s z z	f u u u u L z u.
Haute Taille	LM M M Z M S V R R	u s l l l u m m.
Basse Taille	MM v z z v R M s s	M M M F M M M M.
I Basse	l m m m m m z u f r	s s v v v v z L.
II Basse	LL L M M L S S S S	v v L L F L L M L.
	Ecce quàm bonum & quàm iucundum	ha bita re fratres in y num.

Or si l'ordre de ces lettres V, R, M, F, S, L, Z, v, semble plus difficile à retenir que celui des lettres A, B, C, D, E, F, G, A, il est aisé de leur accommoder tout ce que nous auons dit des autres, de sorte qu'il est indifférent de quelles on vſe, toutes reuenant à vne meſme choſe.

Où il faut remarquer que de quelques caracteres qu'on vſe, la facilité de composer en Muſique eſt ſi grande, qu'un homme d'eſprit & de iugement peut apprendre à composer ſans fautes dans vne ou deux heures, ce que ie demonſtre dans la prop. qui ſuit.

IV. PROPOSITION.

*Apprendre à composer correctement en Muſique dans peu de temps.*

IE ſuppoſe premierement que l'on ſçache l'ordre des ſons, & les degrez & interualles qui ſe trouuent entre les lettres A, B, C, D, E, F, G, A, dont nous auons parlé dans la premiere prop. En ſecond lieu, que d'A à B punctué, ou B accentué il y ayt touſiours vn ton, & que de meſme de E, à F punctué, ou accentué il y ayt vn ton, & qu'il n'y ayt qu'un demiton depuis A iuſques à B, & depuis E iuſques à F non accentuez. Et que de chaque autre lettre à chaque autre lettre voiſine, à ſçauoir de C à D, de D à E, de F & à G, & de G à A, il y ayt touſiours vn ton, lors qu'elles ne ſeront point accentuées, & ſi elles ſont toutes punctuées en cette maniere C, D, E, & F, G, A, qu'il y ayt auſſi vn ton entre C, & D, F, & G, G & A; & par conſequent qu'il y ayt vne Tierce mineure de C non punctué à D punctué, comme de D à E, de F à G, & de G à A; d'où il ſ'enſuit que l'A punctué fait le meſme ſon que le B non punctué, & l'E punctué que l'F non punctué. Cecy eſtant poſé, venons à la compoſition de 2 parties, leſquelles on chantera par tout le monde en meſme ton, & avec la meſme meſure, ſi l'on entend ce que ie demonſtre dans la 149 page du 3 liure des Inſtrumens, dont ie repete le ſujet pour ſeruir de deſſus à noſtre Duo, lequel ie commence à l'Octau de ſon dont ie parle au lieu ſuſdit; & pour ce ſujet ie le marque par les lettres courantes du gros Romain; & parce qu'il commence dans le M I d'Emila, l'E ſignifiera ſa premiere chorde.

*Duo du 5. Mode ou du Mode de MI.*

Deſſus		e, f, e, $\bar{a}$ , g, $\bar{a}$ , $\bar{b}$ , c, b', a, $\bar{g}$ , $\bar{a}$ , f, e,
Basse ou		
Concordant.		a, a, c, $\bar{c}$ $\bar{b}$ $\bar{a}$ , e, $\bar{d}$ , $\bar{d}$ , a, b', d, e, $\bar{c}$ , d, e,
		<i>O Seigneur mon Dieu que tu es grand en ta grandeur.</i>

Ce Duo monſtre comme il faut commencer, ſuiure, & finir la Basse contre le Deſſus, car il eſt euident qu'il y a cinq ſons du premier, a, de la Basse au premier, e, du Deſſus, & par conſequent que ces deux parties commencent par la Quinte: & puis que les deux lettres ſuiuantes ſont la

Sexte mineure, & le troisiéme lettres c & e la Tierce majeure. Mais la 4 du Dessus, à sçavoir a tient ferme contre la 4, 5, & 6 de la Basse  $\bar{c}$   $\bar{b}$   $\bar{a}$ , de sorte que 3 lettres diuisent l'a du Dessus en 3 parties, dont la premiere vaut demie mesure, & fait la Sexte majeure; & les deux suiuanes valent chacune vn quart de mesure, dont la premiere fait la Septième, & la seconde l'Octave contre l'a du Dessus: car lors qu'une partie fait la diminution de 3 chordes, tandis que l'autre partie tient ferme sur vne mesme chorde, la premiere & la 3 doiuent faire des accords, & la seconde peut faire vn discord, qui rend l'accord suiuant plus agreable.

Or il n'y a point d'autre diminution en ce Duo; de sorte qu'apres cette Octave l'e de la Basse fait la Tierce mineure avec le, g, du Dessus, & les lettres suiuanes font ensemble la Quinte, la Sexte majeure, la Dixième mineure, l'Octave, la Quinte, la Tierce mineure, la Sexte majeure, la Tierce mineure, & l'vniesson, qui finit ce Duo, dans lequel les consonances se suiuent d'un fort bel ordre, duquel on peut tirer ces regles, Que les lettres des differentes parties font des conionctions agreables, lors qu'elles sont éloignées les vnes des autres de 3, 5, 6, 8, 10, 12 &c. c'est à dire qu'en commençant à conter par l'une d'icelles, vn, deux, trois, 4, 5, 6, &c. celles qui se trouuent au 3, 4, 5, 6, 8 & 10. lieu, &c. font des accords, de sorte qu'apres auoir commencé vn Duo par vn accord parfait, c'est à dire par l'vniesson, l'Octave, ou la Quinte, on peut ioindre les lettres qui suiuent, & qui se respondent de 3 en 3, de 5 en 5, de 6 en 6, & de 8 en 8, &c. Je laisse de 4 en 4, parce que l'on cuite cette conionction dans les Duo à simple Contrepoint, quoy qu'il ne soit deffendu d'en vser que par ceux qui n'ont pas l'autorité d'en abolir entierement l'usage, lequel on peut introduire. Mais pour acheuer cette prop. en peu de mots, ie di que l'on composera correctement, si l'on fait tousiours des Tierces, ou des Sixtes majeures & mineures, qui se suiuent alternatiuement, en y meslant quelquesfois la Quinte, & l'Octave, & si l'on vse le plus souuent qu'on pourra de mouuemens contraires, en faisant monter vne partie tandis que l'autre baisse, & si on les fait aller par degrez conjoints, ou du moins que l'une procede par degrez conioint, tandis que l'autre vient par degrez disjoints, que les Practiciens nomment interualles; & finalement si l'on passe aux accords parfaits par les imparfaits qui en sont plus proches, par exemple de la Tierce mineure à l'vniesson, & de la Sexte majeure, & Dixième mineure à l'Octave; dont ie mets encore icy vn exemple du 7. mode de F.

*Duo de F ut fa, ou du 7 Mode.*

Dessus	f, g, a, d, c, $\bar{d}$ , $\bar{f}$ , $\bar{e}$ , f, c, b, $\bar{a}$ , g, f.
Basse	f, e, d, b, f, $\bar{f}$ , $\bar{d}$ , c, a, a, $\bar{d}$ , $\bar{f}$ , e, f.

*O Seigneur mon Dieu que tu es grand en ton se grandeur.*

Je laisse le reste qui se peut aysement deduire de ce que j'ay expliqué dans le 3 liure des Genres, & dans le 4 de la Composition, afin de venir à la

2 partie de ce liure ; car il est aysé d'escrire toutes sortes de Motets à tant de parties que l'on voudra, suiuant les regles & les exemples que j'ay mis en plusieurs lieux.



# SECONDE PARTIE

DE L'ART D'EMPELLIR

LA VOIX, LES RECITS,

LES AIRS, OV LES CHANTS.

*APRES AVOIR EXPLIQUE LA MANIERE d'arranger, d'escrire, de lire, d'enseigner, d'apprendre, & de composer la Musique dans la premiere partie de ce liure, j'aioute la maniere dont il faut orner, & enrichir les Airs, & les Chants pour les mettre dans leur perfection, afin que l'on ne puisse plus rien desirer qu'une excellente voix pour les reciter, dont ie descriis les qualitez dans la proposition qui suit.*

## V. PROPOSITION.

*Expliquer la maniere de connoistre si la voix proposée est bonne, & quelles sont les qualitez qu'elle doit auoir.*



**E**NCORE qu'il soit aysé de conclure qu'elles doiuent estre les qualitez d'une bonne voix de ce que nous auons dit dans le liure de la voix, il faut neantmoins les expliquer icy plus distinctement, afin que ceux qui enseignent à chanter ne perdent pas leur temps apres les mauuaises voix. Or il y a 4 sortes de voix, à sçauoir celle de la Basse, de la Taille, de la Hautecontre, & du Dessus, Quant à leurs qualitez, elles doiuent estre iustes, égales, & flexibles ; dont la iustesse consiste à prendre le ton proposé, sans qu'il soit permis d'aller plus haut, ou plus bas que la corde, ou la note qu'il faut toucher, & entonner.

L'égalité est la tenuë ferme, & stable de la voix sur vne mesme corde, sans qu'il soit permis de la varier en la haussant, ou en la baissant, mais on peut l'affoiblir, & l'augmenter tandis que l'on demeure sur vne mesme corde. Et la flexibilité de la voix n'est autre chose que la facilité & la disposition qu'elle a à se porter par toutes sortes de degrez & d'interuailles tât en montant, qu'en descendant, & en faisant toutes sortes de Passages, & de diminutions : ce que l'on doit particulièrement obseruer à la voix du Dessus, dont depend le principal ornement de la Musique, comme j'ay monstré ailleurs, d'autant qu'elle fait ordinairement les diminutions, &

qu'elle fait paroître la beauté du sujet, & de la lettre qu'elle recite: de là vient que plusieurs ayment mieux entendre le recit d'un bon Dessus, qu'un concert entier, dont j'ay expliqué les raisons dans un autre lieu.

Or les Maîtres qui enseignent à chanter, peuvent aisément experimenter si la voix qui leur est proposée est iuste, & égale, tant avec l'orgue, qu'avec la Viole, le Luth, & les autres instrumens: car si elle s'accorde aisément, & promptement à l'unisson de chaque tuyau, ou de chaque corde, il est certain qu'elle est iuste, or les instrumens qui ont plus de tenuë sont les plus propres pour éprouver les voix: quoy que les Maîtres qui ont la voix & l'oreille iuste, n'ayent pas besoin d'instrument pour former la voix des enfans.

Il y a plusieurs autres qualitez que l'on peut desirer dans la voix, & qui se rencontrent assez rarement, par exemple la douceur, & vne certaine harmonie, dont dependent les charmes qui rauissent les Auditeurs, car les voix qui sont dures ne plaisent pas, quoy qu'elles soient iustes, & qu'elles ayent les autres qualitez, dont j'ay parlé, parce qu'elles ont trop d'aigreur, & d'esclat, qui blessent les oreilles delicates, & qui empeschent qu'elles ne se glissent assez agreablement dans l'esprit des auditeurs pour s'en rendre les maitresses, & pour le conduire par tout où l'on veut. Neantmoins les Maîtres peuvent cortiger la pluspart des defauts de la voix par plusieurs industries, dont ils doiuent auoir la connoissance, ou qu'ils doiuent rechercher, puisque la nature en produit fort peu de bonnes, & de parfaites.

Il y a encore vne autre qualité de la voix qui la rend plaine, & solide, & qui augmente son harmonie, ce que l'on peut expliquer par la comparaison d'un canal qui est toujours plain d'eau, quand elle coule, ou par celle d'un corps, & d'un visage charnu & en bon point; au lieu que les voix qui sont priuées de cette qualité, sont semblables à un filet d'eau qui coule par un gros canal, & à un visage maigre, & decharné.

## VI. PROPOSITION.

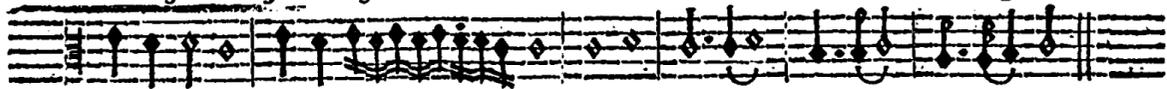
*Expliquer la maniere dont on use pour former les voix, & pour les rendre capables de chanter toutes sortes d'airs, & de chansons, & particulièrement pour faire les Cadences.*

**I**L n'y a nulle difficulté à enseigner ceux qui ont vne bonne voix, parce qu'ils se portent d'eux-mêmes à imiter, & à faire tout ce que l'on veut; ce qui arriue semblablement à tous les autres Apprentifs, qui ont plus besoin du frein que de l'esperon, comme l'on disoit d'Aristote, lors qu'il estoit encore escolier: de là est venu le Prouerbe Latin *gaudeant bene nati*, à raison des bonnes qualitez que la nature, & la naissance donnent à quelques vns, & qu'elles denient aux autres: ce que l'on doit rapporter à l'ordre de la Prouidence Diuine, qui se sert de toutes sortes de conditions, comme d'autant de voix, pour composer le grand concert de cet vniuers, dont nous ne comprendrons iamais les beautez, & les charmes qu'au Ciel.

Or

Or apres que l'on a enseigné à former le ton, & à ajuster la voix à toutes sortes de sons, on l'acoustume à faire les cadences, qui consistent aux roulemens de la gorge, qui respondent aux tremblemens & aux martelemens que l'on fait sur le clavier de l'Orgue & de l'Epinette, & sur le manche du Luth & des autres instrumens à cordes. Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les Chants, à raison qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité de tremblemens sans l'aide de la langue. Mais elles sont d'autant plus agreables qu'elles sont plus difficiles, car si les autres mouuemens sont les couleurs & les nuances, l'on peut dire que les cadences en sont les rayons & la lumiere. Ceux qui n'ont pas la disposition de la gorge pour faire lescadences & les passages, se seruent des mouuemens de la langue, qui ne sont pas si agreables, particulièrement lors qu'on les fait du bout, car quant à ceux qui se font du milieu, ils sont necessaires pour de certains passages qui ne peuuent s'executer assez exactement sans l'aide & le tremblement du milieu de la langue, à raison de la rencontre des voyelles, qu'il faut prononcer, & faire sentir aux auditeurs.

Pour les tremblemens des levres, ils ne sont pas agreables, ny permis, non plus que ceux qui semblent estre tirez de l'estomach. Il faut aussi remarquer que lescadences ne se font pas sur vne mesme corde, ou note, comme ceux dont les cordes produisent leurs sons, car ils seroient vicieux, si ce n'est que l'on vueille contrefaire ou imiter le *Trillo* des Italiens, mais qu'ils descendent & remontent d'un demi ton ou d'un ton: par exemple, si la cadence est composée des 3. notes, *la, sol, fa*, l'on doit faire le tremblement sur le *sol*, en faisant 4. 8. 16. ou tant de fois que l'on pourra, ou que l'on voudra *la, sol, la sol, la sol, &c.* comme l'on void dans l'exemple suiuant,



lequel a 8. doubles crochües, que l'on doit faire dans vn temps égal à la demie mesure *sol*. Et si l'on veut faire cette cadence avec toute la perfection, il faut encore redoubler la cadence sur la note marquée d'un point dessus, avec vne telle delicateffe, que ce redoublement soit accompagné d'un adoucissement extraordinaire, qui cõtienne les plus grands charmes du Chant proposé.

Après que l'on sçait faire ces tremblemens, qui seruent aussi pour toutes sortes de passages, l'on doit apprendre à faire les *ports* de la voix, qui rendent les Chants, & les Recits fort agreables, & qui seuls, estans bien executez, rendent les voix recommandables, encore qu'elles ne puissent faire les tremblemens, soit martelez ou non martelez, car l'esprit reçoit vn singulier contentement lors qu'il considere vne voix qui se porte comme il faut par toutes sortes de degrez & d'interuales, & qui tenant ferme sur les principales cordes du mode, qui animent le chant, semblét charmer & transporter l'oreille & l'esprit des auditeurs. Mais ces *ports* de voix ne sont pas marquez dans les liures imprimez; ce que l'on peut faire en mettant vn point apres la note, sur laquelle on commence le port; & puis en ajoutant vne noire, crochüe, ou double crochüe apres le point, laquelle signifie qu'il faut seulement vn peu toucher la corde precedente, pour y commencer la note qui suit. Ce que l'on comprendra mieux par les 3. exemples precedens de la note, dont le premier monstre comme il faut porter la voix, d'*ut* à *ré*: le second fait voir comme on la porte de *mi* à *fa*, & le troisieme de

*ré* iusques à *mi*, ou à *fa*. Enfin la voix se coule, & passe de *ré* à *mi*, comme si elle tiroit le *ré* après soy, & qu'elle continuaît à remplir tout l'interuale, ou le degré de *ré* à *mi* par vne suite non interrompuë, & qu'elle rendist ces deux sons continus: ce qu'il ne faut neantmoins faire que bien à propos, & aux lieux où les ports de voix ont de la grace: ce qu'il faut semblablement conclure des fredons, roulemens, martelemens, tremblemens, & adouciffemens de la gorge & de la voix. Or il faut remarquer que les Maistres vsent de differents caracteres pour signifier les lieux & les notes où les tremblemens se doiuent faire: par exemple, le Baillif, Boëffet, & Moulinié mettent vne croix ou vne dentie croix sur la note, sur laquelle ils veulent que l'on face la simple cadence, ou deux, trois ou quatre tremblemens: & vn autre caractere en forme de la lettre *m*, ou de la diese, lors qu'il faut doubler la cadence, ou multiplier les tremblemens.

L'on peut vser de plusieurs autres caracteres pour signifier les autres accidens des recits, comme l'on vse de cette petite ligne droite, |, ou de cet accent, ' , pour signifier qu'il faut faire l'accent plaintif sur la note accentuée, en haussant vn peu la note à la fin de sa prononciation, & en luy donnant vne petite pointe, qui passe si viste, qu'il est assez difficile de l'appercevoir: mais il la faut seulement hausser d'vn demi ton, qui consiste dans vn petit effort de la voix. Quant aux Italiens, ils obseruent plusieurs choses dans leurs recits, dont les nostres sont priuez, parce qu'ils representent tant qu'ils peuuent les passions & les affections de l'ame & de l'esprit; par exemple, la cholere, la fureur, le dépit, la rage, les defaillances de cœur, & plusieurs autres passions, avec vne violence si estrange, que l'on iugeroit quasi qu'ils sont touchez des mesmes affections qu'ils representent en chantant; au lieu que nos François se contentent de flatter l'oreille, & qu'ils vsent d'vne douceur perpetuelle dans leurs chants; ce qui en empesche l'energie.

#### ADVERTISSEMENT

*Pour les Maistres qui enseignent à chanter: où il est parlé des Airs Italiens.*

**L'**Vne des grandes perfections du chant consiste à bien prononcer les paroles, & à les rendre si distinctes, que les auditeurs n'en perdent pas vne seule syllabe; ce que l'on remarque aux recits de Baillif, qui prononce fort distinctement, & qui fait sonner toutes les syllabes, au lieu que la plus part des autres les étouffent dans la gorge, & les pressent si fort entre la langue, les dents, & les levres, que l'on n'entend quasi rien de ce qu'ils recitent, soit faute de n'ouuir pas assez la bouche, ou de ne remuer pas la langue comme il faut. C'est à quoy les Maistres se doiuent estudier, afin que leurs escoliers leurs facent de l'honneur, & que les Pages & autres enfans qui doiuent chanter deuant le Roy, & dans les Eglises, prononcent aussi bien en chantant, comme s'ils parloient simplement, & que leurs recits ayent mesme effet qu'vne harangue distinctement prononcée. Et pour ce sujet ils doiuent leur enseigner la maniere de prononcer également bien les 5. voyelles *a, e, i, o, u*, en faisant les cadences & les roulemens. Or l'vne des choses qui manquent aux Maistres ordinaires vient de ce qu'ils n'ont pas eux mesmes de bonnes voix propres pour reciter, & pour executer les beautez qui embellissent les airs, & qu'ils ne prononcent pas assez bien chaque syllabe pour fai-

re executer les memes choses à leurs escoliers; de sorte qu'ils font semblables à ceux qui voudroient enseigner à bien escrire, avant que de sçavoir bien escrire eux memes. Joint qu'ils deuroient auoir voyagéés pays estrangers, & particulièrement en Italie, où ils se piquent de bien chanter, & de sçavoir la Musique beaucoup mieux que les François. Car bien que tout ce qu'ils font ne soit peut estre pas à approuer, neantmoins il est certain qu'ils ont quelque chose d'excellent dans leurs recits, qu'ils animent bien plus puissamment que ne font nos Chantres, qui les surpassent en mignardise, mais non en vigueur. Ceux qui n'ont pas la commodité de voyager, peuvent du moins lire Iules Caccin, appellé le Romain, qui fait imprimer vn liure de l'Art de bien chanter, à Florence l'an 1621. dans lequel il distingue les passages propres aux Instrumens d'avec ceux qui seruent à la voix, & diuise les principales beautés des Chants en *augmentation & affoiblissement* de la voix, ce qu'il appelle *Crescere, e scemare della voce*, en *exclamation*, & en deux sortes de passages, qu'il nomme *Trillo*, & *Gruppi*, lesquels respondent à nos passages, fredons, tremblemens, & batemens de gorge. Il ajoûte qu'il faut seulement faire les passages & les roulemens de la voix sur les syllabes qui sont longues, & que la voix doit estre affoiblie, ou renforcée sur de certaines syllabes pour exprimer la passion du sujet; ce que l'on fait naturellement sans l'auoir appris, pour peu de iugement que l'on ait. Mais nos Chantres s'imaginent que les exclamations & les accents dont les Italiens vsent en chantant, tiennent trop de la Tragedie, ou de la Comedie, c'est pourquoy ils ne veulent pas les faire, quoy qu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon & d'excellent, car il est aisé de temperer les exclamations, & de les accommoder à la douceur Françoisé, afin d'ajoûter ce qu'ils ont de plus pathétique à la beauté, à la netteté, & à l'adoucisement des cadences, que nos Musiciens font avec bonne grace, lors qu'ayant vne bonne voix ils ont appris la methode de bien chanter des bons Maistres. Ledit Iules ioignoit son Citharon à sa voix, afin de faire vne basse perpetuelle, comme ils font encore maintenât en Italie, où ils ont quasi tousiours vn petit Orgue, ou vn Teorbe dans les recits qu'ils font sur le theatre, lors qu'ils representét quelque Comedie, ou quelque celebre action, comme l'on void dans la Flora d'Andrea Saluadori, qui fut representée à Floréce aux nopces du Duc de Parme & de la Princesse Marguerite, avec vn tel appareil, que ceux qui en furent les spectateurs tesmoignent n'auoir iamais rien ouïy, ny veu de semblable, soit pour la beauté des recits que chaque personnage faisoit en parlant, & en chantant sur le theatre, soit pour la majesté des vers, ou pour les richesses & les machines qui representoient les esclairs, les tonnerres, & les autres orages avec tant de perfection, que les spectateurs en demeuroient estonnez & ravis.

Giacomo Peri auoit commencé l'an 1600. à Florence, durant les nopces de la Reyne Mere, à introduire la maniere de reciter en Musique les vers sur le theatre; ce qui a esté suiuy par la Flora, dont ie viens de parler, l'an 1628. & le Drama Musicale de saint Alexis, representé à Rome l'an 1634. a esté la derniere piece de consequence que l'on a vûe avec vn contentement fort particulier. Mais nos Musiciens sont, ce semble, trop timides pour introduire cette maniere de recit en France, quoy qu'ils en soient aussi capables que les Italiens, si quelques-vns les y poussent, qui vucillent faire la dependance requise en vn tel sujet.

Je reviens aux cadences & exclamations, que l'on peut faire en vne infinité de manieres, n'y ayant rien de tellement réglé en ce qui dépend de l'opinion & de la fantaisie des hommes, que l'on n'y puisse toujours ajoûter. Or ceux qui ayment la multitude des passages & des diminutions, peuuent lire ceux d'Ignace Donat; les 156. passages ou *glosados* de Cerone, au 5. chap. de son 8. liure, ceux du Fonregara de Syluestro di Ganassi, qui remplit 120. pages de ces passages accommodez aux fleutes, & plusieurs autres, & particulièrement *L'envoye Musique* di Giulio Caccini, dont j'ay parlé cy-dessus: mais il suffit de considerer les exemples que nous donnerons à la fin de ce liure, parce qu'ils peuuent seruir d'idée à la posterité, pour faire voir la maniere d'ornor & d'embellir les Airs, car l'on n'y a, ce semble, iamais procédé avec tant d'adresse & de politesse, comme l'on fait maintenant.

## PROPOSITION VI.

*Expliquer les Caracteres necessaires pour signifier toutes les particularitez des Airs, & des Chants que l'on desire reciter avec toute sorte de perfection; & la maniere de bien faire les cadences, & les tremblemens.*

J'ay desia expliqué quelques signes ou caracteres, dont on vse ordinairement, pour signifier & enseigner la maniere dont ils se doiuent chanter: mais parce qu'ils n'ont pas beaucoup de rapport avec les mouuemens de la voix qu'ils signifient, il faut voir si l'on en peut inuenter de meilleurs, & particulièrement dans la nouvelle maniere d'escrire la Musique avec les lettres dont j'ay parlé dans la 2. Prop. Je di donc premierement que l'on peut marquer le port de la voix, que j'explique dans la Prop. precedente, avec la ligne qui suit la note, ou la lettre, sur laquelle commence ledit port, comme l'on void en cet exemple, VT-RE'; L'on peut encore marquer ce port en ne mettant nulle distance ou virgule entre v & R. en cette façon, VT RE', ou VR, ou bien en mettant vne ligne dessus, ou dessous les deux lettres, afin de signifier que la voix doit passer d'VT à RE', en frappant legerement le RE' sur l'VT, & en le montant doucement, & comme par vn mouuement continu iusques à la chorde RE'.

En second lieu, les tremblemens qui se doiuent faire sur la note de la cadence, sur laquelle il faut trembler, seront fort bien exprimez par vne estoile, qui ait autant de rayons comme il faut faire de tremblemens; par exemple, si l'on doit trembler six fois sur la seconde lettre ou note *sol*, de cette cadence *la, sol, fa*, il faudra marquer ce tremblement par cette estoile\*, en la mettant dessus ou à costé de la lettre, en cette façon, LA, S\*O L, FA; mais parce que l'on n'a pas des estoiles avec 2. 3. 4. 5. 8. & 16. rayons, l'on pourroit les suppléer par les nombres, car 8. mis sur la lettre, ou note, sur laquelle il faut trembler, monstrera 8. tremblemens, & ainsi des autres. Quant aux plaintes ou souspirs, la petite pointe dont vsent quelques Maistres, est assez propre pour cela.

En troisieme lieu, il y a quantité de passions que l'on peut faire paroistre en chantant, pour lesquelles on n'a pas encore inuenté des caracteres, comme sont les grandes exclamations des Airs Italiens, & les representations de la defaillance de cœur; il semble que si l'accent circonflexe n'estoit pas em-

ployé pour les doubles crochuës dans la 2. Prop. il seroit propre pour représenter ces grands cris & excez de la voix, parce qu'il est composé de l'accent aigu, & du graue, comme l'exclamation du desespoir, & de la douleur est composée de l'esclat de la voix, & d'un petit reste qui descend iusques à la Tierce, à la Quarte, à la Sixte mineure, ou à d'autres interualles, suiuant sa grandeur, & la puissance de la voix qui chante. Mais ie parleray plus amplement des caracteres propres pour exprimer la cholere, la tristesse, & les autres passions dans la 3. partie de ce liure.

En quatriesme lieu, l'on manque de caracteres pour aduertir des notes, ou syllabes que l'on doit chanter plus fort, comme l'on oit des traits d'archet beaucoup plus forts les vns que les autres. Et parce que la voix a autant de degrez de force, que d'interualles, l'on peut diuiser cette force en 8. degrez, comme l'on diuise la chaleur & les autres qualitez, afin que le premier degre soit propre pour exprimer les echos tres-foibles, & que les 7. autres degrez signifient les differens degrez des passions les plus vehementes, iusques au 8. qui representera la plus grande exclamation qui puisse estre faite, comme est celle du desespoir, & de quelque grande douleur d'esprit ou de corps, telle qu'on se peut imaginer celle d'Esau, lors qu'il rugit, & s'escria en demandant la benediction à son pere Isac. Or ces differents degrez de force peuuent estre signifiez par les nombres, ou par autant de points ou d'accents, mais parce qu'ils nous ont desia seruy à d'autres vsages, il seroit besoin d'ajouter de nouveaux caracteres, quoy que si l'on retient l'usage ordinaire des notes, qui portent la valeur des temps avec elles, les nombres puissent seruir pour marquer les differences de la force de la voix.

En 5. lieu, si l'on veut tellement regler & escrire les Airs, que l'on entende parfaitement tout ce qui est requis à leur parfaite execution, il faut marquer le temps de la mesure; & si le Compositeur a dessein qu'une ou plusieurs notes & mesures soient plus longues ou plus courtes qu'à l'ordinaire, il doit le marquer par des signes particuliers, autrement l'on ne peut reciter l'air suiuant son intention, comme l'on experimente aux Airs Italiens, que l'on ne chante iamais selon le dessein du Compositeur, si premierement on ne les a ouï reciter suiuant sa methode & son genie: Ce que l'on peut en quelque façon accommoder aux Harangues, car l'on pourroit vser de certains caracteres pour signifier la maniere de les reciter en perfection.

Il seroit neantmoins plus à propos d'vsur tousiours de chaque note en sa propre valeur, afin d'éviter tant de caracteres differens; par exemple, lors qu'on veut qu'une note noire dure autant que la semibreue, l'on deuroit vsur de cette semibreue au lieu de la noire, & ainsi des autres. Je laisse plusieurs autres choses qui concernent l'ornement & l'embelissement des Airs, parce qu'il est aisé de se les imaginer en lisant tout ce que nous auons dit des tremblemens du Leut, dans la 9. Prop. du liure des Instrumens. l'ajoute seulement en faueur des Cadences, qu'il faut assurer le tremblement qui se doit faire dessus la note auant que de le commencer, & que l'on en fait d'autant plus que la note est plus longue: par exemple, l'on en fera 2. sur la crochue, quatre sur la noire, 8. sur la blanche à queüe, & 16. sur la semibreue: quoy que ce nombre ne soit pas tellement réglé que l'on n'en puisse faire plus ou moins, selon la disposition de la voix. L'on n'assure pas neant-

moins la cadence fut vne note crochüe , parce qu'elle dure trop peu de temps : Mais les cadences doiuent estre bien marquées , & suffisamment martelées , de peur qu'elles soient trop confuses ; quoy que ceux qui les font en perfection , en les redoublant sur la note antepenultième , aillent si viste & si delicatement , qu'il est malaisé de nombrer les percussions de l'air que fait la gorge , & de remarquer si elle change de corde. Lors que la cadence & les tremblemens se feront sur vne note diésée , il la faut tenir le plus haut que l'on peut , comme si l'on ne descendoit que d'un quart de ton , & que l'on ne feist que la diése enharmonique au lieu du demi-ton.

## A D V E R T I S S E M E N T .

**I**L n'est pas necessaire de mettre icy des exemples pour les cadences , les passages , & les tremblemens , parce que i'en ay assez donné dans la diminution du Dessus des Violons , que l'on void dans la 4. Prop. du 4. liure des Instrumens , & dans la diminution de l'Air du Roy , mise dans la 41. Prop. du 6. liure des Orgues : ioint que l'on en trouue tant qu'on veut dans les Airs que le sieur Ballard imprime tous les iours : c'est pourquoy i'acheue la seconde partie de ce liure par la Prop. qui suit en faueur des beaux Chants.

## P R O P O S I T I O N V I I .

*Expliquer l'Art & la methode de faire de bons Chants , ou des Airs sur toutes sortes de sujets & de lettres.*

**L'**Art de faire de bons Chants sur toutes sortes de sujets ne dépend pas seulement du genie , de la caprice , & de l'inclination de ceux qui les font , mais aussi du iugement qui doit seruir de conduite aux Compositeurs , côme aux autres Artisans , en tout ce qu'ils entreprennent , afin qu'ils puissent rendre la raison des chordes , des degrez , des interualles , des passages , & des tremblemens , qu'ils employent dans leurs compositions. Or ie suppose maintenant ce que i'ay dit des regles necessaires pour faire de bons Chants , dans la 5. & 6. Prop. du liure des Chants , dont l'une appartient à la Melodie , & l'autre à la Mesure , que les Grecs nomment Rythmique.

Quant à la Melodie , il n'est pas besoin d'expliquer les degrez & ces interualles , puis que cela a esté fait si exactement dans le liure des Genres , dans celuy des Consonances , & des Dissonances , & dans le 2. des Instrumens , que l'on ne peut plus desirer qu'un bon iugement pour en vser à propos , suivant les sujets differents , qui se presentent ; par exemple , les choses tristes & amoureuses sont fort bien expliquées par les demi-tons majeurs , moyens , & mineurs , & encore mieux par les Diefes Enharmoniques , si l'on y vouloit accoustumer la voix : & semblablement par la Tierce mineure , qui suit la nature du demi-ton , & par la Sexte mineure , laquelle est propre pour expliquer les grandes plaintes & les douleurs. Les choses qui tiennent du grand & du rude , ou du rustique , comme les actions martiales & vigoreuses , sont mieux representées par les tons , & par les Tierces & les Sixtes majeures , ou par la Quarte iuste ou superfluë. Je ne parle plus de l'embellissement de la Melodie , parce qu'il suffit de remarquer que si les Airs François ont quel-

que chose de recommandable & de particulier sur ceux d'Italie, d'Allemagne, & d'Espagne, cela dépend des cadences, & des tremblemens, dont ceux qui chantent bien, comme fait le Baillif, ont coustume d'vser en faisant les cadences & les passages, d'autant que la voix a pour lors vne grande douceur, & qu'elle redouble tous ses charmes: ce qu'il est, à mon auis, impossible d'expliquer assez clèrement pour le faire comprendre à ceux qui n'ont pas ouï de bonnes voix. Je laisse aussi les mouuemens differens, dont on void l'abbregé à la fin de la dernière Prop. du liure des Chants, parce que j'en traite dans la 4. partie de ce liure: ioint que les exemples que j'ay donnez de toutes sortes d'airs, de dances, & de balets depuis la 23. Prop. iusques à la fin dudit liure, & dans tous les liures des Instrumens, & ceux qui sont depuis la 1631. iusques à la 1665. page de la Question Harmonique de la Genese, suffisent pour donner l'intelligence des mouuemens propres pour les Airs.

Cecy estant posé, ie dis qu'il faut considerer la lettre toute entiere, & le dessein ou l'intention de ce qu'elle contient, & où elle porte l'esprit, afin de luy accommoder vne modulation, & des mouuemens si propres, qu'estant chantée elle ait du moins autant de force sur les auditeurs, comme si elle estoit recitée par vn excellent Orateur: afin que le Compositeur, ou plustost le Chantre flechisse, & porte leur esprit à tout ce qu'il voudra. Et pour ce sujet ledit Compositeur doit marquer tous les endroits du chant, auxquels il faut renforcer ou affoiblir la voix, & où doiuent estre faits les accents des passions dont nous traiterons apres, afin que le chantre suiue portuellement le dessein du Compositeur.

Il faut aussi remarquer le ton, auquel la voix doit commencer, car l'experience fait voir que les chants recitez à de certains tons sont beaucoup plus agreables, & ont plus d'effet sur les auditeurs, que lors qu'on les chante d'vn ton plus haut ou plus bas. Or il est aisé de marquer le propre ton de chaque voix, & de chaque air, si l'on entend ce que j'ay dit dans la 18. Prop. du 3. liure des Instrumens. A quoy j'ajoute seulement qu'il y a de certains tons plus naturels, & par consequent plus faciles à chanter les vns que les autres, tel qu'est celuy que les Grecs ont appellé la *Mese*, c'est à dire la 8. corde de leur Systeme de 15. cordes: de sorte qu'on peut l'appeller *Dominante*, parce que la voix doit toucher cette corde plus souuent que les autres, lesquelles on ne touche quasi que pour la faire trouuer plus excellente, & pour empescher qu'elle n'ennuye. L'on peut donc considerer cette voix comme la fondamentale du Chant, commel'on fait le *medium* ou *milieu* dans les syllogismes, l'Equateur entre les Tropiques, & la vertu entre les vices. C'est cette voix dont on vse souuent dans la cholere & dans les autres passions, & dont les Orateurs se seruent le plus ordinairement dans leurs Harangues.

Mais il y a encore vne autre chose dans les Airs, qu'il est plus difficile de marquer & d'executer en chantant, que tout ce que nous auons dit iusques icy, à sçauoir vne certaine majesté qui accompagne l'agrement du chant, & l'harmonie de la voix, & qui fait qu'vne meisme chanson a ie ne sçay quoy qui tient du grand & du beau, comme il arriue quasi à toutes les autres choses qui peuuent estre executées par l'industrie de l'homme, & qui consistent dans l'action, comme il arriue aux Dances, à la maniere de se tenir à cheual, laquelle a donné le nom de *Bon & bel homme à cheual* dans l'Academie de Pluinel. Ce que l'on remarque aussi dans les Perspectives, dans les ra-

bleaux, dans les edifices, & par tout ailleurs, où il y a des choses qui tiennent du grand & du beau. De là vient que le plus simple habit paroist dauantage sur vn corps bien fait, que le plus riche du monde sur vn corps mal fait. Ce que l'on peut en quelque façon comprendre par le son d'une cloche frappée d'un marteau, car il n'a pas la grace & l'harmonie de celui qu'elle fait lors qu'elle est sonnée en branle. La mesme chose arriue quasi à toutes sortes d'instrumens, entre lesquels il s'en rencontre qui ont le son doux, moüelleux, & harmonieux : de là vient que le son des bonnes cloches qui n'ont rien d'aigre & de piquant, & qui font l'Octaue, la Dixiesme majeure, & la Douzieme, comme il arriue particulièrement aux plus grosses, donnent de grandes atteintes à l'esprit qu'elles charment & adoucissent par leur doux murmure. Et si l'on est attentif aux sons de toutes les cordes de chaque instrument, l'on trouuera qu'il y en a tousiours quelqu'un qui est le plus plain, le plus moüelleux, & le plus doux de tous, & qui tient du grand & du beau, c'est pourquoy on le fait ouïr fort souuent. Or c'est particulièrement sur ce ton que les Chantres doiuent s'arrester, ou qu'ils doiuent repeter le plus souuent, parce que la voix y a plus de force & de vigueur, & mesme plus de douceur. Mais il faut auoïer que les accents des passions manquent le plus souuent aux Airs François, parce que nos Chantres se contentent de chastoüiller l'oreille, & de plaire par leurs mignardises, sans se soucier d'exciter les passions de leurs auditeurs, suiuant le sujet & l'intention de la lettre. Ils n'ont pas aussi cette majesté, qui naist du beau & du grand, dont j'ay parlé; & le Chant n'exprime pas tousiours la signification des paroles, dont on doit auoir vn soin tres-particulier. Je mets encore beaucoup d'autres choses dans la Proposition qui suit, pour aider à faire de bons Chants.

#### PROPOSITION VIII.

*Découuoir les industries qui seruent à trouuer & à composer de bons Chants, & des Airs de toutes sortes de façons.*

**L'**Vne des grandes peines qu'ont les Compositeurs d'Airs, consiste à léuiter les redites, & à trouuer des Chants qui n'ayent pas encore esté faits: car si quelqu'un retomboit au mesme chant d'un autre, on estimeroit qu'il n'en seroit pas l'inuenteur, à raison que les Compositeurs estiment qu'il est quasi impossible que deux ou plusieurs fassent le mesme Chant sur vn sujet proposé, tant il y a de variété & de difference dans la Musique; ce que l'on remarque semblablement aux stiles Latins ou François, esquels on ne rencontre quasi iamais en toutes choses, de sorte que si l'on donne vn theme à mille escoliers de mesme classe, ou si mille Orateurs descriuent quelque sujet, tous leurs themes, & toutes leurs descriptions seront differentes, & ne conuiendront pas en toutes choses. Ce qui arriue aussi aux versions des auteurs d'une langue en l'autre, comme de Grec, ou de Latin en François: aux Peintures, Sculptures, Escritures, & à tout ce qui consiste dans l'action. Mais la mesme personne retombe plus aisément dans les mesmes Chants qu'elle a composé: de sorte que l'une des plus grandes industries des Compositeurs dépend de la variété. Je di donc qu'il y a plusieurs choses tres-vtiles pour trouuer tousiours de nouveaux Chants sur vn mesme sujet, &

sur mesme lettre, que sur differents suiets: dont l'une des principales est la parfaite connoissance du manche du Leut, de la Viole, du Violon, ou du Clavier de l'Orgue & de l'Epinette, lequel a grandement aidé Claudin à faire les beaux Chants que l'on admire dans ses œuvres. Car il est aisé de remarquer les belles cordes qui font les meilleurs effets, en tastant & en touchant lesdits instrumens.

La seconde industrie consiste en l'imitation, à la lecture, & à la consideration des Airs, & des Chants de ceux qui ont le mieux réussi en cette matiere, tels que sont entre les François, Claudin, Guedron, Boësser, Chancy, Moulinié, &c. Car comme ceux qui veulent apprendre à composer en Latin, lisent & imitent Ciceron en tornant son Latin en François, & puis en remettant le François en Latin, iusques à ce qu'ils le remettent en mesmes termes, qu'ils se soient imprimez ce style dans l'esprit, & qu'ils se soient rendus familier le caractère de cet Orateur: & comme ceux qui veulent apprendre à composer en Contrepoint tant simple que figuré, ne trouuent rien plus avantageux que de lire, partir, & imiter les œuvres d'Eustache de Caurroy, iusques à ce qu'ils se soient rendus familier son excellente maniere de coucher, & d'employer les accords, & d'y mesler tellement les Dissonances, qu'elles rehaussent autant les Consonances, comme les ombres rehaussent les couleurs; de mesme ceux qui veulent apprendre à faire de bons Airs, doiuent tellement imiter les meilleurs Maistres, tel qu'est maintenant le sieur Boësser, que toute la France considere comme vn Phoenix en cette matiere, qu'ils se reuestent de leur esprit, iusques à ce qu'ils ayent la veine, & le genie semblable.

La troisieme chose est, que l'on doit bien considerer, comprendre, & exprimer le sens, & l'intention des paroles, & du sujet, afin de l'accentuer & de l'animer en telle sorte, que chaque partie face tout l'effet dont elle est capable; ce qui arriue particulièrement lors que le Compositeur est luy mesme frappé du sentiment qu'il desire imprimer dans l'esprit de ses auditeurs, en faisant & en chantant ses Airs: comme il arriue que l'orateur a plus de puissance sur son audience, quand il se sent esmeu & entierement persuadé de ses raisons: ce qui se remarque encore en ceux qui ont recours à Dieu pour leurs maladies, & leurs autres necessitez, car ils se sentent eschauffez & émeus de certains mouuemens interieurs extraordinaires, qui leur font apprehender & croire que leur guarison est prochaine, & que la bonté diuine commence à les secourir.

La 4. chose qui peut aider à faire de bons Chants, & particulièrement à les varier, & à fuir les redites, dépend de la consideration de tous les Chants possibles qui se peuuent faire dans l'estenduë des sons, des cordes, ou des notes que l'on se propose: par exemple, lors qu'on choisit l'estenduë de la Sexte mineure ou majeure, il est difficile qu'on n'y trouue de bons Chants, si on lit la 9. Prop. du liure des Chants, puis qu'elle cõtient toutes les modulations possibles de cette estenduë, de sorte que l'on n'a qu'à choisir la modulation que l'on iugera la plus propre pour exprimer les paroles proposées.

Et si l'on veut vser de l'estenduë de l'Octaue, tous les Chants possibles qui se treuuent dans l'estenduë des 8. cordes du Diapason, lesquels ie communiqueray à ceux qui les desireront, peuuent seruir à la mesme chose: car outre chaque varieté ils pourront repeter telles cordes qu'il leur plaira,

ou laisser celles dont ils n'ont pas besoin. A quoy l'on peut aussi rapporter la consideration de tous les mouuemens possibles, en les ioignant ausdites modulations & varietez : dont j'ay mis vn exemple dans la 19. Prop. du mesme liure des Chants. Ioint que si quelqu'un ne se contente des degrez & interuales ordinaires de la voix, & de ceux des Clauiers ordinaires de l'Orgue, il puisse pratiquer tous les autres que j'ay expliqué dans la 5. 6. & 8. Prop. du 2. liure des Instrumens, & dans le 3. liure des Genres, où l'on void tout ce qui se peut desirer en cette matiere.

#### ADVERTISSEMENT

*Pour les beaux Chants.*

**Q**uelques regles & methodes que l'on puisse donner pour composer de bons & de beaux Airs sur toutes sortes de sujets & de lettres, il semble qu'elles ne peuvent faire arriuer iusques où porte le genie heureux, & l'inclination naturelle de ceux qui en font d'excellens sans auoir appris, ou estably d'autres regles que celles que leur fournit leur imagination : comme il est aisé de conclure par les Chants de plusieurs Organistes & Ioüeurs d'Epinette & de Leut, qui ne peuvent faire d'aussi bons Chants & d'aussi beaux Airs que ceux de Guedron & de Boëffet, encore qu'ils connoissent mieux qu'eux le Clavier, ou le manche desdits Instrumens. Je sçay qu'il y en a qui s'imaginent que les Musiciens de la Grece sçauoient tellement le Genre & l'Espece de la Musique, & le Ton, le Mode, & tous les interuales ou degrez dont il falloit vser pour chaque lettre, & qu'ils choisissent tellemét l'espece du metre, des vers, & des mouuemens, que l'on ne pouuoit pas mieux faire : mais ils me dispenseront s'il leur plaist, d'embrasser ce sentiment, iusques à ce qu'ils m'ayent du moins fait voir la possibilité de cet Art : & cependant ie seray de l'avis de ceux qui disent que le Genie de la Musique est semblable à celui du Poëte, du Peintre, de l'Orateur, & de plusieurs autres Artisans, à qui la nature, ou plustost le Maistre de la Nature a departy de certains dons, ausquels l'Art ne peut paruenir. Ce n'est pas que ie ne fusse de contraire avis, si ie croyois que l'on peust establir vn Art certain, par lequel on connoist de quels sons, degrez, interuales & mouuemens il faut vser pour faire l'effet donné dans l'esprit, ou sur le corps des auditeurs, mais ie ne me puis persuader que les Grecs ayent eu cette connoissance, puis qu'il est assez aisé de iuger que les plus excellés de la Grece, à sçauoir Hippocrate, Platon, Aristote, Galien, & les autres, ne l'ont pas eüe, & mesme que nous en sçauons autant ou plus qu'eux dans cette matiere. Quoy qu'il en soit, le clavier d'un petit cabinet d'orgues à vent ou à cordes, peut seruir non seulement à faire de bons Chants, mais aussi pour examiner toutes sortes de pieces de Musique à 2. 3. 4. 5. 6. parties, &c. au lieu que ceux qui ne peuvent toucher le clavier ont besoin de plusieurs personnes pour éprouuer leurs Compositions. Je laisse mille particularitez que l'on peut ajoûter, pour enseigner à faire de bons Chants, soit de la part de la melodie, afin de toucher les belles cordes du Mode, de les mesler, & de rentrer dans ledit Mode si à propos, lors que l'on en est sorti, que l'auditeur en soit ravi ; soit de la part des beaux mouuemens, lesquels peuvent tous seuls faire remarquer dans les Chants vne certaine majesté qui tient du grand & du beau, comme j'ay desia remarqué.



## PARTIE III.

### De la Musique Accentuelle.



ETTE partie de Musique semblera peut estre nouvelle à plusieurs, encore qu'elle se pratique par ceux qui chantent en perfection, & qu'elle accomplisse l'Art de l'Orateur Harmonique, qui doit connoistre tous les degrez, les temps, les mouuemens, & les accents propres pour exciter les auditeurs à tout ce qu'il veut, comme faisoit Timothée, & le Musicien Danois, dont parle Albert Crantzius dans son 5. liure de la Danie, chap. 3. ce qu'il n'est pas besoin de repeter, puis que j'ay rapporté cette histoire avec plusieurs autres dans le premier Article de la 57. question sur la Genese. Or ie suy l'ordre & le nombre des Propositions precedentes, afin de continuer ce liure en expliquant tout ce qui concerne les Accents des passions, ce qui aidera grandement à perfectionner toutes sortes de Chants, qui doiuent en quelque façon imiter les Harangues, afin d'auoir des membres, des parties, & des periodes, & d'vser de toutes sortes de figures & de passages harmoniques, comme l'Orateur, & que l'Art de composer des Airs, & le Contrepoint ne cede rien à la Retorique.

#### PROPOSITION IX.

*Les Accents dont nous parlons icy, sont en si grand nombre qu'il est quasi impossible de les exprimer tous.*

L'Experience enseigne qu'il y a presque autant de differences aux Accents, comme il y a d'hommes, bien que l'on ne s'en apperçoie pas, si l'on ne fait reflexion sur les differentes manieres de parler. Or cette varieté prouient de l'infinité des parties, auxquelles l'interualle, par où passe la parole du graue à l'aigu, ou de l'aigu au graue, peut estre diuisé: car bien que l'Octave se diuise seulement en 5. tons & deux demi-tons, quand on chante diatoniquement, neantmoins chaque demi-ton se subdiuise encore par la parole en vne infinité de petits interualles qui sont souuent insensibles: Et chaque diuision peut changer l'accent.

La force de la voix fait aussi beaucoup de differences aux mesmes accents, qui reçoient plus de vigueur de la vehemence de la parole, que du graue ou de l'aigu, qui n'ont quasi point de puissance s'ils ne sont accompagnez de ladite vehemence, ou de la foiblesse mourante de la voix, qui fait les accents de la tristesse, comme nous dirons dans vn autre lieu.

Quant aux accents ordinaires dont parlent les Grecs, les Latins, & les autres nations, ils n'en mettent que trois, à sçauoir le graue, l'aigu, & le circonflexe; ou l'accent de Grammaire, de Retorique, de Musique, dont vsent les Hebreux, & dont ils font autant d'estat comme font les Alchymistes de leur esprit-corps, & corps-esprit, d'autant, disent-ils, que les consonantes sont

la matiere, les voyelles l'ame, ou la forme, & les accents l'esprit de la parole, & qu'ils peuvent sçauoir tout ce que l'on voit de l'œil, & tout ce que l'on croit par la Foy, en assemblant & separant les caracteres de leur alphabet, & en considerant la vertu desdits accents.

## PROPOSITION X.

*Les accents font reconnoistre de quel pays l'on est, & quelquefois le temperament & l'humeur.*

**C**AR l'experience fait voir que le Gascon a l'accent different de celuy du Prouençal, & que le Prouençal l'a different de celuy du Normand. Si nous connoissions les accents dont se seruent les Chinois, les Arabes, les Espagnols, & toutes les autres nations, nous les pourrions reconnoistre au seul accent, encore qu'ils parlassent tous mesme langue, mais l'on se contente de les discerner par la diuersité de leurs Idiomes, c'est pourquoy l'on n'a pas fait la remarque de leurs accents.

Et l'experience enseigne que ceux qui sont prompts & brusques en leurs actions, & qui sont bilieux, ont l'accent brusque & aigu: & que ceux qui sont melancholiques, l'ont graue, lent, & pesant: & comme il y a tout autant de differens temperamens & de differentes humeurs qu'il y a d'hommes, aussi y a-il autant de differents accents & de differentes manieres de parler: car bien que deux ou plusieurs ayent esté nourris ensemble, qu'ils se soient addonnez à mesmes exercices, & qu'ils soient de mesme pays, neantmoins on recognoist de la difference à leurs accents, & à l'air qu'ils donnent à leur parole & à leurs discours: ce qui ne peut, ce semble, venir que de la difference de leurs humeurs & de la diuersité de leurs organes, qui vient de la difference de leurs temperamens.

## PROPOSITION XI.

*L'accent, dont nous parlons icy, est vne inflexion ou modification de la voix, ou de la parole, par laquelle l'on exprime les passions & les affections naturellement, ou par artifice.*

**C**ETTE proposition contient la description de l'accent, dont le genre est expliqué par cette diction, *inflexion, ou modification*, laquelle conuient au discours, au chant, & à la voix, d'autant que nous flechissons la voix en parlant & en chantant, mais l'accent est vne modification plus particuliere de la parole, que du chant, auquel il est difficile de donner toutes sortes d'accents, comme ie diray dans vn autre lieu.

La difference de ceste definition est expliquée en ces paroles, *par laquelle l'on exprime, &c.* car la nature mesme nous enseigne de quels accents il faut vser pour montrer & pour signifier nos passions & nos affections qui sont seulement exprimées par artifice avec la simple parole, ou avec le chant, car le chant & le discours dépendent de l'Art & de l'instruction: mais nous pleurons, nous crions, & donnons certains accents à la voix & aux paroles, sans auoir appris à les faire. Or ces accents de passion sont communs aux hommes

mes & aux animaux qui crient autrement pour monstrier leur ioye que pour monstrier leur tristesse: c'est pourquoy i'ay dit de la *voix* ou de la *parole*, d'autant qu'il n'est pas necessaire de parler pour faire des accens, encore que les Grammeriens dient que l'accent est vn accident, par lequel nous haïssons ou baïssons quelque diction, car les differentes voix par lesquelles nous exprimons la douleur, l'estonnement, la cholere, &c. sont accentuées.

I'ay encore adjoué, *naturellement*, ou *par artifice*, d'autant que les Orateurs & ceux qui imitent la parole, la voix & le discours des autres, se seruent souvent des accens qui ne leur sont pas naturels: & que deux ou plusieurs personnes peuuent prendre l'accent de la cholere pour signifier la tristesse en déguisant la nature.

Si l'on auoit remarqué les differens accens dont se seruent les animaux pour exprimer leurs passions, l'on pourroit peut estre auoir quelque connoissance de leurs temperamens, & de leurs humeurs, mais il seroit necessaire de faire vne grande multitude d'observations sur ce sujet.

### PROPOSITION XII.

*Chaque passion & affection de l'ame a ses accens propres, par lesquels ses differens degrez sont expliquez.*

**N**ous experimentons tous les iours que la cholere s'exprime par vn accent different de celuy de l'admiration, ou de la tristesse. Et si nous suiuous la diuision que font les Philosophes des passions de l'ame, nous establirons onze sortes d'accens, car ils mettent onze passions, à sçauoir six dans l'appetit concupiscible, qui reside au costé droit du cœur, ou dans le foye, comme veulent les Platoniciens; & cinq dans l'appetit irascible, qui est au costé gauche du cœur, ou dans le fiel; ou en d'autres lieux suiuant ce distique Latin,

*Cor sapit, & pulmo loquitur, fel commouet iras,  
Splen ridere facit, cogit amare iecur.*

La premiere passion de l'appetit concupiscible, ou de la concupiscence est l'amour, qui est la racine de toutes les passions; car nous ne haïssons rien que quand nous croyons qu'il s'oppose & est contraire à ce que nous aimons; de sorte que tout le desordre des passions naist de l'amour, qui se diuise en desir & en ioye, suiuant les mouuemens differens qu'il donne à l'ame.

La haine est opposée à l'amour, & a son progres dans la fuite & dans la tristesse, de maniere que les 6. passions se peuuent reduire à ces 2. capitales, puis qu'elles sont vn progres d'amour & de haine, & que nous ne desirons rien, ny ne nous rejouïssons d'aucunes choses que de celles que nous aimons; comme nous ne fuyons rien, & ne nous attristons de nulles choses que de celles que nous haïssons.

L'esperance, l'audace, ou la hardisse, la cholere, la crainte & le desespoir appartiennent à l'appetit irascible; mais Boëce reduit ces 5. passions à 2. à sçauoir à l'esperance, & à la crainte, comme les 6. passions de l'appetit concupiscible à la ioye & à la douleur, comme il enseigne en ces vers,

*Gaudia pelle,*

*Pelle timorem ,  
Spemque fugato ,  
Nec dolor adsit ,  
Nubila mens est  
Hec ubi regnant.*

Virgile a compris ces 4. principales passions dans vne partie de l'vn de ses vers,  
— *metuunt , cupiuntq; , dolent , gaudentq; .* & vn autre ,

*Hic timet , ille cupit , dolor hinc furit , inde voluptas.*

D'où l'on peut conclure que les anciens ont estably ces 4. passions, à sçauoir la ioye, la douleur, la crainte & l'esperance, comme les 4. elemens, ou les 4. humeurs de l'appetit qui nous est commun avec les animaux. Mais l'on peut mettre l'amour & la haine au lieu de la ioye & de la douleur. Or il faut voir en quoy consiste le mouuement de ces passions auant que de leur establir de certains accens.

En premier lieu le cœur s'eslargit, s'épanouit & s'ouure dans la ioye & dans l'esperance, comme l'heliotrope, la rose & le lis à la presence du Soleil; de là vient que le teint du visage est vermeil à cause des esprits vitaux que le cœur enuoye en haut; de sorte que si la ioye est si grande que le cœur demeure sans vne assez grande quantité de ces esprits, l'on tombe en defaillance, & quelquefois l'on meurt en riant.

Au contraire, quand la tristesse est excessiue, les mesmes esprits se retirent au cœur en trop grande multitude, & l'étouffent, parce qu'il ne peut plus se mouuoir, ny s'ouuir: de sorte que ces deux passions sont semblables au flux & reflux de la mer, car la ioye est semblable au flux qui amene grande quantité de pierres, de coquilles & de poissons au bord de la mer; & la ioye amene quantité de sang, & d'esprits au visage, & aux autres parties du corps. Mais la crainte & la douleur sont semblables au reflux qui retire ce qu'il auoit amené: car la crainte & l'effroy rendent le visage pale, & la contenance morne & hideuse, en retirant le sang & les esprits, & font que la melancholie corrompt le peu de sang qui reste dans les veines, & qu'elle remplit l'imagination de songes épouuantables. Il faut donc que les accens par lesquels on exprime les differentes affections & passions de l'ame, soient differens, & que les vns imitent & representent le flux des esprits & du sang, & les autres le reflux; que ceux-là soient prompts, vifs, gais, & semblables aux fleurs & aux odeurs du Printemps, & ceux-cy soient semblables à la pluye, à la neige, à l'Hyuer, & à tout ce qui est desagreceable: que ceux-là soient semblables aux consonances & aux concerts, & ceux-cy aux dissonances, & aux bruits importuns: en fin ceux-là ont autant de perfections comme ceux-cy ont d'imperfections.

Or il faut voir si est possible d'establir 4. principaux accens suiuant ces 4. passions differentes, car les accens, dont nous parlons icy, se peuuent appeller la parole, ou le discours des passions, comme les paroles & le discours ordinaire s'appelle le discours de l'esprit, qui tient plus de l'artifice que de la nature, comme celuy des passions tient plus de la nature que de l'artifice, & par consequent cestuy-cy est moins sujet à la dissimulation que celuy-là. Quant à l'accent de la ioye, c'est chose certaine qu'il est different de celuy de la tristesse; mais celuy de la ioye comprend celuy du desir & de l'amour, comme le triangle comprend deux angles droits, & comme l'ame

raisonnable comprend la sensitive & la vegetative. Cet accent est gay, riant & tres-agreable, & peut estre diuisé en autant d'autres accens qu'il y a de differens degrez de ioye & d'amour.

L'accent de la tristesse est lent, morne & fascheux: celuy de la haine est plus violent, & approche de celuy de l'indignation, qui est contenu sous celuy de la cholere. Quant à l'accent de la fuite, il est rapporté à celuy de la crainte, & celuy du desir est semblable à celuy de l'esperance. L'accent du desespoir suit celuy de la tristesse, comme celuy de l'audace suit celuy de l'esperance, & du desir. Mais il est difficile d'exprimer tous ces accents.

## PROPOSITION XIII.

*L'on ne peut exprimer les accents des passions si l'on n'use de quelques caracteres nouveaux.*

**N**ous n'auons point eu de signes iusques à present par lesquels nous puissions marquer & signifier les accents des passions, & les anciens ne nous ont laissé que l'accent graue, l'aigu & le circonflexe, avec celuy d'admiration & d'interrogation; c'est pourquoy il faut treuuer des caracteres qui soient propres pour signifier, & pour exprimer l'amour, la haine, la tristesse, la cholere, l'indignation & les autres affections de l'ame.

Il me souuient que les Medecins ont inuenté de nouveaux noms pour signifier les 6. muscles qui meuuent l'œil, & qu'ils ont appellé superbe celuy qui le tire en haut, & humble celuy qui le tire en bas. Les deux qui le portent vers le nez sont nommez amoureux, & ceux qui le tirent à gauche sont appelez muscles d'indignation. Ausquels on peut adiouster celuy ou ceux qui font le mouuement tonique, soit qu'il se fasse par vn septième muscle ou par le concours mutuel des six autres.

Les Astronomes se sont aussi seruis de nouveaux caracteres pour expliquer les 12. signes du Zodiaque, les sept Planettes & leurs aspects: & les Chymistes, les Egyptiens, les Chinois, & toutes sortes d'artisans ne sont point repris quand ils inuentent de nouveaux caracteres pour expliquer les particulieres remarques & difficultez de leur art.

Et les Musiciens mesmes ont vsé en tout temps & en tous lieux de particulieres notes pour signifier l'aigu & le graue des sons, & la longueur des mesures, comme on voit dans les liures des Grecs, des Latins, & des autres nations. Il faut donc prendre cette mesme liberte pour marquer les accents des passions: & pour ce sujet ie diuise chaque passion en 3. degrez, comme les Medecins diuisent les degrez des premieres qualitez en 4. degrez, & les Philosophes en 8. Et afin d'abreger, ie rapporteray toutes les passions à trois principales, à sçauoir à la cholere, à la ioye, & à la tristesse: car l'enuie, la jalousie, & la haine sont meslées & composées de tristesse & de cholere; l'amour est vne ioye commencée, & si l'absence de ce que nous aimons nous afflige, c'est vn amour triste, ou vne tristesse amoureuse.

## PROPOSITION XIV.

*Tous les accents, dont l'on use pour exprimer les trois passions auxquelles nous avons rapporté les autres, ont besoin de 9. caracteres differens pour estre expliquez & entendus, à sçavoir de 3. pour les 3. degrez de la cholere, & de tout autant pour les degrez de l'amour & de la tristesse.*

**L**E premier degré de la cholere se remarque à la voix quand elle s'élève un peu plus haut, & que l'on parle avec plus de vehemence: & si l'on touche le poux, l'on iugera facilement que le cœur bat plus viste, ou plus fort: mais il faudroit observer si ce battement est sesquialtere du battement naturel, ou si il garde quelqu'autre proportion, afin d'establi le premier degré de cholere, & d'auoir son caractere interne par le mouuement du poux, ou par celuy de la respiration, & son caractere externe par l'aigu, ou la force, & la vitesse de la voix.

Et parce que cet accent prouient de la bile, l'on pourroit représenter ce premier degré de cholere par vne pointe de flamme, ou de feu, ou par quelqu'autre caractere qui signifie de combien de degrez il faut éleuer, ou renforcer, & precipiter la parole au premier degré de cholere. Ce que l'on pourroit peut-estre faire avec les crochuës, & les fredons de la Musique.

Le 2. degré de cholere donne vne plus forte atteinte à la raison, qui commence de ceder à la passion, laquelle peut estre expliquée par deux pointes de flamme: & si le poux du premier degré de cholere est sesquialtere du naturel, le poux du 2. degré sera double en vitesse du naturel, & par consequent sesquiterce du battement que fait le 2. degré: car la raison double est composée de la sesquialtere & de la sesquiterce. Il faut neantmoins remarquer que le battement naturel ne passe pas tout d'un coup au 2. degré; ny celuy du 2. degré à celuy du 3. mais il suffit d'auoir establi la dernière periode de ces degrez, à laquelle l'on peut paruenir ou tout d'un faut, ou par plusieurs interualles, comme l'on peut aller du son plus graue à la Quinte, sans vser de degrez, ou avec les degrez ordinaires.

Le 3. degré de cholere, qui monte iusques à la fureur, peut estre représenté par vne flamme à 3. pointes; or le battement du cœur sera triple du naturel, soit en vitesse, soit en force, ou en tous deux. A quoy se peut rapporter l'estenduë de la voix, laquelle à peine monte plus d'une Douzième depuis le ton de la parole ordinaire, d'ot on use sans passion, iusques au cri de la fureur & du desespoir: car si la voix monte plus haut, elle deuiet rauque, & desagreable, & doit plustost estre appelée clapissement que voix humaine. De là vient que ceux qui sont venus à ce degré ne disent plus mot, ou s'ils parlent, ou crient, ils rabaisent le ton. Et puis il est difficile, & peut estre naturellement impossible que le poux batte plus de trois fois plus viste dans la cholere, que hors d'icelle. Mais parce qu'il faut euitier tant que l'on peut la nouveauté des caracteres, vn accent aigu peut signifier le 1. degré de cholere, deux le second, & 3. le troisième: ou si lon veut vser des particulieres lettres, elles pourront porter avec soy tel point, ou signe que l'on voudra, par lequel ceux qui liront le discours, seront aduertis qu'il faut prononcer la fin, ou quelqu'autre partie de la periode avec le premier, le 2. ou le 3. accent de cholere.

Il faut dire la mesme chose des accents de la passion, de la ioye, & de la tristesse, qui ont leurs commencemens, leurs progresz & leurs fins, comme la cholere, les maladies, & les autres choses de ce monde: bien que le poux, & la voix de ces deux passions ne soient pas si faciles à expliquer comme celles de la cholere. L'on peut neantmoins leur establir des accents, & des caractères à proportion de ceux de la cholere.

Quelquesvns ont creu que les passions faisoient changer la pesanteur du corps, & que l'homme qui est en cholere, est plus leger de 8. liures sur cent, que quand il est triste; de la trezième partie quand il est au souverain degré de cholere, & de la vingtcinquième quand il est extrêmement ioyeux. Mais ces remarques, ou plustost ces imaginations sont tres-fausses, car l'inflammation & la mort apportent vne plus grande alteration au fer, & au corps humain, que ne font toutes les passions de l'ame au corps; & neantmoins le corps viuant n'est pas plus leger que le mort, ni le fer chaud & enflammé que le froid, comme nous auons experimenté tres-exactement.

## PROPOSITION XV.

*A sçauoir si l'on peut exprimer les susdites passions en chantant la Musique, & si l'on peut faire toutes sortes d'accents.*

Cette proposition est tres-difficile à expliquer, tant parce qu'il semble que la Musique desire de certaines delicatesses, & des agreemens qui ne peuvent compatir avec la vehemence, & la rudesse des passions, & particulièrement avec la cholere; car quant aux accents de la tristesse, & de la douleur, il est aisé de les faire par le moyen du demi-ton que fait la voix en lâguissant: & c'est quasi le seul accent des airs François, dás lesquels on melle aussi quelquefois assez à propos l'accent de la ioye, de l'amour, & de l'esperance. Mais les Italiens ont plus de vehemence que nous pour exprimer les plus fortes passions de la cholere par leurs accents, lors particulièrement qu'ils chantent leurs vers sur le theatre pour imiter la Musique Scenique des anciens. Or l'accent de cholere se fait en precipitant les dernieres syllabes, & en renforçant les derniers sons; & si l'on fait reflexion sur l'éléuation de la voix, l'on remarquera qu'on la hausse souuent d'un ton entier, d'une Tierce, & d'une Quarte, en prononçant la dernière syllabe des paroles qui seruent à la cholere, & d'autresfois des mesmes interualles, ou du Diapente, en appuyant la voix sur la syllabe antepenultième. Mais les manieres dont la cholere s'exprime est si diuerse, qu'il n'y a quasi point d'interualle qu'elle ne pratique, suiuant ses degrez differens, & les autres passions qui l'accompagnent: de sorte que le Musicien doit considerer le temps, le lieu, les personnes, & le sujet pour lesquels l'accent se doit faire, afin qu'il le marque sur la syllabe, sur laquelle la voix doit appuyer, & qu'elle doit hauffer & renforcer.

J'ay remarqué que le ton de la cholere monte souuent d'une Octaue entiere ou dauantage tout d'un coup; ce qui est difficile à appercevoir, si l'on n'essaye de mettre ces interualles en Musique en faisant les mesmes interualles lentement, & peu à peu, afin que l'imagination ait loisir de comprendre l'interualle de la cholere. Il faut dire la mesme chose de l'accent du

dépit, du déplaisir, & des autres passions; que l'on trouuera souuent dans vn ton beaucoup plus aigu que l'on ne croit, quoy qu'on le face aussi quelquefois sur vne mesme corde en la frappant plus fort & plus viste.

Je laisse la recherche des caracteres necessaires pour marquer cette passion, & les autres, aux Compositeurs qui desirent faire des chants auxquels il ne manque rien, & particulièrement qui ont dessein de les accentuer en toutes sortes de façons: ce qui donnera vne telle grace & vn tel air aux chants, & aux recits, que tous ceux qui les oyront, auoüeront qu'ils sont animez, & pleins de vigueur & d'esprit, dont ils sont destituez sans ces accents, esquels les Compositeurs se peuuent instruire en considerant les batemens des chamades, & des charges sur le tambour, & celles des trompettes, dont les derniers sons de chaque mesure representent la cholere par la promptitude, & la force du coup de baston ou de langue. Quant à la promptitude, l'on a des notes crochuës, ou doubles, & triples crochuës, qui vont assez viste pour marquer la vitesse de tous les degrez des passions les plus rapides, comme l'on en a de 16, 12, 8, 6, 4, 3, & 2 mesures, qui sont assez tardiues pour marquer la langueur des plus grandes tristesses: de sorte qu'il nemanque plus que les caracteres qui signifient l'impetuosité, la vigueur & la force desdites passiõs: par exemple, l'on peut signifier le premier degre par le mesme trait dont on marque les premieres minutes, à sçauoir par cette petite ligne droite', le second par le signe des secondes", le 3. par le signe des tierces"', &c. Mais ceux qui enseignent à chanter doiuent montrer tous ces differens degrez des passions aux enfans, comme ils leur enseignent les cadences, les diuers passages & les tremblemens, afin qu'ils ne manquent point d'accentuer toutes les syllabes, & les notes marquées par le compositeur, qui doit s'estudier à la connoissance des mouuemens, & des degrez de chaque passion pour les représenter le plus naïfvement qu'il pourra.

Or si le Compositeur d'Airs iuge qu'il ne puisse faire les accents des passions avec les interualles ordinaires de la Diatonique & de la Chromatique, c'est à dire avec la Musique dont on vse ordinairement, il luy est aisé de pratiquer les dieses enharmoniques, que j'ay expliqué dans le liure des Genres, & dans celuy des Luths & de l'Orgue. Par exemple, si l'on treuve que la Tierce majeure est trop petite pour exprimer quelque passion, & son accent, il peut l'augmenter de telle diese qu'il voudra; c'est à dire de celle qui ne fait que le quart d'un ton, ou de celle qui en fait le tiers, ou de tel autre interualle qu'il iugera propre à son dessein. Ce que j'ay voulu adiouster, afin que l'on ne s' imagine pas que les Grecs ayent eu, ou pû auoir d'autres degrez & interualles que ceux dont nous pouuons aussi bien vses en toutes sortes de rencontres, sans qu'il nous reste aucune raison de douter qu'ils ayent pû faire de meilleurs chants que les nostres, particulièrement si on leur accommode tout ce que nous auons dit, & ce que nous ajousterons dans la quatriesme partie de ce liure, apres auoir mis la Proposition qui suit en faueur des Predicateurs.

## PROPOSITION XVI.

*Monstrer l'utilité que les Predicateurs, & les autres Orateurs-peuvent tirer des Accents de chaque passion.*

**I**L est certain qu'il n'y a point d'hommes qui meritent dauantage que l'on trauille pour eux que les Predicateurs, puis qu'ils sont en quelque façon les Ambassadeurs du ciel, & les Peres des ames, qu'ils engendrent, & qu'ils nourrissent par la force de la parole de Dieu; c'est pourquoy cette proposition sera tres-bien employée, pour peu qu'elle leur puisse aider; mais parce qu'il y en a beaucoup qui ont quasi toutes les parties que l'on peut desirer dans vn excellent Orateur, sur lesquels les autres se peuuent former, ie toucheray seulement comme en passant les aides qu'ils peuuent tirer de ce Traité: ce qu'ils pourront estendre tant qu'il leur plaira. Je dy donc premiere-ment que le Predicateur doit cognoistre l'estenduë, & la force de sa voix, par exemple, si elle peut faire tous les degrez du Diapason assez facilement pour estre entenduë sur chaque degré. En 2. lieu, il doit remarquer le lieu auquel elle a plus de force & de vigueur, afin d'en vser en expliquant les menaces de Dieu, & les autres paroles qui desirent le ton de la cholere: mais parce que les menaces sont quelquefois plus grandes, & d'autrefois moindres, il faut diuiser ce ton, ou plustost, ce son de la voix en autant de degrez qu'il y a de differentes menaces, & reprehensions ou reprimandes, afin d'apporter autant de iugement à la prononciation, qu'au choix & à l'ordre, ou à l'arangement des paroles.

En 3. lieu, il doit s'estudier à bien faire les accents de la passion, sans neantmoins franchir les bornes de la modestie d'vn Orateur Chrestien, de peur de se rendre ridicule, & d'empescher le fruit de la parole diuine, qui seule peut percer, & penetrer les cœurs de ceux qui la considerent attentiuement. Or il est malaisé de croire la force desdits accents, si l'on ne les a experimentez, laquelle est si grande que ceux qui les font bien à propos peuuent faire trembler leurs auditeurs, encore qu'ils ne parlent à eux qu'en se ioüant, & par plaisir. Et peut estre que nostre Seigneur prononça ces paroles *Ego sum*, d'vn tel accent, & d'vn tel ton, qu'elles furent capables de faire trembler & tomber les Soldats qui le cherchoient pour l'arrester. Car l'esprit & l'oreille des auditeurs ont vn certain rapport à des tons, & à des accents qui sont capables de les esbranler, & qui les frappent si puissamment, lors que les paroles s'y rencontrent, que l'Orateur les conduit où il veut.

Il n'est pas necessaire de parler de chaque degré de la voix propre pour chaque Passion, puis que les predicateurs estant ordinairement Philosophes & Theologiens, peuuent conclure tout ce que l'on en doit tenir s'ils lisent ce liure, & ce que nous auons dit des degrez & interualles de la Musique & de la Voix: joint que ie donneray vn Traité entier des aides & des vtilitez que les Orateurs peuuent tirer de l'Harmonie Vniuerselle, & de la maniere qu'ils doiuent euitter, ou imiter les chants dans leurs Harangues & dans leurs Predications.



## IV. PARTIE.

*De la Rythmique, ou des mouuemens meſurez, de la  
Profodie, & de la Metrique.*

**N**E n'auois pas deſſein d'ajoûter aucune choſe à ce que j'ay dit de la Rythmique depuis la 19. Propoſition du liure des Chants iuſques à la fin, & particulièrement dans la 24. où j'explique les mouuemens de chaque eſpece de dances, & dans la 27. où l'on void 23. ſortes de mouuemens & pieds rythmiques ou metrique: mais puis que ie n'ay point encore traité des diuers ſignes dõt on a coutume d'vſer dans la Muſique pour ſignifier la diuerſité des temps, & la différente valeur des notes & des ſons, & qu'il eſt certain que noſtre langue Françoisſe eſt capable de faire toutes ſortes de vers meſurez propres pour la Muſique, comme j'ay deſia fait voir dans la grande Queſtion Harmonique ſur la Genèſe; ie mets les Propoſitions qui ſuiuent en faueur de la Rythmique, & de l'Art Metrique.

Or j'ay mis vne table des mouuemens Rythmiques à la page 179. du liure des Chants, laquelle peut ſuppléer ce que l'on pourroit icy deſirer pour la Profodie Françoisſe, qui contient la Rythmique neceſſaire à toutes ſortes de mètres ou de vers meſurez propres pour faire des Airs: j'ajoûte ſeulement icy que l'Art Rythmique a ſon eſtenduë auſſi grande que les nombres appliquez aux objets de la vûe, de l'ouïye, & du toucher; de maniere que l'entendement qui conſidere les nombres intellectuels dans leur pureté, deſcend à la matiere qui les accompagne, & qui les rend ſenſibles, afin de l'éleuer en quelque façon à vn eſtre intellectuel & raiſonnant, & de la dégager de l'alteration, de la mutabilité, & de la corruption.

## PROPOSITION XVII.

*La Rythmique eſt vn Art qui conſidere les mouuemens, & qui regle leur ſuite & leur mélange pour exciter les paſſions, & pour les entretenir, ou pour les augmenter, diminuer, ou appaiſer.*

**C**ette deſcription contient les principaux effets & le plus haut deſſein de la Rythmique, ſoit qu'on la conſidere ſpeculatiuement, ou entant que Pratique, car ceux qui en vſent ſur les Tambours & les Trompettes, aux dances & balets, dans les Chants, & dans les vers, &c. n'ont point d'autre intention que de plaire aux auditeurs & aux ſpectateurs, ou de les exciter à quelque paſſion ou affection, ſoit de ioye ou de triſteſſe, & d'amour, ou de haine, &c. De là vient que les bons Poètes, comme Virgile, vſent des mouuemens prompts representez par les ſyllabes briefues, par les Daçtyles, les Anapeſtes, & autres pieds ſemblables pour donner vn ſemblable branle, ou vne ſemblable imagination au lecteur ou à l'auditeur. Or j'eſpere que l'on

entendra aisément les six liures de la *Rythmo-Metrique* de saint Augustin, & ceux de Terentian, d'Ephestion, d'Aristide, Quintilien, de Martianus Capella, & des autres, par la lecture de cette quatriesme partie, laquelle contient tout ce qu'ils ont de meilleur & de plus considerable sur ce sujet. Il est certain que ces mouuements estant bien reglez & arrangez ont vne grande puissance sur l'esprit, ou sur le sang, & les autres humeurs, puis que plusieurs se sentent portez à chanter & à dancier à la cadence lors qu'ils voyent cet exercice, encore qu'ils n'en eussent nul dessein, & que comme nous baillons souuent en voyant bailler les autres, l'on se trouue aussi chantant, saurant, ou dançant, sans aucune deliberation precedente, que la nature imitatrice deuanee en plusieurs de ses mouuemens. D'où il est aisé de conclure que celuy qui donne de plus beaux mouuemens à ses Airs, & qui imprime mieux la passion de la lettre aux auditeurs, doit estre preferé à tous les autres. Mais il semble aussi difficile de prescrire quelle doit estre la suite desdits mouuemens pour exciter les auditeurs à la passion donnée, comme de donner les interualles harmoniques, & leur suite, c'est à dire, comme de faire des chants propres pour la mesme fin. Et bien que l'on ne change pas entierement l'espece ou le genre du mouuement, quand on vse de 2. 4. 8. ou 16. notes crochües, ou doubles, & triples crochües, au lieu d'une note blanche ou noire, neantmoins l'effet est different à proportion que cette diminution éloigne les mouuemens plus tardifs de leur simplicité; & fait souuent que l'on ne comprend plus l'espece du mouuement; comme il arriue qu'il est beaucoup plus difficile de comprendre vne raison expliquée en grands nombres, que lors qu'elle est contenuë dans ses termes essentiels, primitifs, & radicaux; par exemple, la raison sesquioctave du ton majeur est plus difficile à comprendre de 36. à 32. que de 9. à 8. qui sont differentes de la seule vnité. Or si les Musiciens & les Poëtes François ne veulent ou ne peuvent s'acoustumer aux noms que les Auteurs Grecs & Latins ont donné aux mouuemens ou aux pieds, & aux vers, ils les peuvent changer; par exemple ils peuvent nommer le *Pyrrichi-Anapeste*, le mouuement ou la cadence dont on exprime la marche François sur le Tambour, parce qu'on le bat en cette façon  $\circ \circ \circ \circ -$ : L'on peut voir les autres pieds, & toutes sortes de vers expliquez par notes, dans le 5. 6. & 7. liure de Salinas, & tout ce que j'ay dit des pieds Rythmiques & Metriques, dans le premier Theoreme du 2. liure du Traité de l'Harmonie Vniuerselle, sans qu'il soit besoin de le repeter icy, où ie montre la maniere de reduire toutes sortes de pieds metriques, ou de mouuemens mesurez en vers, afin de ioindre la Rythmique à l'Harmonie. Et pour ce sujet ie mets icy toutes les especes de pieds metriques en notes de Musique, afin qu'ils seruent pour entendre ce qui suit, car toutes les sortes de vers en sont composez. Le nom de chacun est sur les notes qui le representent: Il faut seulement remarquer que chacun peut estre dissous ou diminué en vn plus grand nombre de notes ou de temps, commel'on void au quatriesme Epitrite, lequel est dissous & diminué par 16. crochües.

## Table de vingt-sept pieds Métriques ou mouemens Rythmiques.

Pyrriche. Iambe. Trochee. Spondée. Tribrache. Dactyle. Anapeste. Scolien. Cretique. Bacchean.

Palimbacem. Molosse. Proceleusmaticque. 1. Pzon. 2. Pzon. 3. Pzon. 4. Pzon.

Ionique majeur. Ionique mineur. Choriambic. Antispastic. Tautopodie Iambique. Trochaïque. 1. Epitrite.

2. Epitrite. 3. Epitrite. 4. Epitrite. 4. Epitrite dissous, ou diminué.

## PROPOSITION XVIII.

Reduire toutes sortes de pieds, ou mouemens Rythmiques en vers : & expliquer les caracteres necessaires pour cet effet : où l'on void le nombre, la valeur, & la vraie prononciation des lettres de l'Alphabet.

**I**E ne veux pas m'arrester à preuuer que nostre langue Françoisse a trois sortes de temps, aussi bien que les Grecs & les Latins, parce que ie l'ay fait assez au long dans le 7. 8. 13. & 16. article de la 57. question sur la Genese, & que chacun se peut satisfaire & conuaincre soy-mesme en faisant reflexion sur les temps differens qu'il donnera à chaque syllabe en prononçant. Or puis que les Airs & les Chançons dont on vŕe maintenant, ou qui ont esté & seront tousiours en vŕage, tandis que l'on s'exercera aux chants & aux vers, se rapportent aux mouemens ou pieds, dont Anacreon, Pindare, Horace, & les autres Poètes tant Grecs que Latins ont composé leurs vers, il n'est pas hors de propos d'vŕer de leurs termes. Je di donc premierement qu'ils ont distingué leurs vers en *parfaits*, *abondans*, & *diminuez* : Les *parfaits* sont ceux ausquels il ne manque nul pied, ou nulle syllabe, ils les nomment *acatalectiques* ; s'il leur manque vne syllabe, *catalectiques* ; & si leur en manque deux, *brachycatalectiques*, ce qui peut se rapporter aux differentes cadences, & aux dances, ausquelles il manque quelque pas, ou qui en ont plus qu'il ne leur en faut. Mais il est difficile de faire gouster les noms, la suite, & le plaisir de ces pieds ou mouemens reglez, & des vers qui en sont composez, à nos Musiciens, c'est pourquoy ie ne mets pas icy la version d'Ephestion, lequel explique fort exactement toutes les especes de vers vŕitez par les Poètes Grecs, de peur de prendre beaucoup de peine qui ne leur seruiroit peut estre de rien, car ils ne veulent pas estre gŕez, & aiment mieux suiure les mouemens qui leur viennent dans l'imagination, que d'estre contraints par aucune regle, parce qu'ils ont plus de diuersité, & qu'ils n'ennuyent pas si tost que les vers hexametres, pentametres, saphiques, & les autres, qui vont

toujours d'une mesme cadence. Il est neantmoins necessaire qu'ils connoissent les syllabes longues & briefues pour faire des Chants & des Airs parfaits, c'est pourquoy ie les explique dans la Prop. qui suit, afin qu'ils ioignent la Rythmique à l'Harmonie, c'est à dire les beaux mouuemens à l'excellente modulation.

Quant aux caracteres ou lettres propres à marquer, & à escrire toutes sortes de pieds & de vers, il y a fort long temps que plusieurs ont maintenu que les 23. lettres de nostre alphabet ne fussent pas; de là vient que Honorat Rambaud Maistre d'Eschole à Marseille, a fait vn traité de l'abus que l'on commet en escriuant, auquel il essaye de remedier par 52. caracteres, dont il nomme les consonnes *masles*, & les voyelles *femelles*. Or ce liure fut imprimé l'an 1578. & est digne d'estre leu, pour les gentilles comparaisons dont il use pour exprimer la grande difficulté que l'on a d'enseigner les enfans à lire. Du depuis Simon Docteur en Medecine a voulu donner la vraye maniere d'ortographier, dans le liure qu'il feist de ce sujet l'an 1609. où il desire que l'on double les voyelles, lors que les syllabes sont longues. Baif, Nauiere, & plusieurs autres, ont aussi trauaillé sur cette mesme difficulté, dont on peut voir vn grand nombre de particularitez dans la 57. Question sur la Genese, où j'ay mis l'alphabet de Baif avec plusieurs exemples en vers, qui sont escrits avec ses caracteres. Mais il semble qu'il n'est pas impossible de faire toutes sortes de vers mesurez sans changer de caracteres, & sans en ajoûter de nouveaux, lesquels il est difficile de faire embrasser, comme l'experience a fait voir depuis le temps que l'on a commencé à escrire de cette matiere: & il suffit de retrancher les lettres superflües des dictions auxquelles elles ne seruent de rien, comme l'on fait peu à peu. Je remarqueray seulement que les vns ont désiré que l'on escriuist les syllabes longues avec les voyelles redoublées, par exemple cette diction âge, en cette facon *aage*, & dist, *diit*, & voulust *voulunt*, &c. & que les autres ayment mieux escrire avec l'accent circonflexe âge, dit, voulût, &c. ou *Age, dit, voulût*, &c. Quoy qu'il en soit, il suffit qu'on sçache la vraye prononciation de chaque diction, pour faire des vers mesurez propres pour les Airs, soit qu'on retranche les lettres superflües, comme celles de *vouldroient* en escriuant *voudrét*, & de mille autres semblables, où en les laissant dans leur premiere ortographe: Car bien qu'il soit plus conforme d'ecrire comme l'on prononce, afin que la copie réponde à son original, quelques-vns ayment mieux retenir l'ancienne orthographe, afin que l'écriture se ressente de sa source, & que l'on se souuienne des mots Hebreux, Grecs, ou Latins, d'où nos dictions Françoises sont deriuées, & qu'elles rendent hommage à leurs auteurs. Voyons maintenant les syllabes longues, douteuses, & briefues.

Il faut donc premierement remarquer que les syllabes qui sont longues en Latin, sont fort souuent briefues en François; par exemple, la premiere syllabe de *clement* & *prudent* est briefue en François, & longue en Latin; & celle de ces deux mots *rose* & *posée* est longue en François, & briefue dans les dictions Latines *rosa* & *posita*.

En second lieu, qu'il faut establir plusieurs sortes de voyelles, à sçauoir vn long, vn commun, ou douteux, & vn brief: l'on pourroit marquer le long avec vn accent circonflexe, le douteux avec vn aigu, & le brief avec vn point, en cette maniere â, á, à, quoy que l'on n'ait besoin de ces accents

que pour les estrangers, qui ne sçauent pas prononcer nos dictions. Quant à la seconde voyelle *e*, il y en a semblablement trois, à sçauoir le féminin, qui est fourd, & mol, comme le *scena* des Hebreux, & qui ne se prononce point à la fin des dictions qui sont suiues d'un mot commençant par vne voyelle; c'est pourquoy il seroit à propos de l'oster, en mettant vne virgule pour signifier son absence, comme l'on void en ces mots, *il chemin' à pied*, pour *il chemine à pied*: ce qui se pratique par plusieurs il y a long temps, particulièrement dans les vers rimez.

Le second *e* s'escrit avec vn accent aigu, *é*, & se prononce comme l'*e* Latin du vocable *domine*. Le troisieme se prononce à bouche ouuerte, comme en ces mots *teste*, *feste*, &c. au lieu desquels il faudroit escrire *tête*, *fête*, afin que nul ne prononçast la lettre *f*: car il seroit bon d'oster les lettres superflus de nostre escriture, c'est à dire celles qui ne se doiuent iamais prononcer, afin de mieux establir la quantité, ou le temps des syllabes Françoises, de sorte que cet *é* s'escriroit avec vn accent circonflexe pour signifier sa longueur & sa prononciation entre *a* & *e*. A quoy l'on peut ajouter la syllabe *eu*, qui se rencontre dans plusieurs dictions tant au commencement, qu'au milieu, & à la fin, car elle est plustost vne voyelle qu'une diphthongue, & est indifferente, ou douteuse, comme en ces mots *Dieu*, & *veu*.

La 3. voyelle est *i*, auquel on doit allonger la queüe lors qu'il est consone, comme en ce mot j'ajoute: or l'*i* voyelle est commun, c'est à dire tantost long, & d'autresfois brief. L'accent circonflexe est propre pour signifier sa longueur, *î*.

La 4. voyelle est *o*, qui se peut escrire avec le mesme accent, quand il est long; il peut aussi seruir pour tous les endroits où la syllabe ou diphthongue *au* se prononce comme l'*ô* long; par exemple ces 5. mots, *causes*, *faux*, *maux*, *pastureaux*, & *hauts*: se peuuent ainsi escrire *côses*, *fôx*, *môs*, *pastureôs*, & *hôs*; quoy que l'on puisse rapporter cet *au* à la voyelle *a*, puis qu'elle se prononce entre *a* & *o*.

La dernière voyelle est *u*, qui se prononce comme l'ypsilon des Grecs: & quand il est consone il faut l'escire ainsi, *u*; quelques-vns reduisent la syllabe *ou* à cette voyelle, comme *eu* à l'*e*, & l'*au* à l'*ô*, car il semble que la syllabe, *ou*, n'est pas diphthongue, puis qu'elle est quasi tousiours briefue, comme l'on experimente dans les dictions *soudain*, & *mourir*, si ce n'est quand la position la fait longue, comme en ces dictions, *nourrir* & *rouller*: de sorte que nous auons dix voyelles en nostre langue, comme l'on void en cette table qui

Table des dix voyelles.

a	auoir.	o	operer.
e	dire.	ô	lôs.
é	diré.	au	hôt.
è	fête.	u	iurer.
eu	meure.	ou	soudain.
i	imprimer		

contient vn exemple pour chaque voyelle: or l'on pourroit escrire les deux voyelles qui répondent à ces trois syllabes *au*, *eu*, & *ou*, en cette maniere *â*, *ë*, *ô*, ou en telle autre sorte que l'on voudra.

Mais outre ces voyelles il y a plusieurs diphthongues, dont l'une est formée d'*a* & *i*, comme l'on void dans ces mots, *paier*, & *raier*, dans les-

quels *ai* ne fait qu'une syllabe. La 2. est composée d'*e* & *i*, comme en ces vocables *sein*, *plein*, *humein*, &c. car ces mots sont mieux escrits par *ei*, que par *ai*, si l'escriture suit la vraye prononciation Françoisse, quoy qu'ils viennent des vocables Latins *planus* & *humanus*, dont il ne faut pas suiure l'ortographe, autrement

autrement il faudroit escrire *paire*, & *madre*, au lieu de *pere* & *mere*, & *mair* pour *mer*. Et parce que l'on n'entend quasi que l'e dans ces mots, quelques-uns ont creû qu'il se pouvoit rapporter à l'é aigu, afin d'écrire *humén* pour *humain*.

La 3. diftongue est composée de l'e & de l'o, comme en ces mots *beô*, *eô*, au lieu de *beau*, & *eau*. La 4. est composée d'i & d'é, comme l'on void en ces mots *ciel*, *bien*, *fier*, &c. & lors qu'il ne faut pas prononcer la diftongue, l'on met deux points dessus, comme en ce mot *fier*, lots qui signifie *fidere*, car l'autre signifie *ferox*. Ce qu'il faut remarquer pour toutes sortes de verbes, qui se prononcent par dierèse, comme en ceux cy, *marier*, *enuier*, &c. au cōtraire des noms *meurier*, *halier*, &c. qui se prononcent par synerèse. Quant aux mots qui se terminent en *ien*, ils font deux syllabes, comme *ancien*, *terrien*, & *mien*, excepté quelques-uns qui n'en font qu'une, comme *Chrestien*, &c. Or l'on pourra tousiours distinguer les 2. syllabes par deux points mis dessus.

La 5. diftongue, ou plustost triftongue est composée de i, e, & u, comme en ces mots *Dieu*, & *lieu*, qui sont difficiles à prononcer aux Allemans, c'est pourquoy on les fait premierement prononcer *Diu*. La 6. est composée d'i & d'o, comme en ces dictions, *allions*, *venions*, &c. esquelles *io* ne fait qu'une syllabe, quoy qu'il en face deux dans les mots *union*, *scorpion*, &c. & dans les presens pluriers des verbes terminez en *ier*, car *lier* & *marier*, prononcent *io* en deux syllabes dans *liions*, & *marions*, encore qu'on n'en face qu'une syllabe dans leurs imparfaits *liions*, *marions*, &c. Or ceste diftongue peut estre precedée par la diftongue *ai*, & *ui*, d'ont nous parlerons apres, comme dans *paions*, & *apuiions*, c'est à dire, *soluebamus*, & *fulciebamus*.

La 7. est ordinairement escrite par *oy*, comme aux vocables *Roy*, *Loy*, &c. quoy qu'elle puisse estre escrite avec vn o, & avec l'é aigu, *Roé*, & *loé*, qui fait l'admiration des enfans au lieu de *voé*. La 8. est *iii*, facile à prononcer dans le mot *aujourd'huy*. La 9. est vne diftongue, qui sert pour prononcer les verbes terminez en *oyer*, & quelques dictions qui finissent par l'e feminin, comme *coye*; dont on peut approcher en ajoutant la 4. diftongue *ié* à la 7. *oé* en cette maniere, *ploéier*, ou à la 4. *ié*, *metoéien*, &c. Quelques-uns ajoutent la dixième pour la derniere syllabe des futurs, qu'ils composent de l'é aigu, & de l'i, *éi*, au lieu de nostre *ai*, comme en ces verbes *diréi*, *feréi* pour *dirai*, & *ferai*, mais le seul é aigu suffit pour ces dictions *diré*, *feré*, &c.

Ces dix diftongues estant bien entendues, l'on n'aura pas besoin de toutes ces autres, *au*, *ay*, *ai*, *ei*, *eu*, *ie*, *io*, *oi*, *oy*, *ou*, *ui*, *uy*, *ia*, *ea*, *co*, *oe*, *eau*, *ieu*, *ail*, *eil*, ou *euil*, *ieil*, *oei*, & *oem*, qui sont en ces mots *maux*, *bay*, *vain*, *plein*, *peu*, *pié*, *disions*, *tenois*, *roy*, *doux*, *bruit*, *luy*, *diable*, *forgea*, *pigeon*, *boete*, *beau*, *lieu*, *vaillants*, *vermeil*, *souillé*, *dueil*, *vieil*, *œil*, & *œuvres*: car elles suffisent pour prononcer toutes nos dictions, c'est pourquoy ie les mets icy toutes ensemble; & viens aux Consonantes, qu'il faut mettre iusques au nombre de 29. pour faciliter la prononciation Françoisse aux estrangers, & quant & quant l'Art Metricque.

Nous auons donc premierement le b, qui se pronon-

Table des 10. diftongues.

ai	paier.
éi	plein.
éô	beau.
ié	ciel.
ieü	Dieu.
io	alions.
oé	moy.
ui	aujourd'huy.
ei	diréi.
oéi	loéier.

ce comme le  $\beta$  des Grecs, si nos brebis bêlent comme celles d'Aristophane. Et puis le  $k$  au lieu du  $q$ , qui est propre aux Latins, & au lieu du  $c$ , qui peut aisément decevoir le Lecteur, parce qu'il se prononce souuent comme  $k$ , & dautrefois comme  $f$  deuant  $e$  &  $i$ . La 3 est le  $c$  avec vne virgule dessous  $f$ , lequel vaut  $ch$ , par exemple, le  $f$ , seruira pour escrire Charles. La 4 est  $d$ , & la 5  $f$  qui seruira pour  $ph$  en cette diction philosophie, & dans les autres semblables. La 7 est le  $g$  qui se prononcera tousiours de la gorge, comme en la diction *synagogue*; & lors qu'il se prononce mollement, comme l' $j$  consonne, l'on vsera de cet  $j$ , par exemple l'on escrira pour la diction *iugement*, *jujement*, & *pjion*, pour *pigeon*.

Quant à la 10. consonne  $b$ , il la faut oster des vocables, où elle ne se prononce point, encore qu'ils viennent des dictions Latines qui l'ont, comme sont *horribilis*, *humidus*, *historia*, *herba*, *hordeum*, car il faut prononcer *orrible*, *umide*, *istoire*, *erbe*, *orje*, mais il la faut prononcer en ces mots *hache*, *haut*, &c. quoy qu'elle ne soit pas dans les mots Latins *ascia*, & *altus*: de sorte qu'il ne faut pas suiure le Latin, autrement il faudroit escrire *ha* pour *a*, puis qu'il vient du Latin *habeo*, *habet*.

La 9.  $l$ , se prononce fermement comme en ces mots *las*, *rouller*, &c. mais il en faut mettre vne autre molle, douce, & mignarde, qui se prononce comme dans le mot *travail*; & pour ce sujet on met vn  $i$  deuant, dont on n'auroit pas besoin si l'on auoit vn caractere particulier, par exemple l'on peut mettre vn petit reglet dessus en ceste maniere  $l$ , comme font les Hespagnols sur leur  $n$  molle: or cette  $l$  sera la 10. consonne, &  $m$  l'onzième,  $n$  la douzième; l'Hespagnolle  $n̄$ , que nous n'aurons plus besoin de suppléer avec vn  $g$ , deuant, comme dans la diction *mignonne*, sera le treizième; quant à nostre  $n$  elle se prononce bien fort, comme l'on entend en la diction *n'a*. L'Italien vse aussi du  $g$  deuant  $l$ , afin de la rendre molle, comme dans ce mot *figlioli*. Or il est bon d'oster toutes ces superfluités si l'on veut perfectionner nostre Prosodie, autrement l'on prendra souuent les syllabes longues pour des briefues, comme la 2. du mot *Conseiller*, qui paroist icy longue par position, au lieu qu'elle est briefue, c'est pourquoy il faudroit escrire *Conseiler*.

A quoy l'on peut ajoûter que nous sommes inconstans dans la prononciation de ces deux  $ll$ , car elles se prononcent mollement en *famille*, & fort en *mille*. Le  $p$  est la 14. qu'il faut oster des mots où elle ne se prononce point, par exemple du mot de *compte*, comme  $b$  de celui de *Prebste*, & le  $c$  de *faict*: afin que nostre idiome soit pur comme sa prononciation, & qu'il ait vne ortographe laquelle produise vne bonne prononciation chez les estrangers, comme la prononciation doit produire vne bonne escriture. La 15.  $r$  s'appelle lettre canine; la 16. est  $f$  qu'il faut prononcer fort par tout où elle se rencontre, comme l'on fait dans *salut*, ou si l'on veut encore la prononcer mollement comme  $z$  en ce mot *ayse*, & dans plusieurs autres, il faut auoir deux sortes de  $f$ , comme de  $n$ , & de  $l$ , car il n'est pas à propos de doubler  $f$  comme l'on fait en *assister*, pour signifier qu'elle se prononce fort, de peur que l'on croye que la syllabe soit longue par position, au lieu qu'elle est briefue. Le  $t$  est la 17, dont il ne faut plus vser au lieu de  $f$ , comme l'on fait dans *patience*, qu'il faut escrire *passiense*, car si l'on vse du  $c$  au lieu du  $k$ , il faut tousiours le prononcer fort, comme en ce mot *car*: quant au  $t$ , il faut tousiours le prononcer fort, comme l'on fait dans *question*: autrement il est tres-

difficile que les estrangers puissent sçauoir quand il se doit prononcer mollement, comme en *partial*, ou durement, comme en *partie*, car quelques regles qu'on apporte pour la douce ou la dure prononciation, il est tres-difficile d'en comprendre la pratique, laquelle est tres-facile, si on la prononce tousiours d'une mesme sorte, & qu'on mette *f* où l'on a coustume de le prononcer mollement. La 18. est *v*, qui se prononce tousiours comme dans le mot *verd*. *z* est la 19. qui se prononce tousiours comme *f* molle, dont elle tient la place en *saison*. *x* est la vingtiesme, au lieu de laquelle on pourroit vser de *cs*. Venons maintenant aux syllabes longues & briefues.

## PROPOSITION XIX.

*Determiner toutes les syllabes Françoises qui sont longues, briefues, ou douteuses, & donner des regles pour ce sujet: & par consequent establir la Prosodie Françoisse.*

**P**uisque la quantité ou le temps de nos syllabes ne suit pas la mesure des syllabes Latines, comme l'on void en *aspirons*, & *respiros*, dont la 2. syllabe est briefue, encore que la 2. de *respiro* & *aspiro* soit longue, il faut mesurer nos quantitez par la vraye prononciation, & par l'accent François, sans nous arrester à la fontaine d'Hypocrene, ou au Tibre, dont la Seine & la Loire ne prennent pas leurs eaux.

Or la premiere regle sert pour *e*, lequel est tousiours bref, quoy qu'il soit dans la 2. & dans la 3. personne pluriere des Verbes, & quelque position qui sy rencontre, comme l'on void en ces exemples *tu parles*, *ils parlent trop*, & dans ce distique mesuré.

*Ses yeux chastes rians sont traits qui forcent la raison,*

*Et ses afables deuis chaines liantes d'amour.*

C'est pourquoy l'on pourroit escrire la fin de ces mots sans *u*, *f* & *t* en ioignant vn petit trait apres pour signifier qu'ils sont absens, par exemple, *force-la raison*, pour *forcent*, &c. mais il suffit de sçauoir que ces syllabes sont tousiours briefues: & puis cette syllabe se doit prononcer, car l'on ne dit pas pourquoy *force-ils*, mais pourquoy *forcent-ils* la raison. L'on seroit peut estre mieux fondé d'escrire ces pluriers sans *n*, parce qu'elle ne s'entend pas, & que *forcent* se prononce comme *forcet*, dont la derniere syllabe *cet* se prononce comme quand on impose silence par le sifflement *cet*.

La 2. regle appartient à la syllabe *au*, qui se prononce comme l'o long; ce qui est tousiours vray, comme l'on void en *ôtel*, *ôtant*, *preuôt*, & *defôt*, pour *autel*, *autant*, *preuost*, *defaut*: si ce n'est qu'une voyelle ou vne distongue suiue apres, comme en cet exemple, *noyau* ouuert, car *au* ou *ô* est bref.

La 3. regle sert pour l'*e* ouuert qui se trouue en *fête*, pour *feste*, &c. *bête*, *forêt*, &c. pour *beste*, *forest*, &c. dont on excepte les monosyllabes communes ou indifferentes *es*, *mer*, *ter*, *ses*, *les*, *tres*, *des*, &c. car on les peut faire briefues, comme il arriue lors qu'on prononce *mes amis*, comme si l'on disoit *ms amis*, ou *més amis*. Or cet *e* long se rencontre en plusieurs dictions, comme en *succés*, *orézon*, *mézon*, & *ez* adiectifs feminins terminez en *esse*, comme *Duchesse*, &c. mais non en *tristesse* & *richesse*, qui ont leur seconde syllabe briefue.

La 4. regle appartient à toutes les voyelles, qui sont briefues deuant vne

autre voyelle, ou vne diftongue, par exemple *i* deuant *e* est bref dans *chatier*, & *u* deuant *a*, comme en *tu as*, & *i* deuant la diftongue *oi*, en *mon cri oiant tu criois*: or cette regle n'a point d'exception.

La 5. regle est pour les diftongues, qui sont tousiours longues, pourueu qu'il ne suiue point d'autres diftongues ou vne voyelle, car pour lors elles sont toûjours briefues: nous sommes plus constans dans cette regle que les Grecs, qui la font quelquefois longue deuant vne autre diftongue ou voyelle: le vers exametre qui suit, monstre la verité de cette regle.

*Pourquoy à sauls de moutons ô mons bondîtes-vous ainsi?*  
*En Dieu étant apüié, &c.*

La 6. regle est pour les autres voyelles. Nos *a, é, i, o, u,* & *ou*, qui terminent vn vocable final, sont indifferens ou douteux. Ce que l'on void dans les deux vers mesurez A sclepiadeens qui suiuent, car le premier *é* du premier vers est long, & le 2. est bref; le *ra* du premier est long, & celui du 2. est bref; le premier qui est bref, le 2. est long; le premier *peu* est long, & le 2. bref, &c.

*Prizé prizé sera non qui voluptueux,*

*Mais qui peu repeu vit, & sera vertueux.*

Il faut dire la mesme chose des autres voyelles & des syllabes qui sont dans la regle.

La 7. regle, est pour les syllabes finales qui ont quelqu'une des voyelles précédentes, & qui sont indifferentes: Or elle sert seulement pour les 7. voyelles qui se rencontrent en ces dictions *mal, aler, honneur, vous, on, un, amour*, qui sont indifferentes en leur quantité, si ce n'est que la consone qui suit les rende longues par position: l'exemple de cette indifferance se void dans ce distique.

*Sur le felon Basilic, & l'Aspic auancé tu iras,*

*Et fouleras le Dragon, & Lion en t'en alant.*

Il y a neantmoins quelques syllabes qui sont tousiours longues, comme *à en degât, i en fit, &c.* qu'il faut reseruer pour les exceptions.

La 8. regle est pour la position ou rencontre de 2. ou plusieurs consones qui rendent les syllabes longues, si ce n'est que l'une soit liquide, à sçauoir *l, r, m & n*, qui rendent quelquefois la syllabe briefue, & d'autre fois longue. Ces dictions *éclair, sangler, regler, & peupler*, monstrent *l* conjointe dans vne syllabe avec d'autres consones; & ces autres *libre, sacré, degré, &c.* font voir la mesme chose pour *r*: mais elles ne sont pas liquides dans *barrer, & branler*, parce qu'elles font leur syllabe sans l'autre consone: le distique qui suit explique la regle.

*Libre ie veux sacrer librement, & consacrer ofrant*

*Pour mon ofrande le corps réglé, de cœur le reglant.*

L'*ô* & l'*é* empeschent cette indifferance des liquides, car *ôtre & être, &c.* sont tousiours longs, & l'*e* feminin est tousiours bref, comme en *repris, retrait, &c.* les noms terminez en *âtre & acle* sont aussi tousiours longs, *idolâtre, miracle, & cable, &c.* Quant au redoublement des consones, il n'en faut point vser dans les syllabes briefues, par exemple, il faut escrire *homes, toner, doner, so-*

ner, couler &c. avec vne seule consonne, puis que leurs premieres syllabes sont briefues; comme il faut escrire *casser, passer, &c.* avec deux *s*, puis que la premiere syllabe est longue, si ce n'est que l'on mette l'*á* circonflexe en la place de ce redoublement. Or la position se peut faire au commencement, au milieu, & à la fin d'une diction apres ces 7. voyelles *a, e, i, o, u, en, ou.*

La 9. & derniere regle contient tout ce qui reste pour composer des vers mesurez, sans qu'il soit besoin de l'ayde des Latins ou des Grecs, car nous faisons la 2. syllabe d'Arion, & de Lycaon, & la premiere de *vanité* briefues, encore qu'Athenes & Rome les allongent. Or ceste derniere regle monstre que lesdites 7. voyelles sont briefues, tant au commencement qu'au milieu, comme l'on void en ces mots, *apert, aparence, edit, medecin, note, colorer, suputer, courir*: dont on excepte quelques circonflexes, comme *máin, gíter, nommément, goulúment, &c.* Si l'on entend ces neuf regles, l'on pourra composer toutes sortes de vers mesurez en François: i'ajoute neantmoins la quantité de chaque voyelle deuant chaque consonance, afin que cet Art soit compris plus aisément. Il faut donc premierement faire la voyelle *a* briefue au commencement, & au milieu de la diction de deux ou trois syllabes, de sorte que le dissyllabe soit vn pied iambique, propre pour la fin du pentametre; & que le trissyllabe soit vn bacchean propre pour finir le vers hexametre, comme l'on void dans la table qui suit.

Il est encore brief aux syllabes du milieu, comme en *exhaler, aualer, afamer, abatant, amateur, consolateur, &c.* quoy qu'il soit long en Latin. Mais quand il est suiuy de *x* ou *z*, *axe, razer*, ou de *l* molle *vale batale, pour vaille, & bataille*, ou lors qu'il est circonflexe, *háter, &c.* ou qu'il est dans les feminins terminez en *ation*, comme *nation, &c.* il est long, comme il arriue semblablement aux premieres syllabes d'*áge, fácher, gráce, &c.* comme l'on sçaura aisément par la seule prononciation.

La voyelle aiguë *e* est aussi briefue deuant toutes les consonances, excepté *x*, car elle est briefue deuant *z* en ces mots *pezzer & mesurer, &c.* où elle se prononce souuent comme l'*e* feminin: or la table qui suit monstre les exemples.

Il faut excepter l'*e* circonflexe en ces mots *agréra, reglément, &c.* Quant aux substantifs formez des verbes *regler, traiter, banir, & agrandir*, ils font l'*e* brief, *reglement, traitement, banissement, &c.* car il est feminin: ce qui arriue encore aux aduerbes *subitement, finement*, & aux autres formez de l'adjectif feminin *bonne, fine, &c.* mais ils sont longs quand ils sont formez du participe feminin, comme de *ferrée, separée, &c. ferrément, separément, & infiniment, & núment*, d'infinie & de nuë.

La voyelle *i* est aussi briefue au commencement & au milieu deuant vne seule consonne, comme l'on void en *brider, & brigand*: dont il faut excepter les optatifs *punissent*, & les preterits & autres temps *fimes, firent, iras*; & quand il est deuant *z* en *prizer, atizer, &c.* laquelle rend aussi l'*o* long en *ózer, róze, chóze, &c.* au-

Table des ditions dissyllabes &amp; trissyllabes.

b	abus	abonder.
c	acord	acorder.
c	acét	aceter.
d	adonc	adapter.
f	afin	afermir.
g	hagard	aguifer.
h	ahant	ahontir.
j		ajancer.
l	aler	alonger.
m	amour	amander.
n	banir	anoncer.
p	apát	apartient.
r	arét	aréter.
f	afaut	afailir.
t	ateint	atenter.
v	avant	ayizer.

Table des dissyllabes &amp; trissyllabes.

b	brebis	
ç	eçet	eçauder.
c	ecart	écorner.
d	edit	édenier.
f	defaut	defaillir.
g	regent	regarder.
j	sejour	sejourner.
l	peler	epeler.
m	semer	emailler.
n	denier	déuancer.
p	repos	reposer.

tiement il est bref tant au milieu qu'au commencement en ces mots *odeur*, *oranger*, *adorer*, &c. La prononciation enseignera le reste. *Butin* & *murer* montrent la mesme chose de la voyelle *u*, qui est longue deuant *z* en *uzer*, & ez preterits *fumes*, *furent*, & en *brûler*, &c. La syllabe ou lettre *eu* est aussi briefue en *pleurer*, *demeurer*, &c. & longue deuant *z* en *creuzer*, & ez deriuez de *seur*, *peur*, *heur*, *meur*, *peureux*, *heureux*, *meûrir*, &c. Or cet *eu* se change souuent en *û*, comme nous *lumes*, *dumes*, *elûrent*, pour nous *leumes*, *deumes*, *cleurent*. En fin la voyelle *ou* est briefue en *couler*, *soudain*, &c. & longue en *doûce*, *boûcher*, &c. où elle est circonfléxe. Quant à l'*ô*, & l'*é* longs, ils ne sont iamais brefs deuant vne consonne.

Mais il faut remarquer que les licences des Grecs & des Latins ne doiuent pas estre permises dans la poésie Françoisé, de peur qu'elles nous engendrent toutes les difficultez de leurs *metaplasmes*, *ectases*, *protheses*, *epentheses*, *paragoges*, *synalephes*, &c. qui osteroient la facilité, la beauté, la constance, & la naïueté de nostre langue. Nous pouons neantmoins alonger la premiere syllabe des mots poly-syllabes, dont les 3. premieres sont briefues, pour les faire entrer dans les vers hexametres, comme dans ces deux dictions *misericorde*, & *opinion*.

*Misericorde, Seigneur, par ton grand nombre de douceurs :*

*L'opinion des grands opinans font opiniastrer.*

Ce qui est encore permis en ces mots *sedition*, & *laborieuse*, mais il ne faut pas se licentier dans les autres dictions qui en viennent, par exemple, en *opinans* & *labeur*, ny dans la repetition des consonnes pour alonger les syllabes briefues, comme ont fait les Latins en *relligio*, & *quattuor*, &c. tant parce que nous auons plus besoin de la parrelipse pour retrancher les lettres superflues, que de la prosthese pour en ajouter où il n'est pas necessaire, que parce que ce n'est pas cette addition, mais la seule raison, qui nous doit faire alonger les syllabes en de certains mots.

#### PROPOSITION XX.

*Expliquer tout ce qui appartient aux pieds Metriques, & aux vers mesurez, & particulièrement à l'Exametre, au Pentametre, & au Saphique.*

**E**Ncore que les syllabes des vers rimez soient nommez pieds par quelques-uns, & consequemment que le vers Alexandrin ou Heroïque ait douze pieds, neantmoins le pied mesuré, qui sert à faire des vers semblables aux Grecs & aux Latins, a pour le moins deux syllabes, & souuent trois ou quatre: de là vient que le vers hexametre n'a que six pieds, quoy qu'il ait du moins 13. syllabes, & qu'il en puisse auoir 17. commel'on void en ces deux vers.

*Aeneas mæsto defixus lumina vultu.*

*Quadrupedumque putrem sonitu quatit ungula campum.*

Quant à la valeur de tous les pieds qui seruent aux vers mesurez, ie les ay desia expliquez ailleurs, c'est pourquoy ie remarque seulement icy que tous les pieds sont composez de syllabes longues ou briefues, & que ce que nous dirons de la mesure des vers, se peut appliquer à celle des dances & de tous les airs & les branles; &c. que l'on touche sur les instrumens; de sorte que les Compositeurs de Balets & de Pas peuuent grandement profiter à la lecture de ce liure.

Or l'un des plus excellens vers est appelé *Hexametre*, à raison qu'il a six pieds, dont le 1. 2. 3. & 4. sont dactyles ou spondées, comme l'on veut, n'y ayant que le 5. lieu lequel oblige toujours au dactyle, & le six au spondée. Il faut neantmoins remarquer qu'il est permis de mettre vn spondée au 5. lieu, lors que le sujet le requiert, comme a fait Virgile dans son *Procumbit humi bos*, & dans son *Incrementum*, & Baif dans le 58. vers de sa traduction du Cantique, *Audite cæli quæ loquor.*

*Et de l'amere douleur de la peste cruel' infectez.*

Et dans le 6. du 103. Pſalme.

*D'eaux attachez repara comme d'un lambris suspendu.*

Lesquels j'ay donné tous entiers à la fin du Commentaire sur la Genese, où l'on void vn grand nombre de toutes sortes de vers mesurez François, sans qu'il soit necessaire de les repeter icy. Ces vers seruent aux ouurages de longue haleine, comme l'on void dans l'*Æneïde* de Virgile, dans l'*Odyssée* d'Homere, &c. mais il suffit d'en donner vn seul exemple.

*Monde raconte le los du Tré-haut, & chante sa bonté.*

L'on acompagne souuent ce vers d'un pentametre, comme l'on void dans Ouide, Catule, Tibule, & Properce; & l'on appelle les deux ensemble vn *distique*: surquoy il faut remarquer que ce vers de cinq pieds se peut mesurer & chanter en trois manieres, comme l'on void par les caracteres des longues & des briefues, qui marquent sa quantité.

*Luths & Psalterions ioints à la Harpe sonex.*

Premiere maniere.	Seconde maniere.	Troisiesme maniere.
Luths & — —	Luths & — —	Luths & — —
Psalteri — ◊ ◊	Psalteri — ◊ ◊	Psalteri — ◊ ◊
ons ioints — —	ons — —	ons — —
à la Har ◊ ◊ —	ioints à la — ◊ ◊	ioints à la Har — ◊ ◊ —
pe sonex ◊ ◊ —	Harpe so — ◊ ◊	pe sonex ◊ ◊ —
	nez —	

Les deux derniers pieds sont anapestes dans la premiere maniere: la seconde a vne cesure ou coupeure au milieu & à la fin, & la troisieme a vn choriambique, & vn bacchean au 4. & 5. lieu: quoy que ces differentes manieres gardent toujours vn mesme temps: ce qui arriue aussi à l'exametre, qui n'a toujours qu'un mesme temps, soit qu'il n'ait que des dactyles ou des spondées, c'est pourquoy il est aisé de chanter toutes sortes de ces vers sur vn mesme chant, en diuisant vne note en 2. pour changer les spondées en dactyles, ou en n'en faisant qu'une de deux pour changer les dactyles en spondées.

Il faut encore remarquer que ce vers exametre est d'autant plus excellent que ses dictions & ses mesures sont plus enclauées les vnes dans les autres, comme il arriue lors que chaque diction appartient à deux pieds, ce qui se void en ces deux vers.

*Sus delogez vitement de ce lieu, car voici l'Eternel,*

*Gloire, cheuance, faueur, viendront chez Phyllis abonder.*

Toutesfois il suffit que le troisieme pied ne soit pas d'une seule diction separée de la 2. ou 4. Quant à la fin elle est excellente lors qu'elle se fait par vne diction de 3. syllabes, dont se forme le pied Bacchéen: Ce que l'on doit aussi

conclure de l'Adonique qui finit la strophe Saphique: quoy qu'une diétion de deux syllabes longues le finissent assez bien. Quant aux monosyllabes il les faut éviter tant que l'on peut, & renvoyer ceux de quatre & de cinq syllabes aux Grecs. Il ne faut pas aussi finir par une syllabe feminine. Pour le Pentametre, il suffit d'avertir que la cesure du troisieme pied doit estre à la fin d'une diétion acheuée, ou d'un monosyllabe; & qu'il finit excellemment par une diétion de deux syllabes, comme a toujours fait Ovide, qui ne finit jamais par un anapeste, comme cettuy-cy.

*Parce que tous mes os sont de fraieur étonéz,*  
Lequel finit mieux ainsi:

*Pource que tous mes os sont étonéz de frayeur.*

Or il ne doit jamais estre seul sans un hexametre precedent, dont voici quelques exemples:

*Christ a passé du ciel au ventre, du ventre maternel  
Dans une grange, de là sur une tres-dure croix.  
Ainsi que dans les eaux plus saltere Tantale bruslant,  
Plus d'or a l'uzure, plus l'uzure cherche d'avoir.*

L'on peut mettre les vers saphiques apres les hexametres, que l'on dit avoir esté inventez par Saphon, laquelle est mise entre les Lyriques, & qui est louée par ce distique d'Antipatre Sidonien:

*Μνημοσύνη ἔλε θάμβος, ὅτ' ἔκλυε τῆς μελιφώνης,  
Σαπφῶς μὴ δεκάτῳ μουσῶν ἔχουσι βροτοί.*

Lequel Guillaume Nauiere exprime par ce distique François:

*Mnemosin', en s'étonant d'entendre la doucete Saphon,  
S'écria les mortels ont une Muse là-bas.*

Or le vers saphique est de douze syllabes reduites à cinq pieds, dont le 1. est un trochée, le 2. un spondée, le 3. un dactyle, & le 4. & 5. un trochée, il y a trois vers dans chaque strophe, avec un vers Adonique composé d'un dactyle & d'un spondée, comme l'on void dans cette strophe d'Horace.

*Sapius ventis agitatur ingens  
Pinus, & celsæ grauiore casu  
Decidunt turres, feriuntque summos  
Fulgura montes.*

*Fort souuent dez vents le pin est ébranlé.  
Et de plus grand saut une haute tour chet,  
Et le choc foudreux du tonnerre combat*

*Les cimes des monts.*

Or le troisieme pied, qui est dactyle, doit estre lié pour rendre le vers agreable, de sorte que la cesure soit la derniere syllabe d'une diétion, comme il arrive aux syllabes *tis, se, & res* des trois vers Latins; quoy que les monosyllabes ayent aussi bonne grace dans cette coupe, comme l'on void en *dez & grand* du premier & second vers François, car la cesure du troisieme est *dreux*. Surquoy il faut remarquer que les vers rimez ont tellement acoustumé nos oreilles à la cadence de la rime, qu'elle ne reçoit nul plaisir des vers mesurez, si quant & quant ils ne sont rimez, comme ceux-cy.

*Rendre par ces vers ie te veux Redempteur  
Graces, & chanter ta celeste grandeur,  
Eleu', ô bon Dieu ma deuote oraison  
Vers son orizon.*

Car bien que le Leonisme ne soit pas agreable au milieu & à la fin des vers Latins, neantmoins nostre François en reçoit de la grace: & nous experimenterons que ceux du Levant vsent de rimes dans leurs vers, comme l'on void parmi les Persans, les Hebreux, & les Turcs: de sorte qu'il seroit plus à propos de n'oster pas la rime de nos vers, & d'y ajoûter la mesure des vers Grecs & Latins; ou si cela est trop difficile, il suffit de garder la quantité des mesures qui se rencontrent dans les rimez: ce qui n'empeschera pas que ie ne parle des autres especes de vers mesurez, afin que chacun considere l'effort que les esprits de ce siecle ont fait sur ce sujet, & que leur inuention ne perisse pas entierement.

## PROPOSITION XXI.

*Expliquer le vers Phaleuce, l'iambique, le Trochaique, l'Alcmenien, & l'Asclepiadean.*

**L**E Phaleuce a cinq pieds comme le Saphique, dont le spondée est le premier, le dactyle est le second, & les trois autres sont trochées, comme l'on void en ces quatre vers, dont le premier a ses pieds marquez par les signes des longues & des briefues.

*En Dieu ferme de cœur remets ton espoir,  
Qui seul contre le mal te peut garantir:  
Car au temps limité de son vouloir saint  
Tes facheuses douleurs s'ecarteront loin.*

Il a sa cesure à la sixiesme syllabe au commencement du premier trochée, comme l'on void dans celuy d'Horace,

*Vitam quæ faciunt beatiorum.*

Quant au vers Iambique, il y en a de plusieurs sortes, dont les *senaires*, qui ont six pieds, sont propres pour les choses tragiques: leur sixiesme pied doit estre vn spondée: il reçoit au 1. 3. & 5. lieu l'iambe, le tribrache, le spondée, le dactyle, & l'anapeste, & dans le 2. 4. & 6. lieu, vn iambe, vn tribrache, & vn anapeste, lequel est aussi frequent dans les Comiques, qu'il est rare dans les Tragiques, comme remarque Ephestion dans son Manüel. Mais ie ne veux pas m'arrester à toutes les especes de *dimetres*, *trimetres*, & *tetrametres*, tant *Catalectiques*, qu'*Acatalectiques*, & *Hypercatalectiques*, puis que ie n'espere pas qu'on les mette en vsage. Or cette grande varieté de pieds, qui est permise dans l'iambe, le rend tres-aisé à composer, & luy apporte vne grande diuersité pour varier les mouuemens des airs de Musique: mais il est plus difficile lors qu'il est seulement composé d'iambes, comme l'on void en cet exemple, lequel est encore plus malaisé à cause de la rime:

*A l'aube du Soleil leuant  
Te plaize nostre Dieu viuant  
Preseruer en ta sainte main  
De tous sez anemis l'humain.*

Et cettuy-cy, lequel est dimetre comme l'autre, est plus aisé, parce qu'il n'est pas rimé.

*L'Eternel est le Dieu tréfort,  
Qui regne tout vestu d'honneur.*

Sedule a fait vn Hymne Iambique, dont les couplets suiuent l'ordre alpha-

betique, comme l'on void en nos Hymnes *A solis ortus cardine, Beatus autor: Casta, &c.* esquels il met indifferemment l'iambe ou le spondée au premier & au troisieme pied, mais le deux & le quatrieme sont toujours iambiques. Baïf fest fort exercé en cette poësie, comme l'on void dans plusieurs vers Dimetres, Catalectiques, Anacreontiques, dont voicy vn fragment, dans lequel il parle de Cupidon.

*S'il pleure garde toy bien  
D'estre deceu de ses pleurs;  
S'il rit ne sois adoucy, &c.  
Et sil vouloit te baiser  
Refuse, fuy: ce baizer  
Est faux, & traitr' & mortel,  
Sa bouche n'est que poison, &c.*

Le vers Trochaïque deuiét iambique si l'on met vne syllabe, ou si l'on fait vne pause deuant, & l'iambique deuiet trochaïque: ce qui arriue semblablement entre le dactylique & l'anapestique. Les Grecs appellent ces changemens *Epiplouques*, *ἑπιπλοκός*, qui sont de trois sortes, dont la premiere s'appelle *Tetrasimus dyadikh*, parce que les pieds qui se changent les vns aux autres, à sçauoir l'iambique & le trochaïque, ont trois temps: La seconde espece se nomme *tetrasimus dyadikh*, à cause des quatre temps du pied dactylique & de l'anapestique: Et le troisiemes appelle *ezasimus tetradikh*, à raison des six temps du Choriambique, de l'Antilpatique, & des deux Ioniques.

Il suffit de mettre vn exemple de Baïf pour les Trochaïques Dimetres Brachycatelectiques:

*O que i'ay de plaisir  
Chantre gentil oysseau,  
Quand tu viens tous les ans  
En la neuue saison  
Promptement rebatir  
Ta retrait' & ton nid, &c.*

Le vers Alcmenien se rapporte au nostre de dix syllâbes, qui a sa coupe ou cesure à la fin du quatre pied. Horace ne luy donne que quatre pieds, à sçauoir deux dactyles & deux trochées, quoy que le dernier trochée puisse estre vn spondée, à cause de l'indifference de la derniere syllabe. Il peut estre appelé *Dactylique-Trochaïque-Tetrametre*: sa cesure est au commencement du second Dactyle: l'exemple qui suit est de Baïf.

*Torne cet œil fauorablement beau  
Et ie viuray releué du tombeau, &c.*

Le vers Asclepiadeen est l'Heroïque François; il a 12. syllabes, & se rapporte à nostre Alexandrin; c'est par luy que le Prince des Lyriques Latins a commencé sa premiere Ode, dediée à Mecenas. Il est composé d'un spondée, d'un dactyle, d'une longue cesure, & de deux dactyles, ou d'un spondée, de deux choriambes, & d'un pyrriche, ou iambe: c'est par ce genre de vers que Rappin a commencé son premier liure de vers mesurez.

*Henry branche de Mars, Roy genereux & fort,  
Des vertus & d'honneur l'inuiolable fort; &c.*

Dans lesquels il garde la mesure & la rime, à laquelle plusieurs ne veulent pas s'estreindre, tant à cause de la difficulté, que pour imiter le Latin de plus prez,

comme fait Charles de Nauicre dans la traduction de cette Ode.

*Ô Mecene qui es sorty de sang royal  
Ma franchise, recours, douceur & ornement, &c.*

Ces vers Asclepiadeens se peuuent rimer, afin de les faire Alexandrins, comme l'on void dans le 127. Pſalme *Beati omnes*.

*Bienheureux l'home vit qui du diuin Seigneur  
A la crainte, l'amour, & filial honneur,  
Et qui tient le chemin par sa loy ordonné, &c.*

Ephestion explique d'autres especes de vers qui sont moins en vsage, par exemple, l'*Æolique*, qui peut auoir six pieds, dont le premier est vn spondée, vn lambe, vn Trochée, ou vn Pyrriche, le 2. 3. 4. & 5. sont dactyles, & le 6. est dactyle, ou *Amphimacre*, qu'on appelle *Cretique*.

Il parle encore du *Lagaodique*, qui finit par vn double trochée; les autres pieds sont dactyles: quelques-vns les nomment *Epodiques* & *Alcaïques*: Or l'on entendra ces sortes de vers par la Proposition suiuaute.

#### PROPOSITION XXII.

*Expliquer le vers Anapeste, le Pæonique, & l'Ionique maieur & mineur, le Choriambique, l'Antispastique, & toutes les autres especes.*

**L**E vers Anapestique reçoit en tout lieu le spondée, & l'anapeste, & quelquefois le Proceleusmatic: l'on y trouue aussi le dactyle & l'iambe, dans les Tragiques, quoy que l'on aime mieux le nommer *Æolique*, quand il a vn iambe au commencement, & *Lagaodique* quand il finit par le Bacchean. Il se mesure par dipodie, comme l'iambe & le Trochaique, dont voicy vn exemple de Baïf, qui a son troisieme vers *Coriambique dimetre catalectique*, & le 4. est *Dactylotrochaique-tetrametre-brachicatalectique*.

*La fontaine sourd, net & clere toujours  
Et la vûe la perce & decouure le fond,  
Rien de caché ni verras;  
Eau viue mais ie ne voy le fond de ton cœur.*

Quant aux vers Pæonique ou Bacchean, il est l'vn des plus gais & des plus excellens, à raison de ses trois briefues, qui me semblent plus agreables au commencement qu'en aucun autre lieu, comme il arriue au 4. Pæon.

J'ay donné vn exemple de cette espece de vers à quatre parties en Musique dans la 57. question de la Genese, lequel commence ainsi:

*Dieu se leuera soudain, ses anemis se rompront, &c.*

L'on trouuera le reste de ce 67. Pſalme dans ladite Question, avec la nouvelle escriture, & ortographe de Baïf. Or il y a trois sortes de vers *Pæoniques*, dont les vns sont appelez *Cretiques*, qui se peuuent quelquefois changer & dissoudre dans les Pæons de la 1. ou 4. espece: le 2. s'appelle *Bacchaeque*, à raison du pied Bacchean dont il est composé: & le 3. se nomme *Palimbachie*, parce qu'il est composé des pieds qui portent ce nom.

Cratin donne des exemples de ces vers dans Ephestion, apres auoir inuouqué les Muses:

*Εγχε μῦσαι κρητικὸν μέλος, c'est à dire,  
Sus Muse chante vn air en vers Cretiques. à quoy il ajoute:*

Χαῖρε δὴ μῦσα χροῖα λυγρὴ ἤκεις· ὄτωε.

L'exemple de Simmias qui suit n'a que des Cretiques qui ne sont point dissous.

Μᾶτερ ὦ πότνια κλυθὶ νυμφαῶν ἀσράν.

Ce qui est familier à ce Poëte, quoy qu'il dissolue quelquefois les 2. longues des Cretiques, comme l'on void dans ce vers tout composé de syllabes briefues, excepté qu'il a mis la 4. espece de Pæon au 4. pied.

Σέ ποτε Διὸς αἰδὰ πύματα νεαρεκόμε νεβροχίτων.

Ephestion remarque que ce genre de vers n'excede point 30. temps, lequel il nomme *Τετρακοντάσημον*; & qu'il peut aller iusques à l'exametre. Je laisse les exemples qu'il rapporte pour toutes ces especes de vers, afin d'en donner de François pris du 67. Psalme susdit, dont le 7. vers est Cretique, & le 52. est Bacchean.

Donque chantez à Dieu, donc sonez à son nom.

Nous emplist de bienfaits, le Dieu nostre Sauueur.

Le Palimbaque est plus rare que les autres, dont voicy l'exemple.

Grand Dieu qui as fait le bel astre du iour.

Je laisse l'exemple des Cretiques dissous, qui ne sont quasi point differens des Pyrriches, afin de parler des Ioniques, qui sont purs, lors qu'ils n'ont que des pieds Ioniques majeurs ou mineurs. L'exemple d'Ephestion n'a que le 1. pied Ionique, car le 2. pied contient les 7. temps qu'il appelle *ἑφθήμερη*; le 3. pied est vn choriàmbe, ou vn double trochée; & parce qu'il luy semble tres-excellent il le nomme *ἑπίσημα ἐν τῷ ἰωνικῷ*. Ceux qui sont Dimetres Acatalectiques, reçoivent des Molosses es lieux pairs, aussi bien que des Choriambes.

Les Trimetres-Brachicatalectiques, ou Praxileens, ont leur 1. pied Ionique, & le 2. Trochaïque: & les Trimetres Acatalectiques ont 2. Ioniques, & vn Trochaïque à la fin, ou vn Ionique & 2. Trochaïques. Mais le *Brachicatalecte*, qu'on appelle *Sotadique*, est le plus excellent entre les Tetrametres, car il reçoit en 3. lieux differens vn Ionique, vn Trochaïque, ou le pied composé d'un Anapeste & d'un Pyrriche, ou d'un tribraque, & d'un trochée, ou d'un pied composé de six syllabes briefues. Je laisse les Acatalectiques composez de 3. Ioniques, & d'un Trochaïque, dont Sappho vsoit souuent.

Or il est à propos d'expliquer les dictions dont vsent les Grecs dans leur Profodie & Poësie, afin que les Musiciens entendent tout ce qui peut seruir à leur art. Je di donc qu'*Acatalectique* signifie le vers qui a son dernier pied entier, ce que l'on peut dire en nostre François *Cadencé*: On l'appelle *Catalectique* lors qu'il manque vne ou deux syllabes au dernier pied du vers, ou que le pied qui doit estre de trois syllabes est diminué d'une ou deux desdites syllabes: nos Poëtes l'appellent *Court-cadencé*. Lors qu'il n'a qu'un pied au lieu de sa dipodie entiere, il s'appelle *Brachicatalectic*, & *Hypercatalectic*, ou *Surcadencé*, quand il a vne ou 2. syllabes superflues. Quant à la *Dipodie*, ou conjonction de deux pieds semblables, on la nomme *Tautopodie*, à raison de la repetition du mesme pied, car on met 2. iambs ensemble pour faire vne *Dipodie*. Je laisse quelques autres termes dont l'explication est aisée.

Quant à l'*Ionique mineur*, il n'est autre chose que le majeur renuersé, comme l'Anapeste n'est qu'un Anti-dactyle. L'on void vn exemple de cet Ionique dans la 12. Ode du 3. liure d'Horace, qui commence, *Miserarum est*, &c. dont ce vers François du 46. Psalme suit la cadence.

Dites

*Dites, chantez Odes, Chançons à ce grand Dieu.*

Or il peut recevoir vn double trochée, & le 3. pæon, lequel se change quelquefois en vn Palimbachean : les Molosses y entrent aussi.

Ephestion remarque que la Dipodie trochaïque a sept temps, lors quelle precede vn Ionique, qu'elle est le 2. Epitrite : & que le 3. Pæon precede toujours ladite Dipodie, qu'il nomme *πεντάσημον*, à raison de ses 5. temps. Il laisse la grande multitude de vers meslez, qui sont dans Anacreon & Aristophane, dont il est aisé de iuger par les pieds qui entrent dans ce genre de vers, afin d'acheuer cette Prop. par le *Choriambique*, & l'*Antispatique*, dont celui-là prend son nom de son pied principal ; & lors qu'il finit par vn Bacchean, ou vn Amphibraque, il est catalectic. Il reçoit aussi le Cretique & le Dactyle, qui est vn Choriambe imparfait, & lors qu'il est acatalectic, sa base est iambique, ou le 3. Epitrite. S'il est meslé, le choriambe se dissout en vn tribrache & vn iambe, c'est à dire, vn Pyrrichi-anapeste. Or il n'y a nul doute que le mélange de ces pieds est fort propre pour faire toutes sortes d'Airs excellens, comme l'on experimente lors que l'on met la Dipodie iambique apres le Choriambe, ioint que la beauté de toutes sortes de Branles, de Courantes, & des autres dances & balets, vient particulièrement du mouuement & de la suite de ces pieds, comme l'on peut éprouuer par l'examen de tous les mouuemens, que le sieur Belleuille, les autres Maistres de la dance, & les Compositeurs de Balets donnent à leurs Branles, & autres pieces qui seruent à la recreation : car ils vsent des mesmes pieds qu'Anacreon, Pindare, Theocrite, & les autres Poètes, encore qu'ils ne suiuent autre chose que leur genie, & qu'ils n'en ayent point ouï parler : c'est pourquoy l'on peut appeller chaque espee de vers, *Branle, Courante, &c.* suiuant le mouuement du vers : par exemple, le *Branle Choriambique, Anapestique, &c.* car il est aisé de trouuer tous les pieds dont on compose les branles de Poitou, & des autres pays, & de faire voir que les plus excellens Maistres de France, d'Italie, & d'Espagne n'ont aucun mouuement, qui ne se rencontre dans les vers Grecs.

L'ajoute que le Choriambe peut estre nommé *Penthemimere*, lors qu'il est monometre hypercatalectic, & qu'il n'est autre chose que le vers Adonic : mais on l'appelle Dimetre, Trimetre, &c. iusques à l'hexametre, suiuant le nombre de ses pieds, ou de ses pas, comme l'on fait les autres especes de vers.

Quand il commence par la Dipodie-Trochaïque, on le nomme *Epichoriambique*, & se rapporte au Saphique trimetre. Où il faut remarquer qu'outre la maniere ordinaire de mesurer ou de chanter le Saphique, l'on vse d'une autre, qui consiste à commencer par la Dipodie Trochaïque, soit *heptaseme*, quand la 4. syllabe est longue, ou *exaseme*, quand elle est briefue : & puis on fait le Choriambe, & le Bacchean, qu'ils appellent *Cataclide-Iambique*, parce que c'est vne Dipodie Iambique diminuée d'une syllabe : ie mets icy les deux manieres de mesurer ce vers, afin que les Compositeurs d'airs & de balets voyent à quelles dances elles se peuuent rapporter.

— 0, — —, — 0 0, — 0, — 0.

— 0 — —, — 0 0 —, 0 — —.

La derniere espee de vers s'appelle *Antispatique*, du verbe *ἀντισπαῖν*, qui signifie faire quelque chose avec repugnance, parce que les pieds, ou pas de ce vers sont composez d'iambes & de trochées qui sont contraires. Mais l'on peut vser d'une autre dipodie au lieu de l'antispaste, car il reçoit vn spondée, &

vn tribrache ou iambe dissous, & toute sorte d'autre pied composé de deux syllabes, au lieu de l'iambe. Il est fort semblable au vers Choriambique, & est monometre, dimetre, trimetre, tetrametre, &c. comme luy; & a plusieurs noms, suiuant les diuers auteurs: par exemple, le monometre surcadencé s'appelle *Docmaïque*, à raison du pied Dochmien, lequel est celebre à cause du beau mouuement qu'il donne aux chants: surquoy il est bon de lire Quintilien l. 9. chap. 4. où il parle de ce pied, lequel on appelle aussi *Iambocretique*, parce qu'il est composé d'un iambe & d'un cretique, qui contient ces 8. temps  $\circ - - \circ -$ . Le Dimetre est composé d'un Antispaste, & d'un Scolie, ou d'un Bachean: quoy que quelques Latins vsent du 4. Epitrite au lieu de l'Antispaste, comme Boëce au 2. liure.

*Pontus versat' arenas,*  
*Cælo sydera fulgent.*

L'on peut neantmoins mettre ces vers entre les dactyliques-trimetres, en les mesurant ainsi  $- - - \circ \circ, - -$ . La premiere syllabe se dissout souuent en 2. briefues, comme l'on void dans le vers de Boëce qui suit.

*Sitis ardescit habendi.*

Lors que ce Dimetre est cadencé il a vn Antispaste au premier lieu, & vn iambic au dernier, & s'appelle *Glyconien*. Mais les Poëtes Grecs se sont donné tant de licence dans ce vers, qu'ils vsent indifferemment de l'Antispaste, de l'Epitrite, de 2. Trochées, ou de l'Hemo-solie, qui a cinq syllabes toutes briefues, excepté la penultième, car il est composé d'un Pyrriche & d'un Scolie, ou Amphibrache. Je laisse le *Dimetre courtcadencé*, & le *surcadencé*, aussi bien que le Trimetre & le Tetrametre, qui se compose de trois Antispastes; & d'une Dipodie iambique, que l'on appelle *Saphique* en faueur de Saphon, laquelle en vsait souuent: & Theocrite en a fait son 34. Idylion, qui commence *Γαυραῖς*: Seruius l'appelle *Alcmanien*, & Diomedes *Archilochien*, & donne la 18. Ode du 1. d'Horace pour exemple, laquelle se mesure en 2. manieres, comme l'on void icy.

*Nullum Varé sacrâ vite prius seueris arborem.*

$- -, - \circ \circ -, - \circ \circ -, - \circ \circ -, \circ -$

Par où il est aisé de conclure la maniere de passer du vers Antispastic au Choriambique, car la seconde maniere de mesurer change le vers en Choriambique Alcaïque Pentametre Acatalectic, lequel est composé d'un spondée, de trois choriambes, & d'un Pyrriche, ou d'un iambe. On le nomme *Simmiaque*; lors qu'il a vne syllabe plus qu'il ne fait, à cause du Poëte Simmias. Il y a plusieurs autres sortes de vers qui meslent les pieds, & qui pour ce sujet s'appellent *Polychematistes*; dont ie ne veux pas parler, d'autant qu'il suffit que les Musiciens sçachent que toutes sortes de mouuemens leur sont permis, afin de représenter tout ce qui leur plaira par les mouuemens tant des pieds, des jambes, & des mains, que des sons de la voix & des instrumens.

## PROPOSITION XXIII.

*expliquer les essais que l'on a produit en ce siecle pour establir la Prosodie, & la Poësie Metrique Françoisse, en faveur de la Musique.*

Ncore que les Italiens, & plusieurs autres ayent essayé d'establir vn art Metrique, semblable à celuy des Grecs, pour faire des vers meurez de toutes sortes d'especes, neantmoins ie parleray seulement icy de essay des François, dont les vns ont seulement desiré que l'on changeast l'orographe, afin qu'il n'y eust nulle lettre dans chaque diction qui ne se prononast, & que les estrangers apprissent aisément à prononcer nostre langue; & es autres ont passé iusques à l'art Metrique pour faire de toutes sortes de vers, óme les Grecs & les Latins. Or bien que i'aye desia parlé des vns & des autres, j'ajoute cette Prop. afin que l'on en ait vne connoissance plus distincte, & dis remierement que Baïfa le plus trauaillé aux vers mesurez François, car outre plusieurs Poëtes Grecs & Latins dont il a fait la version Françoisse en vers e mesme espee, il a mis les 150. Psalmes de Dauid en vers mesurez de toutes sortes, tant Latins que François, dont i'ay donné plusieurs exemples dans la 57. question sur la Genese. Mais parce qu'il estoit la rime des vers, sans laquelle il semble que les François & les autres nations ne les peuuent quasi souffrir, raison de leur rudesse, ou parce qu'ils n'y ont pas l'oreille acoutumée, Apin, Callier, & plusieurs autres ont ajouté la rime aux mesures, afin de joindre les mouemens reglez, ou la Rythmique à la douceur. Il y en a d'autres qui ont iugé qu'il estoit à propos de se seruir de ces deux sortes de vers, à çauoir des mesurez sans rime, lors qu'on les chante seulement en Musique, laquelle fait éuanoüir leur rudesse, & des mesurez rimez, quand on les lit sans usique. Les autres ont essayé d'ajouter aux Chants des mouemens semblables à ceux dont ils conjecturent que les anciens Grecs & Latins ont usé, & ont on peut voir plusieurs exemples dans la question susdite, où les vers meurez François sont de Baïf, & la Musique est de Iaques Mdauuit. A quoy j'ajouteray cy apres la 1. Chanson du 3. liure des Odes d'Horace, afin que l'on voye maniere dont usé Monsieur du Chemin Aduocat au Parlement, pour restituer la melodie, & les mouemens rythmiques des anciens: peut estre que cet chantillon excitera ceux qui ayment l'antiquité, à le presser de faire part au public de ses pensées sur ce sujet, afin que nous experimentions la force de la usique ancienne, ou du moins que nous en considerions l'art & la beauté.

Les autres en fin ayment mieux se seruir de nos vers rimez, sans y obseruier autre mesure que celle qu'ils iugent propre pour donner de beaux mouemens à la melodie, c'est pourquoy ils allongent souuent des syllabes briefues, ou font les longues briefues, lors qu'ils iugent que les Chants & les Airs en sont meilleurs, comme l'on experimente souuent sur ces syllabes briefues, *ce, de, le, c.* sur lesquelles ils chantent 4. ou 5. notes, par exemple, *ut, ré, mi, fa, sol.* ce qui n'est pas si blasmable, comme plusieurs s'imaginent, si l'on ne veut condamner les anciens Grecs, qui ont usé de la mesme licence, comme i'ay dit dans la 2. Proposition du liure de l'Vtilité de l'Harmonie. Neantmoins ceux qui ne voudront pas se licentier, & qui ayment mieux obseruer les longues & es briefues dans les vers rimez, trouueront souuent des vers lambiques, ou autres especes, qui seront autant ou plus agreables que si on les auoit meurez exprez, à raison que la mesure s'y rencontre sans contrainte, & que le Compositeur d'Airsa plus de sujet d'y faire paroistre son industrie & son art,

car l'on peut dire que cette mesure vient de son inuention. Les vers de la Prop. qui suit nous seruiront pour faire voir la mesure dont nous parlons, & dont le premier couplet se peut mesurer en cette façon :

<i>N'esperez plus mes yeux</i>	1. — 0 — — — —
<i>De reuoir en ces lieux</i>	2. 0 0 — — — —
<i>La beauté que j'adore :</i>	3. 0 — — 0 0 0 0
<i>Le Ciel ialoux de mon bon-heur</i>	4. 0 — 0 — 0 — 0 —
<i>A rany ma naissante aurore</i>	5. — 0 — 0 — — — 0
<i>Par sa rigueur.</i>	6. — 0 0 —

Où l'on peut considerer à quelle espece de vers chacun appartient ; par exemple le 4. est *Iambique, Dimetre, Acatalectic, ou Cadencé*. Et si l'on se contente de sçauoir les pieds sans les reduire en vers, le premier vers est composé du pied Cretique & d'un Molosse ; le second d'un Anapeste & d'un Molosse ; le troisieme d'un Bachean, & du troisieme Pæon, quoy qu'on puisse dire que c'est vn Proceleumatique, puis que la syllabe *do* est briefue en *adorer*. Le 4. a deux Dipodies, ou Tantopodies Iambiques. Le 5. a vn double trochée, ou vne Dipodie Trochaïque, & puis vn Spondée, & vn Palimbachean ; quoy que l'on puisse reduire ces mouuemens à d'autres especes de pieds.

Or en quelque maniere que l'on prenne les vers, les Musiciens peuuent faire leur profit de toutes sortes de mouuemens ou de pieds rythmiques, dont nous auons parlé iusques à present : surquoy il est bon de remarquer que les Compositeurs de Branles & de Balets, & les Maistres de la Dance peuuent appeller chaque pied rythmique *vn pas*, & par consequent les vers qui ont 3. 4. 5. ou 6. pieds seront semblables aux Dances composées de 3. 4. 5. ou 6. pas ; & lors que le vers aura 5. pieds & demy, &c. il sera composé de 5. pas & demi, &c. de sorte que chaque espece de vers representera chaque espece de dance, & que l'on pourra faire des Balets entiers en vsant des pas & des mouuemens de toutes les especes de metres dont nous auons parlé, en faueur desquels ie donneray apres l'exemple des principales sortes de metres ou mouuemens Rythmiques, afin que les Compositeurs en puissent vser pour rendre leurs Chants pathetiques, & qu'ils entendent la maniere dont les Grecs & les Latins se sont seruis des mouuemens, soit pour chanter ou pour dancer, & qu'ils ne leur cedent en nulle chose.

Si l'on vouloit auoir tout le plaisir qui peut reüssir de la Musique, il faudroit auoir toutes les manieres de chanter, & les faire paroistre les vnes apres les autres, afin de iuger en quoy l'une surpasseroit l'autre : par exemple, il faudroit faire chanter vne ou deux Madrigales, ou autres Airs d'Italie par vne douzaine de bonnes voix Italiennes, autant de Sarabandes par des Hespagnols, autant de Courantes & d'Airs par les François, & puis faire chanter aux vns & aux autres les meilleures pieces de Musique que l'on feroit pour les Instrumens, de sorte que six Leuts, ou tel nombre que l'on voudroit commençassent, & puis qu'un concert de Violes suiuit, & finalement vn concert de Violons semblables aux 24. du Roy ; car outre le plaisir de cette varieté, l'on iugeroit du concert qui donne plus de plaisir, & de ceux qui chantent le mieux. Mais puis que nul liure ne peut fournir la pratique de cette Musique, & qu'elle n'est pas aisée à rencontrer, il suffit de montrer ce que nostre France a inuenté, ou ce qu'elle a ajouté à la Musique, ou du moins ses Essais, qui ne peuuent estre que louables, encore qu'ils n'eussent pas atteint la perfection.

I'en mets donc icy vn échantillon, qui pourra estre imité par ceux qui sont bien aises d'oüir les vers des Poëtes anciens mis en Musique, si ce n'est qu'ils ayent vn genie assez heureux pour encherir par dessus: il sera aisé aux Compositeurs d'Airs de remarquer à quelle de leurs mesures elle se rapporte.

*Premiere Ode du troisieme liure d'Horace.*

O Di prophanum vulgus & arceo. Fauete linguis: carmina non prius Audita,  
 Musarum sacerdos, Virginibus, puerisque canto. **R** Egum timendorum in  
 proprios greges, Reges in ipsos imperium est jous Clari, giganteo trium-  
 pho, Cuncta supercilio mouentis.  
 O - Di prophanum. &c.  
**R** E- gum. &c.

Il n'y a point d'autres differences dans les couplets qui suivent le premier, sinon qu'en tous les seconds vers la premiere syllabe est longue, & partant doit estre d'une demie mesure: mais parce que la syllabe *fa* de *Fauete* du premier couplet est briefue, il y a vn soupir deuant pour faire paroistre ladite briefue, en gardant neantmoins le mesme temps.

Si quelqu'un desire plusieurs autres Odes d'Horace mises en Musique, suivant leur propres mouemens, ie ne doute nullement que Monsieur du Chemin ne leur en monstre, & ne leur en face oüyr tres-librement, s'ils prennent la peine de l'en prier: & j'espere qu'ils auront le mesme sentiment de ces Odes, & de celles de Pindare que moy, à sçauoir qu'il n'y a point de Musique plus agreable que celle-là, pourueu qu'on y apporte tout ce qui est requis à vn parfait concert, à sçauoir d'excellentes voix, & des Instrumens bien touchez.

Mais il faut maintenant voir ce qui concerne les mouemens qui se peuvent faire dans la mesure binaire & ternaire des Praticiens.

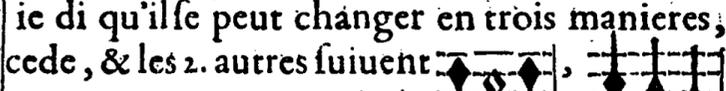
## PROPOSITION XXIV.

*Determiner la grande multitude des mouemens, qui viennent des changemens des temps, ou des notes d'une mesure dont on use dans les Chants, & les Airs de Musique.*

Il est certain que les Compositeurs d'Airs, de Branles, & de Balets n'ont pas un moindre nombre de varietez dans les temps de leurs mesures, que dans la modulation dont j'ay parlé dans le liure des Chants, & par consequent qu'ils n'ont pas encore employé toutes les especes de mouemens, & qu'il en restera toujours assez pour les exercer toute leur vie, comme ils peuvent conclure eux mesmes par le changement d'une mesure binaire, dans laquelle il soit permis de mettre vne blanche, vne crochuë, & un point, vne autre crochuë, & trois doubles crochuës, car cette mesure se peut changer en 120. façons, encore que l'on retienne toujours les mesmes notes, & qu'on ne les mette que sur vne mesme ligne. La seconde mesure binaire composée de sept crochuës, & de deux doubles crochuës, peut estre variée en 336. façons. La 3. composée de 5. crochuës, & de six doubles crochuës, en 462. manieres: & la 4. composée d'une noire, d'une crochuë avec un point, de deux autres crochuës, & de cinq doubles crochuës, en 1512. manieres.

*Quatre mesures Binaires.*

Ce qui suffit pour faire voir le grand nombre des varietez de chaque autre mesure binaire, lesquelles ie donneray librement à ceux qui voudront en user pour enrichir leur pratique. J'ajoute seulement que cette espece de mesure se peut faire en 36. façons, encore que l'on n'use pas du point, ny de la diuersité de l'ordre, ou des lieux que les notes peuvent recevoir, suiuant la combinaison ordinaire: & si l'on use de cette diuersité, que l'on aura 5818. mesures toutes aussi differentes, que les 462. mesures, qui se peuvent faire de la 3. mesure precedente. Et lors qu'il est permis d'user de tous les points qui augmentent & suiuent les notes, l'on a 73. sortes de nouvelles mesures, sans auoir aucun égard à la diuersité des lieux, ou de l'ordre, auquel si l'on a égard, l'on aura 18622. sortes de mesures binaires, où entreront les points; & si l'on ajoute ce nombre au precedent, la seule mesure binaire donnera 24440. mesures aussi differentes, cōme les 1512. de la quatriesme precedente. Je donneray aussi ces varietez avec les points à ceux qui les desireront pour en user: quoy qu'ils puissent les trouver eux mesmes par la 10. Propos. du liure des Chants, laquelle enseigne à trouver en combien de façons chaque mesure donnée se peut changer, puis qu'elle demonstre les mesmes varietez dans les Chants. Mais afin que chaque Musicien puisse trouver toutes ces varietez, j'en mets icy la regle dans l'exemple de la troisieme mesure, laquelle ayant 5. crochuës & six doubles crochuës, l'on

trouue les varietez en multipliant la combinaison de six choses par celle de 5. c'est à dire, 720. par 120. car le produit 86400. ayant diuisé la combinaison d'onze choses, à sçauoir 39916800. le quotient 462. montre le nombre des varietez de cette 3. mesure, & ainsi des autres. Mais si l'on ioignoit les diuersitez de la modulation à la variété precedente, c'est à dire, s'il estoit permis de mettre chaque note de la mesure sur des lignes differentes, par exemple, qu'il fust permis de mettre les neuf notes de la 2. mesure en 9. differents lieux des reglets, l'on auroit toutes ces varietez en multipliant la combinaison de 9. par 336. & ainsi des autres: ce qui s'entend en supposant que chaque note se mette dans vn lieu different du systeme, car s'il y en auoit 2. 3. ou 4. dans vn mesme lieu, ou 2. sur vn reglet, & 2. ou 3. sur vn autre, &c. il faudroit proceder comme nous auons fait dans la 20. Prop. des Chants. Or ie donne vn moindre exemple, de peur que le precedent épouuante nos Praticiens: Soit donc le pied daetyle  ie di qu'il se peut changer en trois manieres, dont la premiere precede, & les 2. autres suiuent  & parce que la combinaison de 3. est 6. si l'on prend la liberté de mettre ces trois notes dans 3. lieux differentes des reglets, par exemple, en C sol, D ré, & E mi, l'on aura 18. varietez, parce que trois multipliant 6. donne 18. Et s'il est permis de les mettre dans 8. lieux differens, le nombre des varietez sera prodigieux. Semblablement les quatre notes du Pæon , qui font la mesure sesquialtere, se varient en 4. manieres, comme l'on void à la table des pieds de la 17. Prop. & si l'on vse de quatre cordes differentes, par exemple d'E mi, F fa, G ré, & A mi, la combinaison de 4. multipliée par les 4. susdites varietez, montrera que ce pied pæonique peut estre varié en 96. façons. Mais il faut remarquer que bien que l'on n'ait pas coustume de faire suiure vne note de mesme valeur apres vne note semblable augmentée par le point, comme i'ay fait à la 1. & 4. mesure precedente, dans lesquelles les points sont apres & deuant vne crochuë, au lieu qu'une double crochuë a coustume de suiure le point d'apres la simple crochuë, afin qu'il la vaille avec la double crochuë, l'on peut neantmoins en vser comme i'ay fait, n'y ayant qu'à y accoutumer la voix, & y accommoder la composition: car lors qu'il est question de donner toutes les varietez, l'on n'a pas seulement égard à la pratique ordinaire, mais à tout ce qui se peut faire, soit facile ou difficile, & bon ou mauuais, comme i'ay fait en donnant toutes les modulations possibles dans la 10. Prop. du liure des Chants, & dans vn volume entier, où i'ay mis les quaranté mille trois cens vingt sortes de modulations, ou chants des 8. notes de chaque Octaue.

Si le point pouuoit estre mis apres les doubles crochuës, la variété en seroit beaucoup plus grande, mais on le met seulement apres les simples crochuës & les autres notes de plus grande valeur, comme l'on void dans la 24. Prop. du 4. liure de la Composition. Or il est libre aux Compositeurs d'vser des sortes de mesures qui leur seront plus aisées & plus agreables, & de laisser celles qui ne leur plairont pas. A quoy ils peuuent ajouter toutes les varietez de la mesure ternaire sans points, & avec les points, sans qu'il soit besoin d'en mettre icy les exemples, puis qu'on les peut former sur les precedens: joint qu'ils auront plus de plaisir de les trouuer eux mesmes, que si ie les leur donnois tous faits. Il faut seulement remarquer que la mesure binaire

composée de deux temps égaux, se rapporte aux Pyrriches, aux Spondées, aux dactyles, & aux Anapestes, &c. qui sont composez de 2. ou de 4. temps, comme la mesure ternaire au Tribrache, à l'Iambe, au Trochée, & à tous les autres pieds composez de 3. 6. ou de 12. temps. Mais les autres pieds contiennent plusieurs autres sortes de mesures, qu'il est aisé de mettre en pratique, par exemple, le Bacchien contient 5. temps, & s'exprime avec 5. notes noires, lors qu'il est dissous, ou avec deux notes minimas, & vne noire: le Pæon a semblablement 5. temps, car il est composé d'un Iambe, & d'un Trochée, comme le Choriambe. Quant aux Epitrites, ils sont composez de 7. temps, de sorte qu'ils peuvent se rapporter aux termes de la raison sesquiterce, qui fait le Diatessaron, parce qu'il faut chanter 4. notes en frappant & 3. en levant, ou au contraire, 3. en frappant & 4. en levant: comme les Pæons ressemblent en quelque façon au Diapente, parce qu'il faut chanter trois notes en baissant, & deux en levant, ou au contraire: c'est ce que l'on doit proprement appeler mouvement & mesure *sesquialtere* ou *hemiole*: car quant aux trochées & iambe, ils forment plustost vne mesure double semblable à l'Octave qu'une mesure ternaire, puis que 2. bat contre vn: comme le spondée forme vne mesure égale, plustost que binaire, afin qu'elle se rapporte à l'unisson. Je laisse le reste à la meditation des Musiciens studieux, qui ne se contentent pas de sçavoir pratiquer les choses ordinaires, & qui desirent ajoûter à leur art, afin d'encherir pardessus leurs deuançiers, & de faire des mouemens nouveaux & extraordinaires: ce qui leur sera aisé par la consideration des 2. dernieres Propositions, car s'ils vsent de chaque pied metrique pour vne mesure particuliere, & qu'ils dissoluent ou diminuent chaque temps ou syllabe en tant d'autres moindres temps qu'ils pourront, ils rencontreront tousiours de nouvelles varietez, sans qu'ils ayent besoin de se seruir de tous les signes anciens, ou modernes, dont on marque les modes majeurs & mineurs, la prolation parfaite & imparfaite, & les temps parfaits & imparfaits, qui embarrassent plus qu'ils n'aident.

PROPOSITION XXV.

*Expliquer l'utilité & l'usage de la varieté precedente des mesures, ou des temps & des mouemens, & les contretemps qui se forment des differens mouemens. Et monstrent que les Praticiens abusent des dictions de binaire, triple ou ternaire, &c. lors qu'ils parlent de leurs mesures.*

**L'**Utilité de ces varietez est si grande dans la Musique, que nul ne la peut expliquer, s'il ne s'en est seruy, à raison de la grâde multitude des mouemens extraordinaires qui s'y rencontrent. Il faut donc premierement remarquer que chaque Compositeur peut faire telle piece de Musique qu'il voudra, en vsant d'une seule sorte de mesure prise dans les 73. mesures binaires qui vsent du point, ou dans les 36. de celles qui rejettent le point: par exemple si le Roy commandoit aux Maistres de sa Musique de composer vne fantaisie, ou vn Air de 336. mesures, à condition qu'ils n'vsassent que d'une seule desdites mesures, & neantmoins que toutes ces mesures fussent variées & differentes, ils ne pourroient satisfaire à ce commandement, s'ils ne sçauoient cette Proposition, qui monstre que la seconde mesure prece-

dente peut estre changée ou diuersifiée en 366. manieres; comme la 4. peut estre variée en 1512. façons, de sorte que l'on peut chanter vne heure entiere en variant tousiours vne mesme mesure, sans repeter le mesme ordre des notes ou des mouuemens.

En second lieu, qu'il peut vser des 36. mesures sans point, ou des 73. avec le point dans vne mesme piece, sans se seruir des changemens de chacune de ces mesures; ce qui donnera vn particulier contentement aux auditeurs.

En troisieme lieu, que l'on doit éuiter l'identité, ou la ressemblance des mouuemens, comme celle des consonances, dans la composition, parce que l'on sennuye d'entendre la repetition d'un mesme mouuement: de là vient que quelques Compositeurs d'Airs & de Balets mesprisent les mouuemens Spondaiques, Dactyliques, & les autres, dont les especes des vers sont composez, à raison de la redite ou repetition trop frequente & continuë des mesmes pieds & mouuemens.

A quoy l'on remedie en meslant toutes les sortes de pieds qui peuuent entrer dans vne mesme espece de vers, ou en meslant les vers de differentes especes, comme nous auons fait dans le Dithyrambe de l'article de la 57. question sur la Genese, lequel commence:

*Cor micat, exultant trepidis præcordia fibris.*

Ou en diminuant le mesme pied & mouuement, & en vsant de toutes les conbinaisons & varietez que chaque mesure peut souffrir, comme i'ay dit dans la Prop. precedente. Or il est certain que si l'on pratique ces varietez & ces melanges, l'on fera plus de beaux mouuemens differens dans vn iour, que les plus excellens faiseurs de Balets qui ne sçauent pas cette pratique, ou qui la mesprisent, n'en peuuent faire dans vn mois, quoy qu'ils dient que cela semble choquer le sens commun, & qu'ils festiment les plus habiles hommes du monde: ce qu'ils auoüeront franchement, s'ils prennent la peine, ou plustost le plaisir d'vsar de toutes les varietez dont nous venons de parler, en meslant les pieds & les mouuemens qui sont de mesme nature, ou bien de differente espece, suiuant les passions des auditeurs qu'ils voudront toucher, ou des choses qu'ils veulent représenter.

En quatrieme lieu, lors qu'on chante à plusieurs parties, l'une peut vser d'une espece de mouuement, & l'autre d'un autre: par exemple, la Basse peut vser du Spondée ou de l'Anapeste, tandis que le Dessus fait le Dactyle, car ils ont vn mesme temps; & ces contretemps seront agreables s'ils sont pratiquez bien à propos, soit dans vne piece entiere de Musique, ou seulement en quelques mesures. L'une peut aussi se seruir du 1. & 2. Pæon, tandis que l'autre fera le 3. & le 4. & ainsi des autres. Et mesme si l'on veut, & si le sujet le requiert, l'une des parties pourra faire des pieds de la mesure égale, ou double, tandis que l'autre se seruira de la mesure ou du mouuement ternaire, sesquialtere, ou sesquiterce, &c. Et si il y a 4. 5. ou 6. parties, chacune pourra vser de mouuemens ou de pieds differens; par exemple le Dessus fera 9. notes crochuës à la mesure, pour imiter le mouuement du Diton, tandis que la Hautecontre fera le mouuement du Diatessaron avec 7. notes, la Taille le mouuement du Diapente, en faisant 5. notes, la premiere Basse le mouuement de la Douzieme, en faisant quatre notes dans sa mesure, & la seconde Basse le mouuement de l'Octaue avec trois notes à la mesure.

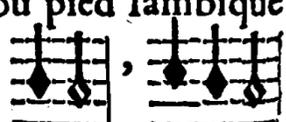
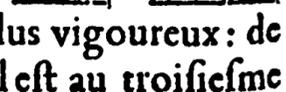
Surquoy il faut encore remarquer que les Praticiens ne prennent pas les dictions *binaire*, *triple*, *ternaire*, & *hemiole*, &c. lors qu'ils parlent de leurs mesures en leur propre signification, car la mesure *binaire*, ou *double*, doit estre composée de 2. notes contre vne, par exemple de trois noires, dont on en face deux en baissant, & vne en leuant, ou au contraire; & parce qu'elle est en mesme raison que les mouuemens qui font le Diapason, l'on peut nommer cette mesure *mouuement d'Octave*. Quant à celle qu'ils appellent *Binaire*, elle sera mieux nommée *mesure égale*, ou *d'égalité*, & *mouuement de l'unisson*, puis qu'elle est composée d'une note en baissant, & d'une en leuant, lesquelles sont de mesme valeur & comme Unisones, au lieu que la note de la mesure *double*, qu'ils appellent *ternaire*, a la note de son baissier double de celle de son leuer.

Or les Compositeurs ordinaires n'vsent quasi que de ces deux sortes de mouuemens, parce qu'ils les trouuent les plus aisez, & qu'ils fuyent la peine & le labeur: mais ils veulent faire quelque chose d'extraordinaire, ils peuvent encore vser de 5. sortes d'excellentes mesures, qui enrichiront grandement la variété des mouuemens harmoniques; dont i'en explique seulement icy trois; & lors qu'ils les auront mis en pratique, ie leur donneray les deux autres, & tout autant qu'ils en pourront employer ou souhaiter.

L'un de ces trois mouuemens imite le *Diapente*, parce qu'il fait trois notes, ou trois temps en frappant, & deux en leuant, ou au contraire, comme l'on void au 5. exemple de cette table:



De sorte que la mesure est composée de 5. de 10. ou de 20. notes; comme la mesure du 2. mouuement ou du 6. exemple, est composée de 7. temps, dont on en fait 4. en frappant & 3. en leuant, ou au contraire, & finalement le troisieme qui se void au 7. exemple, est composé de 9. temps, à sçauoir de 4. en baissant, & de 4. en leuant; or la sixième mesure est le mouuement de la *Quarte*, & la 7. celui de la *Tierce majeure*: de sorte que celui qui vsera de ces mouuemens, sera aussi harmonique en ses mesures qu'en sa melodie. Joint qu'ils luy feront inuenter vne grande multitude de regles & d'observations pour l'employ des consonances & des dissonances, auxquelles l'on n'a pas encore pensé.

En cinquieme & dernier lieu, il ne faut pas s'imaginer que l'on soit obligé de faire tousiours valoir le baissier d'une mesure deux fois autant que son leuer dans la mesure double, ou également dans la mesure simple, ou d'unisson; au contraire il est souuent expedient de faire le leuer beaucoup plus court, afin de renforcer le mouuement, & de luy donner plus de gayeté & d'énergie; par exemple, au lieu de faire le mouuement ou pied Iambique ou l'Anapestique suiuant la valeur ordinaire de ces notes , il est bon de les faire comme ils sont dans le premier & 2.  exemple precedent, afin de le rendre plus sensible & plus vigoureux: de mesme le mouuement Choriambic se peut faire comme il est au troisieme exemple; ce qu'il faut semblablement conclure de toutes les autres sortes

de mouuemens, comme auoüeront ceux qui l'experimenteront: lesquels ne trouueront peut estre rien plus puissant dans leur art que cette maniere de mouuemens precipitez, pourueu qu'ils en vsent avec discretion, & qu'ils y ioignent la vehemence & le degré de force de la voix, ou des autres sons, suiuant le sujet, la lettre, & la passion qu'ils desirent toucher, & que les degrés & interuales du chant requis y soient employez avec iugement, & conformement à l'intention de la lettre & du sujet. I'ay dit *la force de la voix*, parce qu'elle donne vne si grande difference aux temps & aux mouuemens, qu'ils semblent remplis de vie & d'énergie lors qu'ils en sont accompagnez, & qu'ils n'ont quasi nulle vigueur quand ils en sont destituez. Il faut encore remarquer que les six notes noires du 4. exemple se peuuent rapporter au Choriambe du 3. exemple, car les 2. premieres & les 2. dernieres estant changées en 2. minimes, l'on a le Choriambe, lequel est dissous par les 6. noires par lesquelles quelques Praticiens ont pensé introduire vne nouvelle espee de mesure, encore qu'elle se rapporte à leur binaire ou à nostre mesure égale, puis que le baisser est égal au leuer; & si l'on en donne 4. au baisser & 2. au leuer, cette mesure est double, & respond à leur ternaire: voyons maintenant l'usage de tous ces mouuemens.

## PROPOSITION XXVI.

*Expliquer la Rythmopœie, ou l'Art de faire de beaux mouuemens sur toutes sortes de sujets.*

**C**ommel'Art de faire des Chants & des Airs, & de composer toute sorte de Musique à tant de parties que l'on veut, lequel est nommé & définy par les Grecs, *μελοποιία, διὰ μίς κατὰ σκευαστική μέλος.* consiste à sçauoir la suite & le progres des degrez & des interuales de chaque systeme pris dans chaque genre, & à choisir la melodie propre pour exprimer la passion du sujet, & de la lettre que l'on se propose, de mesme l'Art d'arranger les mouuemens, que les Grecs appellent *ρυθμοποιία*, consiste à connoistre & à choisir les pieds ou les metres, & les vers qui sont propres pour exprimer les passions, ou les autres choses que l'on se propose, & qui peuuent estre representées par le mouuement. Or nous auon expliqué toutes les especes de pieds & de vers, de sorte qu'il faut seulement ajoüter leurs proprietéz, afin que les Compositeurs en vsent, & qu'auant que de commencer vne fantaisie, ou telle autre piece de Musique que l'on se peut imaginer, ils sçachent les mouuemens dont il faut se seruir, s'ils desirent que leur Musique face quelque impression sur l'esprit des Auditeurs. Je di donc premierement que la parfaite melodie doit estre composée d'harmonie, de mouuement, & de paroles, comme enseigne Aristide dans son premier liure, *μέλος δὲ ἔστι τέλειον μὲν ὅτι ἔκτε ἀρμονίας καὶ ῥυθμῆ καὶ λέξεως σωεστικῆς.* & par consequent que le Compositeur doit auoir vn soin particulier de ces trois parties; par exemple il doit choisir le genre & le mode de Musique, afin que s'il est plus à propos d'vsur des degrez du Diatonique, & du Mode Phrygien, il éuite les degrez chromatiques, & les chordes du Lydien, & que si le Chant doit se faire dans les premieres ou plus basses chordes du Systeme, lesquelles sont nommées par les Grecs *Hypatoides*, il ne touche point celles du milieu, ny d'en-

haut, qu'ils appellent *Mesoides*, & *Netoides*, suiuant les passions qu'il veut exciter, auxquelles les Grecs font seruir leur *Systaltique*, *Diastaltique*, & *Hesycaftique*, lesquelles i'ay expliqué dans la version Françoisse de la Musique d'Euclide, article 5. & dans la 30. Prop. des Instrumens de Percussion, & dont ie parleray encore ailleurs. Apres auoir choisi la melodie, il faut y ioindre le mouuement propre, que les Grecs appellent *Rythme*, lequel est vn systeme composé de temps differens, suiuant le sujet que l'on traite. Si ce mouuement doit estre aux dances, il faut obseruer le baiffer & le leuer, qu'ils nomment *αῖσις* & *ῥέσις*, afin d'eleuer le corps en celuy-là, & de l'abaiffer en cetuy-cy, ce qu'ils faisoient mesme en chantant, & ce que l'on fait encore aux dances de vilage, où ceux qui dancent chantent ensemble.

En second lieu, l'on doit choisir l'espece de mouuement, & des temps necessaires pour executer l'effet que l'on pretend: & parce que le mouuement égal est propre pour les esprits qui ayment la tranquillité & la paix, & qui sont amis du repos & de la solitude, si l'on veut induire à cette affection, ou si on l'a veut entretenir, il faut vser du mode Dorien des anciens, & de leur Hesycaftique, avec le mouuement spondaïque, qui admet tous les pieds dont le baiffer est égal au leuer, lesquels on void aux exemples que i'ay mis dans les Prop. precedentes. Or ce mouuement égal est appellé *mesure binaire* par les Compositeurs ordinaires, comme i'ay desia remarqué: mais lors que l'on veut faire changer cette affection pour entrer dans vne passion plus turbulente, il faut vser du mode Phrygien & d'vn mouuement double, & des pieds, dont le baiffer ou le *thesis* est double du leuer, ou de l'*arsis*, ou au contraire, & particulièrement du mouuement iambique, dont les Poëtes se seruent dans leurs Tragedies, comme l'on void dans Seneque; à quoy se rapporte la *Diastaltique*. Si l'on vse d'vne pose égale au premier baiffer du mouuement trochaïque, il se rapporte entierement à l'iambique. Le mouuement Choriambique tient de ces deux pieds, car il en est composé; & le 3. Pæan tient du Pyrriche & de l'Iambe qui le composent. Certes il est difficile de treuuer la raison de ces differents effets des pieds metriques, ou des mouuemens differents, & de déterminer precisément à quoy chaque pied ou vers est propre, attendu particulièrement que tous les Poëtes vsent indifferement de toutes sortes de vers pour représenter, ou pour exciter toutes sortes de passions & d'affections, encore qu'ils essayent de mettre plusieurs syllabes briefues de suite pour exprimer les choses vistes & legeres, comme i'ay dit cy-deuant: quoy que ceux qui ne sont pas astreins aux paroles, & qui se contentent de faire des Branles, & d'autres especes de fantaisies & de dances pour les Balets, puissent, ce semble, vser de plus de sortes de mouuemens, parce qu'ils ne s'assujettissent ny à prose ny à vers. Or sil est permis de philosopher en cette matiere, l'on peut dire que l'iambe est propre pour exprimer la cholere, parce qu'il imite la promptitude & la legereté du feu en son cōmencement, & qu'il redouble sa force à la seconde partie de son mouuement, laquelle est double de la premiere que les Grecs font en leuant, comme celle du *Pyrriche*. Les Praticiens appellent ce mouuement iambique & trochaïque, *mesure ternaire*, quoy qu'elle soit plustost *double*. Ceux qui desirent passer outre pour trouuer la raison des effets de chaque mouuement, pied, ou vers, doiuent s'estudier à connoistre les mouuemens des passions, du sang & des autres humeurs, qui se suiuent & s'accompagnent ordinairement,

ment, car il semble qu'il n'y a nul moyen plus puissant pour exciter les passions des Auditeurs que d'vser des mesmes temps & mouuemens dont se seruent les mesmes passions dans ceux qui en sont touchez.

Troisièsmement, l'on peut aussi bien passer d'un genre de mouuement à un autre, comme d'un mode à l'autre, par exemple l'on peut passer du Spondaïque, ou Dactylique, à l'Iambique, ou au Trochaïque; ce que les Praticiens appellent passer de la mesure binaire à la ternaire; quoy qu'il soit bon de rentrer dans la premiere sorte de mouuement auant que de finir, comme l'on rentre dans le Mode. Les Grecs ont pratiqué ce changement aussi bien que celuy des Modes, comme l'on void dans Bacchius, & Aristide: & les Poètes qui se sont donnez cette liberté, ont appelé leurs vers *Poly-schemastiques*, par ce qu'ils les meslent de toutes sortes de pieds: & c'est particulièrement en quoy les compositeurs de branles les imitent, encore qu'ils n'y pensent pas. Mais s'ils prennent la peine de mettre deuant eux les pieds ou mouuemens tant simples que diminuez des Grecs & des Latins, que nous auons expliquez cy-deuant, afin de choisir ceux qui leur agreeront dauantage pour les employer à leurs compositions, ils les enrichiront beaucoup plus aisément, & en feront vne plus grande multitude qu'à l'ordinaire, sans se troubler en nulle maniere. Je trouue que le 4. Pæon & le Cretique qui contiennent 5. temps, & qui ont la mesure sesquialtere, & le Choriambique, qui a six temps, composent les plus beaux mouuemens & les plus agreables de tous, sans qu'ils ennuyent, si l'on mesle d'extremement tous les pieds de mesme temps qui leurs sont homogenes. Il est aisé de rapporter tous les mouuemens des Courantes, des Sarabandes, des Branles, &c. à cette Rythmique, c'est pourquoy ie laisse cela aux Maistres de la Dance & des Balets; lesquels feront plus d'estat de cette reduction, s'ils prennent la peine de la faire, que si on la leur donnoit toute faite, car l'on a coustume de negliger ou de mespriser ce qui vient sans peine & sans trauail.

En quatrièsmelieu, il faut choisir de belles paroles pour faire de beaux effects, & y faire entrer plusieurs fois les voyelles *a* & *o*, lors qu'on veut représenter des choses grandes & magnifiques; & plusieurs fois l'*e* feminin, & l'*i* brief, & l'*u*, pour exprimer des choses tristes, abjectes, & petites; ce qui est assez bien représenté par la diction *Petite*.

L'on doit aussi choisir les dictions remplies de consonnes rudes, comme *est*, pour exprimer les choses fascheuses, & celles qui ont les consonnes plus douces, comme *d*, *l*, & *r*, pour représenter ce qui est doux & agreable, si l'on veut suiure les pensées d'Aristide, lequel traite de la nature & de la force de chaque voyelle, & des consonnes dans son 2. liure, dont j'ay rapporté les principales considerations dans le 4. article de la 57. quest. sur la Genese. A quoy l'on peut ioindre la 43. 46. & 50. Prop. du liure de la Voix, & l'excellent traicté que Denys Halicarnasse a fait de cette matiere, où il remarque que la suite des pieds dont vse Thucidide, à sçauoir de 3. Spondées, d'un Anapeste, & puis d'un Spondée, & d'un Cretique, & puis de deux Palymbachiens, au 1. 2. & 4. lieu, d'un Cretique au 3. lieu, est tres-excellente & tres-belle. Il remarque que le 3. nombre de la mesme periode a le Cretique au premier lieu, au 2. l'Anapeste, au 3. le Spondée, au 4. l'Anapeste, & puis deux Dactyles & deux Spondées; ce que ie represente en cette façon,

— 0 —, 0 0 —, —, 0 0 —, — 0 0, — 0 0, —, —, —, laquelle a fort bonne

grace en Musique, lors qu'elle est accompagnée d'une melodie convenable. Or il donne le stile d'Herodote, de Platon, & de Demosthene, pour l'idée de la belle suite des pieds: à quoy il est bon d'ajouter les Observations de Iul. Rapicius sur le stile de Ciceron, & ce que Platon recite de la vertu des noms & des dictions dans son Cratyle, & ailleurs.

Ceux qui voudront s'instruire plus amplement sur cette matiere, peuvent voir les Observations que fait Halicarnasse sur la description du caillou de Sisyphus, dans laquelle Homere use de dictions monosyllabes, & de deux syllabes, & de lettres rudes & aspres, & de Spondées dans l'Odyssée, pour signifier la difficulté de leuer la pierre en haut, & lors qu'il en décrit la cheute, il use de plusieurs Dactyles & syllabes briefues pour représenter la facilité & la vitesse de sa cheute. D'où les Compositeurs de Musique, aussi bien que les Poètes & les Orateurs, peuvent tirer beaucoup d'instruction, & particulièrement les premiers, car Halicarnasse confesse qu'il leur est permis de faire les syllabes briefues longues, & les longues briefues, & de mettre deux accents graues ou aigus dans vne mesme diction, comme l'on void au 32. & 33. chapitre de son liure *De Collocatione verborum*: quoy que ie desire qu'ils soient assez sçauans pour faire tout ce qu'ils iugeront necessaire à la beauté de leurs Chants, sans en emprunter la cognoissance des anciens. Scalliger est encore utile pour ce sujet dans son liure *De causis lingue Latinae*, & dans celuy de l'Art de Poësie. J'ajoute seulement que plusieurs ne sont pas de l'avis de Halicarnasse, qui assujetit la lettre à la Musique, lesquels iugent plus à propos que l'on assujetisse la Musique aux paroles, de sorte que l'on face aussi bien les syllabes longues & briefues en chantant qu'en parlant, & que les chants ne soient autre chose qu'un discours embelli & releué par vne excellente Harmonie. Ce qui doit particulièrement s'observer aux vers mesurez, & mesmes aux rimez tant que l'on peut, afin que les Auditeurs distinguent & entendent toutes les paroles, & que la Musique ne se rende pas esclau de la barbarie & de l'ignorance. Or ie reuiens aux mouemens Rythmiques, & à l'Art de les faire, dont il semble qu'on ne puisse donner vne meilleure instruction que par les exemples de toutes, ou du moins des principales especes de vers mesurez, qui contiennent les mouemens & les mesures dont les Grecs & les Latins ont usé dans leurs Odes & leurs Chançons. Car bien que la table des pieds Metriques de la 17. Prop. suffise pour faire comprendre tout ce qui appartient aux mouemens, neantmoins la suite de plusieurs pieds de mesme espece donneront plus de clarté. Mais avant que de mettre ces exemples il est à propos de remarquer qu'il n'est pas necessaire que les Compositeurs obseruent tellement la briefueté des syllabes, qu'il ne leur soit quelquefois permis de les allonger, comme ont fait les Poètes Grecs & Latins, particulièrement lors qu'il se rencontre plusieurs syllabes briefues dans vne mesme diction, comme en *sedition*, *premediter*, *pudicité*, &c. qui ont toutes leurs syllabes briefues, c'est pourquoy l'on peut allonger leur premiere syllabe, comme l'on en a fait dans la diction Latine *Italiam*, afin d'en faire un Dactyle. L'on peut aussi allonger les syllabes briefues lors qu'elles precedent l'e feminin, parce qu'il est plus brief qu'aucune autre syllabe, & qu'elles paroissent longues à son égard, comme en ces dictions *dire*, & *lire*, dont on peut faire deux Trochées, encore qu'ils soient deux Pyrriches: d'où il est aisé de conclure que nous auons pour le moins quatre sortes de sylla-

bes, à sçauoir les tres-longues, les longues, les briefues, & les tres-breues; ce qui se peut voir dans les dictions *hâtivement*, & *tristesse*, car la syllabe briefue *ti* est plus longue que la syllabe *ue*; & la syllabe *tes*, quoy que briefue, est plus longue que la syllabe *se*; & mesme la premiere syllabe *tri* semble vn peu plus longue que la seconde *ste*: car il n'est pas necessaire de ioindre *st* dans vne mesme syllabe avec *tri*, pour la faire longue par position, ny que les deux *ss* rendent la syllabe *stes* longue, l'écriture ordinaire n'allongeant pas ce qui est brief à la prononciation: de sorte qu'il vaudroit mieux retrancher les lettres superflües en écrivant *tristèce*, que de s'y tromper: l'on peut neantmoins faire vn Dactyle de *tristesse*. Quoy qu'il en soit, & quelque liberté que les Compositeurs vucillent prendre pour les mouuemens, & pour les temps des syllabes & des pas, ou des pieds, laquelle ie ne pretends pas de leur oster, ie mets icy des exemples de chaque mouuement pratiqué par les anciens, tant afin que chacun comprenne mieux tout ce que nous auons dit des pieds, des vers, des mouuemens, & de leur mesure, qu'afin que ceux qui ayment l'antiquité puissent en vser dans leurs chants, & iouir de ce qu'ils ont pratique de plus beau & de mieux réglé; car quant aux mouuemens qu'ils ioignent à la melodie, ils n'ont point d'autres regles que les pas, sous lesquels ils les font exercer, comme l'on peut voir dans les exemples des Dances que i'ay mis dans les Prop. 23. 24. 25. & 27. du liure des Chants, où i'ay essayé de les rapporter à de certains mouuemens, en laissant la liberté à chacun de les reduire à tels autres pieds ou mouuemens qu'ils iugeront à propos. I'ajoute seulement icy vn autre exemple d'vn Branle à mener, dont le chant est iugé fort excellent, afin qu'il puisse seruir d'exercice à ceux qui voudront determiner à quel genre de vers, ou à quelle espee de pieds ou mouuemens il se doit rapporter.

*Branle à mener.*

Car ie ne doute pas que l'on ne rencontre toutes sortes de pieds & de vers dans les fantaisies & chansons qui seruent maintenant à chanter, à dancier, & à boire, puis que les imaginations des hommes sont semblables, n'y ayant ce semble autre difference entre les chansons des Praticiens & celles de Pindare & d'Horace, sinon que ceux-cy donnent le mesme temps, la mesme mesure, ou la mesme quantité à leurs vers, & aux paroles qu'à la melodie, & au mouuement du corps, & qu'ils en regloient peut estre mieux les pieds & les pas; au lieu que nos Compositeurs n'vsent que de vers rimez, qui n'ont pas de certaine mesure. Or il suffit d'auoir entamé le traicté de la Rythmique, pour en introduire l'usage, & pour exciter ceux qui ont plus travaillé sur ce sujet à la donner toute entiere. I'ajoute seulement qu'ils peuuent grandement profiter à la lecture de Demetrius Triclinien, qui montre de quelles especes de vers vsé Sophocle dans ces 7. Tragedies; à quoy peut encore seruir la Preface de Canterus sur les Tragedies d'Euripide, dans laquelle il fait vn abregé d'Ephestion: quoy qu'il soit plus à propos & plus vtile de

lire l'Ephestion tout entier, que les fragmens que l'on en rapporte, si l'on veut sçavoir l'estenduë de la Metrique des anciens, & tout ce qui appartient à leurs vers: & si l'on n'a Ephestion, Jaques Mycille peut seruir, lequel a compilé Terentianus, Diomedes, & Ephestion, dans ses liures de la Metrique.

## PROPOSITION XXVII.

*Donner des exemples de toutes les sortes de mouuemens Rythmiques des anciens, c'est à dire de leurs vers: monstrer les mouuemens & les pieds metriques de nos vers rimez, & expliquer l'Art de les trouuer en toutes sortes de paroles tant Françoises que Latines.*

Cette Propos. iointe aux precedentes donne la Rytmopecie ou l'Art des mouuemens, sans qu'il soit besoin de la chercher ailleurs, car toutes les sortes des temps ou mouuemens Rythmiques que ie mets à la fin de cette Prop. font comprendre tout ce que les anciens ont eu de meilleur sur ce sujet, particulièrement si l'on y ioint la liberté de la diminution des temps longs & briefs.

Quant aux mouuemens des vers rimez, dont on vse seulement en France, entre plusieurs vers qui peuuent seruir d'exemples, ie prends ceux de la premiere Prop. du 5. liure de la Compos. afin que le lecteur ne depende point d'ailleurs que de nos liures. Or le premier couplet qui suit,

<i>Puisque le Monarque des Anges</i>	- u u, u - u, - - u	- u, u u -, u -, - u.
<i>Ne dedaigne point nos loüanges,</i>	u u -, u -, - u - u	
<i>Chantez l'excez de sa bonté,</i>	- u - -, u u - -	
<i>Et viuant dedans l'innocence</i>	u u -, u -, - u - u	
<i>Faites connoistre la puissance</i>	- u - -, u - u -, u	
<i>De sa diuine Maïesté.</i>	u - u u u u - -	u -, u u u u, - -

à les mouuemens que i'explique icy de la mesme sorte que Demetrius & les autres Scholiastes Grecs ou Latins expliquent les pieds des vers dont vsent les Poëtes anciens, avec cette seule difference que le sujet de nos vers est plus excellent & plus releué que celuy qui leur a seruy; de sorte qu'il reste seulement à leur donner vne modulation qui soit propre à leur sujet diuin qui peut & doit rauir les hommes & les Anges. Ie di donc premierement que le premier vers est composé d'un Dactyle, d'un Scolien, & d'un Palimbachean, quoy que l'on puisse faire vn Molosse du dernier pied, à raison que la derniere syllabe de chaque vers peut estre longue ou briefue, suiuant la volonté d'un chacun: l'on peut aussi dire que ce vers est composé d'un Trochée, d'un Anapeste, qui font vne Dipodie iamnique, & puis d'un Iambe & d'un Spondée, qui font le premier Epitrite, si l'on fait la derniere syllabe longue, ou l'Antispastic, si on la fait briefue, comme l'on void aux longues & briefues marquées vis à vis du premier vers. Le second vers est composé d'un Anapeste, d'un Spondée, d'un Trochée, & d'un Spondée qui font le 2. Epitrite, si l'on allonge la derniere syllabe, ou d'une Dipodie trochaïque si on la fait briefue. Le 3. vers est composé du 2. Epitrite, & de l'Ionique mineur, qui fait vn fort beau mouuement. Le 4. contient vne Dipodie iamnique composée d'un Anapeste & d'un Iambe, & vne Dipodie Trochaïque

ue, de sorte que ce vers contient les deux bases des deux principales espèces de vers. Le 5. est composé du 2. Epitrite, d'une Dipodie iambique, de 2. iambes, & d'une syllabe, de sorte qu'on le pourroit nommer *Dimetre Hypercatalectic*, ou *Trimetre Brachycatalectic*: comme les 3. premiers Dimetres catalectics. Quant au 5. il est composé d'une *Dipodie iambique* faite d'un iambe & d'un *Tribrache*, & d'un *Bachean*, ou d'un iambe, d'un *Proceleusmatic*, & d'un *pondée*. D'où il est aisé de conclure que l'on peut transporter & trouver dans nos vers rimez toute la richesse, la variété, & la beauté des mouvemens qui sont dans les vers de Pindare, & des autres Poëtes, sans qu'il soit nécessaire de pratiquer les vers mesurez: quoy que leur pratique augmente encore grandement la diuersité des mouvemens. Quant à l'Art de trouver les pieds metriques dans les vers rimez, & dans la prose Latine ou François, il ne faut point d'autre chose que la table des 27. pieds de la 376. page de ce liure, car si on la met deuant les yeux, en lisant toutes sortes de vers, ou telles paroles qu'on voudra, l'on pourra marquer toutes les syllabes longues & briefues des vers, en les diuisant en pieds, comme j'ay fait dans le couplet des 6. vers precedens: par exemple l'on trouuera que le premier vers du second couplet, à sçauoir, *Sa main la source de tout estre*, est composé d'une Dipodie iambique, & du 4. Pæon, avec une syllabe qui reste, ou de deux iambes, d'un *Tribrache*, & d'un *Trochée*, de sorte qu'il peut estre iambique *Dimetre Acatalectic*. Je laisse les autres couplets pour l'exercice de ceux qui se lairont à cette reduction de mouvemens, laquelle ne requiert que le sens commun, joint à la prononciation de chaque diction, car lors que l'on fait une syllabe longue qui est briefue, par exemple la premiere syllabe de *viuant*, & qu'on fait briefue celle qui est longue, par exemple la premiere syllabe de *estre*, l'oreille & l'imagination en sont blessées, de sorte qu'on a de la peine à l'endurer, & que chacun peut marquer la quantité, le temps, & le mouvement de chaque diction & syllabe sans autre Maistre, ou enseignement de l'oreille. Ce n'est pas neantmoins que toutes les syllabes qui sonnent à l'oreille, quand on les fait longues ou briefues, ayent cette quantité & leur nature (si l'on en excepte quelques-unes, dont la prononciation ne se peut faire que longue ou briefue sans une grande difficulté, comme il arriue à nostre féminin, qu'il est difficile d'allonger) car la plus part des prononciations ne viennent que de l'usage & de la coustume qui passe pour loy en matiere de paroles, comme font les mesmes dictions quant à leur signification, laquelle n'est pas moins volontaire ny mieux fondée que leur prononciation ou prononciation, comme j'ay monstré dans le liure de la Voix.

Or les douze couplets du Psalme dont j'ay déterminé les pieds dans le premier couplet, montrent euidentement dans les 12. Modes auxquels il seroit de lettre, que nos Compositeurs de Musique sont bien éloignez de l'observation des mouvemens & des temps qu'il faut donner à chaque syllabe, d'où il arriue souuent que leurs Chants n'ont pas de grace, bien que leur composition a deux ou plusieurs parties soit bonne, & qu'elle suiue les regles ordinaires. Mais s'ils obseruent la quantité dont ie viens de parler, ils eussent aisément à faire des Chants fort naturels & agreables, de sorte que nul n'y pourra trouver aucune faute, & que ceux qui ne sçauent pas le secret des mouvemens & des pieds metriques les admireront, & ne pourront les imiter.

Voyons maintenant les exemples des principales especes des vers, dont les Musiciens & les Poëtes Grecs & Latins ont vüé dans leurs Chançons, afin que chacun en puisse imiter les mouuemens. La premiere page les contient tous simples, & la seconde les met avec les pieds qu'ils peuvent recevoir, & avec la simple solution ou diminution dont ils sont capables, car ie ne mets pas les diminutions d'une note minime en deux crochuës, ou quatre doubles crochuës, parce que cela seroit trop long; ioint qu'il suffit d'en auoir parlé cy-deuant, & d'en auoir monstré l'usage dans les exemples du liure des Chants, & des Instrumens, & dans l'Ode d'Horace.

*Mouuemens Rythmiques, & Metriques.*

Pyrrhiche.

Iambe.

Trochée.

Spondée.

Tribrache.

Dactyle.

Anapest.

Scolien.

Cretique.

Bachean.

Palimbanchean.

Moloffe.

Pzon 4.

Ionique majeur.

Cette seconde page contient encore trois especes de mouemens Rythmiques dans leur simplicité, à sçavoir l'Ionique mineur, le Choriambic, & Pyrrichi-Anapeste, ou Tribracho-lambe, lequel on peut aussi nommer horiambique dissous, parce que sa premiere syllabe ou mode est diuisée en eux. Les autres mouemens sont meslez, & peuuent encore estre meslez n plusieurs autres manieres, suiuant la caprice & la volonté des Composiurs, & de tous ceux qui employent les mouemens dans les sons, & dans ut. ce qui se void, ou ce qui se touche.

Ionique mineur.

Choriambic.

Pyrrichi-Anapeste.

Iambe dissous ou meslez.

Trochées dissous.

Spondées meslez.

Tibraques meslez.

Dactyles meslez.

Anapestes meslez.

Scoliens meslez.

Cretiques meslez.

Bacheens meslez.

Palimacheens meslez.

Molosses meslez.

Les Italiens, Hespagnols, Allemans, & les autres nations peuvent aussi marquer les pieds ou mouuemens rythmiques de leurs vers en la mesme maniere, de sorte que les Musiciens de chaque Royaume auront leur poésie metrique sans changer leurs cadences rimées, ou leurs rimes cadencées.

Or ie veux icy ajouter la maniere de chanter, dont les meilleurs Maistres vsent en France, laquelle on peut comprendre par l'exemple qui suit, que j'auois promis dans la seconde partie de ce liure, afin que l'on ne puisse rien desirer dans nos traitez, & que chacun puisse imiter la methode de ceux qui enseignent à chanter à Paris, & dont l'exercice & l'Art consiste à faire de bons Chants, & à les diminuer & embellir.

PROPOSITION XXVIII.

*Donner des exemples de la diminution & de l'embellissement des Chants, & la methode de faire de bons Chants, & de les embellir par la diminution.*

L'Exemple qui suit ne sert pas seulement pour enseigner la Methode d'enrichir les Airs pour toutes sortes de diminutions, & pour donner vne idée à suiure & à imiter, mais aussi pour faire voir que le temps des syllabes & l'ordre des mouuemens n'y est pas obserué; ce qui, sans doute, en oste beaucoup de charmes, comme il est aisé à iuger à quiconque a le sens & l'intelligence des syllabes longues & briefues: car toutes les syllabes du premier vers y sont toutes faites d'vne égale valeur, & la seconde syllabe de la diction i'adore y est allongée, quoy qu'elle soit briefue: mais i'ay desia donné la mesure & la quantité de ce premier couplet dans la 23. Prop. & l'on ne peut sçauoir ce que j'ay dit dans cette quatriésme partie de la Rythmique, que l'on ne puisse marquer la quantité de chaque syllabe aussi bien que moy, c'est pourquoy ie n'ajoute rien à ce discours, sinon que nos Compositeurs d'Airs peuvent excuser leur methode d'allonger les syllabes courtes, & d'accourcir les longues, suiuant l'opinion de Denys Halycarnasse.

Quoy qu'il en soit ie mets icy vn exemple auquel chacun en peut ajouter tant qu'il voudra, car tous les beaux traits & toutes les sortes de diminutions & de modulations ne peuvent pas se rencontrer dans vn seul Chant si court comme est celuy-cy.

Et puis apres auoir donné cet exemple, qui fait voir la methode de chanter, ou du moins de composer des meilleurs Maistres, des plus expérimentez, & de ceux qui sont dans l'approbation de tout le monde, j'expliqueray toutes les manieres dont les Musiciens marquent leurs mesures, afin que chacun puisse connoistre à liure ouuert tout ce que l'on a coustume de marquer au commencement, & és autres lieux de la Composition à plusieurs parties, soit dans les anciens liures imprimez & descrits depuis 2. ou 3. cens ans, ou dans les nouueaux, car bien que i'estime que les nombres puissent supplier tous leurs Caracteres, il est à propos d'expliquer leur artifice, comme nous faisons dans la 30. Proposition de ce liure. Quant à la 29. qui suit, elle fait voir la Methode de chanter les Odes de Pindare & d'Homere, lesquelles on pourra comparer avec l'Air qui suit, afin de voir si nos Compositeurs de France sont plus excellens que ceux de la Grece, ou des autres nations.

*Air de Monsieur Boesset.*

*Chant simple.*

*N* Esperez plus mes yeux De reuoir en ces lieux la beauté que j'a-  
 dore, re, Le Ciel jaloux de mon bon-heur, A ray ma naisante aurore  
 par sa ri-gueur.

*Diminution de Monsieur le Bailly.*

Les pleurs n'ot plus de lieu Dans le cœur de ce dieu Dont  
 le feu me de-uo-re. re. Le Ciel jaloux de mon bon-  
 heur, A ra-uy ma nais-sante aurore par sa ri-gueur.

*Autre diminution de Monsieur Boesset.*

Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le cœur de ce  
 dieu Dont le feu me de-uo-re. re. Le Ciel jaloux  
 de mon bon-heur, A ray ma nais-sante auro-re par sa ri-gueur.

*Autre façon de chanter de Monsieur Moulinié.*

*Chant simple.*

Musical notation for the 'Chant simple' section, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, clear style.

N'espérez plus mes yeux De revoir en ces lieux La beauté que j'adore : re :  
Le Ciel jaloux de mon bonheur, A rayé ma naissante aurore Par sa rigueur.

*Port de Voix.*

Musical notation for the 'Port de Voix' section, consisting of three staves. The notation is more ornate, featuring many grace notes and slurs, indicating a more decorative and expressive vocal style.

N'espérez plus mes yeux De revoir en ces lieux La beauté que j'adore : re :  
re : Le Ciel jaloux de mon bonheur A rayé ma naissante aurore Par sa rigueur.

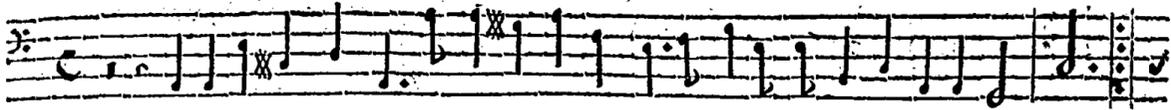
*Second couplet en diminution.*

Musical notation for the 'Second couplet en diminution' section, consisting of three staves. The notation is highly decorative and complex, with many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast and intricate melodic line.

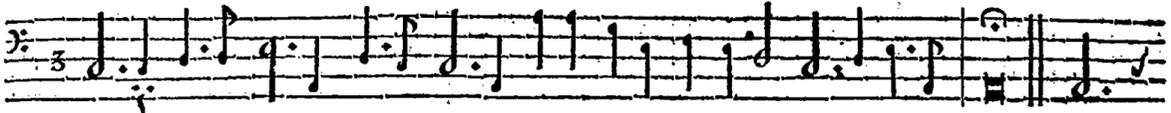
Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le cœur de ce dieu Dont le feu  
me dénoie : Le Ciel jaloux de mon bonheur A rayé  
ma naissante aurore par sa rigueur.

*Autre façon de chanter de Monsieur Moulinié.*

*Chant simple.*



*N'esperez plus mes yeux De renoir en ces lieux la beauté la beauté que j'ado- re :*



*re: Le Ciel jaloux de mon bõ-heur, A ravy ma naisante aurore Par sa ri- gueur .*

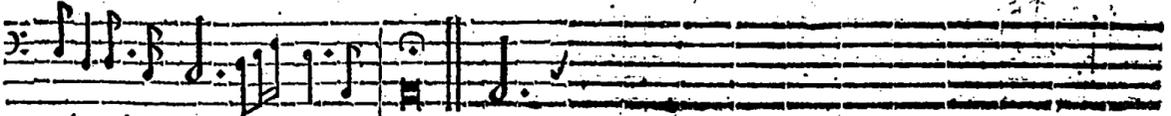
*Port de Voix .*



*N'esperez plus mes yeux De renoir en ces lieux La beauté La beauté que*

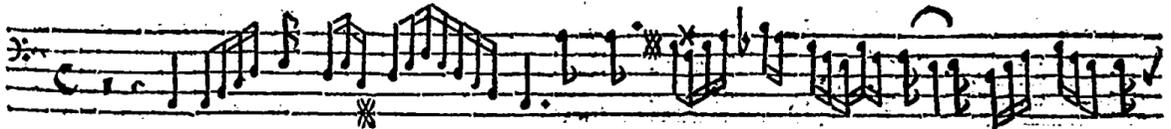


*j'ado- re: re: Le Ciel jaloux de mon bon-heur A ravy ma nais- san- te au-*



*ro- re par sa ri- gueur .*

*Second couplet en diminution.*



*Les pleurs n'ont plus de lieu Dãs le cœur de ce dieu Dont le feu*



*dont le feu me de- uo- re: re: Le Ciel ja- loux*



*de mon bon-heur A ra- uy ma naisan- te auro- re par sa ri- gueur .*

*Basse du quatriesme couplet de l'Hymne Brutio natus.*

*Chant simple.*



AD suum demunt tumulum tumulum frequēter frequēter, lan- guidis cun-

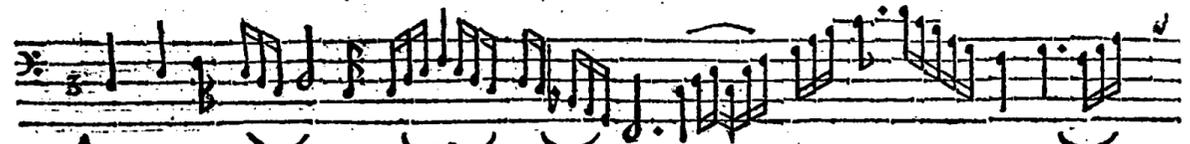


ctis languidis cun- ctis tribuit mede- lam: mede- lam: sæpius confert miseris

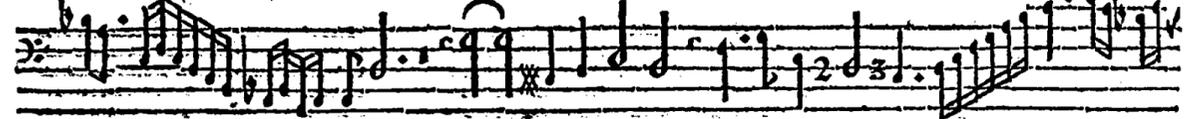


rogatus ro- ga- tus dona salutis. salutis. dona salutis. dona dona salutis.

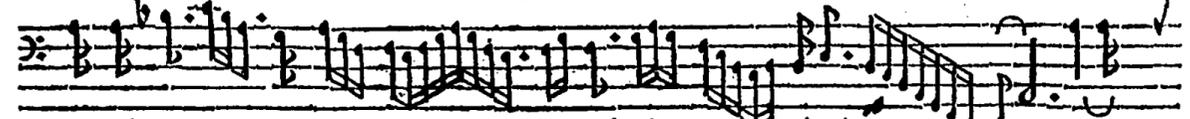
*Diminution du quatriesme couplet.*



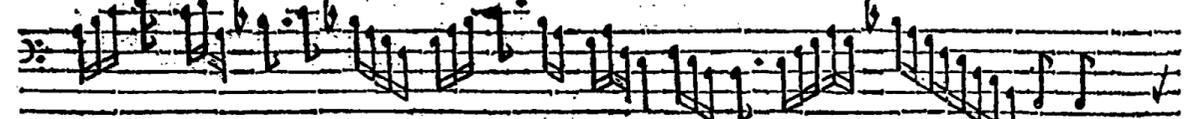
AD suum de- mum tu- mu- lum tu- mu- lum frequen-



ter fre- quen- ter lan- guidis cunctis languidis cunctis tri-



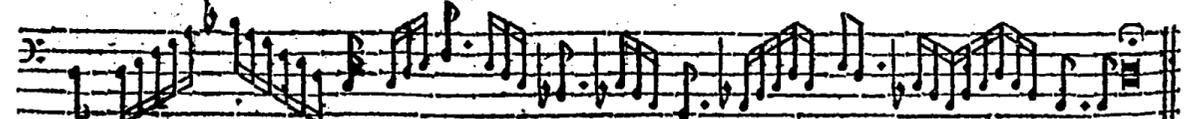
buit me- de- lam: me- de- lam: sæ-



pi- us con- fert mi- fe- ris ro- ga- tus roga-



tus dona fa- lu- tis. falu- tis. dona



falu- tis. do- na do- na fa- lutis. Si

Si les Musiciens de la Grece se sont donné autant de licence que leurs Poëtes pour accourcir les syllabes longues, ou pour allonger les briefues, ie ne doute pas qu'ils n'approuassent la maniere précédente de chanter, laquelle doit, à mon auis, estre permise à toutes sortes de Musiciens qui desirerent exceller dans l'Art de faire de bons Chants; car il n'y a pas grande apparence de les restreindre tousiours à la rigueur des briefues & des longues; quoy qu'ils puissent quelquefois vser de cetté contrainte pour monstrer qu'ils ne l'ignorent pas. Mais ils ne sont pas obligez de faire toutes les syllabes longues d'une mesme longueur, car ils peuuent donner le temps d'une semibreue, ou d'une minime, ou d'une noire, ou mesme d'une crochuë aux syllabes longues, pourueu que dans vne mesme mesure ou diction, ils vsent des notes d'un moindre temps sur les syllabes briefues, comme l'on void dans l'Ode d'Horace qui commence *Odi prophanum*, laquelle i'ay donnée cy-dessus; & dans celle de la Prop. qui suit, par laquelle ie conclus ce qui appartient à la Poësie Metrique, apres auoir remarqué que i'ay mis cy-dessus la diminution du verset, *Maluit terris*, de l'Hymne *Bruiio natus* de Saint François de Paule, que l'on chante aux premiers Vespres de sa Feste, afin que l'on voye aussi bien la maniere d'embellir les Chants Latins que les François. Quelques-vns s'imaginent que l'on vloit autresfois de ces diminutions, fredons, ports de voix, & passages en chantant les *Neumes*, & les *Alleluia* dans les Eglises, au lieu de quantité de notes dont on vse maintenant sur vne mesme syllabe; ce qui déplait à plusieurs, à raison des fauts & des rudesses & duretez des voix: ce qui a desia fait retrancher quantité de notes de dessus plusieurs syllabes. Quant à la conduite & à la modulation des Chants de l'Eglise, il est certain qu'il y en a de fort bons, comme l'on experimente en ceux des Hymnes *A solis ortus cardine*, *Conditor alme syderum*, *Sacris solemnibus*, & *Vt queant laxis*; & en ceux des Proses, *Victimæ paschali laudes*, & *Lauda Sion saluatorem*. Et peut estre que les plus habiles Musiciens de ce siecle ne pourroient pas si bien reüssir si on leur donnoit ces paroles pour faire des Chants dessus. Quoy qu'il en soit, l'antiquité & la beauté de ces Chants, & de plusieurs autres, dont on vse dans les Eglises, merite du respect, & les rend dignes de consideration.

## PROPOSITION XXIX.

*Expliquer la maniere de chanter les Odes de Pindare & d'Horace, & le moyen de rendre les vers François aussi propres pour la Musique, comme sont ceux de Pindare & des autres Poëtes.*

Plusieurs sont tellement charmez des Odes de Pindare & des vers des autres Poëtes, qu'ils mesprisent nos vers rimez, comme indignes d'estre comparez à ceux de la Grece, ou mesme d'estre leus: mais tous ne sont pas de cet auis, car il y en a qui maintiennent que nous auons plusieurs pieces de oësie rimée, qui ne cedent nullement aux meilleures des Grecs.

Quoy qu'il en soit, il suffit de monstrer comme l'on peut chanter les Odes des Poëtes Grecs & Latins, & comme nos vers rimez peuuent receuoir la mesme grace: & pour ce sujet ie mets icy tellement la premiere Strophe de Pindare, que l'on void le chant & la tythmique sur chaque vers; car les let-

tres Latines rondes a, b, c, d, &c. & les Italiques a, b, c, d, &c. qui sont sur les syllabes, signifient la modulation, suivant ce que j'en ay dit dans les 3. premières Propositions de ce liure, & particulièrement dans la 2. où j'ay donné la methode d'écrire la Musique avec les seules lettres de l'Alphabet, sans les notes ordinaires; & les caracteres - u, monstrent les syllabes qui sont longues & briefues, & par consequent chaque espece de vers, suivant le Scholiaste de ce Poëte, lequel reduit tous les pieds des vers au nombre de 28. c'est à dire, à tous ceux que j'explique par notes dans la 17. Prop. car il n'y manque que le *Dispondée*, lequel est composé de deux Spondées, ou de 4. temps longs.

*Premiere Ode de Pindare mise  
en Musique.*

f f m l l f r r

u - - u u - u -

ΑΡΙΣΤΟΝ μ' ὕδωρ · ὀδὲ

m m u u f f

- u - u u - -

Χρυσός, ἀγέμενον πῦρ

r r m f f l m

- u u - u - u

Ἀτε δ' ἄφωρέπει νυ-

m f f l z' u u r m f

- u u u u - u u - -

κπ, Μεγάνορος ἔζοχα πλάττα.

r u z' z' l f f

- - u - u u

Εἶδ' ἀεθλα γάρυον

f f m m m r u

- u - u u - u

Ἐλδαυ φίλον ἦτορ

f f l z' u r z'

- u - u - u -

Μικέθ' ἀλίς σάπει

u z' l l f f

- u - u u -

Ἄλλο θαλπνότερον

f f m f f l f f r

u - u - u - u - -

Ἐν ἀμέρα φαφνὸν ἄσρον

r f l z' u f l

u - - u - - -

Ἐρήμας δὲ ἀγέρας.

m l f f f m r

- u - u - u - u

Μηδ' Ολυμπίας ἀγώνα

f l z' u z' u r

- u u - - u u

Φέρτερον αὐδάσομαι

*Antispastic Dimetre, Glyconien.*

*Trochaic Dimetre Brachycatalectic.*

*Choriambic Dimetre Catalectic.*

*Anapestic Dimetre Catalectic.*

*Semblable au second.*

*Item semblable au second.*

*Trochaic Dimetre Catalectic, Euripideen.*

*Trochaic Monometre Hypercatalectic.*

*Iambic Dimetre Hypercatalectic.*

*Antispastic, Epionic Dimetre Catalectic.*

*Trochaic Dimetre Acatalectic.*

*Choriambic Dimetre Catalectic.*

f l f l f m

υ υ υ υ υ υ υ

Θηκε δ πολυφατος

Proceleusmatic Dimetre Catalectic.

m f f l f l l

- υ - υ - υ -

Υμνος ἀμφιβάλλεται

Semblable au neuvième.

η η l r η z' l f

υ - - υ υ υ υ υ -

Σοφῶν μητίεσι, κελαδεῖν

Antispastic Dimetre Hypercatalectic.

l l l f f η z' f l z' η

υ - - υ - υ - υ υ υ -

Κρόνη παιδ' ἐς ἀφνειὰ ἰκελόμενος

Antispastic Trimeter Brachic.

f f m m f f m r u u

υ - - υ υ - υ - υ -

Μάχηρον Ἰέρωνος ἔστιαν.

Antispastique Trimeter Brachycatalectic.

Or il est evident que l'estenduë de ce Chant n'est que d'une Dixième majeure, & par consequent qu'il faut seulement user de dix lettres, qui respondent aux dix Dictions dont on use dans la nouvelle Main, ou Gamme harmonique, comme l'on void icy.

Estenduë du Chant de l'Ode de Pindare.

Où il faut remarquer que l'on peut commencer cette maniere d'entonner en telle clef que l'on voudra, par exemple en C *solut*, comme nous auons fait en cette Ode, ou en F *ut fa*; & pour lors il faudra faire servir le *fa* de *bfa* pour ce qu'il est, & pour le *mi* de *η*, en mettant vn accent ou vne dièse dessus ou dessous pour signifier qu'il le faut haïsser d'un ton, depuis le *mi* d'*A-milare*, & parce que le *za* se trouuera pour lors en *Emila*, il faut mettre E *za*, lequel *za* fera vn ton avec le *re* de D *larefol*, dans les Chants par *η* quatre, & vn demiton par *bmol*, de sorte qu'un petit accent mis sur *z'* sauuera le labeur de toutes les nuances, & servira à apprendre à lire correctement la Musique dans fort peu de temps, comme j'ay fait voir bien au long dans les premieres Prop. de ce liure. Mais il faut remarquer qu'il est necessaire d'user de quelques pauses en de certains lieux des vers precedens, si l'on y veut obseruer les temps, ou les mesures ordinaires des Praticiens, comme l'on void dans le mesme chant qui suit, lequel est marqué avec les notes ordinaires, avec ses propres pauses, ou silences: ce qui sert pour entendre la Musique par les lettres que nous auons mis sur chaque syllabe pour suppleer les notes suivantes, par lesquelles on verra la mesure & les temps que donne le sieur du Chemin à ces vers.

c	mi	m
d	ré	r
c	ut	u
η	za	z'
a	la	l
g	sol	f
f	fa	f
e	mi	m
d	re	r
c	ut	u

Mais il faut remarquer qu'il seroit necessaire de mettre l'Antistrophe, & l'Epode de cette premiere Ode de Pindare, pour comprendre parfaitement comme elle se doit chanter, afin de voir toute la varieté de ses trois parties. Joint qu'il seroit à propos d'y ajoûter la Basse, ou mesme les quatre parties, tant pour les Voix que pour le Leut, ou les autres Instrumens, ce que l'on peut esperer de l'Autheur de ce Chant.

## Embellissement

Ode de Pindare.

ΑΡΙΣΤΟΝ μὴ ὕδωρ· ὀδὲ Χρυσός, αἰθόρμον πυρ Ἀτε διασπαρέπει νυκτί,  
 Μεγάνορος ἔξοχα πλῆτα. Εἶδ' ἀέτλα γάρυεν Ελδεαί φίλον ἦτορ Μικέθ' αἰλίς σέπει  
 Ἀλλοθαλπνότερον Ἐν αἰμέρα φαίνον ἄτρον Ἐρήμας δι' αἰθέρος. Μηδ' Ολυμπίας ἀ  
 γώνα φέρτερον αὐδάσσοισι Ὅθεν ὁ πολύφατος Ὑμνος ἀμφιβάλλεται Σοφῶν  
 μητίεσι, κελαδεῖν Κρόνῳ παῖδ' ἐς ἀφνειὰ ἰκεμεύας Μάχηρον Ἱέρωνος ἕταν.

Il n'est pas necessaire d'avertir des differentes notes de ce chant, qui marquent les longues & les briefues, puis qu'elles sont si evidentes; il suffit d'ajouter que chacun doit prendre la mesme liberte de marquer les syllabes longues tantost d'une minime, & d'autrefois d'une noire, ou d'une crochie, soit toute seule ou avec un point, qui donne souvent bonne grace au chant & à la syllabe, mais les notes qui suivent immediatement apres pour marquer les syllabes briefues de la mesme diction, doivent estre de moindre temps, par exemple si la syllabe longue a une note minime, la syllabe briefue doit avoir une noire, &c. dont on void la pratique dans le Chant precedent, & dans l'Ode d'Horace qui suit; sans qu'il soit besoin d'un plus long discours.

Ode 4. du 1. livre d'Horace.

Soluitur acris hyems grata vice Veris & Fauoni, Trahuntque siccas machinae carinas,  
 Ac neque jam stabulis gaudet pecus, aut arator igni: Nec prata canis albicant pruinis.  
 Soluitur acris. &c.  
 Ac neque. &c.

Quant aux autres couplets de cet Ode, ils se peuvent chanter sur ce mesme chant, pourueu que l'on allonge les syllabes de l'un qui se trouuent briefues dans l'autre, par exemple la premiere syllabe de la diction *trahunt*, du couplet precedent est briefue, laquelle est longue dans la diction *iunctæ* qui luy respond dans le second couplet: il faut conclure la mesme chose des autres syllabes.

Or apres auoir monstré la maniere de chanter la Poësie Grecque & Latine, il faut ajoûter la methode de reduire la Françoisise à vne aussi grande perfection; ce qu'il est aisé de faire, si l'on vse des mesmes licences que les Grecs, en se seruant des vers mesurez par pieds, ou par syllabes longues & briefues, comme eux; à quoy nos vers rimez estant ajoûtez, nous serons plus riches dans nostre Poësie qu'ils ne sont dans la leur. Mais parce que i'ay traité assez amplement de l'Art Mettrique, & de la maniere de trouuer toutes sortes de pieds & de mouuemens dans les vers rimez, il suffit d'ajoûter l'exemple qui suit pour faire voir la maniere de chanter les vers mesurez de Baïf, suiuant l'opinion de Jacques Mauduit: le premier est *Dactylique Hexametre*, & se mesure par vne simple monopodie; comme le 2. qui est *Pentametre*; le 3. & le 4. est *Anapestic Dimetre Acatalectic*; le 5. & le 6. sont *Dactyliques Trochaiques*.

*Recant.*

*Eco vive ser- se d'amor de mon ardeur Ninfe rafrè- çï La violanté çá-*  
*lor, Nin- fe je brû- le d'emèr. La fontaine serd net e'klere tsjers:*  
*E' la vve la pers' e' deks vrelé fons. Rien de kace' n'i ver- ras Eco vive,*  
*mès je ne vœ le fons de ton kvr.*

I'ay seulement donné icy vn exemple, parce que i'en ay mis plusieurs autres dans la 57. question sur la Genese, tant en Latin qu'en François; mais il est difficile de determiner si ces vers mesurez en nostre langue sont aussi bons & peuvent auoir autant d'efficace en la Musique que les Grecs, attendu que plusieurs les mesprisent, parce qu'ils ne sonnent pas bien à l'oreille, comme les rimez, & qu'ils croyent que nous sommes fort éloignez de l'esprit, de l'industrie, & de la capacité des Poëtes Grecs & Latins: mais ils changeront peut estre d'avis s'ils considerent la mesme mesure, le mesme mouuement, & les mesmes genres de vers, avec d'aussi beaux sujets & d'aussi riches matieres, qui ne sont pas moins bien traitées dans nos vers que dans les leurs, qui ne sonnent pas mieux à l'oreille en effet, n'y ayant que la seule

coustume qui nous preoccupe, car s'ils eussent commencé par la rime, comme nous auons fait, ils l'eussent peut estre preferée & retenuë.

Auant que de mettre fin à cette Prop. il faut remarquer que quelques vns s'imaginent que l'Ode precedent de Pindare se chantoit au ton Dorien, à raison qu'il met dans l'Antistrophe, *δωλειαν ἀπὸ φόρμιθα πασάλα λαμβανε;* mais cela se peut expliquer de l'idiome Dorien, comme la Musique dont parlent les Poëtes, s'entend le plus souuent de l'Encyclopedie des Sciences, ou des bonnes lettres, auxquelles s'appliquent les honnestes hommes, ce qui n'empesche pas que l'on n'ait chanté leurs Odes sur la Harpe, ou sur leurs autres instrumens suiuant l'epithete *ἀναξιφόρμιθες ὕμνοι*, qu'il donne aux Hymnes dedans sa 2. Ode: toutesfois si l'on veut entendre les passages de Pindare, ou des autres Poëtes de certains Instrumens propres pour exprimer le ton Dorien, plustost qu'un autre, suiuant la remarque de la 30. Propos. du 7. liure des Instrumens de percussion, i'en laisse le libre iugement aux lecteurs. Voyons maintenant toutes les sortes de mesures dont vsent nos Praticiens.

### PROPOSITION XXX.

*Expliquer le Mode majeur, & le mineur, le temps parfait, & l'imparfait, & la prolation parfaite & imparfaite, avec les Caracteres dont les Praticiens signifient toutes ces sortes de temps.*

**L'**Intelligence de tous ces termes & de leur pratique depend des quatre notes que l'on nomme Maxime, Longue, Breue, & Semibreue, d'autant qu'il n'y a que ces quatre notes dont la valeur soit augmentée ou diminuée par les caracteres que l'on met au commencement des reglets de Musique. Or les Musiciens vsent particulièrement de trois ou quatre sortes de caracteres pour ce sujet, à sçauoir des lettres capitales O & C, dans lesquelles ils mettent quelquefois des points, où les tranchent d'une ligne, comme l'on void en ces premiers caracteres, & d'une ou 3. barres, qui trauercent 2. ou 3. espaces, comme font ceux qui suiuent.

Outre ces caracteres ils adjoustent encores les nombres 2. ou 3. comme l'on void dans la Table suiuite, laquelle explique si clerement toute cette Proposition, qu'il ne faut nullement travailler pour la comprendre, car la premiere colonne montre premierement la note maxime, qui seule appartient au Mode majeur, lequel est parfait ou imparfait, suiuant les caracteres mis au commencement des reglets de Musique, lesquels modifient & determinent la valeur de cette maxime: par exemple l'O 22. de la 5. colonne montre que le Mode majeur est parfait, comme l'O avec vn seul 2. enseigne qu'il est imparfait: & que le Mode mineur de la 2. colonne, qui contient la note *longue*, laquelle seule est affectée à ce mode mineur tant parfait qu'imparfait, est rendu parfait par ce mesme caractere; de là vient que le signe de perfection du Mode majeur fait que la Maxime vaut 3. longues; c'est pourquoy i'ay mis 12. à la 7. colonne, & 4. à la 8. vis à vis de la Longue & de la Maxime, pour signifier que cette Maxime comprend & vaut 3. longues, comme 12. comprend 3. fois 4. & ainsi des autres. La 3. colonne appartient à la note que les Praticiens nomment

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	Mode majeur	Mode mineur	Temps	Prola- tion	Carac- teres vieux	Caractères nouveaux	Maxi- me	Lon- gue	Breue	Semi- breue	Mini- me
1	Parfait	Impar- fait	Impar- fait	Impar- faite	O 22		12	4	2	I	$\frac{1}{2}$
2	Impar- fait	Parfait	Impar- fait	Impar- faite	O 2		12	6	2	I	$\frac{2}{2}$
3	Impar- fait	Impar- fait	Parfait	Impar- faite	C 3		12	6	3	I	$\frac{2}{2}$
4	Impar- fait	Impar- fait	Impar- fait	Impar- faite	C 2		8	4	2	I	$\frac{3}{2}$
5	Impar- fait	Impar- fait	Impar- fait	Impar- faite	C 2		8	4	2	I	$\frac{2}{2}$
6	Parfait	Parfait	Parfait	Parfai- te	O 33		27	9	3	I	$\frac{3}{2}$
7	Parfait	Impar- fait	Parfait	Parfai- te	O 23		18	6	3	I	$\frac{3}{2}$
8	Impar- fait	Parfait	Parfait	Parfai- te	O 3		18	9	3	I	$\frac{3}{2}$
9	Impar- fait	Impar- fait	Parfait	Parfai- te	C 3		12	6	3	I	$\frac{3}{2}$
10	Parfait	Parfait	Impar- fait	Parfai- te	O 32		18	6	2	I	$\frac{3}{2}$
11	Parfait	Impar- fait	Impar- fait	Parfai- te	O 22		12	4	2	I	$\frac{3}{2}$
12	Impar- fait	Parfait	Impar- fait	Parfai- te	O 2		12	6	2	I	$\frac{3}{2}$
13	Parfait	Parfait	Parfait	Impar- faite	O 33		27	9	3	I	$\frac{3}{2}$
14	Parfait	Impar- fait	Parfait	Impar- faite	O 23		18	6	3	I	$\frac{2}{2}$
15	Impar- fait	Parfait	Parfait	Impar- faite	O 3		18	9	3	I	$\frac{2}{2}$
16	Parfait	Parfait	Impar- fait	Impar- faite	O 32		18	6	2	I	$\frac{1}{2}$

*Breue*, & au temps parfait ou imparfait, lequel appartient seulement à cette note; or elle a son temps parfait lors que l'un des caractères de la 5. ou 6. colonne, vis à vis duquel l'on void, *parfait*, dans les cellules de la 3. colonne, se trouue sur les reglets. La 4. colonne contient la note *Semibreue*, & appartient à la *Prolation* tant parfaite qu'imparfaite, laquelle a aussi ses caractères de perfection ou d'imperfection dans la 5. ou 6. colonne. Or si l'on compare les quarez ou cellules de chaque colonne les uns avec les autres, l'on sçaura exactement la valeur de chacune de ces 4. notes, par exemple si on list la 6. colonne en descendant à la marge, l'on verra, *parfait*, dans les 4. premières cellules, & dans les 5. dernières les nombres 27. 9. 3. 1.  $\frac{2}{3}$ , qui signifient que la Maxime appartient au Mode majeur, la Longue au Mineur, & la Breue au temps parfait, & que la Semibreue a sa prolation parfaite, & par conséquent qu'elle vaut 3. minimas, comme l'on void dans l'onzième ou dernière cellule, comme la Breue vaut 3. Semibreues, la Longue 3. breues, & la Maxime 3. longues, suiuant les nombres precedens 27. 9. &c. Au contraire la 5. colonne prise à la marge fait voir l'imperfection & la moindre valeur desdites 4. notes, à sçauoir 8. 4. 2.  $\frac{2}{3}$ . pour monstrier que la Maxime ne vaut que deux longues, la Longue deux breues, &c. Ceux qui desirent des exemples de tous ces temps & ces caractères, les peuuent voir dans le 17. 18. 19. & 20. liure de Pierre Cerone, fils n'ayment mieux les attendre du sieur de Coustu Chanoine de Saint Quentin, lequel en promet vn traité entier avec toutes les regles & les exemples de toutes sortes de Composition. Quant aux exemples, il n'est pas necessaire d'en donner d'autres que ceux que le sieur Aux Cousteaux excellent Musicien a fait depuis peu imprimer à trois parties, car il a donné 50. Trios qu'il a mis dans les 12. Modes tant par Bmol, que par Bquarre, lesquels peuuent seruir d'idée à ceux qui veulent apprendre à composer; & le R. P. Charles Ambleuille Iesuite a fait aussi imprimer les Psalmes & les Hymnes des Vespres tant à 4. qu'à 6. parties, qui suppleent abondamment tous les exemples que l'on pourroit icy desirer; c'est pourquoy ie n'en mets point icy, & que i'en ay donné si peu dans les liures de la Composition; car il n'y a ny plaisir ny profit à repeter ce qui a desia esté fait par tant de personnes: ioint que la boutique du sieur Ballard est si pleine & si bien fournie de toutes sortes d'exemples des meilleurs Maistres qui ayent iamais esté, comme i'ay dit dans la 31. Prop. du 7. liure des Instrumens, que l'on ne peut rien souhaiter dauantage, dont le public, & particulierement tous ceux qui font profession de cet Art, ou qui en reçoient du plaisir, luy sont grandement reueables, tant à cause du grand temps & du grand soin qu'il a employé à inuenter les beaux caractères dont il use, qui surpassent si fort ceux d'Italie, & des autres lieux, qu'à raison de sa correction, laquelle est si exacte qu'il est difficile de rencontrer vne seule faute dans vn liure entier.

Or il faut remarquer, pour l'intelligence de la Table precedente, qu'en la 6. colonne du milieu, commençant du haut en bas, tous les  $\dagger$  & les  $\text{\textcircled{C}}$  tranchez sont mis au lieu des C & des  $\text{\textcircled{O}}$  ponctués de la Table  $\text{\textcircled{C}}$  de Cerone, parce que l'on n'en a pas de ponctués en France, & que les C de la 5. non ponctués, vis à vis des tranchez de la 6. doiuent estre ponctués: tout le reste est bien: mais nos Musiciens se contentent d'user des O &  $\text{\textcircled{C}}$  & des C &  $\dagger$  pour toutes sortes de signes.

PROP.