

Mersenne, Marin (1588-1648). Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, par F. Marin Mersenne,.... 1637.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

PROPOSITION IX.

Expliquer la maniere de toucher le Luth en perfection, & de poser ou de mouvoir chaque main, & chaque doigt comme il est requis pour en bien ioier.

L'ART ou la science, & l'industrie de la main est si grande que plusieurs l'ont appellé l'un des principaux instrumens de la sagesse & de la raison, dont elle enuoye les pensées & les resolutions par tout le monde par le moyen de l'écriture, & dont elle explique les conceptions aussi bien que la langue, comme l'on experimente aux sourds & aux muets, qui escriuent dans l'air avec le seul mouuement des mains & des doigts, dont ils peuuent faire de grands discours, & des harangues entieres aussi viste ou plus qu'avec la langue.

Mais sans m'arrester à tous les chefs-d'œuvre qu'elle fait, il suffit icy de considerer ses mouuemens sur le Luth, & sur tous les autres instrumens, car ils sont si merueilleux que la raison est souuent contrainte d'aduouier qu'elle n'est pas capable d'en comprendre la legereté & la vistesse, qui surpasse la promptitude de l'imagination la plus viue que l'on puisse rencontrer, comme l'on experimente lors qu'on veut nombrer les sons qu'elle fait, ou les cordes qu'elle touche, ou ses tremblemens dans le temps d'une mesure. Mais puis que la Pratique n'en peut estre mieux entendüe, ny expliquée que par ceux qui enseignent à toucher le Luth, ie veux donner le traicté que Monsieur Basset en a fait à ma requeste, dont ie descrirois icy la louange & les vertus, si sa modestie ne m'en empeschoir, & si elles n'estoient assez cogneuës dans Paris, où il enseigne selon la methode comprise dans cette Proposition, & dans les deux autres qui suiuent.

L'Art de toucher le Luth.

Dans lequel on verra la maniere de bien poser les deux mains, & de faire de la tablature si intelligible, qu'elle sera entendüe sans difficulté: la diuersité des tremblemens, & leur vlsage y seront aussi expliquez avec des exemples vtiles & curieux.

Article I. Des conditions requises à celuy qui veut apprendre à toucher le Luth.

LA pluspart de ceux qui ont traicté des arts & des sciences, requierent trois conditions pour en acquerir la perfection, à sçauoir la Nature, la Discipline & l'Exercice, sans lesquelles on ne peut arriuer au but que l'on s'est proposé. Or il faut entendre par le mot de *Nature*, l'inclination, & la disposition naturelle que nous auons à de certaines sciences, & à des Arts particuliers, comme il arriue que les vns sont portez à la Peinture, ou à la Sculpture, & les autres à l'Architecture, à la Geometrie, &c. La discipline signifie la Methode, & l'instruction des bons Maistres: & l'Exercice n'est autre chose que la Pratique de leurs preceptes. Or ces deux dernieres parties peuuent supplier le defaut de la premiere, car comme la terre la plus sterile est renduë fertile par le soin & la diligence du laboureur, ainsi ceux qui croyroient estre incapables d'apprendre cet art, doiuent s'asseurer qu'ils peuuent surmonter les defauts de la nature, & l'inclination, en mettant en pratique les enseignemens que nous allons donner. Et s'il estoit necessaire d'en apporter des exemples,

i'en fournirois vn grand nombre, mais cette verité se recognoist sans contredit par les experiences que l'on en voit tous les iours, c'est pourquoy ie viens aux choses qui sont les plus vtils, & dis premierement qu'il est necessaire que celuy qui se veut addonner à ce noble exercice pour en receuoir vn parfait contentement, sçache vn peu de Musique, afin qu'il entende la valeur des mesures contenuës en sa tablature, encore qu'il se trouue des hommes qui ont l'oreille si delicate, qu'ils peuuent (estant enseignez) accorder, & toucher le Luth avec autant de iustesse que les meilleurs Musiciens du monde: mais il ne faut pas que ceux qui sont pourueus de ces rares qualitez naturelles, mesprisent cet art, sans lequel la nature est imparfaite & aueugle.

I'adiouste neantmoins que la seule delicateesse de l'oreille ne suffit pas, parce qu'il est encore necessaire que l'esgalité des deux mains soit conforme à la iustesse; afin qu'elles partent toutes deux en mesme temps, autrement l'on remarque de grandes imperfections au toucher; ce qui arriue des mauuais preceptes de celuy qui touche le Luth, mais ceux qui ont les deux mains égales, & si adroites qu'elles sont capables d'executer tout ce que l'on peut s'imaginer, rauissent les auditeurs, & me font souuenir de l'opinion d'Anaxagore qui constituoit la sagesse humaine dans les mains, encore que les hommes ne soient pas sages parce qu'ils ont des mains, puis qu'ils les ont plustost parce qu'ils doiuent estre sages, afin d'executer ce que leur dicte l'art & la raisõ.

I I. De la situation de la main droite, & comme il s'en faut seruir.

APRES auoir parlé de l'excellence, & de l'esgalité des mains, il faut montrer le lieu où l'on doit les poser sur le Luth, car cette situation nous sert de premier fondement, à raison que l'on ne le peut toucher sans de grandes contraintes, & sans de mauuaises contéances, si les mains ne sont bien posées. Je commence donc par la main droite, afin d'imiter les plus habiles de ce temps, & dis en premier lieu, qu'il faut que le Luth appuyé contre vne table, ou vn autre corps soit soustenu par le poids du bras droit: quoy qu'on le puisse tenir sans cet appuy par le moyen de deux petits boutons d'ebene, ou d'uoire: en second lieu, que le dessus de la main doit estre autant veu du costé du petit doigt que du costé du poulce, qui doit estre estendu vers la rose. 3. le premier doigt qui suit, & que l'on appelle l'*Index*, doit estre fort esloigné du poulce; & le 2 & le 3, que l'on nomme *Medius*, & *Medicus*, doiuent estre fort proches du premier, & s'incliner le plus pres qu'il sera possible du petit doigt. En 4. lieu, le petit doigt doit estre appuyé sur la table du Luth proche du cheualet, & de la chanterelle, car ceux qui le mettent derriere ledit cheualet, contractent vne mauuaise habitude, qui se change par apres en nature: de sorte qu'il est difficile que les enfans, que l'on accoustume à cette mauuaise pratique, la changent quand ils sont plus grands. C'est pourquoy il leur faut faire construire de petits Luths, afin que les espaces des chordes soient conformes à la grandeur de leur main, & qu'ils la posent tout d'vn coup comme les grands.

Or i'ay remarqué que l'on doit autant voir le dessus de la main du costé du petit doigt, que celuy de deuers le poulce, lors qu'elle est située comme nous venons de dire, parce que les doigts doiuent estre aussi proches des chordes les vns que les autres.

C'est pourquoy ie viens à l'usage des doigts, & premierement à celuy du pouce, dont il ne faut pas fleschir la iointure proche de son extremité, parce qu'il faut qu'il soit tout estendu comme s'il estoit sans iointure, à raison que l'on ne pourroit pas aysément toucher la dixiesme corde en mesme temps que l'on a touché la quatriesme, à cause de la grande distance qui se treueroit du pouce iusques à la dixiesme, si on l'auoit fleschy en touchant la quatriesme. Le premier doigt voisin du pouce, & qui en doit neantmoins estre fort esloigné lors que l'on s'en sert, doit toucher les cordes du coin de la pointe qui est deuers le pouce, plustost que de son milieu; ce qu'il faut soigneusement remarquer, afin que son action soit libre pour releuer, ou pour rabattre les cordes. Or quand on ne touche qu'une seule corde du premier doigt, il la faut enleuer par dessouz en tenant la pointe du doigt bien ferme: mais lors que l'on en touche trois, ou quatre, comme il arriue souuent, il faut tenir ladite pointe plus lasche, afin que le doigt puisse couler plus aysément sur les cordes que l'on veut releuer, ou rabattre.

Quant au second & au troisieme doigt, il en faut aussi enleuer les cordes par dessouz; & lors que l'on ne s'en sert point, il les faut tenir negligemment appuyées auprès du petit doigt. La main estant ainsi disposée, il faut prendre garde qu'en faisant agir les doigts, le dessus de la main ne se iette pas en dehors, afin que l'on ne puisse appercevoir qu'elle soit trauaillée par le mouuement des doigts.

III. De la position de la main gauche.

IL n'y a personne qui ne desire, & ne recherche d'auoir bonne grace en tout ce qu'il fait, comme l'on experimente en toutes les actions honnestes que l'on est obligé d'exposer aux yeux d'autrui: de là vient qu'on ne fait pas beaucoup d'estime de l'escuyer qui fait bien aller vn cheual à droit & à gauche, le pas & le galop, s'il n'est à droit, & s'il ne le fait sans contrainte: car la liberté d'agir est ce qui donne la bonne grace à l'action. Or afin que l'on iouisse entierement de cette liberté, qui consiste en la situation de la main gauche & en l'exercice, il faut mettre le pouce au dessus de la premiere touche pres le bord du manche du costé de la chanterelle, de maniere que sa pointe soit posée sur ladite touche, & tournée vers la teste du Luth. Et le poignet doit estre mediocrement esleué, afin que la pointe des doigts soit fort proche des cordes.

Quant au premier doigt l'on doit le poser vn peu de costé vers la teste du Luth: mais quand il est posé à la mesme touche que le second, par exemple, s'il faut poser deux *e*, l'un du premier & l'autre du second doigt, il faut pour lors redresser le premier doigt. L'on doit aussi tousiours esloigner le premier doigt du second, lors qu'ils ne sont pas en mesme touche; mais si l'on doit faire vn tremblement à l'ouuert, il faut ioindre tous les doigts l'un contre l'autre, afin de luy augmenter sa force.

Le second doigt estant posé sur la touche du Luth doit estre situé presque droit, c'est à dire qu'il doit quasi aurant pencher du costé du cheualet, que vers la teste du Luth. Le troisieme & le quatriesme doigt doiuent estre pliez en rond, & auoir leur pointe proche des cordes, quand on ne s'en sert point, afin qu'ils soient plus prests à poser. Et si la main descend d'une ou de deux touches, le pouce la doit suiure esgalement: par exemple, si on a fait le *e* sur

la chanterelle avec le second doigt, (le pouce estant posé au dessouz de la premiere touche) & qu'il faille toucher le \rightarrow avec le second doigt, il faut aussi descendre le pouce d'une touche: ce qu'il faut tousiours obseruer par tout où la main descendra, ou remontera.

IV. Des tremblemens.

ENCORE que les siècles passez ayent produit des hommes tres-excellens en toutes sortes d'arts & de sciences, & particulièrement en celuy dont nous traitons, l'on peut neantmoins dire qu'elles se perfectionnent d'autant plus qu'elles vont plus en auant: comme il est aysé de prouuer par l'usage des tremblemens, qui n'auoit iamais esté si frequent qu'il est maintenant. De là vient que le ieu de nos deuanciers n'auoit pas les mignardises, & les gentillesses qui embellissent le nostre par tant de diuersitez. Mais puis que les tremblemens sont differens tant en leurs effets qu'en leurs noms, i'essayray à les faire cognoistre, & à les distinguer par des caracteres que i'ay expressement inuentez pour ce sujet, car chacun les nôme & les figure selon qu'il luy plaist.

Or celuy qui est formé en cette façon, s'appelle vulgairement *tremblement*, & la plus part ne se seruent point d'autre caractere pour en exprimer toutes les differentes especes; c'est pourquoy ie ne l'ay pas voulu changer, puis qu'il est si familier à tout le monde, afin de n'vser d'aucune nouveauté si elle n'est vtile. Mais il y a encore d'autres tremblemens qu'ils appellent *accens plaintifs*, *marrelemens*, *verres cassez*, & *battemens*, comme nous verrons à la suite de ce traité. Quant au premier marqué de cette virgule, & qui se fait à l'ouuert, il faut considerer deux choses pour le bien executer, à sçauoir que la pointe du doigt de la main gauche, qui doit faire ce tremblement, soit bien appuyée sur la chorde sur laquelle il se doit faire, & que l'on ne leue point le doigt de dessus ladite chorde, que l'on ne sente qu'elle ayt esté touchée de la main droite. Il faut encore remarquer que l'on peut estre en doute si l'on doit poser le doigt à la touche du \flat , ou du \natural quand ce tremblemēt se doit faire à l'ouuert, c'est pourquoy ie mets vn petit trait au dessus du caractere comme s'ensuit; lors qu'il le faut faire à la touche du \flat , & si c'est à la touche du \natural , ie n'y en mets point.

Si ce tremblement se trouue à vne autre lettre qu'à vn \natural , comme l'on void icy, il faut poser le premier doigt de la main gauche au dessus de la touche \rightarrow , comme le monstre le nombre qui precede le \rightarrow , (car les nombres qui precedent les lettres de la tablature signifient les doigts de la main gauche, qu'il faut poser; par exemple l'vnité signifie le premier doigt, le second, &c.) & faire le tremblement du petit doigt au dessus de la touche \sharp . Il faut encore remarquer qu'en quelque lieu que se rencontre ce caractere, qu'il doit y auoir vn pareil espace du doigt qui marque la lettre, & de celuy qui fait le tremblement, que celuy qui est en l'exemple precedent, c'est à dire qu'il faut qu'il y ait tousiours deux touches de distance entre les deux doigts. Mais s'il est accompagné d'vn petit trait au dessus, comme l'on void, il faut seulement laisser vne touche de distance entre le doigt qui marque la lettre, & celuy qui fait le tremblement: c'est à dire qu'au lieu que l'on a fait le tremblemēt au dessus de la touche \sharp , il le faut faire au dessus de la touche \natural : ce qu'il faut semblablement obseruer en tous les lieux, & en

toutes les sortes de tremblemens avec lesquels ledit signe se rencontrera.

V. *Du tremblement appelé Accent plaintif.*

2. Trem-
blement.

ENCORE que l'action de la main gauche ne fasse faire aucun tremblement à la chorde pour executer cette mignardise, ie ne luy ay pas neantmoins voulu changer le nom qu'on luy donne ordinairement, & ie ne le figure point autrement que le precedent, hormis que i'adiouste vn petit point deuant, afin de le discerner d'avec le premier, comme l'on void $\overset{\cdot}{\epsilon}$. Or ce tremblement ne se fait iamais à vn α , c'est pourquoy s'il le faut faire à vn υ , l'on doit toucher la chorde à l'ouuert, comme si c'estoit vn α , & apres que le son de la chorde est à demy passé il faut laisser tomber le doigt de haut à la touche du υ sans faire aucun tremblement.

Mais s'il le faut faire à vn ϵ , & qu'il y ayt vn petit trait au dessus du caractère, comme l'on void icy $\overset{\cdot}{\epsilon}$, il faut poser le premier doigt à la touche du υ , & apres auoir touché la chorde de la main droite, il faut laisser tomber de haut le second doigt de la main gauche à la touche du ϵ , cōme l'on a fait au υ precedent: mais s'il n'y a point de trait au dessus, comme l'on void $\overset{\cdot}{\epsilon}$, il faut faire comme cy-dessus au υ . Et si c'est à vn \rightarrow qu'il le faille faire sans estre accompagné du petit trait au dessus, l'on doit poser le premier doigt à la touche du υ , & laisser tomber le quatriesme doigt à la touche du \rightarrow , comme nous auons dit cy-dessus. Mais s'il est accompagné du trait, il faut poser le second doigt à la touche du ϵ , & laisser tomber le quatriesme doigt à la touche du \rightarrow , comme l'on a fait aux autres doigts.

Or en quelque lieu que se fasse ce tremblement, si ce n'est à vn υ , il faut qu'il y ayt tousiours vn doigt posé au dessus de celuy qui doit marquer la lettre. Et puis il faut obseruer vne pareille distance entre les deux doigts de la main gauche, (soit qu'on l'accompagne de ce trait, ou sans iceluy) que celle qui se garde en l'observation du premier tremblement, dont nous auons parlé cy-dessus.

VI. *De deux sortes de Martelemens, & du tremblement que quelques-vns appellent Verre cassé ou soupir.*

3. Trem-
blement.

IE marque la figure de ce tremblement par vne petite croix, comme l'on void \ast , par exemple s'il se doit faire au υ de la seconde, il faut poser le premier doigt de la main gauche sur la seconde à la touche du υ . Et lors que l'on touche la 2 de la main droite, l'on doit faire le tremblement de la main gauche, & en finissant le tremblement il faut reposer le doigt bien ferme au mesme lieu qu'il estoit deuant, afin que la chorde, apres le tremblement acheué, ayt le son d'un υ . Or ce tremblement ne se fait iamais qu'en vn υ , & en vn ϵ , & ce d'un seul doigt de la main gauche.

4. Trem-
blement.

Il y a encore vne autre espece de martellement, que ie marque par ce caractère Λ , & n'est different du precedent qu'au nombre des doigts de la main gauche, car il n'en faut qu'un pour l'executer, & pour celuy-cy il en faut tousiours deux: par exemple, s'il le faut faire à vn \rightarrow de la seconde en cette façon, $\overset{\cdot}{\rightarrow}$ il faut poser deux doigts, l'un à la touche du υ , & l'autre à celle du \rightarrow : & lors que l'on touche la chorde de la main droite, le doigt qui est

posé à la touche du \flat doit demeurer appuyé audit lieu, tandis que l'autre doigt qui est posé à la touche du \natural fait le tremblement: & lors qu'on le termine, il faut reposer fermement ce doigt sur ladite corde, au mesme lieu qu'il estoit auparavant, comme nous auons dit au tremblement precedent.

Et si ce tremblement est accompagné d'un petit trait au dessus en cette sorte, il faut seulement laisser l'espace d'une touche entre les deux doigts \flat de la main gauche, de la mesme maniere qu'en tous les autres, où ledit signe se rencontre.

Quant au verre cassé, ie l'adiouste icy, encore qu'il ne soit pas maintenant si usité que par le passé, d'autant qu'il a fort bonne grace, quand on le fait bien à propos: & l'une des raisons pour laquelle les modernes l'ont reietté, est parce que les anciens en vsoient presque par tout. Mais puis qu'il est usité ^{5. Trem-} _{blement.} de n'en point faire du tout, comme d'en faire trop souuent, il faut user de mediocrité, sa figure est \rightarrow . la virgule precedente suiuite d'un point.

Et pour le bien faire, l'on doit poser le doigt de la main gauche au lieu où il sera marqué; & lors que l'on touchera la corde de la main droite, il faut branler la main gauche d'une grande violence, en la haussant vers la teste du Luth, & en la baissant vers le cheualet sans leuer en aucune façon la pointe du doigt de dessus la corde. Mais il ne faut pas que le poulce de la main gauche touche au manche du Luth, quand on fait ledit tremblement, afin que l'action de la main en soit plus libre.

VII. Du battement, du tremblement composé de l'accent & du battement, & de celui qui est composé de l'accent, & du verre cassé.

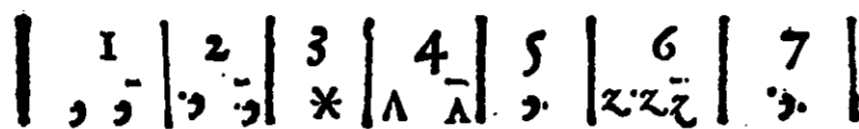
Le battement est plus pratiqué sur le Violon que sur le Luth: mais parce que ie ne veux rien obmettre, tant qu'il me sera possible, pour le contentement du Lecteur, voicy son caractere \times . Or il est appellé *battement* parce que le doigt de la main gauche ne doit tirer la corde qu'une fois, apres auoir esté touchée de la main droite, car le reste du tremblement se doit faire par le seul battement du doigt, autant de fois que la longueur de la mesure le peut permettre. Par exemple, s'il se doit faire sur le e de la quatriesme en cette façon, il faut poser le premier doigt sur la quatriesme à la touche du e , ^{6. Trem-} _{blement.} & le petit doigt à la touche d' e : Et lors que l'on touche la corde de la main droite, il faut tirer vne seule fois la corde du petit doigt, & terminer le reste du tremblement en battant sur la corde: or il se peut faire en toute autre lettre, comme en celle-cy.

Le septiesme tremblement est composé du second & du sixiesme, & sa figure est ainsi marquée \times , afin que le point de dedans face cognoistre qu'il est composé de l'accent ioint au battement: par exemple s'il se doit faire sur le \flat de la seconde ainsi marqué $\flat \times$, il faut premierement toucher la seconde de la main droite, & puis il faut laisser tomber de haut le premier doigt de la main gauche sur la touche du \flat de la seconde, & immediatement apres il faut faire le battement du petit doigt à la touche du \natural . Et si ledit caractere est accompagné du trait ordinaire, il y faut obseruer vne semblable distance de touches qu'aux autres tremblemens.

Le 8. ou dernier tremblement, qui est composé du 2. & du 5, se marque en cette façon \rightarrow , afin que le point de deuant monstre qu'il se doit commen-

cer sur l'accent, & que le point qui suit montre qu'il se doit finir par le verre cassé: par exemple, s'il se doit faire sur l' *e* de la seconde en cette façon $\overset{\cdot}{e}$. Apres auoir touché la corde de la main droite, il faut laisser tomber de haut le premier doigt de la main gauche à la touche du *e*, & puis poser le petit doigt de la main gauche sur la seconde à la touche de l' *e*, en terminant le tremblement comme on fait au verre cassé. Et si le tremblement est accompagné du trait ordinaire, il faudra observer pareille distance des touches entre les deux doigts, qu'aux autres tremblemens. Or apres auoir traité de tous les tremblemens qui ont coustume de se faire sur le Luth, & dont ie mets icy

Les figures des tremblemens.



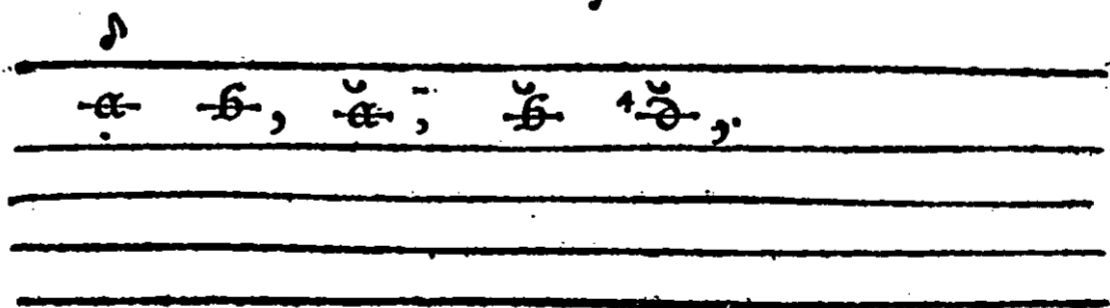
les figures toutes ensemble, il faut parler des traits de la main gauche, & de tout ce qui appartient à la perfection de la Pratique.

VIII. *Des traits de la main gauche.*

L'ON fait encore d'autres mignardises que l'on appelle *traits de main gauche*, qui sont fort agreables quand ils sont bien executez: en effet il n'y a quasi que la main gauche qui y contribuë, car apres que la droite a touché la corde, la main gauche fait deux ou trois lettres en suite du seul toucher de

la droite: par exemple, si l'on veut toucher ces 7 lettres, il faut premierement toucher l' *a* du pouce, c'est pourquoy ie mets le *p* pour le signifier, au dessouz dudit *a*. Quant au *e* & au \rightarrow qui suiuent, il faut seulement laisser tomber d'en haut le premier & le second doigt l'un apres l'autre sans toucher de la main droite, comme le demonstrent les caracteres qui sont au dessus des dites lettres.

L' *a* de la cinquiesme se doit toucher du pouce, & les trois autres lettres de la seule main gauche, comme les deux precedentes qui sont sur la sixiesme. Ie mets encore vn autre exemple, dans lequel il faut toucher les deux premieres lettres de la main droite, & la troisieme qui est l' *a*, auquel il y a vn tremblement, doit estre touchée de la seule main gauche; c'est à dire que quand on leuera le doigt de la main gauche de dessus le *b*, qu'il en faut tirer la corde vne seule fois, & qu'au mesme instant il faut poser les doigts de la gauche sur le *b* & le \rightarrow sans toucher de la droite; & qu'en posant le petit doigt, il en faut faire le tremblement comme celuy du verre cassé.



PROPOSITION X:

Expliquer les signes, & les caracteres de la Tablature, & plusieurs remarques & observations particulieres.

ENCORE que plusieurs habiles hommes ayent cultiué cet art avec tant d'adresse & de dexterité, dans lequel il y en a qui reüssissent aujour d'hu

si heureusement en nostre France, il n'y a neantmoins qu'Adrian le Roy qui ayt donné par escrit quelques preceptes de son instruction, ils ont peut-estre creu acquerir plus de gloire à tenir cet Art caché, qu'à le diuulguer: de là vient que les pieces qui sortent de leurs mains, ne sont iamais touchées selon leur intention, si premierement elles n'ont esté ouyes, ou apprises d'eux mesmes. Or puis que cet art ne s'est iamais enseigné qu'en particulier, l'on ne doit pas trouuer estrange si ie me sers de signes, ou de preceptes particuliers, quoy que ie retienne les généraux tant qu'il m'est possible, puis qu'ils sont vitez par les plus entendus en cette profession.

Et pour ce suiet il faut premierement considerer les lettres de la Tablature, & le lieu où elles sont posées. En second lieu, que les nombres qui les precedent representent les doigts de la main gauche, qu'il faut poser sur le manche du Luth: l'on pose ordinairement le premier doigt sur le *b*, c'est pourquoy ien'y mets point de chiffre, si ce n'est qu'il faille se servir d'un autre doigt. Or apres auoir posé les doigts de la main gauche, il faut remarquer le tremblement & son espece, lors qu'il en faut vser. En troisieme lieu il faut considerer de quels doigts de la main droite l'on doit toucher, & s'il y a des tenuës representées par de certaines lignes droites ou courbes, qui enseignent à tenir les doigts de la main gauche depuis le commencement des lettres, où lesdites lignes commencent iusques à ce qu'elles finissent: ce qui sert pour faire durer plus long-temps le son de la corde, dont on verra des exemples à la fin de ce discours, diuisé en plusieurs preceptes qui suiuent.

I. Precepte. Le *a* se touche tousiours à l'ouuert, ce que les autres appellent à *uide*, ou à *corde aualee*; ce qui se fait de la seule main droite, sans l'ayde de la gauche, si ce n'est lors qu'il faut faire quelque tremblement, ou que les lettres qui sont vis à vis l'une de l'autre se doiuent toucher ensemble, comme il arriue aussi que celles qui sont les vnes apres les autres se touchent selon le rang qu'elles tiennent.

II. Lors qu'il y a vn point souz vne lettre seule, il la faut toucher du premier doigt de la main droite, & s'il n'y en a point, il la faut toucher du second, ce qu'il faut seulement obseruer depuis la chanterelle iusques à la quatrieme, car les autres cordes doiuent estre touchées du pouce: ce que l'on void dans le premier exemple.

III. Le manche du Luth est ordinairement diuisé en neuf touches, dont la premiere est appelée *bè*, c'est à dire que s'il y a vn *b* marqué sur la chanterelle, ou sur la seconde dans la Tablature, qu'il y faut poser le premier doigt de la main gauche au dessus de la touche *b*: & s'il y a plusieurs *bés*, qui fassent vn accord, qu'il faut coucher le premier doigt sur les cordes depuis la premiere lettre iusques à la derniere: quoy que l'on se serue quelques-fois du 2. doigt avec le 1, comme l'on void dans le second exemple. Mais il faut remarquer qu'apres auoir posé les doigts de la main gauche, qu'il faut toucher autant de cordes de la main droite, qu'il y en a de marquées dans la Tablature. Or la seconde touche represente le *cé*, la troisieme le *dé*, & ainsi des autres, iusques à la neuuesme touche marquée par la lettre *k*, outre laquelle on peut encore poser les doigts; ce qui ne se fait que rarement, d'autant que les cordes n'en parlent pas si nettement.

IV. Le *p* qui se rencontre souz vne lettre toute seule, signifie qu'il le faut toucher du pouce, encore qu'elle n'en soit pas touchée ordinairement, com-

me enseigne le troisieme exemple.

V. Le *p* qui suit l'accord, & dont la iambe traaverse les chordes, enseigne qu'il faut toucher du pouce toutes les chordes qui sont touchées par ladite iambe, comme l'on void au quatrieme exemple.

VI. Quand la iambe du *p* a vn point en haut, il faut toucher plusieurs chordes ensemble du pouce & du premier doigt, mais en touchant vn accord de cette façon, le pouce doit toucher vne seule chorde, & le premier doigt toutes les autres: comme enseigne le cinquieme exemple.

VII. Le pouce & le premier doigt seruent encore ensemble pour toucher, apres lesquels il n'y a qu'un trait & vn point au dessus: ce qui arriue lors qu'on laisse quelque chorde à toucher entre le premier doigt & le pouce. Par exemple, s'il faut toucher la 2, 3, 4 & 7 ensemble, il faut toucher la 7 du pouce, qu'il faut laisser appuyé sur la 6, & avec le premier doigt il faut les releuer depuis la 2 iusques à la 4, comme l'on void au 6 exemple.

VIII. Il n'y a point de signe pour signifier le toucher que l'on appelle ordinairement *pincer*: ce qui se fait quand on touche vn accord avec trois ou quatre doigts, comme il arriue lors que l'on pince la 4, 3 & 2, dont la 4 se touche du pouce, & les 2 autres des 2 doigts suiuaus consecutiuelement: & s'il y a 4 lettres à l'accord, on y employe le 3 doigt, comme l'on void dans le 7. exemple. Mais s'il faut pincer cinq lettres, qui n'ont aucun signe apres, le pouce en touche 2, & les autres doigts 3; & s'il y a 6 lettres, le pouce en touche 3, comme enseigne le 8. exemple.

IX. Le trait qui suit l'accord, & qui a vn point dessus du costé de la chanterelle, signifie qu'il faut toucher 2 ou 3 chordes du premier doigt tout seul en releuant: mais quand le point est dessous du costé de la 6, il faut rabattre les chordes du mesme doigt, comme l'on void au 9. exemple.

X. Lors qu'il faut toucher deux chordes ensemble, esloignées ou prochaines, il faut tousiours les toucher du pouce & du second doigt, si ce n'est qu'il y ait vn trait apres l'accord, qui signifie qu'il les faut releuer du premier doigt, ou qu'il y ayt vn point à l'une des deux lettres, pour monstrier qu'il les faut toucher du premier & du second doigt, comme l'on void au 10. exemple.

XI. Quand il faut toucher trois chordes de trois doigts sans l'ayde du pouce, il y a vn point à la lettre qui est vers la sixiesme, lequel monstrie qu'il faut toucher la lettre où il est posé, du premier doigt, & les deux autres des doigts suiuaus, comme il se void dans l'onzieme exemple.

XII. Encore que i'aye dit dans le second Precepte, que les chordes qui sont au dessous de la 4, se doiuent tousiours toucher du pouce, neantmoins s'il y a vn point souz quelque chorde que ce soit, il la faut toucher du premier doigt, s'il y en a deux, du 2, & s'il y en a trois, du 3, comme l'on void dans le douzieme exemple.

XIII. Les Tenuës, dont i'ay parlé au commencement de ces Articles, & dont i'ay promis l'exemple à la fin, sont si necessaires que sans elles l'harmonie est du tout imparfaite: outre que l'on a mauuaise grace de leuer si souuent les doigts quand il n'en est point de besoin: il les faut donc remarquer & pratiquer exactement, & quand mesmes il n'y en auroit point de marquées, il ne faut pas laisser de tenir les doigts sur les chordes le plus long-temps que l'on pourra. Plusieurs les marquent seulement aux Basses, mais il est aussi necessaire d'en vser aux autres parties, & specialement où l'on desirera qu'elles
soient

1 EXEMPLE POVR LA MAIN DROITE.	2 EXEMPLE POVR LA MAIN GAUCHE.	3 EXEMPLE
<i>Faut toucher du 1 doigt.</i>	<i>Ce trait qui est devant l'accord, montre qu'il faut coucher le 1 doigt.</i>	<i>Faut toucher du pouce.</i>
<i>Faut toucher du 2 doigt.</i>		
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
<i>a</i>	<i>2 b</i>	<i>P c</i>
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>P c</i>
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>P</i>

4 EXEMPLE.	5 EXEMPLE.	6 EXEMPLE.	7 EXEMPLE.	8 EXEMPLE.
<i>Faut toucher du pouce sous seul.</i>	<i>Faut toucher du pouce & du 1 doigt ensemble.</i>	<i>Faut toucher du pouce & du 1 doigt ensemble.</i>	<i>Faut toucher du pouce la 4, & du 1 & 2 doigt les deux autres.</i>	<i>Faut toucher du pouce la 6 & la 5, & les trois autres des doigts suivans</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>4 b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
<i>b</i>	<i>b</i>	<i>3 b</i>	<i>b</i>	<i>3 c</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>2 c</i>
<i>2 c</i>	<i>c</i>			<i>1 c</i>
<i>1 b P</i>	<i>b P</i>			<i>a</i>

9 EXEMPLE.	10 EXEMPLE.
<i>Faut toucher du 1 doigt en relevant.</i>	<i>Faut rabattre du 1 doigt.</i>
<i>Faut toucher du pouce la 5, & du 2 doigt la Chanterelle.</i>	<i>Faut toucher du pouce & du 2 doigt.</i>
<i>Faut relever du 1 doigt.</i>	<i>Faut toucher du 1 la 3 & du 2 la Chanterelle.</i>
<i>c</i>	<i>a</i>
<i>b</i>	<i>b</i>
<i>c</i>	<i>a</i>
	<i>b</i>
	<i>c</i>
	<i>b</i>

11 EXEMPLE.	12 EXEMPLE.
<i>Faut toucher du 1 doigt la 3, & les 2 autres lettres des doigts suivans.</i>	<i>Faut toucher du 2 doigt.</i>
<i>Faut toucher du 1 doigt.</i>	<i>Faut toucher du 1 doigt.</i>
<i>Faut toucher du 3 doigt.</i>	
<i>a</i>	<i>a</i>
<i>b</i>	<i>b</i>
<i>b</i>	<i>a</i>
<i>a</i>	<i>a</i>

13
EXEMPLE.

Faut tenir le cè de la 4 jusques à la fin, & ainsi des autres. Il faut encore tenir les doigts qui penchent servir à faire les tremblemens, jusques à ce que l'on les fasse.

14 EXEMPLE.	15 EXEMPLE.	16 EXEMPLE.
<i>Faut toucher également visle depuis le 1 accord, jusques au 2.</i>	<i>Faut mettre le pouce sur la 9 auparavant que de toucher l'a où est la crochue.</i>	<i>Faut toucher du pouce & du 1 doigt l'un apres l'autre.</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b a</i>
<i>4 b b</i>	<i>b a</i>	<i>P b a b a</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c a</i>
<i>2 c a</i>	<i>c</i>	<i>a</i>

soient obseruées. Or il faut remarquer que cestenuës se font sur toutes sortes d'instrumens, & que tout ce que nous disons du Luth se peut, & se doit appliquer à la Mandore, au Cistre, &c.

XIV. Les Barres qui trauerfent les six regles font la diuision, & la separation des mesures, & les notes ou les autres signes que l'on met ordinairement au dessus de la premiere regle qui represente la chanterelle, seruent à mesme dessein, car les notes blanches à queuë monstrent qu'il faut faire durer le son de la lettre le temps d'une demie mesure, laquelle dure pour l'ordinaire $\frac{1}{7100}$ partie d'une heure ou $\frac{1}{120}$ d'une minute, c'est à dire durant la diastole du cœur: cette regle s'entendra aysément par le quatorziesme exemple, qui monstre que quand il n'y a qu'une note pour sept ou huit lettres, qu'il les faut faire toutes de mesme valeur, c'est à dire qu'il les faut toucher aussi viste, ou aussi lentement les vnes que les autres depuis cette note iusques à la rencontre d'une autre.

XV. Lors qu'il y a vne crochuë sur vne lettre seule, & qu'il suit vn accord apres, il faut disposer la main droite & la gauche à faire cet accord, auant que de toucher la lettre où est la crochuë; par exemple s'il faut toucher vn *a* sur la 3. qui a vne crochuë, & puis vn accord qui ait vne noire dessus, il faut appuyer le pouce sur la 9 auant que de toucher l'*a* de la 3 sur lequel est la crochuë: ce qui sert pour aller plus viste.

XVI. Finalement, quand il faut faire vn passage du pouce, & du premier doigt, ie mets vn *pé* dessous la premiere lettre du passage, & vn point souz celle qui suit, afin de signifier que toutes les lettres du passage, depuis la premiere crochuë iusques à la rencontre d'une noire, se doiuent toucher du pouce, & puis du premier doigt reciproquement; de sorte que le premier doigt touche incontinent apres le pouce, & le pouce apres le premier doigt, iusques à la fin du passage, comme l'on void dans le seiziesme ou dernier exemple. Voyons maintenant les differentes manieres d'accorder le Luth, afin que l'on puisse iouër & mettre dessus toutes sortes de pieces de Musique.

PROPOSITION XI.

Enseigner la maniere d'accorder le Luth en toutes sortes de façons.

CETTE Proposition contient deux parties, dont la premiere comprend tout ce qui concerne l'accord du Luth, lequel est commun & ordinaire, ou nouveau; or il est certain qu'il faut auoir vne oreille naturellement excellente pour apprendre à accorder le Luth sans sçauoir la Musique, car puis que ceux qui la sçauent en perfection y rencontrent de grandes difficultez, ceux qui l'ignorent y en trouuent dauantage. C'est pourquoy i'enseigne l'ordre que i'y ay tousiours veu tenir, & qui se pratique encore maintenant par les plus habiles, afin de les soulager. Et pour ce sujet ie suppose premiere-ment que le Luth soit bien monté, & que les touches en soient bien situées, selon les proportions dont il a esté parlé cy-deuant, & dont ie parleray encore apres. En second lieu que l'on sçache que c'est que l'unisson & l'Octaue, parce que c'est par leur moyen que i'en donne l'intelligence. Cecy estant posé, il faut commencer par la petite sixiesme chorde en la mettant à tel ton que l'on voudra, pourueu qu'il ne soit ny trop haut ny trop bas, & puis il faut

mettre la grosse, c'est à dire sa compagne vne Octaue plus bas; car il faut toujours commencer l'accord par les cordes les plus deliées de chaque rang, quoy que l'on puisse commencer par les plus grosses. En apres il faut tellement bander la cinquiesme qu'elle fasse l'vnisson à l'ouuert avec l'effe de la grosse sixiesme, & l'on sera assure qu'elles sont d'accord; & puis il faut accorder la petite à l'vnisson de la petite sixiesme.

L'on accorde la 5 avec la 4, comme la 6 avec la 5, & ainsi des autres de chorde en chorde iusques à la chanterelle selon la tablature qui suit, dans laquelle toutes les cordes à vuide marquées de la lettre *a* font l'vnisson avec les lettres de dessous les *a*, lesquelles sont sur les autres cordes. Mais auant que de passer à l'accord des autres cordes, il faut encore repasser sur les precedentes afin de les accorder le plus iuste que l'on pourra. Et puis il faut accorder la petite septiesme à l'vnisson de la 4 à l'ouuert, & sa compagne vne Octaue plus bas. La petite 8. s'accorde quelquefois à l'vnisson du *d*, & d'autre fois avec l'e de la 5, afin de iouer par *b mol*, ou par *quarre* selon que les pieces sont faites. La petite 9 s'accorde à l'vnisson du *c* de la 5 par *quarre*, ou du *b* de la mesme 5 par *b mol*, & sa compagne à l'Octaue en bas. La petite 10 s'accorde à l'vnisson de la 5 à vuide, & la grosse à l'Octaue, comme les autres: ce qui se void en cet accord qui est par *b mol* & par *quarre*.

<i>Accord ordinaire.</i> 6 5 4 3 2 1	b ♯ ♯ b 7 8 8 9 9 10	<i>Accord nouueau, ou extraordinaire.</i>

Or il faut remarquer que cet accord est diuisé en trois parties, dont la premiere appartient à l'accord des six premiers rangs des cordes; la seconde mer les quatre derniers rangs d'accord tant par *b mol* que par *quarre*; & la troisieme monstre en quoy le nouuel accord, que l'on appelle *extraordinaire*, est different du commun qui precede, car il est constant qu'ils sont semblables depuis la 3. chorde iusques à la 10, & qu'ils ne sont dissemblables qu'en la 1 & en la 2, lesquelles sont la Tierce mineure, ou la maieure les vnes contre les autres, car la seconde fait quelquefois la mineure avec la troisieme, & d'autrefois avec la premiere, suiuant les tons & les accords differens dont on veut user: mais il est si ayse d'accorder le Luth en mille differentes manieres, comme l'on peut conclure par le traité des Combinations, qu'il n'est nullement necessaire d'en parler dauantage. L'accord precedent des 10 cordes du Luth est semblable à celuy de la figure que i'ay mise à la 46. page de ce liure, mais il monstre comme il faut accorder la 8 & la 9. chorde, tant par *b mol* que par *quarre*: quant aux notes qui suiuent elles monstrent comme les Italiens marquent leur accord.

Accord du Luth.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

H ij

Mais si l'on ne veut pas prendre la peine de toucher le manche, & de se servir de la main gauche, l'on peut accorder le Luth de ton en ton, comme la Harpe ou l'Epinette; ce que l'on pourroit faire en le montant de 15 cordes, dont les douze plus grosses se toucheroient seulement à vuide, & les 3 plus deliées, à sçavoir la chanterelle, la 2, & la 3, se toucheroient tant à l'ouuert que sur le manche: ce qui apporteroit de nouvelles graces au Luth, à raison que l'harmonie des cordes à vuide est plus grande, & dure plus long-temps.

A quoy l'on peut rapporter les Guiterrons, ou Cisterons qui ont quatorze rangs simples de cordes, & qui sont differents des Tuorbes en ce que leurs tables sont plus longues & plus larges, & que leur dos est plat comme celuy des Guiteres; ce qui leur donne vn autre son, & vne autre harmonie qu'aux Luths. Mais il suffit de mettre icy l'accord du Tuorbe pratiqué à Rome en certe façon.



P R O P O S I T I O N XII.

Expliquer la Tablature vniuerselle du Luth, & tous ses accords avec vne nouvelle figure, & avec des Exemples.

EN C O R E que la tablature qui suit serue seulement à faire voir l'art, & la maniere de mettre la Musique par notes en tablature de Luth, & qu'elle n'aye pas la grace & la disposition des pieces que l'on fait ordinairement pour iouer sur cet instrument, neantmoins ie mets tous les caracteres dont il faudroit vser pour toucher cette piece à quatre parties, selon les Preceptes qui ont esté donnez cy-deuant, afin qu'elle serue pour l'intelligence de tout ce que i'ay dit dans la 9 & 10. Proposition de ce liure. Quant à l'accord de cette tablature, il est extraordinaire, ou nouveau par *quarre*, dont le *D re* solest au ton de l'*Fa* vt des quatre parties de l'air qui suit.

L'autre tablature qui n'a que le Dessus en notes, sert pour la Bassè du Luth, qui fait les accords que l'on void tandis que la voix recite la lettre, & chante le Dessus. Mais ie veux icy adiouster vne regle si generale & si aysee pour mettre tout ce que l'on voudra sur le Luth, que l'on n'y trouuera nulle difficulté, quelque different ton ou accord que l'on puisse s'imaginer. Ie suppose donc premierement vn Luth monté de dix rangs de cordes, comme celuy dont i'ay donné la figure, ou plustost vn Luth à six rangs, comme celuy qui suit, & qui represente la simplicité des Luths anciens, d'autant que les quatre autres rangs, que l'on a du depuis adiousté, ne se touchent point sur le manche, mais seulement à l'ouuert. En second lieu ie suppose que l'on mette telle piece que l'on voudra suiuant le commun accord, ou l'extraordinaire, que les Praticiens appellent le *viel* & le *nouveau* ton. Et parce que les cordes à vuide font l'accord marqué à costé gauche de la figure du Luth en taille douce que i'ay donnée dans la premiere Proposition, il est euident que l'estenduë de ce commun accord est d'vne Vingtiesme, c'est à dire d'vn

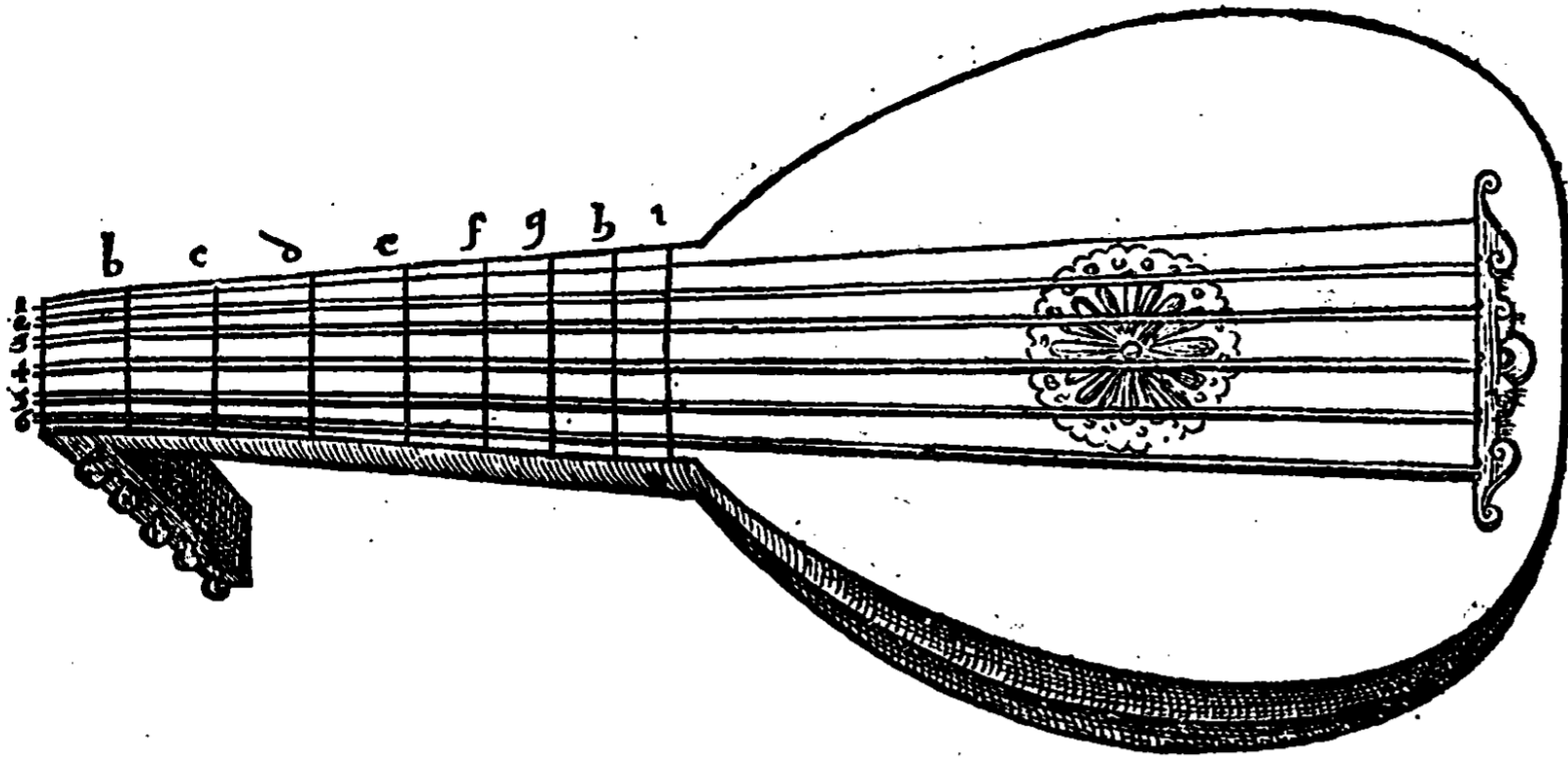


Table vniuerselle du Luth.

	2	3	4	5	6	7	8
I	E	K		33			
	x d	i		32			
	D	b		31			
	x c	g		30			
	C	f		29			
	#	e		28			
	B	d		27			
	A	c		26			
	x g	b		25			
I	G	a		24, 0.			
	x f	e		23			
	F	d		22			
	E	c		21	E	I	
	x d	b		20	x d	I	
II	D	a	u	19, 0.			
	x c	e	e	18			
	C	d	f	17	C	C	II
	#	c	r	16			
	B	b	q	15			
III	A	a	p	14, 0.	A	III	
	x g	d	o	13	x g	III	
	G	c	n	12			
	x f	b	m	11			
IV	F	a	l	10, 0.	F	F	IV
	E	e	k	9			
	x d	d	i	8			
	D	c	h	7			
	x c	b	g	6			
V	C	a	f	5, 0.			
	#	e	e	4			
	B	d	d	3			
	A	c	c	2			
	x g	b	b	1			
VI	G	a	a	0			

Hexachorde par dessus le Disdiapason, ou d'une Vingt & vniemes si l'on y adiouste vn onzieme rang, suiuant les onze notes de cet accord: mais il a seulement vne Quinzieme d'estenduë, lors que l'on considere seulement les six premiers rangs auxquels ie m'arreste maintenant, afin de mettre icy vne table, dont le premier rang signifie les six cordes par les six nombres Romains: le second contient tous les degrez de l'estenduë du Luth, le troisieme montre les lettres qui seruent à la tablature, & qui respondent iustement aux lettres, ou caracteres de la Musique.

Où il faut remarquer que les lettres ne montent qu'à la lettre e, iusques à ce qu'elles recommencent à la lettre a, parce que si l'on montoit à f, elle feroit l'vniesson avec ledit a: par exemple la premiere f du bas de la quatrieme colonne, qui est vis à vis de l'a de la 3. montre que f du 6. rang de cordes est à l'vniesson du 5. rang à l'ouuert. Or la 4. colonne continuë ses lettres iusques à u, afin de montrer que si l'on continuë à toucher la 6. corde vers le cheualet, que l'on fera tous les sons de la 6, 5, 4, & 3. corde iusques à celui de la 2 à vuidé: mais l'on n'a pas coustumé de toucher les cordes plus haut qu'e ou f, parce que les sons des cordes à l'ouuert sont plus agreables: dont il faut seulement excepter la chanterelle, qui se touche iusques à la lettre K, c'est à dire iusques à la 9. touche qui fait la Sexte maieure avec le son qu'elle a à l'ouuert.

La cinquieme colonne montre les caracteres, c'est à dire les nombres dont vsent les

Liure Premier

Tablature des 1^{re} parties de l'air qui suit.

Air d'Anchoine Boëffet Intendant de la Musique de la chambre du Roy, & de la Reyne.

D Iuine Amarillis, Ton teint brun cōme il est fait honte à tous les lys, Ta grace est admirable: Mais ta vertu qui passe ta beauté, Dessous le Ciel n'a rien de comparable Que ma fidelité.

D Iuine Amarillis, Ton teint brun comme il est fait honte à tous les lys, Ta grace est admirable: Mais ta vertu qui passe ta beauté, Dessous le Ciel n'a rien de comparable Que ma fidelité.

D Iuine Amarillis, Ton teint brun cōme il est fait honte à tous les lys, Ta grace est admirable: Mais ta vertu qui passe ta beauté, Dessous le Ciel n'a rien de comparable Que ma fidelité.

D Iuine Amarillis, Ton teint brun comme il est fait honte à tous les lys, Ta grace est admirable: Mais ta vertu qui passe ta beauté, Dessous le Ciel n'a rien de comparable. Que ma fidelité

Italiens au lieu de nos lettres, car ils mettent le zero 0 pour l'a, & puis 1, 2, 3, 4, &c. pour b, c, d, e, &c. de sorte que tous les 0 qui sont à costé des nombres signifient les mesmes cordes à vuide que les a de la 3. colonne, c'est à dire les six rangs marquez par les six nombres Romains. Or puis que l'on fait tous les demy-tons depuis le premier iusques au dernier E de mesme que sur l'Orgue, & sur l'Epinette, & que ces demy-tons sont esgaux, ou peuuent estre rendus esgaux, il est certain que l'on peut commécer par chaque clef ou note de Musique sur telle corde, ou telle touche que l'on voudra, & consequemment qu'il n'y a nulle piece qui ne puisse estre mise sur le Luth, soit en son ton naturel, ou transposée d'une Tierce, Quarte, ou Quinte plus haut ou plus bas, par exemple si l'on suit l'accord ancien, l'on montera les six rangs de cordes comme elles sont à la premiere colonne: si l'on vse de l'accord nouveau par \sharp *quarre*, le Luth aura moins d'estenduë d'une Tierce mineure qu'au commun accord, comme l'on void à la 6. colonne, dans laquelle les deux lettres C & E signifient la chanterelle & la seconde, dont le rang est marqué par les nombres I de la 7. colonne, & par le II de la 8, car le rang est au mesme ton dans l'accord nouveau par \sharp , & par *b mol*, lequel est marqué dans la 7. colonne, qui fait voir les deux cordes differentes des deux du \sharp , à sçauoir la chanterelle & la 3.

Or tout le secret de ces accords consiste seulement en ce que le commun fait monter les cordes depuis le 4. rang, premierement par vn Diton, & puis par deux Quartes, comme l'on fait sur la Viole, le nouveau par \sharp les fait monter par vn Diton, par vn sesquiditon, & par vn Diton: & par *b mol* il les fait monter d'une Tierce mineure, ou sesquiditon, d'une maieure, ou d'un Diton & d'une mineure: ce qui est contenu si clairement dans la table, qu'il n'est pas besoin d'en parler; c'est pourquoy ie viens aux autres instrumens qui imitent le Luth, & qui se touchent comme luy, apres auoir donné l'exemple precedent de sa Tablature, qui fait comprendre tout ce que nous auons dit iusques à present: car les notes qui sont souz la tablature monstrent l'ordre qu'il faut suiure aux lettres pour exprimer la mesme chose, de sorte que les lettres donnent la vraye partition de l'air precedent qui est à quatre parties; & l'on trouue d'excellens compositeurs de Musique, qui composent toutes sortes de pieces par lettres au lieu de notes.

Or si l'on considere attentiuement cette reduction de notes en lettres, l'on aduoüera qu'elle n'est pas sans artifice, à raison des lettres disposées extraordinairement, parce qu'elles respondent aux points qui suiuent les notes, ou pour d'autres raisons que l'on trouuera aysement en comparant chaque lettre à chaque note, & la valeur de l'une à celle de l'autre.

Quant à l'air à quatre parties, il pourra seruir d'exemple à ceux qui s'estudient à faire de bons chants, & à faire des parties qui chantent bien contre le Dessus, car son auteur est sans contredit le plus habile de toute la France en cette matiere, dans laquelle il faut vser d'une grande multitude de circonstances, qu'il est difficile d'acquerir sans vn long exercice, & sans vne inclination naturelle, laquelle a coustume d'estre l'origine, & la racine de tout ce qui paroist excellent, & extraordinaire dans les arts, & dans les sciences.

L'autre piece de tablature qui suit a le seul Dessus des quatre parties precedentes, mais elle enseigne à ioindre le Luth à la voix, ce qui ne se fait pas sans vne particuliere adresse, car il le faut particulièrement toucher bien à propos.

aux endroits où la voix manque, & où l'on a besoin de reprendre haleine, afin de cacher les defauts des recits, & de faire paroistre l'harmonie de la voix comme si elle estoit iointe avec deux ou trois autres. Cette coustume de marier la voix à l'instrument est tres-commune en France, en Italie & ez autres Prouinces: d'où l'on peut inferer qu'elle est bonne, & que les esprits les plus deliez ont apperceu que la seule voix n'est pas assez moëlleuse, succulente & nourrie, pour fournir aux recits dont on desire la perfection, laquelle on rencontreroit dans vne voix qui feroit toutes les parties ensemble, & qui n'auroit pas besoin de reprendre le vent, & de cesser.

L'on vſe maintenant de grands Tuorbes qui sont au ton de chapelle pour accompagner la voix: mais ie quitte cette consideration pour examiner les pieces qui suiuent, & qui monstrent la pratique des differents tons, ou Accords du Luth, où l'on pourra apprendre beaucoup de choses, & puis ie parleray de la Mandore, qui n'est autre chose que le Luth diminué & racourcy.

Dessus de l'air precedent avec la Tablature du Luth d'Anthoine Boëſſet.

D *Ivine Amaril lis, Ton teint brū cōme il est fait honte à tous les Lys*

Ta gra- ce est ad- mi- ra- ble: Mais ta vertu qui passe ta beauté,

Deſſous le Ciel n'a rien de com- para- ble Que ma fi- deli- té.

Exemples

Exemples de la Tablature de Luth avec leur explication.

PLVSIERS pourroient s'imaginer que j'aurois inutilement enseigné les Preceptes pour toucher & accorder le Luth, si ie ne donnois quelques pieces pour les mettre en pratique, dont les Auteurs sont assez recommandables pour estre estimées de tout le monde. Mais ie supplie le Lecteur de m'excuser, si ie n'exprime pas si ponctuellement leur maniere de les toucher: d'autant qu'elle est particuliere à chacun d'eux, & grandement differente. Et puis ie ne pretends pas par ce petit traité donner l'intelligence des inventions d'autrui, mais seulement des miennes. Les signes & caracteres que j'ay inuentez pour ce sujet, pourront seruir à mesme fin à ceux qui en voudront vser: ce sera vn moyen par lequel les Auteurs se rendront intelligibles, tant aux presens qu'aux absens. Et si j'ay obmis à expliquer beaucoup de difficultez qui se pourroient rencontrer, ie pourray dire de cet ouurage ce que disoit Hipocrates de la Medecine en son premier Aphorisme, Que la vie est briefue, & l'art est long. Or il est vray qu'il n'y a point d'Art au monde plus remply de difficultez, que cettuy-cy, i'essayeray neantmoins d'en donner l'explication aux lieux où elles se rencontreront. Je commenceray donc par le ton Commun, puis qu'il a esté l'origine de tous les nouveaux.

La barre qui precede la premiere lettre de la Courante qui suit, monstre qu'il faut coucher le premier doigt de la main gauche sur autant de chordes, comme en demontre l'estenduë de ladite barre, qui sert afin que le premier doigt soit tout posé pour l'accord qui suit. Or il faut remarquer que les barres qui font la diuision des mesures sont differentes d'avec celles qui representent le premier doigt de la main gauche, en ce que celles-là trauercent tout à fait les six rayes, & que les autres ne les trauercent pas, si ce n'est qu'il fallust coucher le doigt plus haut que la sixiesme.

Les tenuës qui outrepassent la fin des lignes, monstrent qu'il faut vser de tous les doigts pour ce qui suit apres. Je ne mets point le Ton commun deuant la Courante, parce que ie l'ay desia expliqué avec la figure du Luth, qui se void dans la premiere Proposition, & dans l'onzième: quant aux autres ie les mets seulement deuant les deux premieres Allemandes, parce que la troisième est de mesme ton que la seconde. Je laisse plusieurs sortes d'accords que l'on peut donner au Luth, parce qu'il faudroit vn volume de plus de cent feuilles pour les comprendre tous, comme l'on peut voir dans le grand volume entier, dans lequel j'ay compris tous ceux qui se peuuent faire des huit notes del'Octaue, au lieu desquelles on peut mettre tel autre octonaire de notes que l'on voudra. Ceux qui desireront vne plus grande multitude de pieces de tablature sur le Luth, peuuent voir celles qu'imprime tous les ans Monsieur Ballard; & les siecles à venir en verront peut-estre de plus excellentes que celles dont on vse maintenant.

Corrante de Monsieur Ballard sur le vieil ton.

This musical score is for a piece titled "Corrante de Monsieur Ballard sur le vieil ton." It is written for a lute, as indicated by the "3" at the beginning of the first system. The score consists of ten systems of music, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with dynamic markings like "f" (forte) and "α" (piano). The piece concludes with a double bar line and a final "α" marking.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains several measures of music with notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Allemande de Monsieur MeZangeau.

Third system of musical notation, starting with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation, including a treble clef and various musical symbols.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation, featuring a variety of note values and rests.

Seventh system of musical notation, showing further progression of the piece.

Eighth system of musical notation, concluding the section with a double bar line.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The system consists of two staves with various notes and rests, including some slurs and dynamic markings like 'α'.

Allemande de Monsieur Chancy.

Musical notation for the second system, consisting of two staves with notes and rests, including dynamic markings like 'α' and 'f'.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The system consists of two staves with notes and rests.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The system consists of two staves with notes and rests, including dynamic markings like 'α'.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The system consists of two staves with notes and rests, including dynamic markings like 'α' and 'f'.

Musical notation for the sixth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The system consists of two staves with notes and rests, including dynamic markings like 'α'.

Musical notation for the seventh system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The system consists of two staves with notes and rests, including dynamic markings like 'α'.

The first system consists of three staves of music. The top staff contains a series of notes, including a half note 'f' and several quarter notes. The middle and bottom staves provide accompaniment with notes and rests. A dynamic marking 'α' is present below the first measure of the bottom staff.

Allemande de Monsieur Basses.

A small fragment of musical notation on the left side, consisting of three staves with notes and rests, including a dynamic marking 'α'.

The second system consists of seven staves of music. The top staff begins with a treble clef and contains a series of notes. The remaining six staves provide accompaniment. Dynamic markings 'α' are placed below the first measure of the second, fourth, and sixth staves.

I'eusse mis vne plus grande quantité de pieces dans ce traité, mais n'ayant eu dessein que de donner quelques Exemples pour faire concevoir aux Lecteurs les principaux points de l'instruction precedente, i'ay creu que ces quatre suffissent, si on les considere attentiuement. Et si l'on obiecte que tous les traits & les mignardises qui se peuuent faire sur le Luth, ne sçauroient estre compris dans si peu de matiere, ie l'aduouë franchement, quoy que ceux qui s'exerceront bien à la pratique de celles-cy, puissent s'asseurer d'auoir acquis vne grande disposition à en executer d'autres de plus grande entreprise: ioint qu'il me semble qu'aux premiers essais où chacun est nouice, l'on doit facilement excuser ceux qui commencent vn ouurage sans le parfaire, i'espere neantmoins que si ce que i'en ay dit peut reüssir au contentement du public, ie le rendray quelque iour plus parfait & plus accompli avec la grace de Dieu, sans laquelle nous ne pouons rien faire, ny penser comme il faut.

Or apres auoir donné toutes ces pieces de tablature pour le Luth, il faut premierement remarquer qu'il leur manque plusieurs caracteres necessaires pour les iouer selon l'intention & la methode du sieur Basset, qui est expliquée dans la 10. Proposition. Mais ceux qui desireront les marquer les trouueront dans mon exemplaire, où ils sont adioustez à la main, parce que l'on n'a point de ces caracteres dans les imprimeries, & les transcriront aussi aysément, comme ie le leur prestera librement, si ce n'est qu'ils ayment mieux consulter ledit Basset, qui les accommodera: mais il est necessaire de faire lauer leur papier dans l'eau d'alun, afin qu'il ne boiue point, & qu'ils y puissent escrire tout ce qu'ils voudront.

En second lieu, que chacun peut inuenter de nouveaux caracteres, pour exprimer sa methode, n'y ayant aucune obligation de se seruir plustost de ceux-cy que de ceux-là, quoy qu'il soit à propos de retenir ceux qui sont desia en vusage, & d'adiouster seulement ceux qui manquent, comme nous auons fait dans cette tablature.

En troisieme lieu, que l'accord n'est pas marqué sur la premiere piece de Musique, parce qu'elle est du ton ordinaire, dont l'accord est exprimé dans l'onzieme Proposition, & que l'accord du nouveau ton est deuant la seconde piece & non apres, comme le mettent quelques-vns, afin que chacun puisse commencer la piece sans torner le fucillet. Quant à la quatrieme piece, elle n'a pas son accord marqué, parce qu'elle est du mesme ton que la troisieme.

En quatrieme lieu, qu'il y a moyen de rendre le Luth plus aysé qu'il n'est, soit en adioustant l'onze & le douzieme rang de cordes, & quelques touches souz les basses, ou pedales, comme fait le sieur le Maire, qui m'a assure que sa methode rend le Luth plus aysé que la Guitte, & qu'il est l'inuenteur de la septieme syllabe SI, que l'on adiouste aux six notes de Guy Arctin *re, mi, &c.* au lieu de laquelle il met ZA, dont ie parle plus amplement dans le liure de la Methode de bien chanter, & dont il promet de donner vn traité au public avec vne maniere de chanter & de composer sans les notes ordinaires.

En cinquieme lieu, que l'on peut accorder le Luth par le moyen de l'Orgue, de la Voix, ou de quelqu'autre Luth qui sera desia d'accord, sans taster les accords dessus, parce que les tuyaux d'Orgue qui feront les mesmes tons qui doiuent estre sur le Luth, feront trembler ses cordes, quand elles se trouueront à l'Vnison, ou à l'Octau, que l'on discernera d'avec l'Vnison par vn moindre tremblement, comme i'ay dit dans le liure des Consonances. Mais

cette maniere d'accorder est plus subtile, & curieuse qu'elle n'est vtile, à raison que l'on est trop long temps à toucher aux cheuilles pour donner vne telle tension aux cordes, qu'elles tremblent plus ou moins fort aux sons des tuyaux, de la voix, ou d'un autre Luth, de sorte que la bonne oreille vaut mieux, & est plus prompte & plus vtile que tout ce que l'on peut s'imaginer en ce suiet, surquoy l'on peut voir ce que ie dis de la Tablature pour les sourds dans la septiesme Proposition du troisieme liure qui suit, où i'examine le nombre des battemens que font les cordes du Luth, sur lequel on iouë l'Air du sieur Boësser que i'ay mis dans cette Proposition, & qui commence *Diuine Amaryllis*; la tablature monstre qui se peut iouër à quatre parties sur le Luth, comme i'ay desia remarqué, & si les bons esprits prennent la peine de perfectionner cet instrument & de le faciliter, ils pourront le rendre capable des dites quatre parties continuelles, soit en augmentant ses cordes, ou ses touches.

En sixiesme lieu, que si les sons des cordes ont le mesme effet sur les tuyaux d'Orgue que les voix, le Luth peut deaccorder vn Orgue, ce qui arriuera si l'on baisse ou si l'on hausse leur son d'un demiton, ou d'un quart de ton plus bas, ou plus haut que celuy des tuyaux, qui batteront comme s'ils n'estoient pas d'accord, quoy qu'il semble que le son des cordes est trop mol, & trop foible pour cet effet: mais ie parleray encore de ce discord dans le liure des Orgues.

En septiesme lieu, que le manche du Luth peut seruir de Monochorde tant pour les iustes interualles de Ptolomé, ou de Pythagore, que pour les esgaux d'Aristoxene; de sorte qu'il n'est pas besoin d'un autre instrument pour régler tous les sons.

En huitiesme lieu, que l'on peut faire son corps si grand, qu'un enfant s'ogera pour chanter le Dessus, tandis que le ioueur de Luth touchera la Basse, comme ie remarque aussi dans le traité de la Viole, car l'on peut tellement faire les éclisses, que le dos du Luth s'ouurira & se fermera comme la porte d'une chambre, pour y enfermer vn enfant, dont le chant estant bien concerté avec les cordes, donnera du contentement aux Auditeurs.

En neuuesme lieu, que l'on peut faire des ressorts qui suppleeront vne bonne partie des tremblemens, des battemens, & des mignardises qui se font sur le manche, & que l'on peut mettre quelques tuyaux d'Orgue dans le corps, ou souz le manche, qui feront des accords avec les cordes qu'on touchera: ce qui a desia esté pratiqué par quelques-vns. En effet, il y a moyen de mettre douze ou treize tuyaux dans le corps du Luth, dont la bouche se tiendra du costé du manche, qui donneront peut estre plus d'harmonie au Luth par leurs différentes concaitez, qu'ils ne luy nuiront: & leurs petites marches se trouuant souz les touches ordinaires du manche, l'on fera parler chaque tuyau avec les mesmes doigts dont on presse les touches pour accourcir les cordes: de sorte que l'on aura vn Luth organisé. Mais parce qu'il faut vser de soufflets pour faire parler les tuyaux, il sera aysé de faire leur porte-vent d'un canal de cuir, qui s'entera souz le manche, & de les tenir souz l'un des bras comme celuy de la Mufette, afin de dispenser le vent le plus esgalement qu'il sera possible. Et si ces soufflets sont trop incommodés, on les peut faire en telle sorte qu'on les fera hausser par le mouuement du pied qui battera la mesure: ce qui n'empeschera nullement qu'on ne puisse iouër du Luth tout seul, parce que

tout ce qui appartient à l'Orgue en peut estre separé quand on vouldra ; car il n'est pas necessaire d'engager tellement le sommier & les soupapes dans le manche , que l'on ne puisse les oster par le moyen de certains ais mobiles, qui ioignent neantmoins si iustement que le vent ne se puisse perdre. Et si l'on vouloit faire la dependance necessaire, l'on pourroit enfermer des soufflets dans le Luth , qui se leueroient tous seuls par le moyen d'une ou deux vis sans fin, & d'autres ressorts qui ne feroient point de bruit , car on a des artifices beaucoup plus difficiles.

L'on pourroit aussi ioindre la Harpe & plusieurs autres instrumens au Luth, quoy qu'il semble que l'embaras en seroit trop grand, & que la composition de plusieurs instrumens ioints ensemble oste beaucoup de l'ornement, & de la bonté de chacun , n'y ayant quasi que l'Orgue, sur laquelle le meilange des differentes sortes d'instrumens à vent réussissent, quoy qu'il ne soit pas impossible de mesler ceux qui vsent de cordes, & de les composer d'autant de differens instrumens, comme il y a de jeux dans l'Orgue, qui pourroit semblablement se ioindre avec ledit instrument.

En dixiesme lieu, que le Luth est tres-propre pour exprimer le genre Chromatique, ce qui conuient aussi aux autres instrumens dont les touches font les demitons ; & qu'il est estimé en France le plus noble de tous, soit à raison de la douceur de ses chants, le nombre & l'harmonie de ses cordes, son estendue, son accord, & la difficulté qu'il y a de le toucher aussi parfaitement, que les sieurs l'Enclos, Gautier, Blanc-rocher, Merville, le Vignon, & quelques autres qui vivent maintenant. Il faut enfin remarquer que le Tuorbe ne doit auoir qu'une corde à chaque rang, auquel il faut rapporter le Cisteron, ou Guiterron, dont le derriere est plat comme sa table, & qui a quinze rangs de cordes ; de sorte que le Tuorbe, dont j'ay mis la figure dans la premiere Proposition, est plustost vn Luth à double manche qu'un Tuorbe, qui n'a pas coustume d'auoir sa doute si courte & si ronde ; quoy qu'il soit si aysé d'en comprendre la figure en voyant les precedentes, qu'il n'est pas besoin d'en parler dauantage : c'est pourquoy ie viens à la Mandore, laquelle on peut appeller vn petit Luth, puis qu'elle en est l'abregé, & qu'elle sert de Dessus dans ses concerts.

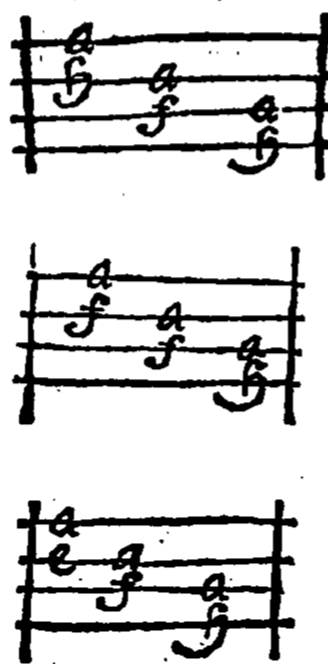
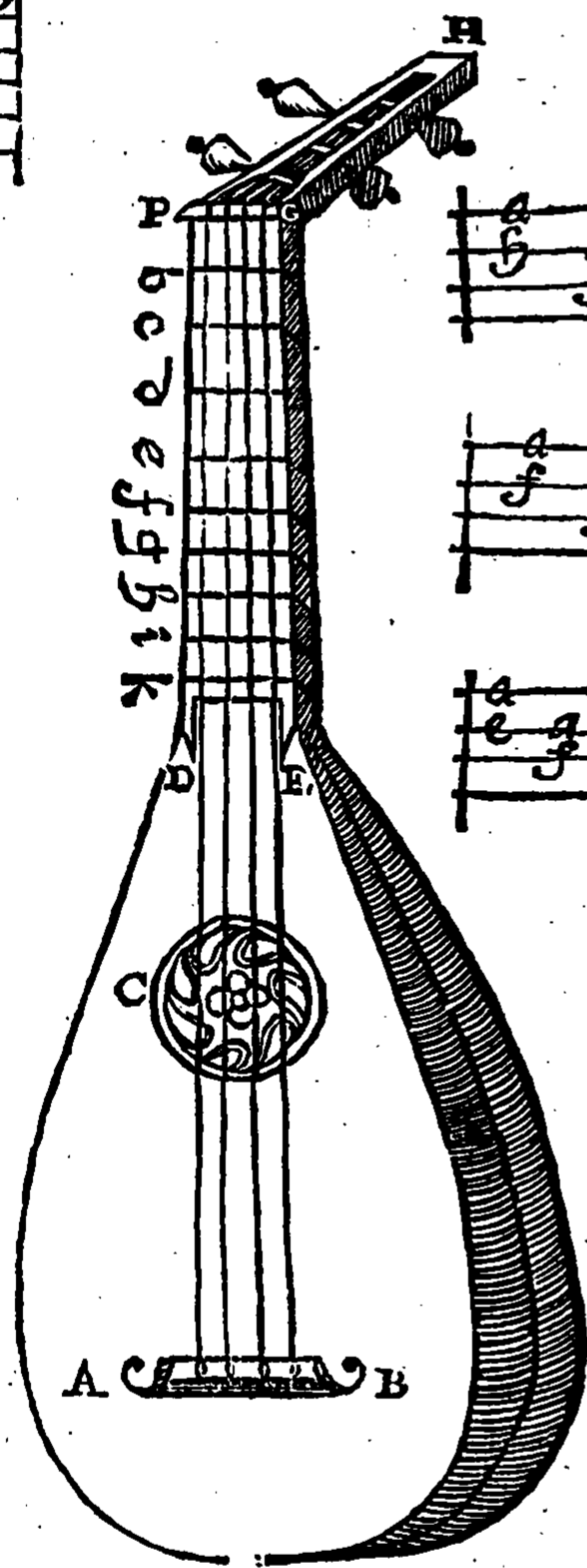
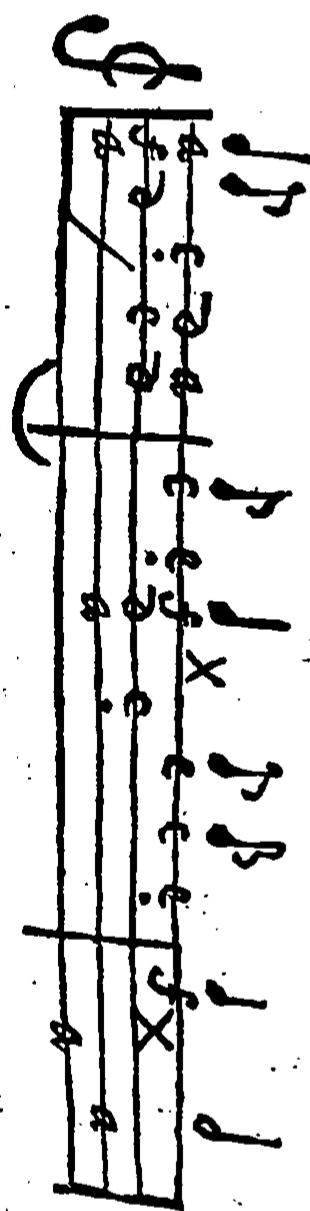
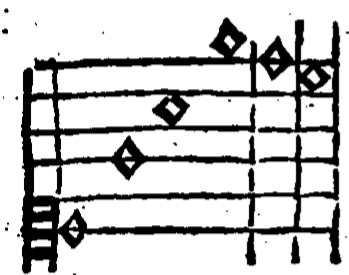
Il faut seulement adiouster que tout ce que ie dis des cordes, & de leurs proprietes dans le troisieme liure & ailleurs, peut estre appliqué au Luth, & aux autres instrumens, & que si l'on entend les tables que j'ay mis dans les liures de la Voix & des Chants, on peut vser de la Tablature du Luth pour escrire, & pour expliquer toutes sortes de sciences, & pour enuoyer des lettres secretes qui ne pourront estre dechiffrées, de sorte qu'un ioüeur de Luth pourra faire tout ce qu'il vouldra par le moyen de son instrument : par exemple, il pourra représenter les deux moyennes proportionnelles, la duplication du cube, la quadrature du cercle, la proportion des mouuemens de tous les cieux & de leurs astres, celle de la vitesse des poids qui tombent, & mille autres choses par les tons, & les airs de son instrument, s'il comprend tout le contenu de cet oeuvre. Ce qu'il faut semblablement entendre des Organistes, & de ceux qui touchent les autres instrumens qui sont capables de toutes sortes de proportions.

PROPOSITION

PROPOSITION XIII.

Expliquer la figure, l'accord, la tablature, & le lieu de la Mandore.

APRES auoir parlé du Luth, il faut expliquer les instrumens qui en dependent, & qui se touchent aussi avec les doigts, ou avec le bout d'une plume, que l'on tient entre le pouce & l'index, ou que l'on lie à l'un des autres doigts. Or la Mandore est l'un des plus vsizez, & des plus simples, car elle n'a pour l'ordinaire que quatre cordes, encore que l'on en fasse à six, ou à un plus grand nombre, afin de les faire approcher de l'excellence du Luth, dont elle est le racourcy, & le diminutif, c'est pourquoy on l'appelle *Luthée*.



Mais cette figure la montre dans sa simplicité, & dans sa naïveté, dont P D E est le manche diuisé en neuf touches, que l'on marque des 9 lettres *b, c, d, e, f, g, h, i, k*, qui seruent à la tablature, & qui diuisent la touche du manche en 9 demi-tons, quoy que l'on puisse vser d'un moindre nombre de touches. La longueur des cordes est bornée par le fillet P, & par le cheualet A B, auquel elles sont attachés.

La seconde partie consiste dans la table ABDE. La troisieme partie s'appelle la *don-te*, le *corps*, ou le *ventre*, lequel est fait d'eclisses de sapin, ou d'autre bois, qui sont taillées & ployées en costes de melon, dont il en paroist deux dans cette figure, laquelle est prise sur vne Mandore d'un

ped & demy de long, qui est sa longueur ordinaire. Le col du manche P H a quatre chevilles, dont on bande les cordes, encore que plusieurs y mettent six chevilles pour l'ornement. Mais il faut remarquer que la corde E B sert de chanterelle, & consequemment qu'elle est la plus deliée, & que les trois autres vont tousiours augmentant leurs grosseurs, de sorte que la quatrieme P D est la plus grosse.

Quant à l'accord, auquel l'on doit principalement auoir esgard, ie l'ay marqué avec les notes de la Musique, & de la tablature ordinaire, par lesquelles l'on void que la 4. corde est à la Quinte de la 3, cette 3. à la Quarte de la 2. & la 2. à la Quinte de la chanterelle, qui monte le plus haut. C'est pourquoy l'on appelle cet accord de Quinte en Quarte, d'autant que les quatre cordes

Liure Premier

font les susdits accords, quand on les touche à vuide. Il y a encore deux notes dans l'accord, dont la 5. montre que l'on abbaïsse quelquefois la chanterelle d'un ton, afin qu'elle fasse la Quarte avec la 3. corde; ce que l'on appelle *accorder à corde auallée*. Et la dernière note signifie que l'on abbaïsse la chanterelle d'une Tierce mineure, afin qu'elle fasse la maieure avec la 3. corde, c'est pourquoy on le nomme *accorder en Tierce*.



Ces trois sortes d'accords sont encore marquez des lettres ordinaires, dont le plus haut montre le plus ordinaire; & l'on vse de l'unisson pour accorder la Mandore, à raison qu'il est plus aysé à comprendre que les autres Consonances, & que l'oreille remarque incontinent les moindres défauts, on l'appelle *accord à l'unisson*. Or ce discernement tres-aysé des imperfections de l'unisson merite que l'on fasse reflexion sur toutes les choses parfaites, dont les moindres défauts s'apperçoient à la première veüe, comme l'on experiente dans les hommes sçauans & vertueux, qui recognoissent plusieurs imperfections dans leurs cognoissances, & dans leurs actions, dont les ignorans & les vitieux ne s'aduisent pas, ou dont ils croyét estre exempts: mais ce n'est pas icy le lieu d'en examiner les raisons.

Quant aux lettres des trois accords, il faut supposer qu'elles signifient les touches du manche, par le moyen desquelles on fait les tons, & que la lettre *a* signifie les cordes à vuide, de sorte que toutes & quantes fois que l'*a* est marqué sur l'une des cordes, il la faut toucher à vuide. Et quand elle est marquée de *b*, il faut toucher la première touche qui suit le fillet; & parce que j'ay dit que chaque touche ne fait qu'un demy-ton, il s'ensuit qu'il faut passer de la corde à vuide iusques à *c* pour faire un ton, iusques à *d* pour faire la Tierce mineure, iusques à *e* pour faire la maieure, iusques à *f* pour faire la Quarte, iusques à *g* pour faire la Quinte, iusques à *h* pour faire la Sixte mineure, & iusques à *i* pour faire la maieure, qui contient l'estenduë des manches de la pluspart des instrumens.

Cecy estant posé, il n'est pas difficile de comprendre que dans le premier accord la lettre *b* qui est sur la neuuiesme touche, fait l'unisson avec la chanterelle à vuide: que la cinquiesme touche, c'est à dire *f*, fait l'unisson avec la 2. touchée à vuide; & que la 7. touche de la 4. marquée par *b* fait aussi l'unisson avec la 3. à vuide; car puis que la seconde fait la Quinte avec la chanterelle, lors qu'elles sont touchées à vuide, & que chaque touche accourcit chaque corde d'un demy-ton, il s'ensuit que *b* l'accourcit & la fait monter de sept demy-tons, dont la Quinte est composée sur les instrumens à manche: d'où il arriue necessairement qu'ayant accourcy la corde de sept touches, on la fait monter d'une Quinte, & consequemment à l'unisson de la chanterelle.

Il faut dire la mesme chose de la touche *f* de la 3. corde de ce premier accord, car puis qu'elle fait la Quarte avec la seconde à vuide, elle fera l'unisson si on la monte d'une Quarte, comme l'on fait en mettant le doigt sur *b* de la 3. corde. Finalement l'*b* de la 4. fait l'unisson avec la 3. à vuide, par la mesme raison que la 2. fait l'unisson avec la chanterelle, sans qu'il soit besoin de l'expliquer plus amplement. Quant au 2. & 3. accord qui suivent, il est aysé de les entendre, si l'on comprend ce qui a esté dit iusques icy, car ils ne different d'avec le precedent qu'ez deux premières cordes, qui font la Quarte à vuide dans le second, & la Tierce dans le troisieme, comme j'ay dit en parlant des notes; de sorte que la 5. touche de la 2. corde fait l'unisson avec la

chanterelle touchée à vuide dans le troisieme accord. L'on peut aussi accorder la Mandore par Octaves suivant le premier accord, car si la chanterelle fait l'Octave avec la troisieme, & la 2 avec la 4, elle sera d'accord. Je laisse plusieurs autres manieres dont on peut vser sur le manche pour l'accorder, & plusieurs autres accords que l'on peut s'imaginer, d'autant que la raison & l'usage font reconnoistre que les trois, dont nous auons parlé, sont les plus aysez & les meilleurs; de sorte qu'il ne reste plus que la Tablature à expliquer, laquelle on peut comprendre par celle qui est à costé de la Mandore, d'autant que tous les caracteres, dont on vse ordinairement y sont obseruez. Mais il faut tousiours supposer l'accord de la Mandore, sur lequel chaque Tablature a esté faite: par exemple celle-cy est sur le premier, & est prise du second branle de Bocan que l'on trouue à la 16. page du liure que le Sieur de Chancy a fait pour la Tablature de la Mandore.

Et puis il faut sçauoir la signification, & la valeur de tous les caracteres, ou signes dont on vse pour expliquer la maniere de toucher les cordes, & les touches: c'est pourquoy ie les ay tous mis dans ce petit fragment de Tablature, dont le premier est ce C tranché , qui montre la mesure dont on vse en ioüant ce branle. Mais i'explique  toutes les especes de mesure, & leurs caracteres dans vn autre lieu; par exemple ce C signifie le temps imparfait de la mesure binaire.

D'abondant les lettres qui suiuent, à sçauoir $\frac{a}{2}$, & qui sont sur la chanterelle, sur la 2, & sur la 3. corde, signifient qu' $\frac{f}{a}$ il faut seulement toucher ces trois cordes en mesme temps, & qu'il faut $\frac{a}{f}$ mettre le doigt sur *f* de la 2, tandis que l'on touche les deux autres à vuide: car la lettre *a* signifie tousiours les cordes à vuide.

Quant à la note noire qui est dessus ce rang de lettres, elle montre le temps que ces trois sons doiuent durer: ce qu'il faut dire de toutes les autres lettres, qui ont des notes exprimées, ou souz-entendües, comme l'on void à la suite des noires & des crochuës, qui ont la mesme valeur dans la Tablature que dans la Musique des voix. Or quand les Compositeurs mettent vne, ou plusieurs lettres qui n'ont point de notes dessus, elles gardent la mesme mesure que celles qui precedent, & qui ont des notes. Par exemple, le *c* de la chanterelle, qui suit le *d* de la seconde qui a vne crochuë, n'a point de note, c'est pourquoy il la faut faire durer le temps d'vne crochuë, c'est à dire la huitiesme partie d'vne mesure. Cecy estant posé, il est ayisé de remarquer le nombre des mesures de chaque tablature par le nombre des notes, comme l'on peut experimenter en celle-cy qui est diuisée en trois parties, dont la premiere a deux noires & vne crochuë exprimées, & vne crochuë, & vne noire souz-entendües, qui toutes font vne mesure entiere. La seconde partie a deux crochuës, vne noire, & vne double crochuë exprimées, & vne crochuë, vne noire, & vne double crochuë souz-entendües, qui font aussi vne mesure: & la troisieme a vne noire exprimée. & vne souz-entendüe avec la derniere qui est blanche pour acheuer la troisieme mesure; car les tablatures sont ordinairement distinguées par mesures pour vne plus grande facilité, par le moyen d'vne ligne perpendiculaire laquelle coupe les quatre lignes, qui representent les quatre cordes de cet instrument.

Il y a encore des points souz de certaines lettres, comme l'on void icy souz le *c* de la chanterelle, & souz l'*e* de la seconde, qui signifient qu'il faut tou-

Liure Second

cher ces deux cordes *en levant*, car elles sonnent autrement quand on les leue, que lors qu'on les abbaisse, ce que l'on appelle *toucher en rabbaissant*, & ont des graces differentes selon les differences du toucher.

Quant aux barres, ou lignes droites qui vont obliquement de bas en haut, comme il arriue dans la premiere mesure souz le *d* & le *c*, & aux demy-cercles qui sont souz les lettres, comme l'on void à celuy qui est souz le premier *c* de la seconde mesure, ils signifient la tenuë du doigt sur le manche, c'est à dire qu'il ne faut pas leuer le doigt de dessus le *d* de la troiesme tandis que l'on touche le *c* de la chanterelle, afin que ces deux cordes fassent vn accord, car ces deux signes ont esté inuentez pour ce suiet, de sorte qu'il n'importe duquel on vse.

Il y a encore des dieses, ou des croix, comme l'on void dans la 2 & la 3 mesure, qui signifient qu'il faut faire des tremblemens de la main gauche sur *f* de la chanterelle; dont le nombre est determiné par les notes qui sont sur les lettres, car la crochuë signifie vn, ou deux tremblemens, & la noire deux, ou quatre selon la volonté du Compositeur, ou la disposition de la main, laquelle est d'autant plus habile, & plus sçauante qu'elle en fait vn plus grand nombre, & qu'elle les fait plus delicatement, pourueu que la mesure soit obseruée: l'on peut voir le reste au traité du Luth. Quant à la composition qui se fait de la Tablature pour la Mandore, il suffit de mettre icy l'exemple d'une Alemande, qui fera paroistre l'esprit de Monsieur Chancy qui l'a composée, & vne partie de ce que la Mandore peut faire.

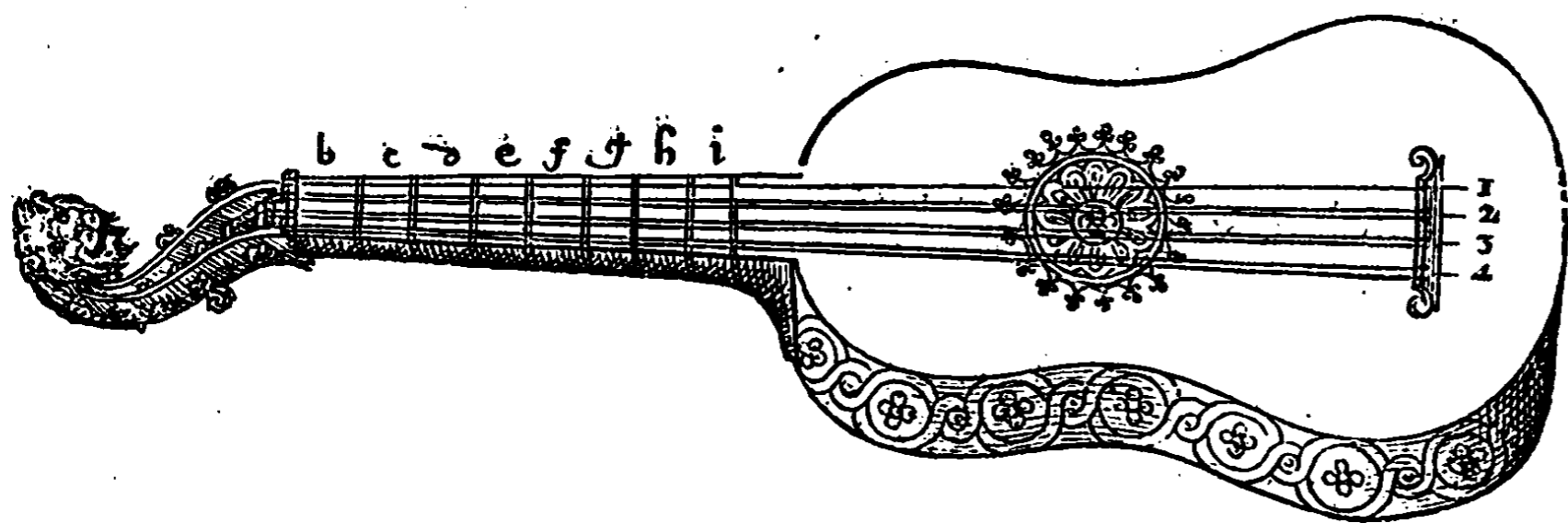
Alemande pour la Tablature de Mandore.

Or encore que la Mandore n'ait que quatre cordes, neantmoins l'on fait quasi dessus tout ce que l'on fait sur les Luths, dont elle couure les concerts à raison de la viuacité & de l'aigu de ses sons, qui penetrent & preoccupent tellement l'oreille, que les Luths ont de la peine à se faire entendre. Je laisse mille gentilleses qui dependent du beau toucher, & de l'imagination de celuy qui en iouë, parce qu'il est aussi difficile de l'exprimer par discours, comme il est agreable de l'ouyr, & que les raretez & les charmes de la Musique n'ont point de caracteres qui soient capables de les représenter à celuy qui ne les a iamais entendus. Ceux qui ont le parfait vsage de la Mandore, passent la plume si viste sur les cordes, qu'elles semblent faire les mesmes accords qu'elles feroient, si elles estoient touchées en mesme temps. Mais il n'est pas necessaire d'estendre plus au long le discours de cet instrument, puis qu'il n'est autre chose que le Luth racourcy.

PROPOSITION XIV.

Expliquer les figures, l'accord, la tablature, & les bateries de la Guiterre.

Les premieres Guiterras, dont l'invention est ce semble venuë d'Espagne, n'auoient que quatre rangs de cordes, dont le premier est simple, qui s'appelle chanterelle comme la premiere des autres instrumens, parce qu'elle sert à la partie du Dessus, & qu'elle chante souuent le suiet: or cette premiere figure represente fort bien lesdites Guiterras, dont le manche est



diuisé en 8 touches, afin que chaque chorde puisse monter iusques à l'Hexachord mineur. Le costé gauche monstre son espaisseur, & les ornemens & figures que les Facteurs y adioustent pour l'enliouier & l'enrichir; mais ils ont vn soin particulier que la rose en soit bien faite.

Quant à l'autre figure qui suit, elle monstre tout ce qui appartient à la Guiterre à cinq rangs, dont on vse maintenant. Ces cinq rangs ont dix cordes, quoy que plusieurs ne mettent qu'une chorde à la chanterelle; le col A B à dix chevilles, & le manche à 8 touches comme le precedent. Mais il y a plusieurs choses dans cette figure qui manquent à l'autre; premierement l'accord par notes, dont la premiere respond à la 5, ou derniere chorde, la seconde à la 4, la troisieme à la 3, la quatrieme à la 2, & la cinquiesme à la chanterelle: ce que signifient les nombres de dessus: ces notes se prononcent ainsi, R E, S O L, V T, M I, L A: par où l'on void que le son de la 5. chorde est plus

Liure Second

haut d'un ton que celui de la 3: ce qui est particulier à l'accord de la Guitte.

Or outre cet accord par notes, il est encore marqué avec les lettres ordinaires de la tablature, dont le premier en descendant, lequel est vis à vis de la rose, commence à donner le ton tel que l'ó veut à la 3. corde, dont le son à vuide est marqué par les 2 premiers *aa*: or le *c* de la mesme corde doit estre mis à l'unisson de l'*a* de la 5. & puis il faut mettre le *c* de la 5. à l'unisson de l'*a* de la 2; le *d* de cette 2 à l'unisson de l'*a* de la 4, & le *c* de cette 4 à l'unisson de l'*a* de la chanterelle. Il est aysé de iuger des autres par leurs lettres, par exemple

le dernier donne aussi le mesme accord par vnissos; ce qui arriue semblablement à celui du milieu, si l'on considere les six premiers rangs des lettres, car les deux derniers font l'Octaue.

Quant à la tablature, elle est icy en deux façons, à sçauoir à l'Italienne par les nombres: & à l'Espagnole par les caracteres qui sont sur les lettres, qui seruent à la Tablature Françoise; or il est tres-aysé d'entendre ces deux sortes de tablature en les comparant l'une à l'autre, puis que chaque rang de l'Espagnole est dessous chaque rang de l'Italienne, & qu'elles vont toutes deux iusques au P. Si quelqu'un veut se seruir de nombres harmoniques pour exprimer l'accord de la Guitte, il n'en peut prendre de moindres que ceux-cy 27, 36, 24, 30, 40, dont le premier fait l'hexachorde maieur avec le dernier. Mais ie parleray encore de la tablature de cet instrument, apres auoir remarqué que la longueur de son corps est sesquialtere de

The illustration shows a lute with a fretted neck. The neck is marked with letters A through P and numbers 1 through 5. The body is labeled with letters F, G, H, and E. The sound hole is labeled with 'H'. The lute is shown in a three-quarter view, with the strings running from the bridge to the headstock.

Surrounding the lute are several tables of musical notation. At the top, a table shows fret numbers for letters A through I. Below that, a table shows fret numbers for letters J through P. To the right of the lute, there are several staves of musical notation with letters and numbers. At the bottom right, there are more staves of musical notation with letters and numbers.

Henri le Roy, fecit

la longueur de son manche qui finit à C, c'est à dire que le manche est aussi long que depuis le milieu de la rose iusques au bas du corps E. F G montre le lieu & la forme du cheualet, & D marque son espaisseur. Le fonds, ou le dos qui ne se void point est quelquefois droit comme la table, & d'autres fois vn peu conuexe: ce qui n'importe pas beaucoup, & quelque façon qu'on luy donne ses sons tiennent quelque chose du chaudron, & semblent tousiours gemir. Or ie donneray tantost la tablature plus exactement qu'elle n'est sur la planche de cuiure, afin que nul ne puisse se mesprendre.

Quant à l'autre Tablature qui est à gauche, & dont les cinq lignes sont marquées par les nombres, elle signifie la mesme chose que celle de deffouz, dont les cinq lignes sont couuertes des lettres *b, c, d, &c.* qui signifient les touches du manche de la Guitte. Or chaque lettre capitale qui suit la ✠ montre chaque accord, de sorte que ceux qui sçauent toucher cet instrument n'ont pas besoin d'autre tablature que de ces lettres, auxquelles respondent les caracteres mis sur les cinq premieres lignes de la Tablature Espagnole qui se marque par lettres comme la nostre. Il faut donc remarquer que la ✠ de la Tablature Italienne signifie qu'il faut mettre le premier doigt sur la seconde touche *c* de la dernière corde, c'est à dire de la chanterelle, que les Italiens content la dernière, au lieu que nous la mettons la première: & le second 2 signifie qu'il faut mettre le 2 doigt sur le *c* de la 4. corde, de sorte que cet accord n'a besoin que de deux doigts: quand il y a 3, 4, ou 5 caracteres, il faut vser de tous les doigts, ou coucher l'vn sur deux ou trois touches de 2 ou 3 cordes differentes, comme l'on void à l'accord H, qui se fait sur les cinq cordes, & qui respond iustement à l'accord marqué par 3 de la tablature: ce qui est si ayse à comprendre, qu'il n'est pas necessaire d'en parler plus au long. C'est pourquoy ie viens aux differentes bateries dont on vse en iouant de cet instrument: lesquelles on pratique dans la mesure binaire, ou ternaire. La simple batterie de la binaire est composée de deux battemens, dont le premier monte, & l'autre descend, ou tout au contraire, suiuant la volonté de celui qui touche la Guitte.

Quand on veut doubler ou tripler cette batterie, on bat 4 ou 8 coups toutes les cordes d'vn, de 2, de 3, ou de 4 doigts selon qu'on veut: quant au pouce il ne bat que la chanterelle en montant, & toutes les cordes en descendant. La batterie ternaire simple est composée de trois battemens, qui commencent tousiours en descendant selon le mouuement de la piece: ce que l'on a coustume de marquer dans la tablature. Quand on redouble cette batterie, elle a cinq battemens, dont le cinquiesme coup se fait en descendant, soit du doigt seul, ou du pouce & du doigt: mais l'on entend le coup du doigt distinct & separé du coup du pouce. Or l'on a coustume de battre sur l'eclisse au defaut de la table, quand on veut rendre la batterie plus douce, & pres du cheualet, quand on la veut rendre plus forte, quoy que l'on puisse battre en tel autre lieu que l'on voudra depuis le cheualet iusques aux touches. Mais il faut que le pouce qui bat apres les doigts les suiue aussi tost: il faut encore remarquer que l'on ne redouble, ou que l'on ne triple pas ordinairement les bateries sur les pieces difficiles, mais seulement sur les plus aysees, comme sur les Passe-cailles: car quant aux autres on se contente de la batterie simple, ou du double des contre-temps, qui font les deux tiers de la mesure, qui commence ou finit par ledit contre-temps composé de trois coups esgaulx.

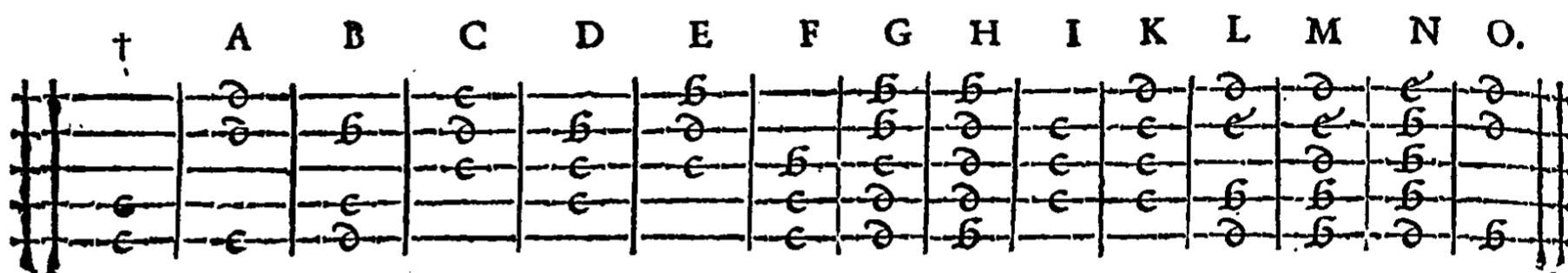
Liure Second

PROPOSITION XIV.

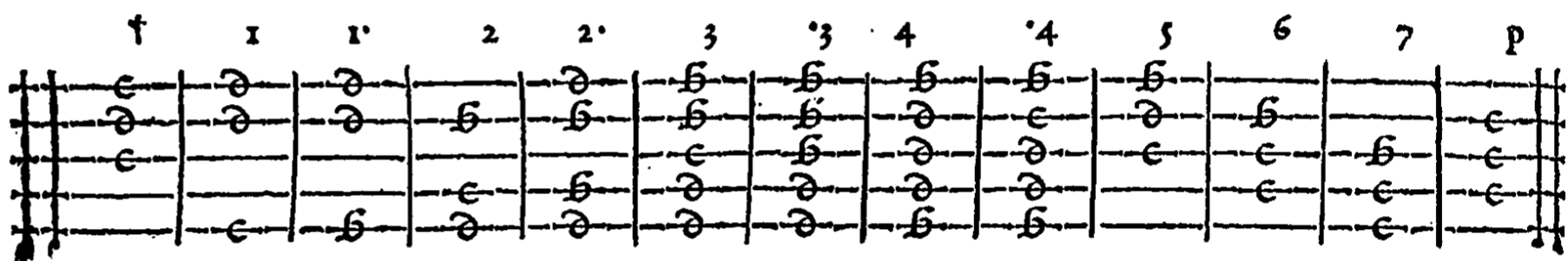
Donner des exemples de la Tablature Françoise de la Guitte, & expliquer celle des Espagnols, & des Italiens.

LA Tablature de la Guitte depend en partie de son accord, lequel j'ay mis & expliqué avec la figure. Mais il faut corriger les caracteres de la tablature qui y est grauée suiuant celle-cy, dont vsent les Italiens, qui se seruent des lettres capitales A, B, E, &c. iusques à O, pour signifier les accords marquez en tablature Françoise par les petites lettres qui sont deffouz.

Tablature Italienne expliquée par la Françoise.



Tablature Espagnole expliquée par la Françoise.



De sorte que les Italiens n'ont besoin que des lettres capitales pour leur tablature, comme l'on void dans celle que Pierre Million feist imprimer à Rome l'an 1624, qui commence cette chanson à la page 61 avec les trois lettres qui sont dessus ^G *Vna Vecchia Sdentata*, ^B *e* ^G *bausa*: & lors qu'ils veulent marquer les batteries, ils mettent vne petite ligne semblable à vn I sur la regle quand on bat en montant, & deffouz lors qu'il faut battre en descendant, comme l'on void dans la Gaillarde du mesme Autheur page 20.

I	C	F	I	C	F	I	F	P	F
I	I	I	I	I	I	I	I	I	I
I	I	I	I	I	I	I	I	I	I

Ambroise Colonna vse de la mesme Tablature dans le liure qu'il feist imprimer à Milan l'an 1627, quoy que son Alphabet Harmonique soit vn peu plus long, & qu'il soit different en quelques accords de celuy de Million, comme tous les deux sont fort differens de celuy du Seigneur Louys, qui a mis la tablature Françoise souz la sienne: quoy qu'il n'vse que de nombres pour exprimer ses chansons que l'on peut voir dans son liure imprimé chez Ballard l'an 1626. Or il vse de notes pour signifier le temps de chaque accord, comme fait aussi quelquefois Colonna: mais Monsieur Martin qui touche parfaitement la Guitte, se sert de notes non seulement pour marquer les temps de chaque batterie, mais aussi pour signifier quand il faut battre en leuant, ou en baissant la main, car il bat tousiours en leuant quand les notes ont la iambe en haut, & si elles l'ont en bas, il bat en baissant. Il y adioste encore plusieurs autres caracteres, par exemple les tenuës, afin d'imiter celle du

Luth, laquelle est l'original de toutes les autres, comme les notes de la Musique sont l'original de celle du Luth. Or les deux exemples de tablature qui suivent font voir la maniere dont il vse, sans qu'il soit besoin d'un plus long discours: il faut toutesfois remarquer que les points qui precedent les notes noires les doivent suiure, ce que nous n'auons peu obseruer dans cette nouvelle tablature, parce que l'on n'a point encore de caracteres propres pour la marquer.

ALLEMANDE.

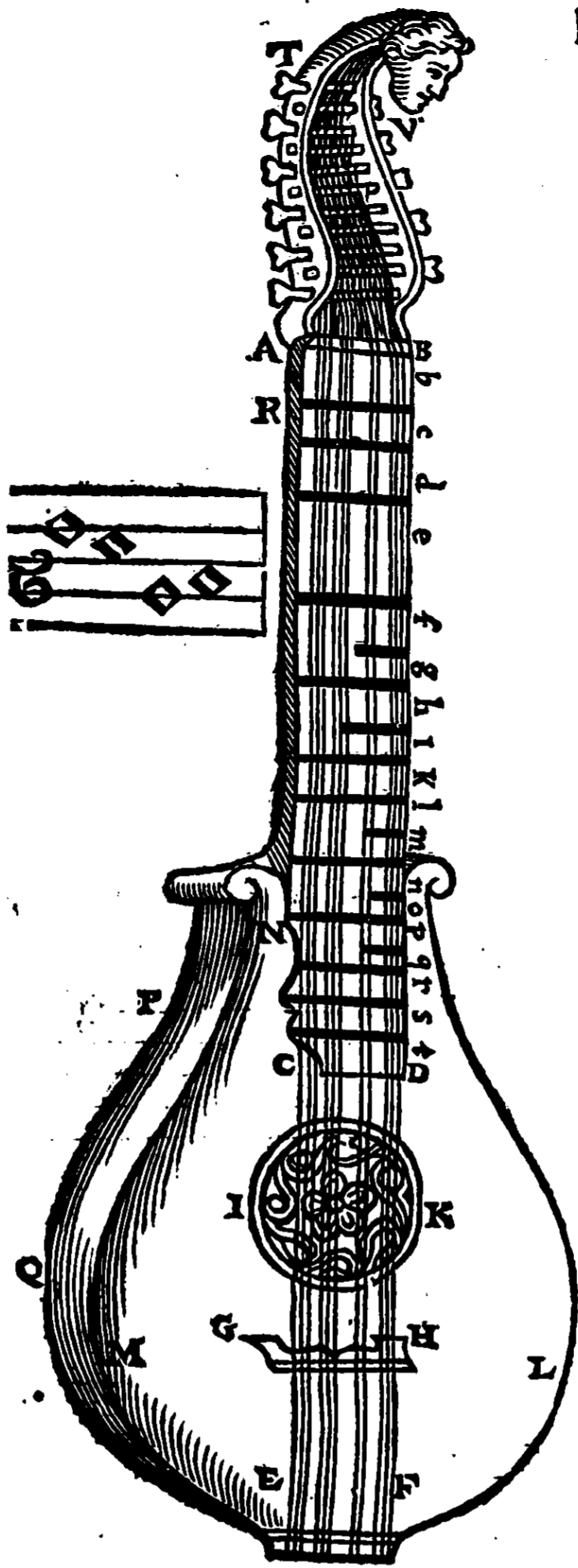
SARABANDE.

PROPOSITION XV.

Expliquer la figure, les parties, l'accord, l'estendue & l'usage du Cistre, & la maniere de diuiser son manche pour y marquer toutes les touches.

LE Cistre est plus vsté en Italie qu'en France, où le Luth est dans vne telle perfection que l'on mesprise la plus grande partie des autres instrumens à corde; or la figure monstre tout ce qui appartient au Cistre, dont MCL est la table. L'espaisseur de son corps est marquée par QM, & la touche du manche par ABCD, laquelle est diuisée en 18 touches ou interualles, que l'on marque par les lettres de nostre alphabet depuis le b iusques au r, car l'a signifie les chordes à vuide, comme sur les autres instrumens, quoy que l'on

Liure Second



puisse marquer les touches par les nombres en commençant par 1, afin que le zero represente les cordes à vuide, comme font les Italiens, mais l'un reuiet à l'autre. A R montre le lieu où le doigt touche pour accourcir les cordes, car le fillet A B determine la longueur des quatre rangs de cordes, dont il y en a trois qui ont chacun trois cordes, & vn qui n'en a que deux : mais celles de chaque rang sont toutes à l'unisson, quoy que l'on en puisse mettre vne à l'Octaue. Elles sont ordinairement de leton, & se touchent d'un petit bout de plume, comme celles de la Mandore.

De l'autre costé elles sont bornées par le cheualet G H, qui est assez proche de la rose I K, de sorte que le reste de la corde qui descend par E F iusques au bout de la table (que l'on appelle le *peigne*, à raison des petites pointes, ou des dents de bois, ou de fer, auxquelles on attache les cordes) ne sert de rien à l'harmonie. Quant aux chevilles T V, &c. elles sont si visibles qu'elles n'ont pas besoin d'explication : les lettres C D marquent le bout de la touche. L'accord du Cistre touché à vuide est marqué à costé avec les notes ordinaires, dont la plus haute signifie le son du premier rang F B, qui sert de chanterelle ; les trois autres notes representent les trois sons des trois autres rangs qui suivent ; mais le 3. rang descend plus bas d'un ton que le 4. Or l'on fait les touches de petites lames de leton

fort deliées, que l'on ente tellement sur la touche du manche A D, qu'elles sont vn peu plus hautes qu'elle, afin de toucher les cordes, comme font les touches faites de cordes de Luth, qu'elles suppleent, d'autant qu'elles sont trop molles pour seruir de touches aux cordes de leton.

Quant à la distance des touches, les Facteurs la determinent par l'oreille, comme celle des autres instrumens à touches, car ils les haussent & les baissent iusques à ce que les accords leur satisfacent, quoy que l'on puisse les assoir & les placer ayément sans se seruir de l'oreille & de l'experience, si l'on entend le traité du Luth. Or chaque corde a l'estenduë d'une Douziesme, ou d'une Treziesme par le moyen de ses touches, dont *m* fait l'Octaue avec la corde touchée à vuide.

Les Italiens adioustent deux autres rangs de cordes à leurs Cistres, & font tellement leurs touches qu'elles trauercent le manche, comme font les quatre premieres du nostre, de sorte qu'ils vsent de six rangs de cordes, qu'ils accordent à vuide en la maniere que l'on void dans cette seconde figure de Cistre qu'ils appellent *Citara* : quoy que l'on puisse vser d'autres manieres d'ac-

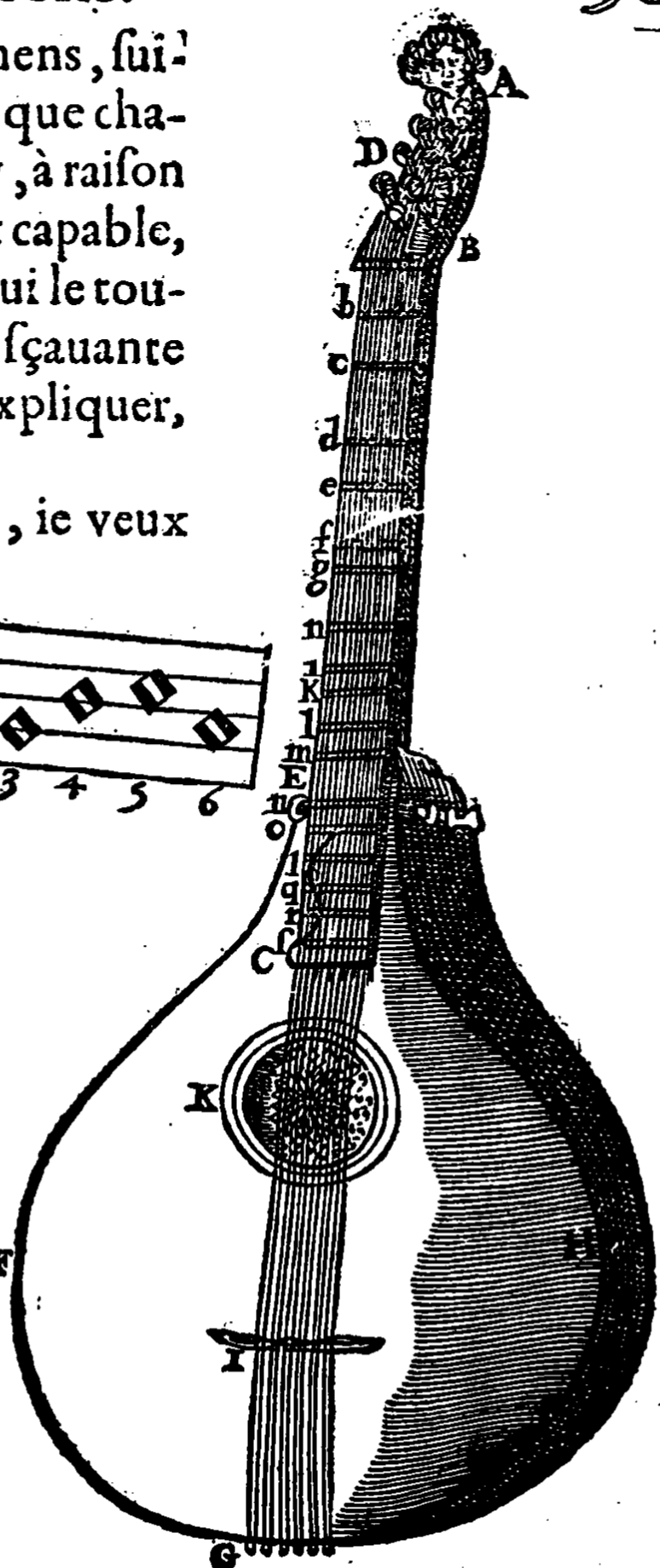
cord, comme l'on fait sur les autres instrumens, suivant les pieces que l'on veut iouer: de sorte que chaque instrument est en quelque façon infiny, à raison de la grande multitude d'accords, dont il est capable, selon la phantaisie, & la volonté de ceux qui le touchent, & des diuers ornemens que la main sçauante y adiouste; mais il n'est pas possible de les expliquer, ou de les comprendre sans les ouyr.

Or auant que de finir cette Proposition, ie veux donner la maniere de diuiser le

manche du Cistre pour y mettre les touches, car encore que l'on y puisse appliquer tout ce que j'ay dit du Luth, neantmoins les Facteurs pourrôt vs



de cette methode, dont se seruent plusieurs Maistres; qui diuisent la longueur de l'une des cordes, prise depuis le cheualet iusques au fillet, en neuf parties esgales, ce qu'ils trouuent en diuisant premierement

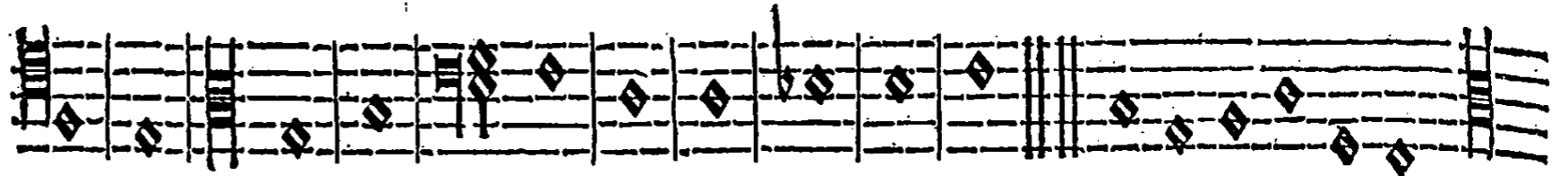


ladite corde, ou vne ligne de mesme longueur en trois parties, & puis chacune de ces parties en trois autres: de sorte que la neuuesme partie leur donne la seconde touche, c'est à dire c qui fait le ton avec la corde entiere. Je suppose donc premierement que la corde entiere soit représentée par la ligne VA, & que VC est moindre d'une huictiesme partie. Secondement ils diuisent VC en neuf parties pour trouuer la 4. touche E; en troisieme lieu ils diuisent VE en neuf parties pour auoir la 6. touche G; & s'ils veulent descendre iusques à T, ils trouuent en la mesme maniere I, L, N, P, R, T, qui sont toutes esloignées d'un ton les vnes des autres, & puis ils diuisent AV en trois parties, afin d'auoir H au commencement de la 3. partie, qui est esloignée de G d'un demy-ton.

En apres ils diuisent VA en quatre parties, afin que le quart pris d'A vers V donne FE, & FG, qui font deux demy-tons. Et pour auoir le demy-ton CD, ils diuisent la ligne VF en huiet parties, dont ils en mettent vne de F vers A pour auoir la touche de D, qui fait les deux demy-tons DC & DE. Et pour auoir B, ils diuisent la ligne VD en huiet parties, comme FV, dont la huietiesme estant mise de D vers A finit sur le B, & donne les deux demy-tons AB, & BC. Et si ces sept demy-tons ne fussent pas, ils diuisent VH en neuf parties, dont ils en mettent vne de H à K; & diuisent VK en neuf autres parties pour auoir M, & ainsi des autres. Car ils diuisent VK en huiet parties, dont la huietiesme appliquée de K vers A donne la touche I, qui fait le demy-ton avec H & K, & continuent de la mesme maniere iusques à ce qu'ils ayent toutes les touches du Cistre.

Liure Second .

Or il est aysé de faire la table, & le corps du Cistre plus large, & d'y mettre autant de cordes que sur le Luth, ou sur l'Epinette, car toutes sortes d'instrumens sont capables de tant de cordes que l'on veut, pourueu qu'on les fasse assez larges & assez grands. Les Italiens y mettent iulques à neuf ou dix rangs de cordes, qu'ils accordent à l'ouuert en cette maniere.



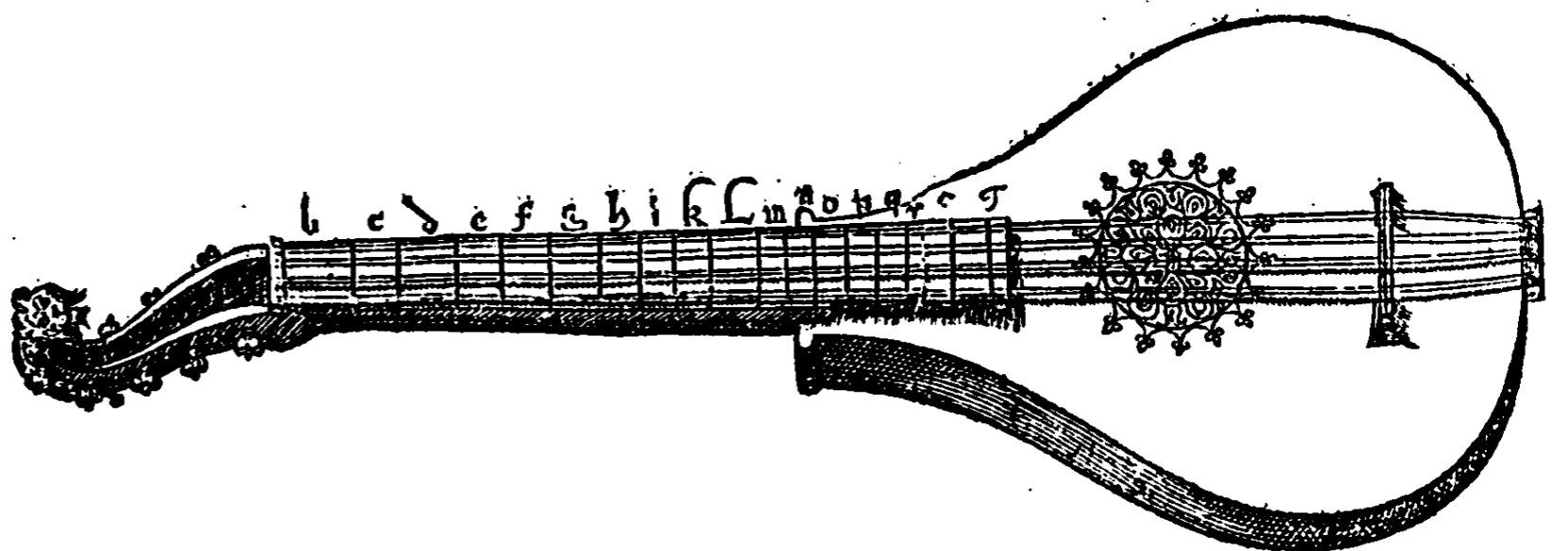
Mais il suffit de parler icy de la maniere dont on vse en France, tant pour accorder le Cistre par notes & par lettrés, que pour sa Tablature, que chacun peut apprendre par l'exemple de la Courante qui suit, dans laquelle le 3 mar.

COURANTE.

3

qué sur la seconde ligne en montant signifie la mesure ternaire: les lettres monstrent les touches du manche qu'il faut toucher, tandis que l'on touche les cordes de la main droite avec la plume; & les notes de dessus signifient le temps ou la mesure de chaque accord, ce qui est si aysé à entendre par le discours que j'ay fait de la tablature du Luth, qu'il n'est pas necessaire d'en parler icy plus amplement.

Ceux qui ne seront pas satisfaits de cette piece de tablature du Cistre, peuvent se seruir du liure qu'Adrian le Roy imprima il y a 64. ans, lequel ne contienne rien de notable, qui n'ait esté expliqué dans nostre traité du Luth. J'adiousteray seulement ce qu'il y peut auoir de particulier apres auoir donné la figure dans laquelle la plus grosse chorde du 3, & du 4. rang est tortillée, &



faites d'une corde redoublée & pliée en deux, afin de faire des sons plus remplis, & plus nourris.

Ses touches vont tout au trauers du col, ou du manche, comme celles de la seconde figure: mais il faut commencer par la troisieme corde pour accorder le Cistre, à raison qu'elle a le son plus graue d'un ton que la quatrieme, & puis il faut monter ses deux compagnes à l'Octaue, en apres il faut monter les deux secondes vne Quinte plus haut que les Tierces, & les deux chantedelles vn ton plus haut que les secondes, comme l'on void en cet accord tant par Vnison, que par Octaues, lequel est vn peu different de l'accord des autres figures.

Accord par vnissos.

Par Octaues.



Quant à la maniere de toucher le Cistre tant de la main droite que de la gauche, il faut faire de la droite avec la plume ce qui a esté dit en expliquant son office dans le traité du Luth, car il faut leuer autant de cordes qu'il y a de lettres avec des points dessous, & abaisser toutes celles dont les lettres se trouuent sans points. Quant à la gauche, l'exemple des seize accords qui suivent enseignera de quels doigts l'on doit se servir pour toucher chaque lettre, ou touche. Mais il faut remarquer que les seize notes de Musique qui sont dessous signifient les lettres de la premiere, & de la seconde regle d'en haut: par exemple *ut, re, mi, fa*, signifient l'*a* de la premiere regle, & l'*a, c, & d* de la seconde, & puis on remonte au *d, f, b, &c.* de la premiere regle pour chanter *sol, la, &c.*

Accords difficiles du Cistre.



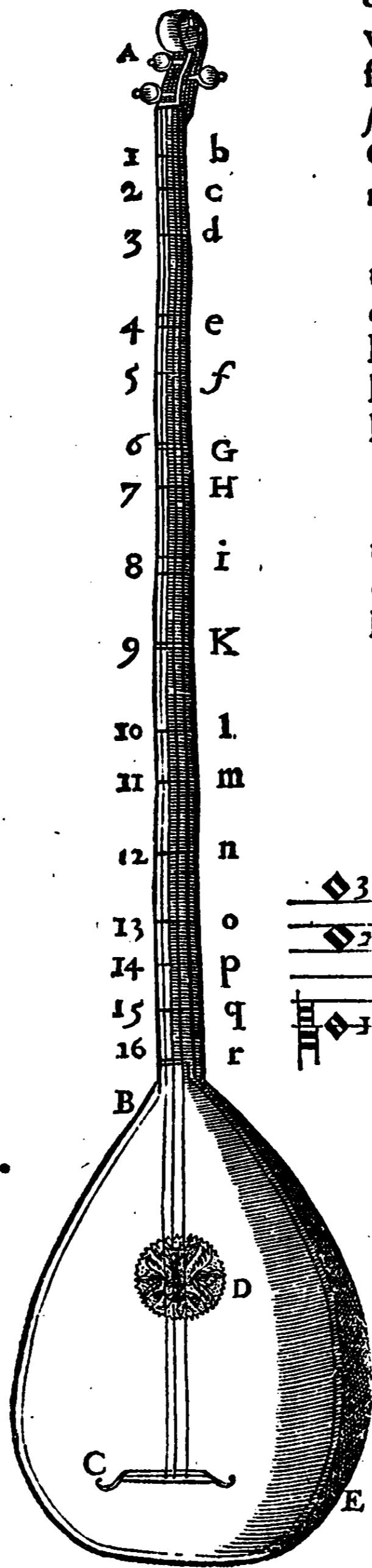
Or il faut toucher le *d* de la premiere touche du second doigt, & le *c* du premier: car quant aux *a* ils se touchent à l'ouuert, comme j'ay desia dit. Le *c* de la seconde touche se touche du premier doigt. Le *d* & le *c* de la troisieme touche des mesmes doigts de la premiere. Le premier *d* de la quatrieme touche du second doigt, le *c* du premier, & l'autre *d* du troisieme. La cinq & sixieme touche comme la quatrieme. Le *f* de la septieme du premier doigt, & le *b* du troisieme. Le *b* de la huitieme du second doigt. Les deux *ff* du premier en le couchant sur toutes les cordes, & l'*i* du petit doigt. La neuvieme touche comme la sixieme. L'*b* de la dixieme du petit doigt: l'*f* du second, & l'autre *f* du premier. L'onzieme comme la quatrieme: la douzieme comme la dixieme. Le *b* de la trezieme du premier doigt, & le *c* du second. Le premier *c* de la quatorzieme du second doigt, & l'autre du premier: la quinzieme comme la seconde, & la seizieme comme la cinquieme. Ce qui suffit pour comprendre tout ce qui appartient au Cistre.

Liure Second

PROPOSITION XVI.

Expliquer la figure, & l'accord du Colachon.

Tous les instrumens qui n'ont qu'une, deux, ou trois cordes peuvent estre rapportez à cettuy-cy, ou au Monochorde: par exemple les differents bastons, dont vsent les pauues & les aueugles, sui lesquels ils estendent vne, deux, ou trois cordes par dessus vne vessie de porc, ou quelque autre corps creux pour faire le Bourdon, que quelques-vns appellent *Basse de Flandre*, & qu'ils ioignent au Violon, & aux Cymbales & Tambours pour accroistre l'Harmonie.



Le Colachon n'a semblablement que deux ou trois cordes, & est vn instrument de quatre ou cinq pieds de long dont on vse en Italie, & dont l'accord à vuide est d'Octaue en Quinte, comme l'on void aux notes qui sont à costé; encore que l'on puisse l'accorder en plusieurs autres manieres. Il a la forme d'un Luth & n'a qu'un manche qui est fort long pour donner de l'estenduë à les trois cordes: ceux qui n'y mettent que deux cordes, l'accordent à la Quinte: mais j'ay ioint l'Octaue à la Quinte dans cettuy-cy.

Le Rebeca semblablement trois cordes qui sont accordées de Quinte en Quinte comme celles du Violon; c'est pourquoy ie n'en parle pas icy plus amplement, car outre que l'on n'en vse plus, le Violon dont noustraitons apres le content, & est plus excellent. Or il faut remarquer que l'on donne telle forme que l'on veut à la table, & au corps de tous les autres instrumens sans changer ou alterer leurs especes, leurs natures, & leurs proprietéz; c'est pourquoy il ne faut pas croire que j'aye obmis quelque instrument, lors que ie ne mets pas toutes les differentes figures des Luths, des Violes, des Lyres & des autres instrumens, puis que les differentes formes n'apportent pas plus de varieté, que les differentes figures de ronds, de quarez, d'ellipses, d'exagones, &c. que l'on donne à vn mesme horologe Solaire: autrement l'on pourroit dire qu'il y a cinq cens differentes especes de Violes & de Luths, &c. ce qui est contre la verité & l'experience.

Quelques-vns font la table du Colachon moitié de bois, & moitié de parchemin; l'on pourroit

aussi la faire de verre, & de plusieurs autres matieres: mais il vaut mieux qu'elle soit toute de Sapin, comme celle des autres instrumens. Or il suffit d'auoir traité des instrumens qui sont en vsage dans la France, & chez nos voisins, sans qu'il soit necessaire d'en inuenter, ou d'en proposer de nouveaux, comme est la nouvelle Lyre de Monsieur Dony dont il m'a enuoyé le dessein, parce qu'il appartient aux inuenteurs d'expliquer ce qu'ils ont trouué, afin qu'ils en reçoient l'honneur entier. Je diray seulement qu'il ne s'est point encore rencontré d'Ingenieur qui ayt suppléé par artifice & par machines le mouuement des doigts de la main droite, & de la gauche sur les instrumens à manches touchés ou non touchés, ny qui ayt démontré la proportion que doit auoir le creux de l'instrument avec le manche & la table pour rendre vne parfaite harmonie; dont nous pourrons encore parler dans les autres Liures: car ie veux finir celuy-cy par la consideration des machines qui ont seruy aux anciens pour ietter des pierres & des flesches, afin de remarquer que la Musique & le son des cordes n'est pas inutile à la guerre, puis qu'ils ont vsé de l'Vnisson pour sçauoir si les cordes de leurs arcs, & de leurs arbalestes estoient bien bandées, comme Vitruue a remarqué dans le 18. chapitre de son 10. Liure; ce que l'on faisoit en tournant les manuelles du mouiner ou du bandage, iusques à ce que les deux cordes des deux parties de l'arbaleste fissent l'Vnisson l'vne avec l'autre: mais ie ne croy pas qu'il ayt bien entendu la Musique, puis qu'il dit qu'on rendoit chaque corde iusques ce que sa resonance fust par tout esgale; d'autant qu'une mesme corde fait tousiours vn son esgal en toutes ses parties, soit qu'on la bande peu ou beaucoup, si l'on prend l'esgalité du son quant à l'aigu: & si l'on en iuge par la force & par la grandeur, le son est seulement esgal sur les parties de la corde qui sont esgalement esloignées de son milieu, comme l'on experimente sur le luth, & sur tous les autres instrumens dont les cordes sonnent plus fort quand elles sont touchées pres du cheualer, que quand on les touche au milieu, qui est le plus mol de toutes les parties.

Mais puis que les mousquets, & les autres armes à feu ont fait perdre l'usage & la cognoissance des Catapultes, des Scorpions, & des Arbalestes des anciens, qui en faisoient les cordes de cheueux de femmes, ou de nerfs fins, comme dit Vitruue au mesme lieu, ie ne m'estendray pas dauantage sur cette antiquité, dont il suffit de conclure que l'on peut vser de cordes faites des mesmes cheueux, tant pour monter le Luth & la Viole, que les autres instrumens dont nous auons parlé: car puis que ces cordes estoient assez fortes pour décocher & enuoyer les traits des Arbalestes fort loin, & qu'elles supportoient la tension & l'effort des moulinets, des singes, & des polyspas sans se rompre, il n'y a nul doute qu'elles ne rompent pas par la force des heuilles, dont on vsé pour monter le Luth & la Viole. Or ie veux acheuer ce Liure par le Cantique *Te Deum laudamus*, paraphrasé par vn excellent poëte, afin que ceux qui ioignent leurs voix avec leurs Luths en puissent vser pour faire de tres-beaux airs, & qu'ils se rendent deormais agreables à Dieu en chantant.

*Rand Dieu c'est aujourd'huy que ton peuple
se range
dans les deuos concers des chansons de loüange
Qu'il doit à ta bonté;*

*E' l'esprit le plus fier tremblant sous ta puissance,
Confesse que l'on doit l'entiere obeissance
Au septre souuerain que tient ta majesté.*

Liure Second

Ce prezant elemant des trois autres le centre,
Voiant depuis son dos jusque au creus de son veire
Tes ouvrages diuers,
De ses superbes mons abaisse l'arogance,
Qui semblent à l'enui te porter reuerance
Comme au Pere eternal de ce grand uniuers.

Ces haus cercles voutés sous tes piés adorables;
Tous ces puissans Espris aus mortels secourables,
D'une eternelle vois,
Ont ta diuinité trois fois sainte nomée,
E' publient par tout qu'on ne voit point d'armée
Dont le chef ne s'incline au grand ioug de tes lois.

Depuis cette carriere où la Lune a sa course,
Jusques en cet endroit qui semble estre la source
Des celestes flambeaus,
Ta gloire ocupe tout, chaque ciel s'en decore,
E' d'un éclat pareil elle remplit encore
Le globe de la terre, é la masse des eaus.

Le chœur tout glorieux des vois apostoliques:
Le nombre plain d'honneur des langues profetiques
Qui predirent notre heurs
E' la troupe de ceus dont les ames constantes
Paroissant dans le sang en blancheur éclatantes,
Par un chant de loüange honorent ta grandeur.

Ton Eglise tres-saincte a pour toi des cantiques
Mesmes dans ces étas où les Rois heretiques
Lui font moins de pardon;
Dans les terres du Turc, du Barbare, du More,
E' de ceus qui brutaus n'ont point de Dieu encore,
Cette Epouze t'adore, é confesse ton nom.

Cette sainte confesse en tous les coins du monde,
Toi Pere en majesté qui n'a point de secondes;
Confesse ton Vray Fis,
Ce Christ ton Fis unique aus humains venerable:
Confesse l'Esprit saint dont l'ardeur secourable
Console par ses dons tous les autres esprits.

Tu regnes, ô grand Christ, é toute chose admire
La gloire, é la splendeur de ton puissant empire;
Toi que la Deité
Reconoit pour le Fis, d'une essence eternelle,
Tu n'as point aboré les flancs d'une Pucelle
Pour estre le Sauueur de notre humanité.

Par la diuine essence à l'humaine conjointe
Tu choisiz les moiens de reboucher la pointe
Des fleches de la mort;

E' par ce grand trofée emporté dessus elle
Les cieus furent ouuers à ton peuple fidelle,
Où malgré le naufrage il rencontra le port.

A prezant tu te siés tout brillant de victoire
A la dextre de Dieu, dans le sein de la gloire,
D'où tes puissantes mains,
Conduites par les lois d'une estroite justice
Dispenseront un iour le chastimant au vice,
Comme la recompense au merite des saints.

De grace ouure l'oreille à notre humble priere;
Donne à tes seruiteurs une assistance entiere,
Garde-les de broncher,
Eus de qui le rachat t'a couté tant de peines,
Que ton corps precieus n'a point porté de veines
Qui n'aient vu leur sang goutte à goutte épancher.

Fai que les actions que produira leur vie,
Plaizantes à tes ieus, te prouoquent l'enueie
De bien faire pour eus;
Tant qu'un iour afranchis des mixeres du monde,
Dans ton empire saint où le plaisir abonde,
Ils possèdent la gloire avec les bien-heureus.

Seigneur fai que ton peuple ait le ciel en partage;
Sauue ton cher troupeau; beni ton heritage;
Aide-lui puissamment;
Que tes commandemens lui seruent de conduite,
Puis l'eleue si haut que des siecles la suite,
Ne donne point de borne à son accroissement.

Chaque fois que l'aurore apreste la carriere
A ces vistes cheuaus qui trainent la lumiere
Nous t'alons benissant;
E' d'un soin diligeant nos paroles mortelles,
Forçant leur naturel, se rendent eternelles
Pour vanter les éfés de ton nom tout-puissant.

Plaize à ton bras diuin nous estre secourable,
E' de fardre aujourd'hui notre état deplorable
Des assaus ennemis;
Que le peché flateur ne nous puisse surprendre,
E' si notre foiblesse à la fin s'i va rendre
Purge aussi-tost le mal que nous l'auons comié.

Que ta misericorde ainsi qu'une roze
Degoute incessamment sur notre ame embraxée
Du vice criminel:
En toi seul, ô Seigneur, nous auons esperance;
E' si j'espere en toi, je vis en assurance
De me sauuer en fin de l'abîme eternel.

LIVRE TROISIÈME

DES INSTRUMENS A CHORDES.

PREMIERE PROPOSITION.

DETERMINER QUELLE EST LA MATIERE;
la figure, l'accord & l'usage de l'Epinette.



L'EPINETTE tient le premier, ou le second lieu entre les Instrumens qui sont harmonieux, c'est à dire qui expriment plusieurs sons ensemble, & qui chantent plusieurs parties, & font diuerses consonances; ie dis *le premier, ou le second lieu*, parce que si on la considere bien, & si l'on iuge de la dignité des Instrumens de Musique par les mesmes raisons que l'on iugeroit de la bonté des voix, sans doute on la preferera au Luth, qui est son Compediteur; mais la commodité du Luth, sa bonne grace, & sa douceur luy ont donné l'auantage.

Or pour parler comme il faut de l'Epinette, nous deuons considerer sa matiere, sa figure, ses parties, ses cordes, ses sons, son harmonie & son usage tant ez concerts, que lors qu'elle est considerée toute seule, ce que nous ferons succinctement, & le plus clairement qu'il nous sera possible.

Quant à la Matiere, il faut considerer trois choses aux Instrumens à corde, & comme les Anatomistes diuisent le corps humain en la teste, au thorax & aux membres, dont la teste est le siege de la raison, & le domicile des sens, & le thorax est le lieu des parties vitales, aussi peut-on diuiser toute sorte d'Instrumens de Musique en corps, en table & en manche, comme font les ouuriers.

Le Corps du Luth est ce que l'on appelle *les éclisses, le dos, ou la donte du Luth*: mais en l'Epinette, c'est *le coffre*, qui se peut faire de toute sorte de bois: encore que l'experience & la raison ait appris aux ouuriers qu'il faut faire vne grande distinction entre les bois, parce qu'ils desirent d'estre employez & maniez diuersement, car les plus poreux, & les plus resineux, & qui par consequent tiennent plus de l'air, ont d'autres vsages en la fabrique des Instrumens que ceux qui sont plus denses, plus materiels & plus terrestres.

Il faut donc que l'ouurier ait esgard à deux choses quand il fait les Instrumens, à sçauoir à l'harmonie ou resonance de l'Instrument, & à la force & solidité, qui sont deux choses qui demandent le bois contraire en qualité, car l'harmonie le demande delié, & consequemment fragile, & sujet à se demettre, & la solidité le demande espais & grossier, or ce qui est grossier est sourd.

Et les ouuriers qui donnent beaucoup de son aux Epinettes, les rendent de peu de duree, de là vient qu'il y faut perpetuellement trauailler; & ceux qui les font trop massiues, les rendent sourdes & incommodés. Par consequent si l'on veut faire le corps de l'Epinette, il faut imiter la nature en la structure de l'animal, qui fait les os durs & grossiers pour le soustien du corps, & les muscles molets & delicats pour l'usage des mouuemens.

Les deux barres du trauers, & tous les *sommiers* sont au lieu des os, & les quatre ais qui doiuent estre deliez, sont au lieu des muscles.

Quant aux *sommiers* ils sont ordinairement de bois de hestre, par ce que ce bois est bien dur & bien liant, ce que n'ont pas le buys, l'ebene, l'iuoie ou les autres bois durs.

Les ais du costé sont de tillot, ou de quelqu'autre bois blanc, afin que l'Epinette soit plus legere: autrement ils peuuent estre de tel autre bois que l'on veut, pourueu que l'espaisseur soit proportionnee à la dureté du bois, car le plus dur & le plus solide doit estre plus delié, & le plus tendre doit estre plus espais, afin qu'ils fassent autant de corps l'un que l'autre.

Le fonds peut aussi estre de tel bois que l'on voudra, mais les ouuriers le font de sapin aux grandes Epinettes, & le font espais d'un doigt, afin qu'elles soient plus legeres & plus portatiues.

Quant à la *table*, elle doit estre de bois resineux, comme de cyprez ou de cedre, & principalement de sapin, qui est le plus estimé de tous les bois pour cet vsage. Son espaisseur est d'une ligne ou enuiron, & quand elle est bien collee & appuyee sur les tringles ou *sommiers*, c'est elle proprement qui compose l'instrument, car si l'on tend des chordes sur vne table de sapin de cette espaisseur, elle rend du son, encore qu'il n'y ait derriere ou dessus nulle boëte, nul coffre, ou corps d'instrumens, le reste ne seruant quasi que pour la tenir en estat, afin qu'elle puisse supporter la tension des chordes.

Toutesfois les parois d'alentour en augmentent le son, & luy donnent quelque qualité, en le rendant plus doux, plus aigre, plus perçant, plus creux, ou plus sec, & mieux prononçant qu'il ne seroit autrement.

De chercher la raison pourquoy cela doit estre ainsi, ce seroit repeter ce qui a esté dit ailleurs.

Que si quelqu'un demande si en faisant la table de bois de chesne, l'instrument n'auroit point de son, il luy faut respondre qu'il en auroit, pourueu que les parois & le fonds de l'instrument fussent plus espais, & plus forts qu'à l'ordinaire, & que les chordes fussent beaucoup plus grosses, plus longues & plus fortes. Neantmoins le son seroit peu intelligible, & au dessous de la portée de la voix.

Car il faut que les chordes ayent la force d'ébranler la table de l'instrument, & l'air qui est au derriere, pour rendre du son; par consequent si la table est bien solide, il faut que la chorde soit bien forte: & si la table est immobile elle ne fera point de son.

L'on peut dire la mesme chose de toute autre sorte de matiere, comme du metal, des pierres, du verre, qui auroient par dessus le bois de chesne, qu'il seroit mal ayisé de les assembler, à raison que ces matieres ne se lient pas bien ensemble: & tout au plus on pourroit faire vne meschante Epinette avec beaucoup de temps, d'industrie, de peine & d'argent: comme il est arriué à celui de nostre temps, qui a fait vn tres-beau Luth d'or, & peu bon.

La table des Epinettes doit estre percee de plusieurs ouuertures arrangees en escharpe, ou en biais tout au trauers d'icelle pour faire passer les *sautereaux* qui touchent les chordes pour les faire trembler & sonner.

La prominance qui excède le corps de l'instrument, & qui semble continuer ledit corps en droite ligne, est appelée *le manche* par les ouuriers, & ioüeurs d'instrumens, & sert pour estendre les chordes dessus, afin qu'elles

ayent vne longueur suffisante, & que le Musicien pose les doigts dessus pour faire faire diuersitez de tons à vne mesme corde; or il y a autant de cheuilles au bout des manches qu'il y a de cordes sur l'instrument, afin qu'on les puisse hauffer ou baisser à volonté, comme l'on void au luth, aux violes, aux mandores, aux guiterres & aux violons; Et bien que l'Epinette semble manquer de manche, sa figure estât toute d'une venue & vniforme, & n'ayant aucune prominence, neantmoins si nous considerons l'usage du manche, nous treuuerons que le sommier qui reçoit les cheuilles, fait le mesme office que la queuë du manche fait au luth; & les Clauecins ont vne queuë quasi toute semblable; finalement ledit sommier a deu estre vn manche continu & vniforme à la table, à raison de la multitude des cordes.

Nous parlerions icy des cordes de l'Epinette, de la matiere dont elles doivent estre faites, & de leurs grosseurs, longueurs & tensions: mais il faut premierement expliquer comme elle doit estre touchée, car encore que l'on fasse l'archet qui sert à toucher la Viole ou le Violon, apres qu'ils sont montez de leurs cordes, il n'en est pas de mesme de l'Epinette, dont il faut faire le *clavier*, & les sautereaux qui luy seruent comme d'archet, auant que de poser & de coller la table en sa place.

Or ce que l'on appelle le *Clavier* en l'Epinette, est composé de plusieurs morceaux de bois longs & plats par le bout, qui sont arrangez selon l'ordre des tons & des demy tons de Musique, & se meuuent de haut en bas entrans dans le corps de l'Epinette; & sur l'extremité du bout, qui est caché au dedans, il y a vn autre petit morceau de bois qui sert à toucher les cordes, & qui se nomme *sautereau*, à cause de son usage, car il saute quand on iouë de l'Epinette.

Quant au clavier, il a esté ainsi nommé à cause qu'il contient routes les clefs de la Musique: mais il est difficile de l'expliquer, & malaisé à comprendre à eux qui n'en ont point veu, c'est pourquoy i'en donneray la figure dans les ropositions qui suiuent.

Or l'on donne telle figure que l'on veut à l'Epinette, car il en arriue de mesme qu'aux horloges scioteriques, ou au Soleil, que l'on peut tracer & descrire de telle figure que l'on veut, sans preiudicier aux heures que l'on y a marquées. Mais pourueu que la figure de l'Epinette ne nuise point à la disposition des cordes necessaires, il importe fort peu qu'elle soit ronde, quarree, nouale, ou *parallelogramme*, qui est sa forme ordinaire. Et la largeur de ce *uarré longuet*, ou *parallelogramme* est d'un pied & demy ou environ, & sa longueur selon que l'on veut allonger la corde, & baisser le ton auquel on la eut mettre. Certainement il ne seroit pas inutile de rechercher la figure la plus propre de toutes pour ayder les sons, & d'experimenter si la ronde, qui tant de priuileges és autres choses, seroit la meilleure pour cet effet: ce qui se peut aussi rechercher pour la figure des autres instrumens, mais i'en laisse la curieuse recherche aux ouuriers.

Les cordes de l'Epinette sont pour l'ordinaire de leton & d'acier, car de 9. cordes que l'on tend sur l'Epinette commune, les 30. premieres ou plus grosses sont de leton, & les autres plus deliees sont d'acier ou de fer, parce qu'elles montent plus haut que celles de leton, encore qu'elles leurs soient égales en longueur & grosseur, comme nous auons remarqué au discours de la difference des sons que font les cordes de routes sortes de metaux.

On peut aussi mettre des cordes de boyau, de soye, d'or & d'argent sur l'Épinette, mais l'on expérimente que celles de boyau ne sont pas si propres que celles de leton, parce qu'elles changent trop facilement de ton en temps sec & humide, & ne sont pas si uniformes & si égales en toutes leurs parties que celles de metal: & celles de soye sont encore plus inégales que celles de boyau. Quant à celles d'or & d'argent, il n'est pas nécessaire de les employer aux instrumens, d'autant que celles de leton ne leur cedent en rien, & qu'elles montent plus haut.

Le nombre des cordes est égal au nombre des touches, de sorte que si l'on augmente les vnes, il faut aussi augmenter les autres: par exemple, si l'on fait vne Épinette iuste, qui ayt toutes les consonances, & les dissonances en leur perfection, il faut 73. cordes, afin que chaque octaue en ait 19. comme nous monstrerons en expliquant les clauiers de l'Épinette, & au traité de l'orgue parfait, où nous ferons voir qu'il faut 97. cordes sur l'Épinette, & autant de tuyaux sur l'orgue pour iouër à toutes sortes de tons, toutes sortes de pieces de Musique, & pour vser du genre chromatic & enarmonic.

Quant à la tension des cordes, elles doivent estre tenduës sur les deux cheualets qui sont collez sur la table.

Or les ouriers ont seulement de 7 ou 8 grosseurs de cordes, & consequemment font seruir vne mesme grosseur à 6. ou 7. sons differens. Mais si l'on vouloit monter vne Épinette avec toute sorte de perfection selon les regles harmoniques, il faudroit autant de differentes grosseurs de cordes, comme l'Épinette a de sons, à sçauoir 49; car la proportion de ces grosseurs & longueurs doit suiure la raison des interualles, qui sont entre les sons: de sorte que si la plus grosse a 16. parties en sa circonference, la moindre doit seulement auoir vne partie, parce que 16. est à 1. comme le son plus graue de l'Épinette est au plus aigu.

Il faut dire la mesme chose de la longueur des cordes, dont la proportion est vn peu mieux gardee par les ouriers, que celle de la grosseur, mais non parfaitement. Or il n'est pas besoin d'expliquer ces proportions plus particulièrement, parce qu'elles dependent de la cognoissance du monochorde, dont nous auons desia parlé dans vn autre lieu. Et qui sçait la raison des degrez de l'octaue, à sçauoir d'*ut, re, mi, fa, sol, &c.* sçait la raison des grosseurs & des longueurs qu'il faut donner aux cordes; par exemple, si la plus longue est de quatre pieds, la plus courte doit estre d'vn demy pied.

Il faut dire la mesme chose de la *Harpe*, dont les cordes sont également disposees, de sorte que l'on peut dire que l'Épinette est vne harpe couchee & renuersee, ou au contraire, que la harpe est vne Épinette renuersee quant aux cordes, car elles sont differentes quant aux autres choses: mais ie feray vn discours particulier de la longueur & grosseur que doivent auoir les cordes de l'Épinette, & des autres instrumens pour rendre vne harmonie parfaite, donneray deux tables pour ce sujet dans la suite de ce Liure.

Ie viens maintenant au *temperament de l'Épinette*, qui est semblable à celui de l'orgue, aussi a-elle autant de touches sur chaque octaue comme l'orgue c'est pourquoy ie diray seulement icy que l'on doit approcher le plus possible de la verité de chaque consonance, à laquelle butte toute sorte de temperament, car ie reserue le reste pour le traité des Orgues.

Quant à l'*accord*, qui depend dudit temperament, il n'est pas aysé de le re

presenter, tant parce que les Maistres se seruent de differentes methodes pour accorder l'Épinette, que par ce que cet accord suppose vne oreille iuste & delicate, n'y ayant nulle science qui apprenne à accorder cet instrument sans le iugement de l'oreille, si ce n'est que les poids attachez au bout de chaque corde nous donnent tous les sons iustes, mais les cordes s'allongent tous-jours, & ne peuvent subsister long-temps sans rompre; & puis elles deuroient auoir vne parfaite proportion en longueur & en grosseur, & vne parfaite egalité, & finalement les poids apporteroient vn trop grand embarras & trop d'incommodité, neantmoins i'expliqueray apres ce qui appartient à ces poids, & aux tensions qu'ils donnent aux cordes.

Quelqu'un pourroit dire que sçachant la grosseur des chevilles, & la longueur des cordes, l'œil sans l'oreille pourroit tesmoigner la tension de chaque corde, en voyant combien de tours feroit la corde autour de chaque cheuille, & par consequent combien chaque corde auroit de tension, laquelle semble estre aussi grande comme le volume de la corde s'est diminué. Car il faut remarquer que la corde que l'on bande, deuiet plus deliée à proportion que l'on la bande dauantage: de sorte que si, par exemple, elle deuiet plus courte de moitié par la tension, elle sera aussi plus deliée de moitié qu' auparauant.

Mais ie responds que l'œil n'est pas assez subtil quoy qu'aydé du compas, ou des autres instrumens, pour discerner combien la tension de chaque corde la rend plus deliée que deuant, n'y quelle longueur de corde enuironne les chevilles. Et puis quand l'on sçauoit ces particularitez, elles ne suffiroient pas pour venir à l'accord de l'Épinette, d'autant qu'il y a des cordes qui font plus de tours de cheuille que les autres, & consequemment qui deuiennent plus deliées, encore qu'elles ne montent pas tant, comme demonstre l'experience aux cordes plus deliées, qui montent beaucoup plus haut à proportion, que ne font les plus grosses, encore qu'on ne leur donne pas tant de tours de cheuille: mais ie parleray encore de cette maniere d'accorder.

Or c'est chose assuree qu'il n'y a point d'autre meilleur moyen d'accorder l'Épinette qu'en supposant vne bonne oreille, qui entende la iustesse des accords: ce que l'on fait en cette maniere. Premierement il faut commencer à la premiere touche ou corde de la seconde octaue, & accorder les 10. ou 12. cordes qui suiuent en montant de Quinte en Quinte: de sorte que l'on approche le plus pres de la iuste Quinte qu'il sera possible pour treuer les autres accords. Puis il faut tellement diuiser les Quintes en Tierces maieures & mineures, que les maieures soient vn peu affoiblies, & les mineures vn peu plus fortes que ne desire leur iustesse: & ces 10. ou 12. touches estant d'accord l'on doit mettre les autres à leurs Octaues: mais il faut expliquer plus particulièrement de quelle methode l'on doit vser pour accorder cet instrument bien viste & iustement, ce que les ioüeurs estiment vn grand secret de l'art: car puis que nous traitons les sciences liberalement, nous ne deons rien oublier de ce qui peut seruir à la perfection de la Musique. C'est pourquoy nous apporterons la maniere la plus iuste, & la plus prompte de toutes celles qui ont esté experimentees iusques à maintenant en expliquant la figure de l'Épinette.

Or le secret du temperament consiste à sçauoir qu'elles consonances l'on doit tenir iustes, fortes, ou foibles, afin de temperer tout le Systeme, ou le Clavier: c'est pourquoy chaque note, ou chaque son qu'il faudra fortifier, ou dimi-

nuer, ou tenir iuste, aura pour marque l'une de ces trois dictions, *fort*, *inste*, ou *foible*. Il faut maintenant voir si l'on peut mettre les ieux differents, que plusieurs ont essayé d'introduire dans l'Epinette, comme l'on a fait dans l'orgue, afin qu'elle comprit toutes sortes d'instrumens à chorde, comme l'orgue contient toutes sortes d'instrumens à vent, mais l'un n'a pas reüssi comme l'autre, quelques Panodions & autres instrumens que l'on ayt inuenté pour ce sujet.

Or le ieu des Violes est le plus excellent de tous ceux que l'on y peut augmenter, car quant à celui des Luths & des Harpes, l'Epinette les imite assez, lors qu'elle est montée de cordes à boyau. Mais auant que de resoudre si l'on y peut ioindre le ieu des Violes, il faut considerer tous les ieux que l'on y pratique maintenant. Et premierement le ieu commun, qui est le fondement des autres, peut estre appellé *ieu fondamental*, auquel on adiouste quelquefois vn semblable ieu à l'unisson, ou vn autre à l'octaue, afin de le rendre plus remply d'harmonie, & afin qu'il ayt vn plus grand effet dans les concerts & sur les auditeurs. L'on peut encore adiouster vn autre ieu de Tierce ou de Quinte, dont les vns pourront auoir des cordes de luth, & les autres de leton ou d'acier. Voila tous les ieux dont on s'est seruy iusques à present, lesquels on peut appeller *double*, ou *triple Epinette*. Et ces ieux se ioüent tous ensemble, ou separément comme l'on veut, en les ouurant ou fermant par de certains ressorts & registres que l'on tire, ou que l'on pousse selon la volonté du facteur & du Musicien.

Quant au *ieu de Violes*, l'on peut se seruir de cordes à boyau ou de leton, mais la difficulté consiste à treuuer le moyen de faire vn archet, qui touche les cordes aussi fort, ou aussi doucement que l'on desire. Or la main du Musicien peut supplier à cela, car à proportion que l'on baissera ou que l'on haussera les cordes, afin de rencontrer l'archet, elles seront touchees plus rudement, ou plus delicatement. Et l'on peut s'imaginer vn mouuement par des ressorts, ou avec le pied, qui fera tousiours cheminer l'archet, afin qu'il touche chaque chorde aussi long-temps que l'on voudra. Mais ie ne croy pas que l'on puisse supplier les gentilleses de la main gauche, ny les fredons, & les douceurs & rauissements des coups de l'archet, dont les excellens ioüeurs de Violes & de Violons, comme les Sieurs Maugards, Lazarin, Bocan, Constantin, Leger & quelques autres, rauissent l'esprit des auditeurs.

Les Allemans sont pour l'ordinaire plus inuentifs & ingenieux dans les Mechaniques que les autres Nations, & particulierement ils reüssissent mieux à l'invention des instrumens de Musique: ce que ie peux confirmer par la maniere qu'ils ont treuuee depuis quelque temps, pour faire ouyr des ieux entiers de Violes sur les Clauécins, quoy qu'un seul homme en touche le clavier, comme celui d'une autre Epinette.

Mais ils n'ont nul besoin d'archet, d'autant qu'ils mettent quatre ou cinq rouës paralleles aux touches, quoy que plus hautes que les touches: or on presse les cordes si peu que l'on veut sur lesdites rouës, qui font durer le son aussi long-temps que le doigt demeure sur la touche, & qui le renforcent ou l'affoiblissent selon que l'on presse la touche plus ou moins fort. La circonference des rouës est couuerte de cuir bien collé pour seruir d'archet, & on les fait tourner avec le pied par le moyen d'autres rouës & d'autres ressorts, qui sont cachez souz les rouës. Ce qui est mal aysé à comprendre sans en voir la figure, dont ie parleray apres.

Quant à l'usage de l'Épinette, elle a cela d'excellent, qu'un seul homme fait toutes les parties d'un concert, ce qu'elle a de commun avec l'orgue & le luth: mais ses accords & ses tons approchent plus pres de la iuste proportion de l'harmonie qu'ils ne font sur le luth; & l'on fait plus aysément plusieurs parties sur l'Épinette, que sur ledit luth.

Quant à la Harpe, elle semble surpasser l'Épinette, en ce qu'elle retient les sons de resonnement plus long temps, car les sons s'amortissent par le drap qui est pres de la plume, quoy que l'on puisse dire que ce resonnement de la Harpe nuit plustost qu'il ne sert à l'harmonie, si le ioüeur ne l'esteint avec ses doigts, auxquels suppleent les petits morceaux de drap de l'Épinette, quia cela par dessus l'orgue, qu'elle ne depend point du vent ny des soufflets, qui contraignent les Organistes à auoir de l'ayde pour ioüer, dont l'Épinette n'a nullement besoin, car elle represente sans beaucoup de bruit tout ce qui se fait sur l'orgue; & puis elle est plus aysee à toucher & à accorder, ioint qu'elle couste beaucoup moins.

Elle peut semblablement estre meslee avec toutes sortes d'instrumens, comme enseigne l'experience, & mesme avec les voix, qu'elle regle & qu'elle maintient dans le ton; mais elle se mesle particulièrement avec les Violes, qui ont le son de percussion & de resonnement comme l'Épinette.

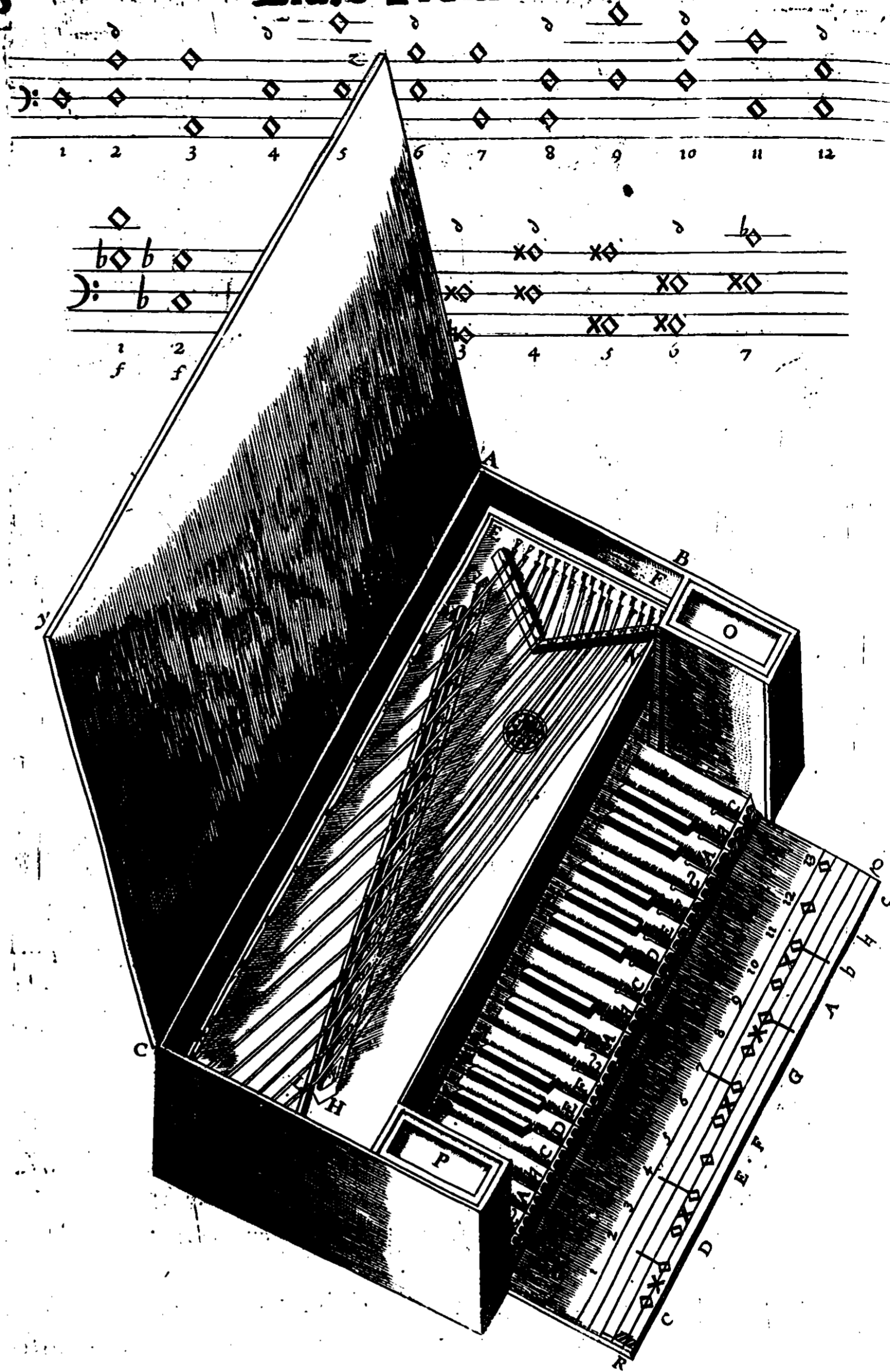
On peut dire la mesme chose des *Clauécins* & des *Manichordions*, dont celuy cy est plus foible de son que l'Épinette, & celuy-là est plus fort pour l'ordinaire. Aquoy l'on peut adjoüster pour la façon & pour la forme, que le clavier est à l'une des extremités du clauécin, & que dans l'Épinette & dans le Manichordion il est au milieu. Or quant à la bonté de l'Épinette, elle depend de plusieurs conditions & particularitez, mais particulièrement des barres qu'on met dessouz la table, d'autant qu'il est difficile de barrer parfaitement les Épinettes, & est l'un des plus grands secrets de l'art, dont ie laisse la recherche aux Facteurs.

PROPOSITION II.

Expliquer la figure de l'Épinette, & la science du Clavier tant parfait, qu'imparfait, & quel il doit estre pour ioüer toutes sortes de compositions de Musique dans leur parfaite iustesse, sans vser du temperament.

ENCORE que le discours precedent soit assez clair, & aysé à entendre à ceux qui ont veu des Épinettes, & à ceux qui en sçauent l'usage, il est raisonnable d'en mettre icy la figure, afin que ceux qui n'en ont iamais veu la comprennent entierement: car l'experience m'a souuent fait voir qu'il n'y a nul discours dont on puisse tirer tant de lumiere, que de la figure & de la representation des choses dont on parle, & dont on veut s'instruire.

Or i'ay choisi la moindre Épinette de toutes celles que l'on a coustume de faire, pour en représenter icy la figure: car sa plus grosse corde n'a guere qu'un pied de long entre ses deux cheualets. Elle n'a que 31. marche dans son clavier, & autant de cordes sur sa table; de sorte qu'il y a cinq touches cachées à raison de la perspectiue, à sçauoir trois des principales, & deux feintes, dont la premiere est coupee en deux; mais ces feintes seruent poun descendre à la Tierce, & à la Quarte de la premiere marche, ou du *C sol*, afin d'ar-



riuer iusques à la 3. octave, car les 18. marches principales font seulement la Dix-huictiesme, c'est à dire la Quarte sur deux octaves.

Cette figure estant regardée de son point de perspective est si facile à comprendre, qu'il n'est pas besoin d'un plus long discours. Il faut seulement remarquer que l'on se met au milieu pour en sonner, au lieu que l'on se met au bout du clauecin, comme l'on void dans sa figure : mais la disposition des claviers montre assez de quel costé l'on se doit mettre pour les toucher.

Or A C B D montrent le corps de cet instrument, dont le couvercle est Z Y A C, qui se joint à l'ais du derriere avec des crampons mis en A, & en

C. Les cordes H N M sont attachees par vn bout aux petites pointes de fer que l'on void au long du dos sur la table E G M C, & de l'autre bout elles sont entortillees aux cheuilles de fer E F: mais leur longueur qui sert à l'harmonie est bornée & déterminée par le cheualet E N, dont les deux bras font vn angle obtus, & L M montre l'autre cheualet chargé de petites pointes qui bornent la longueur, & l'harmonie des cordes. G H fait voir les mortaises par où passent les sautereaux. Le P & l'O seruent de couuercle aux deux petits coffres, esquels on met les cordes, le marteau de l'EpINETTE, ou ce que l'on veut. Quant au *Clavier*, (qui contient toutes les marches, dont les principales ou diatoniques sont marquées de leurs propres lettres) j'ay osté l'ais de dessus, qui se pose sur la ligne V X, afin que l'on veist le bout des petites pointes de fer qui attachent les marches, dont les Chromatiques ou les Feintes sont beaucoup plus estroites.

Or chaque Octaue de l'EpINETTE a 13. notes, comme l'on void aux 13. qui sont grauees sur l'ais Q R, lequel se leue pour fermer le clavier, & qui appartiennent à la premiere octaue marquée par C *sol ut fa*: ce qui est si aysé à entendre qu'il n'est pas besoin de nous y arrêter: car il suffit d'auoir des yeux pour voir les 12 demy tons esquels cette octaue est diuisée par le moyen des dieses, qui sont entre les notes diatoniques, & qui representent les feintes du clavier. Mais il ne faut pas oublier l'accord de cet instrument qui sert aussi pour le Clavecin & pour le Manichordion, & qui montre la methode & la pratique dont vsent les plus grands Maistres de cet art.

Je dis donc premierement que l'on peut prendre le ton, ou le son de *Fa ut* pour le fondement de l'accord. En second lieu qu'il faut faire le *quinte* foible en haut, c'est à dire que la 2. note qui est en C *sol* ne monte pas iusques à la *quinte* iuste du monochorde. Cette diminution est signifiée par la lettre *d*, qui enseigne que toutes les notes, sur lesquelles il se rencontre, doiuent estre affoiblies & diminuees. Quant aux Octaues qui paroissent entre les *quintes*, elles sont tousiours iustes. Or les cinq regles d'en haut contiennent l'accord des marches diatoniques, comme celles d'en bas contiennent l'accord des feintes, c'est à dire des marches Chromatiques. Apres que l'on a accordé la premiere *quinte* de F à C, l'on accorde le C d'en bas à l'octaue, & de ce C on monte à la *quinte* en G, duquel on passe au G d'en haut; & puis on accorde le D de dessus à la *quinte* avec le mesme G. En 7. lieu on descend de ce D à l'octaue en bas: & de ce D d'en bas on monte à l'A d'en haut, avec lequel il fait la *quinte*, & de cet A l'on monte à l'A superieur pour faire l'octaue. En 8. lieu l'on monte du D inferieur à la *quinte* en E, duquel on descend à l'octaue, c'est à dire à l'E d'en bas: & finalement l'on monte de cet E à la *quinte* en *mi*, qui fait le douzieme rang de ces cinq lignes.

L'on vient apres à l'accord des Feintes en commençant à l'F superieur, avec lequel il faut accorder le *b fa* à la *quinte*: mais cette *quinte* doit estre augmentee au lieu que les precedentes ont esté diminuees: c'est pourquoy j'ay mis la lettre *f* dessous pour signifier qu'elle doit estre forte, de mesme que celle qui suit. Quant aux trois autres elles sont marquées par *d*, parce qu'elles doiuent estre diminuees. Le 71. ou dernier rang de notes signifie le defaut de l'accord ou du clavier. Or l'on peut faire les EpINETTES aussi grandes que l'on veut, par exemple de 4. ou 5. pieds de long; mais ce que l'on pourroit desirer en celle-cy, s'expliquera si clairement dans le traicté du Clavecin qui suit, qu'il n'est pas necessaire d'allonger ce discours.