

B É L A B A R T Ó K
M I K R O K O S M O S

153 Progressive Piano Pieces
153 Pièces de piano progressives
153 Klavierstücke, vom allerersten Anfang an
Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől

1 Nos. 1–36

New Definitive Edition 1987
Neue, revidierte Ausgabe 1987

Boosey & Hawkes

MUSIC PUBLISHERS LIMITED

LONDON · NEW YORK · BONN
SYDNEY · TOKYO



Boosey & Hawkes

76 46 24 13
38000 GRENOBLE

Contents

VOLUME 1

	Foreword to the Definitive Edition	4
	Preface by the Composer	8
No. 1-6	Six Unison Melodies	12
7	Dotted Notes	15
8	Repetition (1)	15
9	Syncopation (1)	16
10	With Alternate Hands	16
11	Parallel Motion	17
12	Reflection	17
13	Change of Position	18
14	Question and Answer	18
15	Village Song	19
16	Parallel Motion with Change of Position	19
17	Contrary Motion (1)	20
18-21	Four Unison Melodies	20
22	Imitation and Counterpoint	22
23	Imitation and Inversion (1)	22
24	Pastorale	23
25	Imitation and Inversion (2)	24
26	Repetition (2)	25
27	Syncopation (2)	25
28	Canon at the Octave	26
29	Imitation Reflected	26
30	Canon at the Lower Fifth	27
31	Dance in Canon Form	27
32	In Dorian Mode	28
33	Slow Dance	29
34	In Phrygian Mode	30
35	Chorale	31
36	Free Canon	32
	Appendix: Exercises	33
	Appendix: Notes	35

Index

1ER VOLUME

	Préface à l'édition définitive	5
	Préface du compositeur	9
No. 1-6	Six mélodies à l'unisson	12
7	Notes pointées	15
8	Répétition (1)	15
9	Rythme syncopé (1)	16
10	Mains alternées	16
11	Mouvement parallèle	17
12	Mouvements et reflets	17
13	Changement de position	18
14	Question et réponse	18
15	Chanson villageoise	19
16	Mouvement parallèle avec changement de position	19
17	Mouvement contraire (1)	20
18-21	Quatre mélodies à l'unisson	20
22	Imitation et contrepoint	22
23	Imitation et inversion (1)	22
24	Pastorale	23
25	Imitation et inversion (2)	24
26	Répétition (2)	25
27	Rythme syncopé (2)	25
28	Canon à l'octave	26
29	Reflet d'imitation	26
30	Canon à la quinte inférieure	27
31	Danse en forme de canon	27
32	En mode dorien	28
33	Danse lente	29
34	En mode phrygien	30
35	Choral	31
36	Canon libre	32
	Appendice: exercices	33
	Appendice: notes	35

Préface

A L'ÉDITION DÉFINITIVE DU "MIKROKOSMOS"

Durant la période où j'ai connu mon père il n'acceptait que des étudiants de piano avancés. Lorsque j'eus 9 ans (en 1933), il consentit pourtant à m'enseigner à partir du début.

Son programme ne suivit point une méthode d'enseignement des "écoles de piano". Au début je chantais seulement. Plus tard, il improvisa des exercices pour développer en partie le contrôle indépendant des doigts. A l'occasion, j'attendais durant nos leçons pendant qu'il s'asseyait à son bureau et je n'entendais que le grincement de sa plume. Quelques minutes plus tard il apportait au piano un exercice ou une petite composition que je devais déchiffrer immédiatement et ensuite étudier pour notre prochaine leçon.

C'est ainsi que certains des morceaux faciles de ces volumes sont nés. Cependant, il continuait à en inventer d'autres plus vite que je ne pouvais les apprendre. Il écrivait ces petites compositions d'une façon spontanée. Bientôt, il y eut toute une collection, et je pouvais étudier les pièces qui m'étaient assignées à partir d'une bonne copie du manuscrit.

Plus tard, lors de la publication, mon père arrangea les pièces dans un ordre progressif. Il expliqua son choix du titre ainsi:

"Le *Mikrokosmos* est un cycle de 153 pièces pour piano, écrit dans un but didactique. Cela veut dire qu'on commence avec des morceaux faciles et on continue en progression plus

difficile. Et le mot *Mikrokosmos* peut être interprété comme une série de pièces de styles différents, représentant un petit monde. Ou on peut le comprendre comme le 'monde des petits, des enfants'." [Entrevue donnée à la radio WNYC, New York, au début de 1945, lors d'une émission intitulée *Demandez au Compositeur*.]

Pour la présente édition (1987) toutes les sources de manuscrit connues ont été comparées avec les versions originales imprimées (parues pour la première fois à Londres et à New York en Avril 1940), et toutes les erreurs ont été corrigées afin d'arriver à cette édition définitive. Mes remerciements les plus sincères vont à Eve Beglarian qui a comparé les manuscrits avec les éditions imprimées et qui a déterminé les corrections nécessaires; à György Sándor pour ses conseils et son assistance; à László Somfai des Archives Bartók à Budapest pour les copies des documents appartenant aux Archives, et à Jean-Marie Cassagne, Alliance Française de Miami, qui a révisé partiellement les textes français. La révision finale des traductions est l'oeuvre de Gale Garnett (paroles de chansons anglaises), Ellen L. Spiegel (paroles et textes français) et Jörg Behrendt (paroles et textes allemands).

PETER BARTÓK
Homasassa, Floride, 1987



Les quatre premiers cahiers de cette collection de morceaux pour piano ont été conçus dans le but d'offrir à tout débutant – jeune ou moins jeune – un matériel d'étude comprenant autant que possible tous les problèmes techniques simples qu'il puisse rencontrer. Nous pensons que les trois premiers cahiers devraient être suffisants pour la première année (ou la première et la deuxième année). Ces trois cahiers diffèrent d'une "méthode" classique par l'absence de toute description technique ou théorique. Nous estimons que les explications que peut fournir oralement un professeur seront plus utiles. Dans ces cahiers, il y a plutôt trop de morceaux traitant du même problème que trop peu, afin de permettre au professeur ou à l'élève de choisir les morceaux qu'il préfère étudier. En tout cas il n'est ni nécessaire, ni peut-être même possible ou permis que chaque élève joue la totalité des 96 morceaux.

Pour faciliter le travail pédagogique, des exercices ont été ajoutés aux quatre premiers cahiers. Les chiffres entre parenthèses à côté du numéro des exercices renvoient aux morceaux dont les problèmes techniques sont traités dans l'exercice correspondant. Pour certains problèmes, plusieurs exercices sont prévus, laissant au professeur le choix des exercices à donner – les plus difficiles pour les élèves doués, les plus faciles pour les moins doués. Il est recommandé d'aborder ces exercices bien avant (et non pas immédiatement avant) l'étude du morceau correspondant. Evidemment des exercices très élémentaires comme ceux pour les cinq doigts, le pouce en-dessous ou les accords brisés simples, ne figurent pas dans ces cahiers, ce qui constitue une autre différence entre cette publication et une "méthode" plus traditionnelle. Tout professeur devrait connaître ou inventer de tels exercices: il lui appartient d'en fournir à ses élèves.

Les morceaux et exercices sont groupés dans un ordre de difficulté technique et musicale croissante (qui n'est qu'approximatif); toutefois le professeur peut modifier cet ordre en fonction des capacités de ses élèves. De même, les indications métronomiques et la durée d'exécution, surtout dans les trois premiers cahiers, ne sont données qu'à titre indicatif. Les premières dizaines de morceaux peuvent être jouées plus vite ou plus lentement, selon les circonstances. En fonction de ses progrès, on demandera à l'élève de respecter le rythme original de façon de plus en plus stricte. Pour les morceaux des cinquième et sixième cahiers, le tempo indiqué est obligatoire. Un astérisque (*) à côté du numéro d'un morceau signale qu'une note explicative se trouve en appendice.

On trouvera également une partie de second piano pour les quatre morceaux suivants: les nos. 43, 44, 55, 68. Il est important que les élèves se mettent à jouer ensemble le plus tôt possible. Ces morceaux ne peuvent être exécutés ainsi, bien sûr, que dans le cadre d'une classe où l'on dispose – comme ce devrait toujours être le cas – de deux pianos. Il y a aussi quatre morceaux (les nos. 65, 74, 95, 127) composés pour une voix avec accompagnement de piano. Tout enseignement instrumental devrait commencer par des exercices vocaux. Abordée cette manière, l'étude de tels

morceaux pour chant et piano devrait être facile et très utile, car elle fait passer l'élève d'une lecture à deux portées vers une lecture à trois portées (l'élève doit donc chanter en s'accompagnant lui-même). Les numéros 74 et 95 sont aussi transcrits pour piano seul. Il faut commencer par cette transcription et la travailler à fond avant de passer à la version pour chant et piano. Plusieurs façons de jouer le numéro 65 sont indiquées dans l'appendice du deuxième cahier.

L'étude du quatrième cahier peut – et doit même – se combiner avec l'étude d'autres oeuvres (par exemple, les morceaux faciles du "Petit livre d'Anna Magdalena Bach" de Jean-Sébastien Bach, ou les exercices correspondants chez Czerny). Il est conseillé de faire transposer les morceaux et les exercices les plus faciles. D'ailleurs on pourrait s'essayer à la transcription des morceaux appropriés des trois premiers cahiers. Naturellement, nous parlons ici d'une transcription "stricte", employant principalement des doublements d'octaves à la manière des registres du clavecin. De cette façon, quelques morceaux peuvent être joués à deux pianos si le deuxième exécutant joue le même morceau à l'octave supérieure (les nos. 45, 51, 56 etc.). On pourrait même entreprendre des modifications plus importantes; par exemple, en simplifiant l'accompagnement du morceau no. 69 comme suit:



etc. Il n'y aura de petites difficultés que dans les mesures 10–11, 14–15, 22–23, 26–27, 30 et 32–33. Des occasions pour effectuer un travail semblable ne manquent pas, et le résultat dépendra de l'ingéniosité du professeur ou des élèves les plus habiles.

Au chapitre transcriptions, il faut faire remarquer que quelques morceaux – les numéros 76, 77, 78, 79, 92, 104b, parmi les plus faciles, et les numéros 117, 118, 123, 145, parmi les plus difficiles – conviennent aussi au clavecin. Sur cet instrument, les doublements d'octaves s'effectueront grâce à la régulation.

On peut également envisager une autre utilisation de ce matériel: l'élève de niveau avancé peut s'en servir comme exercices de déchiffrement.

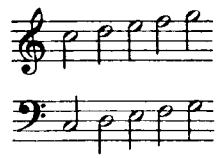
BÉLA BARTÓK

Six Unison Melodies

Six mélodies à l'unisson

Sechs Unisono-Melodien

Hat unisono dallam



1

$\text{♩} = 96$

[20 sec.]



2

a) $\text{♩} = 96$

[20 sec.]



b) $\text{♩} = 96$

[20 sec.]



3

$\text{♩} = 96$

Exercise 3, measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a tempo of 96. The right hand starts with a quarter note G4 (finger 5) and a half note A4. The left hand starts with a quarter note F3 (finger 1) and a half note G2. The melody continues with quarter notes B4, C5, B4, A4, G4 in the right hand, and quarter notes E3, D3, C3, B2, A2, G2 in the left hand.

Exercise 3, measures 5-8. The right hand continues with quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand continues with quarter notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

[30 sec.]



4

$\text{♩} = 96$

Exercise 4, measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a tempo of 96. The right hand starts with a quarter note G4 (finger 1) and a half note A4. The left hand starts with a quarter note F3 (finger 5) and a half note G2. The melody continues with quarter notes B4, C5, B4, A4, G4 in the right hand, and quarter notes E3, D3, C3, B2, A2, G2 in the left hand.

Exercise 4, measures 5-8. The right hand continues with quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand continues with quarter notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

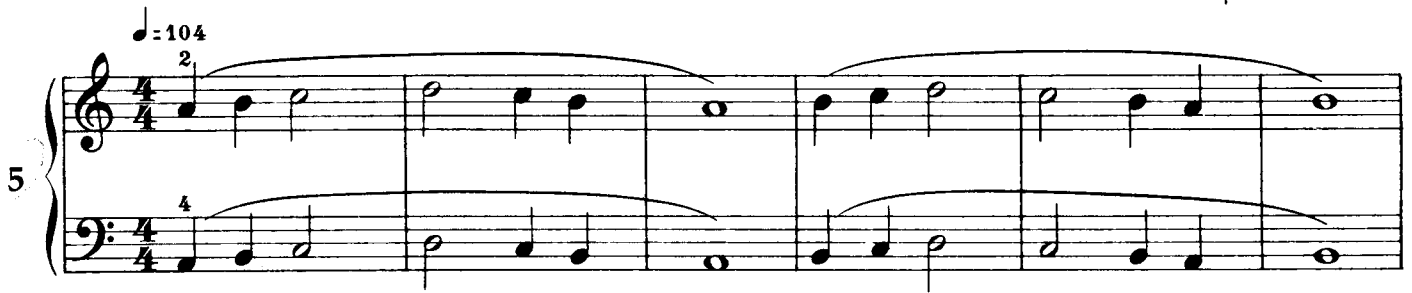
[20 sec.]



♩ = 104

2

5



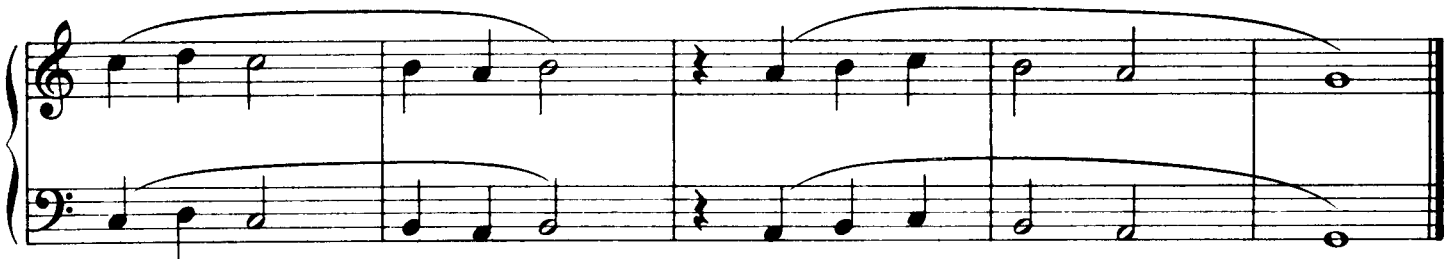
[30 sec.]



♩ = 104

1

6



[20 sec.]

Dotted Notes

Notes pointées

Punktierete Noten

Kóta ponttal



71) $\text{♩} = 112$

1) cf. No. 28

[30 sec.]

Repetition (1)

Répétition (1)

Tonwiederholung (1)

Hangisméltés (1)



8 $\text{♩} = 128$

[30 sec.]

Syncopation (1)

Rythme syncopé (1)

Synkopen (1)

Szinkópák (1)



91)*

$\text{♩} = 96$

1

5

1) cf. No. 27

[35 sec.]

With Alternate Hands

Mains alternées

Mit wechselnden Händen

Két kézzel felváltva



10*

$\text{♩} = 108$

1

5

[40 sec.]

Parallel Motion

Mouvement parallèle

Parallelbewegung

Párhuzamos mozgás



11

$\text{♩} = 140$

[27 sec.]

Reflection

Mouvements et reflets

Spiegelbild

Tükörkép



12

$\text{♩} = 100$

[25 sec.]

Change of Position
 Changement de position
 Lagenwechsel
 Fekvésváltozás



13¹⁾

$\text{♩} = 96$

1) cf. No. 17

[30 sec.]

Question and Answer
 Question et réponse
 Frage und Antwort
 Kérdés és felelet



14^{2)*}

$\text{♩} = 104$

“Could you, would you, let me share your rake so fine?” “No sir, go sir, don't you know this
As - tu, as - tu unbeau râ-teau comme le mien?” “J'en ai, j'en ai un bien meil-leur
“Dei - nen Re - chen hüt-te ich so gern ein - mal!” “Nein! Nein! Nein! Den geb' ich dir auf
“Van - e, van - e, van-e né-ked ge - reb - lyéd?” “Van ám, van ám, szebb is, jobb is,

rake is mine?” “I would trade you ap-ples from my tree.” “Ne - ver! My fine rake is just for me!”
que le tien!” “Tiens donc! mon-tre - le, on veut le voir!” “Ja - mais! va - l'en, je te dis bon - soir!”
kei - nen Fall!” “Du be-kommst den schö-nen Ap - fcl hier.” “Nein! Nein! Die-ser Re-chen ge - hört mir.”
 mint ti - éd.” “Ej - nye, mu - tas-sad meg, lás - suk csak!” “Nem, nem, e - ridj in-nen, meg - fog - lak!”

2) cf. No. 65

4

[40 sec.]

Village Song

Chanson villageoise

Im Dorf

Falusi dal



Parallel Motion with Change of Position

Mouvement parallèle avec changement de position

Parallelbewegung und Lagenwechsel

Párhuzamos mozgás helyzetváltozással



Contrary Motion (1)

Mouvement contraire (1)

Gegenbewegung (1)

Ellenmozgás (1)



1) cf. No. 13

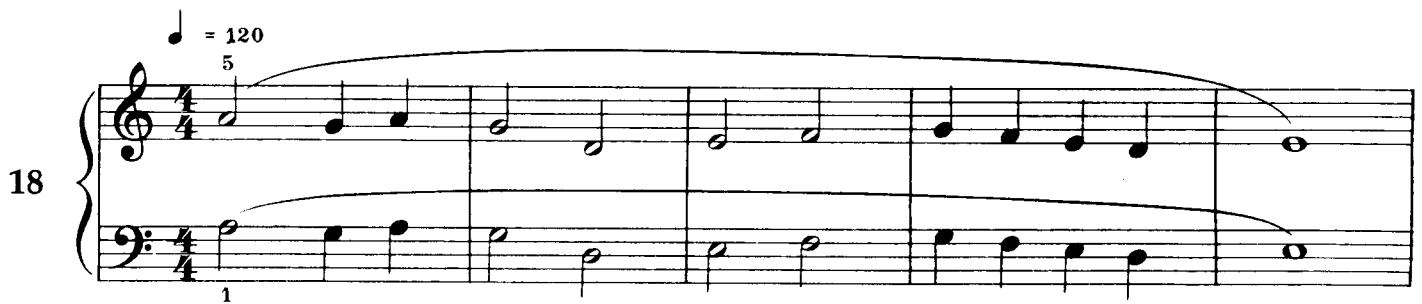
[30 sec.]

Four Unison Melodies

Quatre mélodies à l'unisson

Vier Unisono-Melodien

Négy unisono dallam



[20 sec.]

19

$\text{♩} = 104$
2

[30 sec.]

20

$\text{♩} = 100$
1

[40 sec.]

21

$\text{♩} = 130$
1

[22 sec.]

Imitation and Counterpoint

Imitation et contrepont

Imitation und Kontrapunkt

Imitáció és ellenpont

22*

$\text{♩} = 136$

f

5

[28 sec.]

Imitation and Inversion (1)

Imitation et inversion (1)

Imitation und Umkehrung (1)

Imitáció és fordítása (1)

23*

$\text{♩} = 96$

f

5

[30 sec.]

Pastorale

Pastorale

Pastorale

Pastorale

24

$\text{♩} = 120$

p

Imitation and Inversion (2)

Imitation et inversion (2)

Imitation und Umkehrung (2)

Imitáció és fordítása (2)

25*

$\text{♩} = 150$

f

5

1

sf

sf

sf

sf

sf

Repetition (2)

Répétition (2)

Tonwiederholung (2)

Hangismétlés (2)

26

$\text{♩} = 128$

f

5

[30 sec.]

Syncopation (2)

Rythme syncopé (2)

Synkopen (2)

Szinkópák (2)

27¹⁾

$\text{♩} = 96$

f

2

[35 sec.]

1) cf. No. 9

Canon at the Octave

Canon à l'octave

Oktavkanon

Kánon oktávában

28^{1)*}

$\bullet = 112$

5

p

1

1) cf. No. 7

[30 sec.]

Imitation Reflected

Reflet d'imitation

Imitation im Spiegelbild

Imitáció tükörképben

29*

$\bullet = 112$

1

f

1

[30 sec.]

Canon at the Lower Fifth

Canon à la quinte inférieure

Kanon in der Unterquinte

Kánon az alsó kvintben

Moderato, ♩ = 112

30*

[43 sec.]

Dance in Canon Form

Danse en forme de canon

Tanz in Kanonform

Tánc kánon-formában

Allegro, ♩ = 160

31

[35 sec.]

In Dorian Mode

En mode dorien

Dorische Tonart

Dór hangsor



Lento, ♩ = 104

32*

p, legato

Musical notation for the first system of the piano piece. It features a treble and bass clef with a 3/2 time signature. The tempo is Lento, with a quarter note equal to 104 beats. The dynamics are *p, legato*. The right hand starts with a fermata on D5, then plays a descending scale. The left hand plays a descending scale starting on D3. A fingering of 5 is indicated above the first note in the right hand, and 4 below the first note in the left hand.

Musical notation for the second system of the piano piece. The right hand continues the descending scale with a fermata on D5. The left hand continues the descending scale.

Musical notation for the third system of the piano piece. The right hand continues the descending scale with a fermata on D5. The left hand continues the descending scale.

Musical notation for the fourth system of the piano piece. The right hand continues the descending scale with a fermata on D5. The left hand continues the descending scale. The system ends with a double bar line and a sharp sign followed by the number 8.

Slow Dance

Danse lente

Langsamer Tanz

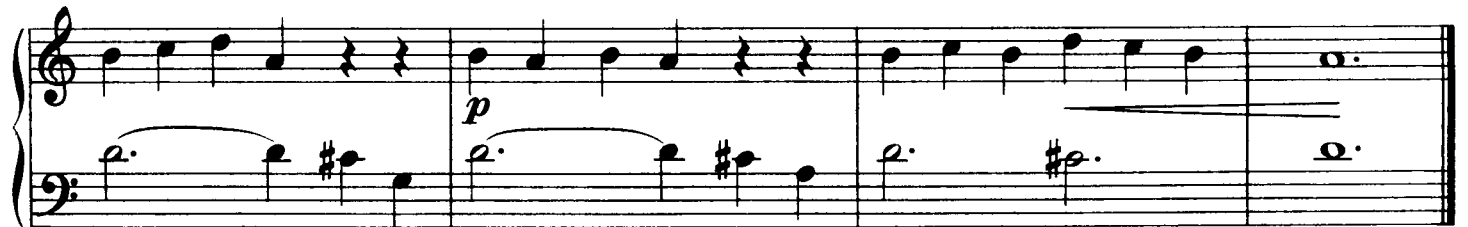
Lassú tánc



33

Andante, ♩ = 144

mf, legato

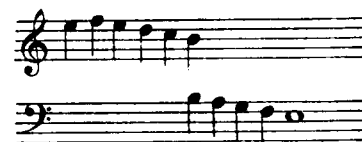


In Phrygian Mode

En mode phrygien

Phrygische Tonart

Fríg hangsor



Calmo, $\text{♩} = 80$

34* *p, legato* *mf*

Musical notation for the first system, measures 34-39. The piece is in 2/2 time. The first measure has a fermata over the first two notes (G4, A4) and a '2' above the second note. The first staff is marked *p, legato* and the second staff is marked *mf*. The bass clef has a '5' below the first note (G3).

Musical notation for the second system, measures 40-45. The first staff is marked *sf*. The piece continues in 2/2 time.

Musical notation for the third system, measures 46-51. The first staff is marked *cresc.*. The piece continues in 2/2 time.

Musical notation for the fourth system, measures 52-57. The first staff is marked *sf* and the second staff is marked *dim.* and *p*. The piece continues in 2/2 time.

Chorale

Choral

Choral

Korál

Largamente, ♩ = 88

35

legato

f

1

[1 min. 13 sec.]

Free Canon

Canon libre

Freier Kanon

Szabad kánon

Teneramente, ♩ = 132

36* *p, legato*

Appendix: Exercises

Appendice: exercices

Anhang: Übungen

Függelék: gyakorlatok

a) b) c)

1 (18-21)

d)

e)

f)

a)

2 (22-25)

Musical score for exercise 2 (22-25) in 4/4 time. The piece consists of two staves, treble and bass. The melody in the treble clef starts on G4, moving up stepwise to B4, then down to A4, G4, F4, E4, and finally D4. The bass line starts on G2, moving up stepwise to B2, C3, D3, E3, F3, and finally G3. Both staves have a first fingering '1' indicated under the first note. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

b)

Musical score for exercise 2 (22-25) part b in 4/4 time. The treble clef melody starts on G4, moving up to A4, B4, C5, then down to B4, A4, G4, F4, E4, and D4. The bass line starts on G2, moving up to A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and finally A3. The first fingering '1' is shown in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3 (27)

Musical score for exercise 3 (27) in 3/4 time. The treble clef melody starts on G4, moving up stepwise to B4, C5, D5, E5, F5, G5, and then down to F5, E5, D5, C5, B4, and A4. The bass line starts on G2, moving up to A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and finally A3. The first fingering '1' is shown in the treble staff, and '2' is shown in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

4 (29)

Musical score for exercise 4 (29) in 4/4 time. The treble clef melody starts on G4, moving up to A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and then down to F5, E5, D5, C5, B4, and A4. The bass line starts on G2, moving up to A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and finally A3. The first fingering '1' is shown in both staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

9 The rhythmic feeling of the suspensions should be emphasized by some energetic movement such as tapping with the foot in the places marked by rhythmic signatures between the staves.

10 The signature is $A\flat$.

14 In order to emphasize music's ability to convey expression – contrary to the concept fashionable in recent times – 'questioning' and 'answering' lines were placed under melodic sections of corresponding nature. It is advisable that this piece be sung first by two students (or perhaps two groups of students) before it is learned on the keyboard.

22 Imitation: The second voice begins later and is similar to the first voice.

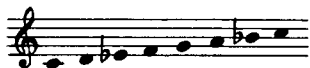
23,25 Inversion: The position of the two voices is changed so that the upper voice becomes the lower and vice versa. (In No. 23 bars 1–3 and 7–9 show the original position and the remaining bars show the inversion.) In No. 25 the signature is $C\sharp$.

28 Canon: Two equal voices are introduced; one begins later than the other. There can be any interval between the voices. In No. 28 it is an octave, hence the title 'Canon at the Octave'.

29 Imitation reflected: The melodic line of the imitating (lower) voice runs in the contrary direction to that of the upper voice.

30 See notes to No. 28. The interval between the two voices in this case is a fifth.

32 Dorian Mode: One of the so-called ecclesiastical modes. Beginning on D as the principal tone the degrees of the scale have no accidentals (there are white keys only). Built from C as the principal tone the scale looks like this:



Thus it is a minor (minor third) scale with a major sixth and a minor seventh. The ecclesiastical modes were used in the middle ages until about the 17th century, but after the time of J. S. Bach, they have been replaced in art music by the major and minor scales. However, along with many other unnamed scales, they still flourish in the folk music of Eastern Europe (Hungary, Rumania, Yugoslavia, etc.) and Asia, and are not at all antiquated.

34 Phrygian Mode: One of the ecclesiastical modes beginning on E as the principal tone with seven degrees without accidentals (a minor scale with a minor second, sixth and seventh).

36 See note for No. 28. The canon is 'free' if the second voice deviates somewhat from the first.

9 La syncope doit être soulignée par un geste énergique, par exemple en tapant du pied sur les temps syncopés marqués d'un signe rythmique entre les portées.

10 Il y a un la bémol à la clef.

14 Pour faire ressortir les possibilités d'expression de la musique – contrairement à l'idée en vogue de nos jours – des "questions" et des "réponses" ont été mises en-dessous des lignes mélodiques correspondantes. Nous recommandons de faire chanter ce morceau par deux élèves (ou deux groupes d'élèves) avant de le travailler au piano.

22 Imitation: la seconde voix commence plus tard et est semblable à la première.

23,25 Renversement: la position des deux voix est modifiée de sorte que la voix supérieure devient l'inférieure et vice versa. (Les mesures 1–3 et 7–9 du no. 23 montrent la position originale, les autres mesures le renversement.) Dans le no. 25 il y a un do dièse à la clef.

28 Canon: deux voix identiques se font entendre non pas simultanément mais l'une après l'autre. Cette imitation peut se produire à différents intervalles. Dans le no. 28 c'est une octave, d'où le titre "Canon à l'octave".

29 Reflet d'imitation: la ligne mélodique de la voix imitatrice (voix inférieure) a un mouvement contraire à celle de la voix supérieure.

30 Voir la note pour le no. 28. L'intervalle entre les deux voix est ici une quinte.

32 Mode dorian: un des modes dits "ecclésiastiques". La gamme commence par un ré comme ton principal et n'a pas d'altérations (elle n'a que des touches blanches). Basée sur un ut comme ton principal la gamme serait comme suit:



c'est-à-dire, une gamme mineure (tierce mineure) avec une sixte majeure et une septième mineure. Les modes ecclésiastiques étaient d'un usage fréquent au Moyen-Age jusqu'au 17ème siècle environ, mais après l'époque de Jean-Sébastien Bach, ils furent remplacés dans la musique de concert par les gammes majeures et mineures. Pourtant ils fleurissent encore (à côté de nombreuses autres gammes sans nomenclature) dans la musique de l'Europe orientale (la Hongrie, la Roumanie, la Yougoslavie) et de l'Asie, et ne sont pas du tout considérés comme surannés.

34 Mode phrygien: un autre mode ecclésiastique commençant par un mi comme ton principal avec sept degrés sans altérations, c'est-à-dire une gamme mineure où la seconde, la sixte, et la septième sont mineures.

36 Voir la note pour le no. 28. Le canon est "libre" si la deuxième voix s'écarte légèrement de la première.