

Res. Mus. Belloc 8

no 924

100560

TRAITE

De Composition Musicale

Fait par le Célèbre

FUX.

On peut en l'étudiant avec attention par venir à bien Composer en très peu de tems. Il fut entrepris par ordre et aux dépens de l'Empereur pour les élèves d'Allemagne, depuis il a été adopté par M. Caffro Maître de Musique du Roi et de la Reine de Naples et du Conservatoire Royal. Il l'a traduit en Italien et c'est aujourd'hui le seul livre Élémentaire de Composition que l'on mette entre les mains des élèves de ce Conservatoire.



DEDIE

A Monsieur le Comte
De Montausier-Crussol
Colonel du Régiment d'Orléans &c.

C'est ce même traité traduit en françois
PAR LE S^r PIETRO DENIS
Qui est présenté au Public.

A PARIS.
Aux adresses ordinaires. Prix 7.^s 4.^s
A.P.D.R. Gravé par M. Vendôme

Préface

Quand on écrit pour le public, on doit moins chercher à faire parade de Ses Talens, qu'à l'instruire. de tous les traités sur une Science quelconque, celui qui conduit le plus sûrement à la pratique est sans doute le meilleur et le plus sensé. c'est ce qui m'a engagé à publier en notre langue le traité de la Composition musicale par le celebre Fux. aucun de ceux que l'on connoit ne m'a paru remplir plus exactement les conditions requises pour former un bon livre élémentaire. la plupart des Traités de composition sont très bien raisonnés et éblouissent d'abord par un grand étalage d'érudition, mais ils servent plutôt à faire des élégans discoureurs en Musique, que d'habiles Compositeurs. celui de Fux, à raison de sa grande clarté et de sa méthode admirable, est généralement reconnu des Musiciens pour le plus parfait. il a choisi la forme du dialogue, comme la plus utile

2
pour instruire. Je l'ay conservée dans la traduction. il s'entretient avec un de ses Elèves qu'il mène pas à pas de principe en principe, jus qu'au terme de la Science. le Seul changement que je me sois crû permis est de rejeter à la fin de l'Ouvrage la partie mathématique comme moins utile que l'autre pour ceux qui desirerent d'abord se mettre à la composition.

Dans l'original de ce traité le plus grand nombre des exemples se trouvent sur les clefs de C Sol ut, mais comme j'ay remarqué qu'il se trouve des amateurs et des Musiciens même qui n'y sont pas habitués, j'ai crû devoir donner un double de ces exemples sur la Clef de G ré Sol pour leur donner plus de facilité.

Il m'a paru convenable de joindre ici un exemple de différentes clefs pour faire voir les distances ou intervalles d'une clef à l'autre.

1^o la Clef de G ré Sol peut se poser sur deux lignes, la première, et la seconde en montant. la note posée sur une de ces deux

3
lignes est Sol comme on le voit dans l'exemple qui suit.



La position de ces deux Sol ne change pas leur nature, ils sont les mêmes et ne font conséquemment l'unisson ni plus haut, ni plus bas.

2^o La Clef de C Sol ut peut se poser sur quatre lignes, sur la première, la seconde, la troisième et la quatrième en montant. la note posée sur l'une ou l'autre de ces lignes est ut, comme on le voit dans l'exemple suivant.



Il faut faire sur ces quatre ut la même observation que nous avons faite sur les deux clefs de Sol dans l'exemple précédent. ils sont absolument les mêmes et ne font par conséquent l'unisson ni plus haut ni plus bas.

3^o La Clef de F ut fa peut se poser sur deux lignes, la troisième et la quatrième en montant. la note posée sur l'une ou sur

4
L'autre de ces lignes est Fa, Comme on le voit dans l'exemple qui suit.

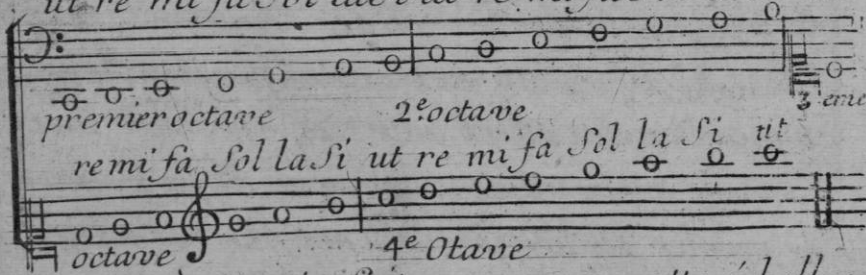
Exemple.



La même observation qui a été faite pour les deux Sol, a lieu pour les deux Fa, ils sont

absolument les mêmes et ne font par conséquent l'unisson ni plus haut, ni plus bas.

Voici maintenant l'exemple de l'échelle diatonique des quatre octaves dont j'ai parlé, qui monte du plus bas degré au plus haut en changeant de clefs. Exemple
ut re mi fa Sol la Si ut re mi fa Sol la Si ut



Après avoir fait remarquer cette échelle, qui montre combien il y a d'intervalle d'un clef à l'autre, le Maître est Sensé commencer ici Ses leçons et adresser Sa parole à Son disciple

5
Traité de Composition
Livre Premier.

Premier Dialogue

Le Maître.

Mon cher ami, avant de t'engager dans une aussi grande entreprise que celle de la composition musicale, il est bon de t'apprendre combien les Anciens connoissoient de genres de Musique, ils en avoient trois dont ils se servoient séparément, mais qui furent bien-tôt réduits à deux par les Modernes qui s'étoient aperçus de l'inégalité trop marquée des tons et des Semi-tons, cette nouvelle Division en Diatonique et en Chromatique n'a point offert aux Compositeurs une carrière assez vaste. dévorés de la passion de reculer les bornes de l'art, ils ont admis un genre Mixte formé des deux autres, mais pour la composition duquel on doit se servir d'orgue ou d'un Clavecin, si l'on veut examiner l'effet de l'ensemble d'un morceau.

Le genre *Diatonique* procede par degrés naturels et le *Chromatique* par *Semitons*.

voici l'échelle de ces deux genres :

Exemple

Echelle Diatonique



Echelle Chromatique



Supposons les tons et *Semitons* aux intervalles dont on est convenu, aujourd'hui et Commençons par l'unisson.

L'unisson ne sçaurroit passer pour intervalle, puis qu'il existe dans la proportion d'égalité, comé 1 à 1 et que ses extrémités ne sont pas plus aiguës d'un côté que de l'autre. cest la plus parfaite des consonnances, aucun praticien ne peut révoquer en doute cette verité. en effet soit de loin ou de près il est d'accord avec une consonance quelconque, ces deux notes ne forment jamais qu'un même son, soit par deux mêmes cordes, soit par deux mêmes voix, soit enfin par deux instrumens à Vent. On en voit la preuve

dans l'exemple qui suit. *Exemple*



Le Disciple

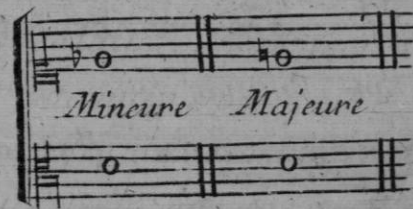
Monsieur; On ne sçaurroit expliquer plus clairement la nature de l'unisson, je la comprends à merveille, mais vous ne medites pas comment il faut s'en servir.

Le Maître

Patience, Theodore, tu l'apprendras par la suite, ainsi que l'usage de toutes les autres consonances et dissonances. allons par ordre et passons à la seconde.

La seconde se divise en majeure et mineure. La mineure est d'un demi-ton, et la majeure d'un ton, comme on le voit dans l'exemple suivant

Exemple



Mineure Majeure

La Tierce Suit la même division que la Seconde. la tierce mineure est d'un Ton et d'un Sèmi-ton, et la majeure est de deux Tons.

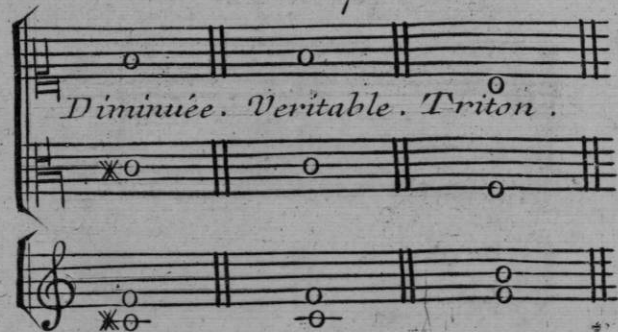
Exemple.



De la Quarte.

La quarte est de trois manieres, quarte veritable, diminuée, et majeure ou triton, la quarte veritable est de deux tons et d'un demi ton, la diminuée est de deux Sèmi-ton et d'un ton, le triton est de trois tons comme l'indique l'exemple Suivant.

Exemple.



La quinte est de deux manieres, quinte juste, et fausse quinte. La quinte juste est de trois tons et d'un Sèmi-ton; la fausse est de deux Sèmi-tons et de deux tons.

Exemple



Les Modernes ont ajouté à ces deux espèces de quinte une troisième qu'ils ont nommée quinte Superflue. elle est quelque fois utile je ne l'ai même jamais employée Sans Succès, elle est de trois tons et de deux Sèmi-tons.

Exemple



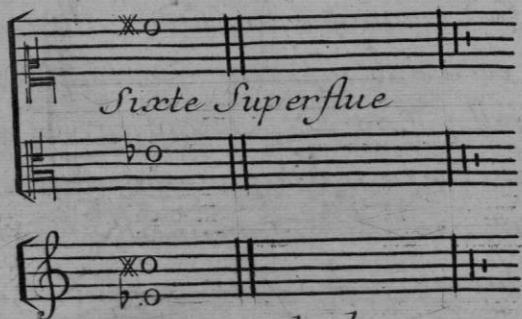
La Sixte se divise en majeure et mineure. —
la majeure est de quatre tons et d'un Sémiton,
la mineure est de trois tons et de deux Sémitons

Exemple.



on se sert encore fréquemment d'une
troisième espèce de sixte nommée Sixte Super-
flue, mais on n'a pas encore pu prouver la
bonté de son usage. je t'en parlerai plus par-
ticulièrement dans la suite et je te ferai voir
les raisons qui doivent la faire rejeter.

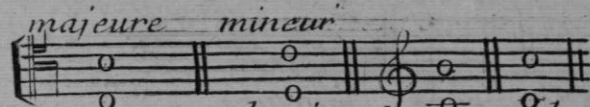
Exemple.



La Septième est de deux manières, majeure

et mineure. la majeure est de cinq tons et
d'un Semi-ton; la mineure est de quatre
tons et de deux Sémitons.

Exemple



L'octave est de cinq tons et de deux
Sémitons. on ne peut l'augmenter ni la diminuer.*

L'exemple va te faire voir toutes ces distances
l'une après l'autre sur la même note de basse.

Exemple.



Je t'ai fait connoître les intervalles, il me
reste à les écrire de manière que tu puisses dis-
tinguer quelles sont les consonances et les
dissonances. cela n'est pas fort difficile il
ne faut que consulter son oreille. Lors qu'un
intervalle lui offre des sons agréables, qui vont
jusqu'au cœur, voilà une consonance.

Si au contraire un intervalle présente des Sons désagréables, durs et rudes à l'oreille, voila une dissonance.

Parmi les Consonances les unes sont parfaites et les autres imparfaites. les parfaites sont l'unisson, la quinte, l'octave: les imparfaites sont la tierce et la Sixte. les autres intervalles, comme la seconde, la quarte, la fausse quinte, le triton, la Septieme et leurs composés sont des dissonances. toutes ces especes d'intervalles sont les Eléments de l'harmonie. ils servent à faciliter le changement des tons. ce changement produit la variété. la variété s'engendre d'un intervalle à l'autre et donne naissance à la transgression. la transgression suppose le mouvement; il est donc nécessaire de sçavoir quel est ce mouvement.

Le mouvement musical est cette espèce de tournement avec lequel allant d'un intervalle à l'autre à la partie Supérieure ou inférieure on passe ordinairement de trois manieres et non de plus.

Le Disciple

me direz vous, Monsieur, quelles sont ces 3 manieres.

Le Maître

Les voici. le Mouvement Semblable, contraire et oblique.

Le Disciple

Je n'entends pas bien cette division.

Le Maître

Je vais te l'expliquer. le mouvement Semblable est quand deux ou plusieurs parties montent ou descendent ensemble, soit par Saut ou par degrés conjoints. Il n'importe qu'une partie monte de trois degrés et l'autre d'un seul degré, c'est toujours monter. il en est de même en descendant.

Exemple

mouvement Semblable

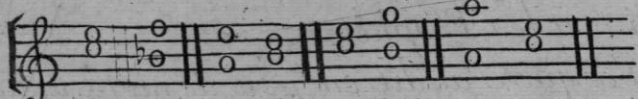
Le mouvement oblique est quand une des parties monte ou descend et que l'autre reste immobile

Exemple

Le mouvement contraire est quand une des parties monte et que l'autre descend soit par Saut, ou par degrés conjoints. ou quand une partie

Saute de plusieurs degrés et l'autre d'un Seul, c'est la même chose,

Exemple



Il faut t'apprendre à présent comment il faut Se Servir de ces trois mouvemens, les quatre règles Suivantes doivent te guider pour cela

Premiere règle

De la consonance parfaite à la consonance parfaite on marche et procède par mouvemens contraire ou oblique

Seconde règle

De la consonance parfaite à la consonance imparfaite on marche par tous les trois mouvemens

Troisieme règle

De la consonance imparfaite à la consonance parfaite, on marche par tous les trois mouvemens contraire ou oblique

Quatrieme règle

De la consonance imparfaite à la consonance imparfaite par tous les trois mouvemens. Je dois t'avertir que dans toutes ces règles tu peux

te servir du mouvement oblique de la connoissance de ces trois mouvemens et de la régularité dans la maniere de S'en Servir dépend, comme lon dit, la loi et les Prophètes.

Tout ce que J'ai dit en peu de mots dans ce premier livre appartient à la théorie de la Musique, passons à la Seconde partie de cet ouvrage, c'est à dire, à la pratique

Livre Second

Second Dialogue

Le Disiple

Je viens auprès de vous Monsieur dans le dessein d'apprendre la composition de la Musique

Le Maitre

Tu ne Sais pas mon ami à quoi tu t'exposes tu ne connois pas Sans doute, l'étendue immense de cet Ocean que tu veux parcourir. quand tu parviendrais à l'âge de Nestor tu aurois encore beaucoup à Travailler. Je Sçais que tous les états ont leurs difficultés, personne icy bas n'est exempt de peines, mais je crois que l'état de compositeur en offre plus que tout autre. combien d'obstacles à surmonter pour un Musicien non Seulement il doit S'empreser de plaire mais il faut qu'en

prenant l'esprit du Poëte il releve les beautés de la poësie, rapelle toi bien tes premieres années, vois si la nature t'a inspiré dans ces premiers tems l'amour de la Musique. te causoit-elle alors une certaine motion ? prenois tu plaisir à l'entendre ?

Le Disiple

Dans mon enfance j'étois ravi d'entendre la musique, la passion de la Sçavoir m'ôtoit le Sommeil, je ne Cessois de rêver aux moïens de l'apprendre, tout me prouve que c'est ma vocation, les obstacles et le travail ne m'épouvantent pas, j'attends tout de la nature et de mon application et je me Souviens d'avoir oüi dire à un Viillard que l'étude étoit plutost un plaisir qu'une fatigue.

Le Maitre

Ton Zele et la bonne volonté me charment mais avant de te recevoir au nombre de mes élèves, je veux te faire une objection qui n'est pas facile à résoudre.

Le Disiple

Je Suis prêt à l'écouter, mais Soyez persuadé Monsieur, que ma résolution est prise et que rien n'est capable de me la faire Changer.

Le Maitre

Peut être l'esperance d'un avenir charmant

le désir d'amorer du bien et autres motifs de cette nature tout - ils déterminé. c'est pourquoy je Suis bien aise de t'avertir que le chemin du Parnasse n'est pas celui de la fortune.

Le Disiple

Oseriez-vous penser ainsi Sur mon Compte ? j'ay l'ame plus élevée. non, Monsieur, je n'ay d'autre ambition que d'étudier et de vous avoir pour guide. pour vû que j'acquiere de la Science et de la réputation, la médiocrité me Semble préférable à la fortune la plus brillante.

Le Maitre

Mon cher ami, que cette façon de penser me fait de plaisir, tes Sentimens Sont bien d'accord avec les miens. Souviens toi donc de tout ce que je t'ay déjà dit des intervalles, des divisions des consonances et des dissonances, de la variété des mouvemens et des quatre règles du livre précédent.

Le Disiple

Rien de tout cela ne m'est échappé.

Le Maitre

Eh bien, allons plus loin.

Le Disiple

Avant de Commencer vos leçons, me =

permettez vous, Monsieur de vous demander ce que c'est que le contrepoint, que j'entends nommer si fréquemment par tous les Musiciens?

Le Maître

Ta demande est d'autant plus juste, que ce doit être le principal objet de ton étude. Apprend donc qu'au lieu des notes modernes, les anciens se servoient pour la composition de points qu'ils apelloient ^{point} contrepoint. on a depuis eü recours à d'autres figures, mais le nom a toujours subsisté et l'on en tend par contrepoint la composition selon les règles de l'art. nous nous servons dans cet ouvrage du terme de Controponto, que l'on rend en françois par le terme de composition. Commençons à présent notre première leçon et partons de la première espèce du Controponto qui est la plus simple de toutes et qu'on appelle note = contre note.

Première Leçon

Sur la première espèce de Controponto.

Le Disciple

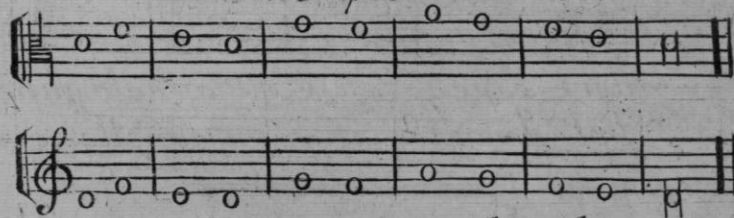
Vous avez daigné répondre à ma première question, aurez vous actuellement la bonté de me dire, Monsieur ce que c'est que cette

première espèce de controponto ou composition de note contre note.

Le Maître

Mon cher Theodare, c'est une simple composition de deux ou plusieurs voix, de notes d'égale valeur, de simple consonances. il n'importe de quelle qualité soient les notes, pour vû qu'elles soient de la même valeur. cependant nous nous servons dans ces leçons de la ronde comme la plus facile à comprendre. commençons donc la composition à deux voix, ou deux parties, en mettant pour fondement un chant que j'ay imaginé d'extraire de plusieurs endroits.

Exemple



au dessus de ces notes que l'on donne pour chant principal quelle consonance on voudra en observant la règle des mouvemens qui ont été mentionnées à la fin du livre précédent et en se servant souvent du mouvement contraire et oblique avec lesquels ils est difficile de se tron-

per: mais il faut beaucoup d'attention dans les progressions d'une note à l'autre par mouvements semblables, il faut toujours avoir la règle présente, par ce que sans cela on s'égare facilement.

Le Disciple

Je me rapelle très bien les règles qui concernent les différentes espèces de mouvements; mais comme on divise les consonances en parfaites et en imparfaites, j'ignore s'il faut observer quelque différence, l'ors qu'on s'en sert.

Le Maître

Patience, mon ami, chaque chose aura son tems, quoi qu'il y ait une grande différence entre les consonances parfaites et imparfaites, il est bon de sçavoir que le commencement et la fin doivent être des consonances parfaites.

Le Disciple

D'aignez m'expliquer, M^r. pourquoi cette préférence.

Le Maître

Ton impatience me divertit, mais sçache donc, mon ami, qu'il ne faut rien embrouiller; il faut donc de l'ordre par-tout. les consonances imparfaites sont beaucoup plus harmonieuses

que les consonances parfaites par la raison que je diray dans la suite. par consequent si ce genre simple de composition à deux parties étoit rempli de consonances parfaites, il seroit sans harmonie. a l'égard du commencement et de la fin, le commencement est source de perfection et la fin de tranquillité. Or les consonances imparfaites étant susceptibles de perfection ne peuvent conclure, de maniere qu'il faut pour le commencement et pour la fin des consonances parfaites. observe que quand le chant principal se trouve à la partie inférieure il faut mettre à l'avant dernière note la sixte majeure et quand il se trouve dans la partie supérieure il faut mettre à l'avant dernière note la tierce mineure.

Le Disciple

Sont ce la, M^r. toutes les règles de cette première espèce de composition?

Le Maître

Non, mon ami, mais ce sont toutes celles qui suffisent pour le fondement. les autres seront détaillées dans les corrections. commence donc l'ouvrage et met le chant principal à la partie inférieure et le contra-ponto à la partie supérieure.

avec les clefs de C Sol Ut pour en remarquer les intervalles.

Le Disciple

Monsieur, je ferai mon possible.

Exemple

The musical score consists of two systems. The first system is for 'Partie Composée' and 'Chant principal'. The 'Partie Composée' staff has notes with numbers 1 through 11 above them. The 'Chant principal' staff has notes with numbers 5, 3, 3, 5, 3, 5, 3, 3, 6, *6, 8 below them. The second system is for 'Le Maître' and also has two staves. The top staff has notes with numbers 1 through 10 above them. The bottom staff has notes with numbers 5, 3, 3, 5, 3, 5, 3, 3, 6, *6, 8 below them.

Le Maître

A merveille, mais pourquoi as-tu mis des nombres sur les notes du Controponto et sur les notes du Chant fondamental.

Le Disciple

Les nombres que j'ai place sur les notes du chant fondamental sont pour désigner les consonances dont je me suis servi et pour ne pas m'égarer dans les mouvements qui me sont prescrits pour passer d'une Consonance à l'autre quand au nombres qui sont sur les notes du chant du

controponto. Ils servent à marquer la quantité des notes, a fin que vous voyez que j'ai suivi les règles de l'art et que ce n'est point par hazard que j'ay réussi. vous m'avez dit de comancer par une consonance parfaite, j'y ai mis la quinte de la premiere note à la Seconde, c'est à dire, de la quinte à la tierce, ou de la parfaite à l'imparfaite j'ai été par mouvement Oblique, quoi que j'aurois pû le faire par tous les trois mouvements. de la Seconde note à la troisieme, c'est à dire, de la tierce à la tierce, ou de l'imparfaite à l'imparfaite, je me suis servi du mouvement Semblable par ce que la regle dit: de l'imparfaite à l'imparfaite on va par les trois mouvements. de la troisieme note à la quatrieme, c'est à dire, de la tierce à la quinte ou de l'imparfaite à la parfaite j'ai passé par le mouvement contraire, par ce que de l'imparfaite à la parfaite on passé par le mouvement contraire ou oblique. de la quatrieme note à la cinquieme, ou de la parfaite à l'imparfaite, j'ai été par le mouvement Semblable, come la regle le permet. de la cinquieme note à la Sixieme ou de l'imparfaite à la parfaite, j'ai passé par le mouvement

contraire, Comme la règle le prescrit de la Sixième =
 =me note à la Septième j'ai été par mouvement
 Oblique, la règle me le permettoit. de la Septième =
 =me note à la huitième, on de l'imparfaite à l'impar=
 =faite j'ai été par mouvement Semblable. de la huitième =
 =me note à la neuvième, on de l'imparfaite à
 l'imparfaite, j'ai passé par le mouvement contrai=
 =re, quoi que la règle dise, par quel mouvement que
 l'on veuille. de la neuvième note à la dixième,
 ou de l'imparfaite à l'imparfaite par le mouvem.
 Semblable comme la règle le permet, et j'y ai mis
 la Sixte majeure comme vous me l'avez prescrit,
 à cause qu'elle est l'avant dernière note. de la
 dixième note à l'onzième, j'ai passé par le mou=
 =vement contraire, comme la règle le dit de l'impar=
 =faite à la parfaite, et j'y ai mis l'octave,
 parce qu'étant la dernière note finale, elle doit
 être consonance parfaite.

Le Maître

On ne peut mieux, mon cher Theodore, tu peux es=
 =perer du Succes, puis que tu retiens bien les trois
 especes de mouvement et les quatre règles qui les
 concernent. C'est une preparation aux difficultes
 de l'avenir. ainsi passe plus loin, laisse ton chant
 comme il est et mets pour partie inferieure ton
 controponto en mesurant tes consonances du chant
 au controponto a present partie inferieure ou
 fondamentale, comme tu les a mesurés du chant au
 controponto qui étoit a lors partie Superieure

Le Disciple

Je vous avoierai, Monsieur, que cela me paroît
 un peu difficile a faire

Le Maître

Plusieurs de mes élèves l'ont d'abord pensé de même
 mais cela ne l'est pas, si l'on mesure les consonan=
 =ces du chant au fondement. allons, mon ami, un peu
 decourage

Ch. p.

Ch. p.

Le Disciple

Mais, M^r, vous avez placé le signe d'erreur sur la première et la seconde note et cependant j'ai commencé avec la quinte, consonance parfaite, et de celle là à la seconde note, c'est à dire, de la quinte à la tierce, consonance imparfaite, j'ai passé par le mouvement semblable, comme le permet la règle. dites moi de grace en quoi j'ai manqué

Le Maître

Tu n'as point à rougir de ta faute tu n'es point encore suffisamment instruit pour la pouvoir éviter, apprends donc que le chant de l'exemple cy devant étant en D la ré, comme le démontre le commencement et la fin, il faut que l'autre partie y soit sujette : mais comme tu as commencé en G ré Sol qui est hors de ton, j'ai mis pour correction l'octave à la place de la quinte, laquelle est la seule du même ton du chant en D la ré

Le Disciple

Je retiendrai parfaitement ce que vous avez, la bonté de me faire observer et je suis charmé d'avoir péché par ignorance, mais je ne vois pas encore la raison de la seconde erreur marquée sur la seconde note

Le Maître

L'erreur ne vient pas de la seconde note avec la première, mais de la seconde avec la troisième tu es passé de la tierce à la quinte par mouve-

ment contraire à la règle, qui dit, de l'imparfaite à la parfaite on va par mouvement contraire. cette erreur peut se corriger facilement en restant sur la même note par mouvement oblique, qui est ré, c'est à dire de la dixième à la quinte, ou de l'imparfaite à la parfaite comme le prescrit la règle, encore une fois ne t'afflige pas de cette faute, un maître seul peut s'engarantir, d'ailleurs tout le reste est bien, tu as placé la tierce mineure à l'avant dernière note, comme jete l'avois dit, parce que le chant étoit dans la partie supérieure

Le Disciple

Je ferai dans la suite attention à cette règle, mais j'ignore pourquoi de l'imparfaite à la parfaite on ne peut passer par mouvement semblable; d'autant plus que cela ne me paroît point de grande conséquence.

Le Maître

Mon cher Theodore, c'est parce que deux quintes se trouvent l'une auprès de l'autre, desquelles l'une est à découvert, et l'autre cachée qui se manifeste par la diminution comme je vais te le montrer

Par Sminuere ou diminuer on doit entendre en françois broder, c'est à dire d'une note en faire deux, quatre, ou huit, c'est réellement diminuer la valeur de cette note etc'est la ce qu'on appelle en françois broder.

Exemple

Cette faculté de diminuer ou broder est le partage des mauvais chanteurs et des pitoyables symphonistes

Il est demême, lors qu'on passe par mouvement semblable
quinte, comẽ le fait voir l'Exemple suivant

Exemple

Considere un peu comẽnt, en diminuant ou brochant le Saut de quinte, il y a deux quintes de suite,

dont l'une est a decouvert et l'autre Semanifeste. il es donc vrai de dire qu'en Musique comẽ en tout autre Art, il n'y a point de regle Sans raison.

Continuons apresent notre leçon et parcourons tous les tons de l'octave par ordre naturel passons du D la ré, en E Si mi F G A C

Le Disciple

Monsieur, pourquoi avez vous l'aissé en arriere le B Fa Si, entre l'a mi la et le C. Sol Ut ?

Le Maitre

Parceque la Cinquieme consonance ne peut conduire au ton comẽ nous le verrons par la suite.

Exemple

Le Maitre

Cette quinte etant de deux tons et de deux Semitons forme une fausse quinte qui est dissonante parce que la quinte juste, ou la consonance est de trois tons et un Semi ton, comẽ j'ai dit dans le livre precedent)

Le Disciple

De cette fausse quinte ne pouroit on pas faire une consonance en y ajoutant le bemol a la note inferieure ou le dieze a la note Superieur comẽ dans cet exemple.

Exemple

Le Maître

On le peut, mais en ce cas le dièze étant à la quinte, on est hors du genre diatonique, et par conséquent du ton naturel qui est le Seul dont nous traitons à présent ce Seroit un ton trans-
-porté et nous ne Somme point encore à cet arti-
-cle de la leçon musicale

Le Disciple

Il y a donc quelque différence entre ces tons?

Le Maître

Certainement, la diverse position des Semitons, dans quelque octave que ce soit, fait toujours naitre une différente regle pour composer avec mesure, mais tu ne dois pas encor Savoir tout cela, ainsi reprends le fil de ton travail et compose ton controponto au dessus de ton chant, ou pour mieux dire à la partie Superieure qui va estre en E. Si mi

Exemple

Le Maître

On ne peut mieux, à présent mets ton chant

à la partie Superieure et ton controponto à la partie inferieure, c'est à dire à la partie fondamentale

Exemple 1

Le Disciple

Jeme suis donc trompé de nouveau. Si j'emé-
-gare à deux parties de l'espèce la plus Simple, que
ferai-je donc dans les Trio, Quatuor et dans les
compositions à plusieurs parties, daignez Monse-
-me tirer d'inquietude en me disant pourquoi vous
avez placé le signe d'erreur sur la Septieme note

Le Maître

Tu ne pouvois éviter cette nouvelle faute et
attends toi à en faire bien d'autres dans la Compo-
-sition à plusieurs parties, une longue habitude te
rendra plus circonspect. Scache donc que fa-
-côté de Si est tres dés-agréable en Musique
tu as fait un passage perfide en passant de la
Sixieme à la Septieme par Saut de quarte
majeure ou Triton. Il faut éviter de Sen Servir

dans la Composition parce que cela n'est point chantant. Allons, du courage, mon cher Theodore, et passe du ton En Si mi au ton en F ut fa

Exemple

Le Maître

Depuis le commencement jusqu'à la fin c'est au mieux

Le Disciple

Cette fois j'ai compris le chant principal dans la partie inférieure, est il besoin d'autre chose?

Le Maître

Non, mon ami, tu feras cependant bien de te familiariser avec toutes les clefs afin de discerner les consonances Simple d'avec celles qui sont composées et ne pas faire monter la partie qui fait la Basse plus que celle qui fait le dessus. il faut à présent mettre la basse à la partie au dessous de ton chant principal et de cette basse forme ton Controponto.

Exemple

Le Maître

Fort bien, en vérité mais pourquoi de la quatrième note jusqu'à la 7^{ème} as tu descendu le chant principal au controponto

Le Disciple

Monsieur, c'est parce que j'aurois toujours suivi le mouvement semblable et que j'ai rendu le chant plus agréable en variant le mouvement.

Le Maître

Ta remarque est excellente, mon cher Theodore, d'autant mieux que dans ce cas là en mettant le chant principal pour fondement comme partie inférieure, tu auras mesure la dessus tes consonances.

Passons actuellement au Ton de G ré Sol

Exemple

34

Le Disciple

Mais Monsieur, j'avois le Signe d'erreur de la neuvième note a la dixième et de la 10^e a la 11^e et j'ai pourtant fait la plus grande attention en composant ce controponto.

Le Maître

Ton ardeur impatiente me divertit beaucoup, mon cher Theodore, encore une fois comment est il possible d'éviter des défauts qu'on ne connoit pas. de la neuvième a la 10^e tu tes Servi du Saut de Sixte majeure et ce Saut est défendu dans le controponto de ce genre de composition ou tout doit être facile a chanter. de la dixième note a la 11^e tu es passé de la dixième consonance a l'octave en unissant les parties c'est adire, en descendant la partie Supérieure d'un degré et montant la partie inférieure d'un degré. cette espece d'octave appelée des Italiens octave abatuta ou à mesure, et des Grecs, Thesis, parcequ'elle vient au commencement de la mesure, est défendue. j'ai eu beau rêver, je n'ai encore pu trouver la raison de cette d'effense. en effet de ceci

35

faisant l'octave de l'un et de l'autre, exemple par mouvement contraire, c'est une raison de plus pour l'unisson qui est produit de la même manière, c'est adire la tierce a l'unisson

en ce cas la l'unisson consistant dans la proportion d'égalité, on l'entend fort peu, et il se trouve, pour ainsi dire, étouffé et perdu par cette raison, dans cette espèce de controponto, a la réserve du commencement et de la fin, on ne doit pas l'employer. quant à l'octave ci dessus mentionnée qui est au commencement de la mesure, je te l'aisse la liberté d'en faire usage ou non, la chose étant de peu d'importance, mais si d'une consonance plus éloignée l'on saute pour venir s'unir a l'octave, cela n'est que toléré quand même ce seroit dans une composition a plusieurs parties.

Exemple

tolere tolere

mais c'est bien pire de l'unison

mal mal mal mal

6 1 6 1 5 1 5 1

Dans la Composition de huit parties et particulièrement dans les Basses et les parties qui font harmonie, on a peine à permettre des Sauts de cette nature, com̄e nous le dirons dans la suite, maintenant passons le controponto au dernier exemple à la partie inférieure et le chant principal à la partie Supérieure) Exemple

ch.

N

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

N

Monsieur, que signifie ce signe sur la première note du controponto N B . 2 . 3 .

Le Maître

Il sert à démontrer que le mouvement de l'unisson par Saut à l'autre consonance est mauvais, aussi bien que celui de la même consonance à l'unisson, comme j'ai dit ci devant; mais ce Saut provenant de la partie du chant véritable qui ne peut pas se changer, on doit par conséquent le tolérer en cet endroit. Il n'en seroit pas de même si tu fesois ce Saut sans nécessité par quelque chant obligé. mais pourquoi as-tu mis le dièze à la onzième note, puis qu'il n'est pas ordinaire de s'en servir dans le genre diatonique

Le Disciple

J'ai crû, M. qu'en cet endroit il étoit à propos de mettre la Sixte, et en apprenant l'art de chanter, j'ai oui dire que le Fa naturel inclinoit à descendre, et le Si à monter. en faisant ce passage de la Sixte à la tierce en montant J'ai mis le dièze à ce Fa afin de perfectionner cette règle de monter et que le dièze de la treizième note ne fut pas contraire à la dixième

Le Maître

Cette remarque est juste et je crois qu'il n'y a plus d'obstacle. prenons à présent le ton A Mi la et C Sol Ut qui restent à faire.
Exemple

Dans ces deux derniers exemples il paroît que tu te Souviens de tous les cas qui peuvent Survenir dans cette espece de Composition tâche de ne pas les oublier et passons à la Seconde espece de composition.

Seconde espece de controponto
avant d'expliquer cette Seconde espece de contro-

ponto, il faut Sçavoir que nous entrons apresent dans le mouvement à deux tems ou tempo binario. Cette mesure est partagée en deux parties egales, la premiere qui s'appelle en Grec Thesy, Se marque en baissant la main, et la Seconde qui s'appelle en Grec Arthy Se marque en levant la main. J'ai jugé à propos de m'en Servir dans cette Seconde espece de controponto pour plus grande comodité. elle consiste en deux notes contre une, c'est à dire deux blanches contre une ronde. la premiere des deux blanches, qui Se marque en baissant la main doit être une consonance; la Seconde que l'on marque en levant la main est une dissonance. Si elle ne va que d'un degré conjoint, mais si elle va par Saut, ce doit être une consonance dans cette espece de controponto, la dissonance n'a lieu que come note de diminution ou de remplissage, c'est à dire de note pour remplir le vuide qui se trouve entre deux notes éloignées l'une de l'autre d'une tierce

Exemple

on ne doit point s'embarasser si cette note de diminution est dissonance ou consonance, il suffit de remplir exactement le vuide qui se rencontre entre ces deux notes éloignées d'une tierce.)

Le Disciple

Monsieur, y'a-t'il encore d'autres regles à scavoir différentes de celles de la première espèce de controponto.

Le Maître

Il faut encore scavoir que dans cette espèce de controponto la 1^{re} note de l'avant dernière mesure doit faire quinte et la Seconde Sixte majeure, si le chant principal est dans la partie inférieure, mais s'il est dans la partie supérieure, la première note de l'avant dernière mesure doit faire quinte et la Seconde tierce mineure.

Exemple

Tu sçais à présent tout ce qui regarde cette Seconde espèce de controponto, avançons par de grès et mettons le chant principal à la partie inférieure et le controponto ou chant composé à la partie Supérieure.

Le Disciple

Je vais le faire, mais M^r comme je n'ai qu'une idée confuse de cet arrangement, j'ai bien peur de m'égarer et si cela m'arrivoit, je vous avoue que je pourrais perdre patience.

Le Maître

fais de ton mieux, je ne veux que du Zèle, et d'ailleurs il est bien plus facile d'apprendre quand on est parvenu à connoître sa propre ignorance.)

Exemple

Le Disciple

J'avois bien raison d'avoir peur de m'égarer.

puis que j'e vois deux signes d'erreur, le premier sur le premier tems de la huitieme mesure, et le second sur le second tems de la neuvieme mesure et cependant j'ai passé de l'imparfaite a la parfaite par mouvement contraire

Le Maître

Tu ne pouvois pas prévoir ces deux erreurs puis que je n'en avois pas averti Souviens toi donc, mon cher Théodore, que le simple saut de tierce ne peut point sauver deux quintes, ni deux octaves. on ne doit pas faire attention a cette note ajoutée elle n'a point assez de valeur pour occuper seule l'oreille et lui faire oublier deux quintes ou deux octaves. examinons les premiers exemples en commençant par la huitième mesure)

Exemple

De maniere que si cette note qui se trouve entre les deux quintes n'y étoit pas on en verroit clairement la preuve. la voici

Exemple

On doit entendre la même chose de l'octave

Exemple

Mais si le saut étoit plus considérable, par exemple, s'il étoit de quarte, de quinte ou de sixte cela feroit une grande différence, parce que la distance de la 1^{re} note a la seconde fait presque oublier le son de cette 1^{re} qui est au premier tems a l'autre première note qui vient a l'autre 1^{er} tems voici l'exemple de l'octave cy dessus avec le saut de la quarte

Exemple

C'est à cause de ce Saut de la quarte que je n'ai point mis le Signe d'erreur sur le passage que tu as fait de la 3^{eme} mesure à la quatrième comme tu en vois ci la preuve
Exemple

Ce passage est contre la règle qui dit de l'im- parfaite à la parfaite on va par mouvement contraire. tu as évité cette erreur en te servant du Saut de la quarte.

Exemple

Corrige apresent ta précédente Leçon

Exemple

Je vois que tu te souviens de tout ce que je t'ai dit, mais il faut que tu composes la même leçon avec le Contro ponto à la partie inférieure. Je veux auparavant t'apprendre des choses de la plus grande importance. 1^o. au lieu de la première note on peut mettre une pause d'une demi mesure. 2^o. Si les parties se rapprochent trop en se réunissant jusqu'au point de ne sçavoir à quelle partie tu dois aller, il faut faire le passage par mouvement contraire, ce mouvement peut se faire par saut de Sixte mineure ce qui est permis, ou l'octave comme dans les Exemples suivants.

Exemple.

Aprésent, mon cher Théodore, tu peux faire le Contro ponto de la leçon précédente à la partie inférieure. *Exemple.*

Ch.P.

Ch.P.

8 3 6 3 5 3 4 8 6 3 2 3 6 3 6 3 5 3 1

Reprends ensuite tous les mêmes chants de la première espèce de Contro ponto et parcours les Cinq autres tons qui restent, comme les précédens. *Exemple.*

Ch.P.

Ch.P.

5 8 7 5 6 8 6 8 9 3 1 3 5 8 7 5 6 8

Ch.P.

Ch.P.

8 3 4 6 8 5 8 3 3 3 5 3 4 3 4 6 3 1

Je me souviens, Monsieur, que vous m'avez dit de mettre dans cette espèce de Contro ponto la quinte à la première note de l'avant dernière mesure, mais dans ce ton ci, Si avec fa ferait une différence et par cette raison j'ai crû devoir mettre la Sixte à la place de la quinte.

Le Maître.

Mon ami, ton observation me paroît judicieuse; passe aux quatre autres tons qui restent à parcourir. *Exemple.*

Ch.P.

Ch.P.

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

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 48, first system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in common time. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 48, second system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 48, third system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 48, fourth system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-8 above notes.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 48, fifth system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 49, first system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-8 above notes.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 49, second system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-8 above notes.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 49, third system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-8 above notes.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 49, fourth system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-8 above notes.

Ch.P.

Musical notation for Ch.P. on page 49, fifth system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff contains a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-8 above notes.

Le Maître .

En voila suffisamment pour cette seconde es-
=pèce . plus tu avanceras et moins tu seras effrayé
des difficultés . mais avant tout , il faut examiner
la mesure qui suit celle que tu vas écrire , parce qu'a-
=près avoir bien réfléchi sur l'une et l'autre tu te
détermineras plus facilement .

Parlons actuellement du mouvement à trois
tèms dans le quel on met trois notes contre une .
c'est la chose la plus facile ; c'est pour quoi je
me contenterai de t'en donner ici une Exemple
qui suffira pour t'instruire .

Exemple .

Comme les trois notes vont par gradation ,
la note entrelassée peut , comme j'ai déjà dit

être une dissonnance , mais si quelqu'une de
ces trois notes venoit par saut , il faudroit alors
que toutes les trois fassent des consonnances .

De la troisième Espèce de Controponto .

La troisième espèce de Controponto contient
quatre noires contre une ronde . s'il y a cinq
noires qui se suivent graduellement soit en des-
=cendant , soit en montant , la première doit être
une consonnance , la seconde peut être disson-
=nance , la troisième une consonnance , la quatri-
=eme peut être une dissonnance , et la cinquième
une consonnance , comme dans l'exemple qui
suit .

Exemple .

Mais il peut se faire que la Seconde et
la quatrième soient des consonnance ; alors

la troisième peut être dissonance comme dans l'exemple suivant.

65435678 35438678 31233543 3453 3*

Dans tous les Exemples la troisième note est consonnance; et pour que cela soit plus clair il n'y a qu'à réduire les Exemples à leur substance, en ôtant la note diminuée, qu'on appelle diminution de saut de tierce, comme l'on voit cy après.

653568 353868 313353 353 1

Cette troisième note qui étoit dissonance n'étoit que la diminution du saut de tierce

et qu'elle ne seroit qu'à remplir le vuide qui est entre les deux notes qui sont éloignées d'une tierce et c'est ainsi que les Italiens ont changé la regle ordinaire.

87568 34653

Le Saut de la Seconde note à la troisième devoit être à la rigueur de la première à la Seconde et dans ce cas là la Seconde note feroit Sixte qui est consonnance, comme dans l'exemple suivant.

86568 35683

De manière que si l'on fesoit la diminution de la première note à la Seconde, la chose seroit comme cy après.

8 56 8 3 6 8 3

Mais comme dans cette espèce de contro-ponto les croches ne sont point admises, puis qu'il s'agit de quatre noires contre une ronde il a plu aux grands maitres de préférer le premier Exemple où la Seconde note de cet Exemple, fait la Septième, peut être n'ont ils pris ce parti que pour l'élégance du chant, Démontrons à présent comme l'on doit faire l'avant dernière mesure, ce qui est beaucoup plus difficile que dans les autres espèces, Si le chant principal est à la partie inférieure, voici comme il faut faire cette avant dernière mesure,

Mais si le chant principal est dans la partie Supérieure, on doit s'y prendre de la manière suivante.

Exemple.

Après toutes ces règles et celles que je t'ai déjà données, j'espère que tu composeras facilement cette espèce de Controponto, mais je te recommande de nouveau d'examiner la mesure qui suit celle que tu veux écrire, si tu ne veux point rencontrer d'obstacle, commence ton Controponto sur tous les chants principaux avec le même ordre qu'aux autres espèces,

Exemple.

tournez

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

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

Ch.P.

3 1 2 3 3 1 2 3 3 3 2 1 3 4 5 * 6 8

Mets ton Chant principal à la partie Superieure et compose ton Controponto à la partie inferieure .
Exemple .

Ch.P.

Ch.P.

8 7 6 5 6 3 6 5 3 4 6 5 3 4 5 6 3 5 6 3 6 3 9

Ch.P.

3 9 8 7 5 4 3 5 3 6 3 3 5 4 3 1

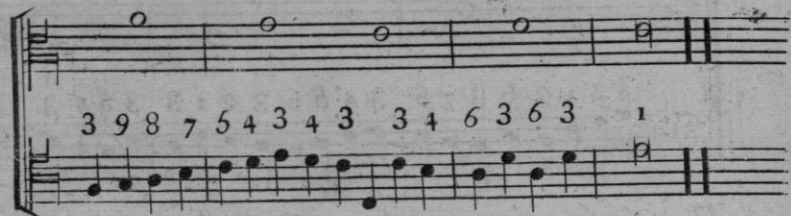
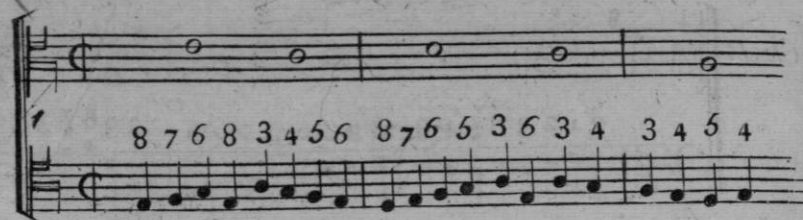
Ch.P.

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

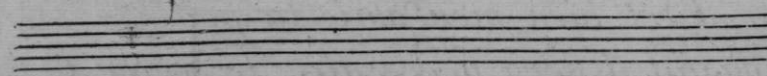
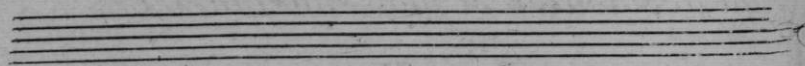
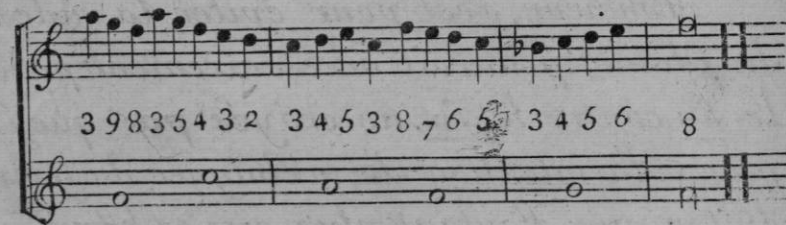
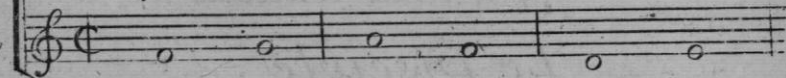
Ch.P.

3 2 1 3 3 5 3 2 3 5 6 5 3 4 5 6 8

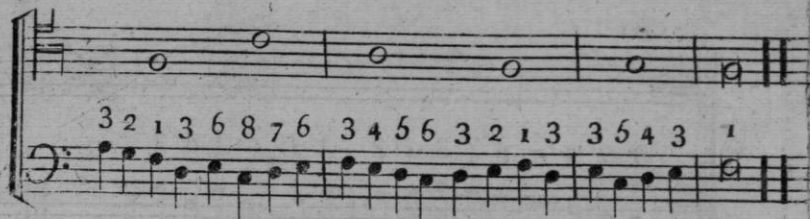
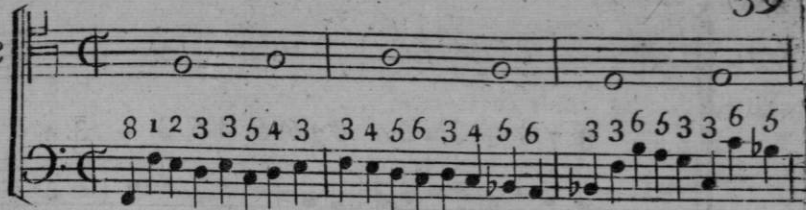
Ch.P.



Ch.P.



Ch.P.



Pourquoy, mon cher Théodore, as-tu mis dans certains endroits le bémol, sçachant qu'il n'existe pas dans le diatonique qui est le genre que nous traitons.

Le Disciple.

Monsieur, c'est pour éviter la rudesse du Chant, qu'auroit nécessairement produit le Si contre le fa, ne croyés pas que j'aie pour cela intention de m'éloigner du genre diatonique d'autant plus que ce bémol n'est qu'accidentel et non substancial.

Le Maître.

Fort bien, mon ami, tu pourras aussi, quand il sera nécessaire, te servir du Dieze.

dans la même occasion, je vois que tu te souviens à merveille de toutes les regles qui regardent cette espèce de Controponto et je te laisse le maître de faire en ton particulier les trois autres leçons qui restent en G. resol, en Amila, et en C. Sol ut.

De la quatrième Espèce de Controponto.

Le Maître.

Cette Espèce de Controponto est de deux blanches contre une ronde liées par un croisissant la première de ces deux blanches est en levant la mesure, la Seconde est en la baissant. cette espèce s'appelle liaison ou Syncope, et est de deux manières, Syncope de consonnance, et Syncope de dissonnance. la Syncope de consonnance, doit toujours être consonnance soit qu'on lève ou qu'on baisse la mesure.

Exemple.

La première note de la Syncope de dissonnance qui se marque en levant la mesure, est, et doit toujours être une consonnance, la Seconde seulement qui se marque en baissant la mesure doit être dissonnance.

Exemple.

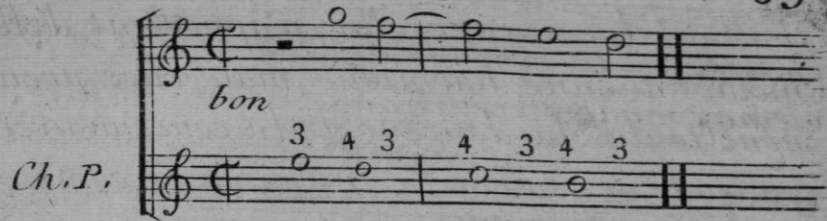
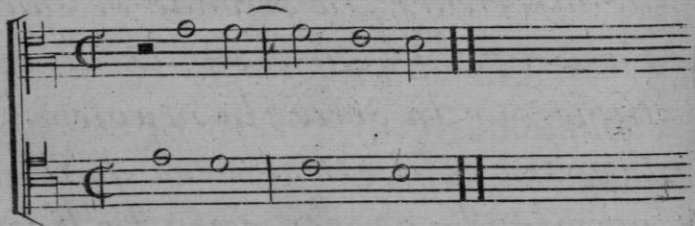
Ici les dissonnances ne sont ni accidentellement, ni par diminution; comme dans les espèces précédentes, au contraire elles s'y trouvent substantiellement et en.

battant la mesure; elles n'apportent d'elles-mêmes aucune harmonie, mais elles prennent toutes la douceur de la consonnance suivante qui sauve la dissonnance, comme nous allons voir.

Réduction de la terminaison
des dissonnances.

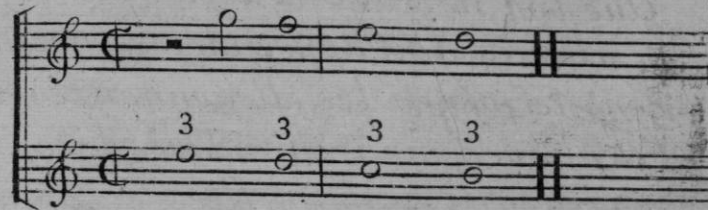
Le Maître.

Avant de t'apprendre comment se doit terminer les dissonnances, il faut t'expliquer, mon cher Théodore, ce que signifient ces notes liées étroitement par un croissant, ce n'est autre chose que la marque du retard de la note qui se voyant ensuite en liberté fait en descendant graduellement sur la consonnance voisine: preuve certaine que les dissonnances se sauvent sur les consonnances voisines en descendant d'un degré.



En levant le retard de cet Exemple on verra quelles sont les consonnances,

Exemple.



L'on voit par ce moyen sur quelle consonnance, doit se sauver une dissonnance quelconque, l'on voit que c'est sur celle qui a été retardée ce qui n'arrive qu'au Second tems de la mesure, par conséquent si le chant principal est à la partie inférieure, la seconde se sauve sur l'unisson, la quarte sur la tierce, la septième sur la Sixte, la neuvième sur l'octave, et cela est si vrai qu'il n'est pas permis de passer avec la liaison de

l'unisson à la seconde, ni de l'octave à la neuvième, comme on voit dans cet Exemple.

Exemple.

mauvais.

Ch. P.

Que l'on note actuellement le retard et l'on verra se succéder deux unissons dans le premier Exemple et deux octaves dans le second.

Exemple.

mal.

Mais cela sera bien différent, si l'on va de la tierce à la Seconde et de la dixième à la neuvième, de cette manière.

Exemple.

bien.

Aprèsent que nous avons démontré comment les dissonances se peuvent faire et sauver, quand le chant principal se trouve à la partie inférieure, il nous reste à dire comment on peut faire et sauver ces mêmes dissonances, quand le chant principal se trouve à la partie Supérieure quand cela arrive, la Seconde se sauve sur la tierce, la quarte sur la quinte et la neuvième sur la dixième.

Exemple.

Ch. P.

bien.

Le Disciple.

Mais, Monsieur, je vous prie de me dire pourquoi vous avés laissé la Septième, apparemment que, quand le chant principal se trouve à la partie Supérieure elle ne peut pas se faire.

Le Maître.

Mon ami, il est vrai que j'ai laissé la Septième, mais je l'avouerai que je

n'ai eu d'autre raison pour le faire que l'exemple des grands Maitres, aucun d'eux ne s'est servi de la Septième sauvée par l'octave et dans ces occasions leur Exemple a force de loix.



On pourroit dire que de cette manière la Septième n'est pas bien, parce qu'elle est sauvée par la conson-

nance parfaite de laquelle elle ne peut pas tirer grande harmonie.

Cependant dans les ouvrages des plus fameux Musiciens, la Seconde, qui est une Septième renversée, se trouve fréquemment sauvée par l'unisson qui est la plus parfaite des consonnances ce qui peut encore produire moins d'harmonie que l'octave, et par consequent ne peut en donner à la dissonance. Or dans ce cas là je demande aux grands Maitres pour quoy il s'en sont servi.



Le Disciple.

Monsieur, avant de commencer la leçon qu'il me soit permis de vous demander si la retardation ou liaison en dissonance, peut avoir lieu en montant comme on voit dans ces Exemples.

Exemple.

Le Maitre.

Mon ami, la question que tu me proposes est de la plus grande difficulté et tu n'es pas encore en état d'en concevoir la Solution, tu la sauras par la suite, quand tu leverois la retardation, tu verrois toujours des tierces en montant et en descendant, quoiqu'il y ait une certaine différence que je te ferai bientôt connoître, en attendant toutes les dissonances doivent se sauver sur la prochaine consonnance en descendant par degrés.

68
 du surplus l'avant dernière mesure dans
 cette espèce de Controponto doit se terminer
 par la Septième sauvée sur la Sixte, Si le
 chant principal se trouve à la partie infé-
 rieure et s'il se trouve à la partie Supe-
 rieure, celle avant dernière mesure doit finir
 par la Seconde sauvée sur la tierce mineure,
 et la dernière mesure par l'unisson.

Le Disciple.

Monsieur, faudroit il donner la liai-
 son a toutes ces mesures?

Le Maître.

Sans doute, à toutes celles qui peuvent
 la recevoir; s'il en est où la liaison ne
 puisse avoir lieu, il faut les remplir de
 blanches détachées, jus qu'à ce que la
 liaison puisse reprendre. Compose apre-
 sent et fais attention à tout ce que nous
 venons de dire.

Exemple.

En vérité, c'est à merveille, mais pourquoi
 as-tu laissé la liaison à la Cinquième me-
 sure, d'autant plus qu'elle pouvoit y sub-
 sister, si après la tierce tu eusses mis la
 quinte qui a été première note de la liai-
 son et eut resté au battre de la mesure
 suivante, ce qui auroit fait Sixte et t'au-
 roit donné une liaison de plus, puisque
 j'ai dit que ce n'étoit pas l'occasion de
 s'en passer.

Le Disciple.

Il est vrai, Monsieur, que je pouvois
 le faire, mais j'ai vû que je tomberois
 dans une odieuse répétition, puis que
 j'avois déjà mis la même liaison dans
 la troisième et la quatrième mesure.

Le Maître.

Ton observation est très juste, atten-
 du qu'on doit faire beaucoup d'attention.

70
*a la maniere du chant et de l'harmonie,
 et qu'on doit toujours éviter l'ennui des
 répétitions. passe donc plus loin.*

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

*Ces Exemples suffisent pour le présent
 mais il nous reste encore trois autres tons
 a composer. je te recommande de le faire
 avec la liaison et d'en chercher d'autres.*

Dans cette espèce, pour te rendre la liaison extrêmement familière, de plus pour l'ornement de cette espèce il faut sçavoir que la liaison dont nous venons de parler peut encore se faire d'autres manières, qui, sans changer rien à sa substance, produisent un mouvement plus vif.

Ex. 1. Substance. 8 7 6 8

Ex. 2. la même chose. 8 7 6 8

Ex. 3. Substance. 6 7 6

Ex. 4. la même chose. 6 7 6

On voit clairement que le premier exemple est la substance et que le Second est la diminution de la substance, on voit que cet accroissement de notes n'est que pour changer le chant ou lui donner de la vivacité, il en est de même du troisième et du quatrième exemple de plus il est ordinaire que l'on rompe la liaison de cette manière.

Outre cela on peut ajouter à cette espèce deux croches qui doivent être au Second ou quatrième tems de la mesure et jamais au premier ni au troisième.

Exemple.
bien. mal.

De la Cinquième Espèce de Controponto.

Cette Espèce s'appelle le Controponto fleuri, on lui a donné ce nom à cause de la beauté de la variété et de la flexibilité de ses mouvements, et parce qu'il est composé du mélange des différentes espèces de Controponto dont nous avons déjà parlé, avec cette différence qu'il est plus beau et plus orné.

Le Disciple

Je puis vous assurer, Monsieur, que
je ferai mon possible pour retenir tout ce
que vous m'avez dit, mais je n'ai pas le
courage de composer dans le genre de cette
espece de Controponto, sans avoir eu quel-
ques Exemples devant les yeux.

Le Maître.

Eh bien, mon ami, je vais t'en donner un.

Ch.P.

5 3 3 3 8 5 3 5

1 3 6 3 3 2 3 8 3

5 3 2 5 2 3 2 3

Tu dois encore connoître cette formule ci
pour les autres Controponto qui restent à faire.
Exemple.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Fort bien, Théodore, fort bien, ce qui
m'en plaît le plus, c'est que tu as fait une
attention particulière à la belle tournure
d'un beau chant, aussi bien qu'au com-
mencement de la mesure, tu t'es presque
toujours servi du mouvement oblique, ou
de la Syncope c'est une petite adresse que
je te recommande de ne point oublier,
attendu qu'elle est d'une grande élégan-
ce dans la composition.

Le Disciple.

Je suis charmé, Monsieur, que mon
travail ne vous ait point déplu. instruit
par vos leçons et animé par vos louan-
ges, je ne pouvois manquer de bien faire.
il me reste encore à parcourir trois autres

tons, mais ce sera selon que vous le jugerés
à propos, en votre presence ou dans mon par
ticulier. *Le Maître.*

Ce sera en ma présence, parce que cette
espece est de la plus grande utilité et que
je scaurois trop exercer à cette composition.

Le Disciple.

Vos Conseils me serviront toujours de loix
Exemple.

Ch.P.

Ch.P.

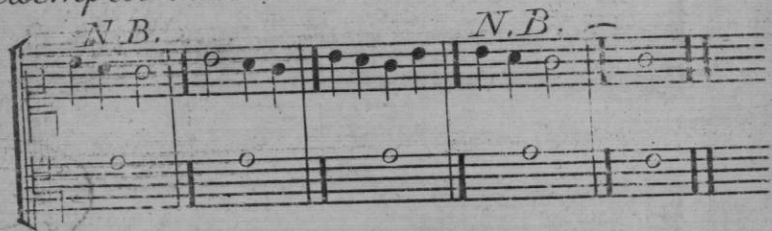
Ch.P.

N.B.

Ch.P.

Mais, Monsieur, que signifie ce N. B. placé dans le dessus à la cinquième mesure du dernier Exemple. Le Maître.

Il ne faut pas t'affliger, mon ami, ce n'est pas une loi, mais un conseil que je vais te donner. la remarque que j'ai faite N. B. t'apprendra qu'on donne au chant une manière douteuse en mettant au commencement de la mesure deux noires, sans faire suivre la liaison ou Syncope : il vaut beaucoup mieux lors qu'on veut mettre deux noires au commencement de la mesure, y joindre la liaison ou Syncope pour déterminer le chant, si non ajouter deux autres noires, comme on voit dans les Exemples suivans.



Nous avons parcouru les cinq espèces de Controponto à deux parties, et je crois qu'il ne te reste plus rien à désirer de ce côté là. maintenant il faut passer au Controponto à trois parties, en commençant par la plus simple, et voir les règles de ce genre de composition. *fin de la 1^{ere} Partie*

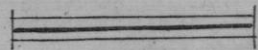
SECONDE PARTIE, DU TRAITÉ,

De Composition Musicale

Fait par le Célèbre

FUX.

On peut en l'étudiant avec attention parvenir à bien Composer en très peu de tems. Il fut entrepris par l'ordre et aux dépens de l'Empereur pour les élèves d'Allemagne. de puis il a été adopté par M. Caffro Maître de Musique du Roi et de la Reine de Naples et du Conservatoire Royal ; Il l'a traduit en Italien et c'est aujourd'hui le seul livre Elementaire de Composition que l'on mette entre les mains des élèves de ce Conservatoire.



C'est ce même traité traduit en François

PAR LE S^r. PIETRO DENIS.

Qui est présenté au Public.

A PARIS

Chez l'Auteur, Rue S. Honoré. Chez M. Diodet M^d Bijoutier. vis-à-vis l'Oratoire. Et Chez M. Garnier Basson de l'opéra même rue. Chez M. Cadet Apothicaire. Et aux adresses ordinaires. *Prix 7^{le} 4^s*

A. P. D. R.

ce livre, gravé par M. Berhier

A Monsieur le Comte
De Montausier Crusol
Colonel du Regim^t. d'Orleans

Monsieur

Un ouvrage élémentaire sur la Musique ne
pouvoit paroître sous de plus heureux auspices
que les vôtres vous sçaves parer votre front
d'une double couronne : Le Laurier de Mars vous
est acquis par vos talens militaires, et celui
d'Apollon par votre gout pour les Arts et surtout
pour la Musique. Mon travail ne fera que fort peu
au succès de ce livre ; je le devrai tout entier
au Célèbre Fux, et à la bienveillance de mon
Mecène. Puissé-je toujours la mériter.

Je suis avec le plus profond respect

Monsieur

Votre très humble et très
Obéissant Serviteur

Denis

Livre Troisième
Troisième Dialogue
Première Leçon

Du Tricinio, appelé en François Trio.
De la première espèce.

Le Maître

La composition du Trio est la plus parfaite de toutes en ce que sans le secours d'autres parties, elle forme une harmonie parfaite, ce qui se nomme en François Accord parfait: en effet la quatrième, la cinquième partie ne sont qu'une répétition des parties existantes dans le Trio; d'où vient le Proverbe: Qui fait bien un Trio, est très avancé dans la composition à plusieurs parties.

Le Disciple

Depuis long-tems, Monsieur, je désire sçavoir la composition du Trio, mais je vous avouerai que la difficulté du travail me rebute et me décourage un peu.

Le Maître

D'après les progrès que tu as fait en peu de temps dans la composition à deux parties, il me semble, mon cher Théodore, que tu ne devrois t'effrayer de rien. Pour moi je ne doute pas un instant, que, l'ors que je t'aurai donné des leçons du Trio, en commençant par la I.^{ere} espèce, de note, contre note, tu ne comprennes facilement et même que tu ne réussisses dans ce genre de composition. Ainsi, mon cher ami, tu sçauras d'abord que cette composition a trois parties de notes d'égale valeur et de simple consonance, et que dans chaque mesure il faut une harmonie parfaite, à moins qu'on n'en soit empêché par d'autres raisons.

Le Disciple

Daignez m'expliquer, Monsieur, ce que vous entendez par harmonie parfaite.

Le Maître

L'harmonie parfaite, mon cher Théodore, n'est autre chose, qu'un arrangement de Tierce et de Quinte

Exemple



Le Disciple

Quelles sont les raisons, Monsieur, qui mettent obstacle à cette parfaite harmonie?

Le Maître

D'abord l'élégance du chant, qui éveille souvent de substituer à l'harmonie parfaite une autre consonance, telle que la Sixte ou l'Octave. Ensuite on est obligé d'éviter de mettre deux parfaites de suite, de manière que l'on doit dans ce cas là mettre la Sixte ou l'Octave à la place de la quinte, comme on voit dans l'exemple suivante

Exemple

Le Disciple

Mais, Monsieur, je ne vois pas la raison qui vous a fait abandonner l'harmonie parfaite à la Seconde mesure. vous auriez pû, à ce qu'il me semble, mettre la quinte à la partie du Tenore, ce qui auroit formé une harmonie parfaite, et la Tierce à la troisième mesure du même Tenore, en laissant le reste comé dans votre exemple.

Ces renversemens ne sont contraires ni au passage ni à l'élégance du chant.

Exemple

Le Maître

Ta réflexion me plaît beaucoup, mais mon exemple est bien plus conforme que le tien à la nature et à l'ordre, en ce que je fais descendre la partie du Tenore graduellement jus qu'à la troisième mesure, Dans la quelle se trouve la

Sixte, Mi à la partie fondamentale hors des autres consonnances, ce qui fait très bien, comme je l'ai déjà dit, et comme je te le prouverai plus en détail. Mettons d'abord la Sixte :

Exemple

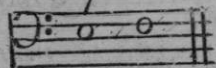
De là vient qu'on doit regarder la note qui fait la Sixte comme transportée du lieu propre à l'impropre. Voici maintenant ce qu'elle feroit si elle étoit à sa place

Exemple

Cet Ut mis à sa place constitue l'harmonie parfaite qui transportée par l'Octave au dessus

6
 les autres parties restant comme elles sont, doit
 former nécessairement une Sixte. Mais ce la doit
 s'entendre seulement lorsque le Mi est suivi
 du Fa, comme dans l'exemple suivant.

Exemple



Mais si ce Mi sautoit ailleurs qu'au Fa,
 a l'ors il faudroit préférer la quinte a la Sixte,
 comme dans l'exemple suivant.

Exemple

Revenons maintenant a ce que nous avons
 dit, et tu comprendras pourquoi mon Exemple
 est plus conforme à la vérité que le tien. En effet
 a la partie du Tenore on n'y retrouve le La
 qu'une seule fois, et il se trouve deux fois dans
 le tien comme tu peux le voir.



Je te recommande de faire toujours la plus
 grande attention à ce que je viens de te dire.

Le Disciple

Permettez moi de vous demander, Monsieur,
 pourquoi en commençant vous avez mis tant
 de distance entre les différentes parties. Il me
 paroît que vous pourriez vous en dispenser.

Le Maître

Ta curiosité ne scauroit me déplaire, mais
 sans doute tu ne fais pas attention, mon cher
 Théodore, que la Basse étant obligée à monter
 graduellement on doit éloigner les parties les
 unes des autres, afin qu'elles puissent aller par
 mouvement contraire. Mais, mon cher ami, par
 combien de raisons pourrois tu me prouver que je
 pouvois me conduire autrement dans l'exemple
 précédent.

Le Disciple

Je respecte trop vos leçons, Monsieur, pour

chercher avous le prouver, mais je vais rapporter deux exemples qui semblent m'authariser avous demander quelques éclaircissemens la dessus.

Exemples

The first example shows a progression from a 10th measure to an 8th measure. The upper parts ascend gradually, while the lower parts remain stationary. The second example shows a similar progression, but the upper parts ascend more abruptly, with some notes being played as triplets.

Le Maître

Je ne desapprouve pas absolument les deux exemples que tu viens d'apporter, mais dans le premier considère, jete prie, comment de la première a la seconde mesure les trois parties montent les unes par Saut, les autres par gradation. Marche dont il est difficile de se tirer sans

quelque inconvenient qu'arrive-t-il alors à la partie du Tenore avec l'alto de la première à la seconde mesure ! Ceci.

Exemple

The example shows a progression from a 5th measure to a 6th measure. The upper parts ascend, while the lower parts remain stationary. The notes are marked with fingerings 5 and 6.

La partie fondamentale étant ôtée, ce passage devient vicieux, puis que tu y passes de l'imparfaite a la parfaite par mouvement semblable, et ce qui est de pis, c'est que cette Quinte n'est pas une Quinte juste, mais une fausse quinte, ainsi l'on doit toujours observer la règle non seulement à la partie fondamentale, mais encore à toutes les autres parties, autant que faire se peut. Cependant dans la composition a plusieurs parties on ne marche pas si rigoureusement, et même dans le Trio on est, quelquefois obligé par de fortes raisons de se relâcher à l'égard de la partie fondamentale. Tu peux voir en effet dans mon premier exemple qu'a

la dernière mesure j'ai passé de la quinte à l'octave, ce qui est contre les règles, mais cela ne pouvoit se faire autrement.

Exemple



Le Disciple

Mais, Monsieur, ne pourroit on pas éviter cet inconvénient en mettant la dixième à la place de l'octave ?

Le Maître

Cela se pourroit ; mais on observe que cette dixième Consonnance imparfaite, ne donne pas à la finale la perfection et la tranquillité qu'elle demande. Il n'en est pas demême pour le Quatuor, cette dixième peut s'y placer, parce qu'alors la Quinte s'approchant non obstant la Tierce, ce la devient fésible,

Le Disciple

Que trouvez vous donc, Monsieur de defectueux dans mon exemple ?

Le Maître

Rien autre chose qu'un air de rudesse dans les Sixtes, Soit en montant Soit en battant la mesure. Les Sixtes qui viennent en levant la mesure les quelles nont point lieu dans cette espece de composition, ne Soit peut être pas plus tolerables, comme nous l'examinerons dans la Suite plus en détail.

Passons maintenant de la Théorie à la pratique, mais pour que tu connoisses la maniere et la forme de cette espece, je te composerai le premier exemple, a cause des trois parties et de la façon différente dont on doit les former. 1^o En établissant le chant principal a la partie Superieure 2^{do} a la partie du milieu, 3^o a la partie fondamentale. Tu auras Soins de Suivre cet ordre là dans tous les autres chants principaux.

tournez

Exemple

ch. p.

Tu peux voir dans cet exemple que l'harmonie parfaite est observée dans toutes les mesures, à moins que de grandes raisons n'en empêchent, et les mouvemens contraires y sont multipliés avec aisance.

Le Disciple

Cependant, Monsieur, entre la partie Supérieure et la basse vous avez passé de la 8^e à la 9^e mesure par mouvement semblable, je crois

que c'est pecher contre la règle qui dit de l'imparfaite à la parfaite par mouvement contraire.

Le Maître

Ton observation est juste, mais tu dois te rappeler que j'ai dit ci devant que de deux inconveniens il faut choisir le moindre et que dans le Trio il arrive souvent pour cela qu'on peut s'écarter de la règle.

Le Disciple

Je m'en souviens à merveille, mais, en observant cette règle, si du Fa, qui est à la basse, vous fussiez monté à l'Ut au dessus par mouvement contraire comme on le voit ici, l'inconvenient aurait été levé

Exemple

Le Maître

Ala vérité j'aurois pû, en usant du mouuem^t. contraire éviter cet inconvenient, mais tu n'obser-
ves pas sans doute dans cette maniere deua trans-
sitions Semblables qui se suivent de la 9.^e a la
10^e note. De plus a la neuvieme mesure la par-
tie du Tenore avec la basse seroit unisson ce qui
a bien moins d'harmonie que l'Octave. Ensuite
dans ce genre de composition on ne doit point,
Sans de fortes raisons, outrepasser les cinq
lignes Musicales

Le Disciple

Je Suis convaincu, Monsieur, par tout ce
que vous venez de me dire, mais on auroit
peut etre pû faire comme dans l'exemple suivant.

Exemple

Le Maître

Tu ne te Souviens donc pas, mon cher
Theodore, que le Sant de Six^e majeure a ete
désendu, et qu'a plus forte raison on doit éviter
celui de Septieme, Si l'on veut mettre du naturel
dans le chant. Mets a present ton chant prin-
cipal a la partie du milieu et je ferai le reste.

Exemple

Le Disciple

Pourquoi, Monsieur, avez vous mis l'Octave
a la neuvieme mesure? vous pouviez ce me Sem-
ble, rendre l'harmonie plus parfaite en vous

Servant de la Quinte

Le Maître

Cela est vrai, mon ami, la quinte auroit rendu l'harmonie plus parfaite, Mais le chant en auroit souffert, et il faut comme je te l'ai déjà dit, faire la plus grande attention à y mettre de la noblesse et de la vérité. Il nous reste encore à faire le chant principal à la partie fondamentale.

Exemple

Le Disciple

Cet exemple me plaît beaucoup, je crois

pourtant que la Tierce a la place de la Quinte auroit donné plus d'harmonie à la dernière mesure.

Le Maître

Fort bien, mon ami. Mais il auroit fallu que cette Tierce fut Majeure ou mineure; Point de milieu. Si elle eut été mineur, elle auroit fait une mauvaise finale. Si on la suppose Majeure elle est également mauvaise. L'oreille étant accoutumée à la tierce Mineure pendant tout le cours du chant puisque le Fa est sans dièse, seroit choquée de cette Tierce majeure. Ainsi tu vois, mon cher Théodore, qu'il faut s'entendre à la Quinte. Voyons maintenant les autres exemples qui restent à faire et arrange les parties comme je te l'ai dit, un peu de courage.

Exemple

Le Disciple

Monsieur, j'ai eu beaucoup de peine à trouver

la finale de cet exemple, attendu que l'avant dernière mesure devrait former ceci :

Les dièzes n'ayant point lieu dans ces tons naturels avec les quels on auroit pu former la Quinte de l'avant dernière mesure y faire la finale, il n'est pas possible de faire autrement que je n'ai fait. J'ai seulement hésité à mettre la Tierce majeure a la note finale, parce que je me suis souvenu que vous m'aviez dit de l'aisser dans ces tons la tierce Majeure pour prendre la Quinte.

Le Maître

Tu as très bien fait, mon cher Theodore, de mettre la tierce Majeure a la finale, vu la situation particulière du semi ton a l'avant dernière mesure le quel ne peut pas y avoir lieu et pour cela il faudroit une conclusion particulière.

Quand je t'ai dit de presérer la quinte ala

Tierce a la finale j'ai entendu seulement dans les endroits ou cela se pouvoit. ainsi tu as bien fait de te servir de la tierce majeure et non mineure, parce que cette dernière est plus imparfaite et moins propre a faire une finale

Exemple

10 10 10 10 5 8 10 6 8

5 8 5 6 10 3 3 5 3 3

ch.p.

ch.p.

8 10 10 10 5 6 8 10 5 10 5 8

5 5 5 8 3 3 3 8 10 8 10 8

ch.p.

3 6 5 8 10 10 10 10 8 10 10 8

1 3 3 3 3 6 8 6 10 10 5 8

ch.p.

ch.p.

10 10 10 10 6 6 10 5 10 10 10 10

8 5 3 5 10 10 5 3 5 8 6 8

ch.p.

ch.p.

ch.p.

1 6 5 3 8 10 5 10 10 10 10 10 5

3 3 3 5 10 8 3 3 5 8 5 8 3 8

10 10 10 5 10 6 10 5 8 5 5 8 10 8

ch.p.

1 6 5 3 6 10 5 10 10 10 10 10 5 8

ch.p.

8 10 5 8 10 6 8 10 8 10 5 8

ch.p.

3 5 3 3 5 8 10 5 3 8 3 8

ch.p.

Handwritten musical notation for page 24, first system. It consists of three staves: a treble clef staff with notes and fingerings (5, 10, 10, 5, 10, 5, 8, 10, 8, 10, 8), a middle staff with notes and fingerings (8, 10, 5, 8, 3, 5, 10, 10, 5, 3, 5, 8), and a bass clef staff with notes.

Handwritten musical notation for page 24, second system. It consists of three staves: a treble clef staff with notes and a final measure marked with a double bar line and a cross, a middle staff with notes, and a bass clef staff with notes.

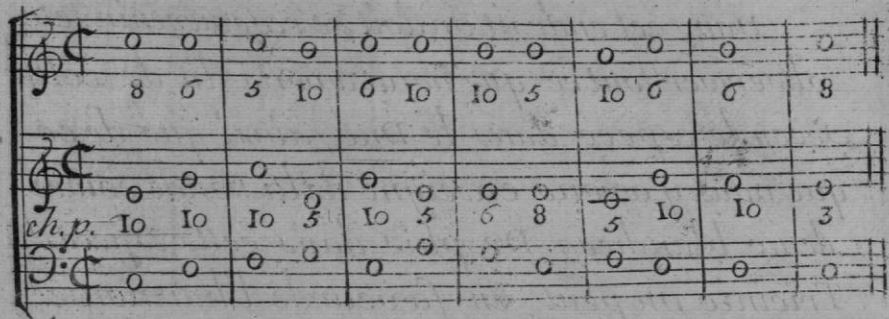
Handwritten musical notation for page 24, third system. It consists of three staves: a treble clef staff with notes and fingerings (10, 10, 10, 10, 10, 6, 5, 6, 8, 6), a middle staff with notes and fingerings (8, 6, 8, 6, 8, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 5), and a bass clef staff with notes.

Handwritten musical notation for page 25, first system. It consists of three staves: a treble clef staff with notes and a final measure with a fermata, a middle staff with notes, and a bass clef staff with notes.

Handwritten musical notation for page 25, second system. It consists of three staves: a treble clef staff with notes and fingerings (8, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 5, 10, 10, 5, 8), a middle staff with notes and fingerings (5, 8, 5, 3, 8, 5, 8, 3, 6, 8, 3, 8), and a bass clef staff with notes.

Handwritten musical notation for page 25, third system. It consists of three staves: a treble clef staff with notes and fingerings (3, 5, 8, 10, 10, 5, 10, 8, 5, 8), a middle staff with notes and fingerings (10, 3, 6, 8, 5, 10, 5, 3, 3, 3), and a bass clef staff with notes.

Handwritten musical notation for page 25, fourth system. It consists of three staves: a treble clef staff with notes, a middle staff with notes and fingerings (10, 8), and a bass clef staff with notes and fingerings (5, 10).



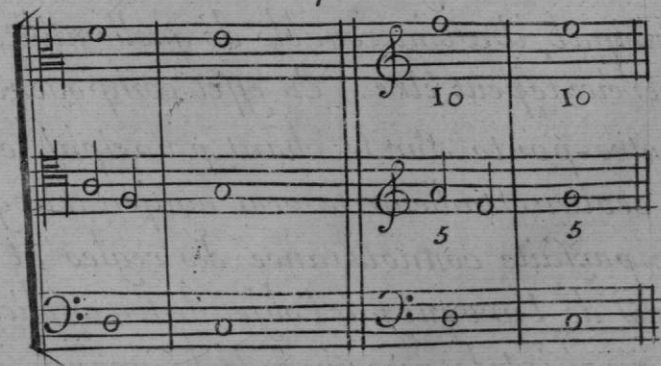
A mon avis tu as tres bien fait les Exem-
 ples des tons qui restoient à faire, autant que la
 contrariété du chant principal a pû le permettre
 Et si tu t'assujettis a la nécessité de ce chant
 principal, il est incroyable de quelle utilité cet
 exercice te peut être. En effet composer son
 contro-ponto sur le chant principal c'est pour
 un ecolier studieux le vrai moyen d'acquérir
 une parfaite connoissance des regles et des rai-
 sons de l'art qui fait l'objet de ton application, c'est
 pourquoi je te le recommande beaucoup.

Seconde Leçon
 De la 2^e Espèce
 C'est à dire

D'une note contre deux ou d'une ronde contre
 deux blanches

Dans cet endroit on doit se ressouvenir et
 observer tout ce que nous avons dit de cette
 Seconde espece dans le Duo, ainsi que de ce
 que nous y avons enseigné de la ronde contre
 deux blanches. De plus dans cette espece de
Tricinio on peut, en faveur de l'harmonie
 parfaite, faire deux Quintes de Suite par le
 le Saut de Tierce, ce qui est defendu dans le
Duo

Exemple



Je vais actuellement te donner trois exemples pour te faciliter la formation des autres

Exemple,

ch. p.

ch. p.

ch. p.

Le Disciple

Jeme Souviens, Monsieur que dans les regles que vous m'avez donne dans cette Seconde

espece de Tricinio vous m'avez dit qu'il ne falloit pas mettre deux blanches sur la meme ligne, a cause que la liaison ne doit pas avoir lieu, cependant dans les trois exemples a l'avant derniere mesure qui doit former la finale je vois non seulement la liaison mais encore je remarque dans le troisieme a la note finale la tierce majeure que vous avez deffendue.

Le Maître

Tu te souviens a merveille, mon cher Theodore, mais il n'y a point de regle sans exception. Je presume qu'on doit entendre seulement ou on peut l'observer, ce qui est toujours possible dans le Duo, mais il n'en est pas de meme dans le Trio, comme on voit, clairement par les exemples precedens. En effet si dans les mesures de la liaison j'avois mis deux blanches detachees, l'unisson auroit ete vicieux, ou l'octave sans harmonie. La necessite excuse la tierce majeure mise a la note finale du 3.^e exemple, par ce que dans la partie du dessus la Quinte ne seuroit avoir lieu.

Car si on l'y plaçoit, il y auroit deux

Quintes de Suite.

Il paroît par ces exemples qu'une partie doit être faite toute de blanches et les deux autres de rondes, de maniere que celle de blanches concorde parfaitement avec les deux de rondes.

Tu as maintenant la raison du mouvement et les regles que tu dois suivre

Aprésent fais les exemples des tons qui restent à faire en observant les trois changements que j'ai demontrés) Exemple

ch. p.

The musical score is written for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). It is in C major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a key signature change to C major. The second system continues the piece. Fingerings and breath marks are indicated throughout. The piece ends with a double bar line and repeat sign.

ch. p.

ch. p.

Ch. p.

Ces exemples Suffisent, mon cher Theodore. je te laisse a composer en particulier ceux des autres tons qui restent

Le Disciple.

Je trouve cette etude pleine de difficulte de maniere que le passage d'une mesure a l'autre paroît comme impossible.

Le Maître

J'avoue qu'il n'est pas facile de reussir dans la formation de cette espece ou il est necessaire de metre deux blanches contre une ronde aux deux autres parties, et d'observer que tout concorde bien. Cela est difficile a faire, et meme presque impossible, si l'on ne retient l'une et l'autre mesure suivantes, avant de se determiner a ecrire, comme je l'ai souvent repeté. Mais on conçoit a peine de quelle utilite cet exercice peut être, quelle facilite il donne pour la composition. Quand on y est une fois bien versé, après avoir pris toute la force du chant principal, on se sent plus libre qu'au paravant, et l'on se trouve en état de composer d'une maniere brillante.

Troisieme Leçon De la 3^e. Espece

Dans la Composition du Trio on suit le même ordre que nous avons observé dans les leçons du Duo. Il faut faire attention que la composition de cette espece de Trio est formée de quatre noires contre une ronde.

Dans le Duo il suffit, que les noires s'accordent avec les rondes a une seule partie, au lieu que dans la composition de cette espece de Trio elles doivent s'accorder avec les deux parties.

Il faut se rappeler ici tout ce qu'on a dit de cette espece, non seulement a la leçon du Duo, mais encore tout ce qu'on en a enseigné dans celles du Trio.) Le Disciple

N'y at-il Monsieur, rien autre chose a observer?

Le Maître

Rien mon ami, si non qu'ainsi que dans toutes les autres especes de controponto, on doit, particulierement dans celle ci, faire attention aux notes qui tombent au frappé de la mesure.

Le Disciple

*Je vais douc Essayer, Monsieur, Si je pour-
rai faire cette espece, Sans avoir de modelles*

Le Maître

*Je le veux bien, mais tâche de tablir la
parfaite harmonie des la premiere noire du
lever de la mesure, et Si tu ne le peux pas fais
en sorte de le faire a la Seconde ou troisieme*

Exemple

5 5 8 10

ch. p. 8 10 10 5

8 8 5 10 5 10 8

10 10 10 5 10 5 8

8 10 8 10

5 3 8 8

Ch. p. 8 8

5 8 5 8 10 8

b3 3 b3 3 3 3

5 5 10 1

Ch. p. 8 0 5 5

5 8 5 10 8 10 8

10 10 10 5 3 5 8

Ch. p.

Par les exemples que tu viens de donner,
 Je vois mon ami que tu as de grandes connois-
 sances; c'est pourquoi je te recommande de compo-
 ser en ton particulier ceux des autres tons qui
 restent à faire. maintenant fais moi le plaisir de
 reprendre les Six chants principaux et de les
 refaire de nouveau, en mettant les noires à une
 partie les blanches à l'autre et les ronds à la
 troisième, comme dans l'exemple suivant.

Exemple

Ch. p.

Ch. p.

Ch. p.

On peut à peine exprimer combien de richesses et d'ornemens ces trois différentes figures apportent à la composition de la Musique. C'est pourquoi je desire beaucoup que tu prennes gout à cet exercice avec le triple et le quadruple changement dont nous nous Somme Serai.

Le Disciple

Monsieur je suivrai vos conseils autant que je pourrai comme je dois le faire.

*Quatrieme Leçon
De la 4^e Espece
ou Liaison*

On doit se rappeler ici tout ce qui a été dit de la liaison à la composition du Duo, de laquelle celle du Trio ne differe point du tout, il est même nécessaire d'observer scrupuleusement les memes regles.

il faut à present enseigner comme on établit la concordance. On doit se ressouvenir premierement de tout ce qui a été dit ci dessus, c'est adire, que la liaison n'est autre chose que le retard de

la note suivante. Il s'en suit qu'il faut attribuer à la troisieme partie la même concordance qu'àux deux autres ainsi que le prouvent les Exemples Suivans :

Exemple. 1^{er}

The musical notation consists of three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system shows a simple harmonic exercise with quarter notes. The second system includes fingerings (5, 10, 8, 5, 8) and a trill-like figure. The third system includes fingerings (10, 8, 6, 3, 8) and a trill-like figure.

On voit clairement dans l'un et l'autre de ces deux exemples qu'ils ont la même concordance et que la troisième partie concorde avec les deux autres sans que la liaison y porte empêchement, et quand même la liaison seroit mise à la partie fondamentale comme on voit dans l'exemple suivant

Exemple

Si l'on ôtoit la liaison de cet exemple, on verroit une quantité de Quintes se succéder immédiatement, ce qui est évité par la liaison.) Exemple

Le Disciple

Monsieur votre manière de parler me donne une idée que je vous dirai si vous me le permettez.) Le Maître
Volontier mon cher Theodore; d'autant

plus que ton Silence me faisoit douter Si tu avais compris ou non tout ce que je viens de te dire) *Le Disciple*

Puis que les liaisons ne changent rien à la concordance et que plusieurs Quintes de Suite rendent vicieux le Second Exemple, qui est Sans la liaison par la même raison. Si la liaison ne change rien à la concordance et qu'elle doive être regardée comme si elle n'existoit pas, le premier exemple qui est avec la liaison doit être aussi vicieux.

Le Maître

La subtilité et la finesse de ton argument me plaisent beaucoup c'est une preuve de ta grande attention. Mais ce que je t'ai dit est fondé sur l'autorité des hommes célèbres et des Maîtres de l'Art qui approuvent le premier Exemple et blament le Second. Tu dois savoir et entendre seulement que les liaisons ne changent rien dans la nature et l'essence des consonances qui sont les mêmes dans les deux exemples, mais personne ne peut douter que la liaison n'ait la force de changer et sauver

Le Disciple

Monsieur je serois convaincu s'il n'y avoit pas l'Exemple du Duo qui dit que la liaison ne peut pas sauver deux Octaves sans que le passage soit vicieux.

Exemple

Puis que la liaison de cet exemple ne peut sauver deux Octaves par la même raison elle ne pourra sauver les deux Quintes de l'autre, Exemple.

Le Maître

Pour éclaircir ton argument il faut savoir beaucoup. Dans la partie aigue les deux Octaves sont mauvaises, parce qu'elles sont plus sensibles à l'oreille que dans la partie grave ou basse dans laquelle elle se sauvent parce qu'elles sont étouffées et blessent moins l'ouïe. En effet l'aigue fait distinguer, et la grave sert à cacher. Mais la meilleure raison, est que l'on doit se souvenir de ce qui a été dit de la plus grande perfection des consonnances, c'est à dire, la quinte parfaite, l'unisson, encore bien plus parfait, et plus ils sont perfectionnés, moins ils ont d'harmonie, de manière que la dissonnance sauvée par la quinte est plus tolérable que celle qui est sauvée par l'octave. Il n'est donc pas surprenant que le premier exemple soit rejeté des bons auteurs, et le second approuvé. Enfin plus la consonnance parfaite qui doit sauver la dissonnance, s'approche de la consonnance imparfaite, plus elle mérite d'indulgence.

Aprésent que tu as satisfait, travaille à cette espece de controponto

Le Disciple

Monsieur, je serai de mon mieux

Exemple 7^e

ch. p.

ch. p.

5 8 5 4 3

8 10 6 5

5 8 7 6 6 8 4 3 9 8 4 3 8

3 8 3 5 3 5

8

Le Maître

Pourquoi, Théodore, as tu mis à la Troisième mesure le signe d'erreur ou d'indécision ?

Le Disciple.

Comme je ne me souviens pas que la première partie de la liaison doit être une consonnance et que d'ailleurs j'étois obligé de mettre deux blanches, je ne pouvois faire autrement. De plus je me rappelle d'avoir vu de semblables exemples dans de bons auteurs.

Le Maître

Ton scrupule, est fort louable, mais il n'est pas nécessaire que cette mesure suive la règle à la rigueur, par ce que ce qui a été dit à l'égard de la première partie de la liaison, qui doit être consonnance, doit être entendu seulement quand la partie fondamentale change de place toutes les mesures, et non quand elle reste immobile. Dans ce cas la liaison qui est de pure consonnance, n'est point vicieuse, mais au contraire fort élégante, comme on voit dans l'exemple ci après.

Exemple

The musical example consists of three staves. The first staff is in treble clef with a common time signature. It contains six measures of music, each with a single note. The notes are G4, F4, E4, D4, C4, and B3. Below the notes are the fingerings: 5, 4, 4, 3, 2, 2, 1. The second staff is also in treble clef with a common time signature. It contains six measures of music, each with a single note. The notes are G4, F4, E4, D4, C4, and B3. Below the notes are the fingerings: 10, 7, 6, 7, 6, 7, 6. The third staff is in bass clef with a common time signature. It contains six measures of music, each with a single note. The notes are G3, F3, E3, D3, C3, and B2. Below the notes are the fingerings: 0, 0, 5, 0, 3, 0.

Quel autre signe d'incertitude as tu mis à la troisième mesure ?

Le Disciple

Je Sçais que la Septième doit être accompagnée de la Tierce, mais le chant principal m'a obligé d'y substituer l'Octave.

Le Maître

Applique toi ici, mon cher Theodore à étudier et travailler à insérer la liaison dans toutes les mesures, sans beaucoup t'arrêter à la rigueur des autres concordances dont nous avons parlé ailleurs et dont nous parlerons encore. Autre chose est de composer dans un genre libre ou tu peu sans empêchement donner sa concordance à chaque dissonance; C'est pourquoi on doit tolérer cette Septième accompagnée

de l'Octave. Maintenant poursuivons notre
exercice.) Exemple

Ch. p.

Le Maître

Pourquoi, mon cher Theodore, au commen-
cement de la partie fondamentale du dernier
exemple, t'es tu servi d'une pause.

Le Disciple.

Sans cela, Monsieur, je n'aurois pas trouvé
à employer la liaison, Et je ne voulois pas m'as-
sujettir a un autre Controponto, c'est pour
quoi j'ai profité de la commodité d'une pause.

Le Maître

Ton adresse me plait beaucoup, mais tu
aurois encore pu t'y prendre de la maniere
suivante.) Exemple.

De la le Tenore dans la premiere mesure
fait l'office de la basse, ce qui est permis non
seulement au Tenore, mais encore a l'Alto,

et, S'il est possible, au chant même, c'est à dire, que la partie la plus basse doit servir de fondement, et c'est sur celle la que l'on doit bâtir.

Compose actuellement les autres tons qui a faire.) Exemples

First example of musical notation on page 52. It consists of three staves. The top staff has notes with fingerings 8 5 3 4 3 2 and 1 0 5. The middle staff is marked 'ch. p.' and has fingerings 8 3 5 3 3 1 0. The bottom staff has notes with fingerings 8 5 3 4 3 2 and 1 0 5.

Second example of musical notation on page 52. It consists of three staves. The top staff has notes with fingerings 7 6 8 6 5 6 and a marked note. The middle staff has notes with fingerings 1 0 1 0 1 0 and 8. The bottom staff has notes with fingerings 8 3 5 4 5 3 8 2 3 8.

First example of musical notation on page 53. It consists of three staves. The top staff is marked 'ch. p.' and has notes with fingerings 8 3 5 3 3 1 0. The middle staff has notes with fingerings 8 5 3 4 3 2 1 3 6 5. The bottom staff has notes with fingerings 8 3 5 3 3 1 0.

Second example of musical notation on page 53. It consists of three staves. The top staff is marked 'ch. p.' and has notes with fingerings 1 0 1 0 1 0 8 1 0 5 6 4 5. The middle staff has notes with fingerings 6 5 7 6 5 6 3 and a marked note. The bottom staff has notes with fingerings 8 6 8 2 3 2 3.

Third example of musical notation on page 53. It consists of three staves. The top staff has notes with fingerings 1 0 5 6 8 9 1 0 8 6 6 5 and marked notes. The middle staff has notes with fingerings 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 and a marked note. The bottom staff has notes with fingerings 8 3 5 4 5 3 8 2 3 8.

8 4 1 0 7 6 8 1 0 5 6 5 6

Ch. p.

1 5 3 3 3 3

3 3 3 3 5 1

5 3 6 5 7 6 8 1 0 4 3 8

3 3 3 3 5 1

1 0 1 0 1 0 1 0 1 0

8 6 5 3 5 3 5 8 7 6

Ch. p.

1 0 5 1 0 1 0 1 0 1 0

5 8 4 3 5 3 5 8 7 6 8

8 9 1 0 4 5 1 0 5 1 0 5 6 1 0 4 5 9 1 0

1 5 6 9 1 0 8 1 0 8 1 0 8 5 9 1 0 4 5

8 5 1 0 8 9 1 0 8

6 1 0 8 6 4 5 3

Tous ces exemples ont été composés avec la règle de l'harmonie, tu as employé la liaison avec deux blanches à toutes les mesures qui l'ont permis, d'autant plus que dans cet espece, l'harmonie de tout les nombre est libre. La variété des liaisons qui se forment de tant de différentes manieres donne la parfaite connoissance de ce genre c'est pourquoy je te recommande cet exercice comme le principal ornement de la Composition. On auroit cependant pu mieux faire la première mesure de l'exercice en se conduisant comé ceci

1.^e Exemple et 2.^e

Cette pause, qui est à la partie de l'Alto, est très comode, comme tu vois que tu as été obligé de faire à la basse pour établir la liaison.

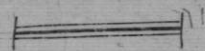
Fais actuellement en ton particulier les autres trois tons qui restent à faire.

Cinquième Leçon

de la 5^{ème} Espece

ou

Controponto: Florido



Cette espece, pour ne pas s'étendre beaucoup, n'est qu'une simple composition de toutes les especes ensemble, comme il a été dit dans le Duo, avec une belle et élégante tournure de Chant. Il faut ensuite établir les deux autres parties formées de simples rondes, comme nous avons déjà dit dans tout le courant du Trio. Maintenant passons à l'exemple:

Exemple

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Cela suffit pour le présent et tu pouras composer en ton particulier les autres chants principaux des tons qui restent à faire et en continuant cet exercice tu acquerras une grande facilité surtout en employant le mouvement oblique à chaque mesure ce qui est d'une grande utilité. Fin du Trio.

Première leçon

Du Quatuor, ou composition à quatre parties.

Le Maître

Nous avons dit ci dessus que le Trio contenoit la parfaite harmonie et que par conséquent la quatrième partie ne peut être que le redoublement de quelque consonance employée déjà dans la parfaite harmonie à la réserve de quelques dissonances que nous ferons connoître dans un autre endroit. Rien de nouveau à l'égard de l'intervalle et situation entre l'Octave et l'Unisson ayant très peu de différence, puisqu'ils sont appelés de même, et l'Octave n'étant qu'une répétition de l'Unisson.

Le Quatuor est donc formé de la Tierce, la Quinte et l'Octave. Mais par les progressions vicieuses qui surviennent fréquemment, on ne pourra pas employer l'Octave. Au lieu de celle ci on redoublera la Tierce et rarement la Sixte. De plus ce qui a été prescrit dans le premier livre, à l'égard des progressions et mouvements, doit être observé autant qu'il est possible, non seulement à la partie fondamentale, mais encore entre les autres parties même, je le répète, où il sera possible, parce que souvent l'élégance du chant, l'imitation ou la rigueur du

sujet exige qu'on tolère deux Quintes ou deux Octaves de suite; mais moins on s'éloignera des règles prescrites, et plus la composition du Quatuor sera parfaite.

Le Disciple.

Monsieur, tout ceci me paroît un peu obscur et j'aurai pour l'entendre, besoin de quelques exemples.

Le Maître

Tu seras bientôt au fait, mon cher Théodore, si tu fais attention aux exemples suivans.

Exemple

Ch. P.

Ch. P.

Le Maître

Mon cher Theodore, ne sois point étonné de ce que je t'ai fait marquer la composition des intervalles avec des chiffres. C'étoit pour te faire voir plus clairement les redoublemens des consonnances. Ainsi continue cette formule, ou si tu doutes de quelque chose, parle et je t'éclaircirai; sinon mets le chant principal au dessus et au dessous du même chant et fais ton controponto.

Le Disciple

Monsieur, peut-on mettre à quelle partie que ce soit telle consonance que l'on veut?

Le Maître

Je m'imaginais que tu te rappelles tout ce qui a été dit dans le Trio. On peut par ordre naturel mettre telle consonance que l'on veut, à moins que d'autres raisons n'en empêchent. Il faut bien examiner si le passage de la première mesure peut se lier avec la seconde, troisième et quatrième mesure, sans quoi il faudroit changer la composition de cette première mesure, afin de faciliter le passage d'une mesure à l'autre et de se servir ainsi les consonnances nécessaires.

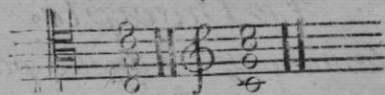
Le Disciple

Mais où placer positivement telle consonance que l'on veut

Le Maître

Il faut suivre l'ordre produit de la division établie de l'Octave. On voit en premier lieu cette division engendrer la Quinte, la division de la Quinte produire la Tierce; on doit donc placer les consonnances avec le même ordre, à moins que le passage de la mesure suivante ne l'empêche. Donne à présent l'exemple qui démontre l'ordre naturel des consonnances.

Exemple

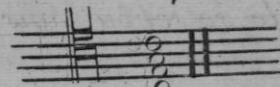


Tu verras d'abord la Quinte placée, qui est produite de la division de l'Octave, en second lieu l'Octave, en troisième lieu la Tierce ou dixième produite de la division de la Quinte.

Le Disciple

Cependant, Monsieur, par l'ordre de nos clefs en partant de la fondamentale à l'aigu on voit la Tierce en premier lieu avant la Quinte. Et par ce moyen le Quatuor est comme ceci.

Exemple



Le Maître

Il est vrai que cela seroit de même, mais la chose n'est point réellement, parceque l'ordre doit être pris

de la division et non de la disposition de la clef. Car la Tierce posée au dessous de la Quinte et près de la partie fondamentale rend le son confus et étouffe, au contraire plus les intervalles sont éloignés, et plus le son est clair et distinct. Je vais te prouver maintenant que la Tierce doit être placée à l'endroit le plus aigu; en effet les termes constitutifs de la Quinte sont 2 et 3 qui font 5 lorsqu'on les unit; mais les trois termes de la Tierce sont 4 et 5 qui par addition font 9. Par conséquent la Quinte doit être placée dans l'endroit le plus bas, et la Tierce dans l'endroit le plus aigu. (Cet argument appartient aux Mathématiques.) Passe à présent, si tu n'as plus d'autres objections à me proposer, passe aux autres tons en faisant attention à toutes les mesures et composant les parties aux parties, afin de ne pas pécher contre la règle. Pour mettre cela en pratique il faut tout examiner, et je t'avertis que non seulement les parties doivent concorder avec la basse, mais encor entre elles mêmes selon les règles.

Le Disciple.

Monsieur, dans l'exemple précédent du Quatuor j'ai trouvé entre les parties du milieu la Quarte que vous m'avez toujours dit être une dissonance et que vous m'avez défendue dans la composition de la première espèce qui est de simples rondes ou d'une

note contre une autre note. Je vous avoue que j'ai quelque répugnance à la passer.

Le Maître

Ta remarque est excellente, mon cher Theodore, mais tu dois te souvenir que la nature des consonances et dissonances se doit mesurer de la partie aiguë à la fondamentale, sans s'arrêter à celles que l'ordre place naturellement aux parties du milieu excepté qu'il faut éviter deux Quintes ou deux Octaves de suite. Plus les parties se rapprochent et sont bien unies, plus l'harmonie est parfaite, comme le dit le proverbe latin Vis unita fortior. Cela ne scauroit être autrement.

Exemple

Ch. P.

Ch. P.

Ch. P.

Le Disciple

Dans les deux premiers exemples je me suis certainement éloigné de votre règle en mettant les Tierces à la partie du Tenore qui est près de la fondamentale, mais je n'ai pu faire autrement par rapport au chant principale, et je me sou-mets volontiers à tout ce que vous voudrez bien me dire là dessus

Le Maître

Il est vrai, Theodore, qu'il n'étoit pas possible de faire autrement par rapport au chant principal. Il en eût été bien autrement si c'eût été par ta propre volonté. Mais tu ne scaurois croire combien cet exercice est utile et en peu de tems tu seras surpris. Il reste à present les deux autres tons à faire avec les quatre différentes mutations du Chant principal.

Ch. P.

Ch. P.

Ch. P.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of four staves. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various note values such as quarter and eighth notes. The label "Ch. P." is written to the left of the first staff.

Ch. P.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of four staves. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various note values. The label "Ch. P." is written to the left of the first staff.

Ch. P.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of four staves. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various note values. The label "Ch. P." is written to the left of the first staff.

Ch. P.

Ch. P.

Ces exemples sont fort bien faits en con-
servant le chant principal qui y est inal-
terable. Ce qui prouve que cette sorte de
composition peut très bien se travailler dans
la rigueur des mouvemens et des regles, dans
une composition libre.

Il reste actuellement à faire les trois au-
tres tons.

Seconde Leçon

De la 2^{me} Espece du Quatuor

ou

D'une ronde contre deux blanches

Le Maître

Il faut se souvenir de tout ce qui a été dit de
cette espèce dans le Trio. Les mêmes règles doi-
vent s'observer dans le Quatuor. Il n'y a d'au-
tre différence, sinon que dans le Trio deux par-
ties doivent concorder avec l'autre, et qu'ici
il faut que les trois parties concordent avec
l'autre, et observer ce qui a été dit dans le
Quatuor d'une note contre une autre note

Exemples

Ch. P.

8 10 10 6 10 10 8 6 10 5 8

5 8 5 1 5 8 10 10 8 10 8

3 5 8 3 3 5 5 3 5 8 5

Ch.P.

Ch.P.

Le Disciple

Monsieur, j'ai trouvé dans cette espèce de Con-
troponto plus de difficultés que dans aucu-
ne autre, et je me suis même vu contraint
de m'écarter de la règle à la dernière mesure

Le Maître

Cela vient mon cher Théodore, de ce que
tu as été obligé de mettre deux blanches
contre trois rondes. Cette règle n'est faite

que pour t'apprendre la concordance et
t'inviter à faire attention, lors que tu t'emplo-
-eras. Ne sois point étonné, mon ami, de te
voir arrêter dans certains passages; il ne
te sera pas possible, dans quelques genres
libres de composer une certaine quantité de
mesure avec cette règle. Ensuite il faut con-
-siderer que c'est moins pour t'apprendre à
en faire usage, que pour t'exercer et te rom-
-pre, pour ainsi dire, à la composition, que
je t'ai donnée ici.

Troisième Leçon

De la 3^{me} Espèce du Quatuor ou Des noires contre la ronde

Il faut te rappeler ici, mon cher Théodore
ce que nous avons dit à cet article du Duo
et du Trio. Les règles de l'espèce de compo-
-sition dont il s'agit sont absolument les
mêmes. La seule différence c'est que dans le
Duo la concordance se fait avec une ronde
dans le Trio avec deux et qu'ici elle se fait
avec trois, c'est à dire, que quatre noires

concordent avec trois ronds, voilà les lois de l'harmonie; les exemples suivants tap- prendront ce que jepourrois t'en dire de plus

Exemples:

Le Disciple.

Permettez moi de vous demander. Mon- sieur, pourquoi vous avez redoublé la Tierce à la quatrième mesure, tandis que vous pouviez mettre l'unisson à la partie du Tenore. Car il me semble que vous

pouviez faire en la manière suivante.

Exemple:

Le Maître

A la vérité, mon cher Théodore, cela au- roit pû se faire, mais outre que l'unis- son en battant la mesure ne s'accorde pas bien avec le remplissage de la com- position, il rend la partie du chant erran- te et vagabonde en s'approchant de la Tierce et de la Dixième, de manière qu'on ne l'entend pas toujours.

Mais que signifie le second signe de doute que tu as mis:

Le Disciple

Je trouve ce passage entre l'Alto et le Tenore vicieux, parce qu'il vient de la par- faite à la parfaite par mouvement semblable.

Le Maître

La nécessité de la ronde empêche de faire autrement ce passage et je crois qu'on doit le tolérer d'autant mieux qu'il eût été facile de le corriger, si la ronde du Tenor avoit pu se diviser de cette manière.

Exemple

Je prétends même que tu appliques cette règle à beaucoup de passages, que nous avons vus dans la première espèce, qui seroient aussi vicieux sans la nécessité de la ronde. Passe à présent aux autres exemples variés de la situation du chant principal.

Exemple

Le Maître

Les exemples que tu viens de donner me prouvent que tu as fait beaucoup de progrès et que tu n'as rien oublié de ce que je t'ai dit. J'aime surtout la manière dont tu as mis une noire pour l'accomplissement de l'harmonie en laissant errer ça et là les trois autres,

et dont tu es entré dans la seconde me-
-sure en observant les préceptes de l'har-
-monie. Cette opération a lieu toutes les
-fois que le batte de la mesure est pour-
-vu de la parfaite harmonie, c'est à dire
-de la Tierce et de la Quinte. Continue
-mon cher. Théodore.

Exemple

Ch. P.

Le Maître

Que signifie cette lettre A mise à la se-
-conde mesure du dessus ?

Le Disciple

Ce passage de la consonnance parfaite
-à la parfaite par mouvement sembla-
-ble me donne quelque scrupule ; dau-
-tant plus qu'il se retrouve à la derni-
-ère partie.

Le Maître

Je t'ai déjà dit, mon cher ami, et je te le
-répète de nouveau, que de semblables pro-
-gressions se doivent tolérer par la nécessité
-de la ronde ; attendu que dans une composi-
-tion libre on est toujours à même de les évi-
-ter, et qu'à la partie du milieu, aussi bien qu'à
-la dernière, elles sont plus tolérables, comme
-tu as très bien remarqué.

Exemple

Ch. P.

Le Disciple

Cette lettre A mise à la partie du Tenore montre que par la même raison dite ci dessus je me suis écarté de la regle commune ; parceque le passage de la consonance imparfaite à la parfaite, c'est à dire, de la Tierce à la Quinte, s'étant fait par mouvement semblable je crois qu'on peut le tolérer aussi par la nécessité de la ronde.

Le Maître

C'est très bien vû, mon cher Theodore: cette rigoureuse nécessité empêchoit en effet de faire mieux et ce défaut étoit d'autant plus difficile à concevoir qu'il se trouvoit à la partie du milieu.

Actuellement comme l'autre ton E la mi, par le défaut de Quinte, est de tous le plus difficile à faire je suis bien aise que tu le composes en ma présence. Tu pourras faire les autres en ton particulier.

81

The musical score on page 81 consists of three systems of staves. Each system includes a vocal line labeled 'Ch.P.' and three instrumental parts. The notation is in common time (C) and includes various rhythmic values and accidentals. The first system shows a vocal line with a melodic line above it, followed by three instrumental parts. The second system is similar, with a vocal line and three instrumental parts. The third system also follows the same structure, with a vocal line and three instrumental parts. The notation is clear and well-organized, typical of an 18th-century manuscript.

Ch. P.

Ch. P.

Le Disciple

Monsieur, entre les parties du Chant ou violon à la première et seconde note, je trouve le passage de la Tierce à la Quinte, ce qui est contre la règle. Par les raisons ci dessus dites je n'ai pas voulu le rayer, mais je n'ai point trouvé à le remplacer.

Le Maître

La nécessité mon cher Théodore, oblige à passer sur bien des choses dans cet endroit; mais comme je l'ai déjà dit, il faut éviter de se relâcher dans une composition libre. Il en est de même du passage marqué B de l'Octave à la Quinte par mouvement semblable avec la partie fondamentale. La difficulté de cette espèce empêche que ce passage ne soit vicieux.

Tu pourras faire actuellement les autres en ton particulier.

Quatrième Leçon de la liaison ou Syncope

Le Maître

Dans le Duo et dans le Trio après l'espèce des noires, on a vû suivre la liaison qui n'est que le retard de la note suivante et dont la concordance est la même que si elle n'avoit pas retardé, comme il a été démontré dans les Exemples du Duo et Trio qu'il faut observer

dans le Quatuor. Les Exemples suivants
l'apprendront le reste.

Exemple

On voit clairement par ces exemples
que la concordance de la note liée est
la même que celle de la note qui ne
l'est pas

Le Disciple

Monsieur, cette règle ne souffre-t-elle

point d'exceptions :

Le Maître

Pardonnez moi, mon cher Théodore,
dans quelques endroits du Quatuor par
l'obligation où l'on est de faire concor-
-der la liaison avec trois rondes pen-
-dant toute la mesure, ce qui ne peut
se faire, lorsque la liaison est accompa-
-gnée de la Quinte et de la Septième.

Exemple

Il suit de là que la conclusion de la
liaison fait dissonance avec la partie du
Tenore, ce qu'il faut éviter.

Le Disciple

Monsieur, comment peut-on remédier
à cet inconvénient :

Le Maître

Pour cet effet, mon cher Théodore, il

faut diviser la ronde de cette manière
à la partie du Tenore.

Exemple



Le Disciple

Mais, Monsieur, cette espèce ne souffre point que la ronde se divise.

Le Maître

Cela est vrai, lorsque cela se peut, mais il y a beaucoup de cas, comme tu le verras par les Exemples, où l'on est forcé de diviser la ronde, parceque dans l'espèce dont il s'agit on ne peut pas tenir exactement la rigueur des trois rondes.

Le Disciple

Monsieur, la septième accompagnée de l'Octave ne seroit pas sujette à la division de la ronde, comme dans

voire premier exemple, qui seroit de cette manière

Exemple

A musical score for a single staff in common time (C). It shows a whole note divided into three equal parts by two vertical lines. Below the staff, there are numerical annotations: '87 6 8' under the first part, '3 3' under the second and third parts, and '8 5' under the first and second parts respectively, indicating the division of the whole note into three parts.

Le Maître

Il est vrai, Théodore, que dans cet endroit rien ne l'empêche, mais fort souvent par rapport à la note précédente ou la suivante l'Octave ne peut pas avoir lieu. Alors il faut nécessairement diviser la ronde; comme l'exemple la démontre

Exemple :

Ch. P.

Ch. P.

Le Disciple

Rien ne m'embarrasse
dans cet exemple ; si ce n'est le pas-
sage de la quatrième à la cinqui-
ème mesure entre la partie du
Tenore et celle de l'Alto

Exemple

Le Maître

Ne sois point surpris de ce passage,
mon cher Théodore ; tu dois sçavoir que
la Quarte dans les parties du milieu ne
compte pour rien et fait l'office de la
consonnance imparfaite. On doit regar-
der ce passage comme allant de la con-
sonnance parfaite à la consonnance
imparfaite par mouvement sembla-
ble. Tu peux à présent passer sans
scrupule aux autres exemples.

Exemple

Ch. P.

Ch. P.

Par ces exemples on voit que dans le Quatuor la liaison n'est pas toujours accompagnée de trois rondes, comme le demande l'espèce, et qu'on ne peut pas toujours accomplir la parfaite harmonie.

Le Disciple
Monsieur, dans ces exemples où la

ronde est divisée, je cherche où l'harmonie manque et ne m'en aperçois pas

Le Maître

Tu ne vois pas, mon cher Theodore, qu'au frapper de la sixième mesure du premier Exemple, il manque la Quinte, laquelle est nécessaire à la parfaite harmonie. Le plus dans la cinquième mesure du dernier exemple la seconde est redoublée et l'on ne trouve pas la Sixte qui est cependant nécessaire pour l'accomplissement de l'harmonie, comme la démontré l'exemple suivant

Exemple

Autrement dans la 3^e mesure du même exemple il faudroit redoubler la

Quarte, mais puisqu'on y est obligé il vaut mieux redoubler la seconde que la Quarte.

Le Disciple

Monsieur, pour quelle raison doit-on doubler plutôt la seconde que la quarte :

Le Maître

Ce n'est mon cher Théodore, ni pour la seconde, ni pour la quarte, mais pour l'harmonie parfaite. On entend le plein de l'harmonie par l'union de la Tierce, Quinte, et Octave, mais dans le dit exemple, au lieu de l'Octave il se trouve la Quinte doublée, ce qui fait qu'il paroît manquer quelque chose au plein de l'harmonie. Ici je ne parle pas de la première partie de la mesure où est employée la seconde qui ne souffre point d'être accompagnée de l'octave mais il est question de celle où l'Octave est désirée

Exemple



On ne doit pas trouver ces défauts si considérables, vu la rigueur de cette espèce et le grand profit qu'un écolier laborieux tire de cet exercice qui enseigne non seulement le vrai chemin de la composition, mais encore la manière de s'éloigner de la rigueur des règles par la nécessité. Je t'ai mis cela devant tes yeux afin que tu puisse faire les autres cinq tous avec les mêmes changements du chant principal. Passons à présent à la cinquième espèce.

Cinquième Leçon

ou

La 5^e espèce; du Controponto florido.

Je suppose que tu te rappelle
 tout ce qui a été dit de cette es-
 = pèce dans le Trio, auquel il n'y
 a rien d'ajouté dans le Quatuor
 sinon que la quatrième partie
 qui est de simple rondes, comme
 le fait voir l'exemple

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Ch.P.

Le Disciple.

Monsieur, je crois que dans cette espèce, comme dans celle de la liaison, on peut diviser la ronde, quand la nécessité le demande. A présent que le chant principal a été changé dans toutes les parties en observant tous les mouvemens

je vais faire les cinq autres tons avec les rondes dans une partie, les blanches dans l'autre, les noires dans la troisieme et la liaison dans la dernière, ce qui produira merveille par la diversité de ces différens mouvemens

Le Maître

A présent que tu commences à conce-
voir la marche des mouvemens,
il ne faut pas te laisser de te rom-
pre à ce pénible exercice. Je te
ferai par la suite composer le Trio
en abandonnant le chant principal,
ce qui te facilitera beaucoup et te
donnera la liberté de cheminer à
ton gré, et l'imitation et les fugues
de toute espèce. Mais il faut sça-
voir au paravant qu'en abandon-
nant le chant principal on peut
résoudre C'est à dire, sauver les
dissonances d'autres manière; sça-
voir, la 9^e par la Sixte, la Tierce,
ou la dixième; la Quarte par la
Sixte et la Tierce, comme on voit par
l'exemple suivant.

Exemple



Le Disciple

Pourquoi, Monsieur, ces canchu-
sions des dissonances sont-elles en
usage hors du chant principal et
ne le sont pas avec le chant princi-
pal ?

Le Maître

Ne vois-tu pas mon cher Théo-
dore dans la conclusion l'une
et l'autre partie changer de pla-
ce ce qui ne pourroit pas se faire
avec le chant principal qui est
immobile; La difference est que
l'on observe que cette conclusi-
on où le mouvement oblique est
indispensable ne peut pas avoir
lieu. A présent je te renverrai
au Trio sans être gêné par le
chant principal.

Fin de la seconde partie

N. B La troisieme partie contiendra l'Imitation, Les figures de toute espèce, le controponto dupio qui est la composition la plus agreable pour le Compositeur par la richesse de ses renversemens et de ses productions.

TROISIEME ET DERNIER
VOLUME DU TRAITÉ

De Composition Musicale

Fait par le Célèbre

FUX

On peut en l'étudiant avec attention parvenir à bien composer en très peu de tems. Il fut entrepris par ordre et aux dépens de l'Empereur pour les élèves d'Almagne, depuis il a été adopté par M^r Caffro Maître de Musique du Roi et de la Reine de Naples et du Conservatoire Royal; Il l'a traduit en Italien et c'est aujourd'hui le seul livre Élémentaire de Composition que l'on mette entre les mains des élèves de ce Conservatoire

• C'est ce même traité traduit en françois
PAR LE S^r PIETRO DENIS

qui est présenté au public

Prix 7 # 4 s.

A PARIS

aux Adresses ordinaires.

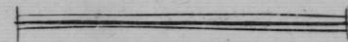
Ceux qui voudront les trois volumes ensemble le payeront 16 # seulement Chez l'auteur rue de l'arbre-sec à la juste balance à côté du caffè qui fait le coin faisant partie des quatre étions unopéennes

A. P. D. R.

Denis

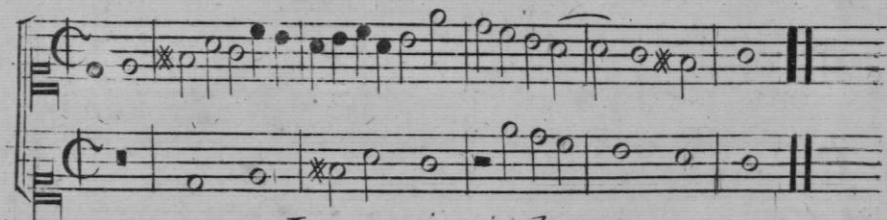
Le Lecteur est averti qu'il faut lire ce livre lentement et que s'il trouve quelques phrases qui ne lui paroissent pas claires, elles s'eclairciront dans les articles suivants.

Leçon de l'Imitation



L'imitation est quand une partie après une pause reprend le même chant que la partie précédente, en observant la même valeur des notes, et les mêmes intervalles, sans faire attention au modo, ton ou semi-ton, de maniere qu'elle se peut faire à l'unisson, à la seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septieme, et octave, ce qui se verra clairement par les exemples qui suivent

Exemples



Le Disciple

Monsieur par cet exemple je vois qu'il

n'est pas nécessaire que toutes les notes de la partie précédente soient répétées dans la partie suivante.

Le Maître

Mon cher Theodor ta réflexion est juste, parce que si toutes les notes de la partie précédente étoient répétées dans la suivante, cela deviendroit la règle du canon et non celle de l'imitation dans la quelle il suffit de répéter les premières notes.

Exp.

Le Disciple

Monsieur je vois que ce dernier Exemple commence en C. et finit en G.

Le Maître

Mon ami tu as déjà oublié ce que j'ai dit cy devant que l'imitation n'étoit sujette à aucun modo ou ton, il suffit que la partie imitante suive les traces de la précédente d'autant plus que l'imitation ne s'écarte pas tant du chant dans le commencement que dans le milieu, ce qui est cause que l'on fait peu d'attention au rigueur du modo.

Exemple 5^{me}

4

Le Maître

Mon cher Theodore je te conseille d'employer beaucoup de tems à imiter ces exemples en composant des thèmes de quelques notes de ton genie, que tu poseras sur une partie, ces mêmes notes avec leur même valeur, posées sur une autre partie, a quelques intervalle que ce soit; s'accorderont toujours bien avec la premiere partie et variant les notes de plusieurs manieres, en observant toujours les regles du controponto entre les parties, tan pour les consonances que pour les

5
dissonances, tu acquereras la maniere de faire bien chanter ton Duo

=====
Premiere leconde la fugue engeneral

Beaucoup d'auteurs assurent que la fugue n'est autre chose que de fuir et de mettre en fuite; et si la partie antecedente fuit, et est mise en fuite, par la partie suivante, cela feroit l'imitation comme il a déjà été dit, c'est pourquoi on doit donner une autre definition qui fasse voir que la fugue est une répétition de quelques notes qui ont rapport au modo, au ton et semiton, pour l'intelligence de cette definition, il est nécessaire de scavoir ce que c'est que le modo, on entend vulgairement par modo, le ton, ainsi comme l'on dit ton premier, ton second ton, il vaut mieux dire modo, premier modo, second modo &c.

Mais la matiere des modes etant la plus embrouillée, et la plus difficile à concevoir aux commencans, il faut se contenter pour le présent d'avoir expliqué autant qu'il à été possible nostre proposition, croyant devoir différer l'entiere explication de ces choses pour ce qui regarde la fin de l'ouvrage, de maniere donc que le modo est un ordre des intervalles contenus entre les limites de l'octave, et une position de la variété, et de différentes situation des de mi ton ce qui se rapporte au discours d'horace, est modus in rebus, sunt certi denique fines

La variété de la position de semiton se retrouvant multipliée en six, de même on doit pareillement établir six modes les quelles se donnent avec les suivans par le système de l'octave, c'est à dire D. E. F. G. A. C.

Exp



Tu vois par six différents endroits l'existence des semitons en commençant à compter de la première note de quelque modo que ce soit, cette diversité se démontre par.

la noirceur des notes mais le quel de ces modes est le premier ou le second? nous n'expliquerons pas cela à présent, en attendant, comptons les, suivant le même ordre qu'ils sont ici décrit, le modo de la quarte et de la quinte existe dans

8
 l'octave et se termine à la fin du même
 octave, par conséquent ces limites
 finissent les tons et les commencemens
 des fugues se doivent régler la dessus
 Exp.



Quoique la partie qui commence
 fasse le saut de quinte, la partie sui-
 vante ne doit point sortir des limi-
 tes de l'octaves ou modo et consè-
 quemment il faut qu'elle fasse le
 saut de quarte comme cela se voit
 par l'exemple suivant.

Exp.



L'imitation n'est pas restreinte dans
 ces mêmes limites il suffit seulement
 de suivre les mêmes grades et saut
 comme l'on voit ici

9
 Exp.



Ces exemples font voir que la fu-
 gue ne se peut établir dans d'autres
 intervalles qui constituent le ton ou
 modo, que dans ceux de l'unisson,
 l'octave, et la quinte, et qu'au contrai-
 re comme on la vû, l'imitation va à
 tous les intervalles,

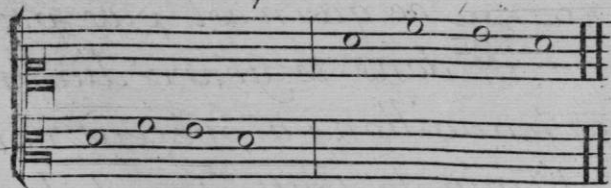
Le Disciple

Monsieur à l'égard de ce qui a été
 dit des modes, de l'imitation et des fu-
 gues, je le conçois, mais aprenez moi
 je vous prie, comment il faut établir
 les sujets, comment on doit former les
 fugues, et de quelle maniere elles doi-
 vent être conduites, par ce que j'ai
 entendu dire souvent que la matiere
 des fugues n'étoit pas bien connue à
 tous les compositeur

Le Maître

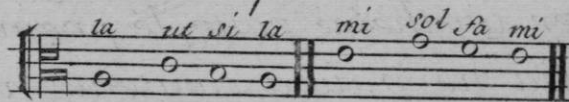
Il est vrai qu'il est plus aisé de parler de la fugues que d'en décrire les vraies regles; pour repondre à ta demande j'exposerai six modes différents de ceux que j'ai ci devant démontrés, pour cela il faut adopter un sujet à un modo quelquonque, j'aurais te donner un thème pour le premier modo qui ne pourra convenir ni au second ni au troisieme ni au quatrième ni au cinquieme ni au sixième, à cause de la situation des tons et semitons qui cependant se trouvent placés dans quel modo que ce soit, comme tu vas le voir par l'Exemple suivant.

Exp.

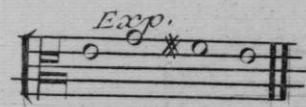


Thème, ou sujet pour le premier modo qui repris à la seconde partie à la quinte renferme les mêmes ton et semitons que dans la première partie et ne peut convenir à aucun autre modo voyons le modo d'a mi la qui est le seul qui ressemble à ce lui de D la re.

Exp.



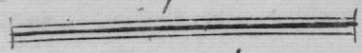
On voit dans cet exemple que l'avant dernière note de la partie suivante qui devoit n'avoir qu'un semiton se trouve avoir un ton, par la position du ton et semiton, et ce sujet ne peut aller à la seconde partie qu'avec l'acroissement du dièse à cette avant dernière note.



ce qui n'est pas permis dans le genre diatonique que nous travaillons à présent dont il faut s'abstenir de tout dièse et bemol

dans les sujets sans quoi on ne trouveroit jamais la véritable nature des modes

Leçon de la fugue à deux parties.



Le Maître

Mon cher Théodor je vais te démontrer à présent la manière de faire la fugue à deux parties par une méthode simple, choisis un sujet dont les notes soient propres au modo sur le quel tu veux travailler après les avoir écrites, si elles se rapportent bien à la seconde partie, tu y entreras en y mettant ces mêmes notes à la quinte et au dessus de ces notes à la première partie qui a commencé le sujet tu y composeras en mesure ton contro ponto avec différentes figures de notes comme on te la mon^{tré}

à l'article du contro ponto florido, c'est à dire qu'à présent avoir fait quelques passages en préparant les parties, tu feras la première cadence à la quinte du modo, après cela mets une pause d'une mesure entière, ou de demi mesure, ou faisant un grand saut tu reprendras le même sujet à un autre intervalle que celui du commencement et à l'autre partie tu feras quelque pause avant que le sujet ne soit fini, et en suite tu entreras avec le même sujet, et après quelque passage tu formeras la seconde cadence à la tierce du modo, après avoir établi le sujet à l'une et à l'autre partie, tu le reprendras, et dans la seconde mesure, si rien ne tempêche tu feras entrer l'autre partie avec le même sujet, et en rapprochant étroitement les parties tu formeras la cadence

finale pour terminer la fugue

Mon cher Theodor si quelque chose ta paru obscur tu en seras éclairci dans l'exemple que je vais te donner je vas prendre le sujet qui m'a servi ci devant pour démontrer la nature du modo et avec ce même modo je commencerai la fugue

Exp

Le sujet étant finit dans l'alto je

l'ai repris au chant et pendant cette reprise l'autre partie va ça et là avec l'espece du controponto florido jusqu'à ce que le sujet soit fini dans le chant, et après avoir fait une courte modulation dans l'une et l'autre parties, j'ai fini la cadence à la quinte du modo, après cela tu verras le sujet se répéter dans l'alto au dessous, à la quinte du modo ou ton sans aucune pause parceque c'est par saut, après avoir fait une pause au chant j'ai entré à l'octave du ton, mais plus naturellement que dans le commencement, c'est à dire à la troisième mesure du sujet, et après avoir modulé l'une et l'autre partie tu trouveras la seconde cadence faite à la tierce du ton; finalement tu verras le sujet repris à l'alto et en suite à la seconde mesure dans le chant, et

après achevé par la cadence finale de manière que je suis persuadé que par ce simple exemple et l'exercice des autres tons tu acquerreras la pleine connaissance de la fugue

Le Disciple

Monsieur je vois dans cette fugue le bémol et le dièse employé contre la règle diatonique.

Le Maître

Mon ami je veux parler des sujets dans lesquels on connoit la nature et la différence des modes et où les semitons doivent venir naturellement sans l'aide des dièses ou bémols mais c'est tout différent dans la modulation où l'on est d'usage de se servir des dièses ou bémols qui non seulement ni sont point défendus mais au contraire qui doivent s'y trouver pour éviter la rencontre du

si avec le faatu a présent qu'èlqu'au-
tre chose que tu ne
comprendes pas bien?



Le Disciple

Monsieur dans la différence que vous avez fait ci devant entre la fugue et l'imitation, vous avez dit que la partie suivante avoit la faculté d'entrer dans la fugue soit à la quinte ou à l'octave ou à l'unison; et peu après dans la leçon de la fugue vous avez parlé pareillement de la quarte.

Le Maître



Theodor on regarde d'abord la note fondamentale et la note au dessus qui est un la et qui se trouve être la quinte; mais supprimant la note fondamentale, le re octave de cette fondamentale se trouve être la quarte.

que l'on doit regarder alors com-
me une quinte.

Exp.

Le Disciple

Monsieur expliquez moi pourquoi
à la fin de la fugue les notes du su-
jet ont changé de figures.

Le Maître

Mon ami je dis que non seule-
ment les notes du sujet qui sont
séparées peuvent être liées main-

encor qu'elles apportent je ne sçai
quoi de gracieux à la composition,
et au contraire dans les endroits où
les sujets sont reversés il est nécessai-
re de se servir de cette fraction de
figure pour les rallier à présent tu
peux prendre l'autre modo de si
mi et après avoir établi un sujet
qui ne puisse convenir à aucun au-
tre modo, tu tâcheras de faire la
fugue selon la règle du premier exem-
ple avec la seule différence que dans
le premier, aussi bien que dans tous
les autres modos, la première cadence
se fait à la quinte; et que dans celui-ci,
il faut la faire à la sixte, par la raison
que mettant la troisième partie qui exige
la tierce majeur et cela rendrait la modu-
lation de ce modo trop dure et la mau-
vaise situation du si con-
tre le fa seroit désagréa-
ble à l'oreille voyez l'exp.

à présent tu sçais ce qu'il faut faire ;
prend courage et commence le travail.

Le Disciple

Monsieur, je ferai de mon mieux

Exp.

je pense, Monsieur, que ce sujet
ne peut être employé dans aucun au-
-tre modo du genre diatonique, et
désire de sçavoir si l'entrée et
la marche sont équivalentes au
sujet.

Le maître

Theodor, ton sujet est sçavamment
inventé ; la marche et l'enchaînement
surpasse ton sçavoir, tu peux espérer,
de faire de grands progrès dans cet
art à présent passe au modo de F,

Exp.

Le Disciple

Monieur en faisant la seconde cadence, j'étois incertain s'il falloit la faire comme je l'ai faite, ou de cette autre maniere

Exp.

(Le M^{re}) Mon ami cette cadence qui

à besoin de deux dièses et pour dire si dire de trois, en employant la troisieme partie, seloigne trop de la nature de ce ton, et connoient mieux dans le modo transposé comme il sera dit par la suite, de maniere que la cadence que tu as imaginé est bonne, et est de septieme et de siate, passons à présent par ordre au modo de la, qui est different des autres modos; l'exemple le démontrera

Exemple

Le Disciple

Monsieur je considère qu'il est fort difficile de former les sujets; et l'on voit qu'il faut que ce soit l'industrie qui les établisse

Le Maître

Theodor cela est vrai, premièrement il faut rechercher et essayer les sujets, et réfléchir avant que de s'en servir, au reste quelqu'un pourra te contraindre en disant que ces sujets sont légers, foibles, et sans gout, cela peut être vrai; et personnellement ne le nie; parceque l'on ne cherche pas tant le sublime que la principale nature des modes du genre diatonique; ce genre est assez difficile par la sphère étroite de ses limites; on aura plus de facilité à éclaircir et à comprendre la bonté des sujets dans le genre mixte. passons

a present au dernier modo de ²⁵
C-sol ut

Exp

de maniere que l'imitation est la porte par laquelle on peut entrer aux fugues en exerçant pendant longtemps la formule que je te recommande beaucoup.

Le Disciple

Monsieur ce genre me paroît bien resser.

Le Maître

Mon ami, il est vrai qu'il est moins étendu que le genre mixte, et qu'il a peu d'espace à parcourir, mais il est plus facile à connoître la nature des modes et leurs différences qui sont nécessaires à la composition à capello; ce genre n'est pas borné au point de ne pouvoir pas encore y trouver divers autres genres de sujets. passons à présent à la fugue à trois parties.

Leconde la fugue à trois parties.

 Le Maître

Je suppose que tu ayes bien retenue tout ce qui a été dit pour le duo, souvient toi que l'on doit avoir beaucoup d'égards à la

parfaite harmonie, à présent il faut voir comment on doit établir la fugue à trois parties, et ce que l'on y doit observer, tout ce qui a été dit à l'article de la fugue à deux parties subsiste ici, jusqu'à l'entrée de la troisième partie; outre ce qui se fait dans le sujet absolu dans l'une et dans l'autre des parties, où à près une certaine modulation, ou passage, ou tout de suite sans modulation, conformément à la constitution des parties, ce qui doit être fait et recherché par celui qui compose; et pour ne pas voir cette troisième partie entrer sans une nouvelle harmonie; on doit faire attention qu'elle entre avec la parfaite harmonie, ou bien par la dissonance réglée par la liaison qui est plus élégante.

Le Disciple

Monsieur à quel intervalle des deux parties la troisième doit elle entrer?

Le Maître

principalement à celle qui a commen-
=cè le sujet pour donner lieu à la vari-
=été à la quelle on doit faire attention ;
cependant si par la position des par-
=ties tu trouves plus de facilité à entrer
dans un autre intervalle, tu peux le fai-
=re, d'autant que ton idée doit être préfé-
=rée.

Le Disciple

Monsieur c'est donc la même règle
des cadences cy devant dite dans le duo
Le Maître

non, mon ami, au contraire on ne doit
faire aucune cadence formelle, par
ce qu'elle se fait avec la tierce majeure
dans la quelle il est impossible que le
sujet entre ; mais au contraire si tu trou-
=ves à pouvoir faire entrer le sujet
non seulement en quinte ou en tierce,
mais encor à tout autre intervalle
pourvu que cela ne soit pas trop éloi-
=gné de la nature du modo, ou ton ;
profites en, en bien forment la cadence

feinte

Le Disciple

Monsieur qu'entendes vous je vous
prie par cadences feintes.

Le Maître

Theodor il faut que tu saches que la ca-
=dence absolue se forme avec la tierce
majeure ; se servant de la mineure, la
cadence formelle en fuyant trompe l'o-
=reille de l'auditeur, ce qui fait que les
Italiens l'appellent *ingano* ou cadence feinte

Exp.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in common time (C). The first measure is labeled 'cadence formelle' and shows a half note G4 followed by a quarter rest, with a double bar line. The second measure is labeled 'cadence filta' and shows a half note G4 followed by a quarter note F#4, with a double bar line. The third measure is labeled 'filta' and shows a half note G4 followed by a quarter note F4, with a double bar line. There are asterisks above the notes in the first measure of each section.

On peut encor éviter la cadence for-
=melle avec la tierce majeure à la par-
=tie supérieure, en faisant à la partie
fondamentale une autre consonance
que l'octave, comme l'on voit cy après

Exp.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in common time (C). The top staff shows a half note G4 followed by a quarter note F#4, with a double bar line. The bottom staff shows a half note G3 followed by a quarter note F3, with a double bar line. There are asterisks above the notes in the first measure of each section.

Ce que l'on peut faire élégamment dans la composition a plusieurs parties comme l'on voit dans l'exemple cy après

E xp

Aprésent l'exemple en saignera comment la cadence formelle mêlée au sujet, ou avec le secours de la tierce majeure dans la partie fondamentale se peut éviter, prenant le sujet de la première fugue du duo.

E xp.

Le Disciple

pourquoi avez vous établi dans le duo tant de cadence, et pourquoi dans le trio en diminuez vous le nombre ?

Le Maître

Theodor tu sais que les cadences permises dans le duo sont d'une autre nature que les cadences formelles, puisquelles vont de septieme et sixte, ou de seconde et tierce, ce qui pourroit les faire appeller plutôt disposition de cadence formelle que cadence ; par ce qu'en y joignant la troisième partie sans rien changer aux autres elles se font de cette manière

E xp.

Le Disciple

Monsieur, pourquoi la cadence formelle en entrant avec le sujet est admise et que sans cela elle ne l'est pas

Le Maître

Mon ami, la cadence formelle est l'indice de la tranquillité et par cette raison elle doit être adoptée à la fin d'un morceau, ou d'un article pour recommencer un nouveau sujet, mais le sujet entrant avec la cadence formelle détournant la tranquillité en renouvelle le mouvement désiré jus qu'à la fin dans ce genre de composition, et prouveroit qu'il n'est pas encore terminé.

Le Disciple

Monsieur d'après cet éclaircissement je me crois en état de passer à la fugue à trois parties.

Le Maître

Theodore après que je t'aurai démontré de quelle manière dans les deux parties qui descendent par septième et sixte, ou seconde et tierce la troisième partie doit se prêter, ce qui n'est pas facile à arranger avec la

modulation.

Exp

de ces exemples on doit voir que la quinte et la sixte étant employées dans les parties supérieures la septième s'y trouve réduite en sixte et la seconde en tierce, ce qui doit s'entendre de même pour la quarte qui y est insérée, tu peue

te servir de semblables passages, ou modulations dans quelques parties, soit dans le sujet, ou hors du sujet et en tirer avantage pour faire faire le chemin à la partie qui devra entrer. prenons à présent le sujet qui nous a servi dans le duo et je te ferai les trois parties pour te bien mettre au fait.

Exemple de la fugue à trois parties

Le Disciple

Mais Monsieur, on ne voit pas l'entrée du tenor faire comme il a été dit, soit par la triade harmonique, soit par la dissonance, mais seulement avec la sixte et l'octave.

Le Maître

Mon ami on voit par les remarques sévères que tu es bien en garde, mais il faut que tu saches qu'icy la manière d'entrer est plus tost de conseil que de règle. du surplus la première note du sujet étant une tenue très courte n'étant qu'une noire, cette sixte qui est pécante fait entendre clairement l'entrée du sujet et supplée au défaut de l'harmonie, tu dois à présent être satisfait.

Venons à présent à examiner le reste. considère la modulation formée sur le sujet, qui est continuée dans les parties supérieures, et observe la cadence faite en *fut-fa* badinée par le sujet qui entre après la pause du tenor. après cela les figures des notes en quelque manière changées afin de donner la possibilité à quelques parties que ce soit d'entrer avec le sujet.

dans une mesure quelle qu'onque ; et en suite on finit la fugue par la cadence finale

Le Disciple

Monsieur je vois par ce qui a été dit et fait qu'il ne faut jamais mettre la pause sans que le sujet ne suive tout de suite

Le Maître

Théodor la chose est ainsi, le sujet vieu redevient toujours nouveau parce qu'il demande à être répété aux autres parties après avoir mis la pause, prend donc le ton et tâche de faire la fugue à trois parties de la même manière sans t'inquiéter a quel intervalle tu feras la cadence parce qu'également on donne la faculté au sujet d'y entrer, mais au paravant il est nécessaire de te démontrer la cadence finale parce qu'elle se fait différemment dans ce modo cy que dans les autres modes.

Exemple

Le Disciple

M^r. Je vous présente cette fugue, je crains que vous ne trouviez à redire à cette même cadence faite en la

Le M^{re}

Théodor, il faut bannir la crainte, d'autant plus que tu as très bien fait cette cadence, et en chaîné au mieux le sujet dans la nature du

modo qui est très difficile par la restriction
du genre diatonique.

Passé à présent au ton de Fa, et aux autres.
Exemple de la fugue à trois parties

Handwritten musical score for page 38, featuring three staves of music in treble, alto, and bass clefs. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with asterisks.

Handwritten musical score for page 39, featuring three staves of music in treble, alto, and bass clefs. A section of the score is labeled "autre fugue" and is separated by a double bar line. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with asterisks.

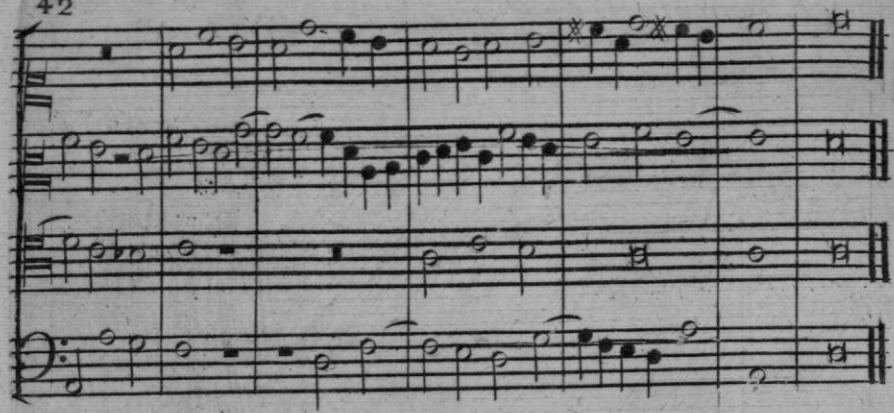
Le M^{tr}e

Mon ami, on ne saurait croire les progrès que produit la continuation de cette pratique, en faisant attention aux liaisons, et à la manière de faire bien chanter les parties.

Leçon de la fugue à 4 parties.

Quel est l'office de la 4^e partie: on la soumet au jugement du compositeur, pour... la faire entrer à près la première, seconde ou troisième partie, à l'endroit qu'il jugera le plus convenable, pour qu'elle ne nuise ni à la marche ni au chant des autres parties, et il vaut mieux attendre par quelque pause le lieu où son entrée puisse faire un bon effet en suivant les mêmes règles de la fugue à trois parties. les exemples suivans t'éclairciront le reste

Exemples de la fugue à quatre parties.



Le Disciple

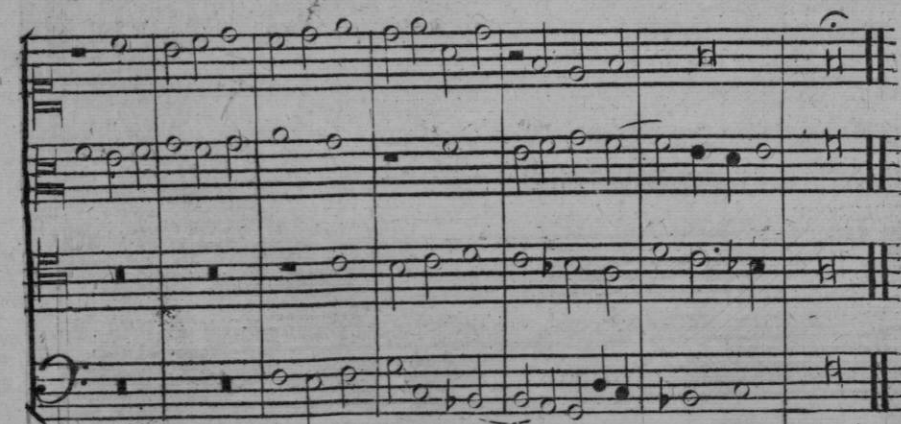
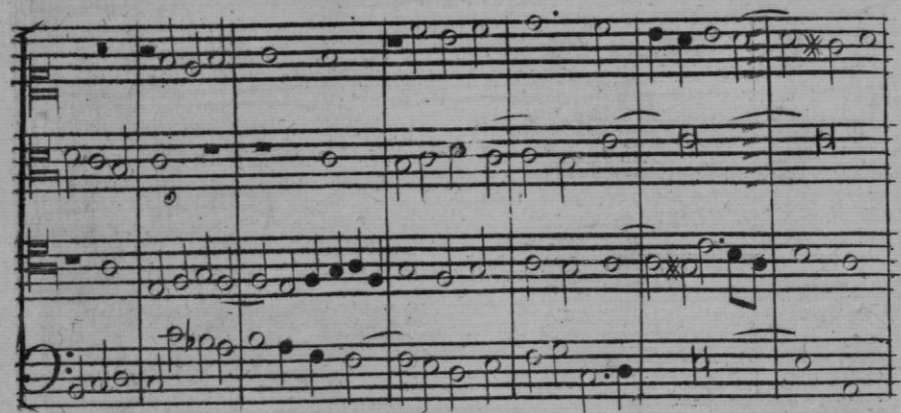
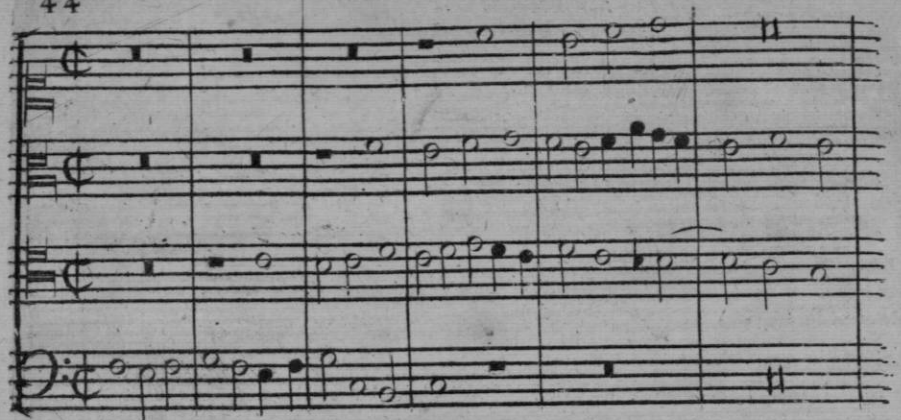
Monsieur à ce que je vois, il y a peu de différence entre la fugue à quatre parties d'avec celle à trois parties en ce que si ce n'est pas à la fin du sujet que la quatrième partie entre, on cherche à la faire entrer tout de suite après l'autre parties

Le M^{tre}

Théodor, La ressemblance qui te paraît exister entre la fugue à quatre parties et celle à trois, est vraie; mais dans celle à quatre parties, il est plus facile de remplir l'harmonie, et de renouveler à chaque instant le sujet, en y joignant quelques notes étrangères à la fin du sujet ce qui donne une vivacité étonnante.

Exemple de la fugue à 4 parties

A musical score for page 43, titled "Exemple de la fugue à 4 parties". It consists of four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and rests, illustrating the structure of a four-part fugue.



Théodor, avec ces méthodes faciles tu dois être assez instruit pour pouvoir faire les autres tons à ton particulier, et pour ne perdre pas de temps, passons aux fugues distinguées par l'ornement de plusieurs parties; et de plusieurs sujets; mais cela ne se peut sans auparavant avoir connoissance du contro ponto doppio, duquel nous allons parler.

Lecon du controponto doppio.

On entend par le contropunto doppio la composition artificielle qui se fait ainsi lorsque les même parties entr'elles peuvent se convertir mutuellement, et que la partie qui est alors supérieure devient par le renversement inférieure, desorte qu'hormis le renversement des parties, il n'y a rien de changé, mais par la variété multipliée de l'aigu et du grave, cette composition est excellente dans les fugues de plusieurs sujets en la réunissant avec la liaison; mais pour cela il faut avoir plusieurs explications, certains compositeurs établissent le contropunto doppio de la tierce, quarte, quinte, et sixte, octave, dixième, douzième; mais nous laisserons celles qui par la rigueur sont peut en usage.

⁴⁶
D'autres compositeurs conviennent de ne se servir seulement que de celles ci que nous suivrons comme plus en usage, et plus utiles à la composition. Contropunto à l'octave, à la dixième, à la douzième.

L'une et l'autre partie de ceux-ci, en s'abstenant de certaines consonances et dissonances, peuvent se transporter de leur endroit à d'autres intervalles, mais avant que je parle de ces espèces de contropunto, on doit avertir de ce qui suit

1^e. Il faut que les sujets entr'eux fassent un mouvement différent, avec lequel on puisse se facilement distinguer, ce qui se fait avec la différence des figures; c'est à dire, en attribuant à un sujet les notes de moindre valeur, et à l'autre les notes de plus grande valeur.

2^e. on ne doit point établir les sujets ensemble, ou dans le même temps, mais l'un après l'autre, avec le secours auparavant d'une pause à chacun. maintenant commençons le contropunto d'oppio à l'octave, comme plus facile et plus en usage.

Le contropunto doppio à l'octave est une composition établie qui renversant l'une ou l'autre des parties à l'octave, aigu ou grave, rendra l'harmonie plus favorable, selon la

⁴⁷
règle. de plus il faut s'abstenir de la quinte, et ne point procéder par saut à l'octave, il faut aussi se contenir dans les limites de l'octave, et pour plus grand éclaircissement de cela on verra par les numéros cy-après le renversement tant des consonances que des dissonances.

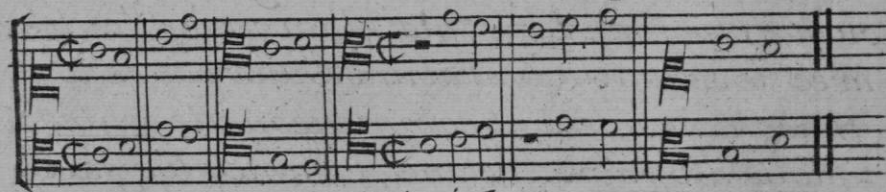
1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8

8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1

On doit observer ici que le renversement de l'unisson est l'octave, celui de la seconde est la septième, celui de la tierce est la sixte, celui de la quarte est la quinte, ainsi des autres. la raison pour laquelle on défend la quinte, est claire, c'est parceque son renversement forme la quarte qui est dissonance.

Ex. p.

Renversement de l'Octave aigu et grave.



Le Disciple

M^r. j'ai compris tout ce qui vient d'être dit, il me reste à savoir pourquoi on ne peut pas procéder par saut à l'octave, et pourquoi on doit se contenir dans les limites de l'octave.

Le M^{tr}e

Mon ami je te dirai que le renversement de l'octave est l'unisson, et qu'il a toujours été défendu d'y passer par saut, comme tu vas le voir par l'exemple de son renversement.

Exp.



Par conséquent tu feras bien d'éviter l'octave en battant la mesure, attendu que son renversement est l'unisson qui ne se tolère qu'à la faveur de la syncope, comme il a déjà été dit.

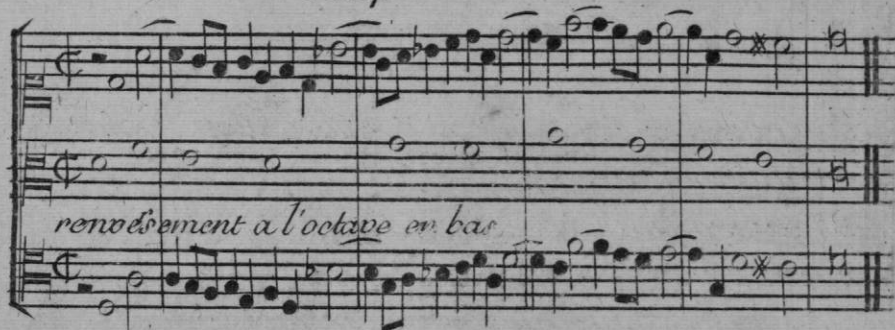
La raison pourquoi on ne doit point passer les limites de l'octave, c'est que le but du contropunto d'oppio par son renversement est de faire une harmonie différente et variée; qu'au contraire si tu sors des limites de l'octave, quoique les consonances composées se réduisent en simples, il résulte toujours la même harmonie, et cela ne change pas tant de nature que de situation, comme le sujet cy après le fait voir:



Par là tu vois que la dixième qui est tierce composée par son renversement devient tierce simple, que la neuvième qui est seconde composée devient seconde simple ainsi des autres, et qu'il n'y a d'autre différence que le changement de lieu.

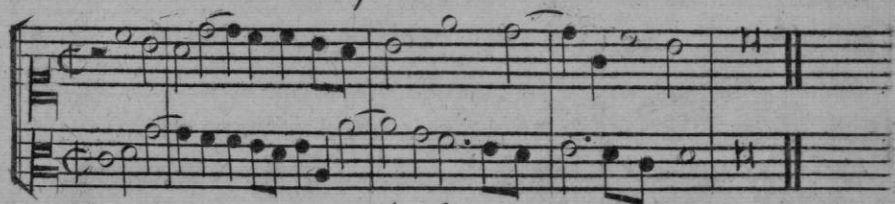
Voici à présent le 1^{er} exemple restreint avec l'obligation du contropunto d'oppio au dessus, et son renversement au dessous.

Exp.



Suit l'autre exemple sans l'obligation du contropunto d'oppio

Exp.



Son renversement à l'octave



⁵⁰ Par ces exemples, on voit que tout ce qui a été dit jusqu'à présent y est observé, que leur renversement est infailible, et se réunit favorablement avec les règles de la vraie composition.

Le contropunto du 1^{er} exemple est formé de manière que dans chaque commencement de mesure le mouvement contraire ou oblique y est employé, afin que l'on puisse y joindre la 3^e partie avec la translation du contropunto à la dixième au dessous.

Exp.

Dans l'exemple de ce contropunto, on voit qu'à chaque commencement de mesure le mouvement contraire ou oblique y est employé parce que dans le trio on peut le renverser en le mettant à la dixième en bas sans rien changer.

Exp.

Le Disciple

M^r. Je jouis merveilleusement de l'artifice de ce contropunto, et je vous prie instamment de m'apprendre comment ces exemples peuvent se bien régler, pour les mettre en pratique.

Le M^r.

Quoique j'aie voulu traiter premierement des autres espèces de ce genre, cependant pour complaire à ton désir, je vais prendre le sujet de la première fugue, et en y enchainant le contre sujet, je démontrerai comment on doit l'établir et le conduire par tout le courant de la fugue.

fugue à 4 parties avec l'artifice du contre sujet fondé par le contropunto d'oppio avec le renverse^{mt} de l'oct^{av}.

Exp.

Theodor, voilà l'usage du contropunto doppio et l'exemple que j'ay formé pour toi. observe le contre-sujet formé à l'unisson qui se réduit à l'octave par le renversement des sujets, de même que de nombrer 1. 2. 3. 4. 5. C'est à dire qu'il se retrouve dans les dernières parties, et après dans celle du milieu, toujours répondant à l'octave à son principal sujet, lesquels changemens forment une di-verse harmonie.

Le Disciple

M^r Dans cet exemple, on remarque que l'unisson

ne se change point en octave, mais bien en quinte et dixième 53

Le M^{re}

Mon ami, il a déjà été dit que les intervalles composés, quant à l'usage étaient les mêmes que les intervalles simples, de sorte que cette translation est permise à l'industrie pour donner lieu aux parties du milieu de faire leur chemin, et tu remarqueras dans le même exemple que le sujet principal est abandonné pour se prêter à cette marche, et le chant badine dans les parties avec le contre-sujet seulement pour se réunir à la fin.

Le Disciple

M^r J'admire avec surprise la composition de ces parties, mais n'aurait-on pas pu produire ce choc des parties avec l'un et l'autre sujet, et par ce moyen terminer la cadence finale?

Le M^{re}

Où on aurait pu le faire en changeant la valeur des unes et des autres figures comme oy-après

Observe Théodor qu'au lieu de deux blan-
 =ches j'ai mis deux noires ; que sans cela la
 chose n'aurait pas pu avoir lieu elles donnent
 la faculté au ténor et à la basse d'entrer à la
 troisième mesure du sujet, de manière que
 semblables fractions de figures employées
 dans telle chose, non seulement sont permi-
 =ses, mais encor aident beaucoup le com-
 =positeur ; de sorte que ces conversions de
 sujet au profit du contropunto doppio doi-
 =vent être observées, parceque si les sujets
 sont bien concertés, la fugue pourra se for-
 =mer facilement, et être continuée. à pré-
 =sent c'est à toi de continuer les autres fu-
 =gues avec l'ordre des modes, mais pour
 que la vérité de ce ci ai lieu, ce n'est pas
 toujours d'une même manière, c'est à di-
 =re, qu'il ne faut pas toujours faire entrer
 le contropunto dans la première mesure
 du sujet, mais par la qualité du sujet
 prinicipat, dans la seconde ou troisième
 mesure l'entrée du contro sujet se peut
 faire, ainsi que le commencement de la
 fugue suivante le démontrera.

Le Disciple

M^r n'y a-t'il rien autre chose de particulier
 à observer dans ce genre de composition?

Le M^{tr}e

Mon ami, le reste se doit tirer de ce qui a été dé-
 =jà dit des fugues simples et des règles communes
 du contropunto et il dépend de toi de choisir le ton,
 aussi bien que de prolonger la fugue par la
 diverse position du semi ton. tu peux faire les au-
 =tres tons en ton particulier. passons aux autres
 leçons du contropunto d'oppio à la dixième.

Leçon du contropunto d'oppio avec
 la translation à la dixième

Dans ce contropunto d'oppio à la dixième,
 en s'abstenant de certaines consonances et
 dissonances, on peut transporter l'une ou l'autre
 partie à la dixième aigue ou grave, sans chan-
 =ger aucune figure; mais, pour savoir de quels

intervalles on doit s'abstenir, il faut voir les nu-
= méros cy-après

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 01

10 . 9 . 8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1

Des quels numéros on voit qu'on ne doit point
faire deux tierces, ni deux dixièmes de suite
par mouvement semblable, parceque par leur
renversement il résulte des deux tierces de deux
octaves, et des deux dixièmes deux unissons.

Pareillement on défend deux sixtes parcequ'
= elles produir aient deux quintes. Il ne faut pas
faire de quarte par la liaison à la partie supé-
= rieure attendu que son renversement produit
la septième qui ne se pratique pas, comme on
l'a démontré par le passé. enfin on ne monte
pas jusqu'à la dixième. au reste, voi l'exemple
cy-après avec le chant obligé qui te servira de
regle.

Exemple

Son renversement à la dixième en laissant
le chant obligé à son même lieu

Exp.

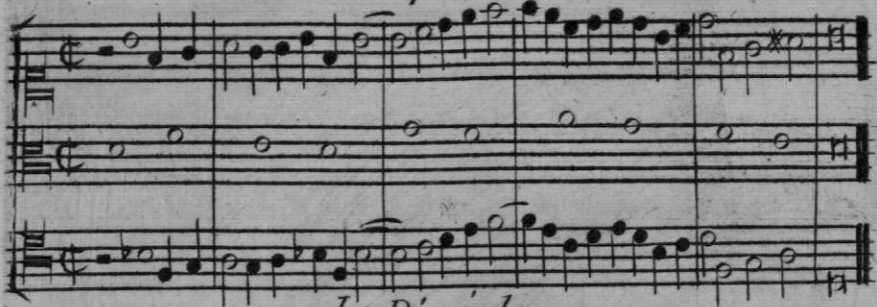
En haussant les parties d'une tierce, il en résul-
= tera la même harmonie.

Exp.

Le même chant obligé se peut chanter à trois
voix, en laissant les deux mêmes parties, en y ajou-
= tant le même chant obligé à la dixième en bas.

Exp.

Par la même raison on doit concevoir que le
premier exemple de ce genre de composition
peut se faire à trois parties, en y ajoutant à la
dixième en bas le contropunto qui est à la par-
= tie supérieure comme cy-après.

Exp.*Le Disciple*

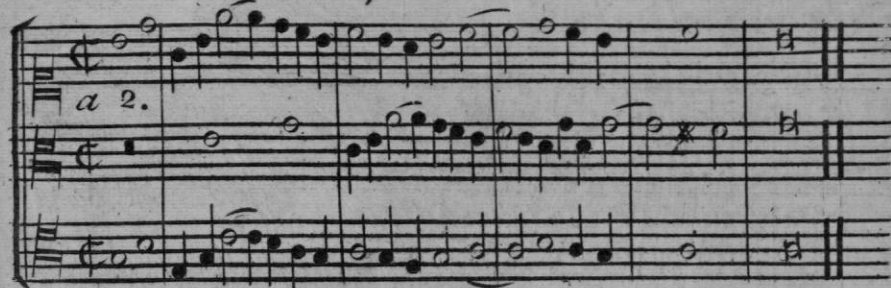
M^r ce genre de composition (puisqu'on peut faire la troisième partie, en mettant la partie supérieure à la dixième en bas) me fait croire que tout duo de cette espèce peut se convertir en trio, en y ajoutant cette partie supérieure à la dixième en bas.

Le M^{tr}e

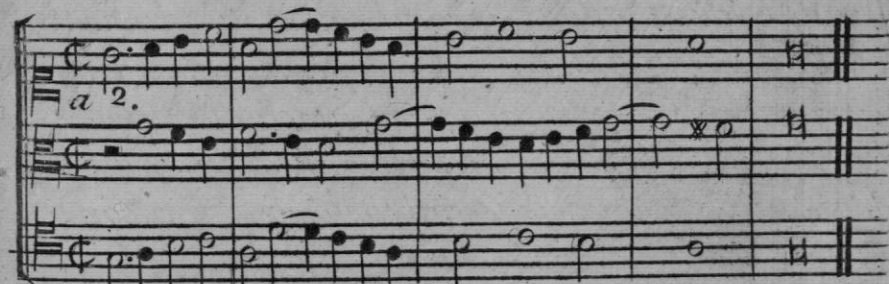
Théodor, cela est possible en observant tout ce qui t'a été recommandé de cette espèce et que chaque commencement de mesure ait le mouvement contraire ou oblique, comme tu peux le voir par les exemples cy-devant présentés je vais te donner deux exemples sans l'obligation du chant obligé afin que rien ne te soit caché de ce qui concerne ce genre de contrepoint.

Exp.

Mettant la partie du chant principal à la dixième en bas tu auras le trio libre de tous les sujets.

Exp.

En transportant le chant de cet exemple à l'octave en bas, et à la tierce au dessus, il fera le trio au parfait.

2^e Exemple

Tous ces exemples sont pour te laisser exercer à ton particulier, et te rendre ce genre de composition facile. y a-t-il quelque chose que tu ne comprends pas?

Le Disciple

M^r. on voit le renversement du chant obligé du premier exemple sortir au commencement et à la fin des limites du ton ou modo

Le M^{re}

Il est vrai, mon ami; il n'y a rien dans ce commencement qui appartienne au modo. au surplus ces exemples ne sont pas tant pour en faire usage que pour l'apprendre le renversement; de même qu'on ne doit pas employer tout de suite le renversement, ni le continuer jusqu'à la fin, mais après le sujet qui convient au ton. un autre sujet renversible peut s'introduire, et dans l'endroit que la prudence du compositeur jugera à propos, il pourra faire son renversement; et dans l'exemple de la fugue que nous donnerons ey-après, si l'on veut faire le renversement au commencement de la composition, on doit le commencer à la tierce, ou à l'unisson du ton, et dans ce cas-là la partie renversée se contiendra dans les limites du ton, comme le démontrera les exemples précédens qui sont sans le chant obligé.

Le Disciple

M^r. si l'on employe ce contropunto dans la composition à quatre parties, que faut-il faire à la 4^e parties?

Le M^{re}

Théodor, ou attendre par quelque pause, ou par

une longue modulation remplir le vide; ou le sujet pourra entrer par mouvement contraire, ou autre manière convenable. l'exemple suivant te servira de règle.

Exemple

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The second and third staves are instrumental lines with treble clefs. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music is in C major and features a melodic subject that is later inverted and used in counterpoint.

Il reste à démontrer comme ce contropunto se peut réduire en composant, ce que je vais faire, en prenant le sujet du premier modo de la fugue simple

Exp.

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music is in C major and features a melodic subject that is later inverted and used in counterpoint.

Le Disciple

Je vois M^r. que ce contre sujet peut se renverser à l'octave, et par conséquent appartenir au contropunto à l'octave.

Le M^{tr}e

Mon ami, quoique ce contropunto se puisse renverser à l'octave, néanmoins tu juges mal en ce que tu as oublié que dans le dernier exemple du contropunto à l'octave, ce contropunto, et celui à la dixième se peuvent unir ensemble, aussi bien que dans le dernier exemple de cette espèce, dans lequel nous travaillons à présent; mais avant que nous passions plus loin, je vais te démontrer que le dit sujet peut se renverser à la dixième, observe cy-après l'exemple

Exp.

Dans le quel exemple tu vois l'alto avec le contre sujet, et la Basse aller avec la pure dixième, faire le trio; et il en seroit de même si le contre sujet de la basse se haussait à l'octave, et se baissait d'une tierce; comme l'exemple suivant le fait voir.

de nouveau je vais te faire voir cette fugue de la même manière

Exemple

Théodor, voilà la fugue faite à la dixième, ou plutôt en faveur de ce contropunto, qui est forme pour l'exemple de tous les artistes de ce genre. je te laisse faire à ton particulier les autres modes ou ton^e qui restent à faire en prenant les sujets des fugues simple^s en attendant examine tous les endroits de cette fugue d'où est la translation; et si quelque chose t'embarasse, montre le moi !

Le Disciple

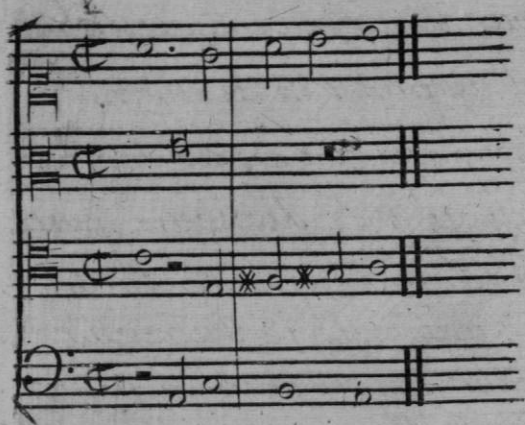
M^r les exemples des numéros 1. 2. 3. me paraiss

sent, ne pas, s'accomoder à la nature du contropunto d'oppio à la dixième, parceque le contre sujet va par tierce et par sixte, et non par dixième, comme la nature de ce contropunto le demande

Le M^r

Mon ami, il n'importe pas, si ces exemples ne sont point formés par la vraie raison de contropunto, parceque si l'on met les exemples du modo cy-après, qui est-ce qui ne voit pas qu'il répondrait à ce contropunto?

Exp



Mais le tenor
dans le numé-
ros 1. et l'alto
dans le numé-
ros 2. ne peu-
vent pas arri-
ver jus qu'à la
dixième.

Il a fallu mettre la tierce en bas ; et pour
le numéros 3. on a été obligé de se con-
duire, comme l'on a fait par la conjonc-
tion des parties, ce qui s'entend pour
les numéros 4 et 5

Le Disciple

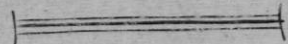
Mais, M^r. vous avez dit ailleurs qu'il fal-
loit assujettir le sujet avec la pauve ; ce-
pendant on n'en voit point l'exécution
dans ces endroits antécédens

Le M^r.

J'ai dit ce qui doit être entendue pour

les sujet qui vont par mouvement sembla-
ble au renversé ; mais ne vois tu pas le
contre sujet être renversé, ou aller par
mouvement contraire, et que non-seule-
ment cela est permis, mais encor qu'il
en résulte une grande variété dans
la composition ? au reste je t'avertis
qu'il faut apporter une grande pru-
dence à cette composition, parcequ'outre
les choses qui appartiennent à la nature
de ce contropunto, il faut disposer les
parties pour qu'elles ne passent pas les
lignes, ou que la composition ne reste pas
vuide d'harmonie.

Leçon du contropunto doppio à la douzième



Le contropunto d'oppio à la douzième est une
composition dans laquelle une ou deux ou plus
de parties peuvent se renverser à la douzième
enaigu ou grave ; mais il faut savoir de quels in-
tervalles on peut se servir, et de ceux
dont on doit s'abstenir. Ce qui se va voir
par la numération suivante.

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 . 12 .
12 . 11 . 10 . 9 . 8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1 .

De façon que tous les intervalles sont placés dans cette table; de sorte que la septième sauvée par la sixte n'est point d'usage dans ce contropunto. au surplus on ne doit point passer la 12^{me}. Ce contropunto se peut chanter à deux voix, à trois, et à quatre, et de plusieurs manières à chacune desquelles il faut prescrire des règles.

Le second contropunto à la douzième à 2 parties

Il n'y a rien de plus particulier dans ce contropunto, si non ce qui a été dit de ne point se servir de la sixte ni de la septième sauvée par la sixte. mais on peut renverser une, deux ou plus de parties à la douzième aigu ou grave en outre tous les mouvement peuvent y être employés, c'est à dire, le mouvement semblable, oblique et contraire. voyez l'exemple cy après.

Exp.

Le Disciple

M^r pourquoi avez-vous fini la partie du chant en 5. et non en 8

Le M^{tr}e

Cela a été fait afin que la translation à la 12^{eme}

puisse finir plus convenablement à son ton, quoique dans le contropunto d'oppio il ne soit point défendu de faire aller la partie renversée hors de son ton. a présent tu peux renverser la partie du chant à la douzième grave, en y mettant quelques bémols, afin que les intervalles correspondent bien à la partie du chant principal, et sans changer de place le chant principal.

Exemple

Cette translation a été faite par règle; mais on la peut faire d'une autre manière, en transportant le chant principal à la quinte aiguë, et le contropunto à l'octave grave, comme l'exemple cy après le démontre.

Exp.

Le Disciple

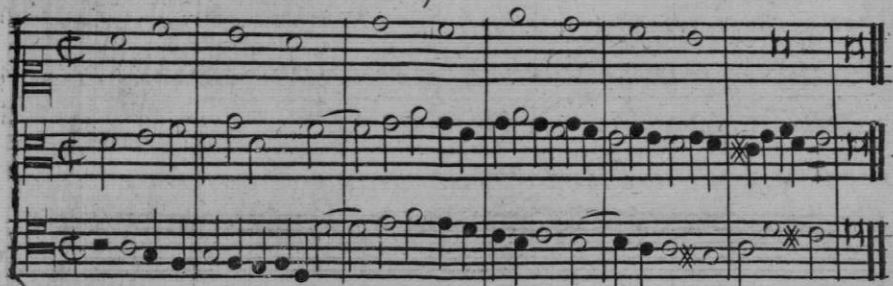
M^r on voit que cet exemple n'est pas fini dans son ton

Le M^{tr}e

Théodor, il a été dit cy devant que cette composition

avoit ce privilège ; mais le La n'est pas impropre ou tonde Re ; et dans une composition à plusieurs parties, on peut à la fin d'une modulation former la cadence du ton.

Exp.



Exemple du contropunto à la deuxième reversible en trio, en y joignant le contropunto à la dixième

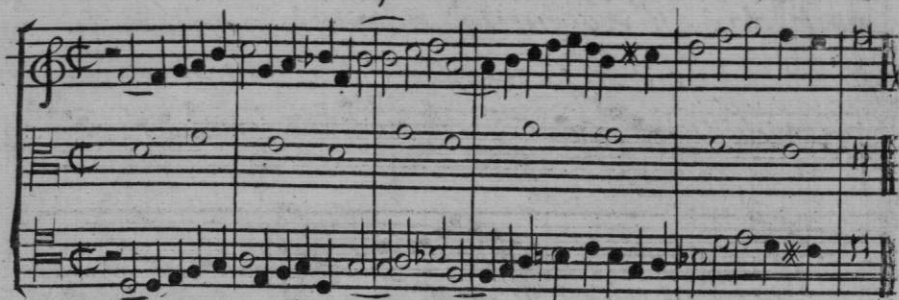
Exp.



A présent le chant principal restant à sa place, et renversant le contropunto à la deuxième grave, et transportant ce même contropunto à la dixième aigue, on fera le trio.

l'exemple

Exp.



Le Disciple

M^r: que doit-on observer dans ce contropunto de deux parties, afin que nous passions au trio ?

Le M^re

hors les règles de ce contropunto, on doit faire attention que la partie transportée à la deuxième se contienne dans les limites du ton ; et depuis le commencement jusqu'à la quante, on procédera par mouvement contraire ou oblique, en évitant les liaisons des dissonances, et de cette manière tu auras le trio.

Le Disciple

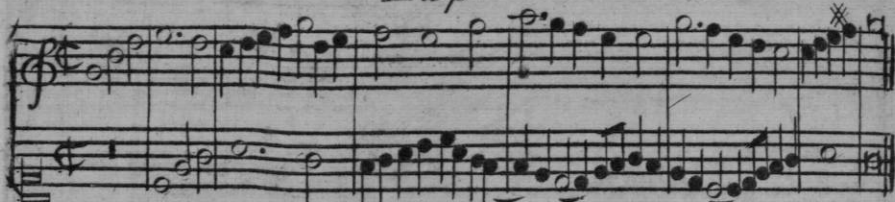
M^r: on voit quelque chose de dur dans les modulations des exemples précédens.

Le M^re

Mon ami, c'est vrai, et cela arrive dans les tons où la tierce est mineure, et par la translation des parties avec la rigueur du chant principal et du ton. on doit le tolérer ; mais cela est différent dans les compositions libres, et sans

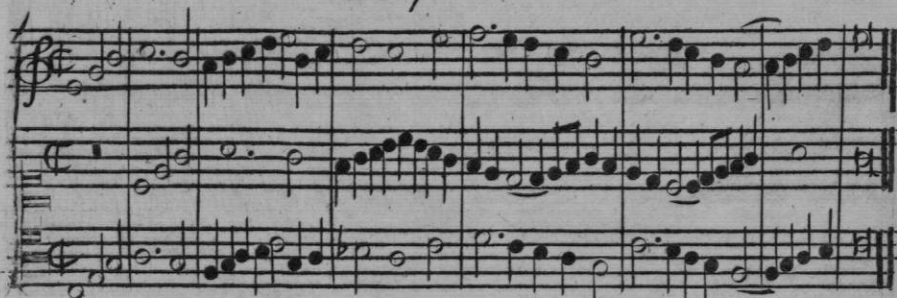
l'obligation du chant principal, comme l'on voit dans l'exemple suivant.

Exp.



avec la translation des parties de la maniere qu'il a été démontré dans le premier exemple, il se convertit en trio.

Exp.

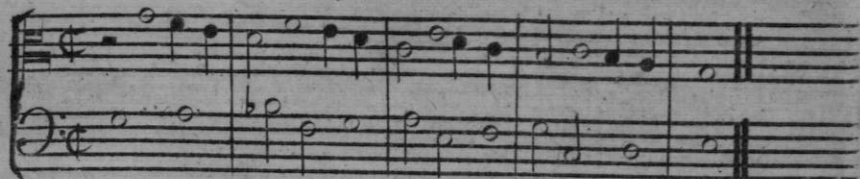


après ent je me ressouviens d'avoir dit dans le commencement de ce contropunto qu'il ne pouvait pas se faire sans l'exclusion des sixtes, ce qui doit être entendu des sixtes non préparées, mais les sixtes syncopées peuvent y être admises, comme le fait voir l'exemple suivant

Exp



La translation à la douzième en bas
Exp.



Je démontrerai avec les exemples, et non vulgairement ce qui a été dit de ces trois espèces de contropunto d'oppio; comme cette espèce jointe avec deux, trois ou quatre parties peut aller avec l'harmonie.

Premièrement en douzième.

Exp.



La partie du chant transportée à la douzième



La partie du chant transportée à la 10^e grave



74
 La partie du chant transportée à la 10^e grave, et la même transportée en octave aiguë fera le même trio, et une différente harmonie.

Exp.

d'une autre manière

Exp.

Le disciple) Oh! M^r quelle merveille de variations et de différentes manières!

75
 Le M^r

Theodor, je t'ai démontré l'excellence de l'usage du contrap^o. d'oppio, et que l'on doit beaucoup observer cette merveilleuse variété qui vient du contropunto à la douzième, sans autre consonance que la quinte et l'octave par mouvement contraire, et la tierce par mouvement oblique; de sorte que du contropunto à la 12^{em} on peut extraire le contropunto à l'octave, et celui à la dixième, avec le bon effet de tant de prodigieuses variations.

Exp.

a 2. en octave

Certainement si tu fais aller le premier chant avec le tenor, et le second chant avec la basse, tu auras le quatuor au parfait.

voyés l'exemple suivant

Exemple

Ainsi tu vois combien est grand le profit de ce genre de contropoints, et que de ces deux parties bien concertées, on forme le trio, et le quatuor, ce qui doit beaucoup t'encourager à t'y perfectionner.

Le Disciple

M^r je ferai tout mon possible pour parvenir à cette merveilleuse perfection.

Le M^r

Ici il faut démontrer comme la composition

peut se renverser sans liaison aux dissonances par mouvement contraire. Le renversement peut se faire de deux manières, par mouvement contraire simple, et par mouvement contraire renversé. Celle par mouvement contraire simple se fait quand les notes se renversent par mouvement contraire; l'autre renversement se fait quand les notes vont en montant, et puis après qu'elles redescendent, sans faire attention aux semi-tons

Exp

pour que ce renversement par mouvement contraire soit plus clair je laisse le mouvement contraire simple, et je renverse l'autre en trio dans l'exemple cy-après.

Exp.

Le Disciple

M^r cette invention est admirable, et l'on peut indirectement renverser telle composition que ce soit

Le M^{tr}e

Théodor, celle-ci seulement est, comme j'ai dit, sans liaison de dissonances; mais par la nature des modes et des sujets, la translation quelque fois devient bonne, et quelque fois mauvaise; c'est pour quoi il faut user pour s'en servir d'une grande prudence. mais vois la fugue cy-après

Exp.

Théodor, examine celle-ci.

Exp.

The musical score on page 80 consists of four systems of staves. Each system contains a vocal line (soprano, alto, tenor, and bass) and a basso continuo line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Le Disciple

*M^r. Je suis si étourdi de ces grandes mer-
=veilles que je n'ose me flatter de jamais pou-
=voir parvenir à en faire autant.*

Le M^r.^e

*Mon ami, ne t'épouvante pas! la chose n'est
pas si difficile qu'elle te paraît, et en te sou-
=venant de tout ce qui a été dit, et repassant
souvent les exemples cy-devant, tu y parvi-
=endras, mais auparavant il faut connoître
le sujet dans le chant obligé, et observer*

*les règles du contropunto, et la douceur de
la modulation. Il y a une autre manière d'établir
le sujet en le prenant du même chant obligé,
note par note, ou autre chose qui lui ressem-
=ble, en syncopant quelque figure, comme tu
vois dans l'exemple qui suit.*

Ex^p.

The musical score on page 81, labeled 'Ex.p.', shows a variation of the subject from page 80. It features the same four systems of staves (vocal and basso continuo). The variation is achieved by syncopating the subject's figures, as indicated in the text. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

*De cette manière et autre le sujet peut se
mettre par la qualité du chant principal, en
observant ce qui a été dit cy-devant, afin qu'à
quelque endroit à propos le chant principal
puisse entrer, je t'ai tenu jusqu'à présent dans
ce chemin étroit, dur et pénible, par les liens
du chant principal, et les bornes du genre dia-
=tonique, parce que sans cela tu n'aurais ja-
=mais eu la vraie connaissance de cet art. à
présent je te laisse la liberté d'établir les su-
=jets à ton gré, et à ton idée dans le genre*

mixte plus étendu, et moins difficile, et sans l'obligation du chant principal, tu pourras te servir de l'un et de l'autre genre avec les moindres figures, aussi bien que des sujets irréguliers, et les transpositions.

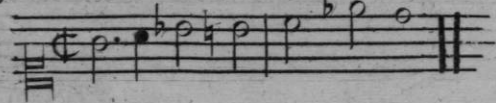
Le Disciple

M^r je me réjouis beaucoup d'être sorti de ce lieu; mais avant que j'aille plus loin, vous m'avez promis de me démontrer comment l'on renverse le mouvement, en montant, conjointement avec celui qui descend

Le M^re

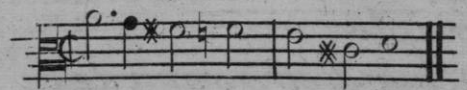
Mon ami, mon intention est de le faire, et de plus de te donner une autre règle hors du genre diatonique pour renverser les sujets dans la composition, et les réunir par la variété des figures tirées de la règle commune du contrepoint, c'est-à-dire, du mouvement contraire renversé dans le genre mixte. Il suffit de voir si le mi contre fa, autrement dit, si le ton contre le semi-ton se peut changer par le fa contre le mi, sans faire attention à la règle cy-devant écrite pour le genre diatonique, ce qui se manifestera par l'exemple cy-après

Ex^p.



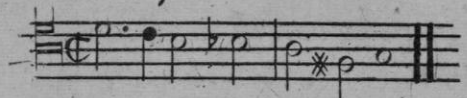
Par la force des règles données pour le genre diatonique, le 1^{er} exemple du renversement par mouvement contraire devrait être renversé comme ceci

Ex^p.



mais ce renversement, en regard au ton sur lequel ce sujet a été donné, sera plus convenable de cette manière.

Ex^p.



Le commencement et la fin de ce renversement contraire consistent dans les limites du ton. Je démontrerai semblable règle par les liaisons de la fugue,

Exemple

*De cette maniere en alterant le sujet retto,
Autrement dit, en montant, le sujet contraire*

*par la variété ne ferait pas tant désirer la com-
-position, au surplus observe l'industrie avec
laquelle il a été fait par quelques moindres figu-
-res, pour faire aller le sujet retto en semble
avec le sujet contraire.*

Le Disciple

*Mais, M^r, la premiere fugue ne paraît pas
être fondée dans le contropunto d'oppio,*

Le M^{tr}e

*Non, mon ami, parceque je pense avoir
assez traité cette matiere; et j'ai voulu seu-
-lement démontrer comment le sujet retto
devait s'unir avec son sujet contraire, mais
si quelqu'un désire de faire par le seul
bénéfice du contropunto d'oppio, il peut le
faire comme l'on verra dans la fugue
suivante.*

Exp.

fugue formée avec trois sujet

De sorte que voici la manière de former les fugues de trois sujet, desquels le second est formé du contropunto d'oppio à l'octave, et le troisième du contropunto à la 12^{ème} primo on doit observer le sujet quel qu'il soit avec la valeur des notes; et par le différent mouvement ces sujets seront plus faciles à concevoir, 2^o. on doit voir d'où le sujet entre à la 10^{me}, et les autres parties entr'elles ne doivent point faire de sixte, car sans cela la révolution

ne subsisteroit pas, tertio, il faut avertir que par l'entrée d'un nouveau sujet, la modulation n'est pas continuée ce qui se tolere, mais la cinquième partie aux figures de trois sujets, donne plus de facilité et de repos aux parties.

Le Disciple

M^r. je vous prie de me démontrer les figures des variations et les figures irrégulières

Le M^re

Dans l'instant Théodore, tu vas être satisfait.
Leçon des figures de la variation et de l'anticipation.

La variation n'est qu'une diminution de la note précédente par saut de tierce
E xp.

Cet exemple fait voir clairement la variation tirée des règles communes du contropunto, et qu'il faut ne s'en servir qu'en y réfléchissant parcequ'elle va de la consonance

à la dissonance, et de nouveau de la disson-
-ance à la dissonance, ce qui ne s'admet pas
dans le contropunto, mais dans d'autres
compositions vulgaires et permises. en voi-
-ci plusieurs

Exp.

Ceux-ci n'ôtent pas la substance à la com-
-position vulgaire; mais il y en a peu d'autres
qui ne nuisent à la substance de la composition

Exp.

figure de l'Anticipation,

L'anticipation est quand la valeur de la
note antécédente va à la suivante avant
son tems

Exemple.

Ce peu d'exemples suffit pour faire voir
la variation; et même aujourd'hui les com-
-positeurs n'en ont pas besoin; il n'y a
pas de bon musicien qui ne la connoisse,
et à cet égard ils sont pires que les charlatans.

Le Disciple

M^r. semblables variations sont donc
séparées des règles de la composition;
et ont pris là leur origine?

BIBLIOTHEQUE
MUSIQUE
DE LA VILLE

Le M^{re}

Sur les choses cy-devant dites, on observe que les chanteurs, non contents des diminutions régulières, ont inventé les autres, pour faire valoir leur flexible gosier, et mériter des applaudissemens; et Dieu voulut qu'ils se contentassent de varier, et non d'ôter toute la substance de l'harmonie, ce qui donne tant de peine aux compositeurs. A présent, mon ami, je te laisse travailler à ton particulier; et quand tu auras mis en pratique tout ce que nous avons traité, tu seras un habile compositeur.

Comme tous les auteurs ont parlé des modulations, c'est-à-dire de la manière d'aller d'un ton dans un autre, et que personne n'a donné des règles fixes à ce sujet parce que tout le monde sait que cela est arbitraire; qu'un chacun prend le chemin qu'il juge à propos; et que l'on peut aller dans tous les tons, excepté à la septième du ton; encor y peut-on aller en prenant des précautions. mais pour ne laisser rien à désirer au lecteur, je fais faire par le maître de musique du conservatoire Royal de Naples quelques exemples qui sont

voir comment l'on peut aller d'un ton à l'autre, et à celui que l'on veut en suivant ces marches. ⁹¹

Exemple

The musical examples illustrate chromatic modulation in C major. Each example consists of a treble and bass staff in common time. Example 1 shows a chromatic scale in the treble staff with asterisks on the notes G# and F# in the bass staff. Example 2 shows a chromatic scale in the treble staff with asterisks on the notes G# and F# in the bass staff. Example 3 shows a chromatic scale in the treble staff with asterisks on the notes G# and F# in the bass staff. Example 4 shows a chromatic scale in the treble staff with asterisks on the notes G# and F# in the bass staff.

5^e

6^e

This system contains the first two measures of the piece. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in common time. The first measure (5^e) shows a simple melody in the treble and a bass line. The second measure (6^e) continues the melody and bass line.

7^e

8^e

danw celui ci on va dans tous les tons

This system contains measures 7 and 8. The lyrics "danw celui ci on va dans tous les tons" are written below the treble staff. The music features a more complex melody with some accidentals (sharps) in the treble staff.

9^e

10^e

autre de meme

This system contains measures 9 and 10. The lyrics "autre de meme" are written below the treble staff. The melody continues with similar rhythmic patterns and some accidentals.

This system contains measures 11 and 12. The melody in the treble staff shows a continuation of the previous system's themes, with some chromatic movement.

This system contains measures 13 and 14. The bass line becomes more active, and the treble staff continues with a melodic line.

This system contains the final two measures (15 and 16) of the piece. The music concludes with a final cadence in both staves.

FIN