



Cours

DE CONTREPOINT

et de Fugue

PAR

L. CHERUBINI

Membre de l'Institut de France

Directeur du CONSERVATOIRE de Musique

Officier de la Légion d'honneur &c.

Cet Ouvrage est adopté pour l'Enseignement
dans les Classes du Conservatoire.

Prix net. 20^{fr}



2^{ME} EDITION

Paris AU MÈNESTREL 2 bis r. Vivienne
HEUGEL et C^{ie} EDITEURS
Pour la France et l'Étranger.



10

COURS DE CONTRE-POINT

ET FUGUE.

INTRODUCTION.

En commençant ce Cours, je suppose l'Elève déjà instruit dans la Théorie des accords et par conséquent de l'harmonie. Je lui fais donc entreprendre sur le champ le contre-point rigoureux, non celui qui suivait la tonalité du Plain-chant et qu'ont pratiqué les anciens Compositeurs, mais le contre-point rigoureux moderne, c'est-à-dire suivant la tonalité actuelle, ce qui amenera l'Elève insensiblement à se rendre familier l'art de faire la Fugue, qui est le fondement de la composition. Il est nécessaire que l'Elève soit contraint de suivre des préceptes sévères, afin que par la suite composant dans un système libre, il sache comment et pourquoi son génie, s'il en a, l'aura obligé de s'affranchir souvent de la rigueur des premières règles. C'est en s'asservissant d'abord à la sévérité de ces règles qu'il saura ensuite éviter prudemment l'abus des licences; c'est avec ce travail aussi, qu'il pourra se former, dans le style convenable au genre fugué, et ce style est le plus difficile à acquérir. J'engage donc l'Elève qui se destine à la composition, à lire, et même à copier le plus qu'il pourra, avec attention, et raisonnement, les ouvrages des Compositeurs classiques surtout, et quelquefois aussi ceux des Compositeurs médiocres, pour apprendre des premiers, comment il faut faire pour bien composer, et des autres, comment il faut éviter de donner dans le travers. Par ces observations fréquemment répétées, l'Elève en s'habituant à exercer l'oreille par la vue, se formera progressivement le style, le sentiment et le goût.

Le jeune compositeur, qui aura suivi avec soin les instructions contenues dans ce cours d'étude, une fois parvenu à la fugue, n'aura plus besoin de leçons, il pourra écrire avec pureté dans tous les styles, et il lui sera facile en étudiant les formes des différens genres de composition, d'exprimer convenablement ses pensées et de produire l'effet qu'il désire.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

DES CONSONNANCES QU'ON DOIT EMPLOYER DANS LE CONTRE-POINT RIGOUREUX.

Les anciens Compositeurs, depuis Gui d'Arezzo n'ont admis que deux consonnances PARFAITES l'8^{ve} et la 5^{ve} inaltérée et deux consonnances IMPARFAITES la 3^{ve} et la 6^{ve}.

Les premières sont appelées parfaites parcequ'elles sont inaltérables.

Les secondes sont nommées imparfaites, parcequ'elles sont sujettes à être altérées c'est-à-dire qu'elles peuvent être ou majeures, ou mineures.

DES DISSONNANCES À EMPLOYER DANS LE CONTRE-POINT RIGOUREUX.

Les Dissonances sont la 2^{de}, la 4^{te}, la 7^{me} et la 9^{me}. Ces dissonances ne peuvent s'employer que préparées par une consonnance, et résolues par une autre, à moins qu'elles ne soient passagères, ce dont nous parlerons plus loin.

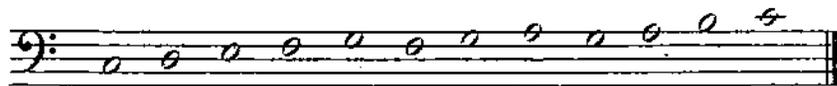
La Quinte diminuée, et la Quarte augmentée ou Triton ont été rejetées par les anciens; on ne doit donc les employer dans le contre-point rigoureux que comme dissonances passagères.

OBSERVATION. Je répèterai une fois pour toutes, qu'en disant contre-point rigoureux moderne je n'ai entendu appliquer ce dernier mot qu'à la Tonalité, mais que, quant aux accords, j'ai employé seulement ceux qu'on rencontre dans les anciens auteurs, c'est-à-dire, l'accord de tierce et quinte, celui de tierce et sixte, et les dissonances que nous venons de mentionner. Ce n'est qu'en traitant la fugue, que l'Elève pourra se donner plus de latitude.

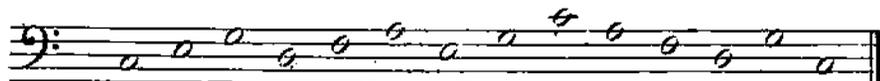
DES DIVERS MOUVEMENTS.

Par le mot MOUVEMENT on entend définir la marche progressive d'un son à un autre son, soit mélodiquement dans une seule partie, soit harmoniquement ou plusieurs parties à la fois.

Mélodiquement, on appelle MOUVEMENT CONJOINT une succession de sons procédant graduellement, ainsi:

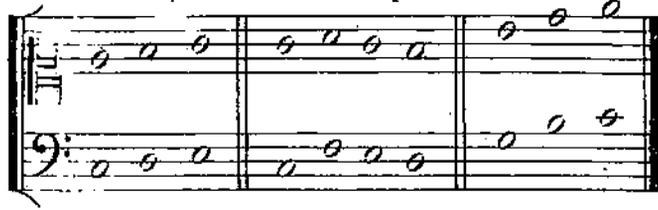


On dit MOUVEMENT DISJOINT quand les sons se succèdent par intervalles.



Harmoniquement, on nomme mouvement DIRECT, DROIT, ou semblable la marche de deux ou de plusieurs parties montant ou descendant dans le même sens.

Mouvement direct à 2 parties.



Mouvement direct à 5 parties.

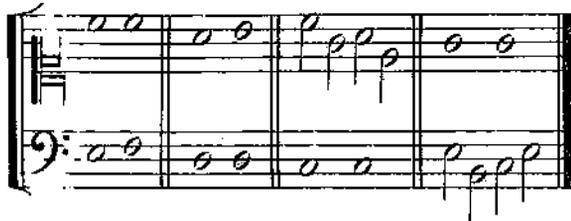


Le MOUVEMENT CONTRAIRE a lieu, lorsqu'une partie monte tandis que l'autre descend.



Lorsqu'une ou plusieurs parties montent ou descendent, tandis qu'une ou plusieurs autres parties restent immobiles, le mouvement est OBLIQUE.

à 2 parties.



à 3 parties.



à 4 parties.



Le plus élégant de ces trois mouvemens est le mouvement contraire; le mouvement oblique tient le second rang; on doit se servir très peu du mouvement direct, parcequ'il amène des inconveniens qu'on fera voir par la suite.

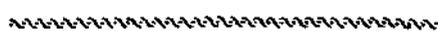
Nous ajouterons ici, que dans toutes les espèces de Contrepoints dont nous allons parler, ainsi que dans la Fugue, l'Elève doit écrire pour des voix et non pour des instrumens. Il doit donc se conformer à l'étendue naturelle des différens genres de voix.

Il y trouvera l'avantage d'apprendre à produire des effets avec les voix seules, étude difficile et peut-être trop négligée, et il se trouvera ensuite bien plus à l'aise, lorsqu'il écrira pour des instrumens, et que par conséquent, il ne sera plus obligé de se renfermer dans les limites des voix.

CONTRE-POINT À DEUX PARTIES

Le contre point à deux parties est le plus rigoureux, soit dans l'ancien système, soit dans le système moderne. La raison en est simple; moins on a de difficultés à vaincre, plus les règles sont sévères. Deux seules parties n'offrent pas autant d'entraves, qu'un plus grand nombre de parties marchant ensemble; de manière que la rigueur de ce genre de composition diminue à mesure que la quantité des parties augmente.

PREMIÈRE ESPÈCE ——— NOTE CONTRE NOTE



RÈGLE I.^{re}

Il faut commencer par une consonnance parfaite, et terminer de même; de manière que la 1.^{re} mesure peut être en 5.^{te} ou en 8.^{ve} (OU UNISSON) et que la dernière mesure doit être simplement en 8.^{ve} ou en unisson. Nous ferons observer ici une fois pour toutes que par 5.^{te} nous entendons aussi la douzième, par 8.^{ve} la quinzième, suivant les distances relatives des voix que l'on emploie: il est clair qu'il en est de même pour tous les intervalles qui peuvent être doublés ou même triplés.

Première mesure.
Dernière mesure.

RÈGLE II.^{me}

Les parties doivent marcher toujours par consonnances, en tâchant d'éviter l'unisson excepté à la première et à la dernière mesure.

OBSERVATION. Le but principal, étant de produire de l'harmonie, l'unisson est défendu parcequ'il n'en produit aucune. Il n'en est pas de même à l'égard de l'octave; quoique celle-ci soit à peu près dans le même cas que l'autre, la différence d'effet qui existe entre le grave et l'aigu, la rend moins nulle et plus harmonieuse que l'unisson.

RÈGLE III.^{me}

Il est permis quelquefois de faire passer la partie supérieure, audessous de la partie inférieure, en observant toutefois d'être toujours en consonnance, et de ne pas faire durer longtemps ce moyen, qui est permis ou pour sortir d'un cas embarrassant, ou pour bien faire chanter les parties puisque, comme nous venons de le dire, l'élève doit écrire pour des voix.

Les + indiquent les endroits où la partie supérieure passe sous la partie inférieure. Je ne saurais assez cependant recommander de n'employer ce moyen qu'avec réserve.

RÈGLE IV.^{me}

On ne doit jamais faire succéder plusieurs consonnances parfaites de la même dénomination: à telle élévation que ce soit. Par conséquent deux quintes et deux octaves de suite sont défendues.

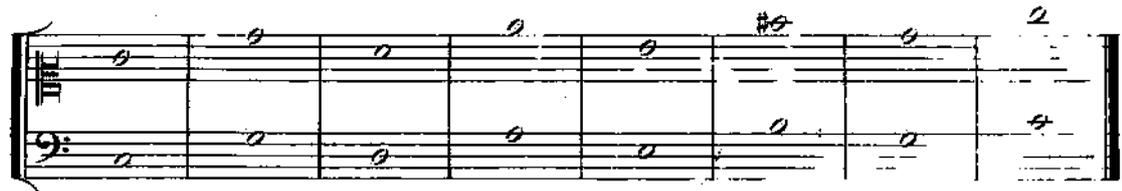
Cette défense est applicable à toute sorte de composition rigoureuse, à deux parties, comme à plusieurs.

OBSERVATION. Une suite d'octaves rend l'harmonie presque nulle, une suite de quintes forme discordance, parceque la partie supérieure marche dans un ton, en même tems que la partie inférieure marche dans un autre.

Par exemple, si à la gamme d'UT on ajoute une partie supérieure qui fasse entendre la quinte inaltérée à chaque mesure, ainsi:



Il en résultera, qu'une partie sera en UT, tandis que l'autre sera en SOL. C'est de ce double concours de mode, que naît la discordance et par conséquent la défense d'employer plusieurs quintes de suite, quand même le mouvement des parties au lieu d'être conjoint, serait disjoint, la discordance n'en existerait pas moins.



Voilà l'un des inconvénients du mouvement direct, que nous avons promis plus haut, de faire appercevoir.

Les quintes de suite ont été, et sont encore tolérées par mouvement contraire parceque si elles sont de la même nature le mouvement les fait changer d'espèce.



Par cet exemple on voit que l'une est une Douzième, et que l'autre est une Quinte, ce qui change la thèse. Cependant, il est défendu d'user de cette permission dans le contre-point à deux parties, surtout note contre note; ce moyen est toléré dans les parties du milieu en composant à quatre voix lorsqu'on est dans l'embarras de bien faire marcher les parties.

L'élève pourra rencontrer dans des ouvrages de composition libre, c'est-à-dire dans les opéras, les symphonies, etc, des quintes de suite, mais ces licences ne sont tolérées que dans ce genre de composition.

RÈGLE V.^{me}

Il est interdit de passer à une consonnance parfaite par mouvement direct, excepté lorsqu'une des deux parties procède par DEMI TON. Cette exception est tolérée.

EXEMPLE I.

Mouvements défendus

EXEMPLE II.

Mouvement toléré,
parceque l'une des deux
parties marche par DEMI TON

Les mouvemens du 1.^{er} Exemple sont défendus, parcequ'en supposant qu'on remplisse les distances formées par les intervalles, avec des notes de moindre valeur en montant ou en descendant, il en résulterait ou deux 5^{tes}, ou deux 8^{tes}; c'est ce qu'on appelle deux 5^{tes} ou deux 8^{tes} cachées.

EXEMPLE AVEC DES INTERVALLES REMPLIS PAR DES NOIRES.

OBSERVATION. Cette règle semble d'abord mal fondée, car l'intervention des noires n'étant pas écrite par le compositeur, les deux quintes ou les deux octaves n'existent pas sensiblement. Mais le chanteur peut ajouter ces noires, et pour lors les deux quintes ou les deux octaves se font entendre clairement. Les anciens compositeurs pour parer à l'inconvénient qui résulterait de la permission inconsidérée que peut se donner un chanteur, ont défendu d'aller à la consonnance parfaite par mouvement direct. la règle de se servir préférentiellement du mouvement contraire est donc excellente, puisqu'elle préserve de tomber dans l'inconvénient, même caché, dont le mouvement direct est la cause. cette règle fait encore voir un inconvénient de plus occasionné par le mouvement direct.

Quant au mouvement toléré, indiqué à l'Exemple II, le cas est différent, car en remplissant de même par des noires les espaces marqués par les intervalles, il en résulte à la vérité deux 5^{tes}, mais l'une est DIMINUÉE et l'autre JUSTE.

EXEMPLE II. AVEC DES NOIRES.

Ces deux 5^{tes} sont tolérées parcequ'elles ne sont point de même nature, et que la discordance

dont nous avons parlé, qui résulte des quintes inaltérées de suite, n'a plus lieu dans le cas présent. Les vieux compositeurs ont cependant évité ce moyen dans le contre-point à deux parties; ce n'est que dans la composition à plusieurs voix, qu'ils l'ont pratiqué dans l'une des parties du milieu, pour sortir de quelque endroit embarrassant.

RÈGLE VI.^m

Tous les mouvements doivent être Diatoniques ou Naturels, pour ce qui concerne la mélodie; et le mouvement conjoint convient mieux au style du contre-point rigoureux que le mouvement disjoint. D'après cela les mouvements de SECONDE MAJEURE et MINEURE, de TIERCE MAJEURE et MINEURE, de QUARTE INALTERÉE, de QUINTE INALTERÉE, de SIXTE MINEURE et d'OCTAVE, sont permis tant en montant qu'en descendant. Les mouvements de QUARTE AUGMENTÉE, ou TRITON, de QUINTE DIMINUÉE, et de SEPTIÈME MAJEURE et MINEURE, sont expressément défendus tant en montant qu'en descendant.

OBSERVATION. Cette règle est fort sage; et les anciens maîtres avaient d'autant plus de raison de s'y conformer, qu'ils écrivaient pour des voix seules, sans accompagnement; ils obtenaient ainsi une mélodie facile et correcte; les intervalles, ou les mouvements défendus, l'auraient rendue difficile à entonner. — Du reste on s'est beaucoup éloigné de cette règle dans les compositions modernes.

Quant aux mouvements qui doivent être employés à l'égard d'une partie respectivement à l'autre, c'est comme nous l'avons déjà dit, le mouvement CONTRAIRE qui doit être préféré à l'OBLIQUE, et celui-ci au DIRECT; on doit employer très peu ce dernier, car en observant même toutes les règles qui sont faites pour parer aux inconvénients qui en naissent si on l'employait beaucoup, on tomberait dans un autre inconvénient qui ne serait pas contre les règles, mais contre le goût, le style, et la variété des consonnances; puisque par ce mouvement on aurait une longue suite de tierces, ou de sixtes, ce qui deviendrait trop puéril et monotone.



Cet exemple offre partout les mêmes consonnances, le même mouvement, et par conséquent toujours le même effet.

OBSERVATION. On peut faire jusqu'à trois tierces, ou trois sixtes de suite tout au plus; aller au delà de ce nombre serait toucher dans les défauts précités.

RÈGLE VII^m

On doit éviter toujours entre les parties la fausse relation d'OCTAVE, et celle de TRITON. ces deux relations sont d'un effet dur à l'oreille surtout celle de l'OCTAVE.

OBSERVATIONS.

Relation, signifie le rapport immédiat qu'ont entre eux, deux sons, successifs ou simultanés. Ce rapport est considéré d'après la nature de l'intervalle formé par les deux sons, de manière que la relation est juste quand l'intervalle est juste; elle est fautive lorsqu'il y a altération augmentée ou diminuée. Parmi les fausses relations on ne compte comme telles dans l'harmonie, que celles dont les deux sons ne peuvent appartenir également au ton dans le quel on est. L'octave diminuée, ou augmentée est une fautive relation en mélodie comme en harmonie, de quelque manière que l'on s'en serve. On peut atténuer l'effet désagréable qu'elle produit, mais non le détruire entièrement. Il est donc défendu d'employer ce mouvement en mélodie

Fausses relations d'8^v diminuée et d'8^v augmentée.



En harmonie, l'usage de ces octaves frappées simultanément et prolongées quelque tems est impraticable.



Il y a des compositeurs modernes qui se permettent cependant de l'employer de la manière suivante.



Ils ne considèrent pour lors l'Ut ♭ et l'Ut # que comme des altérations passagères, et comme des notes de peu de valeur frappées dans le tems faible de la mesure. C'est une très grande licence qui n'est à peine tolérée que dans un genre de composition fort libre, mais on doit la rejeter dans le contre-point rigoureux. Il existe un autre cas, dans le quel on peut encourir la fautive relation d'octave dans l'harmonie, entre deux accords différents; la voici:

EXEMPLE I.



EXEMPLE II.



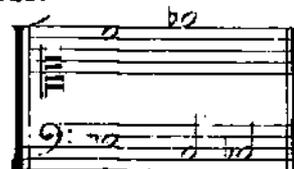
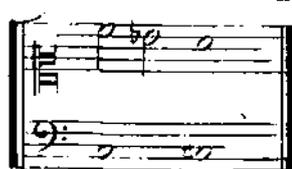
L'Ut naturel du 1^{er} Ex: placé dans le premier accord à la partie supérieure, est discordant avec l'Ut # placé dans le second accord à la partie inférieure. Si l'on consulte à ce sujet le sens de l'ouïe, on conviendra que rien ne peut détruire en ce cas, l'impression que l'oreille a reçu du son d'Ut naturel, parcequ'elle dure encore au moment où le son d'Ut # vient la frapper, ce qui produit à peu près le même effet que si ces deux sons étaient simultanés. Si l'on consulte la raison à son tour, on concluera que la discordance de ces deux sons dérive de leur incohérence, et du faux rapport qui existe entre eux, puisque l'Ut naturel et l'Ut # appartiennent chacun à deux modes différents, et que les accords qui les renferment séparément, ne peuvent pas se succéder l'un à l'autre disposés tels qu'ils sont disposés ici, à moins que d'autres accords intermédiaires et relatifs en les liant ensemble, ne fassent disparaître la fautive relation. Ce que je viens de dire par rapport au premier Exemple doit être appliqué à l'Ex. II.

Pour rendre l'effet moins dur dans la succession de ces deux accords, puisqu'il est impossible de le détruire entièrement, il faut tâcher de trouver un moyen atténuant sans employer d'autres accords. Le moyen est simple; il faut faire en sorte que la partie qui a frappé l'Ut naturel fasse entendre ensuite l'Ut altéré.

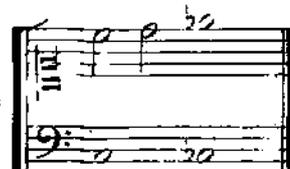
EXEMPLES.



ou bien



ou bien



Par ces moyens simples, et d'autres expédients à peu près pareils, on parviendra à atténuer ou faire en quelque sorte disparaître l'impression désagréable de cette relation, parceque l'oreille n'étant plus pour lors blessée aussi immédiatement qu'elle l'était, s'habitue par degré à recevoir l'impression de la fausse relation. Cependant dans les études du contre-point rigoureux moderne, il faudra éviter autant que possible ce mouvement chromatique.

Le *Triton* est dans la mélodie toujours une fausse relation, outre qu'il est un mouvement défendu (Voyez la Règle 6.)

Cet intervalle produit aussi une fausse relation en harmonie surtout à deux parties dans le contre-point de la première espèce lorsqu'on dispose ces parties de façon à ce que cet intervalle soit à découvert.

Cet intervalle est à découvert dans le cas, où les deux sons dont il est composé se font entendre l'un après l'autre dans les deux parties, et que les accords qui les renferment ne peuvent appartenir au même ton, soit par leur nature soit par leur manière de se succéder.

EXEMPLE.



Il faut chercher à éviter tout à fait ces sortes de relations, dans le contre-point à deux voix surtout, et si l'on ne peut les éviter, tâcher du moins de les masquer, en disposant la partie qui fait le contre-point, de manière à ce que l'un des deux sons qui forment le Triton se trouve supprimé, soit qu'on change, ou que l'on conserve les mêmes accords.

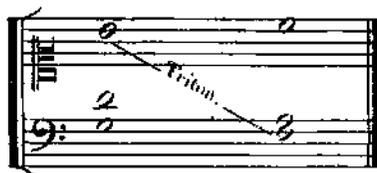
EXEMPLE.



A l'aide de ces corrections, la relation est en partie, ou tout à fait éclipse. Dans les autres espèces de contre-point, comme on le verra, il est plus aisé que dans celle-ci d'éviter la fausse relation de Triton.

Il reste maintenant à démontrer comment et pourquoi le Triton est une fausse relation en harmonie. Ce que je vais dire sert également pour le contre-point à deux, comme pour celui à plusieurs parties, et je place ici cette démonstration pour n'être plus obligé par la suite, d'en parler d'une manière aussi détaillée.

Pour expliquer donc la cause de cette fausse relation, je prends l'accord parfait majeur de *Sol*, et je fais succéder immédiatement celui de *Fa* également parfait majeur.



La succession de ces deux accords fait naître à l'instant la fausse relation de Triton.

1^o Parceque le premier accord, en supposant qu'il soit considéré comme appartenant au ton d'*Ut* tend naturellement à aller à la tonique ou au relatif mineur *La*, et non à la sous-dominante.

2^o En supposant d'un autre côté que ce même accord appartienne au mode de *Sol*, l'accord de *Fa* naturel qui suit, lui devient étranger puisqu'il faudrait que le *Fa* fut \sharp pour que l'analogie entre ces deux accords existât et qu'en outre ce *Fa* \sharp devrait porter l'accord de Sixte.

3^o Par la même raison, si l'on considérait le second accord comme appartenant au ton d'*Ut*, ou au ton de *Fa*, dans la première hypothèse il demanderait à être suivi et non précédé de l'accord de *Sol*, et dans le second cas le *Si* naturel de l'accord de *Sol* lui devient nécessairement et évidemment étranger, car par analogie ce *Si* devrait être bémol. Ainsi donc le *Fa* et le *Si* étant en contradiction ouverte l'un par l'autre, et l'un avec l'autre, la relation qui en résulte est fausse.

Par conséquent toutes les successions d'accords, dont l'une renfermerait un *Ba* et l'autre un *Si*, et vice versa amèneront indubitablement la fausse relation de *Triton*. Voici une suite d'accords, qui donnent toujours cette relation et qui produisent par conséquent un effet très dur.



RÈGLE VIII.^m

Excepté à la première, et à la dernière mesure, on doit dans le cours de la composition, employer tant qu'on le peut les consonnances imparfaites de préférence aux parfaites. Le but de cette règle est de produire de l'harmonie par le moyen des consonnances imparfaites, qui sont plus harmonieuses que les autres. Cependant l'usage de beaucoup de consonnances imparfaites de la même dénomination entrainerait dans l'abus que j'ai fait appercevoir à la règle 6.^m ce qu'il faut éviter soigneusement. On doit donc savoir entremêler avec gout et discernement les consonnances parfaites et imparfaites pour donner de l'harmonie au contre-point.

EXEMPLES.

Chant donné

Chant donné

Ces exemples sont conformes aux règles du contre-point rigoureux de la première espèce. Les consonnances imparfaites sont employées avec variété et plus que les consonnances parfaites. Les mouvemens direct, contraire et oblique, sont bien ménagés; la fausse relation de triton est évitée: et la mélodie marche toujours diatoniquement d'une manière facile et élégante.

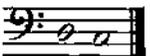
OBSERVATIONS.

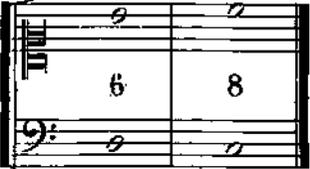
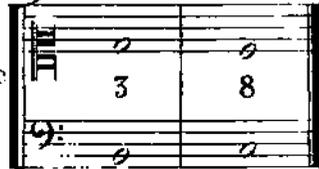
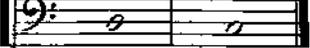
Pour mettre en pratique toutes les règles que nous venons de donner, l'élève recevra de son professeur un *Chant*, qu'il placera d'abord à la basse, et sur le quel il composera autant de chants différents qu'il en pourra trouver, en employant tour-à-tour les voix de Soprano de Contralto et de Tenor. Il placera ensuite ce *Chant* à la partie supérieure, et composera plusieurs Basses.

Ce chant, que l'élève reçoit du professeur, se nomme *Chant donné* ou *Plain-chant*, la partie composée par l'élève se nomme *Contre-point*.

On trouvera à la fin de ce traité des *Chants donnés* variés, pour toutes les espèces, et qui donneront à l'élève les moyens d'employer toutes les ressources du contre-point.

En transportant le *Chant donné* dans la partie supérieure, l'élève devra employer la voix dans laquelle ce plain-chant sera le mieux placé, et quelquefois, il sera obligé de le transposer de ton, pour employer les différentes voix sans en outrepasser les limites.

Les deux dernières mesures du *Chant donné* devant toujours marcher de la seconde note du ton à la Tonique; par exemple pour le ton d'*Ut*  il faut qu'à l'avant dernière mesure la partie qui fait le contre-point soit toujours en *Sixte majeure*, et la dernière mesure en *Octave*, si le chant donné est à la Basse; et s'il est au *Dessus*, l'avant dernière mesure de la partie du contre-point sera en *Tierce mineure*, et la dernière mesure en *Octave*. Voici l'exemple.

Contre-point.		Chant donné transporté dans la partie supérieure	
Chant donné.		Contre-point.	

Avant de terminer la première espèce de contre-point, je vais dire un mot touchant les modulations, et mes observations sur ce sujet seront applicables à toute sorte de contre-point rigoureux.

On ne doit moduler dans un morceau quelconque, que dans les tons qu'offrent les sons de la gamme qui établit le mode.

Donnons d'abord la gamme d'*Ut* mode majeur, on ne pourra moduler qu'en *sol* majeur, en *la* relatif mineur, en *fa* majeur et en *re* mineur, encore ne faut-il toucher qu'en passant le ton de *fa* parcequ'il affaiblit le ton principal à cause du *si* \flat qui en détruit la note sensible, il faut traiter de même le ton de *re* par la même raison que le ton de *fa*, et de plus parcequ'il détruit la tonique, par l'*ut* \sharp qui est la sensible de ce ton. On peut moduler aussi en *mi* mineur, mais il ne faut pas non plus y rester, encore moins que dans les deux tons ci-dessus, à cause du *fa* \sharp et du *re* \sharp qu'il introduit avec lui. Le ton de *si* est proscrit parcequ'il n'a pas de 5^{te} inaltérée.

Donnons maintenant la gamme de *la* mineur relatif d'*ut*. Il faut moduler d'abord en *ut* maj; et toucher en passant les tons de *fa* maj; et de *re* min: celui de *mi* mineur peut être prolongé. Le ton de *si* est proscrit dans ce mode par la même raison que dans le mode d'*ut*.

Toutes ces modulations sont naturelles et analogues au mode principal. C'est l'usage, et l'étude qui fournissent ensuite les moyens d'amener tous ces tons d'une manière douce et raisonnée.

CONTRE-POINT À DEUX PARTIES.

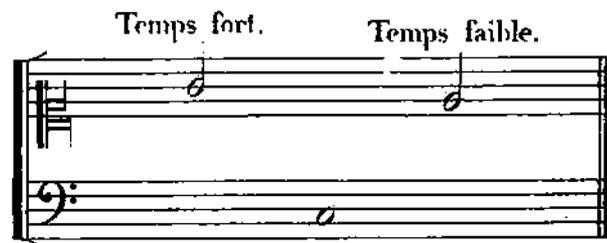
SECONDE ESPECE — DEUX NOTES CONTRE UNE.



RÈGLE I.^{re}

Dans cette espèce de contre-point, on doit placer deux Blanches sur chaque Ronde du chant donné, excepté à la dernière mesure où l'on doit toujours mettre une Ronde contre une Ronde.

Le premier temps de la mesure qu'occupe une blanche, s'appelle TEMPS FORT; et le second temps occupé de même par une autre blanche, s'appelle TEMPS FAIBLE.



RÈGLE II.^{me}

Le TEMPS FORT doit être en consonnance, il est des cas où l'on peut faire différemment, c'est-à-dire employer la dissonance au TEMPS FORT, mais c'est dans les cas difficiles, soit pour éviter que le mouvement de la mélodie soit par trop disjoint, soit pour parer à d'autres inconvénients.

Le TEMPS FAIBLE peut comporter une consonnance, ou bien une dissonance, pourvu que celle-ci se trouve entre deux consonnances, et que le mouvement de la mélodie soit conjoint. Pour lors cette dissonance s'appelle PASSAGÈRE.

EXEMPLES.

	Note contre Note.	Deux notes contre une.		Note contre Note.	Deux notes contre une.
1			4		
2			5		
3			6		

RÈGLE III^m

LES TEMPS FORTS ne sont point soumis dans cette espèce à la règle 4.^m de la première espèce, pourvu toute fois que l'infraction à la dite règle soit corrigée par le temps faible, je m'explique.

- 1.^o Que les temps faibles frappent une autre consonnance.
- 2.^o Qu'on passe du temps fort au temps faible par un intervalle plus grand qu'une Tierce.
- 3.^o Qu'on procède enfin du temps fort au temps faible suivant par mouvement contraire.

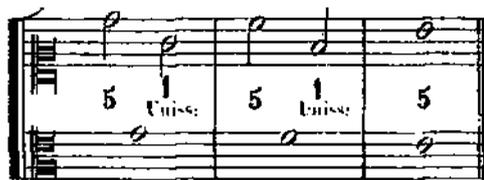
ÉPREUVES.

Voyons maintenant si en remplissant les conditions prescrites, on peut sauver plusieurs Quintes de suite.

Faute selon la règle 4.^e de la 1.^{re} Espèce.



Suivant les conditions de la présente règle on ne peut arranger la mélodie que comme cela.....



Car il est défendu de faire de cette manière.



Il résulte donc de ces deux moyens, que les Quintes ne sont point sauvées; premièrement, parceque, dans la première épreuve, l'Unisson qui se trouve aux temps faibles, ne peut à cause de sa nullité, ni atténuer, ni détruire le sentiment de la Quinte qui le précède, ni de celle qui le suit; secondement, parceque, dans la seconde épreuve, l'intervalle de Tierce qui existe entre le temps fort et le temps faible, est trop petit, pour opérer l'effet qu'on souhaite.

Il est un moyen par le quel on peut sauver selon la règle plusieurs Quintes de suite, le voici:



Mais ce moyen est dur et hasardé, attendu que du premier temps faible au second temps fort il existe un mouvement défendu dans la mélodie par la règle 6.^m de la première espèce. Cet expédient n'est donc propre qu'à sauver deux Quintes de suite seulement et pas plus; encore faut-il choisir les cas où la mélodie et l'harmonie ne pèchent contre aucune règle.

Examinons à présent si à la faveur des conditions prescrites on peut sauver plusieurs Octaves de suite.

ÉPREUVES.

Faute selon la règle 4.^e de la 1.^{re} Espèce.



Suivant la première règle on ne peut employer les moyens ci-joints.....



On remplit toutes les conditions de cette manière, et les Octaves sont sauvées, dumoins selon la règle.....



Cependant ce moyen n'est pas encore exempt de reproche, puisque pour sauver plusieurs Octaves, on a même deux Quintes dans les deux tems faibles qui se succèdent, et quoique tout ce qui se fait sur un tems faible ne soit pas regardé avec autant de rigueur, les deux Quintes qui s'y trouvent ne sont pas moins sensibles à l'oreille.

Les exemples suivans sont meilleurs, parcequ'ils n'offrent pas un pareil inconvénient, et ils ne rachètent pas une faute par une autre.



J'observerai néanmoins, que cette façon de sauver soit deux Quintes, soit deux Octaves, à été regardée par les anciens rigoristes, comme une licence répréhensible, dans le contre-point à deux parties. Je suis du même avis et je pense que deux tems forts de suite en Quinte ou en Octave, quelque soit la note intermédiaire. qu'on place au tems faible, ne détruit pas totalement l'impression produite par les deux Quintes, ou par les deux Octaves, à moins cependant que le mouvement ne soit très lent, car pour lors chaque tems étant près pour une mesure entière, les tems faibles peuvent être comptés par le sentiment, comme autant de tems forts. Le raisonnement toutefois est spécieux, et ne doit pas faire loi.

Je conclus donc que l'on ne doit user de la présente règle que lorsqu'on compose à plus de deux parties, ou bien ne l'employer dans cette espèce que très rarement, et pour se tirer de quelque cas embarrassant.

J'ai fait toutes ces remarques et ces épreuves au sujet des deux Quintes et des deux Octaves, moins pour prouver par mes exemples qu'on peut les sauver d'une manière positive, que pour démontrer la faiblesse de cette règle, que je regarde même comme ajoutée aux règles sévères des anciens auteurs classiques. Malgré sa faiblesse elle peut néanmoins être de quelque utilité.

RÈGLE IV.^{me}

Dans le contre-point de la présente espèce, on a la faculté de faire un seul accord à chaque mesure, ou d'en pratiquer deux. En conséquence, lorsqu'il s'agira d'un seul accord, il faut que chaque Blanche marque une consonnance différente, mais qu'elles appartiennent toutes deux au même accord.



Et dans le cas de deux accords, le temps fort sera occupé par une consonnance appartenant à un accord, et le temps faible marquera à son tour une autre consonnance appartenant à un accord différent.



RÈGLE V.^{me}

À deux notes contre une, il est plus aisé d'éviter entièrement la fausse relation de TRITON, et cette facilité nait de la faculté qu'on a de partager la mesure en deux accords différents.

EXEMPLE.

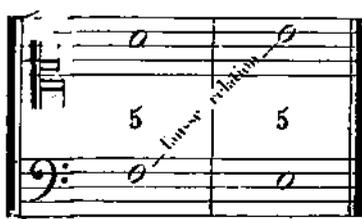


Manière de l'éviter.



L'accord de $\frac{6}{3}$ placé entre les accords parfaits de MI et de FA suffit pour détruire l'effet de la fausse relation. L'exemple suivant offre de même un moyen semblable pour l'éviter.

EXEMPLE.



Manière de l'éviter.



RÈGLE VI.^m

Dans cette espèce de contre-point, soit que celui-ci se trouve dans la partie supérieure ou qu'il soit dans la partie inférieure, on peut, à la place du temps fort de la première mesure, mettre une demi-pause au lieu d'une note, pourvu que le temps faible soit en consonnance parfaite.

Chant donné.

Chant donné.

Cette manière est plus élégante que si les deux parties commençaient en même tems.

RÈGLE VII.^m

On permet dans la première espèce le mouvement disjoint de Sixte mineure; dans la seconde espèce, on ne doit l'employer que lorsque les parties par la nature et l'élevation du chant donné, se trouveraient trop rapprochées, et que l'on serait embarrassé pour les éloigner autrement que par ce mouvement. Il est permis de même dans des cas semblables, comme dans la première espèce, de croiser les parties, c'est-à-dire de faire passer une partie au dessus ou au dessous de l'autre.

Tous les autres mouvements permis dans la 1^{re} espèce, sont maintenus dans l'espèce présente.

OBSERVATION. On défend en quelque sorte ici, le saut de Sixte mineure, parceque cet intervalle étant plus difficile à entonner que tous les autres intervalles permis, surtout en montant, il le devient encore davantage dans cette espèce, où l'on a des notes de moindre valeur, qui donnent moins de tems pour préparer l'intonation que les notes d'une valeur plus grande.

RÈGLE VIII.^m

Lorsque le chant donné est dans la partie inférieure, et qu'il se termine en descendant de la seconde note du ton à la tonique (RE UT dans le ton d'UT) le contre-point à l'avant dernière mesure doit être (autant que possible) en QUINTE AU TEMS FORT, et en SIXTE MAJEURE AU TEMS FAIBLE.

EXEMPLE.

Chant donné

Et quand le chant donné est placé dans la partie supérieure, le contre-point doit être (autant que faire se peut) en QUINTE au TEMS FORT, et en TIERCE au TEMS FAIBLE.

EXEMPLE.



Cette règle est une conséquence de ce que l'on a dit, au sujet des deux dernières mesures d'un chant donné dans les observations que l'on a placées à la fin du contre-point de la première espèce.

OBSERVATIONS.

Toutes les autres règles de la première espèce qui peuvent être nécessaires à l'espèce présente, sont maintenues ici dans toute leur rigueur. Il est donc inutile d'en reparler, et je laisse à l'élève, le soin de les consulter, ou de voir par l'expérience qu'il a déjà acquise, les cas où ces règles seront faites pour le guider.

Voici maintenant l'exemple d'une leçon de la seconde espèce, afin que l'élève puisse voir d'un coup d'œil, comment il faut qu'il se conduise.

On observera dans le 1^{er} exemple, à l'endroit où il y a une + qu'au lieu de placer la dissonance au *tems faible* selon la règle 2^o elle se trouve placée au *tems fort*. Comme j'ai dit qu'on pouvait quelquefois employer ce moyen, je l'ai pratiqué exprès ici pour en donner un exemple. J'aurais pu faire différemment, mais, en mettant la dissonance au *tems fort*, j'obtiens un chant plus facile et plus élégant, et voilà l'une des raisons, qui peuvent justifier cette contravention à la règle. En travaillant, l'élève rencontrera d'autres cas, où ce moyen pourra être employé. En parcourant ces exemples on verra comment le contre-point doit marcher, pour que toutes les règles soient observées, et pour que la mélodie soit facile, et dans le style qui convient à ce genre de composition.

CONTRE-POINT À DEUX PARTIES

TROISIÈME ESPÈCE — QUATRE NOIRES CONTRE UNE RONDE.



RÈGLE I^{re}

Dans cette espèce de contre-point, chacun des deux tems de la mesure, le fort ainsi que le faible, sont divisées par deux noires.

Pour se conformer au style des anciens Compositeurs, il faut, à l'égard des noires, pratiquer autant que faire se peut le mouvement conjoint, de préférence au mouvement disjoint.

RÈGLE II^{me}

La première noire du tems fort doit être toujours en consonnance; la seconde, la troisième, et la quatrième noire peut être alternativement consonnante, ou dissonnante, pourvu que chaque dissonnance se trouve entre deux consonnances, et que la mélodie marche par mouvement conjoint, tant en montant, qu'en descendant.

EXEMPLES.

Lorsqu'on fait procéder le contre-point par mouvement disjoint, il faut que les sons qui marchent par ce mouvement soient tous consonnants.

EXEMPLES.

En examinant ces exemples, on y trouvera deux fois l'unisson; cela semble une faute au premier abord, mais dans cette espèce, l'unisson est permis, à cause du peu de valeur qu'ont les notes; excepté pourtant au commencement de la mesure.

DISGRESSION SUPPLEMENTAIRE.

Lorsque la seconde noire du premier tems et même de chaque tems est dissonnante, les anciens contre-pointistes passaient quelquefois à la consonnance par un mouvement de tierce, ascendant ou descendant.

EXEMPLES.

Par les exemples multipliés de cette exception à la Règle que l'on rencontre dans les auteurs Classiques, et l'usage réitéré que ceux-ci en ont fait, on pourrait croire que l'on doit convertir cette licence en précepte. Mais à quoi servirait la règle présente si l'on admettait un moyen qui la détruit? je préfère donc qu'une telle licence ne doit être ni admise ni tolérée dans le contre-point rigoureux. J'ai voulu mettre sous les yeux des élèves ces différents passages des vieux compositeurs, afin qu'ils sachent à quoi s'en tenir, lorsqu'en examinant les ouvrages des Classiques, ils rencontreront les endroits où cette licence aura été pratiquée. Il n'y a pas de tradition qui nous ait transmis la raison pour la quelle ces mêmes classiques ont dérogé à la règle d'une manière aussi fautive. Je ne conçois pas pourquoi au lieu de faire ainsi:

Ils n'ont pas aimé mieux suivre la règle en faisant

ainsi que dans le cas suivant.

ou l'on pouvait faire ainsi:

Voilà dans ce dernier exemple deux dissonnances qui se suivent et qui portent atteinte à la règle; mais il est permis dans certains cas d'en user ainsi, pourvu que ces dissonnances se suivent par mouvement conjoint; on rencontrera quelquefois de pareils endroits où l'on sera forcé de pratiquer deux dissonnances de suite. Pour revenir à ce que je disais plus haut, je ne vois aucune raison qui excuse les classiques, d'avoir employé les dissonnances disjointes, si ce n'est que pour avoir plus de variété, et considérant le peu de valeur qu'ont les noires ils faisaient sauter la dissonnance d'un intervalle de tierce, qui est le plus petit après celui de seconde et par conséquent plus aisé à entonner.

RÈGLE III.^{me}

Ni une seule noire, ni deux, ni quelquefois même trois noires dans le contre-point à deux parties, ne sauvent deux quintes ou deux octaves, quoiqu'on emploie dans certains cas le mouvement contraire, et le saut plus grand qu'une tierce.

Exemple d'une noire

Exemple de deux noires

Exemple de trois noires

RÈGLE IV.^{me}

Si l'on a défendu dans les espèces précédentes de contre-point à deux parties, les sauts de sixte majeure, et même mineure, et ceux de Triton et de fausse Quinte, ils sont encore plus fortement défendus dans l'espèce présente, à cause du peu de valeur des notes, et du peu de tems que la voix aurait à préparer et à saisir l'intonation des intervalles durs.

Il faut éviter aussi comme dur à entonner, et désagréable à l'oreille, l'intervalle de Triton, quand même on le parcourrait en le remplissant par des sons conjoints, soit en montant, soit en descendant.

EXEMPLES.

La dureté de ces passages provient de ce que le SI et le FA se trouvent toujours dans les élévations extrêmes du grave et de l'aigu de la mélodie, et comme les sons des extrémités sont plus appréciés par l'oreille que les sons intermédiaires, il s'en suit que l'oreille dans les cas que nous venons d'exposer, éprouve l'apreté du Triton, sans que les autres sons puissent ni l'effacer totalement, ni même l'atténuer.

Il est des cas où le Triton, en montant et en descendant par des notes graduées, peut se pratiquer sans l'inconvénient que l'exemple ci-dessus vient de signaler. C'est lorsque les deux sons qui forment l'intervalle de Triton ne se trouvent point aux deux extrémités de la mélodie, et sont ainsi contenus dans une série de sons conjoints.

EXEMPLE.

On voit dans ces deux exemples, que le Triton est caché entre deux sons extrêmes d'un effet très doux, et que par ce moyen l'impression désagréable qu'il produit est beaucoup moins sensible, si elle n'est pas tout-à-fait détruite.

RÈGLE V.^{me}

Dans cette espèce de contre-point, on peut, à l'exemple de l'espèce précédente, employer un silence à la première mesure de la partie qui fait le contre-point; ce silence ne sera pas plus long qu'un soupir, et la note qui le suit doit être en consonnance.

EXEMPLE.



RÈGLE VI.^{me}

Dans l'avant dernière mesure, la première noire du contre-point doit être en tierce autant que faire se pourra. Si le contre-point est dans la partie supérieure, il montera par degré jusqu'à l'octave de la dernière mesure, et si le contre-point est dans la partie inférieure, il descendra d'un intervalle de Tierce, pour monter ensuite par degré jusqu'à l'octave ou à l'unisson de la dernière mesure.

EXEMPLE.



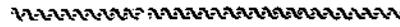
Cette règle n'est pas de rigueur, et l'on pourra faire autrement lorsque le chant donné sera fait de manière à ne pouvoir amener cette disposition.

En terminant la présente espèce, je vais donner un modèle de quatre Noires contre une Ronde.

Chant donné.

CONTRE-POINT À DEUX PARTIES.

QUATRIÈME ESPÈCE — DE LA SYNCOPE.



RÈGLE I^{re}

Cette espèce de contre-point n'admet que deux Blanchés contre une Ronde. On appelle Syncope une Ronde dont la première moitié se trouve dans le tems faible d'une mesure, et l'autre moitié dans le tems fort de la mesure suivante.

EXEMPLE.

ou bien

RÈGLE II^{me}

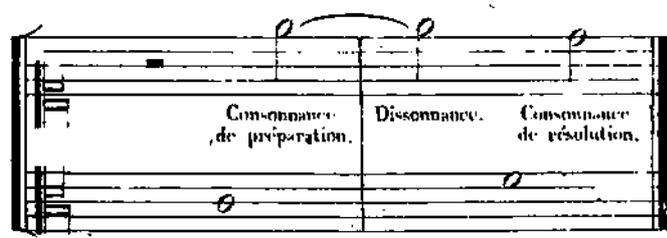
La Syncope doit être toujours en consonnance au tems faible, et le tems fort peut être à volonté, ou en consonnance, ou en dissonnance. Si le tems fort est en consonnance, on a la liberté de faire marcher la mélodie ou par degré, ou par intervalle.

EXEMPLES DES SYNCOPES CONSONNANTES.

Si le tems fort est en dissonnance, on doit faire descendre la mélodie d'un degré sur la consonnance, et point autrement. On appelle cela résoudre une dissonnance, comme l'élève doit en être instruit, s'il a fait un cours d'harmonie.

RÈGLE III^{me}

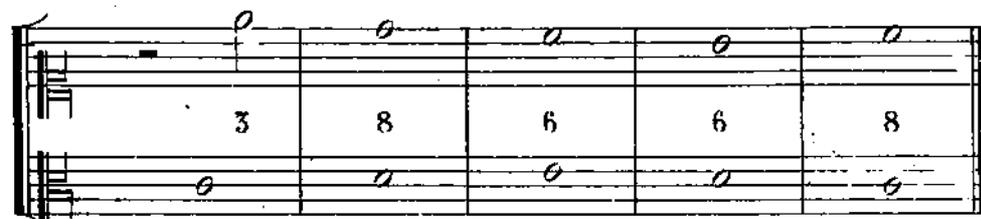
Les dissonnances sur les tems forts doivent être préparées par une consonnance, et résolues de même par une autre consonnance.



Dans une suite de syncopes dissonnantes sur le tems fort, la consonnance de résolution devient naturellement la consonnance de préparation pour la dissonance qui lui succède.



Ces dissonances ne sont que des retards des consonnances, puisque en ôtant la dissonance de chaque mesure de l'exemple précédent, cette marche ne devient autre chose, sinon qu'une suite de consonnances.



On connaît donc sur le champ par ce moyen, sur quelle consonnance doit se résoudre une dissonance: Par conséquent, il est défendu de faire une suite de secondes résolues sur l'Unisson et une suite de neuvièmes résolues sur l'Octave.



En ôtant la dissonance de chaque mesure de ces exemples, il en résulte une suite d'Unissons à l'égard des secondes, et une suite d'8^{ves} à l'égard des neuvièmes.



La même défense a lieu, lorsque le contre-point est dans la partie inférieure, et que l'on croirait pouvoir employer ces mêmes suites.

Par une conséquence de ce précepte, on ne doit point pratiquer des suites de dissonances, comme celles de l'exemple suivant :

En ôtant partout la syncope, on aura une suite défendue de consonnances.

Sans employer les dissonances, on peut encourir aussi le danger de faire des Octaves de suite, ainsi que des Quintes.

En ôtant les syncopes, on aura la conviction de la marche fautive de l'exemple précédent.

On voit donc enfin, que pour savoir si l'on a rempli toutes les lois prescrites dans cette espèce, sans encourir la moindre faute, on n'a qu'à ôter la syncope de chaque mesure pour en faire l'épreuve.

REGLE IV.^{me}

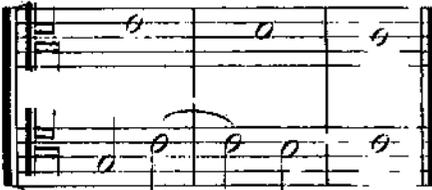
Dans le contre-point à deux parties de la présente espèce, il faut autant que possible s'abstenir d'employer les dissonances de 4.^{te} et de 9.^{me} Il faut leur préférer celle de 7.^{me} lorsque le contre-point est dans la partie supérieure, et celle de 2.^{de} quand le contre-point est dans la partie inférieure.

RÈGLE V.^m

La loi de syncoper doit être observée dans chaque mesure. Toutefois si cette obligation rendait la mélodie difficile à se maintenir dans une élévation moyenne, et que la syncope la portât ou trop vers l'aigu, ou trop vers le grave; ou si elle amenait des phrases semblables trop rapprochées; ou s'il se trouvait enfin des passages trop embarrassants: il conviendrait alors de ne point syncoper pendant une, ou deux mesures tout au plus. Cet expédient ne doit être employé qu'après avoir tenté inutilement tous les moyens possibles de syncoper.

RÈGLE VI.^m

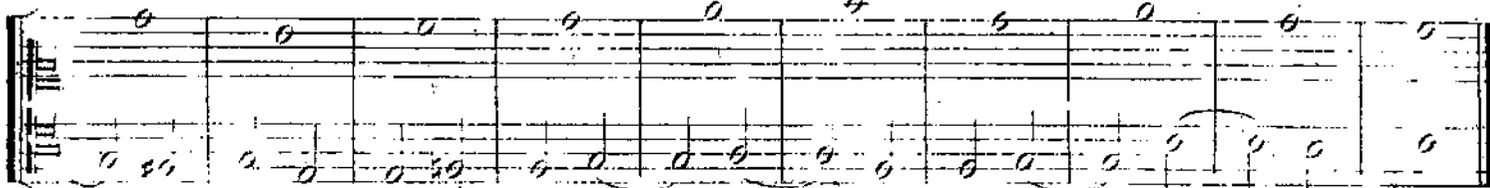
Dans cette espèce, à l'avant dernière mesure, on doit pratiquer de rigueur la syncope de Septième quand le contre-point est dans la partie supérieure et la syncope de Seconde lorsque le contre-point est dans la partie inférieure.

Chant donné.  Chant donné. 

RÈGLE VII.^m

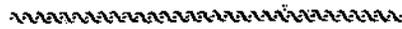
A l'instar du contre-point à deux Blanches contre une Ronde, on pourra dans l'espèce actuelle employer une demi-pause à la première mesure, avant que de commencer le contre-point.

EXEMPLE D'UNE LEÇON DE LA PRÉSENTE ESPÈCE.

Chant donné.    

CONTRE - POINT À DEUX PARTIES

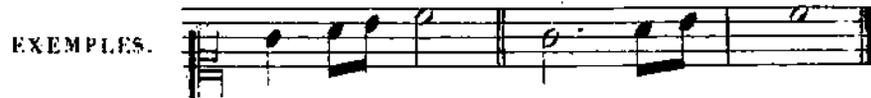
CINQUIÈME ESPÈCE ——— CONTRE - POINT FLEURI.



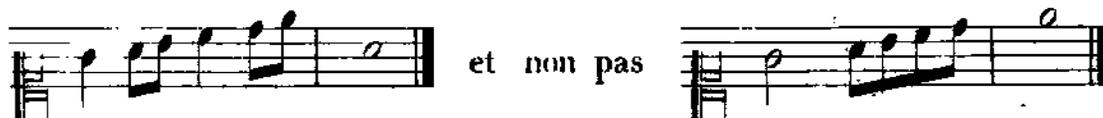
Cette espèce est un composé des quatre espèces précédentes, employées tour-à-tour dans la partie qui fait le contre-point, en ajoutant aux figures déjà connues, les croches et les blanches pointées.

RÈGLE I.^{re}

Les croches doivent se succéder par mouvement conjoint, et rarement par mouvement disjoint. Il faudrait, pour suivre le style des anciens compositeurs, ne pas placer plus de deux croches dans chaque mesure. Ces croches ne doivent jamais se trouver dans la première moitié d'un tems, mais bien dans la seconde.



Si l'on emploie quatre croches dans une mesure, elles doivent être réparties entre les deux dernières moitiés de chaque tems, et non pas se succéder consécutivement.



En général, il faut user sobrement de cette figure, et ne pas trop multiplier les croches, sans quoi le contre-point deviendrait trop sautillant, et s'éloignerait du style propre à ce genre de composition.

Les croches sont, du reste, soumises aux mêmes loix que les noires, relativement aux dissonances passagères. On verra plus bas comment on doit les employer à l'égard des dissonances préparées.

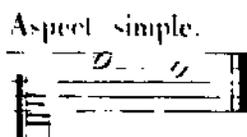
RÈGLE II.^{me}

Il faut avoir soin de mettre le plus d'élégance possible dans la mélodie, sans dénaturer pourtant, ainsi que nous venons de le dire, le caractère sévère du style du contre-point rigoureux. Il n'est pas déplacé de rappeler ici, que les mouvements contraire et oblique, et par conséquent la syncope, sont les meilleurs moyens à employer pour être élégant dans le contre-point fleuri. Il est essentiel aussi de faire observer qu'en employant toutes les figures de notes permises, il faut les entremêler avec adresse, pour éviter le retour trop fréquent des mêmes formes.

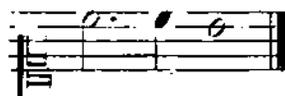
RÈGLE III.^{me}

Le point sert de diminution à la Ronde, attendu qu'il la change d'abord en une Blanche pointée, ensuite en une noire ou deux croches.

EXEMPLES.



Première
diminution
ou Variation.



Seconde
diminution
ou Variation.



Les sortes de variations peuvent avoir lieu aussi dans les syncopes, et par ce moyen on diminue la valeur des dissonances. Ces diminutions donnent beaucoup de grâce à la mélodie.

EXEMPLES.

aspect simple. 1^{re} Variation. 2^e Var. 3^e Var. 4^e Var.

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

aspect simple! 1^{re} Var. 2^e Var. 3^e Var. 4^e Var. 5^e Var. 6^e Var.

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

REGLE IV.^{me}

Le contre-point dans cette espèce, est soumis à l'égard de l'avant dernière mesure à la même règle que dans l'espèce précédente; on consultera donc pour cela la règle sixième de la syncope, où l'on parle aussi de la première mesure qui doit être traitée de même dans le contre-point fleuri.

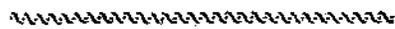
EXEMPLE D'UNE LEÇON DE LA PRÉSENTE ESPÈCE.

Chant donné.

Chant donné.

CONTRE-POINT À TROIS PARTIES.

PREMIÈRE ESPÈCE ——— NOTE CONTRE NOTE.



Le contre-point à trois n'est pas aussi rigoureux que le contre-point à 2 parties: on peut dire même que la stricte rigueur n'appartient véritablement qu'à ce dernier. La sévérité des règles s'adoucit à mesure que les difficultés se multiplient, et ces difficultés augmentent en raison du nombre de parties qu'on doit faire marcher ensemble. Cela n'est pas toutefois une raison pour s'affranchir entièrement de la rigueur attachée à ce genre de composition, car il y a encore bien loin des facilités accordées à ce genre de composition, à celles qu'on peut se permettre dans le système de musique moderne.

RÈGLE I.^{re}

Dans cette espèce de contre-point, l'harmonie devra être complète dans chaque mesure toutes les fois qu'on le pourra sans rendre la mélodie trop disjointe, et par conséquent trop difficile. On sera donc quelquefois forcé, au lieu d'employer toujours des accords complets, de supprimer un membre d'un accord, pour doubler l'un de ceux qui restent, afin d'obtenir une mélodie plus aisée dans les parties, et en même tems plus de variété dans les effets, variété qui résulte du mélange des accords complets et des accords incomplets.

EXEMPLE.

	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>
	5	3	6	6	5	8
	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>
	3	5	3	3	3	8
	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>	<i>o</i>

Chaque accord de cet exemple est complet; mais quoique les parties chantent assez bien, elles chantent encore mieux dans l'exemple suivant, où les accords ne sont pas complets partout.



Ce second exemple, moins complet que le premier, est, par cela même, plus facile et plus élégant.

RÈGLE II.^{me}

La première mesure doit, en général, être occupée par l'accord parfait; il peut arriver cependant, à cause du diapason ou de l'étendue des voix, ou bien à cause de la mesure qui suit, qu'au lieu d'employer l'accord parfait dans cette direction $\frac{3}{4}$ on soit forcé de l'employer de cette manière $\frac{3}{2}$, et même d'en retrancher quelque membre. On a dans ce cas les formules suivantes dont on pourra faire usage, savoir: $\frac{3}{4}$ ou $\frac{8}{4}$ ou $\frac{3}{2}$ ou $\frac{8}{2}$ ou $\frac{8}{4}$: cette dernière formule présentant partout le même son, produit le même effet que l'unisson. Il est permis de commencer de cette manière:

Quant à l'emploi de l'accord parfait dans la dernière mesure, voici les formules qu'on doit employer $\frac{4}{1}$ ou $\frac{8}{1}$ ou $\frac{8}{5}$ ou $\frac{5}{1}$ autant que faire se peut, mais il est souvent difficile, et quelquefois même impossible, d'employer une de ces formules lorsque le chant donné est dans la partie inférieure, il faut presque toujours dans ce cas finir par la tierce et l'octave; les anciens compositeurs finissaient toujours par la tierce majeure, quelque fut la nature du mode principal, et ils donnaient pour raison que la tierce mineure étant bien plus imparfaite que la tierce majeure, celle-ci est plus propre à finir que l'autre.

RÈGLE III.^{me}

Les parties doivent être entre-elles à une distance convenable l'une de l'autre, et plus elles seront rapprochées, meilleur sera l'effet qui en résultera. Il y a des cas où cette règle subit des exceptions, mais il faut tâcher qu'ils soient rares, et l'on doit faire ensorte de les éviter, à moins que cela ne soit réellement impossible. Pour faciliter les moyens d'observer cette règle, on permet, dans une position difficile, de faire passer une des parties supérieures, au-dessous d'une partie inférieure.

RÈGLE IV^{me}

Il est défendu dans le contre-point à trois parties, comme dans celui à deux, de faire des quintes ou des octaves cachées soit entre les deux parties extrêmes, soit entre la partie intermédiaire et l'une des deux autres parties.

On peut, mais bien rarement, déroger à cette règle (pour ce qui regarde la partie intermédiaire seulement) dans le cas où la stricte observation de cette défense gênerait la marche des deux autres parties, ou bien ferait naître quelque inconvénient plus grave à l'égard de la mesure suivante.

Il n'y a pas d'exception à l'égard des deux parties extrêmes entre-elles.

OBSERVATION. Il est inutile de parler ici de la règle qui défend les deux quintes et les deux octaves de suite, puisque cette règle est commune à toute espèce de composition.

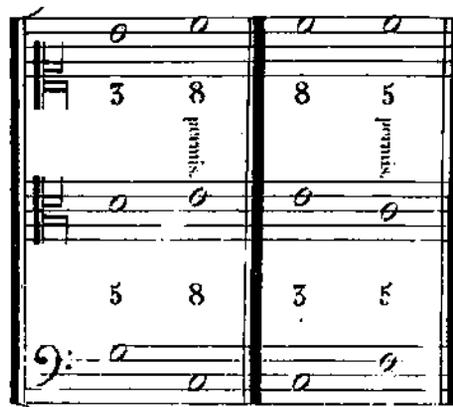
La défense de faire deux quintes ou deux octaves cachées entre les deux parties extrêmes, appartient aussi à toute espèce de composition rigoureuse.

RÈGLE V^{me}

Dans l'emploi des accords incomplets, il ne faut pas faire entendre la tierce ou la sixte dans deux parties à la fois. Il est défendu de doubler l'une ou l'autre à cause de leur imperfection, et parcequ'elles rendraient l'harmonie trop pauvre. La quinte et l'octave doublées sont permises dans l'emploi des accords incomplets à cause de leur perfection. Cette règle cependant est sujette à beaucoup d'exceptions, et il est bien des cas où, pour la bonne harmonie, pour la bonne conduite des parties, et enfin pour éviter des fautes graves, on peut doubler les consonnances imparfaites, si l'on a essayé sans succès tous les moyens de faire autrement.

EXEMPLES DE CETTE RÈGLE

suivie à la rigueur.



RÈGLE VI.^{me}

Les parties supérieures ne doivent jamais se trouver en quarte avec la partie inférieure, par conséquent on ne devra jamais employer l'accord de quarte et sixte. La quarte entre la partie intermédiaire et la partie supérieure est permise, comme par exemple dans l'accord $\frac{6}{3}$, ou dans l'accord parfait incomplet, selon cette formule tel qu'on peut l'employer dans la première et dans la dernière mesure.

RÈGLE VII.^{me}

L'accord doit être toujours complet dans l'avant dernière mesure.

Pour terminer, on va mettre sous les yeux de l'élève un exemple d'une leçon à trois parties, de cette espèce.

Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

CONTRE - POINT À TROIS PARTIES.

SECONDE ESPECÈ — DEUX BLANCHES CONTRE UNE RONDE.



RÈGLE I^{re}

Cette espèce de contre-point est soumise aux mêmes lois que la deuxième espèce du contre-point à deux parties, avec cette différence néanmoins, qu'on peut, à la faveur des deux blanches soutenues par l'accord parfait complet, sauver deux quintes placées chacune dans le tems fort de la mesure, ainsi que l'exemple suivant l'indique.

EXEMPLE:

La mélodie de la partie du milieu, qui serait défendue à deux parties, est ici tolérée, à cause de la partie aigue, qui cache par son harmonie le défaut de celle du milieu. Cette licence n'est point dutout admise dans les parties extrêmes; et quoique tolérée dans la partie du milieu, il faut n'en pas faire abus, et ne la pratiquer que dans les cas les plus difficiles.

RÈGLE II^{me}

Les deux blanches contre une Ronde, ne doivent être placées à chaque mesure que dans une même et seule partie à la fois; les deux autres parties n'auront que des Rondes.

EXEMPLES.

Chant donné.

RÈGLE III.^{me}

Il faut éviter de doubler la tierce au tems fort de la mesure; cette défense n'est point pour le tems faible, où l'on peut doubler la tierce.

EXEMPLES.

Il est des cas où l'on ne peut pas éviter le redoublement de la 3.^{me} au tems fort, mais ces cas sont, ou dumoins doivent être fort rares.

RÈGLE IV.^{me}

L'unisson au tems fort n'est permis, que lorsqu'on ne peut vraiment faire autrement; il est permis à la première, et à la dernière mesure. On le tolère au tems faible.

EXEMPLES.

RÈGLE V.^{me}

La partie qui fait les deux blanches doit commencer au tems faible de la première mesure, le tems fort sera occupé par une demi-pause, il est plus élégant de commencer ainsi.

EXEMPLES.

RÈGLE VI^m

Soit dans la présente espèce, soit dans les suivantes, on peut, comme on l'a fait remarquer dans l'espèce précédente, dans des situations gênantes, croiser les parties, c'est-à-dire de faire passer la partie supérieure au dessous de la partie inférieure. Toutefois, cette faculté n'est accordée que pendant une ou deux mesures au plus.

RÈGLE VII^m

Il a été défendu dans la 2^e espèce du Contre-point à deux parties de frapper deux fois le même son dans la partie qui fait les deux blanches. Cette défense est maintenue dans la présente espèce, quoique cette règle soit sujette à exception, et que l'exception soit autorisée même par l'exemple des compositeurs classiques. L'exception a lieu seulement dans l'avant dernière mesure, et pas ailleurs; elle est destinée à prévenir les inconvénients qui résulteraient de la nature du chant donné, comme dans l'exemple suivant.

Chant donné.

Le contre-point combiné de la manière exposée dans ces deux exemples offre d'un côté x l'unisson au tems fort avec la partie supérieure, et le même inconvénient de l'autre côté xx avec la partie inférieure. Pour éviter ces deux défauts, offrons deux autres exemples qui passeront à ces inconvénients, tout en remplissant les règles prescrites.

EXEMPLES.

Chant donné.

De cette manière, en faisant usage de l'exception que nous venons de mentionner, on évite les inconvénients qu'on rencontrait dans les exemples précédents; et puisqu'il n'existe pas de loi expresse qui défende la syncope dans cette espèce, on peut donc l'y admettre sans devenir répréhensible, pourvu qu'elle ne soit pas employée ailleurs qu'à l'avant dernière mesure. Toutefois, si l'on peut se passer de cette dissonance on doit le faire. Les exemples suivants démontreront qu'il est beaucoup de positions où il est très facile d'éviter la syncope dans l'avant dernière mesure.

EXEMPLES.

Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

Il y a d'autres manières que nous n'indiquons pas, nous laissons à l'élève le soin de les trouver.

MODELE D'UNE LECON DE LA PRESENTE ESPECE.

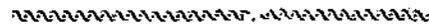
Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

CONTRE-POINT À TROIS PARTIES.

TROISIÈME ESPÈCE — QUATRE NOIRES CONTRE UNE RONDE.



On doit se rappeler tout ce qui a été prescrit dans la 3^{me} espèce de contre-point à deux parties, relativement aux quatre noires. Dans l'espèce présente, elles sont soumises aux mêmes préceptes.

RÈGLE I^{re}

Il faut tâcher, autant qu'il sera possible, de faire entendre l'accord parfait complet au commencement du tems fort de la mesure, et si l'on n'en trouve le moyen, il est indispensable de le faire entendre au commencement du tems faible.

EXEMPLE.

Quoique cette règle soit en quelque sorte de toute nécessité, il est des cas où elle peut avoir des exceptions, puisqu'il arrive quelquefois que l'on ne peut faire entendre l'accord parfait, ni au commencement du tems fort, ni à celui du tems faible, et qu'en outre le tems faible peut commencer par une dissonance passagère. Ces exceptions sont reçues, et ne sont point imputées en faute. Quoiqu'il en soit, il faut chercher, autant que l'on peut, à exécuter la règle dans toute sa rigueur.

EXEMPLES.

RÈGLE II^{me}.

Dans l'espèce précédente, une seule partie faisait les deux blanches, tandis que les deux autres parties n'avaient que des rondes; on doit, dans la présente espèce, suivre le même ordre; à l'égard des quatre noires.

RÈGLE III^{me}.

La syncope, qui avait été permise à l'avant dernière mesure dans l'espèce précédente, ne l'est pas dans celle-ci, puisqu'elle ne peut y avoir lieu, à cause des quatre noires. On va donner plusieurs exemples de différentes manières de terminer.

Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

EXEMPLES D'UNE LEÇON DE LA PRÉSENTE ESPÈCE.

Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

Après que l'élève se sera exercé de cette manière, et en plaçant tour-à-tour les noires dans chaque partie, il pourra entremêler l'espèce précédente, c'est-à-dire les deux Blanches, avec la présente, de la façon indiquée dans les exemples suivants. Il faut alors que la partie occupée par les blanches commence après celle qui sera remplie par les noires. (voyez les exemples ci-après)

EXEMPLES.

ou bien.

ou bien.

ou bien.

&c.

Dans ce mélange des deux espèces, il est presque impossible que l'une des deux parties ne soit pas presque continuellement disjointe. Il faut donc renoncer à la rigueur de la règle, qui prescrit d'employer le mouvement conjoint de préférence à l'autre.

CONTRE-POINT À TROIS PARTIES.

QUATRIÈME ESPECÈ — DE LA SYNCOPÉ.

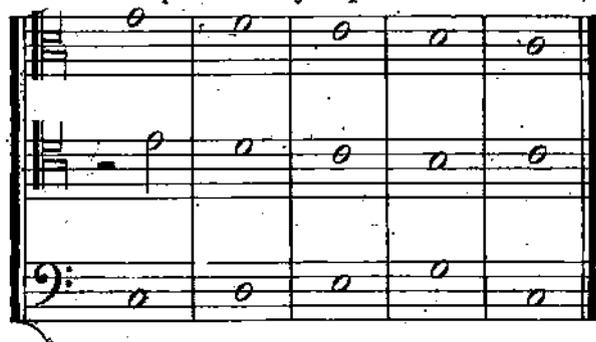


Dans les espèces dont nous allons parler, il ne faut pas oublier ce qui a été dit relativement à celle qui lui est analogue dans le contre-point à deux parties; les mêmes lois doivent servir de guide: il reste seulement à indiquer ici de quelle manière on doit introduire une troisième partie pendant la syncope.

RÈGLE I^{re}.

On a déjà dit, et il est nécessaire de le répéter encore, que dans le système de la composition rigoureuse des anciens, la syncope ou dissonnance, n'est qu'un retard de la consonnance. Partant de ce principe, il en résulte que la syncope ne détruit point la nature de l'accord dans lequel elle est placée, mais qu'elle ne fait que retarder un membre consonnant de l'accord. Par conséquent, la dissonnance doit descendre graduellement sur la consonnance qu'elle a retardée, après avoir été préparée par une autre consonnance, faisant partie de l'accord précédent. Les autres parties doivent donc être à l'instant de la syncope, en consonnance avec la résolution de la dissonnance.

Exemple sans syncopes.



Exemple avec des syncopes.



On voit, par ce dernier exemple, que les deux autres parties sont toujours les mêmes soit que l'on emploie la syncope, ou qu'on ne l'emploie pas, et qu'en frappant avec la dissonnance, elles se trouvent tout naturellement en consonnance avec sa résolution.

OBSERVATION.

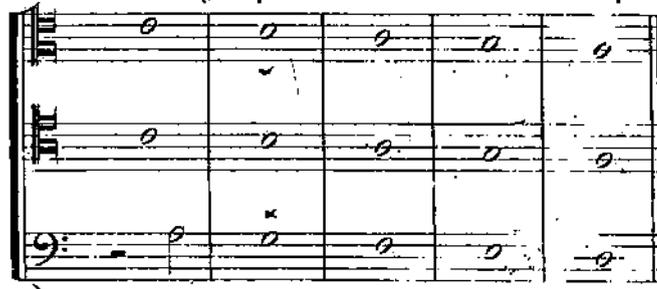
Ce qu'on a dit dans la règle précédente, par rapport à la syncope placée dans l'une des deux parties supérieures, doit servir pour la syncope placée dans la partie grave. Cependant, si l'on ne prenait quelques précautions, on pourrait rencontrer des inconvénients, et des fautes que l'on va mettre sous les yeux de l'élève, et dont il faut se garantir avec art et discernement.

Supposons par exemple une suite de syncopes, telle que celle-ci:

Exemple 1^{er}



En ôtant les syncopes il en résulte ce 2^e Exemple.



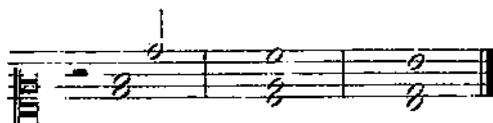
En suivant le système que les dissonances ne sont que des retards de consonances, le résultat offert par le second exemple est faulx, en ce qu'il présente une suite de quintes, et cela est défendu. Quoique ce résultat soit vicieux, le premier exemple ne l'est point selon l'autorité des Classiques qui ne se sont point fait scrupule d'employer les syncopes de cette manière, en assurant que la dissonance peut, dans ce cas, sauver les quintes qui en résultent. Il est vrai qu'ils n'ont pas employé une suite aussi prolongée de cette sorte de dissonances; quoiqu'il en soit, leur opinion me paraît exronée, quoique l'usage l'ait consacrée, car, partant du principe que la dissonance est un simple retard de la consonance, elle ne doit point détruire la nature d'un accord, elle ne fait qu'en suspendre l'effet; mais puisque les classiques ont prononcé, il faut s'y soumettre. Ne pouvant donc détruire une erreur consacrée, il faut au moins tâcher de l'employer rarement, dans des positions difficiles, et ne se servir de cette disposition de la syncope que pendant deux mesures au plus, en évitant une plus longue suite. L'exemple suivant est dans la même catégorie que le précédent, et sujet aux mêmes inconvénients, et aux mêmes précautions à employer.



Ces mêmes classiques, qui ont approuvé les exemples de la syncope que l'on vient d'exposer, ont condamné une suite de dissonances dans l'ordre suivant.



Les consonances, plus elles sont parfaites, ont-ils dit, moins elles sont harmonieuses, et les dissonances préparées par des consonances telles que l'octave ou l'unisson, ne peuvent sauver l'inconvénient qui en résulte. Cet inconvénient est frappant, puisque en otant les syncopes de cet exemple on aura une suite d'octaves entre les deux parties extrêmes.

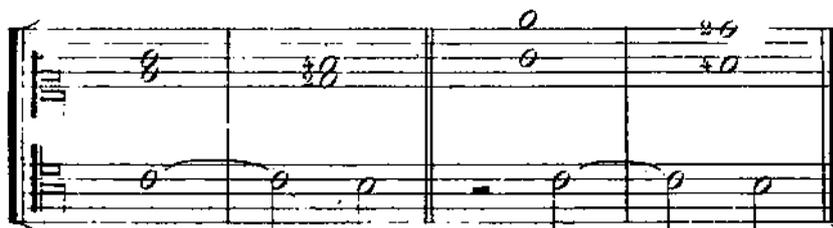


En résumant tout ceci, il résulte que les dissonances, selon les classiques et malgré la rigueur de ce genre de composition, peuvent sauver deux quintes de suite, mais elles ne sauveront jamais deux octaves.

RÈGLE II^m

Dans cette espèce, toutes les dissonances peuvent être employées, savoir; la dissonance de SECONDE; celle de QUARTE; celle de SEPTIÈME; et celle de NEUVIÈME.

La dissonance de SECONDE doit être accompagnée par la QUARTE MINEURE, elle ne peut avoir lieu que dans la partie la plus grave.



Il est des cas où l'on peut accompagner la dissonance de SECONDE par la QUINTE; cette manière est même plus conforme que l'autre, aux véritables principes de contre-point rigoureux, qui défendent, en quelque sorte, d'employer la QUINTE DIMINUÉE, qui ne saurait être évitée, dans l'exception exposée dans l'exemple précédent.

Exemple de la 2^{de} accompagnée de la 4^{te} Exemple de la 2^{de} accompagnée de la 5^{te}

The first example shows a second interval (4 and 5) in the middle voice, with a diminished fifth (2 and 5) in the lower voice. The second example shows a second interval (5 and 6) in the middle voice, with a fifth (5) in the lower voice.

La dissonance de QUARTE doit être accompagnée par la QUINTE, et cette dissonance peut avoir lieu dans la partie du milieu, et dans la partie aigüe.

EXEMPLES.

The first example shows a fourth (4 and 3) in the middle voice, with a fifth (5) in the lower voice. The second example shows a fourth (4 and 3) in the middle voice, with a fifth (5) in the lower voice.

La dissonance de SEPTIEME doit être accompagnée par la TIERCE et résolue sur la SIXTE; elle ne peut avoir lieu que dans les deux parties supérieures.

EXEMPLES.

The first example shows a seventh (7 and 6) in the upper voice, with a third (3) in the lower voice. The second example shows a seventh (7 and 6) in the upper voice, with a third (3) in the lower voice.

La dissonance de NEUVIEME doit être accompagnée par la TIERCE et résolue sur l'OCTAVE; on peut la placer dans la partie du milieu, et dans la partie aigüe.

EXEMPLES.

The first example shows a ninth (9 and 8) in the middle voice, with a third (3) in the lower voice. The second example shows a ninth (9 and 8) in the middle voice, with a third (3) in the lower voice.

RÈGLE III.^{me}

Lorsque, par la nature du chant donné, par la marche de l'harmonie, par la disposition et la manière de faire chanter les parties, il serait impossible de syncoper, soit avec la dissonnance, ou sans la dissonnance sans tomber dans des inconvénients répréhensibles, on peut ne pas syncoper du tout, ou faire usage de la demi-pause au milieu du morceau, et même d'une pause entière au commencement.

EXEMPLES.

Chant donné. Chant donné.

RÈGLE IV.^{me}

On sait que les dissonnances doivent être préparées, et résolues par des consonnances. Il est des circonstances, cependant, où une dissonnance peut être préparée et résolue par une autre dissonnance.

EXEMPLE.

Ces combinaisons ne peuvent avoir lieu que lorsque la partie grave soutient le même son pendant plusieurs mesures de suite; et pourvu que la première dissonnance x soit préparée par une consonnance, et que la dernière dissonnance * soit résolue par une autre consonnance, tout ce qui se trouve entre ces deux extrémités peut être consonnance ou dissonnance, tour-a-tour, sans suivre les règles prescrites, pourvu toutefois que la partie qui ne syncopé pas fixe l'harmonie. Ce son soutenu dans la partie grave, est appelé PÉDALE.

AUTRE EXEMPLE.

Chant donné.

Par ce moyen, on peut même, au milieu du chant donné, s'il était impossible de syncoper autrement, on peut, dis-je, faire usage de la pédale pendant deux ou trois mesures, si le chant donné en est susceptible.

EXEMPLE.

RÈGLE V.^{me}

L'avant dernière mesure doit avoir, si le chant donné en est susceptible, la dissonance de 7.^{me} lorsque le chant donné est à la partie grave; la dissonance de 4.^{me} lorsque le chant donné est à la partie du milieu, ou à la partie aigüe; et la dissonance de 2.^{me} lorsque les syncopes sont placées dans la partie grave.

EXEMPLES.

Voici l'exemple d'une leçon, pour servir de modèle à l'élève, lorsqu'il entreprendra la présente espèce.

Chant donné.

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing a melodic line of quarter notes with slurs. The middle staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature, also containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Chant donné.

The second system consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing a melodic line of quarter notes with slurs. The middle staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature, also containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Chant donné.

The third system consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing a melodic line of quarter notes with slurs. The middle staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature, also containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Après que l'élève se sera exercé de cette manière, il pourra mêler la seconde et la troisième espèce avec la présente, en plaçant tour-à-tour à chaque partie le chant donné, et l'une des deux autres espèces.

1^{re} Espèce.

EXEMPLES.

Chant donné.

2^{de} Espèce.

The first example consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing a melodic line of quarter notes with slurs. The middle staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

4^e Espèce.

Chant donné.

5^e Espèce.

The second example consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing a melodic line of quarter notes with slurs. The middle staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature, containing a more complex accompaniment of eighth notes.

CONTRE-POINT À TROIS PARTIES.

CINQUIÈME ESPÈCE ——— CONTRE-POINT FLEURI.



Il est superflu d'ajouter de nouvelles règles à la présente espèce, puisqu'elle est un composé de toutes les autres; par conséquent, tout ce qui a été dit jusqu'à présent, doit servir de base pour traiter le contre-point fleuri. Je vais seulement donner un modèle de cette espèce, en ajoutant qu'après s'être exercé de la manière consignée dans l'exemple suivant, on pourra mêler la 2^{de} espèce à la 5^{me} et ensuite pratiquer le contre-point fleuri dans les parties qui ne feront pas le chant donné.

EXEMPLES.

Contre-point fleuri dans une partie.

Musical score for 'Contre-point fleuri dans une partie'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Chant donné' and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The middle and bottom staves contain a counterpoint line with notes and rests, designed to harmonize with the given chant.

Exemple de la 2^{de} Espèce combinée avec le contre-point fleuri.

Musical score for 'Exemple de la 2^{de} Espèce combinée avec le contre-point fleuri'. It consists of three staves. The top staff is labeled '2^{de} Espèce' and 'Chant donné'. The middle staff is labeled 'Chant donné' and contains a simple harmonic line. The bottom staff is labeled 'Contre-point fleuri' and contains a more complex counterpoint line.

Exemple du contre-point fleuri dans deux parties.

Musical score for 'Exemple du contre-point fleuri dans deux parties'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Chant donné'. The middle and bottom staves are both labeled 'Contre-point fleuri' and contain counterpoint lines that harmonize with the given chant.

CONTRE-POINT À QUATRE PARTIES.

PREMIÈRE ESPÈCE — NOTE CONTRE NOTE.



Si les règles du contre-point à trois parties, ne sont pas aussi sévères que celles du contre-point à deux, à plus forte raison sont elles encore moins rigides, à l'égard du contre-point dont il est question maintenant, et au sujet duquel on rencontre, même parmi les compositeurs classiques, et notamment dans PALESTRINA, des exemples tels, qu'on serait tenté, au premier abord, de les prendre pour des fautes, ou du moins pour des licences trop grandes; mais les différentes positions difficiles dans lesquelles ces passages se trouvent, et l'usage fréquent que ces maîtres en ont fait, prouve que ces passages ne sont ainsi combinés, qu'à la faveur du relâchement de la sévérité des règles, adoucissement qui, comme nous l'avons dit, s'introduit à mesure que le nombre des parties augmente; ainsi ces exemples, qui d'abord paraissent fautifs, deviennent des autorités.

RÈGLE I^{re}

Les accords de $\frac{3}{2}$ et de $\frac{6}{4}$ n'étant composés que de trois membres, il est nécessaire de doubler l'un de ces membres dans le contre-point à quatre parties, ainsi dans l'accord $\frac{5}{4}$ on peut doubler tour à tour tous les membres selon la position des parties, mais on doit doubler plus souvent l'8^{ve} et la 3^{me} que l'unisson et la 5^{ve}. Si l'on emploie l'un ou l'autre de ces accords sans être complet, ce qui est permis et ce qui est souvent d'une nécessité indispensable, on se trouve forcé d'en doubler deux ou d'en tripler un, expédient auquel on ne doit recourir que dans des positions embarrassantes.

OBSERVATION. L'emploi de l'unisson dans la présente espèce, doit être évité le plus possible, surtout entre les parties supérieures, où cependant il est toléré quelquefois. Il est permis entre les deux parties graves, pourvu que l'on n'abuse point de cette permission, et qu'on ne l'emploie qu'après avoir tenté tous les moyens de l'éviter. Il n'est sujet à aucun reproche, à l'égard de toutes les parties dans la première mesure, ainsi que dans la dernière.

On peut de même doubler tous les membres de l'accord $\frac{6}{4}$, mais on doit de préférence doubler la 5^{ve} et plus rarement les autres. La pratique et l'application de cette règle enseigneront à choisir avec goût le membre qu'il sera le plus convenable de doubler dans chaque accord.

OBSERVATION. On ne saurait trouver la raison positive de la préférence que l'on donne à tel membre d'un accord sur tel autre pour être doublé. Il paraît toutefois qu'en doublant la 5^{ve} plus souvent que les autres consonnances, on obtient un ensemble plus harmonieux, et qu'un choix réfléchi dans ces redoublemens, donne plus ou moins d'élégance ou de naturel à la mélodie de chaque partie et peut faire éviter des marches vicieuses entre une partie et l'autre.

EXEMPLES DE DIFFÉRENTS ASPECTS DE L'ACCORD PARFAIT ET DE L'ACCORD DE SIXTE COMPLÈT, ou incomplets en doublant l'un de leurs membres.

Accord parfait complet avec l'unité doublée par l'8^{ve}.

Avec la 3^{ve} doublée.

Avec la 5^{ve} doublée.

Accord parfait incomplet avec l'unité doublée par l'8^{ve}.

Avec la 3^{ve} et l'unité doublée par l'8^{ve}.

Avec la 5^{ve} et l'unité doublée par l'8^{ve}.

Accord imparfait complet avec l'unité doublée par l'8^{ve}.

Avec la 3^{ve} doublée.

Avec la 6^{ve} doublée.

Accord imparfait incomplet avec la 3^{ve} et l'8^{ve} doublée.

Avec la 6^{ve} et l'8^{ve} doublée.

Ces deux accords auront plus ou moins d'aspects différents, selon l'élévation de l'unité dans la partie la plus grave. C'est par cette raison, et par celle du mouvement particulier dans chaque partie, qu'il est difficile d'employer l'accord complet à chaque mesure.

RÈGLE II.^m

On doit faire ensorte que les parties ne soient pas trop éloignées les unes des autres, ni par trop rapprochées, surtout vers le grave; on doit principalement éviter, autant que possible, l'emploi de plusieurs tierces de suite entre le Ténor et la Basse. Il faut donc tâcher que les parties se tiennent entre elles à une distance moyenne et convenable;

OBSERVATION. Lorsque les parties sont trop rapprochées vers le grave elles produisent un effet sourd; quand elles sont trop dispersées, étant éloignées l'une de l'autre, l'effet qui en résulte est vague

RÈGLE III.^m

Ainsi qu'on l'a pratiqué dans le Contre-point à deux et à trois parties, on peut dans celui-ci, de tems en tems, et surtout quand le cas l'exige absolument, faire passer une partie supérieure au dessous d'une partie inférieure pendant deux, ou trois mesures, tout au plus. Ce moyen peut faire éviter bien des fautes, et peut ménager une mélodie aisée dans les parties.

RÈGLE IV.^m

Deux octaves, et deux quintes de suite, par mouvement direct, sont toujours défendues entre toutes les parties. Mais on tolère les deux quintes par mouvement contraire dans les trois parties supérieures entre elles, et dans les deux parties du milieu avec la Basse. Elles sont quelquefois tolérées entre les deux parties extrêmes, mais il ne faut pas en abuser; c'est après avoir tenté inutilement tous les moyens de les éviter qu'on pourra les employer.

RÈGLE V.^m

Il est permis de passer à une consonnance parfaite par mouvement direct dans les deux parties du milieu entre elles, et dans ces mêmes parties respectivement au soprano et à la basse. Cette permission ne peut avoir lieu entre les deux parties extrêmes, à moins qu'on ne soit obligé par force d'employer cette faute pour éviter une faute plus grave.

RÈGLE VI.^m

Il faut employer l'accord parfait complet à la première mesure; mais si cette obligation empêchait d'avoir une marche de mélodie sans reproche dans toutes les parties, pour passer à la seconde mesure, et même à la troisième, on ne sera point répréhensible de commencer avec l'accord incomplet. On peut même étendre cette permission jusqu'à n'employer que le même son dans toutes les parties, bien entendu que ce moyen pourra mieux convenir à la marche des parties, relativement à ce qui doit suivre.

EXEMPLES DE CETTE DERNIÈRE DISPOSITION.

ou bien.

ou bien.

Tout ce que nous venons de dire peut servir aussi à établir les rapports de la dernière mesure, avec la pénultième et antipénultième, et les exemples qu'on vient de donner peuvent lui être appliqués.

OBSERVATION.

A l'aide des règles de cette espèce, et avec le secours des préceptes exposés pour le contre-point à deux, et à trois parties, on pourra, dans le contre-point à quatre parties, après s'être exercé dans la première espèce, passer à la seconde, et ensuite à la troisième, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter de nouvelles règles. En examinant les exemples suivants, on verra facilement que tout ce qui a été dit jusqu'à présent, touchant les trois premières espèces, doit entièrement suffire.

EXEMPLE À 4 PARTIES. — NOTE CONTRE NOTE.

Chant donné.

This system contains four staves of music. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the bottom staff is for the bass. Each staff begins with a common time signature 'C'. The notes are arranged in a way that demonstrates the 'note contre note' technique, with each part having a unique melodic line.

Chant donné.

This system continues the musical exercise with four staves. The notation follows the same pattern as the first system, showing the progression of the four parts.

Chant donné.

This system continues the musical exercise with four staves, maintaining the 'note contre note' structure.

Chant donné transposé.

This system shows the transposed version of the exercise. The top staff is labeled 'Chant donné transposé' and features a key signature change to one sharp (F#). The other three staves continue the exercise in the same relative positions.

EXEMPLE À 4 PARTIES. — DEUX NOTES CONTRE UNE.

Handwritten mark: +

Chant donné.

Handwritten mark: +

Chant donné.

Handwritten mark: +

Chant donné.

Handwritten mark: +

Chant donné transposé.

EXEMPLE À 4 PARTIES. — QUATRE NOIRES CONTRE UNE RONDE.

Chant donné.

Chant donné.

Chant donné.

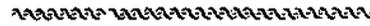
Chant donné transposé.

Après avoir travaillé ces trois espèces, en plaçant le chant donné dans toutes les parties tour à tour, on pourra s'exercer à mêler ces trois espèces ensemble, de la manière indiquée dans l'exemple suivant.

Chant donné.

CONTRE-POINT À QUATRE PARTIES.

QUATRIÈME ESPÈCE — DE LA SYNCOPE.



Outre les règles établies pour la syncope dans le contre-point à deux, et à trois parties, et qui doivent servir de guide pour la présente espèce, il est d'autres notions et d'autres préceptes à ajouter à tout ce qui a été prescrit jusqu'à présent, relativement à la syncope.

RÈGLE I^{re}

D'abord, l'accord doit être toujours complet dans la mesure, soit que la syncope forme une dissonance, soit qu'elle forme une consonnance; dans ce dernier cas, si l'accord n'est pas complet au tems fort de la mesure, il faut nécessairement qu'il le soit au tems faible.

RÈGLE II^{me}

On peut employer toutes les dissonances, voici de quelle manière :

Emploi de la dissonance de 4^{te}

A musical score for four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) illustrating the use of a 4th dissonance. The score is in 4/4 time. The first measure shows a full chord. The second measure features a syncope where the soprano and alto parts move to a dissonant interval (4th) while the tenor and bass parts remain on their original notes. The third measure shows the resolution of the dissonance. The fourth measure returns to a full chord. A bracket labeled 'renversement de partie' spans the second and third measures.

Emploi de la dissonance de 7^{me}

A musical score for four parts illustrating the use of a 7th dissonance. The structure is identical to the 4th dissonance example, showing a full chord, a syncope to a 7th dissonance, resolution, and return to a full chord. A bracket labeled 'renversement de partie' spans the second and third measures.

Emploi de la dissonance de 9^{me}

A musical score for four parts illustrating the use of a 9th dissonance. The structure is identical to the previous examples, showing a full chord, a syncope to a 9th dissonance, resolution, and return to a full chord. A bracket labeled 'renversement de partie' spans the second and third measures.

Emploi de la dissonance de 2^{de}

A musical score for four parts illustrating the use of a 2nd dissonance. The structure is identical to the previous examples, showing a full chord, a syncope to a 2nd dissonance, resolution, and return to a full chord. A bracket labeled 'renversement de partie' spans the second and third measures.

OBSERVATION.

On a dit à la règle première, que l'accord doit être complet, lorsque la syncope est dissonnante; en examinant les exemples précédents, il semblera d'abord que les accords ne sont pas complets au moment de la dissonnance, cependant ils le sont si l'on n'a pas oublié que les dissonnances ne sont que des retards des consonnances. D'après cela, on n'a qu'à ôter la dissonnance, et y substituer sa résolution et l'on verra que l'accord est complet au tems fort de chaque mesure.

EXTENSION A LA REGLE.

Nous venons de voir de quelle manière on doit pratiquer les dissonances à quatre parties, en ne faisant qu'un seul accord par mesure; nous allons faire voir une autre manière de les accompagner, qui produit nécessairement deux accords par mesure, et qui fait changer quelquefois la résolution de la dissonance, en la faisant descendre sur un autre intervalle que celui sur lequel elle se résoud ordinairement.

EXEMPLES.

Emploi de la 4^{te}.

Emploi de la 7^{me}.

1. 2. A. renversement de parties.

B. renversement de parties.

Emploi de la 9^{me} renversement de parties.

renversement de parties. renversement de parties.

Emploi de la 2^{de} renversement.

C.

Ces exemples renferment deux espèces de dissonances, les unes sont toujours des retards, mais la consonnance sur laquelle se résout le retard, appartient à un accord qui n'est plus celui sur lequel se trouve le retard. Comme les exemples 1 et 2. Les autres ne sont plus des retards, ce sont des dissonances introduites dans l'accord et qui font en partie, comme dans les exemples A. B. C. on obtient alors les accords composés, nommés accord de septième dominante, de septième de seconde, etc. On voit donc, par ces différens exemples, que la dissonance de 4^{te} peut être résolue sur la quinte ou sur la 6^{te}; que la 7^{me} peut être résolue sur la 6^{te} ou sur la 3^{es} et la 5^{te} conjointement; que la dissonance de 9^{me} se résout sur l'8^{me} ou sur la 3^{es} ou sur la sixte; et qu'enfin la dissonance de 2^{de} peut être accompagnée tantôt par la quarte seule, inalterée ou augmentée, et tantôt par la 4^{te} et 6^{te} en même temps.

On doit se rappeler, que nous avons parlé à la règle 4^e de la syncope du contre-point à trois voix, de la manière de pratiquer les dissonances sur un son soutenu dans la partie grave, qu'on appelle *Pédale*. Nous en reparlons ici, pour avertir qu'on peut les pratiquer à peu près de la même manière à quatre parties; la quatrième partie, qui survient, ne changeant rien à ce que nous avons dit.

EXEMPLE 1.

Musical score for Example 1. It consists of four staves. The bottom staff (bass clef) contains a sustained, moving line representing the pedal. The three upper staves (treble clefs) show a sequence of chords and intervals that resolve the dissonances mentioned in the text.

EXEMPLE 2.

Musical score for Example 2. It consists of four staves. The bottom staff (bass clef) contains a sustained, moving line representing the pedal. The three upper staves (treble clefs) show a sequence of chords and intervals that resolve the dissonances mentioned in the text.

En ôtant la pédale de ces deux exemples, on verra que ce qui se passe sur la pédale du 1^{er} exemple n'est au fond qu'une suite de dissonances de 7^{me} résolues sur la 6^{te} et que ce qui a lieu sur le second exemple, est une suite de secondes.

On va exposer encore des exemples, de différentes manières de pratiquer les dissonances sur une pédale. Ces exemples sont pris dans les ouvrages de Palestrina; on verra que ce Classique s'est servi de la dissonance de quarte sans préparation d'abord, pour qu'elle devienne préparation à elle-même.

EXEMPLES.

Musical score for Examples. It consists of four staves. The bottom staff (bass clef) contains a sustained, moving line representing the pedal. The three upper staves (treble clefs) show a sequence of chords and intervals that resolve the dissonances mentioned in the text.

Musical score for Examples. It consists of four staves. The bottom staff (bass clef) contains a sustained, moving line representing the pedal. The three upper staves (treble clefs) show a sequence of chords and intervals that resolve the dissonances mentioned in the text.

On peut aussi se permettre l'usage de la fausse quinte, en la pratiquant ainsi :

EXEMPLES.

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are labeled 'renversement de parties.' and the bottom two staves are also labeled 'renversement de parties.' The score consists of four measures. The first measure shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. The second measure shows a melodic line in the second staff and a bass line in the bottom staff. The third measure shows a melodic line in the third staff and a bass line in the bottom staff. The fourth measure shows a melodic line in the fourth staff and a bass line in the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

On croira, au premier abord, que toutes ces combinaisons ne sont pas admissibles dans la présente espèce, attendu qu'à l'imitation de la même espèce dans le contre-point à deux et à trois parties, on ne devrait ici employer les blanches que dans la partie qui fait les syncopes, tandis que les trois autres parties n'auraient qu'une ronde à chaque mesure; mais dans cette espèce de contre-point à 4 parties, il est permis, quand le cas l'exige, de substituer de temps en temps deux blanches à la ronde, dans les parties qui ne font pas le chant donné. Ce moyen peut être employé pour les syncopes dissonnantes, aussi bien que pour les syncopes consonnantes, on peut donc, à l'aide de cette tolérance, pratiquer, lorsqu'elles pourront avoir lieu, les dissonances, de la manière indiquée dans les exemples précédents, et se tirer ainsi avec facilité de quelques passages embarrassants. Il ne faut cependant se servir de ces moyens qu'avec réserve, et ne point abuser de la permission. L'exemple d'un chant donné, accompagné des trois autres parties, mettra à même de voir comment on doit se comporter à l'égard de la présente espèce.

EXEMPLE.

tiré de FUCHS.

The image shows a musical score with four staves. The top three staves are labeled 'Chant donné.' and the bottom staff is labeled 'Chant donné.' The score consists of eight measures. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The top three staves are in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat.

Comme on le voit par cet exemple, les deux blanches substituées à la Ronde ne sont pas prodiguées; il faudra en agir ainsi, afin de s'accoutumer à vaincre la difficulté qu'il y a à avoir que des rondes dans toutes les parties, excepté dans celle qui fait les syncopes. Voyez l'exemple suivant.

Chant donné, transposé.

Chant donné.

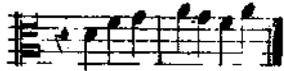
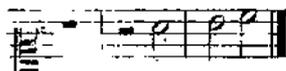
Chant donné, transposé.

Ces exemples offrent quelques unissons, sur des tems faibles, entre les deux parties du milieu; ces unissons sont, en quelque sorte, permis dans cette espèce, à cause de la gêne qui résulte de l'obligation d'avoir toutes les syncopes dans la même partie. Je recommanderai, toutefois, d'avoir beaucoup de discrétion dans l'usage de ces unissons, qu'on ne doit pratiquer qu'après avoir tenté inutilement tous les moyens de les éviter.

Après qu'on se sera exercé suffisamment de la manière indiquée dans cette espèce, on pourra mêler avec la syncope les espèces des deux blanches et des quatre noires, en donnant, tour-à-tour, à chaque partie l'une de ces espèces.

EXEMPLE DE FUSHS.

Chant donné.

On peut ne faire commencer la partie des noires qu'après un soupir, de cette manière:  et la partie des blanches, qu'après une pause et demie, afin de donner plus d'élégance à l'entrée de chaque partie 

CONTRE-POINT À QUATRE PARTIES.

CINQUIÈME ESPÈCE — DU CONTRE-POINT FLEURI.

~~~~~

Les règles établies par les cinq espèces du contre-point à deux, et à trois parties, ainsi que celles qu'on a dictées à l'égard des espèces précédentes du contre-point à 4 voix, doivent suffire pour travailler au contre-point fleuri, sans avoir besoin d'ajouter de nouvelles règles. Voici un exemple de la présente espèce.

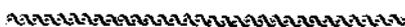
EXEMPLE PRIS DANS FUCHS.

Lorsque l'on se sera assez exercé de cette manière, on pratiquera le contre-point fleuri dans deux parties à la fois, et enfin dans toutes les parties, à l'exception, bien entendu, de celle qui renferme le chant donné.

EXEMPLE.

EXEMPLE AVEC DU CONTRE-POINT FLEURI DANS TOUTES LES PARTIES.

## CONTRE-POINT À CINQ, À SIX, À SEPT, ET À HUIT PARTIES RÉELLES.



On appelle Réelles, plusieurs parties qui marchent ensemble, et qui toutes ont des mélodies différentes.

On a déjà observé, que plus le nombre des parties augmente, et plus l'austerité des règles s'adoucit. Il est donc nécessaire de prévenir que dans les différentes espèces qu'on va traiter ici, les unissons sont tolérés, ainsi que les deux quintes, par mouvement contraire, même entre les deux parties extrêmes; cependant il faut être très réservé dans l'emploi de ces licences; on tolère aussi deux quintes par mouvement direct, lorsque l'une est inaltérée et l'autre diminuée, ainsi que les sauts de sixte majeure.

Dans le contre-point à sept, et à huit parties, les deux parties les plus graves, peuvent marcher de l'unisson à l'octave, et de celle-ci à l'autre.

EXEMPLE.

Il est très à propos d'avertir, que dans le contre-point fleuri depuis 5 parties jusqu'à huit, quand on ne fait marcher que deux, ou trois, ou quatre parties, on est assujéti à la rigueur des préceptes déjà établis pour le contre-point à deux, à trois, et à quatre parties; ce n'est que de l'instant que les cinq, les six, les sept, et les huit parties marchent réellement ensemble, que commence l'adoucissement à la sévérité des règles.

Il y a deux manières de composer à huit parties; la première est celle de placer les deux DESSUS l'un après l'autre immédiatement, et les HAUTE-CONTRES, les TAILLES, et les BASSE-TAILLES dans le même ordre; la seconde est celle de partager les huit parties en deux Chœurs, chacun composé de quatre parties, savoir: un DESSUS, une HAUTE-CONTRE, une TAILLE, et une BASSE-TAILLE. Ces deux chœurs isolés doivent être combinés de façon, à ce que l'un des deux puisse marcher tout seul, afin que les deux puissent alternativement s'interroger et se répondre; il faut alors que le chœur qui se tait pendant que l'autre propose, reprenne avant que celui-ci n'ait terminé sa période, et qu'enfin ils finissent par marcher tous les deux ensemble. Dans cette acception, les deux BASSE-TAILLES peuvent aussi jouir de la faculté indiquée dans l'exemple ci-dessus, de procéder d'unisson en octave.

Les anciens Auteurs, quand ils composaient à deux Chœurs, portaient leur attention jusqu'à rendre l'harmonie complète dans chaque chœur, autant du moins que la nature des sujets qu'ils traitaient et l'arrangement des parties le permettait. Ils s'étaient imposé cette obligation à cause de la distance qui souvent séparait les deux chœurs, et afin que les auditeurs qui se trouvaient placés plus près d'un chœur, que de l'autre, reçussent une sensation plus agréable, en entendant une harmonie complète. Toutefois cette condition n'est point d'une stricte rigueur.

Les anciens maîtres ont écrit des compositions dans lesquelles ils ont fait marcher jusqu'à six chœurs à la fois. (1) Il faut beaucoup d'adresse et beaucoup d'attention pour parvenir à vaincre toutes les difficultés qui résultent d'un ensemble aussi nombreux, mais on vient à bout de tout par le travail et avec une organisation flexible.

(1) Ils ont souvent même dépassé ce nombre; on trouve dans Marpurq un exemple d'un canon à 24 chœurs, c'est-à-dire 96 voix.

Lorsque l'on aura suffisamment étudié le contre-point à quatre parties, on s'exercera progressivement au contre-point à cinq, à six, à sept, et à huit parties, en commençant par Note contre Note, sur un chant donné, et en faisant ensuite, sur ce même chant, du contre-point fleuri dans toutes les parties, sans passer par la filière des blanches, des noires et des syncopes. Il faut s'habituer en écrivant à 5 voix, à travailler tantôt avec deux DESSUS, tantôt avec deux HAUTE-CONTRES, ou deux TAILLES, ou deux BASSE-TAILLES; à six voix, tantôt avec deux DESSUS et deux HAUTE-CONTRES, tantôt avec deux DESSUS, deux TAILLES, ou deux BASSE-TAILLES etc etc. à sept voix, on observera la même alternative, jusqu'à ce qu'on arrive à composer à huit parties, où chaque voix est tout naturellement doublée.

On va donner des exemples de chants donnés, remplis à 5, à 6, à 7, et à 8 parties, d'abord à note contre note, ensuite en contre-point fleuri. On peut placer le chant donné dans la partie qu'on voudra; cependant, dans l'ensemble de tant de parties, le chant donné serait éclipsé s'il était placé dans une des parties du milieu: il vaut donc mieux pour l'effet qu'il soit situé dans l'une des deux parties extrêmes, mais l'élève devra cependant s'exercer à la placer aussi dans l'une des parties du milieu, afin de s'habituer à vaincre toute sorte de difficultés.

EXEMPLE À 5 VOIX. — NOTE CONTRE NOTE.

The musical score shows five staves. The bottom staff is labeled "Chant donné." and contains a single melodic line. The four upper staves are empty, representing the parts for the other four voices. The music is written in common time (C) and consists of a sequence of notes across eight measures.

EXEMPLE À 5 PARTIES ——— CONTRE-POINT FLEURI.

Chant donné. (En plaçant ce même Chant donné au 1<sup>er</sup> dessus je l'ai transposé afin qu'il ne soit pas si haut.)

This musical score consists of five staves. The top staff contains the 'Chant donné' (given melody) in a soprano clef. The following four staves show counterpoint parts in various clefs (alto, tenor, and bass). The music is in common time (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

EXEMPLE À 6 PARTIES. ——— NOTE CONTRE NOTE.

This musical score consists of six staves. The bottom staff contains the 'Chant donné' (given melody) in a bass clef. The five staves above it show counterpoint parts in various clefs (soprano, alto, tenor, and bass). The music is in common time (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

## EXEMPLE À 6 PARTIES. ——— CONTRE-POINT FLEURI.

Chant donné transposé.

Musical score for Example à 6 Parties, Contre-Point Fleuri. The score consists of six staves of music in C major, 4/4 time. The top staff is the 'Chant donné transposé'. The other five staves show contrapuntal entries for each voice part, with various rhythmic patterns and melodic lines.

## EXEMPLE À 7 PARTIES. ——— NOTE CONTRE NOTE.

Musical score for Example à 7 Parties, Note contre Note. The score consists of seven staves of music in C major, 4/4 time. The bottom staff is the 'Chant donné'. The other six staves show contrapuntal entries for each voice part, with a 'note contre note' texture where each part moves in parallel motion with the others.

EXEMPLE A 7 PARTIES. ——— CONTRE-POINT FLEURI.

Chant donné.

EXEMPLE A 8 PARTIES. ——— NOTE CONTRE NOTE.

## EXEMPLE À 8 PARTIES. ——— CONTRE-POINT FLEURI.

Chant donné.

## OBSERVATION.

La pénultième mesure de cet exemple offre une manière d'employer le retard que nous devons signaler à l'attention de l'élève. Les deux parties marquées d'une croix font à la fois le retard et la consonnance retardée. Le second soprano fait entendre la quarte de la basse, laquelle quarte est préparée et résolue suivant les règles; tandis que le second ténor fait entendre la tierce. La seule manière d'employer convenablement ces deux intervalles, dont l'un semble esclure l'autre, est celle qu'offre cet exemple; c'est-à-dire que la partie qui fait la dissonance doit suivre sa marche régulière, tandis que l'autre doit contenir la consonnance dans une série de sons ascendants par mouvement conjoint, sans s'arrêter sur la consonnance. Cette règle s'applique également à la sixte frappée avec la 7<sup>m</sup>, l'8<sup>m</sup> frappée avec la 9<sup>m</sup>, etc. Il faut observer que ces deux parties doivent toujours se trouver dans deux octaves différentes, c'est-à-dire que la consonnance ne doit jamais frapper le retard en seconde, mais en 9<sup>m</sup> ou en 7<sup>m</sup>. Il est inutile d'ajouter qu'on ne tolère l'emploi de ce moyen que lorsque l'on compose pour un grand nombre de voix, c'est-à-dire à 7 et à 8 parties.

## EXEMPLES:

EXEMPLE A DEUX CHOEURS EN CONTRE-POINT FLEURI SANS CHANT DONNE.

PREMIER CHOEUR.

SECOND CHOEUR.

Tous les exemples qu'on vient de donner, offrent un aperçu de la manière dont on doit traiter le contre-point selon le nombre de parties qu'on emploie. On verra dans les exemples de note contre note, qu'on ne peut éviter les unissons dans certains cas, ainsi que le mouvement direct entre les parties extrêmes pour passer à une consonnance parfaite. Cela a lieu aussi dans les exemples du contre-point fleuri; mais comme dans cette espèce on a plus de moyens de mieux disposer les parties que dans l'autre, il faut faire ensorte, lorsque les unissons seront inévitables, de n'attaquer ceux-ci que dans les tems faibles de la mesure. C'est une attention qu'ont eu les anciens classiques, surtout en composant à plus de quatre parties.

## DE L'IMITATION.

L'imitation est un artifice musical; elle a lieu lorsqu'une partie, qu'on nomme **ANTÉCÉDENT**, propose un sujet, ou chant, et qu'une autre partie, qu'on appelle **CONSÉQUENT**, répète le même chant, après quelques silences, et à un intervalle quelconque, en continuant ainsi jusqu'à la fin.

EXEMPLE.

Antécédent.

Conséquent.

Imitation  
à l'Unisson.

Dans une Imitation, le **CONSÉQUENT** n'est pas toujours obligé de répondre à l'**ANTÉCÉDENT**, dans toute l'étendue du sujet que celui-ci a proposé; il peut n'en imiter qu'une partie, et le **CONSÉQUENT** proposant alors un nouveau chant, devient, à son tour, l'**ANTÉCÉDENT**.

EXEMPLE.

Conséquent.

Antécédent.

Antécédent.

Antécédent.

Conséquent.

Conséquent.

L'imitation peut se faire de plusieurs manières. On la nomme **RÉGULIÈRE** ou **CONTRAINTÉ** lorsqu'on répond exactement à la nature des intervalles proposés par l'**ANTÉCÉDENT**, c'est-à-dire, lorsqu'on observe la correspondance des tons et demi-tons; dans ce genre d'imitation, on répond à une seconde mineure par une seconde mineure, à une tierce majeure par une 3<sup>me</sup> majeure, ainsi de suite.

Cette imitation s'obtient naturellement quand le **CONSÉQUENT** imite l'**ANTÉCÉDENT** à l'unisson, ou à l'octave; la quarte et la quinte se rapprochent un peu de la correspondance exacte des intervalles, mais il faut quelques accidens pour la rendre entièrement telle; il est presque impossible d'obtenir cette identité sur les autres degrés.

L'imitation se nomme **LIBRE** ou **IRRÉGULIÈRE**, lorsque cette correspondance n'est pas observée, et qu'on se laisse la liberté de répondre arbitrairement et selon le ton où l'on se trouve aux intervalles de l'**ANTÉCÉDENT**; dans ce genre d'imitation, on peut répondre à une seconde majeure par une seconde mineure, à une tierce mineure par une tierce majeure, &c.

On nomme **IMITATION** par **MOUVEMENT SEMBLABLE**, celle qui, ainsi que son nom l'indique, suit les mouvemens ascendants ou descendans du **CONSÉQUENT**; les exemples ci-dessus sont par mouvement semblable.

L'imitation est par **MOUVEMENT CONTRAIRE**, lorsque le **CONSÉQUENT** répond par des mouvemens ascendants aux mouvemens descendans de l'**ANTÉCÉDENT**, et vice versa. Cette imitation peut, ainsi que la précédente, être **RÉGULIÈRE** ou **IRRÉGULIÈRE**.

L'imitation par mouvement RÉTROGRADE est celle qui imite une période ou un membre de période, en la prenant à rebours, c'est-à-dire, que le CONSÉQUENT commence à la dernière note de la période de l'ANTÉCÉDENT qu'on veut imiter, et retourne jusqu'à la première.

Cette imitation rétrograde peut aussi être RÉGULIÈRE OU IRRÉGULIÈRE, et peut également se traiter par mouvement semblable ou par mouvement contraire.

Il y a encore plusieurs autres sortes d'imitations que nous aurons occasion de nommer par la suite.

Nous allons traiter de chacune de ces espèces, en commençant par les imitations à deux parties.

## IMITATION À DEUX PARTIES.

### PREMIÈRE SECTION — Imitation par mouvement semblable.



Toute Imitation, de quelque nature qu'elle soit, ne peut se faire que d'autant de manières qu'il y a d'intervalles dans la Gamme, c'est-à-dire, à l'UNISSON, à la SECONDE, à la TIÈRCE, à la QUARTE, à la QUINTE, à la SIXTE, à la SEPTIÈME, et à l'OCTAVE, tant en dessus, qu'en dessous de la Tonique.

On a vu au premier exemple la manière de traiter l'Imitation à l'UNISSON, on va donner, consécutivement, les exemples des Imitations sur tous les autres DEGRÉS. On verra à la fin de chaque exemple le mot QUEUE (Coda en Italien) cela signifie CONCLUSION. La QUEUE ne commence que lorsque l'on abandonne l'Imitation afin de terminer, sans cela on irait jusqu'à l'infini.

#### EXEMPLES.

Imitation à la 2<sup>de</sup> supérieure.

Imitation à la 2<sup>de</sup> inférieure.

Imitation à la 3<sup>de</sup> supérieure.

Imitation à la 3<sup>e</sup> inférieure.

Two staves of music in common time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The word "Queue." is written in the right-hand margin of the top staff.

Imitation à la 4<sup>e</sup> supérieure.

Two staves of music in common time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The word "Queue." is written in the right-hand margin of the top staff.

Imitation à la 4<sup>e</sup> inférieure.

Two staves of music in common time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The word "Queue." is written in the right-hand margin of the top staff.

Imitation à la 5<sup>e</sup> supérieure.

Two staves of music in common time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The word "Queue." is written in the right-hand margin of the top staff.

Imitation à la 5<sup>e</sup> inférieure.

Two staves of music in common time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The word "Queue." is written in the right-hand margin of the top staff.

Imitation à la 6<sup>e</sup> supérieure.

Two staves of music in common time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The word "Queue." is written in the right-hand margin of the top staff.

Imitation à la 6<sup>e</sup> inférieure.

Imitation à la 7<sup>me</sup> supérieure.

Imitation à la 7<sup>me</sup> inférieure.

Imitation à l'8<sup>ve</sup>

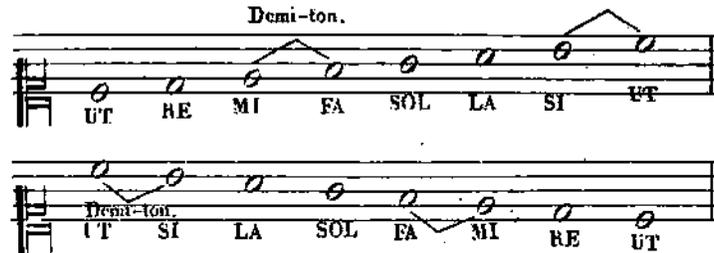
Il faut s'exercer pendant quelque tems sur toutes ces différentes imitations; nous préviendrons en même tems, qu'on n'est pas rigoureusement astreint à traiter toujours les intonations à la distance juste de 2<sup>de</sup>, de 3<sup>de</sup>, etc.; mais qu'on peut, sans craindre d'altérer la nature des intervalles, transposer à l'élevation supérieure ou inférieure, c'est-à-dire, traiter l'imitation de 2<sup>de</sup> en 9<sup>me</sup>, celle de 3<sup>de</sup> en 10<sup>me</sup>, celle de 4<sup>de</sup> en 11<sup>me</sup>, celle de 5<sup>de</sup> en 12<sup>me</sup>, celle de 6<sup>de</sup> en 13<sup>me</sup>, celle de 7<sup>me</sup> en 14<sup>me</sup>, et enfin celle d'8<sup>ve</sup> en 15<sup>me</sup> ou double 8<sup>ve</sup>. L'unisson seul ne peut être déplacé.

## IMITATION À DEUX PARTIES.

## SECONDE SECTION — IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

## DE L'IMITATION LIBRE OU IRREGULIERE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

Pour avoir un point de départ fixe dans ce genre d'imitation, les compositeurs qui ont écrit dans le style classique, se sont servis du moyen suivant; ils opposaient à une gamme composée d'une octave (prenons le ton d'ut) en commençant par la Tonique, la même série de sons en sens opposé, de cette manière.



L'on obtiendra, par ce moyen, l'imitation libre par mouvement contraire, exposée dans l'exemple suivant.

Mode majeur. EXEMPLE.

Ce moyen peut servir pour le mode majeur et pour le mode mineur relatif.

Mode mineur relatif. EXEMPLE.

On peut aussi, pour cette imitation irrégulière par mouvement contraire, se servir de la gamme suivante opposée à elle-même, et ce moyen peut être commun au mode majeur, et au mode mineur.

EXEMPLE DE CETTE GAMME.

Cette gamme donne l'imitation consignée dans l'exemple suivant.

EXEMPLE.

On voit, par ces exemples, que dans le système de la première gamme, lorsque l'antécédent commence l'imitation par un UT, il faut que le conséquent réponde à l'UT à l'octave: si l'un commence par un SI, un SOL, ou un LA, il faut que l'autre réponde par un RE, un MI, ou un FA, etc: dans le système de la seconde gamme, lorsque l'antécédent commence par un UT, un SOL, ou un MI, le conséquent doit répondre par un SOL, un UT, ou un MI, etc: une fois que la première note de la réponse est trouvée, toutes les autres notes se placent tout naturellement.

#### DE L'IMITATION RÉGULIÈRE OU CONTRAINTE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

Il faut, pour cette espèce d'imitation, se servir d'un moyen semblable à celui qu'on a employé à l'égard de l'imitation irrégulière, mais les gammes qu'on doit opposer l'une à l'autre dans cette occasion, sont différentes. Il faut deux gammes dans lesquelles les demi-tons se trouvent placés aux mêmes degrés, afin que dans l'imitation les Tons, et les Demi-tons se correspondent exactement.

#### EXEMPLE.

Pour trouver la même correspondance de Tons et de Demi-tons dans le mode mineur, voici comment il faut disposer cette gamme.

#### EXEMPLE.

#### EXEMPLE D'IMITATION CONTRAIRE RÉGULIÈRE.

Mode majeur.

Mode mineur.

Il est inutile d'observer que toutes les fois qu'on changera de Ton, il faudra reporter toutes ces gammes données, dans le ton ou l'on fait l'imitation, tant pour les modes majeurs que pour les modes mineurs.

Tout ce que nous venons de dire peut s'appliquer également à l'imitation RÉTROGRADE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, laquelle peut aussi être régulière ou irrégulière.

L'imitation rétrograde contraire, qui consiste, comme nous l'avons dit, à imiter une phrase ou portion de phrase, en commençant par la dernière note et en rétrogradant vers la première, en observant le mouvement contraire, peut se faire de deux manières; savoir: mesure par mesure ou période par période. Voici des exemples de ces deux sortes d'imitation, qui en expliqueront le mécanisme mieux que des paroles.

EXEMPLES DE LA PREMIÈRE MANIÈRE, MESURE PAR MESURE.

Régulière.

Imitation de la première mesure du Conséquent par mouvement rétrograde contraire.

Id: de la 2<sup>e</sup> mesure.

Queue.

Irrégulière.

EXEMPLES DE LA SECONDE MANIÈRE, PÉRIODE PAR PÉRIODE.

Régulière.

Imitation de toute la période.

Queue.

Irrégulière.

On vient de donner des exemples de plusieurs manières de traiter l'imitation rétrograde par mouvement contraire; quand à celle par mouvement semblable, nous dirons seulement qu'elle peut avoir lieu sur tous les intervalles, comme les imitations qui composent la première section, nous nous dispenserons de donner des exemples à ce sujet; les élèves se donneront la peine de s'y exercer, en cherchant les moyens de se tirer d'affaire sans l'aide des exemples. D'ailleurs, ces imitations rétrogrades par mouvement semblable, ne sont pas aussi difficiles à traiter que celles que nous avons exposées dans les exemples ci-dessus.

Telles sont les règles des quatre manières principales de traiter l'imitation, savoir: 1<sup>re</sup> par mouvement semblable; 2<sup>de</sup> par mouvement contraire; 3<sup>e</sup> par mouvement semblable rétrograde; et 4<sup>e</sup> par mouvement contraire rétrograde.

#### DE PLUSIEURS AUTRES SORTES D'IMITATIONS.

Les autres sortes d'imitation qu'il nous reste à mentionner sont: les imitations par AUGMENTATION; par DIMINUTION; par CONTRETEMPS; INTERROMPUES; CONVERTIBLES; PERIODIQUES; CANONNIQUES; etc.

Toutes ces imitations peuvent se faire tour à tour avec les quatre mouvemens indiqués, et être traitées régulièrement, ou irrégulièrement, tout cela cependant lorsqu'on le pourra, sans tomber dans des inconvéniens qui entraveraient la mélodie, ou l'harmonie.

OBSERVATION. Les imitations qu'on a citées jusqu'à présent, ainsi que leurs dénominations, sont tirées du *Traité de la Fugue et du Contre-point* par MARPURG; on pourra le consulter pour s'instruire et connaître les imitations qu'on pourrait avoir omises ici. L'ouvrage de MARPURG, relativement aux Imitations, Fugues, etc: etc: ainsi que pour tous les artifices de la composition, est un des plus complets en ce genre que l'on connaisse; voilà pourquoi on le consulte.

L'imitation par AUGMENTATION se fait lorsque l'antécédent propose un chant à imiter, et que le conséquent répond Note par Note en augmentant la valeur de chacune.

#### EXEMPLE.

L'imitation par DIMINUTION se fait lorsque le conséquent diminue la valeur des notes qui constituent l'imitation.

#### EXEMPLE.

\*  
 L'Imitation à **CONTRE-TEMPS** est celle que l'on fait lorsque les parties se suivent par des tems opposés, c'est-à-dire, lorsqu'une partie commence par le tems fort de la mesure et que l'autre répond en commençant par le tems faible. C'est souvent par l'emploi de syncopes qu'on obtient cet artifice.

EXEMPLES:

Example 1: Musical notation showing counter-tempos imitation. The top staff is labeled "Tems fort." and the bottom staff is labeled "Tems faible." Both are in common time (C). The top staff starts on a strong beat, while the bottom staff starts on a weak beat.

Example 2: Musical notation showing counter-tempos imitation. The top staff starts on a strong beat and the bottom staff starts on a weak beat, both in common time (C).

Example 3: Musical notation showing counter-tempos imitation. The top staff starts on a strong beat and the bottom staff starts on a weak beat, both in common time (C).

L'Imitation **INTERROMPUE** se fait en suspendant, par le moyen des silences dans le conséquent, la progression continue des notes du chant proposé par l'antécédant.

EXEMPLES:

Example 4: Musical notation showing interrupted imitation. The top staff has notes and the bottom staff has rests, both in common time (C).

Example 5: Musical notation showing interrupted imitation. The top staff has notes and the bottom staff has rests, both in common time (C). The word "Queue." is written above the bottom staff.

On appelle imitation CONVERTIBLE une période écrite de manière à ce que les parties se puissent renverser sans aucun changement, c'est-à-dire, que la partie supérieure devienne partie inférieure, ou que celle-ci devienne supérieure. Pour obtenir ce moyen, il faut faire attention de n'employer jamais l'intervalle de quinte, parceque dans le renversement cet intervalle produirait celui de quarte. Cette espèce d'imitation est à proprement parler un contre point DOUBLE, ainsi qu'on le verra plus tard.

## EXEMPLES:

L'IMITATION PÉRIODIQUE à lieu lorsque l'on n'imité qu'une portion du chant, ou thème proposé par l'antécédent. En voici deux exemples.

## EXEMPLES:

L'IMITATION CANONIQUE est celle où le conséquent répond à l'antécédent note par note depuis le commencement jusqu'à la fin. Cette imitation, qui par sa dénomination même devient ce qu'on appelle CANON, peut être traitée de deux manières; savoir: FINIE, lorsqu'on la termine par une QUEUE OU CONCLUSION; INFINIE OU CIRCULAIRE, lorsqu'on la combine de façon qu'on puisse revenir de la fin de l'imitation au commencement sans s'arrêter.

EXEMPLE  
d'une imitation canonique finie.

EXEMPLE  
d'une imitation canonique infinie.

On doit chercher, autant qu'il sera possible, à s'exercer sur toutes ces imitations par tous les mouvemens et à tous les intervalles. Ce que nous avons exposé dans la première et dans la seconde section, relativement aux imitations, doit suffire; nous allons traiter des imitations à trois et à quatre parties

TROISIÈME SECTION — DES IMITATIONS À TROIS ET À QUATRE VOIX.

~~~~~

Toutes les espèces d'imitations dont on a parlé dans les deux sections précédentes, peuvent se traiter à trois, à quatre, et même à un plus grand nombre de parties. AZZOPARDI, compositeur maltais, s'est servi de deux chants donnés, sur lesquels on peut s'exercer à placer toutes sortes d'imitations, soit à un intervalle supérieur, soit à un intervalle inférieur. Je pense qu'on peut d'abord suivre cette méthode; elle ne peut qu'être très avantageuse à l'étude des imitations, et au travail de l'élève.

VOICI LES DEUX CHANTS D'AZZOPARDI.

1^{er} Chant.



2^d Chant.



EXEMPLES D'IMITATIONS D'AZZOPARDI A 3 ET A 4 PARTIES SUR CES CHANTS.

A trois parties, c'est-à-dire, imitation entre deux parties sur ce chant donné.

A quatre parties. Troisième partie ad libitum.

Dans ce dernier exemple, il y a une partie qui tient seulement à l'ensemble, et n'a nulle analogie avec l'imitation: voilà pourquoi on la nomme *AD LIBITUM*. On sera obligé d'en agir de même lorsqu'on voudra avoir quatre parties, et qu'on se bornera à ne faire sur le chant donné qu'une seule imitation entre les deux autres parties. Si l'on voulait avoir sur le chant donné trois parties en imitation, il y aurait alors deux conséquents, qui tous deux imiteraient le sujet proposé par l'antécédent, au même intervalle ou à un intervalle différent.

Après qu'on se sera exercé à traiter l'imitation sur le chant donné dans deux parties seulement, avec ou sans la quatrième partie *AD LIBITUM*, depuis l'imitation à l'unisson jusques et inclusivement à l'imitation à l'octave, on entreprendra le travail ci-dessus annoncé, savoir: d'introduire les deux conséquents, au moyen desquels on aura une double imitation.

EXEMPLE.

Antécédent ou l'hème.

2^d Conséquent ou Imitation à la 5^{te} inférieure.

1^{er} Conséquent ou Imitation à la 7^{te} inférieure.

Chant donné.

On doit avertir avant d'aller plus loin, que ce chant donné, pourra être écrit au besoin, et si on le juge à propos, en notes rondes ainsi: au lieu d'être écrit en notes quarrées.

Une fois que l'élève aura suffisamment travaillé les imitations entre deux et trois parties sur les deux chants donnés, il faudra qu'il s'exerce à traiter l'imitation à trois, et ensuite à quatre parties sans chant donné. Il sera nécessaire, à ce sujet, qu'il consulte l'ouvrage de MARBURG, afin de voir toutes les combinaisons des intervalles, au moyen desquels on peut faire des imitations. C'est pour avoir sous les yeux un grand nombre d'exemples, que l'on conseille de consulter l'ouvrage de MARBURG. Voici deux exemples d'imitations, l'un à trois parties, et le second à quatre, qui suffiront pour donner un aperçu de ce travail.

EXEMPLE A TROIS PARTIES.

Imitation canonique.

Imitation canonique à l'unisson.

Imitation canonique à l'8^{te} inférieure.

Imitation canonique à l'8^{te} inférieure.

EXEMPLE A QUATRE PARTIES.
Imitation Régulière canonique.

75

G. ALBRECHTSBERGER.

Imitation à la 5^{re} inférieure.

Imitation à la 18^{me} inférieure.

Imitation à la 12^{me} inférieure.

The image shows a musical score for four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time. The first system contains three staves with the following annotations: 'Imitation à la 5^{re} inférieure.' above the first staff, 'Imitation à la 18^{me} inférieure.' above the second staff, and 'Imitation à la 12^{me} inférieure.' above the third staff. The fourth staff is the bass line. The music consists of a series of rhythmic patterns and intervals.

The image shows the continuation of the musical score for four parts. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with musical notation. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

On doit aussi s'exercer à traiter l'imitation à 5, à 6, à 7, et à 8 voix, soit sur les basses données, soit en cherchant des imitations sans aucune de ces basses, c'est-à-dire, en composant soi-même tout l'ensemble. On pourra mêler des parties *AD LIBITUM* ou *D'ACCOMPAGNEMENT*, si l'on ne peut pas réussir à faire des imitations régulières, dans toutes les parties.

Avant de terminer cette section, on va donner connaissance d'une autre espèce d'imitation, qu'on peut pratiquer à 8 parties par le moyen des deux Chœurs. Cette imitation porte la dénomination d'*INVERSE CONTRAIRE*.

EXPLICATION.

On propose un Thème à quatre parties dans l'un des deux chœurs; la réponse doit être faite par l'autre.

Pour que la réponse soit inverse, il faut que la Basse du Thème soit placée dans la partie du Soprano de la réponse, que la partie du Soprano soit mise à la Basse, et la partie du Contralto à celle du Tenor, et enfin celle du Tenor au Contralto.

Pour que la réponse soit contraire, il faut que chaque partie de la réponse, réponde par mouvement contraire, et dans l'ordre exprimé ci-dessus, aux parties qui ont proposé le Thème.

Pour obtenir cet artifice, voici la règle qu'il faut observer; il ne faut jamais qu'aucune des parties inférieures se trouve en quarte avec le Soprano, à moins que cette quarte ne procède par degré comme une dissonance passagère. Pour ce qui regarde le mouvement contraire, il faut l'obtenir par le moyen des gammes dont nous avons parlé à la seconde section, au sujet de ce mouvement contraire; toutefois nous allons, pour plus d'intelligence dans l'usage que l'on doit en faire, les produire de nouveau dans l'ordre suivant.

CORRESPONDANCE DES PARTIES EN INVERSANT PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

The image shows two identical musical systems side-by-side. Each system consists of four staves labeled 'Soprano', 'Basso', 'Contralto', and 'Tenore'. The notes are connected by slurs, and the two systems are mirror images of each other, demonstrating the concept of parts being inverted by opposite motion.

Voici d'autres gammes que nous n'avons pas proposées en traitant l'imitation par mouvement contraire à deux parties, et qu'on pourra employer lorsqu'on voudra se servir du genre chromatique pour moduler.

CHROMATIQUE PAR DIÈSE.

CHROMATIQUE PAR BÉMOL.

The image shows two musical systems side-by-side. Each system consists of four staves labeled 'Soprano', 'Basso', 'Contralto', and 'Tenore'. The notes are connected by slurs. The left system is titled 'CHROMATIQUE PAR DIÈSE' and the right system is titled 'CHROMATIQUE PAR BÉMOL'. The notes are chromatic, with sharps in the first system and flats in the second.

AUTRE DISPOSITION DE CETTE DERNIÈRE GAMME.

The image shows a single musical staff with four systems of notes, each system connected by a slur. This represents an alternative arrangement of the chromatic scale mentioned in the previous section.

On peut se servir de la gamme N^o 5, lorsque dans le mode d'ur on voudra moduler à sa dominante; et l'on pourra employer la gamme N^o 4, quand dans le mode d'ur on voudra moduler à la sous-dominante; voyez l'exemple suivant.

The image contains two musical examples. The first example on the left is titled 'Thème.' and 'Réponse inverse contraire suivant la gamme 3.' It shows a four-staff musical score with a treble clef and a bass clef. The second example on the right is titled 'Thème.' and 'Réponse inverse contraire suivant la gamme 4.' It also shows a four-staff musical score with a treble clef and a bass clef. Both examples illustrate the relationship between a theme and its contrapuntal response in different scales.

Avant que de donner un exemple étendu de cette espèce d'imitation, il est nécessaire de prévenir qu'il est indispensable que la réponse inverse contraire, entre avant que la période de chaque Thème ne soit terminée, ou bien sur la fin de celle-ci; le Thème doit rentrer à son tour, ou avant la réponse, ou sur la fin de la réponse. D'après cette règle, on sent qu'il faudra combiner l'harmonie et les parties, de façon à ce qu'elles puissent se prêter à cette disposition, à l'égard des rentrées. L'exemple fera mieux concevoir tout ce que l'on vient de dire.

EXEMPLE DUN MORCEAU
RÉGULIER COMPOSÉ EN IMITATION INVERSE CONTRAIRE.

The image shows a musical score for two choirs. The top system is labeled '1^{er} Chœur.' and contains a 'Thème.' section with four staves (treble and bass clefs). The bottom system is labeled '2^e Chœur.' and contains a 'Réponse inverse contraire, par la 1^{re} Gamme en UT.' section with four staves (treble and bass clefs). The score is in common time and demonstrates the technique of contrapuntal imitation between two vocal parts.

First system of musical notation, consisting of four staves (treble and bass clefs). It features a series of ascending and descending eighth-note patterns in the upper staves and a bass line with quarter notes.

Gamme N° 4.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It continues the piece with more complex melodic lines and includes a fermata over a measure in the upper staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. It features a variety of rhythmic patterns and melodic fragments across the staves.

Gamme en UT.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. This system is dedicated to the 'Gamme en UT' exercise, showing a clear scale-like progression in the upper staves.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some slurs indicating phrasing.

Gamme N° 3.

Gamme en r. r.

The second system of the musical score consists of four staves. It continues the musical piece with similar notation to the first system, including quarter notes, eighth notes, and rests.

The third system of the musical score consists of four staves. The notation continues with quarter notes, eighth notes, and rests, maintaining the melodic and harmonic structure.

The fourth system of the musical score consists of four staves. It concludes the piece with final notes and rests on all staves.

System 1: Four staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are also treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The music consists of various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and slurs.

System 2: Four staves of music, continuing the piece. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

System 3: Four staves of music. The word "Queue." is written above the first staff in the fourth measure. The music features a mix of rhythmic values and rests.

System 4: Four staves of music. The word "Queue." is written above the first staff in the fourth measure. The system concludes with various musical notations.

DU CONTRE-POINT DOUBLE.

Le Contre-point double est une composition, dont l'artifice consiste à combiner les parties de manière à ce qu'elles puissent, sans aucun inconvénient, être transposées de l'AIGU au GRAVE, si elles sont placées au dessus du Thème, et du GRAVE à l'AIGU, si elles sont placées au dessous, tandis que le Thème n'éprouve aucun changement dans sa mélodie, soit qu'il se trouve dans une des parties extrêmes, ou qu'il se trouve dans une des parties intermédiaires.

Ces renversemens pouvant se faire de sept manières, il y a par conséquent, sept espèces de Contre-points doubles, savoir: à la NEUVIEME OU SECONDE; à la DIXIEME OU TIERCE; à la ONZIEME OU QUARTE; à la DOUZIEME OU QUINTE; à la TREIZIEME OU SIXTE; à la QUATORZIEME OU SEPTIEME; et à la QUINZIEME OU OCTAVE. Ceux qu'on emploie le plus souvent sont ceux à la DIXIEME OU TIERCE; à la DOUZIEME OU QUINTE; et à la QUINZIEME OU OCTAVE.

Avant que de parler de chacune de ces sept espèces séparément, il est nécessaire d'observer en général: 1^o: que pour un contre-point double, il faut que les parties se distinguent l'une de l'autre, autant qu'on pourra, par la valeur des notes, c'est-à-dire, que si le Thème est composé de rondes ou de blanches il faut lui opposer des noires et des croches, autant et de la manière toutefois, qu'on le pratique à l'égard du contre-point fleuri; 2^o: que la partie qui fait le contre-point doit commencer après le Thème; 3^o: qu'il ne faut pas sans raison, et au hasard, faire croiser les parties, parcequ'alors les intervalles ne changeraient point dans la transposition, ou renversement du contre-point de l'AIGU au GRAVE, ou du GRAVE à l'AIGU; 4^o: que dans tous les contre-points doubles, excepté dans celui à l'octave, non seulement il est permis, mais il est même nécessaire d'alterer les intervalles en renversant, surtout quand les modulations l'exigent.

SECTION PREMIÈRE.

CONTRE-POINT DOUBLE À DEUX PARTIES.

RENVERSEMENS À L'OCTAVE.

Lorsque le renversement, ou la transposition d'une partie se fait à la distance d'une OCTAVE OU QUINZIEME, le contre-point prend la dénomination de contre-point double à l'octave.

Pour apprendre à faire ce contre-point, il faut savoir quels sont les intervalles qu'on doit éviter, pour que le renversement soit correct. Pour obtenir cette connaissance, on doit placer deux rangs de chiffres, qui n'excèdent pas le nombre 8, en opposant un rang à l'autre, ainsi:

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

Les chiffres du rang supérieur indiquent les intervalles du Contre-point; ceux du rang inférieur, les intervalles qui en résultent en le renversant. On voit donc que le 1. ou UNISSON, se change en OCTAVE; la SECONDE en SEPTIEME; la TIERCE en SIXTE; la QUARTE en QUINTE, ainsi réciproquement des autres.

On ne doit pas trop employer l'octave et l'unisson, parcequ'ils ne produisent pas assez d'harmonie, excepté pourtant au commencement et à la fin du Thème, et lorsqu'on veut employer la syncope.

EXEMPLES.



On doit éviter la QUINTE parcequ'elle devient QUARTE. On ne peut s'en servir que comme note de passage, ou quand elle est employée comme syncope.

EXEMPLES.



La QUARTE étant sujette aux memes inconvenients, et aux memes exceptions que la QUINTE, on doit l'éviter et l'admettre comme elle.

Tous les autres intervalles peuvent être employés, en les soumettant aux lois qui les concernent. On doit éviter aussi d'éloigner les parties audelà des bornes de l'octave, car les intervalles qui excèdent ces bornes, ne subissent aucun changement dans le renversement, c'est-à-dire que la tierce reste tierce, la sixte reste sixte, etc.

EXEMPLES.

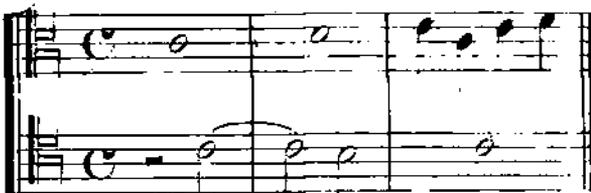


On va donner un exemple étendu du contre-point double à l'octave, dans lequel on pourra voir comment tous les intervalles doivent être employés, pour obtenir un renversement correct.

EXEMPLES.



Manières différentes de pratiquer les renversements, à l'égard de l'exemple précédent.

1 ^{re} MANIERE.	} Renverser le Contre-point d'une octave de l'aigu au grave.	{	Thème.	
			Renversement à l'octave.	
2 ^e MANIERE.	} Pour que le contre-point soit à la quinzième, il faut renverser ainsi, d'une quinzième au grave.	{	Thème.	
			Renversement à la 15 ^{me} .	
3 ^e MANIERE.	} Transposer le Thème d'une octave à l'aigu et le contre-point d'une octave au grave.	{	Thème transposé à l'8 ^{ve} en haut.	
			Contre-point transposé à l'8 ^{ve} en bas.	
4 ^e MANIERE.	} Transposer le Thème d'une octave à l'aigu tandis que le contre-point reste à sa place.	{	Thème transposé à l'8 ^{ve} en haut.	
			Contre-point restant à sa place.	

Avant que de passer à une autre espèce, il est essentiel d'observer que la dissonnance de neuvième ne peut être employée dans le contre-point double à l'octave, puisqu'elle ne pourrait être renversée, le contre-point double à l'octave est un des contre-points les plus usités.

RENVERSEMENT À LA NEUVIÈME.

Quand le renversement d'un contre-point se fait à la NEUVIÈME soit à l'aigu, soit au grave, le contre-point prend le nom de DOUBLE A LA NEUVIÈME OU SECONDE, les combinaisons de cette espèce de contre-point sont données par le moyen déjà employé pour celui à l'octave, qui consiste à opposer l'une à l'autre deux séries de chiffres, dont chaque série doit être bornée par le chiffre indiqué par la dénomination du contre-point, c'est-à-dire que chaque série dans le contre-point à l'octave étant composée de huit chiffres, dans le contre-point à la NEUVIÈME, dont il s'agit ici, chaque série doit être composée de neuf chiffres. Il en doit être de même pour les contre-points qui vont suivre, et pour lesquels on emploiera la progression qui leur sera propre, savoir, pour le contre-point à la DIXIÈME, dix chiffres; pour celui à la ONZIÈME, onze; ainsi du reste. Nous donnons ici cette explication, pour n'être point obligés d'en parler encore lorsque l'on traitera les espèces qui viendront après.

Voici donc les séries des chiffres qui appartiennent au contre-point double à la NEUVIÈME.

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

Par cette épreuve, on voit que l'unisson se change en NEUVIEME: la SECONDE en OCTAVE, et ainsi de suite. La QUINTE fait ici l'intervalle principal; elle mérite le plus d'attention, soit pour préparer et sauver, non seulement les intervalles dissonnans, mais encore ceux qui le deviennent par le renversement. La dissonnance de QUARTE résolue en TIERCE; la dissonnance de SEPTIEME résolue en SIXTE; celle de SECONDE etc. voilà les moyens propres à combiner un contre-point double à la NEUVIEME, lequel doit se renfermer dans l'étendue d'une neuvième, par les mêmes raisons que celui à l'OCTAVE ne doit pas excéder les bornes de l'octave.

EXEMPLES TIRÉS DE MARPURG.

Contre-point.

Thème.

Renversement à la 9^e au dessous.

En transposant le Thème d'une octave à l'aigu, et le contre-point d'un ton plus bas, on aura le contre-point double à la SECONDE.

En transposant le Thème à la seconde supérieure, et le contre-point à une octave au grave, on aura le renversement suivant, auquel il faut ajouter des accidens, attendu que le ton change.

AUTRES EXEMPLES.

(1) (2) (3)

Renversements.

Parmi les contre-points doubles, celui à la neuvième est un des plus bornes, des plus ingrats à traiter, et des moins usités; lorsque l'on s'en sert, il ne faut l'employer que pendant peu de mesures.

RENVERSEMENT A LA DIXIEME.

Nous allons traiter du contre-point double à la DIXIEME OU TIERCE, en commençant par la règle ordinaire, des deux rangs de chiffres.

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

Par ces deux séries, on voit qu'on ne peut faire deux TIERCES ou deux DIXIEMES de suite, puisqu'il en résulterait deux OCTAVES et deux UNISSONS.

Qu'on ne doit pas employer non plus deux SIXTES de suite, parceque le renversement produirait deux QUINTES.

Que la QUARTE et la SEPTIEME ne doivent être employées que comme dissonances passagères, (Ex: 1.) à moins que la QUARTE ne soit résolue en QUINTE ou en SIXTE (Ex: 2.) et que la SEPTIEME ne soit résolue en QUINTE. (Ex: 3.)

EXEMPLES.

Three musical examples labeled (1), (2), and (3) are shown on a grand staff. Example (1) shows a sequence of intervals: 4, 7, 4, 7. Example (2) shows intervals: 4, 4, 4, 4. Example (3) shows intervals: 7, 7, 7, 7. Each example consists of two staves with notes and rests, illustrating the resolution of intervals.

Qu'il faut résoudre la NEUVIEME, ou par l'OCTAVE ou par la QUINTE, de cette manière.

Two musical examples showing the resolution of the ninth interval. The first example shows a sequence of intervals: 9, 8, 9, 5, 9, 5. The second example is labeled 'Renversements' and shows the resolution of the ninth interval in reverse.

D'après cette analyse, avec du raisonnement, de l'intelligence et de l'application, on peut s'exercer sur cette espèce de contre-point double, dont on va donner un exemple étendu.

EXEMPLE.

An extended musical example showing counterpoint. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Thème' and contains a sequence of notes. The bottom staff contains a counterpoint line with notes and rests, illustrating the application of the rules discussed in the text.

On peut renverser ce contre-point de plusieurs manières, savoir:

1. } En transposant le Contre-point d'une *Deuxième* au grave, tandis que le Thème reste à sa place. {

Thème. 

Contre-point à la 10^{me} au grave. 

2. } En transposant le Thème d'une *Tierce* à l'aigu, et le contre-point d'une *Octave* au grave. {

Thème à la 3^{me} au-dessus. 

Contre-point à l'octave au-dessous. 

3. } En transposant le Contre-point d'une *Tierce* au-dessous, et le Thème d'une *Octave* au grave. {

Contre-point une 3^{me} au-dessous. 

Thème une octave au-dessous. 

4. } En transposant le Contre-point, et le Thème une *Tierce* plus haut. 

Dans tous les renversemens et transpositions de cet exemple, il sera peut être nécessaire d'ajouter soit au Thème, soit au contre-point des accidents, et quelquefois une troisième partie afin de rendre l'ensemble plus correct; toutefois nous n'en avons rien indiqué, attendu qu'on peut construire un contre-point de manière, à ce qu'on n'ait besoin ni de telles alterations, ni d'aucune addition de parties. Les petits exemples exposés ci-dessus n'ont été donnés que pour faire voir de combien de manières on peut renverser un double contre-point à la dixième. Ce contre-point double, est un des plus usités, ainsi que celui à l'octave.

RENVERSEMENT À LA ONZIÈME.

Nous allons traiter du contre-point double à la ONZIÈME OU QUARTE, dont nous allons analyser les combinaisons par le moyen usité des deux rangs de chiffres.

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

D'après cet aspect, la SIXTE est dans ce contre-point l'intervalle principal, et c'est par elle qu'on peut commencer ou finir; c'est par elle qu'il faut préparer et résoudre non seulement les dissonances, mais encore les consonances qui se changent en dissonances par les renversements.

EXEMPLES.

6 8 6 6 8 6 6 — 4 6 6 6 2 6

6 4 6 6 4 6 6 — 8 6 6 6 3 6

Renversemens.

6 7 6 6 9 8 6 6 6 5 6 6 6

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

L'intervalle de ONZIÈME sert de bornes à ce Contre-point. On va donner un Exemple développé d'un Contre-point de cette espèce.

EXEMPLE.

Thème.

Renversement à la Onzième.

2^e. Renversement. } Transposer le Thème une *Quarte* au-dessus, et le contre-point une *Octave* au-dessus.

3^e Renversement. } Transposer le Thème une *Quinte*
au grave, tandis que le *Contre-point*
reste à sa place.



4^e Renversement. } Transposer le Thème d'une *Quarte*
à l'aigu, et le *Contre-point* d'une
Quinte au grave.



5^e Renversement. } Transposer le Thème d'une *Quarte*
à l'aigu ou d'une *Quinte* au grave,
et le *Contre-point* d'une *Quarte* à
l'aigu, ou d'une *Quinte* au grave.



Le contre-point double à la ONZIÈME, est de tous les contre-points doubles peu usités, celui qui peut être employé avec le moins d'inconvéniens et de difficultés.

RENVERSEMENT À LA DOUZIÈME.

Voici les deux rangs de chiffres qu'il faut comparer ensemble pour obtenir les renversements du contre-point double à la DOUZIÈME.

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

On voit que l'UNISSON ou OCTAVE se change dans cette espèce en DOUZIÈME, la SECONDE en ONZIÈME etc.

La SIXTE, qui par le renversement devient SEPTIÈME, doit être préparée soit dans la partie supérieure, soit dans la partie inférieure, et la basse doit ensuite descendre d'un degré.

EXEMPLES DE MARPURG.



Voici un exemple étendu du Contre-point double à la douzième.

EXEMPLE.

1^{re} Manière de renverser: { Transposer le Contre-point d'une
Douzième au grave, tandis que
le Thème reste à sa place.

2^e Idem..... { Transposer le Thème d'une Dou-
zième à l'aigu, tandis que le
Contre-point reste à sa place.

3^e Idem..... { Transposer le Thème à l'Octave
aigue, et le Contre-point à la
Quinte grave.

4^e Idem..... { Transposer le Thème d'une Quinte
à l'aigu et le Contre-point d'une
Octave au grave.

Ce contre-point est un des plus usités, et un des plus féconds en ressources.

RENVERSEMENT À LA TREIZIÈME.

Le Contre-point double à la TREIZIÈME ou SIXTE, s'obtient par le même moyen que les autres Contre-points doubles, c'est-à-dire par les deux séries de chiffres. Voici ceux qui appartiennent au Contre-point dont il est ici question.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Il est facile de voir qu'on ne doit pas employer dans cette espèce deux SIXTES de suite.

La SEPTIÈME ne pouvant pas être sauvée d'une manière régulière, il faut l'employer comme dissonnance passagère.

La SECONDE, TIERCE, QUARTE, QUINTE et NEUVIÈME, doivent se préparer par la SIXTE ou par l'OCTAVE, soit en dessus, soit en dessous, et se sauver par un de ces intervalles.

EXEMPLES.

The image contains three systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system shows a sequence of notes with figured bass: 6 4 6 4 6 in the treble and 8 3 8 3 8 in the bass. The second system shows: 8 3 8 3 8 in the treble and 6 5 9 8 in the bass. The third system shows: 6 4 6 4 6 in the treble and 2 3 5 6 in the bass. Vertical bar lines separate the different groups of notes.

L'intervalle de TREIZIÈME sert de borne à ce Contre-point.

On va donner un exemple étendu du Contre-point double à la TREIZIÈME, ou SIXTE, Contre-point dont l'usage est moins fréquent que les Contre-points à l'OCTAVE, à la DIXIÈME, et à la DOUZIÈME.

EXEMPLE.

The image shows a single system of musical notation with two staves. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a corresponding line, likely the counterpoint, with fewer notes and some rests.

On renverse ce Contre-point, en transposant d'abord la partie supérieure à la TREIZIÈME, au dessous du Thème. On transposera ensuite le Thème d'une SIXTE plus haut, ou d'une TIERCE plus bas, tandis que le Contre-point ne bougera pas; on peut aussi transposer le Thème une TIERCE plus bas, et le Contre-point une TIERCE plus haut; etc. etc.

RENVERSEMENT À LA QUATORZIÈME.

Il reste enfin à parler du Contre-point double à la QUATORZIÈME OU SEPTIÈME. Voici les deux séries de chiffres qui en donnent les renversemens.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Selon les combinaisons ci-dessus, il faut éviter deux TIERCES de suite, surtout par mouvement semblable, attendu que dans la transposition, elles produiraient deux QUINTES.

Toute consonnance, ainsi que l'OCTAVE et la SIXTE qui deviennent des dissonnances en renversant, doivent se préparer et se sauver ou par la TIÈRCE, ou par la QUINTE.

EXEMPLES.

Renversement.

L'intervalle de QUATORZIÈME sert de limites à ce Contre-point.

EXEMPLE ÉTENDU DU CONTRE-POINT À LA QUATORZIÈME.

MARPURG.

Thème.

1^{re} manière de Renverser.

2^{me} manière de Renverser.

{ Transposer le Thème d'une *Septième* à l'aigu, et le Contre-point d'une *Octave* au grave.

Thème.

etc.

3^{me} manière de Renverser.

{ Transposer le Thème et le Contre-point d'une *Septième* au grave.

Thème.

etc.

SECTION DEUXIÈME.

CONTRE-POINT TRIPLE ET QUADRUPLE.



Le Contre-point **DOUBLE** est naturellement à deux parties, ainsi qu'on l'a vu dans la section précédente; le **TRIPLE** est à trois parties, et le **QUADRUPLE** à quatre parties. En traitant les Contre-points dont il s'agit ici, on parlera seulement de ceux qui sont le plus usités, savoir: à l'**OCTAVE**, à la **DIXIÈME** et à la **DOUZIÈME**. Les règles que nous allons donner pour ces Contre-points enseigneront aussi à traiter ceux dont nous ne parlerons pas.

CONTRE-POINT TRIPLE ET QUADRUPLE A L'OCTAVE.

Il y a deux manières de composer ces Contre-points, la première et la plus facile consiste à ajouter à un Contre-point double, une ou deux parties marchant en **TIERCES**, soit avec la partie inférieure, soit avec la partie supérieure.

Le Contre-point double, pour être susceptible de recevoir ces deux parties en **TIERCES**, ou même une seule, doit être construit suivant certaines conditions; savoir: 1°. il ne doit contenir, dans toute son étendue, ni deux **TIERCES**, ni deux **SIXTES** de suite, par conséquent il doit être écrit tout entier en mouvement contraire ou en mouvement oblique. 2°. il ne doit renfermer aucune dissonnance, excepté celles passagères.

EXEMPLE.

Pour transformer d'abord ce Contre-point **DOUBLE** en **TRIPLE**, on n'a qu'à ajouter une troisième partie, soit à la **TIERCE** au-dessus de la partie supérieure, ou à la **TIERCE** au-dessus de la partie inférieure.

Pour convertir le même Contre-point **DOUBLE**, en **QUADRUPLE**, il faut réunir aux deux parties principales, les deux parties que nous venons d'y ajouter; l'une, une **TIERCE** au-dessus de la partie supérieure, et l'autre, une **TIERCE** au-dessus de la partie inférieure.



On peut renverser ensuite les parties de ce Contre-point de plusieurs manières, comme l'exemple suivant va l'indiquer.

EXEMPLE.



L'autre manière de pratiquer le Contre-point TRIPLE et QUADRUPLE à l'octave, consiste à combiner les parties de manière à ce qu'elles puissent se renverser, c'est-à-dire que chaque partie puisse être placée au grave ou à l'aigu, sans rien changer à la mélodie, et sans qu'il en résulte le moindre inconvénient ni la moindre infraction aux règles les plus sévères. Il est indispensable, pour cela, que les parties ne se trouvent jamais entr'elles ni en QUARTE, ni en QUINTE, excepté dans le cas où la mélodie marcherait par mouvement conjoint, et celui où l'on emploierait les dissonances préparées de SECONDE, de QUARTE, et de SEPTIEME. La dissonance de NEUVIEME préparée est impraticable dans cette espèce de Contre-point, comme nous l'avons déjà dit pour le Contre-point double à l'octave.

EXEMPLES D'UN CONTRE POINT TRIPLE DE CETTE ESPÈCE.



EXEMPLES D'UN CONTRE-POINT QUADRUPLE
DE LA MÊME ESPÈCE.

Thème. 1^{er} Renversement. 2^e 3^e

4^e 5^e 6^e 7^e 8^e

9^e 10^e 11^e 12^e

13^e 14^e 15^e 16^e 17^e

Cette espèce de Contre-point, par sa nature et sa régularité dans les renversemens, peut être appliqué aux CONTRE-SUJETS d'une FUGUE, comme on le verra lorsqu'il s'agira de cette espèce de Composition.

CONTRE-POINT *TRIPLE* ET *QUADRUPLE* A LA *DIXIÈME*.

~~~~~

En observant les regles établies dans la première section au sujet du Contre-point *DOUBLE* à la *DIXIÈME*, ainsi que les lois qui imposent l'obligation d'employer les mouvemens *CONTRAIRE* et *OBLIQUE*, on obtiendra le Contre-point *TRIPLE* et *QUADRUPLE* à la *DIXIÈME*.

MARPURG.

EXEMPLE D'UN CONTRE-POINT DOUBLE A LA DIXIÈME.

Pour convertir ce Contre-point *DOUBLE* en *TRIPLE*, on n'a autre chose à faire qu'à ajouter à ces deux parties le renversement de la partie supérieure à une *DIXIÈME* au grave, ou celui de la partie inférieure à une *DIXIÈME* à l'aigu.

EXEMPLES.

Pour obtenir le Contre-point *QUADRUPLE*, je propose d'abord l'exemple suivant d'un Contre-point *DOUBLE* à la *DIXIÈME*.

EXEMPLE.

MARPURG.

De ce Contre-point *DOUBLE* l'on en fait un *TRIPLE* en ajoutant une troisième partie à la distance d'une *DIXIÈME* ou d'une *TIÈRCE* de l'une ou de l'autre des deux parties existantes, et en renversant, tour à tour, toutes ces parties de la manière pratiquée dans l'exemple du Contre-point *QUADRUPLE* à l'*OCTAVE*.

## EXEMPLES.

The image displays three examples of double counterpoint, each consisting of two systems of two staves (treble and bass clef). Example 1 is labeled '1' and '2'' above the systems. Example 2 is labeled '3'' and '4'' above the systems. Example 3 is labeled '5.' above the system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

En ajoutant à ce même Contre-point double les deux parties en tierces de la manière suivante, on obtiendra un Contre-point quadruple à la dixième.

## EXEMPLES

The image shows a single system of four staves (two treble clefs and two bass clefs) representing a quadruple counterpoint. The notation is complex, with many notes and accidentals across all four parts.

Ce Contre-point, du moins tel qu'il est combiné dans l'exemple ci-dessus, ne donne point un grand nombre de renversemens exempts de reproches.

CONTRE-POINT TRIPLE ET QUADRUPLE A LA DOUZIEME.



Pour obtenir le Contre-point TRIPLE et QUADRUPLE à la DOUZIEME, il faut, en le combinant d'abord d'après les règles qui lui sont propres, en agir ensuite de la même manière qu'on en a usé à l'égard du Contre-point à l'OCTAVE, c'est-à-dire, avoir le soin d'éviter les dissonances, non passagères, et observer exactement les mouvemens contraire et oblique.

EXEMPLE D'UN CONTRE-POINT DOUBLE A LA DOUZIEME.



Pour faire un TRIPLE Contre-point d'un DOUBLE, on n'a qu'à ajouter toujours une troisième partie, soit à la tierce au dessous de la partie supérieure, soit à la tierce au dessus ou dessous de la partie inférieure.

EXEMPLES.

Et pour transformer un Contre-point DOUBLE ou TRIPLE en un Contre-point QUADRUPLE, on n'a qu'à se régler d'après l'exemple suivant.

EXEMPLES.

1.<sup>re</sup> Partie.

Remversement à la 5.<sup>le</sup> inférieure de la 1.<sup>re</sup> partie. - 4.<sup>e</sup> partie à la 5.<sup>le</sup> supérieure.

1.<sup>re</sup> partie renversée à la 5.<sup>le</sup>

## CONCLUSION.

Tous ces exemples donnent lieu à une remarque importante, c'est que malgré les dénominations de Contre-point TRIPLE et QUADRUPLE à la DIXIEME ou à la DOUZIEME, il n'y a de véritable Contre-point TRIPLE ou QUADRUPLE que celui à l'OCTAVE.

Et en effet, les combinaisons de cette espèce de Contre-point permettent seules de composer un morceau, à trois ou à quatre voix, (ou même à un plus grand nombre de voix) dans lequel les parties puissent se prêter à un renversement complet; dans un bon Contre point QUADRUPLE à l'OCTAVE, les parties peuvent, sans difficulté, se déplacer, et fournir ainsi une foule d'aspects nouveaux, en se transportant de l'aigu au médium, ou au grave, tandis que le grave remonte du médium à l'aigu.

Mais il est, pour ainsi dire, impossible de composer à trois et à quatre voix, avec la condition que toutes les parties pourront, chacune à leur tour, se transporter à la tierce ou à la DIXIEME inférieure et supérieure, à la QUINTE ou à la DOUZIEME inférieure ou supérieure, sans cesser jamais d'être en harmonie avec ces trois autres parties, on est donc obligé d'user d'artifice pour obtenir les Contre-points dits TRIPLES et QUADRUPLES à la DIXIEME et à la DOUZIEME.

En composant, comme nous l'avons dit, un Contre-point DOUBLE à l'un ou à l'autre de ces intervalles, en mouvement contraire ou oblique, afin de ne jamais avoir deux TIERCES de suite, en y évitant toutes les dissonances préparées, il devient possible d'ajouter à chacune des deux parties une autre partie en TIERCE, et le Contre-point devient TRIPLE ou QUADRUPLE par l'adjonction de l'une de ces parties ou de toutes les deux à la fois.

Mais dans le Contre-point QUADRUPLE à la DIXIEME obtenu par ce procédé, il n'y a plus de renversement à la DIXIEME possible, puisque ce sont les renversements eux-mêmes qui marchent avec les parties principales pour faire les quatre parties, mais ce Contre-point pourra se renverser à l'OCTAVE c'est-à-dire, que l'on pourra changer la place qu'occupent les diverses parties, si l'on a eu soin d'observer les règles du Contre-point DOUBLE à l'OCTAVE.

Le Contre-point QUADRUPLE à la DOUZIEME est plus réel et plus varié, c'est-à-dire, que sur les quatre parties, ainsi combinées, il y en aura toujours deux, qu'on pourra en effet transporter, l'une à la QUINTE supérieure, l'autre à la QUINTE inférieure, ce sont les deux parties principales, qui ne cessent point pour cela de pouvoir marcher avec les deux autres parties ajoutées en TIERCE.

Avant de terminer cette section, on va exposer une suite d'exemples du savant Père MARTINI, relatifs à ces Contre-points, dans lesquels on verra l'emploi et l'usage que l'on doit en faire.

## EXEMPLES.

1<sup>re</sup> ESPECE.

Contre-point à la partie aigue.

Partie grave.

Contre-point à la 18<sup>e</sup> au-dessous.

Contre-point à la 3<sup>e</sup> au dessus.

Contre-point à la 10<sup>e</sup> au dessous.

2<sup>e</sup> ESPÈCE.

Contre-punt à la partie aigue

Partie grave à la 15<sup>me</sup> au-dessus.

Partie grave.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie aigue à la 3<sup>ce</sup> au-dessus.

Partie grave à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie grave à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie aigue à la 3<sup>ce</sup> au-dessus.

Partie grave à la 3<sup>ce</sup> au-dessus.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie grave à la 3<sup>ce</sup> au-dessus.

Partie aigue à la 3<sup>ce</sup> au-dessus.

3<sup>e</sup> ESPÈCE;

MOUVEMENS CONTRAIRES.

Partie aigue.

Partie grave.

Partie aigue à la 3<sup>ce</sup> au-dessus par mouv! contraire.

Partie grave à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessous.

Partie grave à la 5<sup>me</sup> au-dessus par mouv! contraire.

Partie aigue à la 3<sup>ce</sup> au-dessous par mouv! contraire.

Partie grave à la 10<sup>me</sup> au-dessus par mouv! contraire.

Partie aigue immobile.

Partie grave à la 5<sup>me</sup> au-dessus par mouv! contraire.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie grave à l'8<sup>ve</sup> ou à la 15<sup>me</sup> au-dessus.

Partie grave à la 12<sup>me</sup> au-dessus par mouv! contraire.

Partie grave à l'8<sup>ve</sup> au-dessous.

4<sup>e</sup> ESPECE.

Partie aigue.

Partie du milieu à l'8<sup>e</sup> au-dessus.

Partie du milieu à la 4<sup>e</sup> au-dessus.

Partie du milieu à la 6<sup>e</sup> au-dessus.

Partie du milieu à la 6<sup>e</sup> au-dessus.

Partie aigue à la 6<sup>e</sup> au-dessus.

5<sup>e</sup> ESPECE.

Partie aigue.

Partie du milieu.

Partie ad libitum.

Partie du milieu à l'8<sup>ve</sup> au-dessus retardée.      Partie du milieu à la 3<sup>ve</sup> au-dessous anticipée et variée.

Partie aigue à la 6<sup>ve</sup> au-dessous anticipée et variée.      Partie du milieu à la 5<sup>ve</sup> au-dessous anticipée et variée.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessous anticipée et variée.      Partie du milieu à l'unisson.

Idem.      Idem.

Partie du milieu à la 3<sup>ve</sup> au-dessus et variée.

Partie du milieu à l'unisson retardée et variée.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessous anticipée et variée.

Id: ad libitum.

Partie du milieu à l'8<sup>ve</sup> au-dessus par mouvement contraire.

Partie aigue à la 10<sup>me</sup> au-dessous par mouv! contraire et variée.

Id: ad libitum.

Partie du milieu à l'8<sup>ve</sup> au-dessus.

Partie du milieu à la 5<sup>ve</sup> au-dessous, par mouv! contraire, retardée et variée.

Partie aigue à l'8<sup>ve</sup> au-dessous, anticipée et variée.

Id: ad libitum.

## DE LA FUGUE.

Le mot Fugue (FUGA) est ancien. On le trouve employé chez les vieux compositeurs, mais ils ne lui donnaient pas le sens qu'on lui donne aujourd'hui. Ils appelaient de ce nom les Contre-points en imitation dont les Cantilènes du Plain-chant fournissaient les thèmes, et dans lesquels aussi se rencontraient par fois des Canons; aujourd'hui, on a donné le nom de FUGUE à une composition développée et régulière que ne connaissaient pas les anciens Classiques, et que même ils ne pouvaient connaître, puisque leur système de Tonalité ne comportait pas ce que nous nommons FUGUE DU TON, comme on le verra plus tard. (\*)

La Fugue, malgré l'origine ancienne du mot, est donc une création des tems modernes, que l'on n'a pratiquée dans la musique d'Eglise, que lorsqu'on s'est affranchi de l'obligation que s'étaient imposée les Contre-pointistes de travailler sur le Plain-chant.

Telle qu'elle existe aujourd'hui, la Fugue est le complément du Contre-point. Elle doit renfermer, non seulement toutes les ressources que fournit l'étude des différens genres de Contre-point, mais encore beaucoup d'autres artifices qui lui sont propres et dont nous parlerons plus tard.

La Fugue peut être considérée comme la transition entre le système de Contre-point rigoureux et la composition libre; aussi prévenons nous l'élève qu'il trouvera dans les exemples de Fugue que nous donnerons, des accords que jusqu'ici nous n'avions pas employés.

Tout ce qu'un bon compositeur doit savoir peut trouver sa place dans la Fugue, elle est le type de tout morceau de musique, c'est-à-dire, que tel morceau qu'on compose, pour qu'il soit bien conçu, bien régulier, pour que la conduite en soit bien entendue, il faut que, sans avoir précisément le caractère et les formes de la Fugue, il en ait l'esprit.

Il est deux espèces de Fugue, desquelles en émane une troisième, et de celle-ci naissent toutes les autres. Les deux principales sont: la FUGUE DU TON, et la FUGUE RÉELLE. l'autre est la FUGUE D'IMITATION. Toutes les autres, enfans du caprice, sont des FUGUES D'IMITATION IRRÉGULIÈRES ou des MORCEAUX EN STYLE FUGUÉ.

Les conditions indispensables de la Fugue sont le SUJET, la REPONSE, le CONTRE-SUJET et le STRETTO. On peut, à ces conditions, ajouter celle de la PÉDALE, qui est presque toujours employée dans une Fugue un peu développée.

Tous les artifices qu'on peut introduire dans une Fugue dépendent du savoir, de l'adresse et de la volonté du compositeur, et en même tems de la nature du SUJET et du CONTRE-SUJET qui peuvent être plus ou moins susceptibles de se prêter à ces artifices. Ces artifices consistent par appercu. 1<sup>o</sup> dans l'emploi des imitations, en détachant pour les former une portion soit du SUJET, soit du CONTRE-SUJET; 2<sup>o</sup> dans la transposition du SUJET dans différens tons, et dans l'avantage qu'on peut tirer à cet égard des Contre-points doubles; 3<sup>o</sup> dans le renversement du SUJET par mouvement contraire; 4<sup>o</sup> dans un nouveau SUJET qu'on peut introduire, qui puisse se combiner avec le premier SUJET et le premier CONTRE-SUJET; 5<sup>o</sup> dans la manière de combiner le STRETTO de plusieurs façons en rapprochant chaque fois de plus en

(\*) Voyez ce que dit à ce sujet le Père Martini dans son traité du Contre-point.

plus la RÉPONSE du SUJET; 6.<sup>e</sup> dans les moyens qu'on peut employer pour faire entendre simultanément le SUJET et son renversement par mouvement contraire; 7.<sup>e</sup> et enfin dans la manière de combiner le SUJET, le CONTRE SUJET, le STRETTO SUR LA PÉDALE, et dans l'adresse, le goût, qu'on emploiera pour savoir bien enchaîner et amener ces artifices dans l'étendue d'une Fugue.

On peut employer toutes ces combinaisons, et d'autres encore, dans une fugue d'étude, mais il faut en faire un choix, et ne pas les employer toutes dans une fugue qu'on livre au public, car, sans cette précaution, elle serait trop longue, et par conséquent trop ennuyeuse.

Nous allons maintenant passer à l'explication de chacune des dénominations dont il a été fait mention ci-dessus.

## DU SUJET.

Le SUJET, ou Thème de la Fugue, ne doit être ni trop long, ni trop court; sa dimension doit être telle, qu'il puisse aisément se graver dans la mémoire, et que l'oreille le saisisse et le reconnaisse avec facilité dans les différentes parties et les différents modes où le compositeur le placera.

Voici l'exemple d'un sujet d'une juste dimension.



Le sujet étant bien conçu, toute la fugue doit se trouver, pour ainsi dire, renfermée dans son étendue, et dans celle du CONTRE-SUJET qui lui sert d'auxiliaire.

Le SUJET peut aussi être appelée PROPOSITION, ANTÉCÉDENT, et GUIDE; et les parties qui lui succèdent peuvent être nommées RÉPONSES, ou CONSÉQUENTS.

Il est libre au compositeur de choisir la partie qu'il voudra, pour proposer le sujet. Les anciens compositeurs avaient cependant l'habitude d'observer la méthode suivante. Lorsqu'un sujet commençait par l'octave de la TONIQUE et descendait ensuite sur la DOMINANTE, ils se servaient de la partie la plus aigue pour le proposer, afin que la réponse qui devait descendre de la DOMINANTE à la TONIQUE fut faite par une partie plus grave.

Le Père MARTINI.  
Sujet.

EXEMPLE.

Au contraire, lorsque le sujet commençait par la TONIQUE, et montait ensuite vers la DOMINANTE, ils choisissaient par la même raison la partie la plus grave pour proposer le sujet, afin que la réponse qui de la DOMINANTE devait monter à l'octave de la TONIQUE fut faite par une partie plus aigue.

## EXEMPLE.

A musical score example consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in common time (C). It shows a fugue subject starting in the first staff, followed by its answer in the second staff, and then continues through the other two staves.

La méthode des anciens compositeurs, qu'on vient d'exposer, n'est point d'une rigueur absolue; c'est seulement une disposition raisonnable et motivée, analogue à la distribution des parties à l'égard de la nature du sujet.

Cette disposition pourra n'être pratiquée qu'à l'égard de la FUGUE DU TON, comme on le verra lorsqu'il s'agira de cette espèce de Fugue.

## DE LA RÉPONSE.

La RÉPONSE OU CONSÉQUENT succède immédiatement au SUJET; Elle doit être en tout semblable à ce dernier, mais dans un autre ton. On expliquera plus loin dans quel ton ou bien à quel intervalle du SUJET elle doit être, lorsqu'on parlera des différentes espèces de Fugue. On peut dire que la RÉPONSE établit l'espèce et la nature de la Fugue.

A musical score example illustrating the subject and response. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time. The first staff contains the 'Sujet' (subject) and 'Queue' (tail). The second staff contains the 'Réponse' (response) and 'Queue'. Dotted lines connect the labels to the corresponding musical phrases.

## DU CONTRE-SUJET.

La mélodie qui accompagne, soit le SUJET, soit la RÉPONSE s'appelle CONTRE-SUJET; le CONTRE-SUJET étant destiné à être pratiqué au dessus et au dessous du SUJET et de la RÉPONSE, on comprend la nécessité de le combiner en Contre-point double à l'octave afin de pouvoir le renverser de l'aigu au grave, ou du grave à l'aigu, sans qu'il en résulte aucun inconvénient et sans y rien changer.

A musical score example illustrating counter-subject and response. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in common time. The top staff contains the 'Sujet' (subject) and 'Rép.' (response). The middle staff contains the 'Contre-sujet' (counter-subject). The bottom staff contains the 'Réponse' (response). Dotted lines connect the labels to the corresponding musical phrases.

Il n'est pas, toutefois, d'une rigueur absolue d'observer l'identité exacte du CONTRE-SUJET dans ses transpositions et renversemens et l'on peut en changer quelques notes, si on le juge nécessaire pour la pureté de l'harmonie et la rigueur du Contre-point.

Dans une Fugue à deux parties, il ne peut y avoir qu'un seul CONTRE-SUJET; à trois parties deux CONTRE-SUJETS; et à quatre parties trois CONTRE-SUJETS. Plus le nombre des parties augmente, plus le nombre des CONTRE-SUJETS peut augmenter aussi; et l'on comprend qu'il ne peut y avoir qu'autant de CONTRE-SUJETS qu'il y a de parties, moins la partie dans laquelle est placé soit le SUJET soit la REPONSE. Lorsqu'on ne veut avoir qu'un seul CONTRE-SUJET, quelque soit le nombre des parties, celles qui accompagneront le SUJET et le CONTRE-SUJET réunis, se nomment parties AD LIBITUM dont on pourra varier la mélodie chaque fois qu'elles interviendront soit au GRAVE, soit à l'AIGU, soit au MEDIUM.

EXEMPLE.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff contains the Subject, followed by its Queue. The second staff contains the Counter-subject, followed by its Queue. The third and fourth staves are empty, representing parts ad libitum.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff contains Counter-subject and its Queue, followed by a section labeled 'Partie ad libitum'. The second staff contains Subject and its Queue, followed by Counter-subject and its Queue. The third staff contains the Response and its Queue. The fourth staff is empty.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff contains the Response and its Queue, followed by Counter-subject and its Queue. The second staff contains Subject and its Queue. The third staff contains Counter-subject and its Queue, followed by a section labeled 'Partie ad libitum au grave'. The fourth staff is empty.

Il est inutile de dire que dans une Fugue à cinq, à six, à sept ou à huit parties, on sera obligé d'avoir plusieurs parties AD LIBITUM, à cause de la difficulté ou même de l'impossibilité de trouver assez de CONTRE-SUJETS, c'est-à-dire de parties en Contre-point double pour un aussi grand nombre de

part

LES CONTRE-SUJETS dans une Fugue, peuvent être placés immédiatement et simultanément avec le SUJET. Quant à moi, cette disposition ne me paraît pas la meilleure, et je pense qu'on obtiendra plus de variété dans l'ensemble des parties, en ménageant les CONTRE-SUJETS de manière à ce qu'ils n'entrent que successivement, et en laissant d'abord entendre le sujet, isolé, ou accompagné tout au plus d'un seul CONTRE-SUJET, si la Fugue est à trois parties, ou de deux, si elle est à quatre.

Quelque soit le nombre des parties, quand on commence une fugue en accompagnant immédiatement le SUJET par un CONTRE-SUJET, cette disposition donne à la Fugue, le nom de FUGUE À DEUX SUJETS.

EXEMPLE de ce qu'on appelle FUGUE À DEUX SUJETS,  
quelque soit le nombre de parties.

1.<sup>er</sup> Contre-sujet, ou 2.<sup>d</sup> Sujet.

Lorsqu'un SUJET est accompagné par deux CONTRE-SUJETS, la fugue se nomme FUGUE À TROIS SUJETS.

EXEMPLE de ce qu'on appelle FUGUE À TROIS SUJETS,  
quelque soit le nombre de parties, au-delà de trois.

2.<sup>d</sup> Contre-sujet, ou 3.<sup>e</sup> Sujet.

Quand à un SUJET on oppose trois CONTRE-SUJETS, la fugue est à QUATRE SUJETS etc.

EXEMPLE de ce qu'on appelle FUGUE À QUATRE SUJETS,  
quelque soit le nombre de parties, au-delà de quatre.

3.<sup>e</sup> Contre-sujet, ou 4.<sup>e</sup> Sujet.

## OBSERVATION.

Quoique la dénomination de *Fugue à deux, à trois, et à quatre sujets*, soit généralement adoptée, cette dénomination est impropre à mon sens, et je fonde mon sentiment, à cet égard, sur ce que une Fugue ne peut, ni ne doit avoir qu'un seul sujet principal pour lui servir d'exposition; tout ce qui accompagne le sujet n'est qu'accessoire, et ne peut ni ne doit porter d'autre nom que celui de *Contre-sujet*. Ainsi, selon ce principe, la Fugue, que par habitude on nomme *Fugue à deux sujets*, doit être nommée *Fugue à un sujet et un contre-sujet*; celle à *trois sujets* doit être appelée *Fugue à un sujet et deux contre-sujets*; et enfin celle à *quatre sujets* doit porter le nom de *Fugue à un sujet et trois contre-sujets*, etc. etc.

Pour se convaincre encore mieux qu'il en doit être ainsi, supposons que ces différens *Sujets*, au lieu d'être employés tout desuite et simultanément au sujet principal, ne le soient que successivement par les parties qui entrent tour à tour, ces différens accompagnemens du *Sujet* ou de la *Réponse* qu'on nomme *Sujets* employés au commencement, seront dans ce cas appelés *Contre-sujets*; or, de ce que l'on peut faire entendre tous ces *Contre-sujets* en même tems qu'on propose le *Sujet principal* pour la première fois, il ne s'en suit pas, qu'il faille pour cela changer leur dénomination.

On doit pourtant observer, que dans le cas où l'on disposerait une Fugue, en faisant intervenir plusieurs *Contre-sujets* en même tems qu'on propose le *Sujet principal* pour la première fois, ces *Contre-sujets* doivent être invariables dans tous leurs renversemens, pendant le cours entier de la Fugue.

Au contraire, lorsque ces différens *Contre-sujets* ne sont employés qu'après, soit pendant le *Sujet*, soit avec la *Réponse*, et qu'ils n'ont pas été préparés au commencement avec le *Sujet* même, on est libre alors, ou de conserver leur identité toutes les fois qu'ils reviennent, ou de les altérer un peu en changeant quelques notes, selon le besoin et la situation des parties.

De toute manière, il est important et indispensable de combiner toujours ces *Contre-sujets* d'après les loix des *Contre-points doubles* afin de pouvoir s'en servir dans toutes les circonstances, et pour les rendre en même tems susceptibles de se prêter aux différens artifices dans lesquels on voudra les employer.

## DU STRETTO.

STRETTO est un mot italien, qui signifie serré; il a passé dans la langue française, et on l'emploie pour indiquer un artifice qui consiste à rapprocher, autant que possible, l'entrée de la réponse de celle du sujet.

## EXEMPLE DE LA RÉPONSE

entrant après que la période du sujet est terminée.

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Sujet.' and contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff is labeled 'Réponse.' and contains a corresponding melodic line that begins after the subject's line has concluded.

## EXEMPLE DE LA RÉPONSE

entrant pendant la période du sujet, ce qui forme le Stretto.

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Sujet.' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Réponse.' and contains a melodic line that begins while the subject's line is still in progress, illustrating the 'stretto' technique.

Le STRETTO est, comme on l'a déjà fait observer, une des conditions indispensables de la fugue; nous indiquerons la place qu'il doit occuper, lorsqu'il sera question de l'entière contenance d'une FUGUE. L'art de bien employer le STRETTO, consiste dans la manière d'en varier les aspects, en cherchant les moyens, chaque fois que l'on ramènera le STRETTO, de rapprocher de plus en plus du commencement du SUJET, l'entrée de la RÉPONSE. L'effet que cela produit est très piquant, et en même tems fort pressant.

Il est permis quelquefois, quand on ne peut faire autrement, pour rapprocher les rentrées de la RÉPONSE et du SUJET, de changer quelques notes soit de l'une soit de l'autre, ou bien si l'on ne change pas les notes, d'en changer les valeurs; mais ces variations ne peuvent avoir lieu dans le SUJET qu'après l'entrée de la RÉPONSE, et dans celle-ci, qu'après la rentrée du SUJET, ainsi de suite. Tout cela est sujet à bien des exceptions, qui sont permises, selon les cas où l'on se trouve, comme on le verra, en pratiquant la FUGUE.

Il est aussi permis, quand le SUJET par sa nature, n'est point convenablement disposé pour combiner le STRETTO d'une manière toute naturelle, il est permis, dis-je, de commencer le STRETTO par la RÉPONSE, mais ni l'un, ni l'autre, ne sont propres à obtenir tous les aspects qu'on voudrait donner au STRETTO, il faut alors se contenter de faire entrer la RÉPONSE après le SUJET, ou celui-ci après l'autre, à l'endroit où l'on pourra, en employant enfin les changemens permis soit dans les notes, soit dans les valeurs. Au surplus, la pratique indiquera encore mieux les moyens par lesquels on pourra se tirer d'affaire dans les cas difficiles.

Un bon sujet de fugue doit toujours comporter un STRETTO facile et harmonieux; il faut donc en composant un sujet penser d'avance aux différentes combinaisons du STRETTO.

## DE LA PÉDALE.

La PÉDALE est un son prolongé et soutenu pendant plusieurs mesures. Elle peut être placée ou dans la PARTIE AIGUE, ou dans une des PARTIES DU MEDIUM, ou dans la PARTIE GRAVE; on ne peut la faire, quelque soit sa position, que sur la TONIQUE, ou sur la DOMINANTE, mais la meilleure, celle dont on peut tirer le parti le plus avantageux, et dont on se sert généralement dans la fugue, est celle de DOMINANTE placée dans la partie GRAVE. La propriété de la PÉDALE est d'affranchir le compositeur de la rigueur des règles, c'est-à-dire qu'il faut pendant sa durée, introduire des dissonances non préparées, moduler même, pourvu cependant que les parties qui forment ce travail soient combinées entr'elles selon les règles et comme si le son soutenu de la PÉDALE n'existait pas, excepté dans la première et dans la dernière mesure, qui doivent toujours se trouver en harmonie avec le son de la PÉDALE.

D'après ce qui vient d'être exposé, on doit faire entendre sur la PÉDALE savoir: le SUJET, la RÉPONSE en STRETTO, les CONTRE-SUJETS et si l'on peut, quelques uns des artifices qu'on aura introduits dans le cours de la fugue.

EXEMPLE.

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of three staves. The top staff is labeled 'Sujet.' and contains a melodic line. The middle staff is labeled 'Contre-sujet.' and contains a counter-melodic line. The bottom staff is labeled 'Pédale.' and contains a continuous bass line. The second system also consists of three staves. The top staff is labeled 'Modulations.' and shows a melodic line with various key signatures. The middle and bottom staves continue the counter-melody and bass line respectively. The word 'Réponse et Stretto.' is written above the middle staff of the second system.

Comme il faut ordinairement, au moins deux parties pour former un travail sur la PÉDALE qui remplisse toutes les conditions prescrites, il s'en suit que la PÉDALE n'est pas obligatoire, dans une fugue à deux parties. Voilà pourquoi la PÉDALE n'est pas un des attributs indispensables de la fugue.

DE LA FUGUE DU TON.

---

On appelle FUGUE DU TON, une fugue dont le sujet se porte, dès le début, de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique; la réponse dans ce genre de fugue n'est pas identiquement semblable au sujet, elle est soumise à des loix que nous allons exposer.

Si le SUJET commence par la TONIQUE et monte ou descend vers la DOMINANTE, la RÉPONSE doit commencer par la DOMINANTE et descendre ou monter vers la TONIQUE.

EXEMPLES.

This block contains two examples of musical notation. Each example shows two staves. The top staff is labeled 'Sujet.' and the bottom staff is labeled 'Réponse.' The first example shows a subject starting on a tonic note and moving towards the dominant, with the response starting on the dominant and moving back towards the tonic. The second example shows a similar pattern with different intervals.

Si le SUJET commence par la DOMINANTE et monte ou descend vers la TONIQUE, la RÉPONSE doit commencer par la TONIQUE et descendre ou monter vers la DOMINANTE.

EXEMPLES.

This block contains two examples of musical notation. Each example shows two staves. The top staff is labeled 'Sujet.' and the bottom staff is labeled 'Réponse.' The first example shows a subject starting on a dominant note and moving towards the tonic, with the response starting on the tonic and moving back towards the dominant. The second example shows a similar pattern with different intervals.

On va donner des exemples de SUJETS plus figurés et plus étendus que les précédens, mais toutefois conçus dans le même principe, afin de s'habituer à trouver la RÉPONSE exacte d'un SUJET de FIGURE DE TON.

EXEMPLE du SUJET, qui de la TONIQUE, descend vers la DOMINANTE,  
et de la RÉPONSE, qui de la DOMINANTE, monte vers la TONIQUE. (\*)

EXEMPLES du SUJET, qui de la TONIQUE, descend vers la DOMINANTE,  
et de la RÉPONSE, qui de la DOMINANTE, descend vers la TONIQUE.

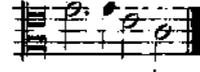
EXEMPLE du SUJET, qui de la DOMINANTE, descend vers la TONIQUE,  
et de la RÉPONSE, qui de la TONIQUE descend vers la DOMINANTE.

EXEMPLE du SUJET, qui de la DOMINANTE, monte vers la TONIQUE,  
et de la RÉPONSE, qui de la TONIQUE, monte vers la DOMINANTE.

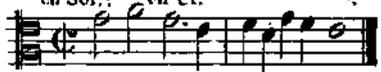
EXEMPLE du SUJET, qui de la DOMINANTE, monte vers la TONIQUE,  
et de la RÉPONSE, qui de la TONIQUE, monte vers la DOMINANTE.

(\*) Ces différens exemples sont présentés sous la forme de *Stretto*, c'est-à-dire que la *Réponse* est rapprochée autant que possible du *Sujet*.

Avant de terminer nous ferons une dernière remarque qui pourra servir de guide; c'est que toutes les phrases de la mélodie du SUJET qui appartiennent à l'accord ou au ton de la TONIQUE, doivent être répétées dans la RÉPONSE par des phrases semblables, appartenant à l'accord ou au ton de la DOMINANTE; et que toutes les phrases du SUJET analogues à l'accord de DOMINANTE, seront répétées dans la RÉPONSE par des phrases semblables, analogues à l'accord de TONIQUE.

Pour démontrer cela, on propose le SUJET suivant,  selon la règle immuable de la FUGUE DU TON, la RÉPONSE est celle-ci:  mais si de ce SUJET simple, on en tire un plus compliqué,  d'après ce qu'on a dit plus haut, la RÉPONSE est 

car les deux notes RE, SI, ajoutées entre les limites du simple intervalle ET SOL appartenant à l'accord de DOMINANTE, c'est-à-dire, au MODE DE SOL, doivent être remplacées dans la RÉPONSE par les deux notes SOL, MI, appartenant à l'accord de TONIQUE.

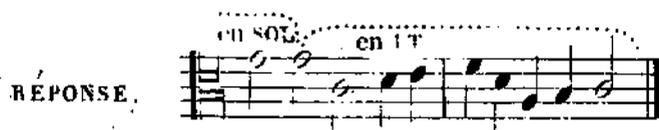
Voici encore un autre SUJET  il ne doit y avoir d'autre changement dans la RÉPONSE que de la première à la seconde note, parceque le SUJET qui commence par la DOMINANTE, ne se porte point vers la TONIQUE dans la première phrase; voilà la RÉPONSE.



Encore un SUJET, dans lequel la mélodie ne se porte point dans la première phrase, de la TONIQUE vers la DOMINANTE, mais elle s'y porte au commencement de la seconde phrase.



Le RE qui termine la première phrase, appartenant naturellement par sa chute sur la DOMINANTE, au MODE DE SOL, la réponse doit changer en SOL la première note UT, du SUJET pour se conformer à la loi de la FUGUE DU TON, et remplacer le RE du sujet par un SOL qui fera sa chute sur UT dans le mode du quel on transportera tout le reste du SUJET dans la RÉPONSE.



Il est superflu de présenter un plus grand nombre de SUJETS; avec les moyens qu'on a exposés, et du raisonnement, on sera en état de trouver la RÉPONSE de tout SUJET de FUGUE DU TON qui se présentera.

## DE LA FUGUE RÉELLE

La FUGUE RÉELLE OU RÉELLE est plus ancienne que la FUGUE DU TON. C'est celle dont le SUJET commence par la TONIQUE et se porte d'abord vers toute autre corde que la DOMINANTE, et dont la RÉPONSE, qui doit être faite à la QUINTE du mode principal, est sous tous les rapports semblable au SUJET.

Les anciens compositeurs reconnaissaient deux sortes de FUGUE RÉELLE LIBRE OU LIÉE, ils l'appelaient LIBRE lorsque la RÉPONSE, qui devait être en tout semblable à la partie qu'elle imitait, ne l'était point au-delà de la durée du SUJET et du CONTRE-SUJET.

Le Père MARTINI.

EXEMPLE.

The musical example consists of two systems of two staves each. The first system shows a subject in the upper voice and a counter-subject in the lower voice. The second system shows a response in the lower voice and an imitation of the counter-subject in the upper voice.

Mais si la RÉPONSE était semblable, non seulement au SUJET, mais à toutes les notes de la partie ANTÉCÉDENTE depuis le commencement de la FUGUE jusqu'à la fin, alors la FUGUE RÉELLE prenait la dénomination de LIÉE, et cette sorte de FUGUE n'était autre chose, que le morceau de musique, auquel on donne aujourd'hui le nom de CANON, comme nous l'avons déjà dit dans l'introduction de ce chapitre.

Aujourd'hui, ces dénominations ne sont plus d'usage, et ce que les anciens nommaient FUGUE RÉELLE LIBRE, est la seule FUGUE RÉELLE imitée.

Il peut arriver qu'un SUJET de FUGUE présente, dans les premières mesures, tous les caractères de la FUGUE RÉELLE, et modulant tout-à-coup vers la fin, se termine en FUGUE DU TON. La RÉPONSE doit alors suivre la condition du SUJET, c'est-à-dire, que commençant en FUGUE RÉELLE, elle doit se terminer suivant les règles de la FUGUE DU TON.

EXEMPLE.

The musical example shows a subject and response. The subject is labeled 'Fugue réelle' and the response is labeled 'Fugue du ton'.

## DE LA FUGUE D'IMITATION.

La FUGUE D'IMITATION est celle dont la RÉPONSE est à peu près, mais non en tout, semblable au SUJET, le compositeur ayant la liberté d'y admettre quelques changemens, et de la tronquer s'il le juge à propos.

La FUGUE D'IMITATION a aussi un autre privilège, c'est que le CONSÉQUENT OU RÉPONSE, n'a ni tems, ni intervalle déterminé pour répondre à l'ANTÉCÉDENT OU SUJET, on a la faculté de le faire entrer au moment le plus favorable, et à un intervalle quelconque.

Ainsi la RÉPONSE peut être faite, non seulement à l'UNISSON, à la QUINTE, à la QUARTE, et à l'OCTAVE, mais elle peut l'être aussi à la TIERCE, à la SIXTE, à la SECONDE, à la SEPTIEME, et à leurs composés; par ces moyens, on produira cette variété tant désirée en musique, et tant appréciée par les auditeurs.

Nous avons dit plus haut que le SUJET d'une FUGUE doit être d'une juste mesure, ni trop long, ni trop court; mais dans l'espèce de FUGUE dont il est question ici, le SUJET doit être toujours très-court, afin que la RÉPONSE ne tarde point à se faire entendre.

En traitant un SUJET en FUGUE D'IMITATION, on a la faculté de changer en FUGUE de ce nom même la FUGUE DU TON, en répondant à un SUJET de la nature de cette dernière FUGUE, avec la liberté de la FUGUE D'IMITATION.

### EXEMPLES.

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'Sujet de Fugue du ton.' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below it, the same staff is labeled 'Réponse de Fugue d'Imitation.' and contains a similar melodic line. The right staff is labeled 'Idem.' and contains another melodic line. The notation includes clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Il n'est pas de FUGUE soit RÉELLE, soit DU TON, qui dans plusieurs endroits de son étendue, ne soit sujette à se transformer en FUGUE D'IMITATION, à cause des MODULATIONS, et relativement AUX IMITATIONS qu'on peut introduire en prenant une portion du SUJET, ou une portion des CONTRE-SUJETS; on en aura des exemples, lorsqu'il s'agira de la composition entière d'une FUGUE. D'après ce que nous venons de dire, lorsqu'on aura un SUJET, même de la FUGUE D'IMITATION composé de plus d'une partie, tel que celui-ci:

The image shows a single musical staff with two distinct melodic phrases. The first phrase is enclosed in a dashed box and labeled '1.ª partie du Sujet.' The second phrase is also enclosed in a dashed box and labeled '2.ª partie du Sujet.' The notation includes a clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

on pourra prendre dans le cours de la FUGUE, tantôt l'une, tantôt l'autre de ces deux portions pour en former des imitations, les renversant même par mouvement contraire, afin que de la lutte qui s'établit par ces artifices entre les parties, il résulte un effet en même tems agréable et savant. La petite FUGUE suivante du Père MARTINI, servira d'exemple et donnera idée de la FUGUE D'IMITATION.

The image displays three systems of musical notation for a fugue. Each system consists of two staves. The first system shows the initial subject and answer. The second system continues the subject and answer, including a modulation. The third system shows the subject and answer with a trill and a coda. Annotations include: '1<sup>re</sup> Partie du sujet', '2<sup>e</sup> Partie du sujet en imitation', '1<sup>re</sup> Partie du sujet', '1<sup>re</sup> Partie de la réponse', '2<sup>e</sup> Partie de la réponse', 'Imitation à la 4<sup>e</sup> inférieure', 'Modulation au mode mineur relatif', '1<sup>re</sup> Partie du sujet qui module', '2<sup>e</sup> Partie du sujet', 'Id. en modulant', 'Réponse de même', 'Réponse en stretto', '2<sup>e</sup> Partie de la réponse', 'Id. en modulant', '2<sup>e</sup> Partie par mouvement contraire', '1<sup>re</sup> Partie du sujet', '2<sup>e</sup> Partie contraire', '2<sup>e</sup> Partie mouvement droit', 'Id.', 'Imitation à la 4<sup>e</sup>', 'Réponse en stretto', 'Imitation à la 18<sup>e</sup>', 'Id. à l'unisson', and 'Queue et conclusion'.

Avant de passer à ce qui concerne la composition entière de la fugue, il est essentiel d'entrer dans quelques détails plus circonstanciés relatifs à la CODA OU QUEUE DU SUJET, qu'on n'avait fait jusqu'à présent qu'indiquer simplement, et de parler ensuite du divertissement de la fugue et enfin de la MODULATION.

DE LA QUEUE.

La QUEUE est cette portion du SUJET, par laquelle on le continue après sa seconde partie, et qui sert en même tems à préparer l'entrée de la RÉPONSE et à amener le CONTRE-SUJET.

EXEMPLE.

The example shows two systems of musical notation. The first system shows the subject and answer. The second system shows the subject and answer with a queue. Labels include: '1<sup>re</sup> Partie', '2<sup>e</sup> Partie', 'Queue', 'Réponse', 'Sujet', and 'Contre-sujet'.

Il est des cas où la QUEUE elle même peut devenir le commencement du CONTRE-SUJET et se lier tellement à celui-ci, que la QUEUE et le CONTRE-SUJET ne fassent qu'un tout sans distinction.

## EXEMPLE.

Queue et contre-sujet réunis.

Queue et contre-sujet réunis.

Voici encore un exemple du même genre, à quatre voix, du père Angelo Predieri.

Réponse. Queue et contre-sujet réunis. Partie ad lib.

Sujet. Queue et contre-sujet réunis. Partie ad lib.

Réponse. Queue et contre-sujet réunis.

Sujet. Queue et contre-sujet réunis.

Sujet. Queue et contre-sujet réunis.

Queue et contre-sujet réunis. Réponse.

Réponse. Queue et contre-sujet réunis.

Sujet. Queue et contre-sujet réunis.

Partie ad libitum

Dans les fugues modernes, on a l'usage de prolonger la QUEUE de la RÉPONSE, avant que le SUJET ne rentre de nouveau; cette disposition est sage et doit être maintenue, elle a le double avantage de faire désirer la rentrée du sujet, et de jeter de la variété dans la composition, en rompant la monotonie des sujets et des réponses trop rapprochées; elle contribue donc à donner de l'élégance à la conduite d'une fugue, et elle peut aussi fournir un thème de plus aux imitations et aux divertissemens, ceci s'applique à toute espèce de fugue, quelque soit le nombre des parties.

EXEMPLE d'une seconde attaque du SUJET,  
immédiatement après la RÉPONSE sans la CODA.



EXEMPLE avec la CODA.



On voit que tout l'avantage est à ce second exemple, et que l'intervention de la CODA, entre la réponse et la RENTRÉE du sujet, est d'un très bon effet.

## DU DIVERTISSEMENT DANS LA FUGUE.

Le DIVERTISSEMENT ou ÉPISEME dans une FUGUE, est une période composée de fragmens du SUJET, ou des CONTRE-SUJETS au choix du compositeur, et avec lesquels on forme des imitations et des artifices, et dans laquelle on module, pour placer dans d'autres modes le SUJET PRINCIPAL, la RÉPONSE, et les CONTRE-SUJETS.

Le DIVERTISSEMENT peut être, selon le besoin, ou court ou long, et dans le cours d'une FUGUE, il doit y avoir plus d'un DIVERTISSEMENT en variant chaque fois le choix des moyens employés pour les traiter. Lorsqu'il sera question de la composition entière de la FUGUE, l'on désignera les places, que ces DIVERTISSEMENS aux quels on peut aussi donner le nom d'ANDAMENTI, v devront occuper, et l'on montrera en même tems la manière de les combiner. l'explication simple, qu'on donne ici du DIVERTISSEMENT doit suffire pour le moment.

## DE LA MODULATION.

Le moyen qu'on emploie depuis longtems pour se diriger dans le choix des modulations, consiste à se régler sur l'ÉCHELLE DIATONIQUE du ton dans lequel on veut composer le morceau, en ne modulant point dans des cordes étrangères à cette même échelle. D'après cela, on pourra moduler, à la DOMINANTE et à la SOUS-DOMINANTE dont les modes sont naturellement MAJEURS; et à la SECONDE, à la MEDIANTE OU TIERCE, et à la SIXTE, dont les modes sont naturellement MINEURS. On ne peut moduler à la SEPTIEME OU NOTE SENSIBLE, attendu qu'elle n'a point de QUINTE INALTERÉE. Ce qu'on vient d'établir, se rapporte à la gamme du mode MAJEUR. Lorsqu'il s'agit d'un morceau, qu'on veut composer en mode MINEUR, voici les modes dans lesquels on doit moduler, à la SOUS-DOMINANTE et à la DOMINANTE dont les modes sont naturellement MINEURS; à la MEDIANTE et à la SIXTE dont les modes sont naturellement MAJEURS. On ne peut moduler à la SECONDE, attendu qu'elle n'a point de QUINTE INALTERÉE, on doit éviter aussi de moduler à la SEPTIEME.

Les compositeurs modernes se sont affranchis dans leurs compositions, de cette méthode de moduler simple et raisonnée, en la remplaçant par une manière trop libre, et souvent incohérente; mais si leurs écarts sont tolérés dans les ouvrages modernes, il est essentiel, et même il est expressément recommandé de ne point suivre ces errements, à l'égard d'une composition aussi sévère que la FUGUE.

Ainsi, lorsqu'une FUGUE est en mode MAJEUR, le mode dans lequel on doit moduler d'abord, est celui de DOMINANTE TIERCE MAJEURE; on module ensuite à la SIXTE MODE MINEUR RELATIF DU MODE PRINCIPAL; on module après à la SOUS-DOMINANTE, MODE MAJEUR, à la SECONDE MODE MINEUR et à la MEDIANTE aussi MODE MINEUR; on peut ensuite revenir au MODE DE DOMINANTE pour passer ensuite à la conclusion qui doit être dans le mode principal.

Il est permis, dans le cours d'une FUGUE en mode MAJEUR, de transformer en MINOR le MODE PRINCIPAL, mais cette permutation doit être employée pendant peu d'instans, et seulement pour amener une suspension sur la DOMINANTE, afin d'attaquer après le MODE PRINCIPAL MAJEUR.

Quand une FUGUE est en mode MINEUR, la première modulation est à la MEDIANTE MODE MAJEUR, RELATIF DU MODE PRINCIPAL; on module ensuite tour-à-tour soit à la DOMINANTE MODE MINEUR, soit à la SIXTE MODE MAJEUR, soit à la SOUS-DOMINANTE MODE MINEUR, ou à la SEPTIEME MODE MAJEUR; et enfin de l'un de ces modes, il faut revenir au MODE PRINCIPAL pour terminer à l'instar de la FUGUE en mode MAJEUR, on peut transformer le MODE PRINCIPAL MINEUR en MAJEUR AUX MÊMES CONDITIONS qu'on a exposées au sujet de la FUGUE EN MODE MAJEUR.

Voilà ce qui concerne la modulation d'un morceau. Ce qui rend les moyens difficiles dans l'art de moduler, c'est le choix des accords dans leur succession, afin d'aller d'un mode à l'autre, d'une manière naturelle et analogue à celui dans lequel on veut passer, et sans que ces transitions choquent le sentiment ou l'oreille.

L'expérience, que le travail seul peut donner, applanira les difficultés, que le manque de l'un et de l'autre pourrait faire rencontrer.

## DE LA COMPOSITION ENTIÈRE DE LA FUGUE.

Après avoir passé en revue ce qui concerne les élémens de la FUGUE, il ne reste plus qu'à traiter de son entière composition. On a déjà dit, que les conditions indispensables de la FUGUE sont le SUJET, la RÉPONSE, le CONTRE-SUJET et le STRETTO; les conditions ACCESSOIRES OU ÉPISODIQUES sont les IMITATIONS formées par des FRAGMENS DU SUJET OU DU CONTRE-SUJET, et avec lesquelles on compose les différens DIVERTISSEMENS OU ANDAMENTS qui doivent avoir lieu dans le courant d'une FUGUE: tous ces élémens suffisent pour construire une FUGUE courte et ordinaire. Mais si dans une composition de cette espèce, on veut introduire d'autres combinaisons et d'autres artifices, on produira un ensemble plus étendu et plus varié. Il est difficile de déterminer le nombre d'artifices qu'on peut introduire dans une FUGUE; leur choix, leur quantité dépendent de la nature du SUJET, du CONTRE-SUJET, et de l'adresse plus ou moins exercée du compositeur. Il n'est pas une FUGUE, qui ne diffère d'une autre, soit par sa conduite, soit par ses combinaisons; cette différence et cette variété sont les effets du caprice et d'une imagination plus ou moins fertile; le travail, l'habitude que donne celui-ci, l'expérience qui naît de l'un et de l'autre, en développant l'imagination, guident un compositeur dans le choix des idées et des moyens qu'il doit employer dans la contexture d'une FUGUE.

Chaque compositeur a, pour ainsi dire, son cachet à cet égard; il faut donc examiner et analyser beaucoup de FUGUES des meilleurs maîtres, afin de s'affermir dans cette sorte de composition.

Nous allons maintenant donner différens exemples de FUGUE à DEUX, à TROIS, et à QUATRE parties. Ces exemples, appuyés de remarques, suffiront pour montrer comment on doit combiner le plan d'une FUGUE simple et ordinaire, et celui d'une FUGUE plus étendue et plus compliquée par le concours de plusieurs artifices.

### EXEMPLE D'UNE FUGUE RÉELLE À DEUX PARTIES.

Réponse à la Dominante.

The musical score shows two staves. The upper staff (treble clef) contains the 'Sujet' (Subject), starting on G4 and moving stepwise up to G5. The lower staff (bass clef) contains the 'Queue qui se lie au Contre-sujet' (Tail which links to the Counter-subject), starting on G3 and moving stepwise up to G4. The notation includes various note values and rests, illustrating the initial development of the fugue.

Rentrée du sujet dans la partie aigue.

Queue prolongée dans les deux parties afin de faire désirer la rentrée du sujet.

Contre-sujet.

Contre-sujet.

Réponse dans la partie grave.

Divertissement pris dans la 2<sup>de</sup> partie du *sujet* qui module à la dominante en finissant, afin que la partie supérieure rentre pour la réponse, puisque la fugue a commencée par le *sujet* à la partie grave.

Réponse.

Contre-sujet.

Sujet.

Divertissement composé d'une portion du sujet et du contre-sujet, dans lequel on module, et on le termine en modulant à la sixte, mode mineur relatif du ton principal.

Sujet dans le mode de la sixte.

Dès cet endroit jusqu'au stretto, la fugue prend le caractère de fugue d'imitation.

Réponse à

Contre-sujet.

la dominante du mode de *La* mineur.

Divertissement formé par une portion du sujet, et qui modulant par différents modes, finit par aller au mode mineur de *seconde*.

Sujet à la 2<sup>de</sup> mode mineur. Modulation.

Sujet à la sous-dominante.

Interruption du sujet, pour commencer en modulant un autre divertissement, combiné avec une partie du contre-sujet.

Fin du divertissement repos à la dominante.\* STRETTO. Sujet.

Réponse.

Réponse tronquée, par laquelle on établit l'antécédant d'un canon très court. Sujet tronqué qui devient le conséquent du canon.

Queue et conclusion

(\*) Il n'est pas d'une nécessité absolue d'employer un repos avant l'entrée du stretto; mais quand on l'emploie, c'est pour faire ressortir davantage cette entrée, en l'isolant de ce qui précède, et ce moyen produit un très bon effet. En faisant le repos indiqué, il n'est pas non plus indispensable de le pratiquer sur le *mode déterminé de Dominante*, et il dépend de la fantaisie du compositeur de le faire soit sur cette *Dominante*, soit sur le *mode mineur relatif déterminé*; soit sur l'accord de *la dominante de ce mode mineur*; soit sur le *mode mineur déterminé de médiate*; soit enfin, sur *la dominante du mode principal changé en mineur*, car c'est ici, après l'avoir préparé quelques mesures d'avance, la place convenable pour introduire ce ton mineur dans une *figue*. Ce qu'on vient d'établir relativement au repos en question, doit s'appliquer à toute sorte de *figue*, quelque soit le nombre de parties dont elle sera composée.

## REMARQUES GÉNÉRALES.

En examinant l'exemple précédent, on se convaincra que le développement de la FUGUE est entièrement tiré du SUJET et du CONTRE-SUJET; c'est ce qui forme l'unité d'un morceau de musique de ce genre.

Comme il est nécessaire de donner aux parties, quelque'en soit le nombre, des repos afin de varier les effets, on fait observer que ces repos doivent avoir lieu dans une partie, avant l'endroit surtout où le SUJET ou la RÉPONSE devront entrer. Quand ces silences sont employés dans d'autres circonstances, la partie qui s'est reposée, ne doit jamais rentrer sans raison par un motif oiseux, ou par des remplissages, mais elle doit rentrer, ou pour répondre à quelque IMITATION déjà proposée, ou pour en proposer une à son tour.

On recommande aussi d'éviter la monotonie dans le choix des idées, et dans celui du dessin et des figures; ce défaut est blâmable en toute sorte de morceau de musique: on y tomberait aisément dans une FUGUE si l'on tirait toutes les idées qui composent l'ensemble soit du SUJET, soit du CONTRE-SUJET, pour vouloir trop conserver cette unité de caractère dont nous avons parlé ci-dessus. Pour éviter ce défaut, il faut faire attention en combinant un DIVERTISSEMENT, de ne pas employer les fragmens tirés du SUJET ou du CONTRE-SUJET, dont on s'est servi dans le DIVERTISSEMENT précédent. Avec cette précaution, et en variant avec adresse les modulations et les aspects des imitations, en les renversant, on évitera d'être monotone.

Une autre remarque à faire, c'est que dans une FUGUE, soit RÉELLE, soit du TON dont la RÉPONSE est toujours à la QUINTE de la TONIQUE, toutes les imitations dans le courant d'une FUGUE doivent être faites au même intervalle que la RÉPONSE, ou à la QUARTE, qui est une QUINTE renversée.

Pour ce qui est de la FUGUE D'IMITATION, si la RÉPONSE est à la QUINTE, ou à la QUARTE du SUJET on usera, à l'égard des imitations, de la loi qui sert de guide aux FIGURES RÉELLE et du TON; mais si la RÉPONSE est à la SECONDE, ou à la TIERCE, ou à la SIXTE, ou à la SEPTIEME, ou à leurs composés, les imitations durant la FUGUE, doivent être faites toujours à la distance que la RÉPONSE aura indiquée au commencement. Nous ajouterons, qu'on peut dans quelque FUGUE que ce soit, et à quelque degré ou intervalle que soit la RÉPONSE, pratiquer des imitations à l'UNISSON et à l'OCTAVE.

D'après ces observations, on peut continuer les exemples sans qu'il soit nécessaire d'ajouter rien de plus, à ce qui a été dit jusqu'à présent au sujet de la FUGUE.

## FUGUE RÉELLE À DEUX PARTIES.

Réponse.

Sujet.

Contre-sujet.

Queue qui qu'à la rentrée du sujet.

Sujet.

Contre-sujet.

Contre-sujet.

Réponse.

Episode ou divertissement composé de fragemens du sujet.

Sujet dans le mode mineur relatif.

Réponse, tronquée.

Episode ou divertissement.

Sujet à la seconde mode mineur, tronqué. Episode ou divertissement.

Modulation au mode principal, en mineur.

STRETTO.

Réponse. Sujet. Réponse.

Episode ou divertissement.

Réponse. Pedale supérieure de dominante. Sujet. Pedale inférieure.

de dominante.

FUGUE DU TON À DEUX PARTIES.

First system of musical notation. The treble clef staff contains the main subject, labeled "Sujt.", and the bass clef staff contains the counter-subject, labeled "Contre-sujet". A "Réponse." (response) is indicated in the bass clef staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains the counter-subject, labeled "Contre-sujet.", and the bass clef staff contains the subject, labeled "Sujt.". A "Queue." (tail) is indicated in the bass clef staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains the response, labeled "Réponse.", and the bass clef staff contains the counter-subject, labeled "Contre-sujet.". A "Divertissement compose d'un fragment du contre-sujet" (divertissement composed of a fragment of the counter-subject) is indicated in the bass clef staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains the counter-subject, labeled "Contre-sujet.", and the bass clef staff contains the response, labeled "Réponse.". A "2" is written below the system.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains the subject, labeled "Sujt.", and the bass clef staff contains the counter-subject, labeled "Contre-sujet.". A "Divertissement compose d'un fragment du contre-sujet" (divertissement composed of a fragment of the counter-subject) is indicated in the bass clef staff.

Sixth system of musical notation, showing the subject in the treble clef staff and the counter-subject in the bass clef staff.

Sujt. à la sous dominante.

Réponse.  
Contre-sujet.  
Divertissement composé d'un fragment du sujet en imitation

Sujet au ton relatif mineur.  
Contre-sujet.  
Réponse.  
Contre-sujet.

Queue.  
Sujet.

Sujet à la 2<sup>de</sup> du ton.  
Contre-sujet.  
Fragment du sujet en imitation.

Fragment du contre sujet en imitation

Autre fragment du sujet en imitation à la 2<sup>de</sup>  
Idem.

Fragment du contre-sujet imité à la 4<sup>e</sup>.

This system shows a piano accompaniment with two staves. The right hand features a complex, rhythmic melodic line with many sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Sujet.

STRETTO.

Réponse rapprochée du sujet.

This system introduces the main theme, labeled 'Sujet', in the right hand. The tempo is marked 'STRETTO'. The left hand continues with a similar accompaniment. A 'Réponse rapprochée du sujet' (close response to the subject) is shown in the right hand.

Fragment du contre-sujet en imitation.

Réponse.

Sujet.

This system features an imitative 'Fragment du contre-sujet en imitation' in the right hand. The left hand has a 'Réponse' (response) in the right hand and the 'Sujet' (subject) in the left hand.

Fragment du contre-sujet en imitation.

Divertissement.

This system continues with the imitative 'Fragment du contre-sujet en imitation' in the right hand. The left hand has a 'Divertissement' (divertissement) in the right hand.

This system continues the imitative counter-subject in the right hand, with the left hand providing accompaniment.

Sujet.

Divertissement.

Réponse encore plus rapprochée.

This system shows the 'Sujet' in the right hand and 'Divertissement' in the left hand. A 'Réponse encore plus rapprochée' (even closer response) is shown in the right hand.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation. The right-hand part (treble clef) has a melodic line with some rests, while the left-hand part (bass clef) continues with a rhythmic accompaniment. The word "Sujet." is written in the right margin.

Third system of musical notation. The right-hand part is labeled "Divertissement." and features a more active melodic line. The left-hand part is labeled "Sujet en réponse au sujet." and provides a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right-hand part is labeled "Sujet." and the left-hand part is labeled "Reponse." Both parts feature rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the rhythmic accompaniment from the previous system.

Sixth system of musical notation. The right-hand part is labeled "Sujet renversé." and the left-hand part is labeled "Réponse serrée sur le sujet renversé." Both parts feature rhythmic accompaniment.

## FUGUE RÉELLE À TROIS PARTIES.

Cette Fugue, par la nature du sujet, nécessitera un fréquent emploi du genre chromatique, et par ses figures et la multiplicité des notes elle peut aussi appartenir au caractère instrumental.

First system of the fugue score, consisting of three staves. The top staff is labeled "Sujet." and contains the main theme. The middle staff is labeled "1<sup>er</sup> Contre-sujet." and contains the first counter-subject. The bottom staff is labeled "Réponse." and contains the answer. The system concludes with the label "Fin du sujet queue." indicating the end of the subject's tail.

Second system of the fugue score, consisting of three staves. The top staff is labeled "2<sup>d</sup> Contre sujet ad libitum." and contains the second counter-subject. The middle staff is labeled "1<sup>er</sup> Contre sujet." and contains the first counter-subject. The bottom staff is labeled "Sujet" and contains the main theme. The system begins with the label "Queue." indicating the tail of the previous section.

Third system of the fugue score, consisting of three staves. The top staff is labeled "Réponse" and contains the answer. The middle staff is labeled "2<sup>d</sup> Contre sujet." and contains the second counter-subject. The bottom staff is labeled "1<sup>er</sup> Contre-sujet." and contains the first counter-subject. The system includes a section labeled "Divertissement composé d'un fragment du 1<sup>er</sup> contre-sujet." and another labeled "Imitation.".

Fourth system of the fugue score, consisting of three staves. The top staff is labeled "2<sup>d</sup> Contre-sujet." and contains the second counter-subject. The middle staff is labeled "Réponse." and contains the answer. The bottom staff is labeled "Queue." and contains the tail of the section.



2<sup>de</sup> Contre-sujet.

1<sup>er</sup> Contre-sujet.

Divertissement composé de diverses imitations

This system contains three staves of music. The top staff is labeled '2<sup>de</sup> Contre-sujet.' and features a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staff is labeled '1<sup>er</sup> Contre-sujet.' and has a similar rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'Divertissement composé de diverses imitations' and provides a rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns.



du sujet et du 1<sup>er</sup> Contre-sujet.

This system continues the musical piece with three staves. The top staff is labeled 'du sujet et du 1<sup>er</sup> Contre-sujet.' and shows the main subject and its first counter-subject. The middle and bottom staves continue the accompaniment and imitative patterns from the previous system.



This system consists of three staves of music, continuing the intricate melodic and rhythmic development of the piece. The notation includes various accidentals and complex rhythmic figures.



This system consists of three staves of music, further developing the musical themes. The bottom staff shows a more active bass line with frequent sixteenth-note runs.



This system consists of three staves of music, concluding the piece. The notation includes various accidentals and complex rhythmic figures, maintaining the high level of technical difficulty.

Réponse au sujet renversé.

Sujet renversé.

1<sup>er</sup> C-sujet renversé.

1<sup>er</sup> C-contre-sujet renversé.

C-sujet renversé.

Sujet renversé.

Réponse.

Divertissement.

Contre-sujet renversé.

Contre sujet sur le nouveau sujet.

Nouveau sujet composé de la fin de la queue du 1<sup>er</sup> sujet.

Réponse au nouveau sujet.

Contre-sujet.



Nouveau sujet. Contre-sujet.  
Nouveau Contre-sujet. Réponse.

This system contains the first three measures of the piece. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a counter-melody, and a bass staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure is labeled 'Nouveau sujet.', the second 'Nouveau Contre-sujet.', and the third 'Réponse.'.



Divertissement.

This system contains measures 4 through 6. The middle treble staff is labeled 'Divertissement.' and features a more ornate, rhythmic melodic line. The bass staff continues the bass line from the previous system.



This system contains measures 7 through 9. It continues the musical development with various melodic and harmonic textures across the three staves.



This system contains measures 10 through 12. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the upper staves.



This system contains measures 13 through 15, concluding the piece on this page. The music ends with a final cadence in the bass staff.

STRETTO.

1<sup>er</sup> Sujet.

1<sup>er</sup> Contre-sujet.

Réponse rapprochée du sujet.

Contre-sujet.

Sujet.

Divertissement.

Sujet.

Imitation.

Divertissement.

Réponse.

Sujet plus rapproché.

Réponse.

Stretto sur la pédale

Sujet.

Pédale.



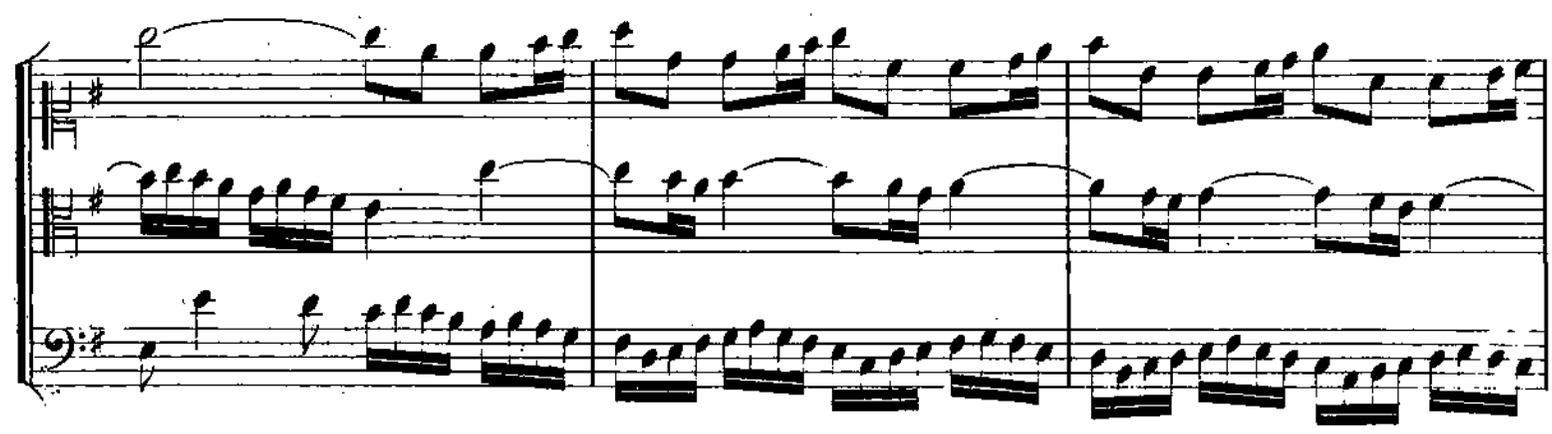
2<sup>e</sup> Contre-sujet.

Divertissement.

Imitation.



Fragment du contre-sujet du nouveau sujet en imitation.



FIGUE DU TON A TROIS PARTIES AVEC UN CONTRE-SUJET.

The musical score is organized into four systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The sections are labeled as follows:

- System 1:**
  - Staff 1: *Sujet.*
  - Staff 2: *Contre-sujet.*
  - Staff 3: *Queue.*
- System 2:**
  - Staff 1: *Contre-sujet.*
  - Staff 2: *Partie ad libitum.*
  - Staff 3: *Réponse.*
- System 3:**
  - Staff 1: *Divertissement qui en modulant ramène à la rentrée du sujet.*
  - Staff 2: *Partie ad libitum.*
  - Staff 3: *Sujet.*
- System 4:**
  - Staff 1: *Réponse.*
  - Staff 2: *Contre-sujet.*
  - Staff 3: *Queue.*

Divertissement composé d'une partie du contre-sujet en imitation.

This system shows a musical score with two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The text is centered above the upper staff.

Modulation à la sous-dominante. Idem au ton relatif mineur.

This system continues the musical score. The upper staff shows a change in key signature, indicated by the addition of a flat. The lower staff follows. The text is split, with the first part above the upper staff and the second part above the lower staff.

Retour au ton principal. Imitation du sujet à la 9<sup>me</sup> ou 2<sup>de</sup> imitation du contre-sujet. Imitation à la 3<sup>me</sup>. Contre-sujet tronqué aussi et modulant. Contre-sujet tronqué. Divertissm! Sujet tronqué.

This system features several annotations. The upper staff has 'Retour au ton principal.' above the first measure, 'Imitation du sujet à la 9<sup>me</sup> ou 2<sup>de</sup> imitation du contre-sujet.' above the middle, and 'Imitation à la 3<sup>me</sup>' above the end. The lower staff has 'Sujet tronqué.' below the first measure, 'Contre-sujet tronqué aussi et modulant.' below the middle, 'Contre-sujet tronqué.' below the end, and 'Divertissm!' above the final measure.

This system continues the musical score with two staves. The upper staff shows a complex melodic line with many sixteenth notes and various accidentals. The lower staff provides a corresponding accompaniment.

Sujet à la sous-dominante tronqué. Contre-sujet tronqué.

This system shows the final part of the score. The upper staff has 'Sujet à la sous-dominante tronqué.' above the middle, and the lower staff has 'Contre-sujet tronqué.' below the middle.

Contre-sujet imité

Sujet au relatif mineur tronqué en imitation du sujet à la sous dominante.

Seconde imitation à la médiate mode mineur.

Divertissement.

Ci-sujet.

Continuation of the musical piece with various notes and rests.

STRETTO.

Sujet.

Réponse.

Sujet.

Réponse.

Réponse.

Sujet.

Divertissement.

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat).

This system continues the musical piece with three staves. The notation is dense with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and a steady bass line in the lower staff.

Réponse  
Sujet.  
Pédale.

This system features three staves. The top staff is labeled 'Réponse' and contains a melodic line with some rests. The middle staff is labeled 'Sujet' and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'Pédale' and consists of a series of sustained notes, likely for a pedal point. The key signature remains one flat.

Sujet.  
Réponse

This system continues the 'Sujet' and 'Réponse' sections. The top staff is labeled 'Sujet' and the middle staff is labeled 'Réponse'. The bottom staff continues the pedal point. The key signature is one flat.

This system concludes the piece with three staves. The music features a final melodic flourish in the upper staves and a sustained bass line in the lower staff.

## FUGUE DU TON

à quatre parties, à un contre-sujet.

Sujet.



Contre-sujet.

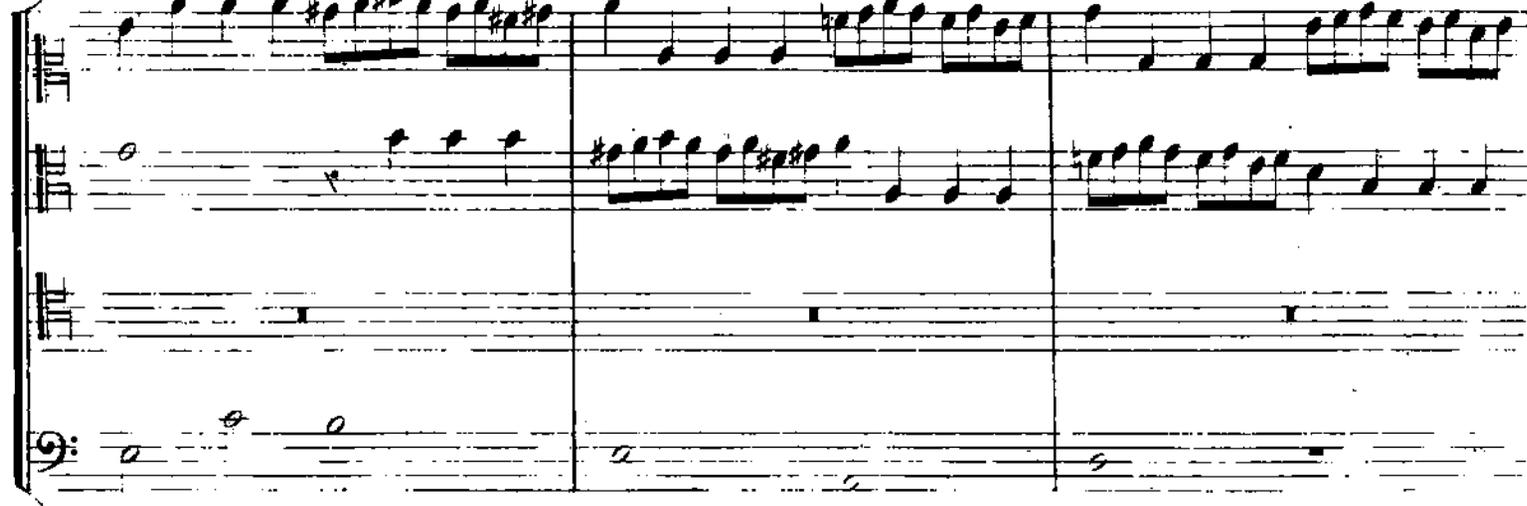
Partie ajoutée.



Réponse.

Contre-sujet.

Queue composée d'une nouvelle figure introduite pour servir de thème aux divertissemens.



Contre-sujet.

Partie ajoutée.

Sujet.

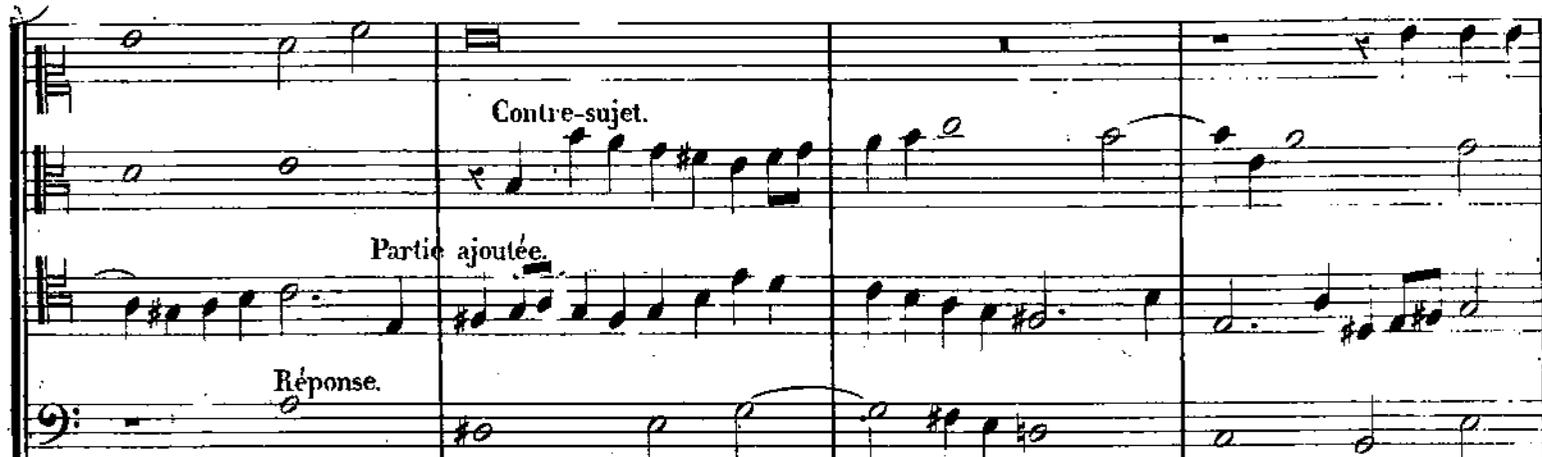


This system contains three staves. The top staff is labeled 'Contre-sujet.' and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled 'Partie ajoutée.' and contains a more complex, rhythmic melodic line. The bottom staff is labeled 'Sujet.' and shows a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Contre-sujet.

Partie ajoutée.

Réponse.



This system contains three staves. The top staff is labeled 'Contre-sujet.' and continues the melodic theme. The middle staff is labeled 'Partie ajoutée.' and continues the complex melodic line. The bottom staff is labeled 'Réponse.' and features a melodic line that responds to the previous system's subject.

nouvelle figure.

Développement.



This system contains three staves. The top staff is labeled 'nouvelle figure.' and introduces a new melodic motif. The middle staff is labeled 'Développement.' and shows the development of this motif. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

Réponse.

Contre-sujet.



This system contains three staves. The top staff is labeled 'Réponse.' and features a melodic line. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff is labeled 'Contre-sujet.' and shows a melodic line that responds to the previous system's subject.



Partie ajoutée.

Contre-sujet.

Sujet.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Partie ajoutée.' and features a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is labeled 'Contre-sujet.' and contains a counter-melody. The bottom staff is labeled 'Sujet.' and provides a bass line. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.



divertissement.

This system continues the musical piece with three staves. The top staff is labeled 'divertissement.' and shows a more rhythmic and melodic development. The middle and bottom staves continue the counter-subject and subject lines respectively. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.



This system consists of three staves of music, continuing the development of the themes. The top staff features a melodic line with slurs and ornaments. The middle and bottom staves provide harmonic support and counterpoint. The notation is dense with notes and rests.



Sujet au relatif majeur.

Contre-sujet.

This system concludes the piece with three staves. The top staff is labeled 'Sujet au relatif majeur.' and shows the subject in a new key. The middle staff is labeled 'Contre-sujet.' and continues the counter-melody. The bottom staff provides the bass line. The music ends with a final cadence.



Sujet à la sus-dominante servant de réponse.

Contre-sujet.

This system shows a four-staff musical score. The top staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The second staff has a few notes and rests. The third staff contains a long, sustained note. The bottom staff features a counter-melody with a similar rhythmic pattern to the top staff.



Divertissement.

Imitation.

Fragment du sujet servant de motif à ce divertissement.

Imitation.

This system continues the musical score. It features a section labeled 'Divertissement' in the top staff, followed by 'Imitation' in the second staff. The third staff contains a 'Fragment du sujet servant de motif à ce divertissement'. The bottom staff also has an 'Imitation' section. The music includes various rhythmic patterns and accidentals.



nouvelle figure.

nouvelle figure.

This system shows a continuation of the musical score. It features two instances of 'nouvelle figure' (new figure) in the second and third staves, indicating a change in the melodic or rhythmic pattern. The music is written across four staves.



This system shows the final part of the musical score on this page. It continues the four-staff format with various melodic and rhythmic elements. The music concludes with a final cadence in the top staff.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note runs and a long slur. The middle staff is a treble clef with a similar melodic line. The bottom staff is a bass clef with a supporting bass line.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth-note runs. The middle staff has a similar melodic line with some chromaticism. The bottom staff continues the bass line with eighth-note patterns.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth-note runs and a long slur. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff continues the bass line with eighth-note patterns.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth-note runs and a long slur. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff continues the bass line with eighth-note patterns.

First system of musical notation, featuring four staves with various rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, marked **STRETTO.** at the beginning and **Divertissement.** at the end. It includes labels for **Contre-sujet.**, **Réponse.**, and **Sujet.** across the staves.

Third system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic and melodic structures across four staves.

Fourth system of musical notation, featuring labels for **Sujet.**, **Contre-sujet.**, **Réponse.**, and **Imitation.** across the staves.

Contre-sujet.

Réponse.

Contre-sujet.

Sujet par augmentation.

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'Contre-sujet.' and features a melodic line with eighth notes. The second staff is labeled 'Réponse.' and features a melodic line with quarter notes. The third staff is labeled 'Contre-sujet.' and features a melodic line with eighth notes. The bottom staff is labeled 'Sujet par augmentation.' and features a melodic line with quarter notes. There are various musical notations including accidentals and bar lines.

Réponse par augmentation.

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'Réponse par augmentation.' and features a melodic line with quarter notes. The second and third staves continue the melodic development. The bottom staff features a melodic line with quarter notes. There are various musical notations including accidentals and bar lines.

Sujet.

Pédale.

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'Sujet.' and features a melodic line with quarter notes. The second staff continues the melodic development. The bottom staff is labeled 'Pédale.' and features a melodic line with quarter notes. There are various musical notations including accidentals and bar lines.

Sujet.

Réponse.

nouvelle figure.

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'Sujet.' and features a melodic line with quarter notes. The second staff is labeled 'Réponse.' and features a melodic line with quarter notes. The third staff is labeled 'nouvelle figure.' and features a melodic line with quarter notes. The bottom staff features a melodic line with quarter notes. There are various musical notations including accidentals and bar lines.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, including a sharp sign. The second and third staves contain complex rhythmic patterns with many beamed notes. The bottom staff is a bass line with a few notes and rests.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff has a melodic line with a half note and a quarter note. The second and third staves show rhythmic patterns with beamed notes. The bottom staff is a bass line with a series of eighth notes.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff has a melodic line with a half note and a quarter note. The second and third staves show rhythmic patterns with beamed notes. The bottom staff is a bass line with a series of eighth notes.

The fourth system of the musical score consists of four staves. The top staff has a melodic line with a half note and a quarter note. The second and third staves show rhythmic patterns with beamed notes. The bottom staff is a bass line with a series of eighth notes.

# FUGUE DU TON

à quatre parties et à deux contre-sujets.

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The key signature is one flat (F major), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows the initial entry of the Subject in the first voice, followed by the first counter-subject in the bass. The second system shows the first counter-subject in the first voice, the subject in the second voice, and the second counter-subject in the bass. The third system features an 'ajoutée' part in the first voice, the first counter-subject in the second voice, and the second counter-subject in the bass. Labels for 'Sujet.', 'Réponse.', '1<sup>er</sup> Contre-sujet.', and '2<sup>d</sup> Contre-sujet.' are placed above the respective staves.

Imitation.

Fragment du 2<sup>d</sup> C.

Fragment du 1<sup>er</sup> C.

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music features a melodic line in the top staff, with the middle and bottom staves providing accompaniment. The label 'Imitation.' is placed above the middle staff. 'Fragment du 2<sup>d</sup> C.' is placed above the middle staff in the second measure, and 'Fragment du 1<sup>er</sup> C.' is placed below the bottom staff in the second measure.

Réponse.

2<sup>d</sup> C.

Partie ajoutée.

1<sup>er</sup> C.

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music continues with a melodic line in the top staff. The label 'Réponse.' is placed above the middle staff. '2<sup>d</sup> C.' is placed above the middle staff in the second measure, and '1<sup>er</sup> C.' is placed below the bottom staff in the second measure. 'Partie ajoutée.' is placed above the middle staff in the third measure.

Partie ajoutée.

2<sup>d</sup> C.

1<sup>er</sup> C.

Partie ajoutée.

Réponse.

Sujet.

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music continues with a melodic line in the top staff. The label 'Partie ajoutée.' is placed above the middle staff in the first measure. '2<sup>d</sup> C.' is placed above the middle staff in the second measure, and '1<sup>er</sup> C.' is placed below the bottom staff in the second measure. 'Partie ajoutée.' is placed above the middle staff in the third measure. 'Réponse.' is placed above the middle staff in the fourth measure. 'Sujet.' is placed below the bottom staff in the first measure.

Sujet.

2<sup>d</sup> C.

1<sup>er</sup> C.

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music continues with a melodic line in the top staff. The label 'Sujet.' is placed above the middle staff in the second measure. '2<sup>d</sup> C.' is placed above the middle staff in the third measure, and '1<sup>er</sup> C.' is placed below the bottom staff in the third measure.

Divertissement.

Fragment

Imitation d'un fragment de la partie ajoutée.

du 1<sup>er</sup> C.

Imitation.

2<sup>d</sup> C.

Fragment du sujet.

1<sup>er</sup> C.

Sujet à la sous-dominante.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff has a bass clef. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines. The text '1<sup>er</sup> C.' is written above the top staff in the third measure. The text 'Sujet à la sous-dominante.' is written in the right margin of the system.

Réponse du sujet à la sous-dominante.

2<sup>d</sup> C.

2<sup>d</sup> C.

1<sup>er</sup> C.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a grand staff. The bottom staff has a bass clef. The text 'Réponse du sujet à la sous-dominante.' is centered above the first staff. The text '2<sup>d</sup> C.' appears above the second staff in the second measure and above the third staff in the fourth measure. The text '1<sup>er</sup> C.' appears above the bottom staff in the third measure.

Partie ajoutée.

Sujet au relatif mineur.

1<sup>er</sup> C.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a grand staff. The bottom staff has a bass clef. The text 'Partie ajoutée.' is written above the top staff in the fourth measure. The text 'Sujet au relatif mineur.' is written in the right margin of the system. The text '1<sup>er</sup> C.' is written above the bottom staff in the fourth measure.



1<sup>re</sup> C.

2<sup>d</sup> C.

2<sup>d</sup> C.

Partie ajoutée.

Réponse.

This system contains four staves of music. The top staff is marked '1<sup>re</sup> C.' and features a complex melodic line with many beamed notes. The second staff is marked '2<sup>d</sup> C.' and has a similar melodic line. The third staff is also marked '2<sup>d</sup> C.' and contains a melodic line with some rests. The fourth staff is marked 'Réponse.' and provides a bass line. The text 'Partie ajoutée.' is placed between the second and third staves.



Divertissement.

This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with some rests. The second staff has a melodic line with some rests. The third staff is marked 'Divertissement.' and contains a melodic line with some rests. The fourth staff has a bass line. The text 'Divertissement.' is placed between the second and third staves.



This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with some rests. The second staff has a melodic line with some rests. The third staff has a melodic line with some rests. The fourth staff has a bass line.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second and third staves are also treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including accents and slurs, throughout the system.

The second system of musical notation also consists of four staves, continuing the piece. It maintains the same key signature and rhythmic complexity as the first system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The overall texture is dense and intricate.

Sujet. STRETTO.

The third system of musical notation, labeled "Sujet. STRETTO.", consists of four staves. The key signature remains two flats. This system is characterized by a more pronounced and rapid sixteenth-note figure in the upper staves, creating a driving, rhythmic motif. The lower staves provide a harmonic and bass line support for this main theme.



Reponse.

Sujet.

Reponse.

This system contains three staves of music. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff continues the melodic line. The bottom staff is a bass line with a bass clef, providing harmonic support. Labels 'Reponse.' and 'Sujet.' are placed above the staves to indicate the start of these musical phrases.



This system continues the musical composition with three staves. The top staff shows a continuation of the melodic line with various rhythmic values. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The key signature remains one flat.



Reponse.

Sujet.

This system features three staves of music. The top staff contains a melodic phrase. The middle staff continues the melodic line. The bottom staff is the bass line. Labels 'Reponse.' and 'Sujet.' are positioned above the staves.



Reponse.

Sujet.

Contre-sujet serré.

This system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth notes. The middle staff continues the melodic line. The bottom staff is the bass line. Labels 'Reponse.', 'Sujet.', and 'Contre-sujet serré.' are placed above the staves.

1<sup>re</sup> C. Réponse. Sujet. 2<sup>d</sup> C. Réponse. 1<sup>re</sup> C. Pédale.

This system contains four staves of music. The top staff is marked '1<sup>re</sup> C.' and features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff is marked 'Réponse.' and contains a similar melodic line. The third staff is marked 'Sujet.' and shows a more complex rhythmic pattern. The fourth staff is marked 'Pédale.' and consists of a sustained bass line. The system concludes with a '2<sup>d</sup> C.' marking and a final 'Réponse.' section.

Sujet. Réponse. Sujet.

This system continues the musical piece with three staves. The top staff is marked 'Sujet.' and features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff is marked 'Réponse.' and contains a similar melodic line. The third staff is marked 'Sujet.' and shows a more complex rhythmic pattern. The system concludes with a final 'Sujet.' section.

This system contains three staves of music. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff contains a similar melodic line. The third staff shows a more complex rhythmic pattern. The system concludes with a final melodic line.

This system contains three staves of music. The top staff features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff contains a similar melodic line. The third staff shows a more complex rhythmic pattern. The system concludes with a final melodic line.

FUGUE CHROMATIQUE A QUATRE PARTIES  
 A TROIS CONTRE-SUJETS.

Le sujet de cette fugue appartient à la fugue du ton, puisqu'il descend d'abord de la tonique à la dominante; la réponse devrait donc aller de la dominante à la tonique

EXEMPLE DE LA RÉPONSE SUIVANT LES RÈGLES DE LA FUGUE DU TON.

Sujet.

Réponse.

Mais cette réponse aurait rendu le travail des contre-sujets très difficiles, et y aurait nécessité de fréquents changements. On a donc jugé à propos de la traiter en fugue réelle.

Cette fugue, par la manière dont elle est conduite et par la nature même du sujet, peut être regardée comme FUGUE D'IMITATION.

Sujet.

1<sup>er</sup> Contre-sujet.

2<sup>d</sup> Contre-sujet.

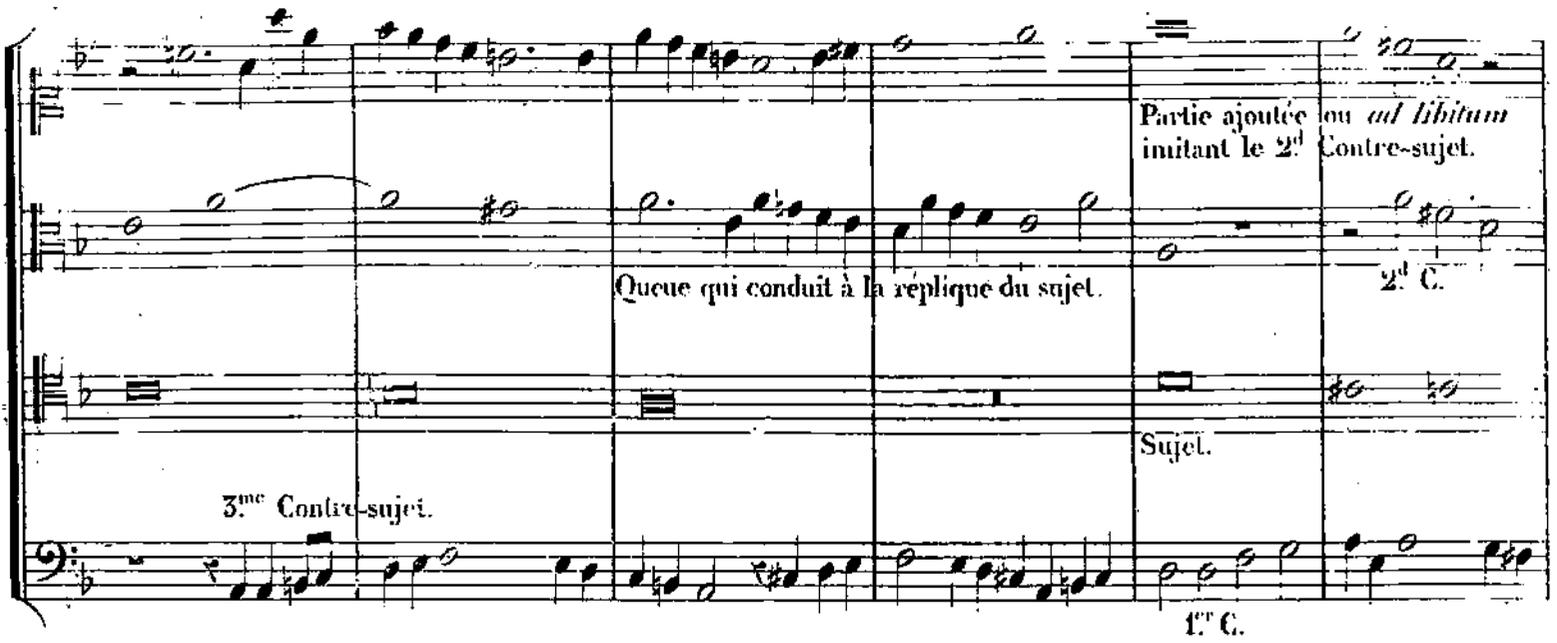
3<sup>me</sup> Contre-sujet.

QUEUE, qui conduit à la réponse.

Réponse.

1<sup>er</sup> Contre-sujet.

2<sup>d</sup> Contre-sujet.



Partie ajoutée ou *ad libitum* imitant le 2<sup>d</sup> Contre-sujet.

Queue qui conduit à la réplique du sujet.

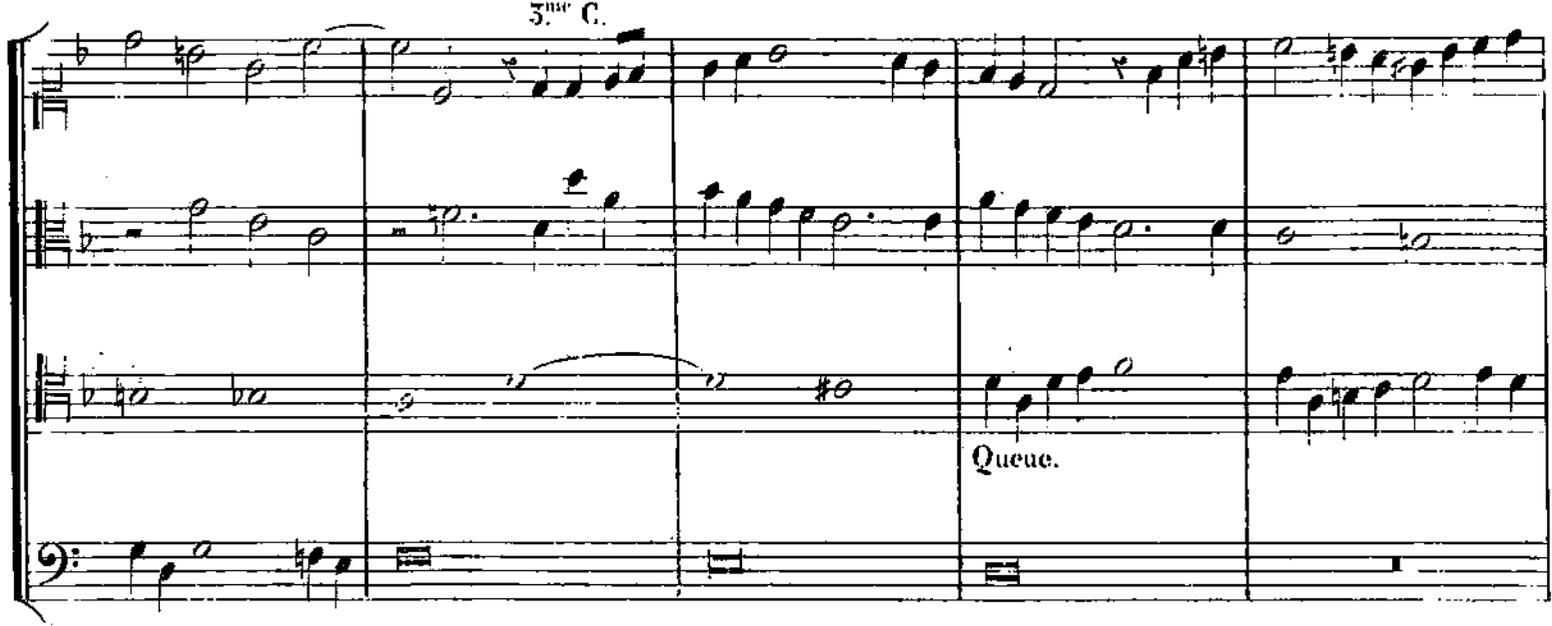
2<sup>d</sup> C.

Sujet.

3<sup>m</sup>e Contre-sujet.

1<sup>r</sup> C.

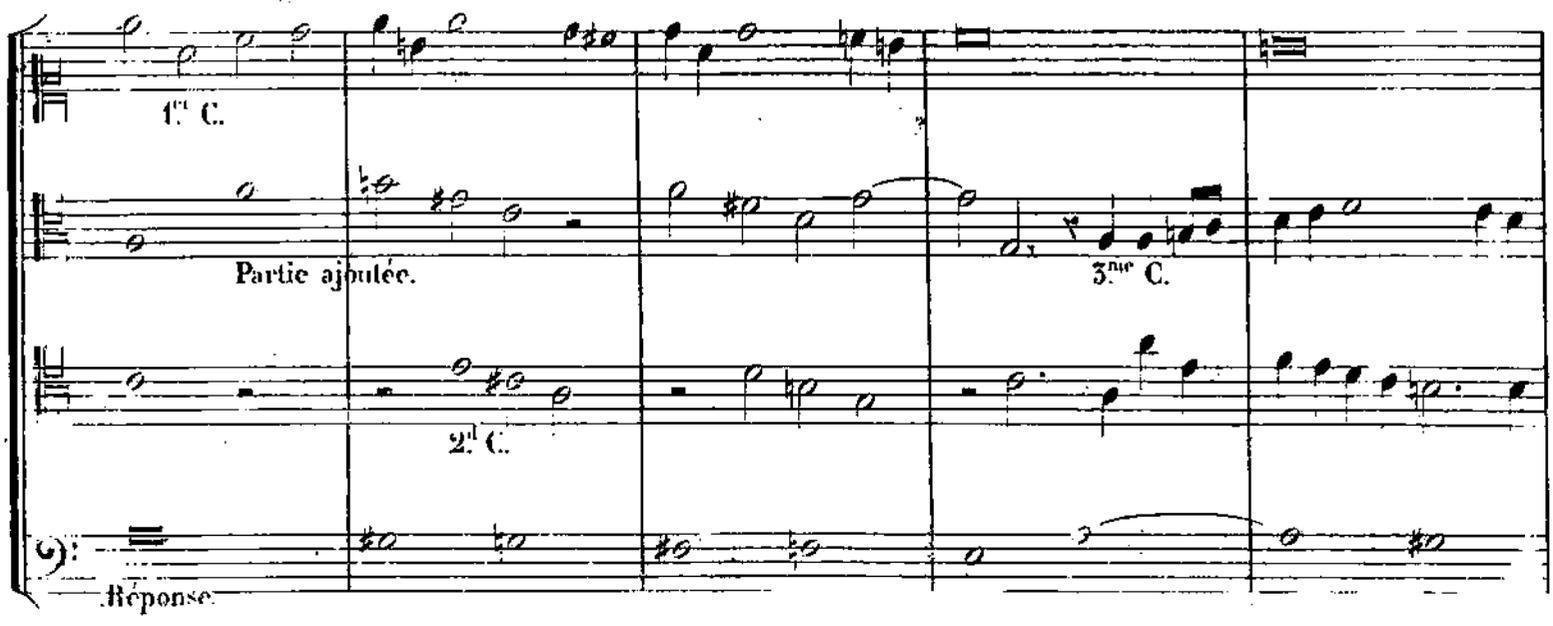
Detailed description: This system contains four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment with block chords. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line. Labels are placed between the staves to identify parts: 'Partie ajoutée ou ad libitum imitant le 2<sup>d</sup> Contre-sujet.' between the top two staves, 'Queue qui conduit à la réplique du sujet.' between the second and third staves, '2<sup>d</sup> C.' between the third and fourth staves, 'Sujet.' between the third and fourth staves, '3<sup>m</sup>e Contre-sujet.' between the second and third staves, and '1<sup>r</sup> C.' between the third and fourth staves.



3<sup>m</sup>e C.

Queue.

Detailed description: This system contains four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment with block chords. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line. Labels are placed between the staves: '3<sup>m</sup>e C.' between the top two staves and 'Queue.' between the second and third staves.



1<sup>r</sup> C.

Partie ajoutée.

3<sup>m</sup>e C.

2<sup>d</sup> C.

Réponse.

Detailed description: This system contains four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with a slur. Labels are placed between the staves: '1<sup>r</sup> C.' between the top two staves, 'Partie ajoutée.' between the second and third staves, '3<sup>m</sup>e C.' between the third and fourth staves, '2<sup>d</sup> C.' between the third and fourth staves, and 'Réponse.' between the third and fourth staves.

Fragment du sujet par *diminution*.

Divertissement

Fragment du 3.<sup>ème</sup> contre-sujet.

Réponse.

1<sup>er</sup> C.

2<sup>d</sup> C.

Partie ajoutée.

Imitation du nouveau contre-sujet.

Imitations de ce fragment de sujet.

Nouveau contre-sujet sur ce fragment de sujet.

Sujet tronqué entrant avant la fin de la réponse, et servant de motif au divertissement.

Fragment du 3<sup>m</sup>e contre-sujet.

Fragment du 2<sup>d</sup> contre-sujet.

Sujet ramené dans ce divertissement; mais avec un seul des contre-sujets anciens et le nouveau contre-sujet.

1<sup>er</sup> Contre-sujet.

Nouveau contre-sujet.

*Partie ad libitum.*

3<sup>me</sup> Contre-sujet.

Continuation du divertissement, formée par des imitations du 3<sup>me</sup> contre-sujet et plus tard par un fragment du 2<sup>e</sup> combiné avec le 3<sup>me</sup>

This system consists of four staves. The top staff is the vocal line, followed by two piano staves and a bass line. The music features various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes beamed together. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Fragment du 2<sup>e</sup> contre-sujet combiné avec un fragment du 3<sup>me</sup>

Imitation

Fragment du 3<sup>me</sup> C.

Imitation du fragment du 2<sup>e</sup> contre sujet

This system also consists of four staves. It shows a combination of melodic fragments from previous counter-subjects. The top staff has a melodic line with some rests, while the lower staves provide harmonic support. The notation includes various note values and rests.

Fragment du sujet.

Nouveau contre-sujet.

Fragment du 1<sup>er</sup> contre-sujet.

This system continues with four staves. It introduces a new counter-subject and a fragment of the main subject. The top staff shows a melodic line with some rests, and the lower staves provide harmonic support. The notation includes various note values and rests.

Pédale sur la dominante du ton relatif majeur.

Fragment du 1<sup>er</sup> contre-sujet.

Imitation du fragment du sujet.

Nouveau contre-sujet.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Fragment du 1<sup>er</sup> contre-sujet.' and shows a melodic line with various intervals and accidentals. The middle staff is labeled 'Imitation du fragment du sujet.' and shows a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'Nouveau contre-sujet.' and shows a new melodic line. The bass line consists of several whole notes.

Contre-sujet sur le sujet renversé et diminué.

Fragment du sujet transporté au ton relatif majeur, mais par mouvement contraire et par diminution.

Reponse

Reponse au

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Contre-sujet sur le sujet renversé et diminué.' and shows a melodic line. The middle staff is labeled 'Fragment du sujet transporté au ton relatif majeur, mais par mouvement contraire et par diminution.' and shows a melodic line. The bottom staff is labeled 'Reponse' and shows a melodic line. The bass line consists of several whole notes.

Réplique du sujet diminué et renversé.

du contre-sujet.

sujet renverse et diminué.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Réplique du sujet diminué et renversé.' and shows a melodic line. The middle staff is labeled 'du contre-sujet.' and shows a melodic line. The bottom staff is labeled 'sujet renverse et diminué.' and shows a melodic line. The bass line consists of several whole notes.

Contre-sujet.

Réplique de la réponse.

Contre-sujet.

Sujet.

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'Contre-sujet.' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Réplique de la réponse.' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'Contre-sujet.' and contains a lower melodic line. The bottom staff is labeled 'Sujet.' and contains a bass line with quarter and eighth notes.

Divertissement composé de la 1<sup>re</sup> partie du sujet renversé

Fragmens

This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with various intervals. The second staff is labeled 'Divertissement composé de la 1<sup>re</sup> partie du sujet renversé' and contains a melodic line that is a reversal of the first part of the subject. The third staff is labeled 'Fragmens' and contains a few notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes.

Imitation

Imitation.

du sujet diminué.

Fragmens par mouvement contraire

Imitation

Id.

Fragment du 3.<sup>me</sup> C.

Id

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'Imitation' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Imitation.' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'du sujet diminué.' and contains a melodic line with smaller intervals. The bottom staff is labeled 'Fragmens par mouvement contraire' and contains a bass line. On the right side, there are labels 'Imitation', 'Id.', 'Fragment du 3.<sup>me</sup> C.', and 'Id'.



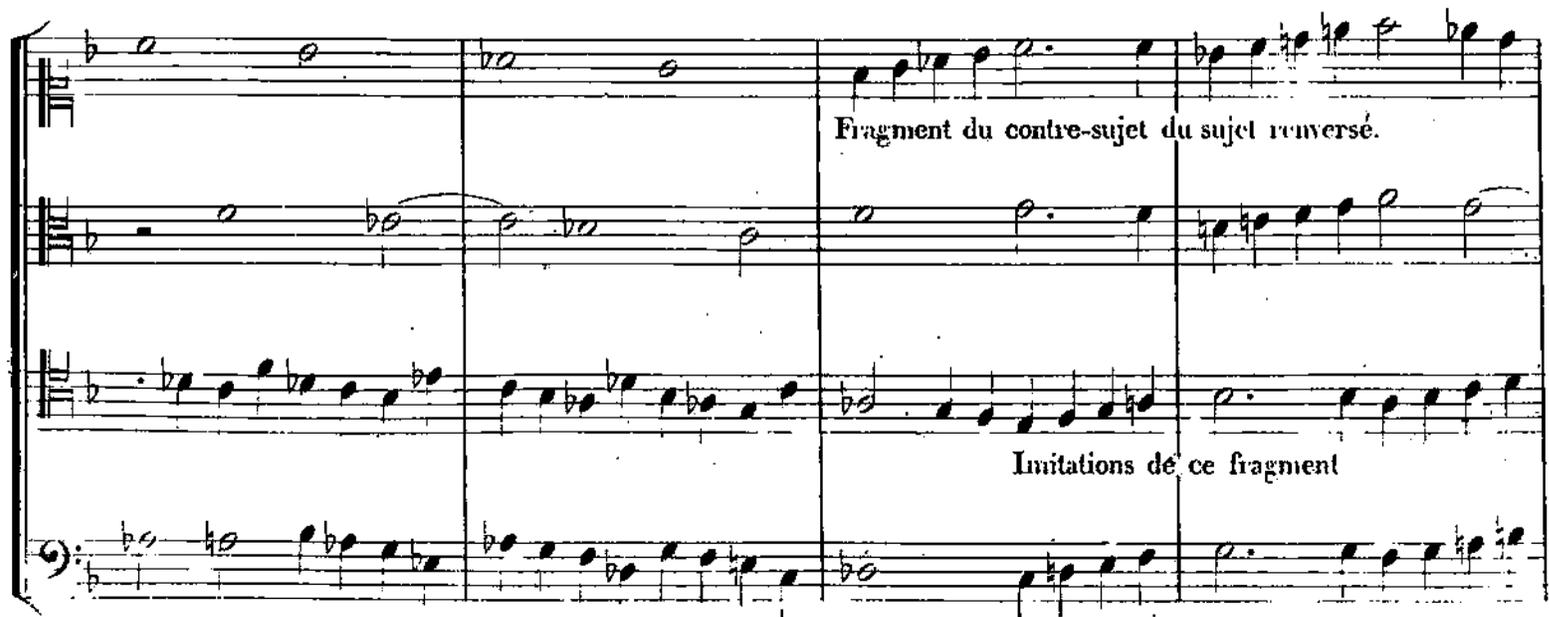
de ce fragment. Sujet et sujet renverse marchant ensemble.

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with the text "de ce fragment." and continues with "Sujet et sujet renverse marchant ensemble." The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat.



Id. Id.

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with the text "Id." and continues with "Id." The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat.



Fragment du contre-sujet du sujet renversé. Imitations de ce fragment

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with the text "Fragment du contre-sujet du sujet renversé." and continues with "Imitations de ce fragment." The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat.

Fragment du sujet.

Id.

Fragment du 1<sup>er</sup> Contre-sujet.

Id.

Sujet par augmentation.

Detailed description: This system consists of four staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff from the top has a label 'Fragment du sujet.' and contains a similar melodic line. The third staff has a label 'Id.' and contains a melodic line. The fourth staff from the top has a label 'Fragment du 1<sup>er</sup> Contre-sujet.' and contains a melodic line. The bottom staff has a label 'Id.' and contains a melodic line. The bottom-most staff (bass clef) has a label 'Sujet par augmentation.' and contains a melodic line with longer note values.

STRETTO.

Sujet.

Réponse rapprochée du sujet.

Detailed description: This system consists of four staves. The top staff has a label 'STRETTO.' and contains a melodic line. The second staff from the top has a label 'Sujet.' and contains a melodic line. The third staff from the top has a label 'Réponse rapprochée du sujet.' and contains a melodic line. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line.

Sujet.

Réponse rapprochée du sujet.

Detailed description: This system consists of four staves. The top staff contains a melodic line. The second staff from the top has a label 'Sujet.' and contains a melodic line. The third staff from the top has a label 'Réponse rapprochée du sujet.' and contains a melodic line. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line.

Fragment du 5<sup>m</sup>e contre-sujet.

Imitation.

Fragment du 2<sup>d</sup> contre-sujet.

Imitation.

Fragment du 2<sup>d</sup> contre-sujet.

Imitation.

STRETTO par diminution.

Sujet par diminution, rapproché de la réponse.

Réponse par diminution.

Sujet par diminution, rapproché.

Réponse par diminution.

Sujet par diminution.

Réponse encore plus rapprochée.

Fragment du 3<sup>m</sup>e contre-sujet.

Sujet par diminution.

Réponse

Fragment du 3<sup>m</sup>e contre sujet

Reponse par mouvem! contraire et par diminution.

Reponse marchant avec les sujets et reponses diminuees et renversees.

Sujet id.

Reponse par mouvem! contraire et par diminution.

Stretto par

Id.

Sujet dimin

3<sup>me</sup> contre-sujet.

Id.

Continuation de ce divertissem! sur la Pédale.

Id.

Pédale inférieure supportant divers artifices.

diminution sur la pédale.

Fragment du 3<sup>me</sup> C.

Reponse.

Fragment du 2<sup>d</sup> C.

Reponse diminuee.

Sujet.

Sujet.

Imitation du fragment du 5<sup>m</sup> C.

Fragment du 2<sup>d</sup> C.

Imitation du fragment du 2<sup>d</sup> C.

Fragment du 3<sup>m</sup> C.

Pédale supérieure.

Sujet par mouvement contraire et par diminution.

Cadence plagale.

## OBSERVATION.

Nous n'avons pas parlé, jusqu'à présent, de la Cadence **PLAGALE**, qu'on rencontre souvent dans les anciennes compositions.

Les anciens appelaient **AUTHENTIQUE** la cadence que nous nommons aujourd'hui **PARFAITE** c'est-à-dire, le mouvement de la dominante sur la tonique.

Ils appelaient **CADENCE PLAGALE** le mouvement de la sous-DOMINANTE sur la TONIQUE, et terminaient souvent leurs compositions par cette sorte de cadence, en faisant l'accord de Tonique majeure, quelque fut le mode du morceau. Cette cadence était propre aux tons Plagaux du Plainchant.





1<sup>er</sup> contre-sujet.

men a

men

2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> contre-sujets.

men a

a men

Reprise du sujet.

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Réponse au 1<sup>er</sup> sujet.

men a - - - men

1<sup>er</sup> contre-sujet.

a - - - men a - - - men

Réponse au 2<sup>e</sup> sujet.

a - - - men

3<sup>e</sup> contre-sujet.

a - - - men

Réponse rapprochée un peu du sujet.

Et vi - - - tam ven - tu - ri sae - - - cu -

1<sup>er</sup> nouveau contre-sujet.

Et vi - - - lam ven - tu - ri sae - - - cu -

2<sup>e</sup> contre-sujet.

men a - - -

Réponse du 1<sup>er</sup> nouveau contre-sujet.

li a - - -

Sujet rapproché de la réponse.

le pose au sujet par augmentation à laquelle se mêlent les contre-sujets.

et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu -  
 - men et vi - tam ven - turisae - cu - li - a -  
 a - men a - men a - men a - men

et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu -  
 - men a - men a - men a - men  
 - li a - men a - men a - men a - men  
 - men a - men a - men a - men

Diverissement, lequel en modulant amène à la réponse par augmentation du ton relatif mineur.

- li a - men a - men  
 - men a - men a - men  
 - men a - men et  
 - men a - men  
 li a - men a - men a -  
 - men a - men a - men a -  
 - men a - men et  
 - men a - men a - men a

Le divertissement continue en modulant.

men a

men

vi - lam ven - tu - ri sæ - cu - li

men

men a - men a - men

men a men a men a

vi - lam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men

men et vi - lam ven - tu - ri

men a - men a - men a - men

a - men a - men a - men a - men

a - men a - men a - men a - men

Sujet en La min.

Sujet à la sous-dominante.

et vi - lam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men a - men

et vi - lam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men a - men

men a - men a - men a - men

a - men a - men a - men a - men

sæ - culi

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'a - - - - - men'. The second staff is a vocal line with lyrics 'a - - - - - men'. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a bass line.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'men'. The second staff is a vocal line with lyrics 'men'. The third staff is a vocal line with lyrics 'men amen a - men'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'men amen a - men'. The fifth staff is a piano accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'a - - - - - men a - - - - - men'. The second staff is a vocal line with lyrics 'a - - - - - men a - - - - - men'. The third staff is a vocal line with lyrics 'a - - - - - men a - - - - - men'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'a - - - - - men a - - - - - men'. The fifth staff is a piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'men'. The second staff is a vocal line with lyrics 'men'. The third staff is a vocal line with lyrics 'men'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'men'. The fifth staff is a piano accompaniment.

men  
men a - men a  
men a - men a  
men a

men a - men a - men a - men a - men  
men a - men a - men a - men a - men  
men a - men a - men a - men a - men  
men a - men a - men a - men a - men

men a - men  
men a - men  
men a - men  
men a - men

a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men  
a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men  
a - men a - men a - men a - men  
a - men

*Sujet et contre-sujet renversés avec des changements.*

Réponse idem.

et vi - tam ven tu - ri sae - cu -

a - men a - men

This system shows the beginning of a musical phrase. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "et vi - tam ven tu - ri sae - cu -" on the first line and "a - men a - men" on the second line. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment.

lam ven tu - ri sae - cu - li a - men a -

men a - men a - men a -

men a - men a - men a -

This system continues the musical phrase. The vocal line has lyrics "lam ven tu - ri sae - cu - li a - men a -" on the first line, and "men a - men a - men a -" on the second line. The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

et vi - tam ven tu - ri sae - cu - li a - men a -

men a - men a - men a - men a -

a - men a - men a - men a -

This system continues the musical phrase. The vocal line has lyrics "et vi - tam ven tu - ri sae - cu - li a - men a -" on the first line, and "men a - men a - men a - men a -" on the second line. The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

men a - men a - men a - men a -

men a - men a - men a - men a -

a - men a - men a - men a - men a -

et vi -

This system concludes the musical phrase. The vocal line has lyrics "men a - men a - men a - men a -" on the first line, "men a - men a - men a - men a -" on the second line, and "a - men a - men a - men a - men a -" on the third line. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The system ends with the lyrics "et vi -".



sæ - cu - li - ven - tu - ri - sæ - cu - li - a - men a - men  
men a - men  
et vi - tam ven - tu - ri - sæ - cu - li - a - men  
el vi - tam ven - tu - ri - sæ - cu - li a - men  
men a - men a - men a - men  
men a - men a - men a - men  
sæ - cu - li a - men a

men a - men a - men a - men  
a - men a - men a - men a - men  
a - men a - men a - men a - men  
a - men a - men a - men a - men  
men a - men a - men a - men  
men a - men a - men a - men  
men a - men a - men a - men  
men a - men a - men a - men





Stroll...

men a - - - men et vi - lam ven - tu - ri sæ - cu -

a - - - men a - - me: et vi -

men a - - - men a - - - men a - - - men a

men a - - - men

a - - - men a - - - men a - - - men a - - -

men a - - - men

a - - - men a - - - men

a - - - men a - - - men

li a - - - men a - - - men

- lam ven - tu - ri sæ - cu - li a - - - men a -

men

a - - - men a - - - men

a - - - men a - - - men a - - - men a - - - men

men a - - - men a - - - men a - - - men

et vi - lam ven - tu - ri sæ - cu - li a - - - men

et vi - lam ven - tu - ri sæ - cu - li

Stretto des 3<sup>e</sup> contre-sujets.

a - men

men

men

a

a - men

a - men

men

a - men

f. rca.

a - men

Marche symétrique par le sujet augmenté.

mena - men a - men

men a - men

men a - men

et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men a - men a - men

et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men a -

a - men a - men

a - men a - men a - men a - men a - men

men a - men a - men a - men a -

leg.

First system of musical notation with five staves. The lyrics are: a - men a - men a - men et a - men a - men a - men et vi - a - men a - men a - men a - men

Second system of musical notation with five staves. The lyrics are: - men a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li - men a - men et vi - tam ven - tu - ri soe - cu - li a - men

*Stretto plus rapproché.*

Third system of musical notation with five staves. The lyrics are: vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Fourth system of musical notation with five staves. The lyrics are: a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a -

men et vi - tam vi - tam ven - tu - ri sac - cu - li sac - cu -  
 men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sac - cu -  
 li a - men a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sac - cu -  
 li a - men a - men a - men vi - tam ven - tu - ri sac - cu -

et vi - tam ven - tu - ri sac - cu - li  
 et vi - tam ven - tu - ri sac - cu -  
 men et vi - tam ven - tu - ri sac - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sac - cu -  
 men a - men a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri sac - cu -

li a - men a - men a - men  
 li a - men a - men a - men  
 li a - men a - men a - men  
 li a - men a - men a - men  
 li a - men a - men a - men  
 li a - men a - men a - men  
 li a - men a - men a - men  
 li a - men a - men a - men  
 li a - men a - men a - men

Podate sur laquelle le stretto du sujet le plus rapproché se fait entendre, ainsi que que les contre-sujets.

et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li a - - men  
 - - men et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - - cu - li a - -  
 et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li a - - men a - men a -  
 - men a - men a - men  
 men et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li  
 men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - men a -  
 - men a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a men a -  
 men

Divertissement finale  
 a - men a - - men a - - men a - - men a - men a - men a -  
 - men a - - men a - - men a - - men a - men a - men  
 - men a - men a - men a - - men a - - men a - men a -  
 a - men a - men a - men  
 a - men a -  
 - men a - - men a - - men a - - men a -  
 - men a - - men a - - men a - - men a -  
 a - men a - men a - men

qui amène la conclusion de la figure.

a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men

Cadence Placée pour terminer.

a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men  
 a - men a - men a - men a - men

FUGUE REELLE à 8 PARTIES à 2 CHOËURS par JOSEPH SARTI.

Allegro moderato.

CORO PRIMO

SOPRANO.

CONTRALTO.

TENORE.

BASSO.

ORGANO.

CORO SECONDO

SOPRANO.

CONTRALTO.

TENORE.

BASSO.

ORGANO.

Cum sancto spi-ritu in glo-ria De-i pa-

1<sup>o</sup> Contre-sujet.

Tasto solo.

2<sup>o</sup> Contre-sujet.

Reponse au sujet.

Reponse du contre-sujet.

Partie ad libitum.

tris in glo-ria De-i pa-tris a-men a-men a-

cum sancto spi-ritu in glo-ria De-i pa-tris

a-

men a-

Partie ad libitum.

men a - men in glo-ri-a

Partie ad libitum. Réponse au 2<sup>e</sup> contre-sujet.

a - men in glo-ria De-i pa-tris a - men a - men a

Sujet.

Cum sancto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa-

men a

1<sup>er</sup> Contre-sujet.

a

men

Réponse au sujet.

Cum sancto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa-tris

De-i pa-tris a - men in glo-ria De-i pa-

tris in glo-ria De-i pa-tris a - men a - men a

Réponse au 1<sup>er</sup> contre-sujet.

a - men

men a - men a - men

Partie ad libitum imitant une portion de la mélodie ci-dessus proposée par le Contalto.

a - men a - men a

men a

Partie du 1<sup>er</sup> contre-sujet. idem.

Sujet.

a - men a - men

cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i pa - tris a - men a - men

Imitation de la portion du 1<sup>er</sup> contre-sujet ci-dessus.

a - men a - men

Portion d'imitation serrée de la réponse. Partie ad libitum imitant une portion du sujet.

cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ria De - i

Reprise du sujet.

Reponse tranquée.

cum sancto spi - ritu in glo - ria De - i

men cum sancto spi - ri - tu in glo - ri a De - i pa - tris a -

men cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i pa - tris a -

Divertissement formé par une imitation du contre-sujet en modulant pour revenir au ton principal, sur lequel la réponse.

men a - men a - men a - men a - men a -

men a - men a - men a - me a - men a -

1<sup>er</sup> Contre-sujet.

a - men a - men a - men

pa - tris a - tris

pa - tris

men a - men

men a - men

men a - men in glo - ria De - i pa - tris a - men

Portion du 1<sup>er</sup> contre-sujet.

Partie ad libitum.

men

men

De - i pa - tris a - men

a - men a - men

Réponse à 18<sup>ve</sup> de la dominante plus étendue.

Portion du 1<sup>er</sup> contre-sujet.

Réponse à la dominante mais tronquée.

Portion du 2<sup>e</sup> sujet.

1<sup>er</sup> Contre-sujet.

a - men a - men

cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i pa - tris a - men

in glo - ria De - i pa - tris a - men

Parties ad libitum.

a - men a - men

Divertissement à l'instar du précédent qui en modulant s'arrête à la dominante.

imitation du 1<sup>er</sup> Sujet.

a - men a - men

Partie ad libitum.

a - men a - men

a - men a - men

Discours dans lequel on emploie la réponse du sujet et la rentrée de celui-ci rapprochée de la réponse.

cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa-tris De-i pa- tris  
 cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa-tris De-i pa- tris  
 cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa-tris De-i pa- tris  
 cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa-tris De-i pa- tris

Divertissement répondant à l'antéc par une imitation à l'unisson.

men cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria Dei pa- tris in  
 men cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa-  
 men cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria De-i  
 men cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria De-i pa-tris De-i

men a-  
 men a-  
 men cum san-cto spi-ri-tu in glo-ria De-i  
 De-i pa-tris De-i pa-tris a-men a-men a-men a-

glo-ria De-i De-i pa-tris a-men a-men  
 tris a-men a-men a-men  
 pa-tris a-men a-men a-men  
 pa-tris De-i pa-tris a-men De-i pa-tris a-men a-men

Imitation par mouvement contraire.

Artifice et imitation

men in glo ri a De i pa tris a men a men a men a men a

Le divertissement continue où l'on emploie une portion du contre-sujet par mouvement contraire.

a men a men a men a men in glo ri a De i pa tris a men a men a men a

par augmentation du f contre-sujet modulant à la sous-dominante et revenant ensuite au ton principal.

Le divertissement continue

men a men a men a

Imitation de l'artifice précédent laquelle s'arrête à la dominante

a men a men a

par une portion de l'contre-sujet imité et scindé en discrètement en modulant va se reposer sur le ton de Fa 2<sup>e</sup> a. de mineur.

men a - - - men a - - - men  
 men a - - - men a - - - men  
 men a - - - men a - - - men  
 men a - - - men a - - - men  
 men a - - - men a - - - men

*Imitations.*

men a - - - men a - - - men  
 men a - - - men a - - - men  
 men a - - - men a - - - men  
 men a - - - men a - - - men

*Stretto.*

cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i pa - - tris  
 cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i pa - tris cum sancto spi - ri -  
 cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i  
 cum sancto spi - ri - tu in glo - ria De - i pa - tris

Portion du l'contre-sujet. Imitation de ce renversement.

a - - - men cum sancto spi - ri -  
 a - - - men cum sancto  
 a - - - men cum sancto spi - ri - tu in

*Sujet à peu près renversé.*

cum sancto spi - ri - tu in

tu in glo-ria De-i pa-tris a-men

pa-tris

Pedale.

tu in glo-ria De-i pa-tris a-

spi-ritu in glo-ria De-i pa-tris a-

men a-men

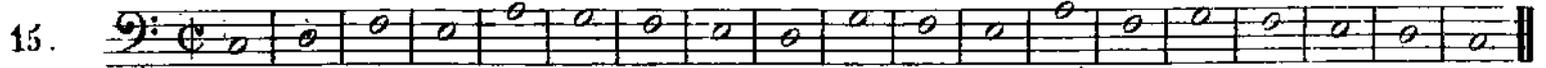
glo-ria De-i pa-tris a-

Pedale.

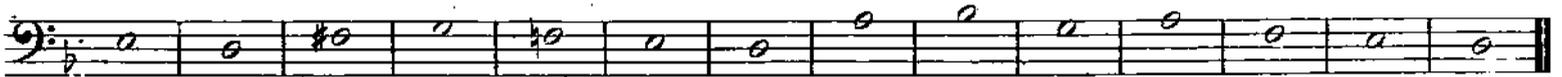
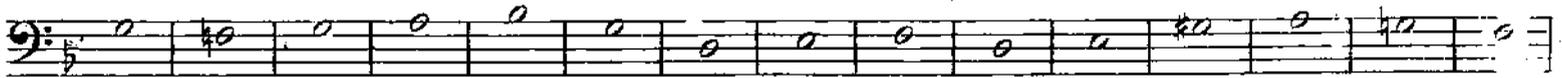
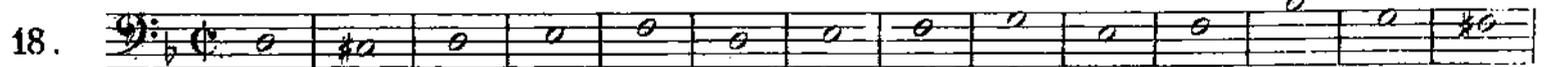
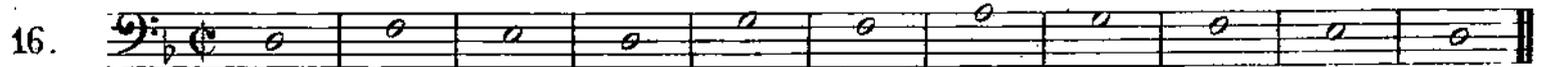
Conclusim.

men amen a-men a-men

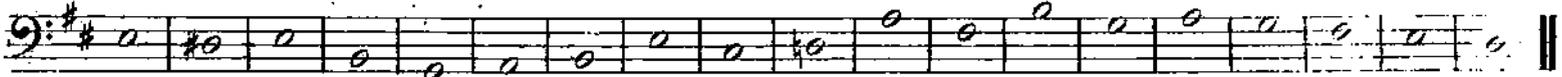
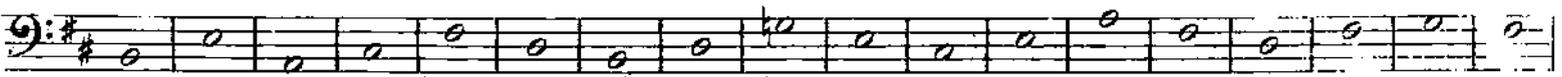
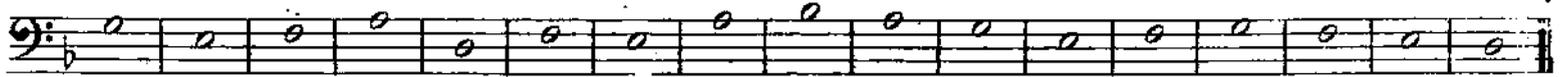
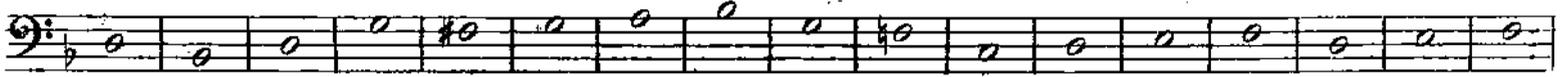
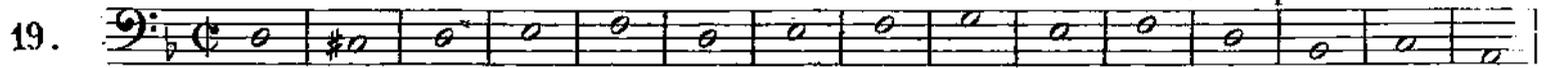




En RE.



Variante du précédent.



Measures 19, 20, and 21 of a musical score. Each measure is written on a single bass clef staff. The music consists of quarter notes and half notes, with some notes beamed together. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one flat, then changes to a bass clef. Measure 21 ends with a double bar line.

22.   
Measure 22: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

En MI.

25.   
Measure 25: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

24.   
Measure 24: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

25.   
Measure 25: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

26.   
Measure 26: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

Measure 27: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

Measure 28: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

Measure 29: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

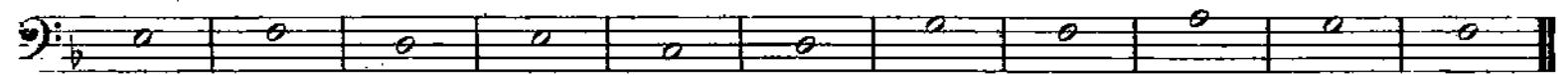
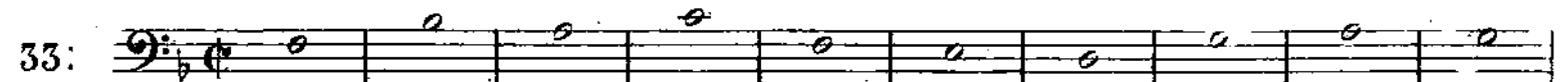
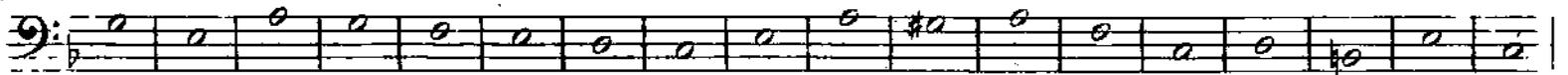
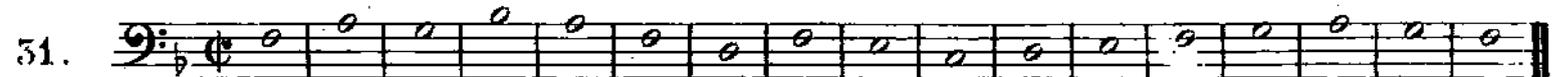
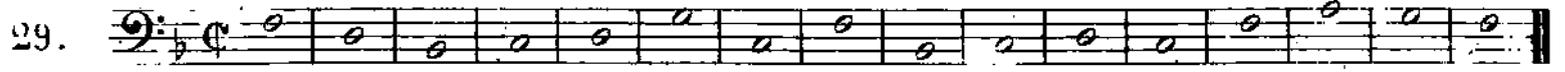
27.   
Measure 27: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

Measure 30: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

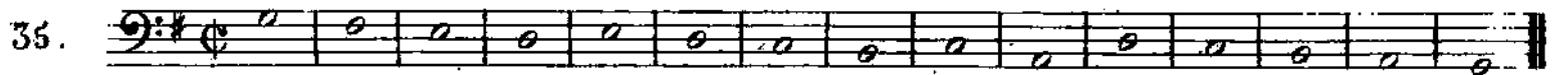
Measure 31: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

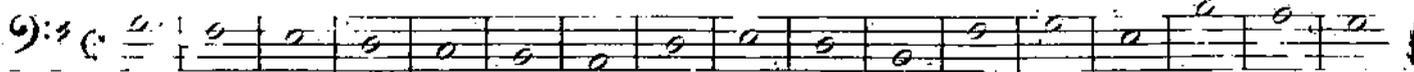
Measure 32: A single bass clef staff containing a sequence of quarter notes.

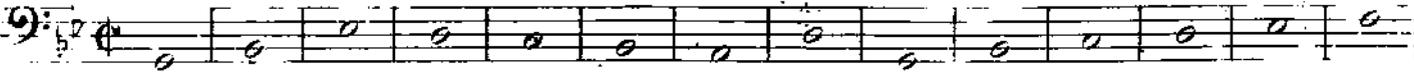
En FA.

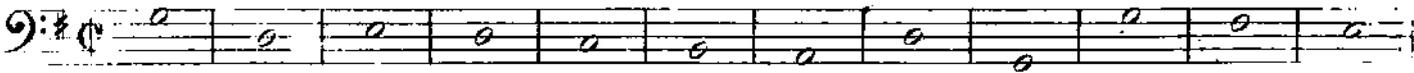


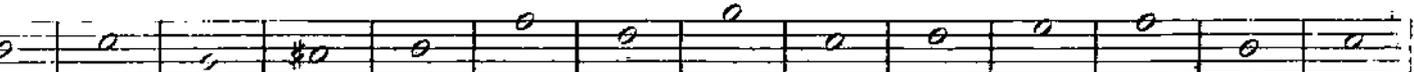
En SOL.



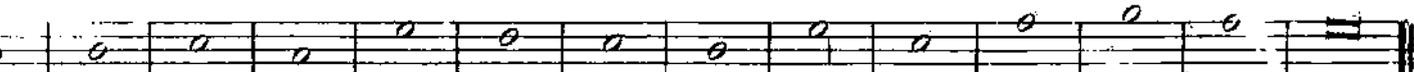
39. 

40. 

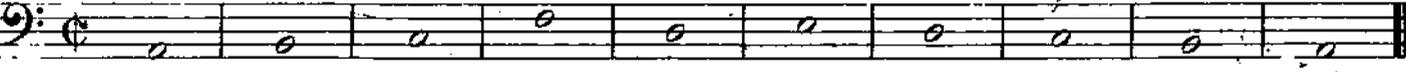
41. 

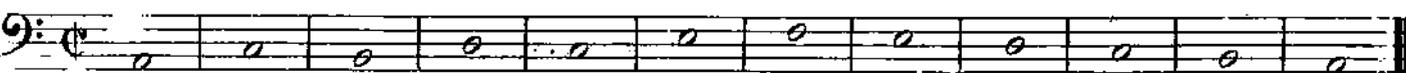
42. 

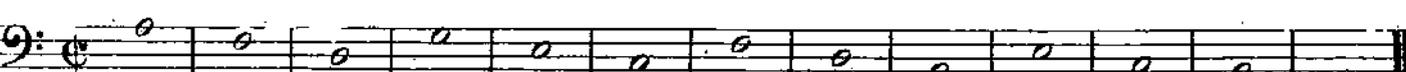
43. 

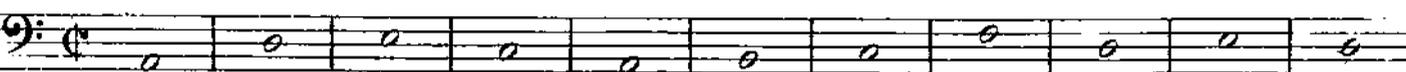
44. 

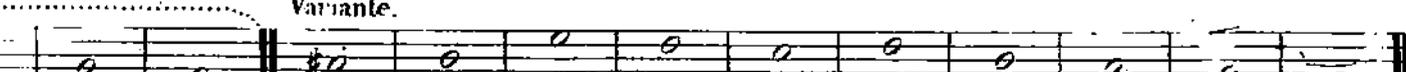
En LA.

45. 

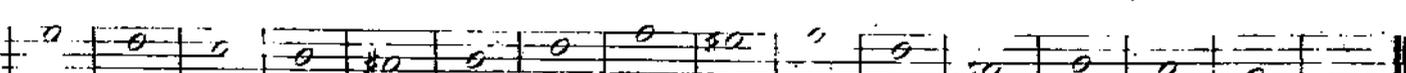
46. 

47. 

48. 

49. 

50. 

51. 



BASSES POUR LE CONTRE-POINT À 8 PARTIES ET À DEUX CHŒURS.

The image displays a musical score for basses, organized into eight systems. Each system consists of two staves joined by a brace on the left. The notation is written in bass clef with a common time signature (C). The score includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and some notes are marked with accents. The systems are numbered 1, 2, 5, and 7, with a plus sign (+) preceding the seventh system. The notation is dense and complex, typical of a contrapuntal exercise.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

Eighth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of several measures of notes and rests.

System 8, measures 18-19. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.

9.

System 9, measures 20-21. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.

10.

System 10, measures 22-23. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.

System 11, measures 24-25. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.

11.

System 12, measures 26-27. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.

System 13, measures 28-29. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.

12.

System 14, measures 30-31. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.

System 15, measures 32-33. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.