

TRAITÉ
DE LA
FUGUE
ET DU
CONTREPOINT,
DIVISÉ EN DEUX PARTIES.

PAR

Mr. Marpourg.

PREMIERE PARTIE.

Accompagnée de soixante - deux Planches.

A BERLIN,

Chez HAUDE ET SPENER.

LIBRAIRES DE LA COUR ET DE L'ACADEMIE ROYALE.

M DCC LVI.





06/05/62

9,2

A

MONSIEUR L'ABBE
DE CERCEAUX.

Monsieur,



*Le sort pouvoit bien m' éloigner de la France ;
Mais il ne m' ôtera jamais l' idée d' y avoir
fait le séjour le plus gracieux. En effet, je regarde le
tems que j' y ai passé, comme le période le plus fortuné
de ma vie ; & si j' ai réüssi à cultiver les Musés avec quel-
que succès, j' en dois une grande partie à ce tems.*

Le livre que je prens la liberté de Vous offrir, Monsieur, est une preuve de mon peu d'études. Les matières qui y sont traitées, ont fait assez souvent le sujet de nos entretiens. Que je souhaiterois qu'elles le fussent selon Votre goût, & que Vous reçussiez cet ouvrage avec bonté!

Je devrois naturellement placer ici l'éloge de Vos connoissances en Musique. Mais les honnêtetés & les politesses dont Vous m'avez comblé autrefois, m'imposent silence sur cet article. Les éloges d'un débiteur sont toujours suspects; & pourroit-on louer dignement ce qui mérite toute notre admiration?

J'ai l'honneur d'être avec la plus vive reconnoissance & avec la plus parfaite considération

Monsieur,

*A Berlin,
le 1. Octobre. 1755.*

*Votre très humble
& très-obéissant serviteur
MARPOURG.*



Préface.

 Je n'ai d'autre bût, en publiant cet ouvrage, que de rendre un peu plus communes les règles d'un Art par lequel se ressemble encore la musique de tant de différentes nations, assez partagées d'ailleurs sur l'article du chant, l'une le voulant François, l'autre Italien. De tous les genres de composition, la fugue est la seule qui se soit toujourns soutenuë contre les caprices de la mode. Les siècles ne l'ont point fait changer de forme ; & les fugues composées il y a cent ans, sont encore aussi neuves que si elles l'avoient été de nos jours.

Ce n'est pas qu'il ne se trouve assez de livres de composition où l'on enseigne la manière de les faire. Mais ou ces livres deviennent de jour en jour plus rares, ou ne traitent pas cette matière à fond ; ils ne donnent ni assez de règles ni assez d'exemples, & renvoient sans cesse l'écolier à la seule expérience. Il y en a plusieurs, où l'on dit bien qu'il y a deux fortes de contrepoints, l'un simple, l'autre double. Mais c'est

Préface.

aussi tout. Bien loin de toucher l'article du canon, on n'enfeigne pas même la manière de faire le double contrepoint; & cependant comment est il possible de composer une bonne fugue fans la connoissance du double contrepoint ou du canon?

J'ai fait de mon mieux pour ne rien ômettre de tout ce qui concerne la mécanique de la fugue, fans multiplier mal à propos les règles ou les observations. Toutes les règles font accompagnées d'un grand nombre d'exemples, desquels j'ai eu soin de distinguer par le nom de leur auteur ceux qui ne font pas de ma façon. C'est aux Artistes à en juger. Après tout je pense qu'il n'y aura rien à redire aux modèles sur lesquels j'ai composé mes règles. J'ai étudié les fugues de *Frescobaldi*, de *Bach* & de *Hendel*; J'ai entendu les *Calvières* & les *Daquins*; j'ai lû *Rameau*, *Mattheson* & *Scheibe*.

Une chose qui m'embarasse, c'est que j'écris dans une langue qui m'est étrangère. Il est donc très naturel que j'aie pu faire bien des fautes contre cette langue. Mais seroit-ce la première fois que les François passeroient à un étranger des phrases qu'ils ne pardonneroient peut-être pas à un Ecrivain de leur nation? Je me flatte donc qu'ils me feront grace du stile en faveur de l'ouvrage, & qu'ils le recevront avec autant de bonté qu'ils m'en témoignèrent autrefois, lorsque j'eus l'honneur de me trouver chez eux. Je ne souhaite que d'être entendu. Si j'ai atteint ce bût, je suis satisfait.

On trouvera une histoire abrégée du contrepoint & de la fugue à la tête de la seconde partie de cet ouvrage.

TAB-

TABLE DES CHAPITRES

DE LA PREMIERE PARTIE.

Chap. I. Des différentes espèces d'imitation & de Fugue 1.

Chap. II. De la qualité du sujet ou du thème. 11.

Chap. III. De la manière de répondre au sujet. 15.

- 1) Exemples de fugues qui commencent par la finale & restent dans le ton. 18.
- 2) Exemples de thèmes qui commencent par la dominante & conservent la modulation de la finale. 19.
- 3) Exemples de sujets qui passent au ton de la dominante. 20.
- 4) Exemples de sujets qui commencent par la Tierce. 21.
- 5) Exemples de fugues qui commencent par la Quarte du ton. 23.
- 6) Exemples de fugues qui commencent par la Sixte du ton. 23.
- 7) Exemples de fugues qui commencent par la Seconde du ton. 24.
- 8) Exemples des fugues qui commencent par la Septième. 24.
- 9) Exemples de fugues qui finissent
 - a) Par la Seconde du ton. 25.
 - β) Par la Mediante du ton. 25.
 - γ) Par la Quarte. 25.
 - δ) Par la Sixte. 25.
 - ε) Par la note sensible du ton. 25.
 - ζ) Par la Septième mineure d'un ton mineur. 26.
 - η) Par la note sensible de la dominante. 27.

Article I. Sur les modes des Anciens & les tons d'Eglise. 26.

Art. II. Sur les fugues chromatiques. 31.

Art. III. Contenant toutes sortes de sujets. 34.

Chap. IV. De la répercussion & du progrès de la fugue. 37.

Table de toutes les manières possibles dont les parties peuvent s'entre-suivre. 39.

Art. II.

Art. I. De la Modulation ou de la digression d'un ton à l'autre. 41.

Art. II. Des différentes especes de cadences. 44.

- 1) Règles & Observations générales pour le progrès d'une simple fugue à deux, trois ou quatre parties. 51.
- 2) Règles & Observations générales pour une double fugue à deux, trois ou quatre parties & d'avantage. 53.
- 3) Règles & Observations sur le contrepoint dont on accompagne le sujet ou sa réponse dans les différentes répercussions de la fugue. 54.
- 4) Règles & Observations sur le contrepoint dont on entrelace la fugue dans l'espace d'une répercussion à l'autre. 58.
- 5) Exemples de fugues pour servir d'eclaircissement aux règles & observations précédentes. 59.

Chap. V. Du Contrepoint. 67.

Art. I. Du double Contrepoint à l'Octave. 74.

Art. II. Du double Contrepoint à la Neuvième. 77.

Art. III. Du double Contrepoint à la Dixième. 80.

Art. IV. Du double Contrepoint à la Onzième. 82.

Art. V. Du double Contrepoint à la Douzième. 83.

Art. VI. Du double Contrepoint à la Treizième. 85.

Art. VII. Du double Contrepoint à la Quatorzième. 86.



Traité



T R A I T É
DE LA
FUGUE
ET DU
C O N T R E P O I N T.

P R E M I E R E P A R T I E.

C H A P I T R E P R E M I E R.

Des différentes espèces d'imitation & de fugue.



§. I.

Répéter, en Musique, c'est faire entendre deux ou plusieurs fois de suite un certain chant dans la même partie & sur les mêmes cordes. Voyez Tab. I. fig. I.

Traité de la Fugue.

A

Chan-

Changer de cordes en répétant un chant dans une même partie, c'est faire une *transposition*, fig. 2; &

Changer de partie, en répétant ou en transposant ce chant, c'est *imiter*. On est assez dans la coutume de confondre ces trois termes, & souvent mal à propos.

Toutes les parties possibles dans la musique se réduisent à quatre parties principales, qui sont, la *Basse*, la *Taille*, la *Haute-Contre* & le *Dessus*, que l'on distingue les unes des autres par la différence ou par la différente situation des Clefs. Si l'on excède dans la composition le nombre des quatre parties principales, on double ou triple l'une ou l'autre, suivant le dessein qu'on se propose.

§. 2.

Une Octave n'étant composée que de huit intervalles, toute imitation, de quelque nature qu'elle soit, ne se peut faire que de huit manières; savoir, ou

- 1) à l'*Unisson*, Tab. I. fig. 3. ou
 - 2) à la *Seconde*, fig. 4. & 5. La Seconde, de même que tous les autres intervalles suivans, peut être prise au dessus & au dessous de la première voix. Il faut donc bien distinguer entre une imitation de Seconde, ou de Tierce &c. supérieure, & une imitation de Seconde ou de Tierce &c. inférieure. Ou
 - 3) à la *Tierce* supérieure & inférieure, fig. 6. & 7. ou
 - 4) à la *Quarte* supérieure & inférieure, fig. 8. & 9. ou
 - 5) à la *Quinte* supérieure & inférieure, fig. 10. & 11. ou
 - 6) à la *Sixte* supérieure & inférieure, fig. 12. & 13. ou
 - 7) à la *Septième* supérieure & inférieure, fig. 14. & 15. ou
 - 8) à l'*Octave* supérieure & inférieure, Tab. I. fig. 16. & Tab. II. fig. 1.
- Une

Une imitation de None, Dixième, &c. est donc la même qu'une imitation de Seconde, Tierce, &c.

§. 3.

Le mouvement des notes qui composent le chant d'imitation, peut être *semblable* ou *contraire*.

Pour déterminer le progrès des intervalles dans deux différentes parties, qui marchent ensemble, on se sert aussi du terme de *mouvement*, & on en distingue de quatre sortes,

- 1) Le *mouvement semblable*; quand les parties montent ou descendent toutes deux à la fois, soit par degrés conjoints ou disjoints.
- 2) Le *mouvement contraire*; quand une partie monte & que l'autre descend en même tems.
- 3) Le *mouvement oblique*; quand une partie reste sur le même degré, & que l'autre en parcourt d'autres, soit en montant soit en descendant.
- 4) Le *mouvement parallèle*; quand toutes les deux parties demeurent à la fois pendant quelques tems de mesure ou d'avantage sur un même degré: mouvement assez usité dans les Ariettes Italiennes.

Mais il n'est ici question d'aucun de ces mouvemens. Celui, dont il s'agit, concerne la marche des intervalles dans deux parties différentes, qui s'entre-suivent. Et c'est dans cette rencontre qu'on nomme *imitation par mouvement semblable*, celle où dans la partie suivante les intervalles montent & descendent de la même manière que dans la précédente, & *imitation par mouvement contraire*, celle où dans la seconde partie on fait descendre les intervalles qui ont été entendus dans la première en

montant ; & réciproquement , en faisant monter les intervalles qui ont été entendus en descendant.

Cette imitation par mouvement contraire est *libre* ou *contrainte* ;

a) *libre* , quand la partie suivante ne reprend pas le chant de la première dans le même ordre des tons & demi-tons. Tab. II. fig. 2. & 3.

β) *contrainte* , quand elle imite ton pour ton & demi-ton pour demi-ton. fig. 4. & 5.

Afin de ne se pas tromper dans le choix de l'intervalle par lequel il faut que la seconde partie réponde à la première, suivant les règles de cette dernière imitation ; voici le moyen que je propose.

1) *Pour les tons majeurs.*

Placez l'Octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'Octave de la médiate en descendant , par exemple en *ut majeur* de la façon suivante :

ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.
mi, re, ut, si, la, sol, fa, mi.

S'il arrivoit qu'une partie commençât par un *sol*, ou par un *fa*, il faudroit que l'autre y répondit par un *la* ou par un *si*, & ainsi du reste.

2) *Pour les tons mineurs.*

Placez l'Octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'Octave de la Septième en descendant , par exemple en *la mineur* comme il suit :

la, si, ut, re, mi, fa, sol, la.
sol, fa, mi, re, ut, si, la, sol.

Si la première partie commençoit par un *mi*, ou par un *sol*, il faudroit que la Seconde y répondit par un *ut* ou par un *la*, & ainsi du reste.

§. 4.

Quand une partie suit l'autre en rétrogradant, c'est une *imitation rétrograde*. Tab. II. fig. 6. Cette imitation est souvent accompagnée du mouvement contraire. fig. 7.

Voilà donc quatre sortes de mouvemens, dont l'imitation est susceptible; le mouvement semblable, contraire, rétrograde, & rétrograde par mouvement contraire.

§. 5.

Les parties ne se répondent pas toujours par des notes de la même figure. On en diminuë souvent ou l'on en augmente la valeur dans la replique de la voix commençante; ce qui produit deux nouvelles espèces d'imitation, celle d'*augmentation*, Tab. II. fig. 8., & celle de *diminution*. fig. 9.

Lorsque l'imitation est à trois ou quatre parties, & qu'à chaque reprise du chant on augmente ou diminuë de nouveau & à proportion la valeur des notes, cela s'appelle *imitation par augmentation ou diminution double, triple &c.* Voyez par exemple la fig. 1. & 2. Tab. III.

§. 6.

En suspendant le progrès des notes par le moyen des pauses, on gagne une sorte d'imitation qu'on appelle *interrompuë*, fig. 3. Tab. III.

§. 7.

Lorsque les parties s'entre-suivent par des tems opposés, c'est-à-dire, quand l'une commence par un bon tems de mesure & que l'autre y répond par un tems contraire, & ainsi réciproquement, c'est une *imitation à contre-tems*. Tab. III. fig. 4. 5. 6. 7.

§. 8.

Quand l'imitation se fait de manière, que les parties se puissent renverser, c'est-à-dire, que la partie supérieure puisse être mise à la

place de la partie inférieure, & réciproquement, on l'appelle *imitation convertible*. Tab. III. fig. 8.

§. 9.
Toutes ces différentes espèces d'imitation, que je viens d'expliquer, sont ou *périodiques* ou *canoniques*. *Périodiques*, quand la partie suivante n'imité la précédente qu'en partie, c'est-à-dire, pendant quelques mesures, comme dans les exemples rapportés ci-dessus. On appelle *sujet* ou *thème* cette portion de chant sur laquelle roule l'imitation périodique.

Canoniques, quand une partie imite le chant de l'autre note à note, depuis le commencement jusqu'à la fin. Tab. III. fig. 9. & Tab. IV. en haut. Un Air composé selon les règles de l'imitation canonique est appelé *Canon*.

§. 10.
Il y a deux manières d'employer l'imitation périodique. Ou
1) *Arbitrairement*, en telle pièce & en tel endroit de la pièce qu'on voudra. C'est une affaire de caprice. Ou
2) *Méthodiquement*, en soumettant le caprice à de certaines règles établies sur le bon goût & sur la raison, pour la conduite & la reprise alternative du sujet.

Les exemples d'imitation précédens n'ayant été qu'à deux parties, en voici quelquesuns à trois & à quatre.

A trois parties.

Tab. IV. fig. 1. C'est une imitation de Quarte entre les deux parties supérieures, que la Basse accompagne par Tierces.

fig. 2. Imitation à l'Unisson & à l'Octave.

fig. 3. Imitation canonique. Il ne faut pas manquer de faire attention au nouveau sujet qui se présente à la septième mesure de la partie du milieu, & que le Dessus imite à la distance d'une Quinte inférieure.

Tab.

- Tab.V. Fig. 1. Imitation à contre-tems.
Fig. 2. Imitation à l'Unisson & à l'Octave.
Fig. 3. Imitation de Quinte inférieure.
Fig. 4. Après les six premières mesures, qui contiennent une imitation à l'Unisson, on découvre dans le Dessus un nouveau sujet, imité par les deux autres parties à la fois à la Tierce & à la Quinte.
Fig. 5. Courte imitation canonique à la Tierce inférieure entre les deux parties d'en haut.

- Tab.VI. Fig. 1. Imitation de Quarte. Dans la septième & treizième mesure la partie du milieu produit deux nouveaux sujets, imités par celle d'en haut à la Quarte & à l'Octave.
Fig. 2. Imitation canonique à la Quarte.
Fig. 3. Imitation de Quinte inférieure.
Fig. 4. Imitation de Quinte & d'Octave.

- Tab.VII. Fig. 1. Imitation de Quinte.
Fig. 2. Autre à la Quinte inférieure & à l'Unisson.
Fig. 3. Autre par mouvement contraire.
Fig. 4. Autre de la même sorte.
Fig. 5. Outre que le sujet est imité ici par mouvement semblable & contraire, il faut encore remarquer l'imitation étroite, dont les parties se succèdent à peu de distance l'une de l'autre, ce que les Italiens appellent *alla stretta*.

A quatre parties.

- Tab.VIII. Fig. 1. C'est une imitation à l'Unisson & à l'Octave.
Fig. 2. Comme l'exemple précédent.
Fig. 3. Imitation à contre-tems.
Tab.IX. Fig. 1. Imitation par mouvement semblable & contraire.
Fig. 2. Imitation étroite.

Fig.

Fig. 3. Imitation par mouvement semblable & contraire.

Fig. 4. Sujet très connu, qui occasionne cette imitation.

Fig. 5. Imitation par mouvement contraire sur le sujet précédent.

Fig. 6. Courte imitation canonique sur un sujet chromatique.

Observation.

On aura fans doute remarqué dans plusieurs des exemples précédens, que le sujet sur lequel roule l'imitation est souvent pris par deux parties à la fois, & que ces deux parties vont alors par Tierces, Dixièmes ou Sixtes. C'est une manière très propre à répandre du jour sur le sujet de l'imitation dans une composition à plusieurs parties, & dont il résulte toujours un effet très agréable.

§. II.

Une pièce de musique établie sur les règles de l'imitation périodique s'appelle *Fugue*.

§. 12.

Pour faire une fugue, en autant de parties que ce soit, il faut considérer cinq choses:

- 1) Le *sujet* ou *thème*;
- 2) La *réponse*; c'est la reprise du sujet par la partie suivante.
- 3) La *répercussion*; c'est l'ordre dans lequel le sujet & sa réponse se font entendre alternativement dans les différentes parties.
- 4) Le *Contrepoint*, dont on accompagne la première partie, quand la seconde entre pour prendre la fugue.
- 5) Le *Contrepoint*, dont on remplit l'espace d'une répercussion à l'autre.

Voilà les cinq points caractéristiques d'une fugue, lesquels observés à la rigueur, suivant les règles établies pour chacun de ces points, forment

ment la *fugue régulière*, & qui négligés en partie, rendent la *fugue irrégulière*.

§. 13.

La fugue régulière est ou *obligée* ou *libre*.

Obligée, quand on ne traite que du sujet durant toute la fugue, en ne le quittant que pour le mieux reprendre, soit en entier soit en partie au moyen de l'imitation étroite, & en n'y admettant aucune harmonie qui n'en dérive, soit par augmentation ou diminution, soit par opposition de tems ou de mouvement. C'est une fugue de la sorte que les Italiens appellent un *Ricercare* ou *Ricercata*, c'est-à-dire, un chef d'œuvre de fugue, surtout lorsque le sujet, soit à la fin soit au milieu de la fugue, y est encore tourné en canon.

Libre, quand on ne traite pas du sujet seul, & qu'on le quitte de tems en tems pour passer à une autre idée, qui, quoiqu'elle ne soit pas tirée du sujet, doit néanmoins y avoir un parfait rapport.

§. 14.

La fugue n'a qu'un seul sujet, ou en a plusieurs. Une fugue qui n'a qu'un sujet, est appelée *simple fugue*, & celle qui en a d'avantage, s'appelle *double fugue*.

Observations.

- 1) Le chant par lequel la double fugue commence, est toujours le *premier sujet*, nommé simplement *sujet*; & tous les autres qui le suivent, sont autant de *contre-sujets* ou *contre-thèmes*.
- 2) S'il est nécessaire, après les premières entrées ou répercussions ordinaires de la simple fugue fixées sur le nombre des parties, que le sujet & sa réponse se rapprochent pour produire de la diversité, la double fugue demande, que les différens sujets dont elle est

composée, se présentent tour à tour, moyennant le renversement des parties, tantôt en bas tantôt en haut, ou dans les parties du milieu. L'une & l'autre de ces choses exigent une connoissance parfaite du double contrepoint, au moyen du quel on apprend à renverser les fujets, & qui, s'il n'enseigne pas la manière de les rapprocher, nous met du moins en état de présenter sous différentes faces le fujet & sa réponse, après avoir trouvé le moyen de les rapprocher l'un de l'autre.

§. 15.

A l'égard des différentes espèces d'imitation, on peut ranger celles de la fugue sous cinq classes différentes, dont

La première contient les fugues à l'Unisson, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième & à l'Octave.

La plus usitée & en même tems la plus parfaite de ces fugues, c'est sans doute celle à la Quinte, qui par renversement peut être une Quarte; parceque l'imitation s'y fait sur les principales cordes du ton, c'est-à-dire, dans les Octaves de la tonique & de la dominante. Pour ce qui est des fugues à la Seconde, Tierce, Sixte & Septième, on ne s'en sert que dans le cours de la précédente pour rapprocher les fujets. Je traiterai à l'article de la répercussion, de la manière d'employer celle à l'Octave & à l'Unisson.

La seconde contient les fugues, 1) par mouvement semblable, 2) contraire, 3) rétrograde & 4) rétrograde par mouvement contraire. Ces deux dernières ne s'employent que dans le cours des deux premières.

La troisième contient les fugues par augmentation & diminution. Elles ne servent qu'au milieu d'une fugue ordinaire.

La quatrième contient les fugues à contre-tems. On en use comme de celles de la classe précédente.

La

La cinquième contient les fugues par imitation interrompue. Comme à l'article précédent.

Les Anciens se servoient du terme de *fuga composita* ou *recta*, quand les notes du sujet alloient par degrés conjoints; de *fuga incomposita*, quand elles alloient par degrés disjoints; de *fuga authentica*, quand elles alloient en montant, & de *fuga plagalis*, quand elles alloient en descendant. On peut se passer aujourd'hui de ces termes.

CHAPITRE SECOND.

De la qualité du sujet ou du thème.

§. I.

Tout sujet n'est point propre pour la fugue, & tel thème convient mieux à une fugue pour les violons ou les flûtes, qui ne conviendrait point à la voix, au clavecin ou à l'orgue. S'il est donc nécessaire, en inventant un sujet, de faire particulièrement attention à l'instrument & au nombre des parties pour lesquelles on compose, il faut en général, pour quelque instrument ou pour quelques parties que l'on compose, avoir égard

- 1) à la longueur, &
- 2) à la mélodie du sujet.

§. 2.

Il est vrai que la longueur du sujet est arbitraire. Cependant pour ne s'y pas méprendre, il faut faire attention au mouvement. Plus le mouvement est lent, moins le sujet doit être long; & réciproquement, plus le mouvement est vif, plus le sujet peut être long. Une file de tons ennuyante d'elle même, quand il n'y a point d'accompagnement, ennuye beaucoup plus, quand la mesure est trainante. Plus les thèmes sont courts, plus ils peuvent être répétés; mais plus on les répète, plus la

fugue en est belle. Un sujet court, en est plus clair & se retient facilement. Si l'auditeur a la commodité de le saisir sans peine dans toute son étendue, l'organiste, en le travaillant sur le champ sans préméditation, ne court point risque, d'en perdre l'idée & de se voir nécessité par la à battre la campagne avant que de le retrouver. Mais dans quelque cas que ce soit, & qu'on travaille sur le champ ou de préméditation, un sujet court se maniera toujours & à tous égards plus aisément qu'un sujet long. En un mot, comme de la longueur d'une fugue on ne peut conclure en faveur de sa beauté, de même la bonté d'un sujet ne dépend pas de sa durée. Cependant on ne sauroit fixer au juste le nombre des mesures qu'un thème doit avoir. La diversité, cette ame de la musique, y perdrait. Il est à croire, que le sujet est toujours assez long, s'il renferme un sens complet. Mais il n'est pas toujours besoin pour cela d'une demi-douzaine de mesures; une seule peut y suffire, selon les circonstances.

§. 3.

A l'égard de la mélodie, plus elle sera simple, plus il sera facile d'y joindre une bonne harmonie. Ces sortes de tours & d'expressions qui règnent dans les Sonates, en doivent être absolument bannies; du moins ne peuvent-elles trouver place dans une fugue d'orgue, qui doit être grave, ou dans une fugue que l'on compose sur des paroles. Le clavecin souffre plus de légèreté à cet égard que l'orgue; le violon & la flûte encore plus. Avec tout cela, il faut de nécessité, pour que la fugue soit bonne, que ces fleurs dont on veut parsemer le chant, se ressentent du véritable stile de la fugue, & non pas du stile d'une Sonate. Ce haut & bas, ces batteries, ces tremblemens de trois ou quatre mesures, tout cela ne vaut rien dans la fugue. Tout commençant qui voudra parvenir à saisir le vrai de ce stile, fera bien d'examiner les partitions de bons maîtres, & d'en emprunter un sujet, avant que d'en inventer

venter un de lui même. Ce moyen est facile; & même en confrontant son travail avec celui du maître, il aura l'avantage de voir, suivant la route qu'il aura prise, de combien il s'en est éloigné ou de combien il en approche. Un autre moyen, c'est en imaginant un thème, de s'imaginer en même tems toutes les autres parties; & l'on ne manquera pas de s'appercevoir dans l'instant, si le thème inventé fera facile à traiter ou non. Il ne coûte pas beaucoup d'ajouter une seconde partie à une première; mais il en coûte d'y en ajouter une troisième ou quatrième. Toute mélodie n'admet pas une harmonie aisée & naturelle, surtout à quatre ou cinq parties. Comme donc nulle partie ne domine seule dans la fugue, nôtre attention ne doit pas non plus se prêter uniquement à une partie; il faut envisager le tout, & non le chant de telle ou telle partie seule.

§. 4.

A l'égard de l'étendue de la mélodie, si la fugue est pour la voix, le sujet doit être renfermé dans l'espace d'une Sixte, afin que la portée de la voix y suffise dans les transpositions. A cet égard les instrumens ont beaucoup plus de liberté, y ayant des fugues qui passent la Dixième. Cependant un commençant fera bien, de ne s'étendre que jusqu'à l'Octave. On ne laisse pas de composer de très bonnes fugues sur des thèmes, qui n'excèdent pas même l'intervalle d'une Tierce ou d'une Quarte.

§. 5.

Il importe peu que ce soit par un bon ou mauvais tems de mesure que le sujet commence; mais il importe qu'il se termine toujours par un bon tems, à moins qu'en composant pour la voix, l'on ne soit empêché par une rime féminine. Mais cette rime ne doit pas embarrasser, pouvant être tournée de façon que la dernière syllabe paroisse non pas en levant, mais en frappant.

§. 6.

Le repos ne convenant à la fugue qu'à la fin de la pièce, il faut, quand un thème finit par un cadence parfaite, que la seconde partie entre sur le tems de cette conclusion, pour entretenir toujours le mouvement.

CHAPITRE TROISIEME.

De la manière de répondre au sujet.

§. 1.

Les notes qui composent le sujet & sa réponse appartenant aux Octaves de la tonique & de la dominante, on a coutume, quand on veut favoir par quelles notes la seconde voix doit répondre à la première, de se servir du moyen suivant. On place les Octaves de ces deux cordes l'une vis-à-vis de l'autre, par exemple en *ut majeur* comme il suit:

<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa - sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>	Octave de la tonique.
<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa - sol</i>	Octave de la dominante.

D'où il s'en suit, que la note de *sol* doit répondre à celle d'*ut*; le *re* au *la*, & ainsi des autres. Si cette table se pouvoit appliquer à tous les cas possibles, on pourroit la représenter en chiffres de la manière suivante:

1	2	3	4—5	6	7	8
5	6	7	8	2	3	4—5

& de cette table, qui se rapporteroit alors aux deux modes à la fois, sortiroient ces trois règles générales:

- 1) que la Seconde & la Sixte se répondent l'une à l'autre.
- 2) que la Tierce & la Septième se répondent l'une à l'autre; &

3) que

3) que la Quarte & la Quinte répondent à la tonique, & réciproquement, que la tonique répond à la Quarte & à la Quinte.

Mais il arrive assez souvent, qu'au lieu de la Seconde on emploie la Tierce pour répondre à la Sixte, & qu'on répond par la Seconde à la Quinte, & ainsi de suite. Il faudra donc s'y prendre d'une autre manière pour être sûr de son fait; & comme la réponse peut souvent se faire de plus d'une manière, il faut savoir au juste laquelle des deux réponses est la meilleure.

§. 2.

La réponse étant une imitation du sujet, il faut qu'elle lui soit en tout semblable. Car ce n'est pas assez que le chant se ressemble à l'égard de la figure des notes, à l'égard du mode ou de la mesure; il faut encore & principalement, que les mêmes intervalles qui ont été au sujet, se retrouvent dans la réponse; c'est-à-dire, que dans le même endroit où le sujet procède de Tierce, de Quarte ou de Quinte &c. le chant de la réponse procède des mêmes intervalles.

§. 3.

Mais comme on ne trouve que quatre notes de la tonique à la dominante en descendant, & qu'il y en a une de plus en descendant de celle-ci à l'autre; & par renversement, comme on trouve cinq notes de la tonique à la dominante en montant, & qu'il y en a une de moins, en montant de celle-ci à l'autre, comme l'on peut voir par la démonstration suivante:

Première partie — Seconde partie

de l'Octave en descendant.

ut, si, la, sol. — sol, fa, mi, re, ut.

Première partie — Seconde partie

de l'Octave en montant.

ut, re, mi, fa, sol. — sol, la, si, ut.

c'est

c'est autant pour ne pas transgresser les règles de la bonne modulation, que pour égaliser le nombre des intervalles dans les deux parties, qu'il faut en certaines rencontres altérer tant soit peu le chant de la réponse.

§. 4.

Il est bon de remarquer ici, que par quelque note que le sujet commence, ou il reste dans le ton de la finale, ou il en sort pour passer dans celui de la dominante.

1. Observation.

Dans le premier cas, si le sujet reste dans le ton de la finale, il ne faut que le transposer note pour note dans le ton de la dominante, pourvu que l'on ait commencé par la note qu'il faut.

2. Observation.

Dans le second cas, si le sujet finit en passant dans le ton de la dominante, il faut absolument, pour ne pas introduire dans la fugue une modulation étrangère au ton de la fugue, qu'on y change un intervalle, & que par ce moyen on le ramène dans le ton de la finale; & pour ne pas se tromper à l'égard de l'intervalle qui doit être changé pour un autre, voici une règle, qui est *qu'il faut plutôt faire attention à ce qui suit qu'à ce qui précède*. Pour la permutation de l'intervalle, on la pratique de deux façons;

- 1) en *transgressant un degré*. Cela se fait dans la partie majeure de l'Octave.
- 2) en *répétant une note en même degré*. Cela se fait dans la partie mineure de l'Octave.

C'est par le moyen de cette permutation, qui se pratique aussi quelque fois dans le premier cas, que l'Unisson se change en Seconde, la Seconde en Tierce, la Tierce en Quarte, la Quarte en Quinte, la Quinte

en

en Sixte, la Sixte en Septième, la Septième en Octave, & ainsi réciproquement.

§. 5.

Ajoutons à ces observations générales, les règles spéciales touchant la première & dernière note de la réponse.

1. Règle.

Il faut que la tonique réponde à la dominante & celle-ci à l'autre sur la première & dernière note du thème.

C'est-à-dire, quand le sujet commence ou finit par la tonique, la réponse doit commencer ou finir par la dominante; & quand le sujet commence ou finit par la dominante, la réponse doit commencer ou finir par la tonique. Ce qui est dit ici de la première & dernière note du sujet, se doit aussi entendre *du milieu du sujet*, quand on saute de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, pourvûque l'on ne soit empêché par d'autres raisons de suivre la règle à la rigueur. Voilà au reste les deux tons par lesquels on commence ou finit pour l'ordinaire le chant d'une fugue.

2. Règle.

Quand la fugue commence ou finit par la médiate, la réponse doit commencer ou finir par la Tierce ou Seconde de la dominante.

3. Règle.

Quand la fugue commence & finit par la Quarte du ton, la réponse doit commencer ou finir par la tonique.

4. Règle.

Quand la fugue commence ou finit par la Sixte du ton, la réponse doit commencer ou finir par la Sixte ou par la Quinte de la dominante.

5. Règle.

Quand la fugue commence ou finit par la Seconde du ton, la réponse doit commencer ou finir par la Seconde de la dominante ou par la dominante même.

6. Règle.

Quand la fugue commence ou finit par la note sensible du ton, la réponse doit commencer ou finir par la Sixte ou par la note sensible de la dominante, suivant les circonstances.

§. 6.

Afin de mieux comprendre les règles précédentes & les exceptions qu'elles peuvent souffrir quelquefois, voici des exemples.

I.

Exemples de fugues

qui commencent par la finale & restent dans le ton.

Tab. X. Fig. 1. Sujet transposé note pour note suivant la 1. & 2. règle du §. 5. à l'égard du commencement & de la fin, & suivant la 1. Observation du §. 4. à l'égard de la modulation.

Fig. 2. comme l'exemple précédent.

Fig. 3. comme le précédent, excepté que la fugue finit par la tonique & la réponse par la dominante.

Fig. 4. & 5. comme ci-devant.

Tab. XI. Fig. 1. La Quinte qui se trouve entre la troisième & quatrième note du sujet, se change dans la réponse en Quarte, suivant la remarque qui accompagne la 1. règle du §. 5. Ce changement d'intervalle en produit un autre dans la deuxième mesure, où la Tierce (*ut — la*) devient Seconde (*fa — mi*) suivant ce que j'ai dit au §. 3. & 4. de la permutation des intervalles, causée par la moitié inégale de l'Octave.

Fig. 2. Comme l'exemple précédent, avec cette différence, que la Seconde se change en Tierce.

Fig.

- Fig. 3. Il faut remarquer ici la répétition d'une note en même degré.
- Fig. 4. Exemple transposé note pour note.
- Fig. 5. Autre de la même sorte.
- Tab. XII. Fig. 1. & 2. Ce saut de la tonique à la dominante étoit défendu parmi les Anciens, comme n'annonçant pas assez le ton de la fugue.
- Fig. 3. Outre le changement de Quinte en Quarte & de Seconde en Tierce, l'on observe ici la permutation d'une croche en noire; permutation toujours permise à l'égard de la première note, quand l'harmonie y gagne.
- Fig. 4. Transposition parfaite du sujet.
- Fig. 5. Comme à la fig. 3. touchant l'altération des intervalles.
- Fig. 6. Ce sont les trois premières notes qui souffrent un peu d'altération en conséquence des règles & observations précédentes.
- Fig. 7. La noire par laquelle la fugue commence, se change en croche dans la réponse.

II.

Exemples de thèmes

qui commencent par la dominante, & conservent la modulation de la finale.

- Tab. XIII. fig. 1. La tonique répond à la dominante suivant la 1. règle. Par une transgression de degré la Seconde devient Tierce, pour gagner le ton de la dominante.
- Fig. 2. comme ci-devant.
- Fig. 3. Remarquez le changement de Tierce en Seconde.

Fig. 4. Il se trouve ici entre la Seconde note du thème & la Seconde de la réponse un *mi contre fa*, ce que les Anciens nommoient *Diabolus in musica*. Cette relation est ici excusable, & ne peut pas même être évitée, à moins qu'on ne veuille répéter la première note de la réponse ; mais cela gêneroit le chant, & le feroit dégénérer en fanfare.

Fig. 5. comme à la fig. 3. La partie mineure de l'Octave exige ces fortes de changemens.

Fig. 6. Seconde changée en Tierce pour passer au ton de la dominante.

Fig. 7. Le changement de la seconde note fait, le reste se transpose note pour note.

III.

Exemples de sujets

qui passent au ton de la dominante.

Tab. XIV. fig. 1. Tandis que le chant du sujet module dans le ton de la finale, la réponse reste dans le ton de la dominante. Mais aussitôt que l'autre se détourne vers la dominante, celle-ci change de modulation pour repasser dans le ton de la fugue.

Fig. 2. Comme l'exemple précédent.

Fig. 3. Après avoir parcouru l'Octave de la dominante, la réponse devoit, conformément à la règle, changer les notes d'*ut — sol* en *sol — ut*, & non pas en *sol — re*. Cependant cette licence ne laisse pas de faire un assez bon effet, à cause de la répétition du passage final.

fig. 4. On fait que la finale & la dominante sont les cordes dans lesquelles les premières répercussions doivent se faire. Voici le contraire à l'égard de la dominante, qui se trouve obligée de

de céder sa place à la Quarte. C'est une licence fondée sur un des modes anciens. Car selon les règles du ton mineur il falloit faire la réponse comme elle se trouve à la même figure après le mot *pro*.

Fig. 5. Il se trouve entre la troisième note du sujet & la même de la réponse un *mi contra fa*, relation permise en toutes occasions pareilles. On peut encore remarquer le changement de figure de la note initiale.

IV.

*Exemples de sujets**qui commencent par la Tierce.*

Tab. XV. Fig. 1. Sujet transposé note à note dans le ton de la dominante.

Fig. 2. La partie supérieure contient le sujet qui passe au ton de la dominante. La partie inférieure contient la réponse qui fait rentrer le chant dans le ton de la finale. Il me semble qu'on eut mieux fait de commencer la réponse par la Seconde de la dominante, en mettant

Si — mi — la | re — mi fa* — sol si la sol | fa* mi re
à la place d' Ut* — fa* — si | mi — mi fa* — sol si la sol | fa* mi re

Cette marque * tient lieu du diézi.

Cette réponse est plus naturelle. Et comme les quatre premières notes, par lesquelles le sujet commence, rendent le ton de la fugue incertain, on feroit encore mieux de tourner la médaille, en prenant cette dernière réponse, qui commence par *si*, pour sujet, & le sujet pour réponse.

Fig. 3. La Tierce de la dominante répond à la médiate sur la première note. Le sujet passe à la dominante. La réponse ramène la fugue dans le ton.

Fig. 4. Contre la règle : que la tonique & la dominante doivent se répondre sur la dernière note, l'on trouve ici une exception, excusable par l'harmonie & d'autres circonstances. Selon la règle il falloit arranger la réponse de la manière suivante :

mi-ut | re-sol-fa | mi-ut ut-re mi | fa.

Fig. 5. Pour ne se perdre pas dans la modulation de *la mineur*, étrangère au ton, la réponse change d'intervalle, & regagne par là le ton de la finale.

Fig. 6. Beaucoup d'altération dans le chant de la réponse, pour repasser d'autant plus commodément dans le ton ; quoiqu'on eut pu aussi répliquer de la manière suivante :

si-la-sol-re-fa-sol | sol-re mi-fa-mi-re ut-si.*

Fig. 7. C'est la Seconde de la dominante qui répond ici à la médiate de la tonique, pour ne pas gâter le chant.

Fig. 8. Comme l'exemple précédent à l'égard du commencement.

Fig. 9. A la place de la Seconde, par laquelle on répond à la médiate, il auroit mieux valu, conformément au chant fondamental qu'on trouve à la fig. 10., répondre par la Tierce, de la manière suivante :

fa-fa sol-fa-mi re | sol sol-sol fa-sol.*

Fig.

Fig. 11. Ce n'est pas la Tierce de la dominante, en tant que mineure, mais la sensible du ton qui répond à la médiate, ce qui se peut pratiquer dans un petit thème de cette sorte.

Fig. 12. Bonne réponse faite par la Seconde de la dominante, quoiqu'on eut pu la faire également par la Tierce *ut*^{*}, cet exemple n'étant qu'un renversement du précédent.

Fig. 13. C'est moyennant le changement d'une Quarte en Tierce, que la réponse interromp la progression du chant pour rentrer en *re mineur*.

Fig. 14. Le sujet se termine sur la seconde du ton. La réponse imite son chant note à note.

V.

Exemples de fugues

qui commencent par la Quarte du ton.

Voyez la Tab. XVI. fig. 1. 2. & 3. Le sujet y est toujours régulièrement imité d'un bout à l'autre.

VI.

Exemples de fugues

qui commencent par la Sixte du ton.

Voyez la Tab. XVI. fig. 4. 5. 6. 7. 8. & 9. Dans ces exemples la Sixte de la dominante répond par tout à la Sixte de la tonique. En voici un à la fig. 2. Tab. XVII. où l'on peut répondre par la Quinte à cette Sixte. Tab. XVII. fig. 2. mais il faut commencer autrement, en prenant le sujet pour réponse, & la réponse pour sujet, ce qui dans ce cas & en plusieurs autres est indifférent.

VII.

*Exemples de fugues**qui commencent par la Seconde du ton.***Tab. XVII. fig. 1.** La réponse se fait par la Seconde de la dominante.

Fig. 2. Comme précédemment.

Fig. 3. La réponse se peut faire ou par la Seconde de la dominante, ou par la dominante même.

Fig. 4. Comme à la fig. 1. & 2. à l'égard du commencement.

Fig. 5. Comme auparavant. Dans l'endroit du sujet où le ton se change, il se change aussi dans la réponse par la permutation d'un intervalle.

Fig. 6. La réponse se peut faire de deux façons, par la dominante, ou par la Seconde de la dominante.

Fig. 7. Pour ne pas gêner le chant, il faut que la réponse commence par la dominante, comme ici.

Fig. 8. C'est la Seconde de la dominante qui commence la réplique.

VIII.

*Exemples de fugues**qui commencent par la Septième.***Tab. XVIII. Fig. 1.** Réponse faite par la sensible.

Fig. 2. Sujet répliqué par la Sixte de la dominante, par rapport à la fuite du chant.

Fig. 3. Comme l'exemple précédent.

Fig. 4. Réponse faite par la sensible de la dominante. Pour regagner le ton de la finale, elle change une Seconde en Tierce.

Fig.

Fig. 5. Le thème ne changeant point de ton, la réponse en l'imitant reste toujours dans la modulation de la dominante.

Fig. 6. Réponse faite par la Sixte de la dominante.

Fig. 7. Comme précédemment par rapport à la note initiale.

IX.

Exemples de fugues

qui finissent

a) par la Seconde du ton.

Tab. XV. Fig. 14.

Tab. XXVIII. Fig. 5. & 6. Les deux réponses sont bonnes.

Fig. 7.

β) par la mediate du ton.

Tab. X. Fig. 1. & 2.

Tab. XXVIII. Fig. 9. La voix d'en bas contient le sujet, & celle d'en haut la réponse, qui finit par la Seconde de la dominante.

γ) par la Quarte.

Tab. XXVII. Fig. 7.

δ) par la Sixte.

Tab. XXVIII. Fig. 8.

Fig. 9. La voix d'en haut contient le sujet, & celle d'en bas la réponse.

Voici un exemple où la réponse finit par la Quinte de la dominante.

sujet :	ut		mi — ut		si — la.
réponse :	sol		la — fa		mi — re.

ε) par la note sensible du ton.

Tab. XXVIII. Fig. 10.

Fig. 11.

Traité de la Fugue.

D

ζ) par

ζ) par la Septième mineure d'un ton mineur.
 Tab. XXVIII. Fig. 12. Les deux reponses sont bonnes.

η) par la note sensible de la dominante.

1. sujet: ut — si — la — sol — | fa*.
 réponse: sol — mi — re — ut — | si.
2. sujet: ut — mi ut — la — sol — | fa*.
 réponse: sol — la fa — re — ut — | si.

SUITE DU CHAPITRE TROISIEME.

ARTICLE PREMIER.

Sur les modes des anciens & les tons d'Eglise.

§. 1.

Le plein-chant étant établi sur ces modes & tons, tout Organiste & Maître de Chapelle employé à l'Eglise, en doit avoir une connoissance parfaite, pour régler là-dessus son jeu & sa composition; faute de quoi il courra risque de commettre à tout instant des bevuës excusables en tout autre musicien, mais non pas en lui.

§. 2.

La suite & l'ordre des cinq tons & deux demi-tons qu'il faut pour composer une Octave, n'étant pas encore fixés par les deux modes d'aujourd'hui, les anciens reconnoissoient autant de *modes principaux* ou *authentiques* que la situation des demi-tons se pouvoit changer dans la progression diatonique des six premiers intervalles de la Gamme. Ces *six modes authentiques* étoient, selon l'ordre établi entre eux:

1) Le mode *Dorien*, procédant par

re mi fa sol la si ut re.



Ce trait  qui embrasse deux notes à la fois, est pour indiquer la situation des deux demi-tons.

2) Le

- 2) Le mode *Phrygien*, procédant par
mi fa sol la si ut re mi.
 (mi fa) (sol la) (si ut) (re mi)
- 3) Le mode *Lydien*, procédant par
fa sol la si ut re mi fa.
 (fa sol) (la si) (ut re) (mi fa)
- 4) Le mode *Mixolydien*, procédant par
sol la si ut re mi fa sol.
 (sol la) (si ut) (re mi) (fa sol)
- 5) Le mode *Eolien*, procédant par
la si ut re mi fa sol la.
 (la si) (ut re) (mi fa) (sol la)
- 6) Le mode *Jonien*, procédant par
ut re mi fa sol la si ut.
 (ut re) (mi fa) (sol la) (si ut)

A ces six modes authentiques ou principaux ils ajoutaient autant de *modos plagaux* ou *moins principaux*, qui ne différoient des premiers, qu'en ce que le chant des modes authentiques rouloit sur les cordes de l'Octave du ton, & que celui des modes plagaux parcouroit les cordes basses de la dominante du ton. Mais on peut se dispenser aujourd'hui, de faire attention à cette distinction des modes, la modulation du chant ne laissant pas toujours décider, s'il tire son origine d'un mode principal, ou moins principal.

§. 3.

Il s'est trouvé des curieux, qui ont tenté d'augmenter ces modes des deux suivants:

- 1) D'un mode principal, qu'ils nomment *Hypercolien*, composé de *si ut re mi fa sol la si*, & 2) d'un mode moins principal, qu'ils nomment *Hyperphrygien*, composé de *fa sol la si ut re mi fa*.

Mais comme dans le premier de ces modes la Quinte de la tonique est fausse, & que par conséquent il n'y a point de dominante, & que par là le deuxième mode qui doit s'y rapporter, tombe de lui même, c'est pour cela, que ces deux modes ont toujours été rejettés.

D'autres, pour y remédier, ont changé le *fa* en *fa diéze*, ou ils ont changé le *si* en *si b-mol*, en retenant le *fa*, de la manière suivante:

si, ut, re, mi, fa, sol, la, si.*

ou

si b-moll, ut, re, mi, fa, sol, la, si b-moll.

Mais cette tentative, ne produisant rien de nouveau, étoit inutile, parcequ'en regardant la situation des demi-tons, il se trouve, que le premier mode avec le *fa diéze*, n'est qu'un *mode Phrygien transposé*, & que le second, qui commence par *si b moll*, n'est qu'un *mode Lydien transposé*.

§. 4.

Ce fut *St. Ambroise*, Evêque de Milan, qui, dans le quatrième siècle, choisit les quatre premiers tons, pour composer la dessus le chant d'Eglise, que *St. Grégoire*, surnommé *le Grand*, entreprit de corriger au sixième siècle, & augmenta des quatre premiers modes moins principaux.

§. 5.

Il ne devoit donc y avoir, que ce quatre premiers tons principaux avec ceux qui s'y rapportent, pour servir de modèles aux *huit tons d'Eglise*. Mais on verra par la démonstration suivante, que plusieurs tons ont subi quelques changemens depuis ce tems là.

Premier ton en re & Dorien, diffère de celui de *re mineur* à l'égard de la Sixte de la finale. Mais on le traite presque par tout comme ce *re mineur*: c'est un abus, difficile à réformer.

Second ton en sol. Il est proprement en *re & Dorien*. Mais on le transpose pour la commodité de la voix en *sol mineur*.

Troi-

Troisième ton en la. Il devoit être en *mi* & Phrygien. Mais le ton Eolien en *la* s'est introduit à sa place.

Quatrième ton en mi. Il est presque Phrygien. Traiter ce *mi*, comme le *mi mineur* d'aujourd'hui, où entrent le *fa** & le *re** c'est donner des preuves de son ignorance.

Cinquième ton en ut. Il est proprement en *fa* & Lydien. Mais on le transpose en *ut majeur* pour la commodité de la voix.

Sixième ton en fa, ton Lydien, dans lequel le *si b-moll* s'est glissé déjà depuis long tems.

Septième ton en re. Il est proprement en *sol*, & Mixolydien. Mais on le transpose pour la commodité de la voix en *re majeur*.

Huitième ton en sol. C'est le ton Mixolydien en *sol*, qui ne diffère de celui de *sol majeur* qu'à l'égard de la Septième. Mais cette Septième s'y est déjà changée depuis long tems.

Voici quelques exemples de fugues, suivant les six véritables modes des anciens, qui serviront à faire connoître leur nature & leur usage.

1) *Dans le mode Dorien en re.*

Voyez la Tab. XIX. fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Où l'on verra la différence qu'il y a du mode Dorien au *re mineur* d'aujourd'hui.

2) *Dans le mode Phrygien en mi.*

Voyez la Tab. XIX. fig. 10. 11. 12. 13. 14. & Tab. XX. fig. 1. 2. 3. 4. 5.

3) *Dans le mode Lydien en fa.*

Voyez la Tab. XX. fig. 6. & 7. Conformément à la modulation de notre *fa majeur*: la réponse du premier sujet devoit se faire par

ut | la — si b-mol — sol — ut | fa.

& celle du second sujet par

ut — la fa | re ut — si b, la, si b | ut si b — la fa.

4) Dans le mode Mixolydien en sol.

Voyez la Tab. XX. fig. 8. 9. & 10. En *sol majeur* il faudroit faire la réponse de la fig. 8. par

sol sol — fa la — si sol fa* — mi la sol | fa*.*

& celle de la fig. 9. par

sol si la — sol fa mi re — sol mi — la sol | fa*.*

5) Dans le mode Eolien en la.

Voyez la Tab. XX. fig. 11. 12. 13. 14. 15. Selon la modulation de notre *la mineur*, il faudroit répondre au sujet de la fig. 11. par

la — la | la sol — fa sol — la fa* | sol | fa* &c.*

à celui de la fig. 12. par

mi fa — sol fa* | mi.*

& à celui de la fig. 13. par

la la la la — la sol — fa la &c.*

6) Dans le mode Jonien en ut.

Voyez la Tab. XXI. fig. 1. & 2. Avant que de finir cet article, je vais résoudre quelques questions touchant les modes des anciens.

Tab. XXI. fig. 3. Cet exemple se rapportant en tout au *sol majeur* d'aujourd'hui, il n'est sûrement pas du ton Mixolydien. C'est donc un mode transposé; & en faisant attention à la situation des demi-tons, on trouve que c'est un ton Jonien transposé, comme l'on voit à la fig. 4. Tab. XXI. Car pour qu'il fût du ton Mixolydien, il faudroit faire la réponse comme à la fig. 5. Tab. XXI.

Tab. XXI. fig. 6. C'est encore un mode Jonien transposé, comme il paroît par la réduction de l'exemple à la fig. 7. Si on l'arrange comme à la fig. 8. il devient un ton Mixolydien transposé, comme l'on peut voir à la fig. 9.

- Tab. XXI. fig. 10. Le b-mol, qui se trouve dans la réponse, fait voir que cet exemple n'est pas du mode Dorien. La situation des demi-tons montre évidemment, que c'est un mode Eolien transposé. fig. 11.
- Tab. XXI. Fig. 13. Encore un mode Eolien transposé, comme l'on peut voir à la Fig. 14. Dans le mode Dorien il faudroit faire la réponse comme à la Fig. 15.
- Tab. XXI. Fig. 16. Cet exemple se rapportant en tout au *sol majeur*, n'est qu'un ton Jonien transposé. Fig. 17. Pour être du mode Mixolydien, il faudroit que la réponse fut comme à la Fig. 18.
- Tab. XXI. Fig. 19. Exemple qui est bon pour *la mineur*; mais non pas pour le mode Eolien. La réponse qui se trouve à la Fig. 20. est mauvaise, par ce qu'elle doit finir par la dominante *mi* & non pas par la Quarte *re*. Celle de la Fig. 21. ne vaut rien non plus, parceque la cadence, par laquelle elle finit, n'étant pas conforme à celle du sujet, il s'y trouve un *mi* contre *fa*, sans nécessité; En transposant donc l'exemple de la Fig. 19. dans le véritable ton, on trouve, qu'il est fondé sur le mode Dorien, comme on le voit à la Fig. 22.
- Tab. XXI. Fig. 23. C'est un mode Eolien transposé, comme il paroît par la Fig. 24. En arrangeant cet exemple comme à la Fig. 25. c'est alors un Dorien transposé. Fig. 26. Mais c'est assez parler des Modes & Tons des Anciens.

ARTICLE SECOND.

Sur les fugues chromatiques.

§. I.

IL y a trois sortes de progressions de chant, la *diatonique*, la *chromatique* & l'*enharmonique*.

La

La progression est diatonique, quand elle est conforme à la succession naturelle des cinq tons & des deux demi-tons, qui constituent l'Octave d'une tonique.

Chromatique, quand elle ne procède que par demi-tons.

Enharmonique, quand sur le même son, représenté par deux degrés différens, on passe d'un ton à l'autre; par exemple,

ut — re — mi b mol — re diéze — mi — si.

§. 2.

La progression chromatique n'a pas seulement lieu dans les tons mineurs, mais aussi dans les tons majeurs. Si les Sujets, composés sur un chant diatonique, ne se rapportent qu'au ton de la finale ou à celui de la dominante; les Sujets chromatiques parcourent au contraire plusieurs tons de suite.

§. 3.

Pour bien régler la réponse d'un sujet chromatique, on n'a qu'à le changer en sujet diatonique, en otant les diéze & les b-mols ou les b-quarrés. Voyez par exemple le sujet suivant en *la mineur*:

la | ut — ut — re — re* | mi.*

Quand on retranche l'*ut** & le *re**, comme des demi-tons étrangers au ton de *la mineur*, il nous reste ce chant fondamental en progression diatonique:

la | ut — re | mi.

Dont la réplique se peut faire par

mi | fa — sol | la.

Placez à present le sujet & la réponse l'un vis-à-vis de l'autre, comme

fujet: *la | ut — re | mi.*
réponse: *mi | fa — sol | la.*

Comme

Comme le premier demi-ton du sujet chromatique se fait sur le degré de la note *ut*, & le second sur celui de *re*, il faut donc imiter ces deux demi-tons sur les mêmes degrés, qui représentent cet *ut* & *re* dans la réponse. Ces degrés sont celui de *fa* & celui de *sol*. En conséquence la réponse se présentera vis-à-vis du sujet de la manière suivante :

sujet:	<i>la</i>		<i>ut</i> — <i>ut</i> *	—	<i>re</i> — <i>re</i> *		<i>mi.</i>
réponse:	<i>mi</i>		<i>fa</i> — <i>fa</i> *	—	<i>sol</i> — <i>sol</i> *		<i>la.</i>

C'est de cette façon qu'il faut s'y prendre pour tout sujet chromatique, en quelque ton que ce soit, en montant & en descendant.

Exemples de fugues chromatiques.

Tab. XXII. Fig. 1. Les notes fondamentales de cet exemple en progression diatonique sont :

sujet:	<i>re</i>		<i>la</i> — <i>ut</i> — <i>si</i> b-mol		<i>la.</i>
réponse:	<i>la</i>		<i>re</i> — <i>sol</i> — <i>fa</i>		<i>mi.</i>

Fig. 2. Le chromatique se trouve entre le *fa** & le *fa* naturel du sujet.

Fig. 3. Exemple transposé note pour note.

Fig. 4. Comme l'exemple précédent, si non que les deux premières notes ont souffert un peu d'altération.

Fig. 5. Sujet transposé note pour note, à la troisième note près.

Fig. 6. Exemple un peu bizarre quant à l'harmonie, quoique juste.

Tab. XXIII. Fig. 1. Le chromatique est dans un ton majeur. La modulation exige la permutation des intervalles, qui se trouve ici.

Fig. 2. Les notes fondamentales de cet exemple en progression diatonique, sont :

sujet:	<i>mi</i> — <i>re</i> — <i>ut</i>		<i>si.</i>
réponse:	<i>la</i> — <i>sol</i> — <i>fa</i>		<i>mi.</i>

Fig. 3. Exemple d'un chant chromatique un peu caché.

Fig. 4. La réponse doit proprement se faire comme il suit :

la — si — ut — ut — re re | la.*

Fig. 5. Exemple facile à entendre.

Fig. 6. Exemple d'imitation étroite.

Fig. 7. La Septième par laquelle le sujet commence, se change dans la réponse en Sixte.

Tab. XXIV. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. Concevant bien les exemples précédens, on comprendra facilement ceux-ci, sans autre explication.

Fig. 6. Dans le premier des exemples que cette figure renferme, le sujet est chromatique, & la réponse fuit diatoniquement. Dans le second, c'est tout le contraire. La réponse se peut encore faire ici comme au dernier exemple.

Fig. 7. La première réponse imite mieux pour la modulation, la seconde pour la mélodie. Celle-ci l'emporte sur l'autre.

Tab. XXV. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. Toutes les réponses sont justes.

Fig. 6. 7. La seconde réponse est la bonne.

Fig. 8. Les notes fondamentales du chant sont :

sujet: *mi — re | ut — si.*

réponse: *si — sol | fa — mi.*

C'est un exemple qui se rapporte au mode Phrygien. Selon le mode de *mi mineur*, on pouvoit repliquer par

si | la — la — sol* — sol | fa*.*

ARTICLE TROISIEME.

contenant toutes sortes de sujets.

Tab. XXVI. fig. 1. & 2. On observera que dans le premier exemple c'est la Seconde du ton, & dans le deuxième la tonique qui répond à la dominante *la* dans la seconde mesure. L'imitation du sujet est étroite & canonique.

Fig.

Fig. 3. Fugue qui finit sur un mauvais tems. On peut, si l'on veut, prendre la réponse pour sujet, & le sujet pour réponse.

Fig. 4. On ne risqueroit rien de reprendre la fugue de la manière suivante:

la sol | ut si | mi re &c.*

Fig. 5. Selon la règle, la réponse devoit commencer comme à la fig. 6. C'est une licence de goût. A la place de

fa re.*

par où la réponse finit, on devoit aussi prendre

mi — ut,

en faisant entrer sur ce *mi* la troisième voix. Mais l'auteur en a jugé moins rigoureusement.

Fig. 7. Les deux réponses sont justes.

Fig. 8. & 9. La première réponse est meilleure que la seconde, parce que le chant y est moins altéré. La règle, que la tonique & la dominante se doivent répondre, même dans le milieu d'un sujet, n'a été donnée que pour faire éviter les digressions dans un ton étranger au mode. Quand il n'y a rien à craindre de ce côté-là, la règle peut toujours souffrir une exception.

Fig. 10. 11. 12. 13. Repliques, qui ne peuvent être faites autrement.

Fig. 14. 15. 16. Si l'on ne vouloit pas répondre aux notes de *sol — si* par celles d'*ut — mi*, il faudroit prendre *ut — fa**. Mais cela n'est pas si naturel que de l'autre manière.

Fig. 17. 18. 19. Ce sont des fugues où le sujet peut servir de réponse, & réciproquement.

Tab. XXVII. Fig. 1. La réponse se faisant dans le ton de la Quarte, elle se rapporte au ton Mixolydien en *sol*. Selon notre *fa* d'aujourd'hui

aujourd'hui elle devoit se faire dans le ton de la dominante, comme l'on voit à la fig. 2.

Fig. 3. Comme l'exemple précédent à l'égard du ton de la réplique, laquelle devoit proprement se faire comme l'on voit à la suite de l'exemple.

Fig. 4. L'imitation étroite & canonique, par laquelle les voix s'entre-suivent, demande cette réponse, qui sans cela se devoit faire comme à la fig. 5.

Fig. 6. Il en est de cet exemple comme du précédent. La vraie réponse en tout autre cas se trouve à la suite de la première.

Fig. 7. Le sujet finissant par la Quarte, la réponse finit par la tonique; c'est dans la règle.

Fig. 8. 9. Exemples de sujets qui peuvent servir de réponses, & réciproquement.

Fig. 10. C'est la seconde du ton, & non pas la tonique qui répond à la dominante en finissant, ce qui ne fait rien quand la modulation n'y perd pas, & que le chant y gagne.

Tab. XXVIII. fig. 1. La première réponse, quoiqu'elle finisse contre la règle à l'égard de la dernière note, est bonne, parceque la bonne modulation n'y est point blessée. La seconde réponse est dans la règle; mais le chant y souffre.

Fig. 2. Bon exemple.

Fig. 3. 4. La première réponse se rapporte au *sol majeur* d'aujourd'hui, la seconde au mode Mixolydien, bonnes toutes les deux.

Fig. 5. 6. La première réponse finit par la Seconde de la dominante; la seconde réponse finit par la dominante même.

Fig. 7. L'entrée du sujet par la troisième voix nous fait perdre la dernière note de la réponse, ce qui peut se pratiquer toujours.

Fig.

Fig. 8. Les deux réponses sont également bonnes.

Fig. 9. Le sujet finit par la Sixte du ton, la réplique par celle de la dominante.

Fig. 10. Sujet qui peut servir de réponse & réciproquement.

Fig. 11. Le sujet finit par la note sensible du ton, & la réponse par celle de la dominante.

Fig. 12. Sujet qui admet deux réponses.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la répercussion, & du progrès de la fugue.

§. 1.

IL n'importe que ce soit le Dessus ou la Basse, la Haute-Contre ou la Taille qui commence la fugue. Mais l'aïant commencée, il est nécessaire, pour produire de la variété, d'observer un certain ordre entre les parties à l'égard de la prise & reprise du sujet. Du moins faut-il observer cet ordre dans les premières entrées, & on ne le peut transgresser que dans le cours de la fugue. Pour la réplique du sujet à l'égard du tems de la mesure, il faut remarquer, que le premier & le troisième tems étant également bons, & le second & quatrième étant également mauvais, il est indifférent quel bon ou mauvais tems réponde au sujet, pourvûque la réponse se fasse par un bon tems quand la fugue a commencé par un bon tems, & réciproquement du mauvais tems.

§. 2.

Dans une fugue à deux parties, le sujet & sa réponse se font entendre alternativement dans le Dessus & dans la Basse, & l'on n'interrompt guères cet ordre qu'après un passage.

§. 3.

Dans une *fugue à trois parties*, la troisième voix peut également prendre la fugue à l'Octave de la première & à celle de la seconde partie, suivant que les circonstances l'exigent.

§. 4.

Dans une *fugue à quatre parties*, le Dessus se rapporte à la Taille, & réciproquement, comme la Haute-Contre à la Basse & réciproquement. C'est donc dans la première & troisième voix que le sujet doit paroître, & dans la seconde & quatrième, que la réponse se doit faire, dans les premières répercussions de la fugue.

On comprend aisément, que ce n'est pas le Dessus que j'entends par première partie. Je désigne par là toute partie, qui commence la pièce, soit qu'elle soit Dessus, Haute-Contre, Taille ou Basse.

§. 5.

Comme on en use à l'égard d'un sujet, on en use de même à l'égard de plusieurs. La double fugue n'a donc d'autres règles, que celles de la simple fugue, quant à la reprise du sujet & de la réponse.

§. 6.

Dans une fugue à plus de quatre parties, toutes les voix paires, comme la seconde, quatrième & sixième &c. se rapportent l'une à l'autre. Il en est de même des voix non-paires, comme de la première, troisième, cinquième, &c.

§. 7.

Quoique, suivant ce que je viens de dire, les premières répercussions d'une fugue doivent être alternatives entre le sujet & la réponse, on a néanmoins la liberté, même dans les premiers entrées, quand les circonstances l'exigent, de répéter le sujet deux fois de suite en deux différentes voix au moyen de l'imitation à l'Octave, &
d'en

d'en faire autant à l'égard de la réponse. Voyez la Tab. XXIX. fig. 1. 2. 3. 4.

§. 8.

Ces dernières entrées à l'Octave, jointes à celles qui se font à la Quinte ou à la Quarte, donnent en tout vingt quatre manières d'entrées ou de répercussions, comme on peut voir par la table suivante.

T A B L E

de toutes les manières possibles dont les parties peuvent s'entre-suivre.

α) Quand le Dessus commence.

- 1) Dessus, Haute-Contre, Taille, Basse.
- 2) Dessus, Haute-Contre, Basse, Taille.
- 3) Dessus, Basse, Haute-Contre, Taille.
- 4) Dessus, Basse, Taille, Haute-Contre.
- 5) Dessus, Taille, Haute-Contre, Basse.
- 6) Dessus, Taille, Basse, Haute-Contre.

β) Quand la Haute-Contre commence.

- 1) Haute-Contre, Taille, Basse, Dessus.
- 2) Haute-Contre, Taille, Dessus, Basse.
- 3) Haute-Contre, Dessus, Basse, Taille.
- 4) Haute-Contre, Dessus, Taille, Basse.
- 5) Haute-Contre, Basse, Taille, Dessus.
- 6) Haute-Contre, Basse, Dessus, Taille.

γ) Quand la Taille commence.

- 1) Taille, Haute-Contre, Dessus, Basse.
- 2) Taille, Haute-Contre, Basse, Dessus.
- 3) Taille, Basse, Dessus, Haute-Contre.

4) Taille,

- 4) Taille, Basse, Haute-Contre, Dessus.
- 5) Taille, Dessus, Basse, Haute-Contre.
- 6) Taille, Dessus, Haute-Contre, Basse.

d) *Quand la Basse commence.*

- 1) Basse, Taille, Haute-Contre, Dessus.
- 2) Basse, Taille, Dessus, Haute-Contre.
- 3) Basse, Dessus, Haute-Contre, Taille.
- 4) Basse, Dessus, Taille, Haute-Contre.
- 5) Basse, Haute-Contre, Taille, Dessus.
- 6) Basse, Haute-Contre, Dessus, Taille.

C'est au goût du compositeur à juger, de quelle manière les parties peuvent le mieux s'entre-suivre. Encore une règle pour lui, c'est : *Que le sujet & sa réponse ne doivent pas seulement se faire entendre dans les parties extrêmes ; il faut encore, lors même que toutes les parties travaillent ensemble, que celles du milieu y participent aussi bien que le Dessus & la Basse.* Il est vrai qu'en travaillant sur le champ, cette prise de la fugue par une moyenne partie est ce qui est presque le plus difficile dans la fugue ; mais c'est aussi par là qu'on reconnoit la main & le génie du maître.

§. 9.

Malgré toutes ces différentes manières de prendre la fugue, il n'y auroit pas assez de diversité, si l'on n'y employoit que l'Octave de la tonique & celle de la dominante. Il faut au contraire, qu'après les premières entrées, la fugue passe de tems en tems dans un autre ton, sans pourtant la traiter en Rondeau, ni en observant une progression géométrique de mesure, la partager en couplets, en terminant chaque section par une cadence parfaite. C'est assez la manière de quelques Organistes qui n'entendent pas le métier. Pour se mettre au fait de

de la bonne modulation, il faut consulter les fugues des bons maitres, en tachant de les imiter. Il est impossible de réduire tout en règles. Mais afin que l'on sache ce que c'est que *moduler* & *cadencer*, voici en deux articles une idée de ces termes.

ARTICLE PREMIER.

De la modulation.

ou

De la digression d'un ton à l'autre.

§. 1.

Toutes les modulations possibles sont ou *régulières* ou *irrégulières*.

Régulières, quand on passe dans un ton contenu dans l'Octave de la finale.

Irrégulières, quand on passe dans un ton, qui n'est pas contenu dans l'Octave de la finale, ou qui, quoiqu'il y soit contenu, n'a pas sa dominante dans l'Octave du ton.

§. 2.

La modulation régulière

d'un ton majeur

consiste à passer dans le ton
de la *Seconde*,
Tierce,
Quarte,
Quinte, ou
Sixte.

d'un ton mineur

consiste à passer dans le ton
de la *Tierce*,
Quarte,
Quinte,
Sixte &
Septième } mineure.

Remarque.

La Tierce telle qu'elle se trouve naturellement dans l'Octave de la finale, décidant toujours du mode, on ne peut passer du ton d'*ut majeur* dans celui de *re majeur*, ou de *fa mineur*. Il faut au contraire, que le ton de *re* soit *mineur* & celui de *fa*, *majeur*, & ainsi de tous les autres tons. Quand, au préjudice de cette règle, on change la qualité de la Tierce, qu'on passe p. e. dans le ton de la dominante, & qu'on y employe la Tierce mineure, comme Couperin & d'autres Compositeurs ont fait dans quelques Allemandes & Courantes, c'est alors une licence de modulation faite par goût, qui peut être imitée en toute autre pièce, mais non pas dans la fugue.

§. 3.

*La modulation irrégulière**d'un ton majeur,*

consiste à passer, ou 1) dans le ton de la *Septième majeure*, en haussant *fa* Quinte d'un demi-ton par le moyen d'une feinte; ou

2) dans le ton de la *Septième mineure*, en baissant la *Septième* naturelle de la finale par le moyen d'une feinte.

d'un ton mineur,

consiste à passer, ou 1) dans le ton de la *Seconde majeure*, en haussant *fa* Quinte d'un demi-ton par le moyen d'une feinte; ou

2) dans le ton de la *Seconde mineure*, en baissant la *Seconde* naturelle de la finale par le moyen d'une feinte.

Ce n'est qu'en passant qu'on peut se servir de ces modulations irrégulières, sans y transposer le sujet ou la réponse; l'on ne peut même dans aucune bonne composition y faire une cadence.

§. 4.

Après ces modulations régulières & irrégulières il faut encore connoître *les modulations enharmoniques*, introduites depuis peu, & qui ne font pas encore connues de tout le monde. Quoiqu'elles ne soient d'aucun usage dans la fugue, & que l'on ne puisse s'en servir que dans des pièces de caprices, elles peuvent cependant être expliquées ici. On les fait pour l'ordinaire par le moyen des dissonances, que l'on sauve tout autrement que le ton demande où l'on est, en se représentant un même son sur deux degrés différens; & c'est par cette résolution étrangère que l'on passe tout d'un coup à un tout autre ton. Voici quelques exemples, qui serviront à en imaginer d'autres.

Premier Exemple.

Supposons l'harmonie de $\left\{ \begin{array}{l} la \text{ au Dessus.} \\ mi \text{ b-mol} \text{ à la Haute-Contre.} \\ ut \text{ à la Taille.} \\ fa^* \text{ à la Basse.} \end{array} \right.$

Qu'est-ce que l'oreille attend après cette dissonance? Sûrement l'accord parfait de *sol mineur*. Mais on la trompe, en faisant paroître toute autre harmonie, & même il y a trois manières de la tromper; savoir, en se représentant les quatre notes qui forment cette dissonance,

1) ou comme $\left\{ \begin{array}{l} la \\ re^* \\ ut \\ fa^* \end{array} \right.$, ce qui nous mène au ton de *mi mineur*.

2) ou comme $\left\{ \begin{array}{l} la \\ re^* \\ si^* \\ fa^* \end{array} \right.$, ce qui nous mène au ton d'*ut* mineur*.

3) ou comme $\left\{ \begin{array}{l} la \\ mi\ b\text{-mol} \\ ut \\ sol\ b\text{-mol} \end{array} \right.$, ce qui nous mène au ton de *si b-mol mineur*. Voilà donc *quatre tons différens* où je puis passer par le moyen d'un accord de Septième diminuée, ou par un de ses accords renversés.

Second Exemple.

Imaginons nous l'harmonie de $\left\{ \begin{array}{l} fa \\ re \\ si \\ sol. \text{ Basse.} \end{array} \right.$

Il n'est personne qui ne sache sauver cet accord de Septième conformément au ton d'*ut*. Mais pour en sortir tout d'un coup, on change la Septième *fa*, qui devoit descendre d'un degré, dans la Sixte superflüe de *mi**, qu'on est obligé de faire monter d'un demi-ton. Il faudroit un traité entier sur toutes les modulations enharmoniques possibles, qui, employées avec goût & discernement, surprendront toujours agréablement l'oreille. Les Italiens s'en servent avec succès dans leur Récitatif, & un des premiers qui en ait fait usage, c'est *Scarlatti* le père, Artiste très célèbre à Naples.

ARTICLE SECOND.

Des différentes espèces de cadences.

§. I.

On entend par *cadence*, une chute ou conclusion de chant, composée de deux notes dans chaque partie. Ces deux notes sont appellées *essentiellles*, & les autres qui leur servent d'accompagnement ou de préparation, se nomment *accidentelles*.

§. I.

§. 2.

Toute cadence est ou parfaite ou imparfaite.

Parfaite, quand elle satisfait de façon qu'elle ne laisse plus rien à désirer après elle.

Imparfaite, quand elle laisse encore désirer quelque chose après elle.

§. 3.

La cadence parfaite sert non seulement au milieu d'une pièce de musique, pour y faire distinguer une partie, une reprise ou un couplet l'un de l'autre ; mais elle sert encore à finir totalement une pièce. Elle se fait par degrés conjoints & disjoints, en montant & en descendant ; & pour la connoître à fond, il faut faire attention à toutes les quatre parties de la musique à la fois.

Dans le Dessus elle se fait sur la tonique, ou en y montant de la sensible, Tab. XXX. Fig. 1. 2. ou en y descendant de la Seconde du ton. Fig. 3.

Dans la Haute-Contre elle se fait sur la dominante, ou en la faisant entendre deux fois de suite, Tab. XXX. fig. 1. 2. 3. ou en y descendant de la sensible. Fig. 11.

Dans la Taille elle se fait sur la médiate, ou en y descendant de la Quarte du ton, Tab. XXX. fig. 1. 3. ou en y montant de la Seconde du ton. Fig. 2.

Dans la Basse elle se fait sur la tonique, en y montant ou descendant de la dominante. Tab. XXX. Fig. 1. 2. 3.

Observations.

- 1) Les parties ne finissent pas toujours par les intervalles qui forment leur cadence. Elles les permutent souvent entre elles, & c'est de là que proviennent les cadences par renversement.

ment. Voyez par exemple Tab. XXX. Fig. 4. 5. 6. 7. 8. 9. & 10.

2) Pour préparer une cadence parfaite, on se sert pour l'ordinaire de l'accord de la grande Sixte, ou de celui de la Sixte-Quarte, ou de celui de la Onzième. Afin que la dernière note de la cadence parfaite se puisse faire sur un bon tems de mesure, cet accord qui lui sert de préparation, doit se faire entendre d'avance sur un bon tems. Tab. XXX. Fig. 12. 13. 14.

3) Quand on fait demeurer la Basse pendant quelque tems sur la dominante ou sur la tonique, en suspendant l'accord final par toutes sortes d'harmonies, qui dans une fugue doivent se rapporter au sujet, cela s'appelle *point d'orgue*. Tab. XXX. Fig. 15. 16.

§. 4.

La *cadence imparfaite* ne peut servir régulièrement qu'au milieu d'une pièce, malgré l'usage contraire qu'on en fait quelquefois, en la faisant servir à la fin. Il y en a de trois sortes:

La première se fait, quant à la progression de la Basse, de la tonique à la dominante. Tab. XXXI. Fig. 1. 2.

La seconde se fait, quant à la progression de la Basse, de la Quarte à la tonique. L'harmonie qu'on fait porter à la note pénultième, ou est l'accord parfait, Tab. XXXI. Fig. 3. & 4. ou l'accord de la grande Sixte, Fig. 5. & 6. Mr. Rameau la nomme dans ce dernier cas *cadence irrégulière*, & Mr. le Clair s'en est servi pour finir une pièce. Voyez la Sonate IV. en Trio de son quatrième Oeuvre, pag. 17. de la Basse continuë, dernière ligne.

La troisième, qui n'a lieu que dans le mode mineur, se fait, à l'égard de la Basse, de la Sixte à la dominante. Elle tire son origine

gine du mode Phrygien en *mi*; ou elle se fait de la Seconde *re* à la tonique *mi*. Tab. XXXI. Fig. 8. La Basse change quelquefois de note penultième, en mettant à la place de la Sixte ou la Quarte, Fig. 9. ou la Seconde Fig. 10. Pour l'ordinaire cette cadence ne s'employe aujourd'hui que dans une musique d'église, où la note penultième précédée en même degré de l'accord de la Septième, porte l'accord de la Sixte ou celui de la petite Sixte. Dans toute autre musique on se sert de l'accord de la Sixte superfluë sur la note penultième. Fig. 11.

§. 5.

Toute cadence peut être évitée de deux façons:

- 1) Quand la Basse change de progression.
- 2) Quand les parties supérieures changent d'harmonie sur la dernière note de la Basse.

Ces sortes de cadences, que l'on nomme aussi *cadences feintes* ou *rompues*, écartant le véritable intervalle ou la véritable harmonie que l'oreille attend, servent à entretenir une longue suite de chant & d'harmonie, d'autant plus nécessaires dans une fugue, que jamais les parties ne doivent se reposer toutes à la fois, mais que le tissu d'harmonie une fois entamé, y doit être continué sans interruption & tout d'une haleine d'un bout à l'autre. Voici quelques exemples de cadences évitées.

Tab. XXXI. fig. 12. (a) & (c). La dominante monte d'un ton au lieu de passer à la tonique. C'est sous (b) (d) (e) & (f) que l'on trouve le renversement de ces exemples, à l'égard de l'harmonie. Auprès de (g) & (h) la Basse descend de Tierce. Voyez (i) (k) (l) & (m) pour le renversement.

A (n)

A (n) & (o) la Basse monte de Quinte. La suite alternative d'accords de Quarte dans une progression de Quinte en montant, & de Quarte en descendant, s'observe dans le premier exemple. Les renversemens du second exemple se voyent auprès de (p) (q) & (r).

A (s) & (t) l'harmonie change sur la note finale, d'où il résulte la suite d'accords de Septième assez connue dans une progression alternative de Quarte & de Quinte. Auprès de (u) (v) & (w) on trouve le renversement du dernier exemple.

A (x) la cadence s'évite sur la note pénultième par la Tierce mineure.

SUITE DU CHAPITRE QUATRIÈME.

Les premières entrées d'une fugue coûtent pour l'ordinaire peu de peine. Le progrès en est accompagné d'un peu de difficulté. Mais on trouvera le moyen de le surmonter également, si l'on fait attention aux règles & observations suivantes, pour la pratique desquelles je suppose qu'on ait inventé un thème traitable, 1) par rapport à l'harmonie, 2) par rapport à l'imitation, & surtout 3) par rapport à l'imitation étroite, par laquelle le sujet & sa réponse se doivent entre-suivre tantôt en bas, tantôt en haut, à deux, trois & quatre, suivant le nombre des parties. Cependant comme tous les thèmes n'admettent pas toujours cette imitation étroite en entier, il est alors permis, d'abréger & de couper le thème.

On appelle *abréger le thème*, quand on n'en prend que les premières notes pour les travailler selon les règles de l'imitation étroite. Remarquez bien la condition *d'imitation étroite*, sans laquelle il n'y auroit pas grand mérite d'abréger le thème, tout ignorant
en

en étant aussi capable que l'habile homme. En abrégant le thème, on peut joindre toutes les autres espèces d'imitations à l'étroite.

On appelle *couper le thème*, quand on le partage en différentes portions, & qu'en distribuant ces portions à différentes voix, on les travaille l'une contre l'autre au moyen de l'imitation. Des exemples nous vont mettre au fait.

Premier Exemple.

Le thème se trouve à la fig. 13. Tab. XXXI. Les figures 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. & 22. contiennent les imitations de Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième & Octave, dont il peut être traité. Plusieurs de ces imitations sont convertibles, comme l'on pourra en faire l'épreuve. Dès la fig. 14. les voix s'entre-suivent toujours à contre-tems. L'exemple de cette fig. 14. peut être mis à quatre, en haussant la réponse à la distance d'une Octave, & en augmentant alors chaque voix d'une partie à la Tierce, de la manière que j'ai eu soin de le désigner par des guidons. Pour épargner la place, je n'ai mis ici que le commencement de la plupart des exemples. On les pourra toujours continuer jusqu'à la fin du thème.

Second Exemple.

Le thème se voit à la fig. 1. Tab. XXXII. & toute la page est remplie de ses imitations. En les suivant de figure en figure, on voit comment la réponse se rapproche toujours de plus en plus de son sujet. A la fig. 18. & 19. les deux parties s'entre-suivent à contre-tems par mouvement semblable & contraire. A la fig. 20. & 21. les voix prennent le sujet à deux & à quatre parties à la fois par l'addition des Tierces, dont l'une à la fig. 21.

se change en Seconde, pour ne pas violer les règles de la bonne harmonie. A la fig. 22. on voit l'étroite imitation du fujet à trois parties. C'est aux 17. premières imitations, que le double contrepoint à l'Octave, Dixième & Douzième, a beaucoup de part. Mais nous passons là-dessus n'ayant pas encore expliqué les règles du double contre-point.

Troisième Exemple.

Dans les deux exemples précédens il ne s'agissoit que d'un seul thème. En voici deux à la fois à la Tab. XXXIII. fig. 1. Le fujet principal est marqué par (1), le contre-fujet par (2). C'est de ces sujets abrégés & coupés que naissent les exemples des fig. 2. & 3.

Quatrième Exemple.

Voyez la Tab. XIII. fig. 4. pour le thème & la Tab. XXXIII. fig. 4. & 5. pour le travail.

Cinquième Exemple.

Tab. XXXIII. fig. 6. C'est un exemple d'imitation étroite combinée avec une imitation d'augmentation & une autre par mouvement contraire. A la fig. 7. les voix s'entre-suivent encore plus étroitement.

Sixième Exemple.

Cet exemple se trouve dans les planches de la seconde partie, Tab. LI. fig. 1. où le travail fait là-dessus, commence à la lettre (a) & ne finit qu'à celle de (z) Tab. LII. On ne voit par-tout que *thème contre thème*, entier & en partie, en toutes sortes d'imitations, à deux, trois & quatre parties.

Septième

Septième Exemple.

Il se trouve à la suite du précédent, *aux planches de la seconde partie, Tab. LII. LIII. & LIV.* dès le numero 1. jusqu'au 74. C'est encore thème contre thème, & cela toujours en entier. Plusieurs de ces exemples étant un peu dénués d'harmonie, il est à remarquer, qu'ils ne sont pas faits pour être pratiqués de cette façon. On n'a voulu démontrer par là que la possibilité de traiter un seul sujet par toutes sortes d'imitations étroites. Il ne sera pas difficile d'ajouter de l'harmonie aux exemples qui en ont besoin.

SUITE DES REFLEXIONS de la pag. 48.

Lorsqu'on aura examiné un sujet de la façon que je viens de dire, ayant eu soin de mettre par écrit toutes les différentes espèces d'imitations à deux, trois & quatre parties, avec les autres tours d'harmonie & de mélodie, qui résultent de cet examen; on a fait alors plus des trois quarts du chemin. Il ne s'agit que de se former un plan pour mettre ensemble tous ces lambeaux différens. Mais ce plan doit être réglé de façon que les coups d'art se succèdent toujours de plus fort en plus fort, afin que, quelque beau que soit le commencement, le milieu l'emporte sur la fin, & la fin sur le milieu. C'est la remarque d'un grand maître, le célèbre Bononcini.

I.

Règles & Observations générales

pour le progrès d'une simple fugue à deux, trois ou quatre parties.

1) Les premières entrées faites, on fait une cadence, ou dans la tonique ou dans la dominante, suivant que l'harmonie qui précède, semble l'exiger le plus naturellement.

G 2

2) Mais

2) Mais comme cette cadence ne doit point du tout interrompre le mouvement de la pièce, il faut qu'une des parties, notamment celle où la fugue n'a pas été en dernier lieu, reprenne le sujet ou la réponse, ce qui est indifférent, sur un des tems de la cadence.

3) C'est à présent qu'il faut rapprocher la réponse du sujet, ou le sujet de la réponse, en répliquant à cette nouvelle entrée par les autres voix.

4) Le tour de la deuxième prise de fugue étant fait, on fait une deuxième cadence, mais dans un autre ton que la précédente.

5) Après avoir achevé la troisième prise de fugue, qui commence par cette cadence, & qui doit être encore plus étroite que la précédente à l'égard de l'imitation, on fait rentrer la fugue dans le ton de la finale. On y travaille le thème de nouveau & plus que jamais, après quoi la pièce finit.

Voilà la manière dont tout commençant en doit user, jusqu'à ce qu'il soit en état par lui-même, de se tracer un modèle de fugue plus long ou plus court, comme il le voudra.

Remarques.

1) Autant pour rendre les rentrées plus frappantes, que pour que les voix ne s'entortillent pas l'une dans l'autre, & afin de laisser un peu respirer les voix, on a la liberté de faire taire pendant quelque tems la partie qui doit ensuite reprendre la fugue. Mais il faut que la dernière note de la partie qui doit garder le silence, ne fasse pas une dissonance contre une autre partie, tout silence ne pouvant se faire absolument que sur une consonance.

2) Ce qui se dit dans la remarque précédente d'une partie à laquelle on fait garder le silence, doit aussi s'entendre de plusieurs parties que l'on fait cesser ou à la fois ou l'une après l'autre.

3) Com-

- 3) Comme l'on traite la fugue par mouvement semblable à l'égard des entrées, on traite au même égard la fugue par mouvement contraire, dite *Contre-Fugue*.

II.

Règles & Observations générales

pour une double fugue à deux, trois ou quatre parties & davantage.

1) Tout sujet doit se distinguer l'un de l'autre par la quantité & la qualité des notes, comme par le tems du commencement & de la fin.

2) Les différens sujets doivent être convertibles entre eux, si non en entier, du moins en partie, afin qu'en les faisant changer de place, c'est-à-dire, en employant la Basse pour le Dessus, & réciproquement, on puisse du moins faire entendre une portion de l'un avec une portion de l'autre, s'il n'y a pas moyen de les faire entendre entièrement ensemble.

C'est le double, triple & quadruple contre-point, qu'on expliquera ci-après, qui nous rendra les deux règles précédentes plus intelligibles au moyen des exemples.

3) Il est bon, quand on peut le faire, de donner à la fugue une partie de plus qu'elle n'a de thèmes; par exemple, quand elle est à trois sujets, il est bon qu'elle soit à quatre parties, & ainsi de suite. L'avantage de cette voix de plus se manifestera à tout instant dans le cours de la fugue, tant pour le repos alternatif des parties, que pour le renversement des sujets & pour l'entretien de l'harmonie en général.

4) Il est libre, en commençant la fugue, d'accompagner tout d'abord le sujet de son contre-sujet, ou d'attendre pour l'entrée de celui-ci, que le chant de l'autre soit fini, c'est la même chose. On en peut en-

core user comme de la simple fugue, en travaillant d'abord le premier sujet pendant quelque tems, avant que d'introduire le second; & ce second sujet peut également être travaillé pendant quelque tems, avant que de les joindre l'un à l'autre. Cela dépend de la longueur ou de la briéveté que la fugue doit avoir.

5) Les entrées de la double fugue faites, on est libre de recommencer la prise par le sujet ou par le contre-sujet.

6) Il n'est pas nécessaire que le sujet & le contre-sujet s'accompagnent toujours. On peut quitter l'un ou l'autre pour quelque tems, & travailler l'un séparément, avant que de les reprendre ensemble.

III.

Règles & Observations

sur le Contrepoint dont on accompagne le sujet ou sa réponse dans les différentes répercussions de la fugue.

§. I.

Ce contrepoint de remplissage sert de suite au chant du thème. Quand la deuxième voix imite ces notes de remplissage de la première partie, pendant que la troisième reprend le sujet, & lorsque la troisième en fait autant quand la quatrième voix paroît, c'est alors que ce contrepoint de remplissage sert de nouveau sujet, & que se forme par conséquent une double fugue qu'il faut avoir soin de cultiver. Dans la simple fugue, les voix suivantes n'imitent pas le chant de remplissage des précédentes. On peut diversifier ce chant toutes les fois que la fugue se reprend. Mais pour ne pas extravaguer, on fera bien de se proposer toujours telle ou telle espèce de simple contrepoint, pour régler là-dessus la manière de ce chant. C'est le moyen d'être sûr de son fait. Dans des fugues à plusieurs sujets, il y a moins de difficulté à cet égard, les différents sujets s'entre-servant de remplissage l'un à l'autre.

§. 2.

§. 2.

Plus il y a de parties, moins le contrepoint de remplissage doit être bigarré. Mais il ne faut pas non plus qu'il ressemble à un accompagnement de Clavecin. Ce n'est pas telle ou telle partie seule, qui doit avoir du mouvement. Ce mouvement perpétuel, que la fugue doit avoir, doit être alternatif entre les parties. C'est tantôt l'une, tantôt l'autre qui tient ferme quand celle-ci marche, & ainsi réciproquement. C'est par ce mouvement bien ménagé qu'on reconnoit d'abord l'adresse d'un compositeur, & on peut conclure hardiment que celui-là qui ne le fait pas observer, & qui plaque les harmonies comme s'il accompagnoit du Clavecin, n'entend pas son métier. Il y a au reste deux moyens d'entretenir toujours le mouvement des parties :

- 1) la *Syncope*, &
- 2) la *Supposition*.

Mais il faut que la syncope soit *régulière*, c'est-à-dire, que les deux notes qui la composent, soient *liées*, & non pas simplement répétées par mouvement parallèle, cette dernière espèce de syncope ne convenant nullement à la fugue, quoiqu'elle puisse être d'un très bon usage dans d'autres pièces de musique. A l'égard de la *supposition*, comme ce terme n'est peut être pas connu de tout le monde, ou que plusieurs n'en ont pas une idée juste, je m'en vais expliquer ce que c'est. La *supposition* consiste à entrelacer les notes essentielles du chant par des notes accidentelles.

Toute note, qui est comprise dans l'harmonie de la Basse, est *essentielle*.

Toute note, qui n'est pas comprise dans l'harmonie de la Basse n'est qu'*accidentelle*.

Cette

Cette supposition est ou régulière ou irrégulière :

Régulière, quand la note essentielle précède la note accidentelle.

Irrégulière, quand la note accidentelle précède la note essentielle.

Exemple de supposition régulière.

<i>Dessus:</i>	(a)	(b)		(a)	(b)		ut.
	fol	— fa		mi	— re		
<i>Basse:</i>	ut	-		ut	-		ut.

Autre.

<i>Dessus:</i>	fol	-		fol	-		fol.
<i>Basse:</i>	(a)	(b)		(a)	(b)		fol.
	ut	— re		mi	— fa		

Au premier exemple la supposition est au Dessus, au second elle est à la Basse. Pendant que l'une de ces parties se meut par deux croches, l'autre tient ferme sur sa noire. La première de ces croches, marquée de la lettre (a) contient la note essentielle du chant, & la seconde marquée de (b) en contient l'accidentelle. Comme les notes accidentelles sont toujours précédées des notes essentielles, la supposition est donc régulière.

Exemple de supposition irrégulière.

<i>Dessus:</i>	(a)	(b)		(a)	(b)
	fa	— mi		re	— ut.
<i>Basse:</i>	mi	-		mi	-

Autre.

<i>Dessus:</i>	la	-		re	-
<i>Basse:</i>	(a)	(b)		(a)	(b)
	fol	— fa		mi	— re.

C'est

C'est de la lettre (*b*) que les notes essentielles sont marquées ici, comme les accidentelles le sont de la lettre (*a*). Ces notes accidentelles précédant les essentielles, il en résulte une supposition irrégulière. Toutes les deux espèces de supposition sont bonnes dans une fugue, comme dans toute autre composition.

§. 3.

Les intervalles des parties ne devant être ni trop proches ni trop éloignés les uns des autres, il faut toujours garder un milieu raisonnable entre ces deux extrémités. Mais c'est une affaire de composition, dont nous supposons ici les règles.

§. 4.

Il est aussi peu nécessaire que les entrées se fassent toujours sur une consonance que sur une dissonance. Dès qu'on voit du jour pour prendre commodément la fugue, il ne faut pas manquer de le faire, sans faire attention, si l'harmonie est dissonante ou consonante. Mais il est toujours certain, que les entrées faites sur une tenuë dissonante, surprennent d'avantage, & qu'elles sont par conséquent à préférer aux entrées consonantes, quand il y a moyen de le faire.

§. 5.

Les voix qui composent la fugue devant toutes être obligées, tous ces passages à l'Unisson & à l'Octave, si fréquens dans les Concertos, Symphonies &c. en sont exclus absolument. Pour les arpègements & les batteries, on les abandonne aux fugues à violon seul avec une Basse-Continuë. Ils ne valent rien ailleurs.

IV.

Règles & Observations

sur le contrepoint dont on entrelace la fugue dans l'espace d'une répercussion à l'autre.

§. 1.

Ce contrepoint de passage commence là où celui de remplissage finit, ou plutôt il ne fait que le continuer, & sa durée s'étend jusqu'au tems de la reprise de la fugue par l'une des parties. Il doit donc avoir un rapport parfait au contrepoint de remplissage; d'où il s'ensuit, que les arpégemens & les passages à l'Unisson & à l'Octave n'y peuvent trouver place.

§. 2.

Mais malgré ces passages de rapport, sur lesquels on peut établir le contrepoint dont il s'agit ici, il vaut encore mieux le tirer du sujet même, en abrégant & en le coupant en même tems & jouïr de ces portions détachées du sujet jusqu'à ce qu'on trouve l'occasion d'introduire à l'impourvu le sujet en entier, ce qui fera un effet charmant.

§. 3.

Pour que le sujet puisse se faire entendre assez souvent, il ne faut pas que le contrepoint de passage soit trop long.

§. 4.

Il n'est pas nécessaire que toutes les voix participent toujours à ce contrepoint. On y peut faire taire la partie qui doit ensuite prendre la fugue.

§. 5.

Toutes les fugues finissent ou par le thème même ou par une harmonie de rapport. Il y a des exemples de l'une & de l'autre manière.

La

La première cependant est meilleure, & par conséquent à préférer quand les circonstances le permettent. De quelque manière que l'on finisse, il faut que toutes les parties se rejoignent sur la fin & qu'elles terminent la pièce ensemble.

V.

Exemples de fugue

pour servir d'éclaircissement aux règles & observations précédentes.

Premier Exemple.

C'est une simple fugue à quatre parties. On la voit aux Tab. XXXIV. & XXXV. Avant que d'en faire l'analyse, il est à remarquer que, suivant la manière des anciens encore imitée dans le stile *alla Capella* de plusieurs compositeurs, le sujet n'y est travaillé que dans l'Octave de la tonique & dans celle de la dominante. Il y a sept répercussions à remarquer dans cette fugue.

La première répercussion s'étend de la première à la neuvième mesure.

La seconde répercussion commence au lever de la neuvième mesure & va jusqu'à la vingtième. Les entrées se font dans le même ordre que ci-devant, avec cette différence cependant, que les parties qui avoient le sujet, ont à présent la réponse, & ainsi réciproquement.

La marque (*) sert à désigner les petites imitations dont le tissu d'harmonie est entrelacé.

La troisième répercussion commence au lever de la vingtième mesure & va jusqu'à la vingt-septième. Les entrées se font d'une autre manière qu'auparavant; tant au sujet de l'ordre des parties,

qu'au sujet des intervalles, dont l'une imite l'autre. Elles finissent par une cadence en *si b-mol*.

La quatrième répercussion s'étend de la vingt-septième à la trente-quatrième mesure. Le sujet & sa réponse s'entre-suivent au moyen de l'imitation étroite, après quoi les parties continuent à travailler entre elles une portion du thème jusqu'à la cadence qui finit cette répercussion.

La cinquième répercussion commence au lever de la trente-quatrième mesure & finit à la trente-septième. La Haute-Contre & la Basse prennent le sujet à la fois à la Tierce; le Dessus & la Taille y repliquent de la même manière.

La sixième répercussion va de la trente-septième mesure jusqu'à la quarante-quatrième. La Haute-Contre & la Taille prennent tout à la fois le sujet à la Tierce, après quoi la fugue continuë par une harmonie relative au sujet.

La septième répercussion s'étend de la quarante-quatrième mesure jusqu'à la fin. Le thème y étant encore rebatu de la manière précédente, la pièce finit.

Second Exemple.

Tab. XXXVI. fig. 1. C'est le commencement d'une simple contre-fugue. L'imitation renversée, dont la deuxième partie répond à la première, est libre.

Troisième Exemple.

Tab. XXXVI. fig. 2. comme ci-devant.

Quatrième Exemple.

Tab. XXXVI. fig. 3. comme ci-devant. Observez ici l'imitation étroite du sujet à la cinquième mesure.

Cin-

Cinquième Exemple.

Tab. XXXVI. fig. 4. Exemple de contrefugue où l'imitation renversée du sujet est contrainte, parcequ'elle imite ton pour ton & demi-ton pour demi-ton.

Il ne faut pas confondre la *fugue convertible* avec la contrefugue dont je viens de donner des exemples. Par contrefugue, l'on n'entend autre chose qu'une fugue où le sujet & sa réponse s'entre-suivent par mouvement opposé. Par *fugue convertible*, l'on entend une fugue composée de façon, qu'on en puisse renverser le mouvement dans toutes les parties d'un bout à l'autre. Nous en verrons des exemples dans la seconde partie de ce traité, au chapitre du double contrepoint par mouvement contraire, qu'il est nécessaire de savoir pour donner dans cette sorte de composition.

Sixième Exemple.

Tab. XXXVII. fig. 1. C'est le commencement d'une double fugue à deux voix égales. Les chiffres (1) & (2) distinguent les deux sujets l'un de l'autre. Les imitations qui se trouvent de la première répercussion, laquelle finit par une cadence en *si majeur* à la seconde terminée par une cadence en *fa* mineur*, & de celle-ci à la digression dans le ton d'*ut* mineur*, se voyent trop clairement, pour avoir besoin d'explication. Le renversement des deux sujets est fondé sur le double contrepoint à l'Octave.

Septième Exemple.

Tab. XXXVII. fig. 2. Autre exemple d'une double fugue à deux voix égales. Les sujets se renversent comme ci-devant.

Huitième Exemple.

Tab. XXXVII. fig. 3. comme précédemment.

Neuvième Exemple.

Tab. XXXVIII. Fig. 1. C'est une double fugue à deux voix inégales. Le contrepoint à l'Octave, sur lequel les deux sujets sont composés, les cadences rompuës, au moyen desquelles se font plusieurs rentrées, & les imitations relatives au sujet, sont ce qu'il faut examiner ici.

Dixième Exemple.

Tab. XXXVIII. Fig. 2. C'est le commencement d'une double fugue à deux voix inégales, où le premier sujet est traité pendant quelque tems avant que le second y paroisse, lequel, de même que le premier, est travaillé seul pendant quelques mesures, avant qu'ils se joignent ensemble. Le renversement des sujets se fait à l'Octave.

Onzième Exemple.

Tab. XXXIX. Fig. 1. Les deux sujets se renversent à l'Octave. Dans la douzième mesure on observe les deux rentrées du sujet par imitation étroite. A la Fig. 2. de cette Tab. on trouve deux canons composés sur le premier sujet. Le premier canon est à trois parties & à contre-tems; le second est à deux parties. Le commencement de l'un & de l'autre est désigné par une marque. Les imitations canoniques finies, la fugue reprend son cours comme auparavant.

Douzième Exemple.

Tab. XL. On voit à la Fig. 1. & 2. deux sujets, que l'auteur a d'abord traités chacun séparément, avant que de les prendre ensemble. Après l'étroite imitation dont l'un & l'autre est travaillé à cette Fig. 1.
& 2.

& 2. c'est à la Fig. 3. qu'il se présente une imitation étroite & canonique du second sujet seul, produit à la Tierce par deux parties à la fois. A la Fig. 4. les deux thèmes s'unissent. C'est la même chose à la Fig. 5. avec cette différence, que le premier sujet est ici précédé du second. Les petites marques au dessus des thèmes désignent le renversement des parties, établi ici sur le contrepoint à la Douzième. A la Fig. 6. les parties travaillent tour à tour les sujets à la Tierce.

Treizième Exemple.

Tab. XLI. Fig. 1. C'est le commencement d'une double fugue à quatre parties. Les deux sujets se suivent immédiatement l'un après l'autre dans la voix commençante. A la Fig. 2. où ils se joignent, il faut remarquer la double reproduction du premier sujet par le moyen des Sixtes. A la Fig. 3. se fait la même chose, quoique par des Tierces, & cela avec tous les deux sujets.

Au chapitre du double contrepoint on apprendra la manière de faire aller les parties par Tierces, Dixièmes, ou Sixtes.

Quatorzième Exemple.

Tab. XXXVI. Fig. 5. C'est le commencement d'une double contre-fugue. Les sujets y étant distingués les uns des autres par des chiffres, & le mouvement opposé par lequel les entrées se font, fautant de lui même aux yeux, il n'est pas nécessaire d'en dire davantage.

Quinzième Exemple.

Tab. XLII. & XLIII. C'est une double fugue à trois parties, dont les sujets marqués par (1) & (2) se renversent à l'Octave. Après le contrepoint de passage, qu'on remarque à la lettre (e) & qui est tiré du premier sujet employé par mouvement contraire, la troisième voix
entre

entre à la lettre (f) en prenant le premier sujet. Cette répercussion finie, les parties forment à (g) (h) & (i) une imitation, marquée comme de coutûme. A (k) on remarque à la Basse la rentrée du premier sujet, imité par le Dessus à contre-tems & par mouvement contraire. Mais le sujet y est abrégé, & ce n'est qu'au lever de la mesure que le Dessus le prend dans le vrai mouvement, pour le faire entendre en entier. Après un contrepoint de passage relatif au premier sujet & à l'imitation précédente de (g) (h) (i) c'est à (o) que la partie du milieu & celle d'en haut, en prenant le premier sujet, s'entre-suivent par imitation canonique à la distance d'une noire l'une après l'autre. A (r) la partie du milieu reprend ce premier sujet par mouvement contraire, & la Basse y répond par le même mouvement à contre-tems par imitation étroite & canonique. A (t) (u) & (v) aux marques accoutumées, on observe une imitation des parties relative au chant initial du sujet, & suivie d'autres harmonies de rapport jusqu'à (z) où l'on observe les différentes rentrées du premier sujet par mouvement semblable & contraire.

Seizième Exemple.

Tab. XLIII. en bas, avec la Tab. XLIV. & XLV. C'est une double fugue à trois parties, pour deux Violons & une Basse. Les deux sujets, désignés par les chiffres 1) & 2) se rapportent au contrepoint à l'Octave. *La première entrée* finit à (k). L'harmonie du passage dont elle est suivie, detournant la modulation vers le ton de *fa*, c'est à (o) que les sujets se transposent sur d'autres cordes en rentrant. Cette *seconde répercussion* finit à (u). Un contrepoint de passage qui suit, change la modulation de l'harmonie, pour commencer par là la *troisième répercussion*, ce qui se fait à (w) & (x). A (dd) il se commence une *quatrième répercussion*, laquelle
étant

étant finie à (*hh*), c'est à la même lettre que *la cinquième* paroît; celle-ci se terminant par une cadence à (*oo*), fait jour à un contrepoint de passage qui finit à (*uu*), où *la sixième & dernière répercussion* commence, & c'est par là que la pièce finit. Dans tous les contrepoints de passage de cette fugue il faut faire attention aux imitations qui y ont lieu, & au chant des notes, dont quelques unes se rapportent toujours au sujet.

Dix-Septième Exemple.

C'est une double fugue à deux parties, dont les sujets se renversent à l'Octave, à la Onzième & à la Douzième. Elle se trouve aux planches de la seconde partie à la Tab. LIX. & LX.

(*a*) premier sujet.

(*b*) reprise du premier sujet.

(*c*) second sujet qui entre.

(*d*) (*e*) contrepoint de passage.

(*f*) (*g*) continuation de ce contrepoint par un canon à l'Octave, dont le chant se rapporte au premier sujet.

(*h*) (*i*) transposition du canon précédent dans un autre ton.

(*k*) (*l*) rentrée des deux sujets.

(*m*) (*n*) comme le précédent, excepté que les sujets sont ici renversés à l'Octave.

(*o*) (*p*) canon à la Quinte inférieure, tiré de la mélodie des deux sujets & servant de contrepoint de passage.

(*q*) (*r*) renversement à l'Octave du contrepoint de passage, observé ci-devant à (*d*) & (*e*).

(*s*) (*t*) (*u*) (*v*) reprise du canon de (*f*) (*g*) (*h*) (*i*) par d'autres tons & par renversement à l'Octave.

(*w*) (*x*) rentrée du premier sujet qui, au lieu de son contre-sujet, s'accompagne du contrepoint de passage remarqué à (*e*).

- (y) (z) imitation étroite du premier fujet à contre-tems. Mais comme l'harmonie ne permet pas de suivre le fujet note à note, le Dessus passe une croche, & c'est ce qui sert à rapprocher encore plus étroitement les parties, comme l'on voit à (bb) & (aa).
- (cc) (dd) Les doubles croches par lesquelles le chant du premier fujet finit à (dd) dans la Basse, se font entendre d'avance à (cc) dans le Dessus, quoique par mouvement opposé. Mais le chant chromatique de la Basse à (cc) s'imite dans le Dessus à la Quinte à (dd).
- (ee) (ff) rentrée du contre-fujet, qui, à la place du fujet principal, s'accompagne du contrepoint de passage remarqué à (e).
- (gg) (hh) comme à (ee) & (ff) avec cette différence, que les parties y sont renversées suivant le contrepoint à la Onzième.
- (ii) (kk) Les deux fujets se rejoignent.
- (ll) (mm) comme à (ii) & (kk) avec cette différence, que les fujets y sont renversés par le contrepoint à la Douzième.
- (nn) (oo) les deux thèmes paroissent encore une fois ensemble.
- (pp) (qq) imitation canonique, étroite & à contre-tems, tiré du premier fujet.
- (rr) (ss) comme précédemment, excepté que les fujets se renversent à l'Octave.
- (tt) (uu) canon tiré du contre-fujet.
- (ww) (xx) renversement à l'Octave du canon précédent.
- (yy) (zz) portion du premier thème qui s'imite à l'étroite, & par où finit la fugue.

Je finis ce chapitre par quelques CANONS que je présente aux curieux pour les résoudre à loisir. Ils les trouveront à la Tab. XLV. & XLVI. Si je n'ai pas marqué par où & comment on doit en commencer la prise, c'est que j'ai crû que certaines personnes n'y verroient goutte malgré ces avertissemens, & que je n'ai pas voulu priver du plaisir de la solution celles qui y voient plus clairement. Mais je me réserve de servir les premiers dans la seconde partie de cet Ouvrage, où je traiterai à fond du canon.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Du Contrepoint.

§. 1.

Le terme de *Contrepoint* tire son origine de la manière des Anciens qui, avant l'invention des notes, se servoient de *points*, qu'ils mettoient l'un *contre* l'autre. L'usage de ce terme s'étant toujours maintenu dans la musique, on s'en sert encore aujourd'hui, soit pour désigner *en général* toute composition qui fait harmonie, soit pour marquer en particulier un ou plusieurs chants composés sur un sujet donné.

§. 2.

Ce sujet, qu'on peut mettre également au Dessus, à la Haute-Contre, à la Taille & à la Basse, & qui par conséquent peut être aussi bien au-dessous du contrepoint, Tab. XLVIII. Fig. 1. 2. 3. qu'au-dessus, Tab. XLVII. Fig. 1. 2. 10. se tire de l'imagination, ou du plein-chant quand c'est dans une musique d'église. A la Fig. 5. Tab. L. on voit un exemple de contrepoint, où le sujet est à la Taille.

§. 3.

Tout contrepoint est ou *égal* ou *inégal*.

Egal, quand les notes du sujet & du contrepoint sont de la même figure & valeur, par exemple, ronde contre ronde, blanche contre blanche, & ainsi de suite.

Inégal, quand les notes du sujet & du contrepoint sont de différente figure & valeur, p. e. deux blanches contre une ronde, quatre croches contre une blanche, & ainsi de suite.

Le *contrepoint inégal* s'appelle aussi *figuré*, ou *Fleurtis*. Quand le sujet en est produit d'imagination, & que le chant de ce sujet procède indifféremment par toutes sortes de notes de même que celui du contrepoint, on l'appelle *contrepoint composé*.

§. 4.

A l'égard du mouvement des notes, le contrepoint peut se faire ou par *dégrés conjoints* (en Italien *contrapunto alla diritta*), Tab. XLVII. Fig. 1. ou par *dégrés disjoints*, (*contrapunto di salto*). Fig. 2. Frescobaldi a composé une fugue à quatre parties, où le chant va par degrés disjoints par toute la pièce. Voyez en le commencement à la Fig. 3. Tab. XLVII. L'un & l'autre contrepoint est confondu dans le *contrepoint de triple* (*contrapunto in saltarello*) qu'on nomme ainsi, quand on emploie deux différentes espèces de mesure l'une contre l'autre. Tab. XLVII. Fig. 4. & Tab. XLVIII. Fig. 2.

§. 5.

Quel que soit le mouvement des notes, la syncope peut toujours y avoir lieu. De là vient le *contrepoint syncopé* ou *lié*, dont on voit des exemples à la Tab. XLVII. Fig. 5. 6. 7. 8. & Tab. L. Fig. 3.

Quand

Quand les points, par lesquels la syncope se fait en quelquesuns de ces exemples, ne servent qu'à rendre les notes inégales, sans contribuer à l'harmonie, comme à la Fig. 9. Tab. XLVII. c'est alors un *contrepoint pointé*.

Quand dans le contrepoint syncopé les notes se suivent par tout, de façon qu'il y en a toujours une ronde entre deux blanches, une blanche entre deux noires, & ainsi de suite, comme à la Fig. 7. 8. Tab. XLVII. on l'appelle *contrepoint boiteux*, (*contrapunto alla zoppa*).

§. 6.

Ou l'on se propose un certain plan pour le tour & la manière du chant qui doit remplir le contrepoint, ou l'on ne s'en propose point, laissant le cours à son imagination. Un contrepoint de la dernière sorte s'appelle *contrepoint libre ou mixte*, (*contrapunto sciolto*) & l'on en trouve un exemple à la Tab. XLVII. Fig. 10. Un contrepoint de la première sorte s'appelle *contrepoint obligé*, & peut se faire de deux façons :

1) *Ou par manière de fugue*, (*contrapunto fugato*).

Tab. XLVIII. Fig. 2. Le sujet est à la Basse & les deux parties supérieures forment une fugue contre ce sujet.

Tab. XLVIII. Fig. 3. Le sujet est à la Basse, & le contrepoint, que les trois voix supérieures contiennent, consiste dans une double fugue.

Tab. XLIX. Fig. 1. C'est le sujet lui-même, travaillé par une fugue à six parties. Remarquez dans la neuvième mesure l'imitation étroite entre le Dessus, la Taille & la haute Basse, qui prend le sujet par augmentation.

Tab. LI. Fig. 1. C'est une fugue perpetuelle ou canon à l'Octave inférieure sur le commencement d'un Noël.

Tab. LI. Fig. 2. Le sujet se voit dans la portée supérieure où il est travaillé par un canon à la Quarte inférieure entre les deux parties supérieures. Le contrepoint, fait contre ce sujet, se trouve aux deux portées inférieures.

2) Ou en assujettissant la manière du chant à un même mouvement, passage ou figure des notes.

Les Italiens appellent un contrepoint de la sorte *contrapunto perfidiato*, *ostinace*, *pertinace*, ou d'un *sol passo*, c'est-à-dire, un contrepoint obstiné ou d'un seul passage. En voici des exemples:

Tab. XLIX. Fig. 2. C'est toujours le même passage qui revient, quoique transposé.

Tab. L. Fig. 1. Le passage, sur lequel le contrepoint est établi, ne se travaille qu'à l'égard du rhytme, c'est-à-dire, à l'égard du nombre, de la figure & du mouvement des notes.

Fig. 2. comme le précédent. Remarquez à cette occasion, que tout *Double* d'un air n'est qu'un contrepoint de cette espèce.

Fig. 3. Le contrepoint est au Dessus, & le rhytme en est par tout le même.

Fig. 4. Contrepoint d'un seul passage, composé d'une noire & de deux croches.

Fig. 5. Le sujet est à la Taille. Ce sont les trois croches initiales du contrepoint qui en règlent la suite.

Tab. LI. fig. 3. Le sujet est au Dessus. Le plan du contrepoint se développe tout d'abord par les trois doubles croches du début.

Fig. 4. Le sujet est au Dessus. Les cinq premières notes de la Basse servent de règle pour former le contrepoint.

Tab.

Tab. LII. Fig. 1. Le sujet est au Dessus, & le rythme sur lequel le contrepoint doit s'établir & qui est composé de deux doubles croches suivies d'une croche, se trouve partagé entre la Basse & les deux parties du milieu. La Basse, prise seule, contient un contrepoint d'un seul passage, qui ne fait que se transporter sur d'autres cordes de mesure en mesure.

Fig. 2. Le thème par lequel la fugue débute sert ensuite de *canto fermo* (*) au Dessus où il se reproduit à chaque instant, & cela toujours sur les mêmes cordes, quoiqu'avec un peu de changement au sujet de la figure des notes.

(*) Voyez la Tab. alphab.

§. 7.

En quelque contrepoint que ce soit, ou les parties peuvent s'y renverser ou ne le peuvent pas. *Renverser les parties*, c'est employer le Dessus à la Basse, & réciproquement employer la Basse au Dessus, & ce renversement sert ou pour produire une autre harmonie, ou pour en changer seulement la face.

Quand le contrepoint n'est pas composé de façon que le renversement des parties y puisse avoir lieu sans violer les règles de la bonne harmonie, on le nomme *simple contrepoint*.

Quand le contrepoint est composé de façon que les parties en peuvent être renversées sans faire tort à l'harmonie, cela s'appelle *double, triple ou quadruple contrepoint*, suivant le nombre des parties qui le composent.

Observations.

1) A la place du terme de *renversement* on se sert souvent de celui d'*évolution*.

2) On

2) On retranche quelquefois le mot *double* de celui de contrepoint, en y ajoutant l'intervalle par lequel se fait le renversement, p. e. contrepoint à l'Octave, à la Dixième &c.

3) Sous le terme de *double contrepoint* on comprend pour l'ordinaire en même tems le *triple & quadruple contrepoint*, généralement parlant.

4) Le *double contrepoint* se divise à l'égard du mouvement dans le contrepoint

(1) Par *mouvement semblable*, quand chaque partie, en se renversant, conserve le mouvement de ses notes.

(2) Par *mouvement contraire*, quand les parties, en se renversant, changent de mouvement à l'égard des notes.

(3) Par *mouvement rétrograde*, quand les parties, en se renversant, prennent le chant à rebours.

(4) Par *mouvement rétrograde & contraire*, quand les parties, en se renversant, ne prennent pas seulement le chant à rebours, mais encore par mouvement contraire.

Ce n'est que du double contrepoint de la première sorte que je me propose de traiter ici, réservant tout le reste pour la seconde partie de ce livre.

§. 8.

Tout renversement ne pouvant se faire que de sept manières, il n'y a par conséquent que *sept espèces de double contrepoint*, qui sont:

- 1) Le contrepoint à la Seconde ou Neuvième.
- 2) — — à la Tierce ou Dixième.
- 3) — — à la Quarte ou Onzième.
- 4) — — à la Quinte ou Douzième.
- 5) — — à la Sixte ou Treizième.
- 6) — — à la Septième ou Quatorzième.
- 7) — — à l'Octave ou Quinzième.

Obfer.

Observation.

Les intervalles composés ne diffèrent des simples qu'à l'égard de la hauteur ; & entre le renversement d'une partie à la Seconde & None , ou à la Tierce & Dixième , il n'y a d'autre différence si non que l'harmonie y change de lieu , sans changer de nature. C'est pourquoi l'on ne peut compter que pour un le contrepoint à la Seconde & celui à la Neuvième , & ainsi des autres. Malgré ce que plusieurs auteurs enseignent du contraire à cet égard , l'expérience y contredit.

§. 9.

Avantque de traiter séparément de ces sept différentes espèces de double contrepoint , il est nécessaire d'observer :

- 1) Que pour faire un double contrepoint , il faut que les parties se distinguent l'une de l'autre , autant que faire se peut , par la valeur & figure des notes , de même que par le commencement & la fin , c'est-à-dire , que *le contrepoint doit être inégal.*
- 2) Qu'il ne faut pas sans raison faire croiser les parties , c'est-à-dire , faire passer une partie au-dessus de l'autre.
- 3) Que dans tous les contrepoints , excepté dans celui à l'Octave , il n'est pas seulement permis , mais il est même souvent nécessaire d'altérer par-ci par-là la proportion des intervalles des parties renversées , quand la modulation l'exige.
- 4) Que les règles qui vont suivre , ne regardent le double contrepoint qu'autant qu'il est à deux parties , & que dès qu'on y en ajoute d'autres , plusieurs de ces règles peuvent souffrir des exceptions.

ARTICLE PREMIER.

Du double contrepoint à l'Octave ou à la Quinzième.

§. I.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une Octave ou Quinzième, c'est un *double contrepoint à l'Octave ou Quinzième*.

Exemple.

Tab. LIII. Fig. 1. De ces trois parties, que l'on trouve réunies sous une seule figure, il n'en faut envisager que deux à la fois, ou la partie du milieu avec celle d'en haut, ou la partie d'en bas avec celle du milieu. En prenant les deux parties supérieures pour le contrepoint, les deux inférieures en font le renversement; & en prenant pour contrepoint les deux parties inférieures, c'est alors que les deux supérieures en contiennent le renversement.

Il faut faire attention à cette circonstance pour tous les cas semblables qui suivront.

Fig. 2. Le renversement se fait à la Quinzième ou à la double Octave.

Fig. 3. Bon exemple pour une fugue à la Seconde inférieure, ou Septième supérieure.

Fig. 4. Exemple de fugue à la Tierce inférieure ou Sixte supérieure.

Fig. 5. Exemple de fugue à la Sixte inférieure ou Tierce supérieure.

Tab. LIV. Fig. 1. Exemple de fugue à la Septième supérieure ou Seconde inférieure.

§. 2.

Pour apprendre à faire un contrepoint à l'Octave, il faut favoir de quelle façon se changent les intervalles par le renversement des parties. Cela se peut faire au moyen de deux rangs de chiffres, dont ceux de la première ligne désignent les intervalles du contrepoint, & ceux de la seconde, les intervalles qui en proviennent par renversement, ainsi:

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

Il paroît par-là, que l'Unisson se change en Octave, la Seconde en Septième, la Tierce en Sixte, la Quarte en Quinte, & ainsi réciproquement. C'est ce changement qui donne lieu aux règles suivantes:

1) Que l'Octave & l'Unisson ne s'employent guères, (comme ne faisant pas assez d'harmonie dans une composition à peu de parties), excepté

a) au commencement ou à la fin.

β) pour faire une syncope. Tab. LIV. Fig. 2.

γ) quand on ajoute des parties d'accompagnement à celles qui forment le contrepoint.

2) Que la Quinte, parce qu'elle devient Quarte, ou ne peut être employée que par le moyen de la supposition, ou de la manière suivante

a) quand elle est précédée sur la note fondamentale d'une Tierce, Sixte ou Octave. Tab. LIV. Fig. 3. 4. 5.

β) quand elle a servi de Tierce, Sixte ou Octave sur la note précédente, comme à la Fig. 6. 7. 8. 9. 10.

Mais dans les deux rencontres il faut, ou qu'elle demeure pour devenir Sixte, Fig. 3. 4. 5. ou qu'elle descende d'un degré pour

devenir Tierce, Triton ou Sixte. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. C'est donc à dire, que la Quinte doit être traitée en dissonance.

§. 3.

La règle, que les parties ne doivent s'éloigner de plus d'une Octave l'une de l'autre, est fondée sur ce que les intervalles qui excèdent les bornes de l'Octave, ne se changent point, c'est-à-dire, que la Tierce reste Tierce, la Sixte Sixte, & ainsi des autres, & que par conséquent l'harmonie reste toujours la même, comme l'on peut voir à la mesure troisième & suivantes de la Fig. 11. Tab. LIV. C'est donc pour cette raison, qu'en excédant l'étendue de l'Octave, si le cas l'exige, il faut que le renversement se fasse non pas à la simple Octave, mais à la double; au moyen de quoi l'on peut rectifier l'exemple précédent, comme on le voit à la Fig. 12. Tab. LIV.

Encore une observation, qui regarde la Neuvième ou None, laquelle ne pouvant être sauvée comme telle, doit toujours être traitée comme Seconde, quand on passe au-delà des limites de l'Octave.

§. 4.

Quand 1) on ne se sert que de la Tierce, Octave & Sixte, en évitant toute dissonance, à moins qu'on ne la passe par le moyen de la supposition,

2) qu'on évite de faire deux Tierces ou Sixtes de suite,

3) & que l'on n'emploie que le mouvement contraire & parallèle: C'est alors qu'on peut mettre le contrepoint à l'Octave, non seulement à trois, mais même à quatre parties, en augmentant l'une ou toutes les deux d'une partie à la Tierce supérieure.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. LIV. Fig. 13. pour le contrepoint. A la Tab. LV.

Fig. 1. on le voit à quatre parties, & à la Fig. 9. on en trouve le ren-

renversement. Pour le pratiquer à trois, on n'a qu'à en ôter telle de ces parties ajoutées que l'on voudra. Aux Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. on voit les Tierces du Quatuor changées en Sixtes & en Dixièmes. Ce même changement peut se pratiquer en renversant le Quatuor. Que l'on ne s'étonne pas de voir plusieurs de ces exemples commencer ou finir pas l'accord de la Sixte. Il s'agit ici, non pas de finir ou de commencer, mais d'un moyen de varier les faces de l'harmonie ; & quant à la manière de s'en servir, nous nous en rapportons aux exemples que nous en avons vû au chapitre précédent.

Second Exemple.

Tab. LIV. Fig. 14. C'est une imitation à contre-tems & par mouvement contraire, établi sur le contrepoint à l'Octave. A la Fig. 10. Tab. LV. on voit cet exemple changé en Quatuor.

§. 5.

Pour se mettre au fait de la manière d'ajouter des parties de remplissage ou d'accompagnement à celles qui forment le contrepoint, il faut faire attention aux exemples des Fig. 11. & 12. Tab. LV. C'est la Basse qui sert d'accompagnement à la Fig. 11. Mais à la Fig. 12. les deux voix extrêmes forment le contrepoint, & le remplissage se trouve dans les deux parties moyennes.

ARTICLE SECOND.

Du double contrepoint à la Neuvième ou à la Seconde.

§. 1.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une Neuvième ou Seconde, c'est un *double contrepoint à la Neuvième ou Seconde.*

Premier Exemple.

Tab. LVI. Fig. 1. 2. 3. & 4. A la Fig. 1. & 2. c'est la partie supérieure qui descend de None ou de Seconde pour se renverser; & à la Fig. 3. & 4. c'est la partie inférieure qui monte de Seconde ou de Neuvième pour se renverser. Remarquez bien que, conformément à la Fig. 1. je nomme partie supérieure celle qui commence par la note de *la*, & inférieure celle qui commence par la note de *re*. Voilà donc une expérience propre à réfuter ceux qui regardent le contrepoint à la None ou Seconde comme deux contrepoints différens. A cet égard il en est de ce contrepoint comme de tous les autres. Encore une observation, c'est que toute partie supérieure pouvant aussi bien descendre, que toute inférieure peut monter pour se renverser, pendant que l'autre ou tient ferme ou ne change simplement que d'Octave, on gagne par là deux sortes de renversemens, qui ne différent cependant l'un de l'autre qu'à l'égard du ton, comme l'on peut voir en confrontant la Fig. 2. avec la quatrième, ou la Fig. 3. avec la première. Ce qui se dit ici du contrepoint à la None, doit aussi s'entendre de tous les autres contrepoints.

Second, troisième & quatrième Exemples.

Voyez la Tab. LVI. Fig. 5. 6. & 7.

Cinquième Exemple.

Tab. LVI. Fig. 8. La portée supérieure contient le double contrepoint, & on trouve à l'inférieure une Basse qui lui sert d'accompagnement. A la suite de cet exemple à la même Fig. on le voit renversé entre les deux parties extrêmes, celle du milieu ne servant que de remplissage. Les deux transpositions du renversement se trouvent à la Fig. 9.

Sixième

Sixième Exemple.

Tab. LVI. Fig. 10. Le contrepoint est aux deux parties extrêmes, & celle du milieu qui, pour épargner de la place, a été mise aussi sur la première portée, ne leur sert que d'accompagnement. Le renversement & sa transposition se trouvent immédiatement après.

Septième Exemple.

Tab. LVII. Fig. 1. comme le précédent.

Huitième Exemple.

Tab. LVII. Fig. 2. C'est un canon perpétuel entre les deux voix extrêmes. La partie du milieu est une partie accessoire, relative à la supérieure.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se reconnoit par les chiffres suivans:

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

L'Unisson se change en Neuvième, la Seconde en Octave, & ainsi de suite. La Quinte faisant ici l'intervalle principal, mérite aussi le plus d'attention, soit pour commencer ou finir, soit pour préparer & sauver non seulement les intervalles dissonans par eux mêmes, mais encore ceux qui le deviennent par le renversement. Pour ne pas nous embarquer dans des règles spéciales à cet égard, comme trop prolixes & embarrassantes, je renvoie le lecteur aux exemples de la Fig. 1. 5. 6. & 7. Tab. LVI. où les chiffres, par lesquels la suite des intervalles est marquée, serviront à en faire connoître l'usage. La syncope de la Quarte, sauvée par la Tierce; celle de la Septième, sauvée par la Sixte; la supposition

position régulière & irrégulière ; l'addition d'une partie de remplissage, voilà les moyens, propres à se faciliter la composition d'un contrepoint à la None, lequel, dans une composition régulière, doit se renfermer dans l'étenduë d'une Neuvième. A la Fig. 11. & 12. Tab. LVI. on voit deux Tierces de suite, qui se changent en deux Septièmes. La suite de ces dernières étant permise aujourd'hui, il n'y a rien à dire contre les deux Tierces.

ARTICLE TROISIEME.

Du double contrepoint à la Dixième ou la Tierce.

§. 1.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une Dixième ou Tierce, cela s'appelle un *double contrepoint à la Dixième ou Tierce*.

Premier Exemple.

Tab. LVII. Fig. 3. 4. 5. 6.

Second Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 1. Les renversemens peuvent s'y faire à la manière de l'exemple précédent.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se voit par les chiffres suivans :

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

L'Unisson se change en Dixième, la Seconde en None, & ainsi de suite; ce qui donne lieu aux règles suivantes:

1) Que

- 1) Que l'on ne peut faire deux Tierces ou deux Dixièmes de suite par mouvement semblable, parce qu'il en résulte deux Octaves ou deux Unissons consécutives, défendues dans la bonne harmonie.
- 2) Que l'on ne peut faire deux Sixtes de suite par mouvement semblable, parce qu'il en résulte deux Quintes consécutives, défendues dans la bonne harmonie.
- 3) La Quarte & la Septième ne peuvent s'employer que de deux manières, ou par le moyen de la supposition, ou comme à la Fig. 2. Tab. LVIII. Mais il est bon d'y ajouter une partie d'accompagnement comme à la Fig. 3. à l'égard de la Quarte; & c'est aussi de cette façon qu'on peut faire deux Quartes ou Septièmes de suite, comme à la Fig. 6.
- 4) Qu'il faut sauver la Neuvième ou par l'Octave ou par la Quinte. Tab. LVIII. Fig. 4. 5.

§. 3.

Pour faire d'un contrepoint de la sorte un *Trio*, on y ajoute ou une partie en haut à la distance d'une Dixième contre la Basse; ou une partie en bas à la distance d'une Dixième contre le Dessus. En se servant à la fois de ces parties accessoires, on en fait un *Quatuor*.

Premier Exemple.

Tab. LVII. Fig. 3. Pour faire un *Trio* de l'exemple ci-dessus rapporté, on fait entendre à la fois le contrepoint & son renversement. Pour renverser les parties de ce *Trio*, on augmente celle du milieu, ou par une partie à la Dixième supérieure en retranchant alors la Basse, ou par une partie à la Dixième inférieure, en retranchant alors le Dessus; c'est la même chose.

Second Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 1. comme le précédent.

Troisième Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 7. à deux. Fig. 8. à trois. Fig. 9. à quatre.

Quatrième Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 10. La portée supérieure contient le contrepoint & l'inférieure contient la partie accessoire relative à la voix la plus haute. A la Fig. 11. on y ajoute une quatrième partie.

Cinquième Exemple.

Tab. LIX. Fig. 1. & pour le renversement Fig. 3. A la Fig. 2. & 5. on le voit à quatre, là par le moyen des Tierces, ici par celui des Dixièmes. A la Fig. 4. on en voit le renversement à quatre; d'une autre manière à la Fig. 6. 7. 8. 9. 10. Après le contrepoint à l'Octave, c'est ce contrepoint à la Dixième, qui vient d'être enseigné, avec celui à la Douzième, qui est le plus nécessaire & le plus utile dans la composition.

ARTICLE QUATRIÈME.

Du double contrepoint à la Onzième ou à la Quarte.

§. 1.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une Onzième ou Quarte, cela s'appelle un *double contrepoint à la Onzième ou à la Quarte.*

Premier Exemple.

Tab. LIX. Fig. 11. 22. & 23.

Second

Second Exemple.

Tab. LIX. Fig. 12.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se voit par les chiffres suivans :

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

L'Unisson se change en Onzième, la Seconde en Dixième, & ainsi de suite. La Sixte faisant ici l'intervalle principal, ce n'est que par elle que l'on peut finir ou commencer, & c'est par elle qu'il faut préparer & sauver non seulement les dissonances, mais encore les consonances qui se changent en dissonances en se renversant, comme l'on peut voir Fig. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. & 21. L'intervalle de la Onzième sert de borne à ce contrepoint.

ARTICLE CINQUIEME.

Du double contrepoint à la Douzième ou à la Quinte.

§. 1.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une Douzième ou Quinte, cela s'appelle un *double contrepoint à la Douzième ou à la Quinte.*

Premier Exemple.

Tab. LX. Fig. 1. 2. 3. 4.

Second Exemple.

Tab. LX. Fig. 5. Les renversements peuvent se faire à la manière de l'exemple précédent.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se voit par les chiffres suivans:

I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	I

L'Unisson se change en Douzième, la Seconde en Onzième, & ainsi de suite; ce qui produit les règles suivantes:

- 1) Que *la Sixte*, parce qu'elle devient Septième, doit être préparée soit par en haut ou par en bas, & la Basse doit ensuite descendre d'un degré. Tab. LX. Fig. 7. 8. 9. 10. 11. it. Tab. LXI. Fig. 1.

Remarquez les *deux Sixtes de suite* aux Fig. 12. & 13. de la Tab. LX.

- 2) Que *la Neuvième* ne doit être traitée que comme Seconde, à moins qu'on ne la sauve par la Septième comme à la Fig. 2. Tab. LXI.

C'est l'intervalle de la Douzième qui sert de limite à ce contrepoint, le plus nécessaire & le plus utile avec celui à la Dixième après le contrepoint à l'Octave.

§. 3.

Quand on n'emploie que le mouvement parallèle & contraire, & qu'on évite les dissonances, le contrepoint à la Douzième peut être mis à quatre, par l'addition d'une partie à la distance d'une Tierce au-dessous de la supérieure, & d'une autre à la même distance au-dessus de l'inférieure. Pour en faire un *Trio*, on en ôte une de ces parties accessoires.

Premier Exemple.

Le contrepoint avec son renversement se voit à la Fig. 3. Tab. LXI. & le Quatuor avec son renversement à la Fig. 5.

Second

Second Exemple.

Le contrepoint avec son renversement se trouve à la Tab. LXI. Fig. 4. & le Quatuor avec son renversement à la Fig. 6. item Fig. 7. 8. 9. & 10.

Troisième Exemple.

C'est un canon perpétuel, qui se voit de même que son renversement à la Fig. 11. Tab. LXI.

SIXIEME ARTICLE.

Du double contrepoint à la Treizième ou à la Sixte.

§. 1.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une Treizième ou Sixte, cela s'appelle un *double contrepoint à la Treizième ou à la Sixte.*

Exemple.

Tab. LXI. Fig. 12. & Tab. LXII. Fig. 23.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se voit par les chiffres suivans:

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

La Treizième se change en Unisson, la Seconde en Douzième & ainsi de suite. *La Sixte & l'Octave* sont ici les principaux intervalles. Voici les règles les plus nécessaires pour faire un contrepoint à la Treizième:

- 1) On ne doit pas faire deux Sixtes de suite par mouvement semblable, parce qu'elles deviennent autant d'Octaves consécutives par renversement.
 - 2) La Septième ne pouvant pas régulièrement être sauvée, ce n'est que par le moyen de la supposition qu'on peut la passer.
 - 3) La Seconde, Tierce, Quarte, Quinte & Neuvième doivent se préparer par la Sixte ou par l'Octave soit par en bas, soit par en haut, & se sauver ensuite par un de ces intervalles. Voyez la Tab. LXII. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. & 25.
- L'interval de la Treizième sert de borne à ce contrepoint.

ARTICLE SEPTIEME.

*Du double contrepoint à la Quatorzième
ou à la Septième.*

§. 1.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une Quatorzième ou Septième: c'est alors un double contrepoint à la Quatorzième ou à la Septième.

Exemple.

Tab. LXII. Fig. 12. & 24.

§. 2.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se voit par les chiffres suivants:

I	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	I.

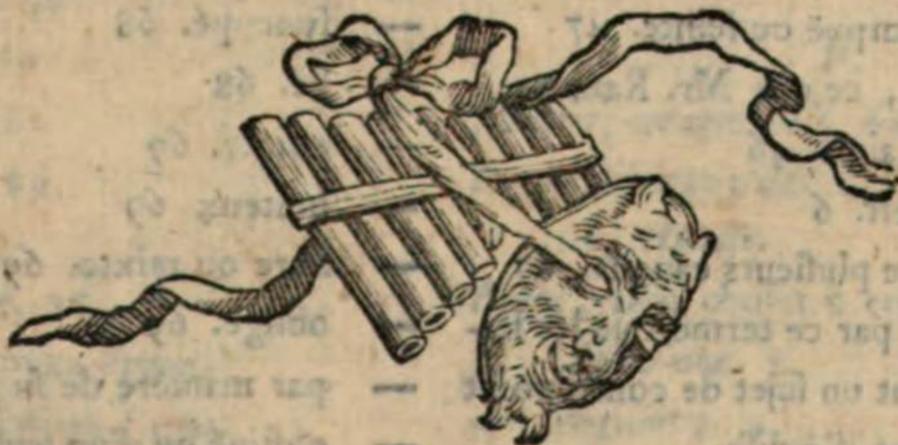
L'U.

L'Unisson se change en Quatorzième, la Seconde en Treizième, & ainsi de suite. *La Tierce & la Quinte* sont ici les intervalles principaux. Les règles de ce contrepoint sont:

- 1) Qu'il faut éviter de faire *deux Tierces de suite par mouvement semblable*, parce qu'elles produisent deux Quintes consécutives, défendues dans la bonne harmonie.
- 2) Que toute dissonance, de même que l'Octave & la Sixte, qui deviennent des dissonances en se renversant, doivent se préparer & se sauver ou par la Tierce ou par la Quinte. Voyez la Tab. LXII. Fig. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 26. 27. pour leur usage.

L'intervalle de la Quatorzième sert de borne à ce contrepoint.

FIN DE LA PREMIERE PARTIE.



TABLE

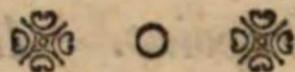


TABLE ALPHABETIQUE DES MATIERES.

A.

A bbréger le thème, ce que c'est.
48. fqq.
St. *Ambroise* compose le chant
d'église. 28
Authentiques (les modes). 26. 27

C.

Cadence, ce que c'est. 44
— parfaite,)
— imparfaite,) 45. 46
— renversée. 45
— évitée, rompuë ou feinte. 47
— irrégulière, ce que *Mr. Rameau*
nomme ainsi. 46
Canon, ce que c'est. 6
— exemples de plusieurs canons. 67
Canto fermo, c'est par ce terme que les Ita-
liens désignent un sujet de contrepoint
tiré d'un chant d'église.
Chant diatonique, chromatique, enhar-
monique. 31. 32
Chromatique (la progression) ce que c'est.
31. 32

Contre-fugue, (la) n'a d'autres règles que
celles de la fugue par mouvement sem-
blable. 53

— n'est pas à confondre avec la fugue
convertible. 61

Contrepoint, ce que c'est. 67

— au-dessus & au-dessous du sujet. 67

— égal. 68

— inégal. 68

— composé. 68

— par degrés conjoints. 68

— par degrés disjoints. 68

— de triple. 68

— syncopé. 68

— lié. 68

— pointé. 69

— boiteux 69

— libre ou mixte. 69

— obligé. 69

— par manière de fugue. 69

— obstiné ou d'un seul passage. 70

— simple. 71

— double, triple, quadruple. 71

— double, pour quoi il faut le savoir
pour composer une fugue. 9 10

Contre-

- Contrepoint de passage.* 58. un des points caractéristiques de la fugue. 8
- de remplissage. 54. un des points caractéristiques de la fugue. 8
- double par mouvement semblable. 72
- — par mouvement contraire. 72
- — par mouvement rétrograde. 72
- — par mouvement rétrograde & contraire. 72
- sept espèces de double contrepoint. 72
- à l'Octave. 74
- à la None. 77
- à la Dixième. 80
- à la Onzième. 82
- à la Douzième. 83
- à la Treizième. 85
- à la Quatorzième. 86
- à la Quinzième. 74
- à la Seconde. 77
- à la Tierce. 80
- à la Quarte. 82
- à la Quinte. 83
- à la Sixte. 85
- à la Septième. 86
- Contre-sujet.* 9. voyez *Fugue.*
- Contre-thème.* 9. voyez *Fugue.*
- Couper le thème,* ce que c'est. 48. sqq.
- D.**
- Diatonique* (la progression) ce que c'est. 31. 32
- Traité de la Fugue.*
- Dorien* (le mode). Voyez *Modes des Anciens.*
- Double* d'un air, c'est un contrepoint d'un seul passage. 70
- Double fugue,* voyez *Fugue.*
- contrepoint, voyez *Contrepoints.*
- E.**
- Enharmonique* (la progression) ce que c'est. 31. 32
- la modulation enharmonique. 43
- Entrées* de la fugue, voyez *répercussion.*
- Eolien* (le mode) voyez *Modes des Anciens.*
- Evolution,* ce que c'est. 71
- Exemples* d'imitation à trois parties. 6.
- à quatre. 7
- à deux. 2. 3. 4. 5
- de plusieurs fugues. 59
- de plusieurs canons. 67
- F.**
- Fleuris,* ce que c'est. 68
- Fugue,* ce que c'est. 8. Voyez *sujet, thème, réponse.*
- Fugue,* cinq choses à considérer pour en faire une. 8
- régulière. 9
- irrégulière. 9
- obligée. 9
- libre. 9
- simple. 9
- double. 9
- M**
- Fugue*

- Fugue* à l'Unisson. 10
 — à la Seconde. 10
 — à la Tierce. 10
 — à la Quarte. 10
 — à la Quinte. 10
 — à la Sixte. 10
 — à la Septième. 10
 — à l'Octave. 10
 — par mouvement semblable. 10
 — par mouvement contraire, dite Con-
 tre-fugue. 10
 — par mouvement rétrograde. 10
 — rétrograde par mouvement contrai-
 re. 10
 — par augmentation. 10
 — par diminution. 10
 — à contre-tems. 10
 — par imitation interrompuë. 11
 — *fuga composita, incomposita, authen-*
tica, plagalis. 11
 — du progrès de la fugue simple & dou-
 ble, par mouvement semblable &
 contraire. 37. 51. 53. 48. 54
 — exemples de plusieurs fugues. 59
 — contre-fugue, n'a d'autres règles que
 celles de la fugue par mouvement
 semblable. 53. ne doit pas être con-
 fonduë avec la *fugue convertible.* 61

G.

- St. Gregoire corrige le chant de l'égli-
 se. 28

H.

- Hypercolien* &
Hyperphrygien (mode) voyez *Modes des*
Anciens.

I.

- Imiter*, ce que c'est. 2
Imitation, à l'Unisson. 2
 — à la Seconde. 2
 — Tierce. 2
 — Quarte. 2
 — Quinte. 2
 — Sixte. 2
 — Septième. 2
 — Octave. 2
 — Neuvième. 3
 — Dixième &c. 3
 — par mouvement contraire. 4
 — — — rétrograde. 5
 — par augmentation. 5
 — par diminution. 5
 — interrompuë. 5
 — à contre-tems. 5
 — convertible. 6
 — périodique. 6
 — canonique. 6
 — exemples d'imitation à trois par-
 ties. 6
 — exemples d'imitation à quatre par-
 ties. 7
 — étroite. 7
Jonien (mode) voyez *Modes des Anciens.*

L.

L.

Lydien (mode) voyez *Modes des Anciens*.

M.

Mi contra fa, diabolus in musica. 20

Mixolydien (mode) voyez *Modes des Anciens*.

Modes des Anciens, authentiques & plagaux, leur différence. 26. 27. Il y en a six. 26. Voyez *Tons*.

Modulation, c'est la digression d'un ton à l'autre. 41

— régulière. 41

— irrégulière. 41

— enharmonique. 43

Mouvement des notes, en fait d'harmonie,

— semblable. 3

— contraire. 3

— oblique. 3

— parallèle. 3

— en fait de mélodie,

— semblable. 3

— contraire. 3

— libre. 4

— contrainte. 4

— rétrograde. 5

— rétrograde par mouvement contraire. 5

— la fugue doit avoir un mouvement perpétuel entre les parties. 55

P.

Parties de la musique. 2

Phrygien (le mode) voyez *Modes des Anciens*.

Plagaux (les modes). 26. 27

Plein-chant, est établi sur les *Modes des Anciens*. 26. 28

Points, caractéristiques d'une fugue. 8

Progressions, trois progressions de chant. 31

R.

Renverser les parties, ce que c'est. 71

Répéter, ce que c'est. 1

Répercussion, ce que c'est. 8. de la répercussion & du progrès de la fugue. 37. table de répercussions. 39. voyez *fugue*.

Réponse, (en latin *comes*), ce que c'est. 8. de la manière de répondre au sujet. 14. sqq. Voyez *Sujet, Fugue*.

— comment elle doit se faire, quand la fugue commence ou finit.

— par la tonique. 17. 18

— par la dominante. 17. 19

— par la médiante. 17. 21. 25

— par la Quarte du ton. 17. 25. 23

— par la Sixte du ton. 17. 23. 25

— par la Seconde du ton. 17. 24. 25

— par la note sensible du ton. 18. 24. 25

M a

Réponse

Réponse pour la fin,

- par la Septième mineure d'un ton mineur. 26
- par la note sensible de la dominante. 26. Voyez *Sujet*.
- quand le sujet est chromatique. 32
- quand le sujet se rapporte à un mode ancien. 26

Ricercata ou *Ricercare*, ce que c'est. 9

S.

Simple fugue, voyez *Fugue*.

- contrepoint, voyez *Contrepoint*.

Sujet (en latin *dux*) ce que c'est. 6. 8. 9

- de la qualité du sujet. 11. sqq.
- de la manière de répondre au sujet. 14. sqq.

Sujet, toutes sortes de sujets. 34. Voyez

Réponse, *Thème*, *Fugue*.

Supposition (en latin *transitus*) ce que c'est. 55

- régulière. 55. 56

- irrégulière. 55. 56

Syncope doit être régulière dans la fugue. 55

T.

Table de répercussions. 39

Thème, ce que c'est. 6. 8. 9. Voyez *Sujet*, *Fugue*, *Réponse*.

- couper le thème. 48. sqq.

- abbréger le thème. 48. sqq.

Tons, les huit tons d'église. 28. 29. Voyez *Modes*.

Transposition, ce que c'est. 2

